

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
FACULTAD DE LETRAS
ESCUELA DE FILOLOGÍA, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Filología Clásica

Análisis narratológico, filológico e iconográfico del episodio odiseico de Circe presente en las distintas fuentes literarias y en las pinturas de vasos cerámicos de la Grecia Antigua.

Elisa Guevara Macías
A62654

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio
San José, Costa Rica
2013

Hoja de aprobación

M.L. Nazira Álvarez Espinoza
(Directora de Tesis)

M.L. Henry Campos Vargas
(Lector Asesor)

Lic. Sol Argüello Scriba.
(Lectora Asesora)

Lic. Roberto Morales Harley
(Miembro Tribunal)

Dr. Carlos Villalobos Villalobos
(Miembro Tribunal)

Bach. Elisa Guevara Macías
(Sustentante)

Cordi, menti atque animae ob claram uirtutem

Agradecimientos

El desarrollo de un proyecto de investigación como el presente es un arduo trabajo, que no solamente es realizado por una persona, sino por muchas, a través de la colaboración, motivación y ayuda. Por ello, al finalizar esta tesis se debe agradecer con inmensa alegría a quienes contribuyeron en su ejecución.

En primer lugar, por supuesto, debo mencionar a mi familia por su incansable confianza y sostén, lo cual agradezco no solo en el campo profesional sino en el día a día. También, de manera muy especial, debo agradecer a mi Comité Asesor, integrado por M.L. Nazira Álvarez Espinoza (Directora de Tesis), M.L. Henry Campos Vargas (Lector Asesor) y Lic. Sol Argüello Scriba (Lectora Asesora), por su constante orientación y tutela durante todo el proceso; y sobre todo a mi directora, quien me ha guiado, apoyado y motivado a lo largo de la elaboración de este proyecto de investigación con su invaluable consejo y ayuda.

Además, este proyecto no hubiera podido ser realizado de la mejor manera, sino hubiera sido por la colaboración de muchos otros profesionales, cuya contribución y experiencia suministró un importante aporte, entre ellos, Dr. Alberto Bernabé, profesor de la Complutense de Madrid; Prof. Rafael Ángel González, Dr. Dorde Cuvardic García y M.L Mercedes González Kreysa, todos ellos docentes en nuestra Universidad de Costa Rica.

Al mismo tiempo, no se debe olvidar, la gran colaboración de la Unidad de Referencia de la Biblioteca Luis Demetrio Tinoco de la Universidad de Costa Rica, sobre todo a Randall Ruiz Calvo, Xenia Olmos Franco, Belisa Núñez Alpízar, entre otros, por su esfuerzo y dedicación. Asimismo, debo mencionar a mis colegas y amigas, Andrea Araya Fonseca y Denise Cordero Zúñiga, quienes colaboraron directamente en este proyecto con la revisión filológica y la ilustración visual, respectivamente.

Finalmente, agradezco a todos ellos y a muchos más, no nombrados directamente, pero no por ello menos recordados; pues sin su apoyo, ánimo, consejo y amistad esta investigación no se hubiera llevado a cabo y culminado de manera tan satisfactoria.

Índice general

| | |
|--|----------|
| Tema | x |
| Justificación | x |
| Estado de la cuestión..... | xv |
| Mito, texto e imagen | xv |
| Iconografía como estudio de la mitología griega..... | xvi |
| Narración mítica en el arte | xix |
| Estudios iconográficos sobre la <i>Odisea</i> | xxi |
| Enfoques específicos | xxv |
| Objetivos..... | xxvii |
| Objetivo general | xxvii |
| Objetivos específicos | xxvii |
| Hipótesis | xxvii |
| Marco teórico referencial..... | xxviii |
| El mito en Grecia | xxviii |
| Narración mítica..... | xlix |
| Cuento popular (Folk-tale / Märchen)..... | liv |
| Iconografía | lix |
| ¿Cómo abordar las imágenes de tema mítico desde el método iconográfico?..... | lx |
| Relación texto e imagen en la Grecia Antigua | lxiii |
| La ilustración en la Grecia Antigua..... | lxvii |
| Arte narrativo | lxviii |
| Arte narrativo griego | lxix |
| Vasos griegos y el arte narrativo | lxxviii |
| Metodología..... | lxxxviii |
| Capítulo I. Odiseo: Mito, Poesía y Arte..... | 1 |
| I.1. El mito de Odiseo | 1 |
| I.2. El mito de Odiseo en la tradición literaria griega | 3 |

| | |
|--|-----|
| I.2.1. Épica..... | 9 |
| I.2.2. Lírica | 17 |
| I.2.3. Drama..... | 21 |
| I.2.4. Otras fuentes literarias..... | 39 |
| I.3. El mito de Odiseo en el arte griego..... | 44 |
| I.3.1. Desarrollo del mito de Odiseo en el arte narrativo griego | 44 |
| I.3.2. Iconografía del personaje de Odiseo | 54 |
| Capítulo II. Episodio odiseico de Circe | 57 |
| II.1 Cuento mítico | 57 |
| II.2 Fuentes literarias..... | 60 |
| II.2.1 Versión homérica..... | 62 |
| II.2.2 Versiones posteriores | 77 |
| II.3 Fuentes visuales..... | 94 |
| II.3.1 Catálogo y descripción..... | 99 |
| II.3.2 Análisis del corpus..... | 103 |
| Conclusiones generales..... | 176 |
| Apéndice I. Tabla de temas de la <i>Odisea</i> en el Teatro (Touchefeu-Meynier, 1968, pág. 306) | 196 |
| Apéndice II. Tabla de las fechas de aparición de los temas odiseicos en las fuentes iconográficas (Touchefeu-Meynier, 1968, pág. 305) | 197 |
| Apéndice III. Traducciones de las principales escenas del episodio odiseico de Circe presentes en la <i>Odisea</i> de Homero..... | 198 |
| Apéndice IV. Traducción del único fragmento de <i>Circe</i> de Efipo. | 209 |
| Apéndice V. Tabla sobre iconografía de Circe (Bracke, 2009b, pág. 111). | 210 |
| Glosario..... | 211 |
| Bibliografía | 220 |

Índice de imágenes

1. Fragmento de enócoe corintio del periodo geométrico tardío, tercer cuarto del s. VIII a. C., procedente de Ítaca. Vathy, Museo Arqueológico..... 103
2. Kílix ático de figuras negras procedente de Tebas, ca. 560 a. C. Boston, *Museum of Fine Arts* (no. 99.519)..... 106
3. Kílix ático de figuras negras, ca. 550-540. Boston, *Museum of Fine Arts* (no. 99.519).107
4. Fragmentos de un ánfora clazomena de figuras negras procedente de Tell Dafana, ca. 530 a. C. Londres, Museo Británico (1888,0208.114)..... 113
5. Ánfora pseudo-calcidia de figuras negras procedente de Vulci, ca. 530 a. C.. Vulci, Antiquarium del Castello dell' Abbadia..... 115
6. Fragmento de un ánfora ática de figuras negras, ca. 510 a. C. Bolligen, colección privada de Rolf Blatter.. 118
7. Lécito ático de figuras negras procedente de Tarento, ca. 510-500 a. C. Tarento, *Museo Archeologico Nazionale* 20324 (9887). 122
8. Lécito ático de figuras negras procedente de Tarento, ca. 510-500 a. C. Tarento, *Museo Archeologico Nazionale* (9125). 124
9. Lécito ático de figuras negras procedente de Sicilia, ca. 510-500 a. C. Berlín, *Staatliche Museen* F 1960 (actualmente destruido) 126
10. Lécito ático de figuras negras procedente de Eretria, ca. 490-480 a. C. Atenas, Museo Nacional Arqueológico (1133)..... 129
11. Fragmentos del kílix ático de figuras rojas procedente de Atenas, ca. 490-480 a. C. Atenas, Museo Nacional Arqueológico, Colección de la Acrópolis (Akr. 293) 133
12. Lécito ático de figuras rojas procedente de Eretria, ca. 480-470 a. C. Atenas, Museo Nacional Arqueológico (9685)..... 139

13. Lécito ático de figuras rojas procedente de Agrigento, ca. 470-460 a. C. Erlangen, *Antikensammlung der Friedrich-Alexander-Universität* (I 261). 142
14. Enócoe ático de figuras rojas procedente de Nola, sur de Italia, ca. 460 a. C. París, *Musée du Louvre* (G 439)..... 145
15. Pélice ático de figuras rojas procedente de Nola, ca. 460 a. C. Dresden, *Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung* (Dr 323)..... 146
16. Crátera de campana ática de figuras rojas procedente de Caposoprano, ca. 460 a. C. Siracusa, *Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi* (23 508). Fotografía: Touchefeu-Meynier (1968, pl. XV, 1, n°182) 148
17. Crátera de cáliz ática de figuras rojas procedente de Tarento, ca. 440 a. C. Nueva York, *Metropolitan Museum of Art* (41.83) 152
18. Crátera de cáliz ática de figuras rojas procedente de Boloña, ca. 440 a. C. Boloña, *Museo Civico Archeologico* (V.F. 298) 154
19. Crátera de campana ática de figuras rojas, ca. 440 a. C. Varsovia, *Musée National* (140352). 157
20. Ánfora ática de figuras rojas procedente de Nola, ca. 440 a. C. Berlín, *Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung* (F 2342). 158
21. Estamno etrusco de figuras rojas procedente de Vulci, primera mitad s. IV a. C. Parma, *Museo Archeologico Nazionale* (C 161). 160
22. Esquifo cabirio de figuras negras procedente de Tebas, tercer cuarto de siglo IV a. C. Londres, *British Museum* (1893,0303.1)..... 167
23. Esquifo cabirio de figuras negras procedente de Tebas, tercer cuarto de siglo IV a. C. Oxford, *Ashmolean Museum* G 249 (V 262)..... 169
24. Esquifo cabirio de figuras negras procedente de la colección de Hoppin, tercer cuarto de siglo IV a. C. Cambridge, *Arthur M. Sackler Museum, Harvard University Art Museums* (1925.30.127) 172

Índice de cuadros

| | |
|--|-----|
| 1. El mito de Odiseo en las fuentes griegas conservadas de los siglos VIII – I a. C. | 5 |
| 2. Obras dramáticas de temática odiseica. | 24 |
| 3. Fechas de aparición de los temas odiseicos en las fuentes iconográficas..... | 51 |
| 4. Tabla cronológica de los vasos cerámicos con temática del episodio odiseico de Circe..... | 101 |
| 5. Tabla cronológica de fuentes literarias e iconográficas analizadas con temática del episodio odiseico de Circe | 178 |
| 6. Tabla cronológica de fuentes literarias e iconográficas que relatan la metamorfosis de los compañeros de Odiseo | 181 |
| 7. Tabla cronológica del motivo de transformación en animales presente en el episodio odiseico de Circe..... | 187 |
| 8. Tabla cronológica de los principales motivos encontrados en fuentes literarias e iconográficas que relatan la escena del enfrentamiento del héroe con Circe. | 193 |

Tema

En el presente trabajo, se realiza un estudio narratológico, filológico e iconográfico del episodio odiseico de Circe presente en fuentes literarias y en pinturas de vasos griegos, elaborados entre el siglo VIII hasta I a.C.

Justificación

Los estudios sobre el mundo antiguo, en la actualidad, han recurrido a las fuentes visuales al lado de las literarias para complementar los conocimientos de las culturas griega y romana. La iconografía ha pasado a formar parte fundamental dentro del estudio de la mitología, la historia de la cultura y el pensamiento religioso, como lo demuestra la gran cantidad de trabajos surgidos en los últimos 30 años. La tarea magistral del *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) recopila estudios realizados por expertos internacionales de más 40 países diferentes, con lo cual logra catalogar las representaciones plásticas de la Antigüedad que tienen temas mitológicos. Sin duda, la creación del LIMC recalca el creciente interés que ha surgido en las últimas tres décadas por el estudio de la iconografía como fuente primaria de los relatos míticos.

Si bien, en su origen, la iconografía se limitaba al campo de la Arqueología y de la Historia del Arte, los estudios narratológicos sobre la mitología clásica han requerido métodos más eclécticos en la actualidad, no solo la consulta de fuentes literarias, como tradicionalmente se había hecho, sino también de fuentes visuales, las cuales son creadas a partir de la tradición mítica. Sin embargo, esta tendencia analítica no es del todo novedosa, pues ya en la Antigüedad, Filóstrato el Viejo en sus *Eikones* (“Descripciones de cuadros”) estudia las imágenes de las pinturas, por medio de narraciones efrásticas, para descubrir el mito representado. El mismo autor griego defiende la posición de las imágenes como fuentes primarias del mito (I, 0, 1.):

Quien desdeña la pintura, delinque contra la verdad, delinque también contra toda esa sabiduría que debemos a los poetas –ya que poetas y pintores contribuyen por igual a nuestro conocimiento de las gestas y del aspecto de los héroes y desdeña la proporción, gracias a cuyo ejercicio el arte participa de la razón. (Trad. Francesca Mestre, 1996, pág.223)

A finales siglo II y principios del III d. C., Filóstrato era consciente de la importancia de las imágenes como fuentes para la narración mítica. No obstante, en sí mismo, el método iconográfico aplicado en el estudio de la mitología no se implementó hasta el trabajo de Jane Ellen Harrison (1882), pionera en este campo, quien defendió la posición de las imágenes como fuentes primarias de la mitología, la religión y la historia antigua.

En la década de los ochenta, la publicación del LIMC señala el auge de la iconografía como método para reconstruir las narraciones míticas, que muchas veces quedan incompletas en la tradición escrita. Con análisis exhaustivo de las imágenes presentes en el arte, se puede no solo respaldar la tradición literaria sino también completarla. Por tal razón, el estudio narratológico de los mitos griegos ha requerido un minucioso examen comparativo de los textos, tanto literarios como artísticos. “Teniendo en cuenta la serie de las imágenes plásticas, siempre bien fechadas, a la vez que los textos de la tradición literaria, puede rastrearse de manera mucho más precisa la larga trayectoria de un mito y sus variantes” (García Gual, 2008, pág. 594).

Por tales razones, el estudio iconográfico constituye una de las nuevas perspectivas teóricas utilizadas para la interpretación y análisis de los mitos, al lado de las fuentes literarias. Por ello, es un método muy utilizado en la actualidad por la Filología Clásica, como lo demuestran los aportes de Alicia Esteban Santos (2006, 2008, 2010), de Mercedes Aguirre Castro (1994, 1999, 2007) y de Timothy Gantz (1996).

El presente trabajo pretende, a través de un análisis diacrónico de fuentes literarias y pinturas de vasos griegos, observar las posibles distintas versiones de episodio odiseico de Circe a lo largo de la historia de la Antigua Grecia, desde la *Odisea* de Homero, datada tradicionalmente alrededor del siglo VIII a. C., hasta la obra mitográfica de Apolodoro, realizada en época helenística tardía¹.

¹ Tradicionalmente se ubica el texto en el siglo II, pues se le identificaba con Apolodoro de Atenas (c. 180 - 119 a. C.), famoso gramático, pero a partir de los estudios filológicos de Carl Robert (1873) (citado por Arce, Apolodoro, 1985, intr., pág. 16) se demostró que esta obra no pertenece a este autor, porque en la *Biblioteca* se cita *Crónicas* de Castor de Rodas (II, 1, 3), cuyo relato se extiende cronológicamente desde el rey Asirio Ninos hasta la ordenación de las relaciones minorasiáticas por Pompeyo el grande (Lesky, 1989, pág. 818).

El análisis se basa en el estudio narratológico, filológico e iconográfico de las fuentes seleccionadas; narratológico, en primera instancia, pues se examina la estructura narrativa del episodio tanto en fuentes literarias como iconográficas; filológico por el estudio textual exegético, acompañado de la traducción directa del griego de todas las fuentes literarias seleccionadas; finalmente, iconográfico por el estudio descriptivo y clasificatorio de las pinturas de aquellos vasos griegos que representan dicho episodio al lado de su asociación con las fuentes textuales, en especial con la *Odisea* de Homero, pues es el primer y más detallado testimonio literario conservado en Grecia Antigua.

Por medio de este enfoque ecléctico, se busca evidenciar las posibles variaciones en el tratamiento del episodio, tanto por poetas como artistas; pues, en general, el mito griego no puede y no debe ser considerado una forma acabada, sino una composición viva dentro de la misma tradición griega, donde poetas y artistas en distintos periodos relaboraron el mito, dando como resultado variantes significativas, no solo en la narración de mitos completos, sino también en cada una de sus partes, como es el caso del episodio odiseico de Circe. Debido a esto, la presente investigación no se limitó solamente al estudio literario, pues sería restringir la observación del mito a una visión parcial. El análisis de las pinturas de los vasos es fundamental, ya que enriquece el estudio literario de manera que logra una visión más integral de la historia de la representación del episodio odiseico de Circe en la Grecia Antigua.

En la actualidad, la cerámica griega es el soporte mayormente conservado, donde se han representado más abundantemente narraciones míticas, ya que en su gran mayoría la pintura griega ha desaparecido. Por tal razón, se eligió solamente vasos griegos que representaran el episodio odiseico. El corpus se compone de veinticuatro piezas cerámicas realizadas entre el siglo VIII hasta el 323 a.C., pues es este el período cuando se gestó el arte narrativo en Grecia.

Respecto a la narración mítica, se analiza: ¿cómo aparece representado en las pinturas de estos vasos cerámicos?, ¿qué similitudes y diferencias se dan tanto en los

Por tal razón, la *Biblioteca* debe ser posterior al 61/60 a. C. Sobre los problemas en la cronología, autoría y titulación consultar la exposición de Javier Arce (Apolodoro, 1985, Intr.).

personajes como en las acciones relatadas por Homero y demás fuentes literarias posteriores, y si aparecen en el trasvase de las pinturas de las vasijas? Por último, en caso de existir variaciones o cambios: ¿podrían deberse a factores externos, como el contexto ideológico, social o histórico, o más bien, a factores inmanentes, como características propias del estilo o de la técnica? Se plantean estas interrogantes con el fin de revelar las distintas versiones del relato mítico y su trayectoria en la historia cultural, literaria y artística del pueblo griego.

En cuanto a las fuentes literarias, no solo se toma en consideración la *Odisea* y la obra de Apolodoro, sino también todas aquellas que menciona, aluden o relatan el episodio odiseico de Circe, incluyendo obras perdidas, las cuales solamente se conocen por medio de pequeños fragmentos o testimonios posteriores. Por tal razón, en algunos casos, se deberá recurrir a la cita de obras fuera del margen temporal establecido.

En lo referente a la delimitación espacial, se toman obras, tanto iconográficas como literarias, de distintas partes de la Grecia Antigua, desde los pueblos bañados por el Egeo (las Islas Cícladas, la Grecia Oriental, el Peloponeso, etc.) hasta Sicilia y la Magna Grecia, donde existieron importantes colonias griegas. Todo ello, con el fin de realizar un estudio histórico-geográfico de la narración mítica.

Al tratarse de un enfoque de análisis ecléctico, se debió construir el marco teórico referencial. En él, se inicia con una breve introducción al término de *mito* en la Antigua Grecia, para llegar a establecer el concepto de narración mítica y cómo este se manifiesta tanto en la poesía como en la pintura, fundamentalmente en aquella presente en los vasos cerámicos griegos.

Posteriormente, con el fin de contextualizar el tema elegido en el primer capítulo, se realiza un recorrido por el desarrollo literario e iconográfico del mito odiseico en Grecia desde el periodo arcaico hasta el helenismo, prestando fundamental interés en los episodios del *nostos* ('regreso') del héroe, pues precisamente a estos pertenece el relato de Circe. A continuación, en el capítulo segundo, se encuentra el análisis propiamente dicho, el cual se ha dividido en dos partes principales: fuentes literarias y fuentes iconográficas.

La elección específica del episodio odiseico de Circe se debió en gran medida a razones personales y profesionales, pues es uno de los relatos más atractivos del *nostos* de Odiseo, al lado de la Ciclopea y el encuentro con las Sirenas, los cuales también fueron considerados en un principio para presente investigación, pero por cuestiones de extensión debieron ser excluidos. Aun así, se pretende estudiarlos en un futuro próximo.

En el caso específico del episodio odiseico de Circe, si bien ha sido estudiado en otras latitudes desde diferentes enfoques, no ha sido analizado de forma exhaustiva y la bibliografía es muy reducida, lo cual presentó una de las mayores dificultades para la investigación. En su mayoría, las fuentes bibliográficas debieron ser traídas del extranjero mediante el servicio de la Unidad de Referencia de la Universidad de Costa Rica o por medios propios. Además, los principales estudios no se han realizado o traducido a la lengua española, por lo que debieron ser consultados en su lengua original.

En el caso específico de Costa Rica, el método ecléctico propuesto no ha sido antes aplicado al campo de la Filología Clásica. En general, el método iconográfico no se ha utilizado dentro del estudio narratológico y, menos aún, en el área de la Filología Clásica como herramienta auxiliar en los estudios filológicos y literarios, por lo que es un enfoque analítico claramente novedoso y moderno.

Un estudio como el que se propone en la presente investigación busca abrir una puerta a este método ecléctico dentro de los estudios clásicos en Costa Rica, lo cual da pie a más proyectos de investigación dentro del campo de la mitología y, por qué no, dentro del estudio general de la cultura clásica griega y romana.

Estado de la cuestión

Mito, texto e imagen

El estudio de las imágenes para la interpretación de los mitos surge en la Antigüedad. Desde entonces, ya se valoraba el contenido de las representaciones visuales para el reconocimiento de las narraciones míticas. La obra de Pausanias, *Ἑλλάδος περιήγησις*, (“Descripción de Grecia”), compuesta entre 160 y 180 d. C., detalla información puntualizada sobre monumentos artísticos y arqueológicos de la Hélade de la época clásica, por medio de la explicación de los mitos representados en estos.

Entre el siglo II y III d. C., Filóstrato el Viejo fue otro autor que se interesó en la interpretación de los mitos por medio de las imágenes. En la obra *Εἰκόνες* (“Descripciones de cuadros”), el autor interpreta, por medio de narraciones efrásticas, las imágenes de pinturas en las cuales se representa un mito; luego compara su narración pictórica con las fuentes literarias. El autor manifestó la importancia de las imágenes como fuentes de los relatos míticos y la forma cómo los pintores, al igual que los poetas, incluyen en sus obras sucesos legendarios (cf. *supra*, pág. x). La importancia que Filóstrato dio a las descripciones de cuadros lo convierte en precursor del análisis comparativo texto-imagen.

Posteriormente, en el siglo IV d. C., Calístrato escribió *Ἐκφράσεις* (“Descripciones”), conocidas en latín como *Statuarum descriptiones*. Tradicionalmente, este texto se considera como un apéndice de *Εἰκόνες* de Filóstrato. “Es un pequeño tratado con las descripciones de 13 estatuas y un cuadro [...] Son piezas famosas de la Antigüedad y estas descripciones han permitido identificar esculturas famosas por sus copias tardías” (Morales Saro, Bermejo Lorenzo, & Fernández García, 1997, pág. 195). El autor se dedica exclusivamente a la descripción efrástica de algunas obras de tema mítico, como sucede en Eros y Dionisos, dos esculturas de Praxíteles.

Durante la Edad Media, se conservaron las imágenes de dioses y héroes griegos, pero se les dotó de nuevos significados: alegóricos y evemeristas (Esteban Lorente, 2002, pág. 419). Sin bien existieron algunos trabajos elaborados sobre la historia y la etimología, estos no aportaban gran información en cuanto al estudio de la mitología y, mucho menos

aún, al estudio de la imagen mítica al lado de los textos de origen clásico, por lo que este enfoque analítico se vio relegado y olvidado.

El estudio de la representación plástica de obras literarias griegas y sus mitos fue retomado nuevamente en el Renacimiento y ha continuado hasta la actualidad. Han existido períodos y movimientos, a lo largo de la historia del arte, los cuales centran su estudio en la Antigüedad, como es el caso del Barroco Clasicista, la Academia Francesa o el Neoclasicismo. En este último, se retomaron los estudios clásicos, específicamente, con el desarrollo de la arqueología. Dentro de esta corriente, se destaca el trabajo realizado por Johann Joachim Winckelmann (1764), quien estableció por vez primera el término de Historia del Arte, en su obra maestra: la *Geschichte der Kunst des Altertums*, "Historia del arte de la Antigüedad".

En el siglo XIX, existen muchísimos catálogos de monumentos antiguos que servían como guía para arqueólogos e historiadores del arte a la hora de abordar temas míticos. Entre los principales de ellos, destaca la obra de Aubin Louis Millin de Grandmaison (1811), *Galerie mythologique, recueil de monuments pour servir à l'étude de la mythologie, de l'histoire de l'art, de l'antiquité figurée et du langage allégorique des anciens*. Millin (1811) describe, en primer lugar, los monumentos arqueológicos, y seguidamente, los mitos y las obras clásicas en donde aparecen los episodios descritos previamente. Esta obra es un claro ejemplo de cómo el interés en descifrar las imágenes se desarrolló al lado de la arqueología.

También en Alemania, el arqueólogo e historiador del arte Johannes Adolf Overbeck (1853) publicó un estudio iconográfico sobre la representación de los héroes, entre ellos Odiseo, en la estatuaria antigua, titulado *Gallerie Heroischer Bildwerke der alten Kunst, Die Bildwerke zum thebischen und troischen Heldenkreis*.

Iconografía como estudio de la mitología griega

Jane Ellen Harrison (1882, 1883) fue la primera especialista en tomar el método iconográfico para el estudio de la mitología griega. No es de extrañar que sea considerada una de las fundadoras de los estudios modernos en este campo. Su aporte principal

consistió en demostrar que las imágenes halladas en los vasos pintados ofrecían nueva y valiosa información para el estudio del mito y el ritual. Por ello, a partir de los estudios de esta autora, se utilizó la imagen, no solo de los vasos pintados sino también de todas las manifestaciones visuales, como fuente primaria.

A lo largo de todo el siglo XIX, el análisis de los catálogos de representaciones de los mitos clásicos en el arte fue en aumento². Al principio, era exclusivo de la arqueología; pero, más tarde, fue abordado por historiadores del arte, al igual que por expertos en el pensamiento religioso y en la literatura, por lo que se convirtió en el siglo XX en un estudio completamente interdisciplinario y ecléctico. Ejemplo de ello es la obra de Schefold (1966, 1967, 1974, 1992), reconocido arqueólogo alemán, quien realizó múltiples estudios sobre el arte, relacionándolo con la historia del pensamiento. En su libro *Myth and Legend in Early Greek Art* (1966), realizó el catálogo de imágenes del arte griego más extenso hasta el momento. El autor explica las imágenes desde la historia del arte y del pensamiento, a la vez que realiza un análisis estético.

En la década de los ochentas, se comienza a publicar el *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), proyecto en el cual han participado expertos internacionales de más de 40 países. El LIMC fue publicado entre 1981 y 1997. Se trata de un léxico que en 18 tomos busca aclarar el estado del conocimiento iconográfico tanto de la mitología griega, como de las tradiciones romanas y etruscas. Los artefactos catalogados y analizados están comprendidos desde la Edad Micénica hasta el inicio de la cristiandad. El LIMC es un hito para los estudios sobre mitología clásica, pues es el catálogo de imágenes más extenso y completo en la actualidad. Este proyecto marca un antes y un después dentro del estudio de la mitología.

En este nuevo enfoque dentro de los estudios clásicos, se encuentra Brommer (1983), quien investiga la iconografía de los héroes y los dioses, como Heracles, Hefesto,

² En el siglo XIX, se realizaron muchísimos catálogos de monumentos antiguos. Por ejemplo, Aubin Louis Millin de Grandmaison (1811), Francesco Inghirami (1831) y Johannes Adolf Overbeck (1853), autores que compilaban grabados y dibujos de obras clásicas de tema mítico, incluyendo la leyenda de Odiseo. A finales de siglo, se comenzó a teorizar sobre el tema, como lo demuestra los trabajos de Jane Ellen Harrison (1882, 1883) o de Carl Robert (1881).

Teseo y Odiseo. El autor publica catálogos invaluable de monumentos y objetos cerámicos que representan las aventuras de estos. Además, realiza un estudio mitográfico basado en el análisis de fuentes literarias y su comparación con las imágenes que tratan el mismo tema.

En 1994, Shapiro, en su obra *Myth into Art: Poet and Painter in Classical Greece*, expone los problemas de la narrativa desde los diferentes medios por los cuales el pintor y el poeta cuentan una misma historia, el mito; todo esto siguiendo el método de la clasificación narrativa de Scheffold (1966, 1967, 1974, 1992). Shapiro (1994) ofrece una introducción general para el estudio de la mitología, toma los vasos pintados como fuentes primarias junto con los textos clásicos.

Por otro lado, se encuentra la obra de Gantz (1996), *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*, un manual práctico de mitología. En este, el autor traza el desarrollo de los principales mitos griegos de forma narrativa, a la vez que realiza un resumen de las fuentes escritas y visuales de estos. Al tratar las imágenes, no realiza análisis iconográfico, por lo que otorga solo descripciones efrásticas de las obras. Es un texto de consulta accesible para investigadores que desean aplicar el método iconográfico en el estudio de la mitología.

Otro aporte es la obra de T. H. Carpenter (2001), autor de *Arte y mito en la antigua Grecia*. Carpenter compila una gran cantidad de imágenes de distintos mitos y aborda el relato directamente, sin adentrarse en la comparación con fuentes literarias. Él mismo define su obra como “un estudio introductorio sobre los mitos de la Antigua Grecia tal y como aparecen en los restos del arte visual producido aproximadamente desde 700 a 323” (Carpenter T. H., 2001, pág. 7).

Por último, se encuentra la serie de trabajos de Santo (2010), titulados *Iconografía de la mitología griega. El Ciclo Troyano*. La obra se encuentra dividida en cinco volúmenes, cada uno de ellos aborda una parte del ciclo troyano, hasta los *Nostoi*. Esta obra tiene como objeto, en primer lugar, relacionar la iconografía antigua con los diferentes episodios del ciclo troyano, con el fin de identificar las imágenes que los mismos griegos atribuían a sus mitos y poemas épicos; y, en segundo lugar, servir como manual didáctico para el método iconográfico con énfasis en el estudio de la mitología.

Narración mítica en el arte

Gotthold Ephraim Lessing (1766) “fue uno de los primeros en plantearse con seriedad el problema de la diferencia de medios expresivos entre las artes literarias y figurativas en su obra” *Laokoon: über die Grenzen der Malerei und Poesie* (‘Laoconte: sobre los límites de la pintura y la poesía’) (Castiñeiras González, 1998, pág. 56). El autor se encuentra en desacuerdo con el concepto *ut pictura poesis* establecido por Horacio³ en el siglo I d. C; defiende que tanto la pintura como la poesía tienen un carácter propio, el cual no deben compartir, por lo que establece los límites de cada una. Así la poesía debe dedicarse a la narración temporal y la pintura a la descripción espacial, aunque ambas traten el mismo tema, como la muerte de Laocoonte.

Carl Robert (1881) fue el primero en teorizar sobre la relación entre la tradición oral y la iconografía en la Grecia Antigua, en *Bild und Lied: Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*. Además, es el precedente en abordar la narrativa visual desde una perspectiva teórica. El autor distingue tres tipos de técnicas narrativas utilizadas por el artista que representa mitos: *kompletiven Verfahren* (“completa”), *Situationsbilder* (“situación”) y *Bilderzyklen* o *Chroniken-Stil* (“cíclica”).

Más tarde, otros autores renombraron y ampliaron esta clasificación. Por ejemplo, Wickhoff (1895) estableció el término *continuierende Darstellungsweise* (“narración continua”). Mientras que K. Weitzmann (1947) teorizó sobre el origen y los métodos de la ilustración. Este autor por ejemplo sustituyó el término *Situationsbilder* de Robert por *monoscenic* (“monoescénica). Stansbury-O'Donnell (1999, pág. 4) explica que “la terminología y las definiciones de Weitzmann se han vuelto bastante estandarizadas en los estudios de habla inglesa, mientras los establecidos por Robert y Wickhoff se encuentran difundidos en las publicaciones de lengua alemana”⁴ (traducción de la autora).

³ El concepto remite a la relación existente entre la pintura y la poesía, específicamente, en el tratamiento de los temas. La poesía, al igual que la pintura, debe lograr transmitir “imágenes” hermosas o desagradables estéticamente, a pesar de la evidente diferencia de medios expresivos.

⁴ *Weitzmann's terminology and definitions have become fairly standard in English-language studies, and Robert's and Wickhoff's are found in German-language publications.* (Stansbury-O'Donnell, 1999, pág. 4).

Por su parte, Karl Schefold (1966, 1967, 1974, 1992) se ha enfocado en el análisis estilístico o iconográfico para abordar la narrativa pictórica. El especialista propone aplicar el estudio de la narrativa en Grecia a las pinturas de cerámica que ilustran mitos.

Schefold [...] se basa principalmente en el estilo como criterio de definición y para establecer analogías entre las características de las diferentes formas de la poesía y sus equivalentes artísticos. El estilo épico nace en el momento mismo que los poemas homéricos, la exploración de las situaciones fundamentales de la vida, y es seguido sucesivamente por una fase lírica, luego una fase épica-cíclica, una fase dramática, otra nueva fase lírica, impulsada por un conocimiento más profundo de Homero y, finalmente, una fase trágica. Para determinar la categoría de narración, se debe situar la narración pictórica estilística e históricamente⁵ (traducción de la autora). (Stansbury-O'Donnell, 1999, pág. 5)

La clasificación histórica-estilística de Schefold, basada en la narrativa literaria, se utiliza ampliamente en los estudios actuales de arte griego, específicamente de la narrativa visual e iconografía. Además, se recurre a ella para realizar análisis de comparación de texto e imagen, pues establece un paralelismo entre el desarrollo de la poesía y el arte narrativo griegos.

En la década de los ochenta, hubo un auge en el análisis iconográfico, centrado en el estudio de la mitología, como lo comprueba la creación del LIMC. De la misma manera, se desarrolló la teoría en la narrativa pictórica. El mejor ejemplo es el trabajo de Anthony McElrea Snodgrass (1982), *Narration and Allusion in Archaic Greek Art*, en el cual se rompe con la clasificación tripartita de los métodos de narración establecida por C. Robert en el s. XIX. El autor incluye una cuarta técnica: *synoptic*. A partir de Snodgrass (1982), aparecieron múltiples estudios sobre la narrativa visual, destaca los trabajos de E. Harrison (1983), H. A. Shapiro (1991), J. B. Connelly (1993), M. D. Stansbury-O'Donnell (1999), J. P. Small (1999), entre otros.

En la actualidad, existen ocho métodos de narrativa pictórica, incluyendo los cuatro desarrollados por Snodgrass (1982). J. M. Hurwit (1985) establece el concepto de *serial*

⁵K. Schefold [...] relies primarily on style as a defining criterion and for drawing analogies between the characteristics of different forms of poetry and their artistic equivalents. An epic style arises at the same time as the Homeric poems, exploring the fundamental situations of life, and is followed in succession by a lyric phase, an epic-cyclical phase, dramatic phase, a new lyric phase prompted by a deeper understanding of Homer, and finally a tragic phase. To name the category of narration is to situate a pictorial narrative stylistically and historically. (Stansbury-O'Donnell, 1999, pág. 5)

narrative, mientras E. Harrison (1983) expone sobre *progressive narrative*, el término *unified narrative* es propuesto por H. A. Shapiro (1991) y finalmente, J. B. Connelly (1993) añadió *episodic narrative*, a la clasificación de Snodgrass. Para el presente proyecto de investigación, se tomará la clasificación de Snodgrass (1982), por ser la más utilizada en la actualidad para el análisis de las pinturas de vasos cerámicos griegos.

Por último, se debe citar a Mark D. Stansbury-O'Donnell (1999), quien propone un método sistemático en *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art*, para aproximarse a la narración visual que se adapta a los diferentes puntos de vista anteriormente citados; con el fin de destacar cómo las diferentes técnicas y los elementos constitutivos de la narrativa funcionan y definir el papel de cada participante en el acto de narrar: artista, objeto, y el espectador. Para lograr esto, el autor utiliza variadas metodologías de análisis: semiótico, formalista, teorías de la recepción, posestructuralismo, análisis iconográfico, entre otros. Esta propuesta ejemplifica a la perfección el carácter interdisciplinario y ecléctico del que constan los estudios de texto-imagen en la Antigüedad.

Estudios iconográficos sobre la *Odisea*

En la Antigüedad, algunos autores se interesaron por explicar las imágenes de pinturas y esculturas griegas desde la narración mítica, como es el caso de Pausanias, Calístrato y, en mayor medida, Filóstrato. En ellos, se conservan algunas narraciones efrásticas de obras artísticas con temática odiseica, por ejemplo, Pausanias describe famosas pinturas sobre la *Nekyia* (*Descripción de Grecia* X 28,7) o representando la acción de venganza contra los pretendientes (*ibidem* II, 3, 3).

Los primeros estudios iconográficos de la *Odisea* no aparecen hasta el siglo XIX. Se trata de catálogos meramente ilustrativos, los cuales nacieron como manual de reconocimiento de piezas arqueológicas. Por ejemplo, la obra de Aubin Louis Millin de Grandmaison (1811), la cual es una guía introductoria muy general para el reconocimiento de las imágenes que podría ser utilizada por los artistas e historiadores del arte de la Antigüedad. En esta dedica una sección a la *Odisea*, donde yuxtapone las imágenes y la narración mítica, para recalcar su carácter ilustrativo. No analiza ni interpreta las imágenes,

pero sí expone sus elementos iconográficos, a modo de guía para el reconocimiento de los episodios.

Durante el siglo XIX, fue creciendo el interés por este tema. Otros autores se dedicaron exclusivamente a compilar imágenes con la temática de la Odisea. Entre ellos, el arqueólogo italiano Francesco Inghirami (1831), quien publicó un catálogo de grabados coloreados a mano de obras de arte antiguo que representarían eventos narrados en las obras homéricas. Dicho catálogo se titula *Galleria omerica o raccolta di Monumenti antichi esibita per servire allo studio dell'Iliade e dell' Odissea*. El autor realiza un catálogo ilustrativo, con el fin de ayudar al estudio de las obras de Homero.

En 1882, Harrison publicó *Myth of the Odyssey in Art and Literature*, en el cual propone que la *Odisea* de Homero y los motivos propios de las pinturas de los vasos griegos tienen la misma fuente en común: una tradición local y nacional (Harrison J. E., 1882, pág. ix). La autora británica toma ejemplos tanto del arte griego como del romano, comprendidos desde el VI a. C. hasta el 300 de la era actual. No los dispone cronológicamente, sino que el orden viene dado por la narración de las aventuras de Odiseo. Analiza los siguientes mitos: los cíclopes, los lestrigones, Circe, el descendimiento al Hades, las sirenas y, por último, Escila y Caribdis. Elabora una yuxtaposición del texto y de las imágenes, para entender aún más la obra homérica y, por supuesto, el mito.

Poco después, R. Engelmann y W. Anderson (1892) publican el catálogo, *Pictorial Atlas to Homer's Iliad and Odyssey*, el cual es una colección de alrededor de 225 ilustraciones de piezas arqueológicas que representan los mitos narrados en la *Ilíada* y la *Odisea*. Está dispuesto según la secuencia cronológica del mito odiseico, tomando en consideración la estructura narrativa de los poemas homéricos. Los autores resumen el texto clásico junto con una descripción y un comentario de cada ilustración, por ello es una importante fuente para el estudio iconográfico del mito de Odiseo.

Posteriormente, en el siglo XX, se encuentran los valiosos trabajos de William Bedell Stanford (1968, 1974), en los cuales estudia especialmente los episodios del *nostos* de Odiseo. Vale destacar su capítulo *Ulysses in later Greek literature and art* (Stanford, 1974a), donde compara el desarrollo literario del mito con las fuentes iconográficas de este.

En esta misma época, otra importante investigadora, Odette Touchefeu-Meynier, trabajó la representación de los temas de la *Odisea* en arte visual. Destaca sobremanera, su tesis doctoral titulada *Themes odysseiens dans l'art Antique* (1968). Entre las principales conclusiones de la autora, se puede mencionar que: en primer lugar, las escenas más utilizadas en el arte arcaico son aquellas que tienen que ver con monstruos, como Polifemo, las sirenas y Circe con sus metamorfosis, historias propias del folclore y no meramente de carácter heroico; en segundo, hasta el siglo V, la temática se ve enriquecida, se incorporan relatos cortos, como el encuentro con Nausica, en el cual, Odiseo es el centro de interés de la escena. Además, la autora realiza una clasificación de los personajes a partir de su iconografía.

El trabajo de Touchefeu-Meynier (1968) es el primero donde se analiza la totalidad de los episodios del *nostos* de Odiseo que han sido representadas en el arte griego y romano. Por tal razón, es el catálogo más grande, con más de quinientos objetos artísticos analizados.

Más tarde, Frank Brommer (1983) investiga este mismo tema en *Odysseus: Die taten und Leiden des Helden in antiker Kunst und Literatur*. Brommer (1983) expone las peripecias del héroe, desde antes de la guerra de Troya hasta su muerte, por medio de la compilación de los textos que recopilan los mitos y los objetos en los que aparece representado, provenientes de Grecia, Etruria y Roma. La labor del autor es realmente enriquecedora, pues, si bien no interpreta las imágenes, sí realiza todo un estudio de su evolución iconográfica a partir del texto homérico. Además, es importante el estudio mitográfico que Brommer (1983) realiza, luego de seguir la clasificación narrativa de Schefold (1966, 1967, 1974, 1992) (cf. *supra*, pág. xx), para la cual toma las obras de autores como Homero, Hesíodo, Esquilo, Sófocles, Eurípides, Píndaro, Baquílides, además de todas aquellas obras que se encuentran fragmentadas, como la de los poetas del ciclo épico, entre otros.

En la década de los noventa, se publica la edición estadounidense *The Odyssey and Ancient Art: an Epic in Word and Image*, obra dividida en dos secciones de estudio, *The Odyssey and Ancient Art* y *The Odyssey and Literature*. Diana Buitron y Beth Cohen

(1992), autoras de la primera parte, comparan el texto homérico con las obras visuales, para así realizar un catálogo que actualice y consolide toda la tradición académica previa, la cual ha estudiado el tema hasta el momento. Las autoras solo toman en consideración la obra homérica y dejan a un lado obras literarias posteriores que pudieron haber influenciado igualmente las representaciones artísticas de la época.

Al lado de estos trabajos, específicamente de la *Odisea*, se encuentran las obras que abarcan más relatos y personajes pero dedican una sección al mito de Odiseo, como es el de Carpenter (2001) y Shapiro (1994). El primero compila una imagen por episodio para narrar el mito; mientras que Shapiro (1994) analiza solo cuatro episodios: los encuentros con Nausica, con Polifemo y con Circe, además de la muerte de los pretendientes. Resume y cita la obra homérica, para luego compararla sintéticamente con las representaciones visuales.

En esta misma corriente se encuentra Timothy Gantz (1996), quien dedica un apartado a los *Nostoi*, regresos de los griegos después de la Guerra de Troya. Específicamente en el caso del regreso de Odiseo, el autor cita las principales aventuras narradas por Homero y las complementa con obras de autores posteriores. Incluye citas de obras perdidas de Sófocles y Esquilo que pudieron tratar una versión diferente del mito. En el campo iconográfico, expone las principales fuentes, pero sin ahondar en su análisis, por lo que se limita a las descripciones ecrásticas.

También se encuentran los trabajos que analizan conjuntamente las dos obras homéricas y las comparan con las fuentes iconográficas, con lo cual recalcan el papel preponderante de la tradición oral como origen de ambas. En esta corriente, se encuentra Anthony M. Snodgrass, quien en 1996 impartió varias conferencias en la Universidad de Aberdeen, con el título *From Homer's Art to the Art of Homer's Days*, donde analizaba la relación de los artistas plásticos (pintores, escultores, orfebres, etc.) de la época arcaica, los cuales ilustraban los mismos mitos narrados en las obras de Homero. A partir de estas conferencias, Snodgrass (1998) redactó su libro *Homer and the Artist: Text and Picture in Early Greek Art*. En él, argumenta que las obras del arte arcaico no ilustran los textos homéricos, pues existen muchas incongruencias, las cuales parecen indicar proveniencia de

fuentes no homéricas de los episodios retratados. Además, afirma que los contextos tanto de los artistas como del poeta son distintos y tienen como único vínculo ser de origen griego, por tal razón no se puede asegurar que estas obras representan escenas de Homero.

Por su parte, Steven Lowenstam (1997) promueve la investigación sobre la relación existente entre las versiones poéticas y artísticas de los mitos presentes en la *Odisea* y la *Ilíada*, comprendidas entre los siglos VII y V a. C. Para lograr esto, el autor toma en consideración la tradición artística y otras fuentes literarias aparte de Homero. Concluye que muchas veces los vasos con escenas propias de la *Ilíada* y la *Odisea* fueron influenciados por poemas y relatos distintos a aquellos presentes en las obras homéricas, lo cual posiblemente remite a la tradición oral. Además, Lowenstam (1992) enfatiza que las imágenes de tema épico pueden ser utilizadas como fuentes para estudiar los poemas homéricos.

Por último, vale destacar el trabajo de Alicia Esteban Santos (2010) con su libro *Iconografía de la mitología griega. El Ciclo Troyano V: El regreso de Ulises (Episodios de la Odisea)*. Siguiendo el modelo de Schefold (1966, 1967, 1974, 1992), esta autora estudia las fuentes literarias subdivididas en tres categorías: poesía épica, poesía lírica y poesía dramática, para luego analizar la historia de Odiseo, antes de su regreso de la guerra de Troya y el *nostos*, tal como lo relata la *Odisea*. La autora explica desde el aspecto iconográfico el mito, los textos literarios y las imágenes.

Enfoques específicos

También, se deben mencionar los nuevos enfoques de estudio que han nacido en los últimos 20 años sobre el episodio odiseico de Circe, que si bien no son específicamente sobre la figura de Odiseo, sí se basan en la relación texto e imagen, estos toman como punto de partida el mito encontrado en la *Odisea*. En primer lugar, existen varios trabajos sobre la figura de la mujer en la obra homérica y su respectiva representación en el arte, como es el caso del trabajo dirigido por Beth Cohen (1995), titulado *The Distaff Side: Representing the Female in Homer's Odyssey*. En esta obra, se dedica una sección al

episodio odiseico de Circe, *Kirke's Men: Swine and Sweethearts*, realizada por Richard Brilliant (1995).

En esta tendencia, se encuentran también Alicia Esteban Santos (2006, 2008) con sus varios estudios sobre las *Heroínas de la mitología griega*, y Mercedes Aguirre Castro con trabajos como *El tema de la mujer fatal en la Odisea* (1994) o *La presencia femenina en la travesía de Odiseo: Estudio Iconográfico* (1999). En este último, Aguirre Castro (1999) realiza una clasificación a partir de la actitud que presentan las mujeres ante el héroe: las benévolas (Atenea / Nausícaa), las “ambivalentes” (Circe/ Calipso) y las peligrosas o monstruosas (Sirenas/Escila y Caribdis). A partir de la exposición de ejemplos del arte visual griego, la autora argumenta que las divergencias en las representaciones se pueden deber al hecho de que los artistas no siguieran la tradición homérica sino otras leyendas relacionadas con el mar y la travesía marítima de Odiseo. Su principal tesis es que algunas de las leyendas paralelas sobre el héroe pueden ser fuente para otros poetas, por lo cual se habrían creado tragedias o dramas satíricos sobre los mismos temas; los cuales, si bien no se conservan los textos, se pueden conocer a través de los artistas plásticos.

Destacan los estudios de iconografía sobre el episodio odiseico de Circe; entre ellos, figura el trabajo de Luca Giuliani (2004): *Odysseus and Kirke. Iconography in a Pre-Literate Culture*; en el cual el autor establece tres tipos distintos de representación iconográfica del episodio.

Finalmente, otro énfasis de estudio novedoso se centra en la representación de la música tanto en el arte visual como en el texto griego, verbigracia Aguirre (2007) con su artículo *La música en el viaje de Odiseo*, en el cual caracteriza el poder persuasivo y sensual de tres de los personajes femeninos presentes en la obra: Calipso, Circe y las sirenas. Analiza la función del canto y la música en dichos personajes, tanto en la obra de Homero como en su iconografía.

En la actualidad, como se ha podido constatar, los especialistas se centran en el estudio de aspectos bastante específicos, a partir de los trabajos anteriores que arqueólogos e historiadores del arte realizaron desde principios del siglo XIX. Es importante resaltar el

carácter interdisciplinario y, por ende, ecléctico que ha adquirido el método iconográfico en la actualidad, especialmente en los estudios sobre mitología griega.

Objetivos

Objetivo general

Estudiar las manifestaciones del episodio odiseico de Circe en fuentes literarias y en vasos cerámicos de la Antigua Grecia, comprendidos entre s. VIII hasta I a. C.

Objetivos específicos

- Elaborar un breve recorrido diacrónico por el tratamiento del mito de Odiseo en las distintas fuentes textuales y visuales de la Antigua Grecia.
- Realizar un análisis filológico y narratológico del episodio odiseico de Circe tratado en la *Odisea* de Homero y en autores griegos posteriores.
- Realizar un análisis iconográfico y narratológico del episodio odiseico de Circe encontrado en las pinturas de vasijas griegas seleccionadas.
- Comparar la versión homérica del episodio odiseico de Circe con aquellas presentes en las fuentes literarias e iconográficas posteriores, considerando posibles factores extrínsecos e intrínsecos de cambio.

Hipótesis

El análisis diacrónico de fuentes literarias y pinturas de vasos cerámicos griegos muestra que posiblemente estas representen versiones distintas del episodio odiseico de Circe a lo largo de la historia de la Antigua Grecia.

Marco teórico referencial

El mito en Grecia

El término griego μῦθος (*mythos*) es un concepto polisémico⁶. A grandes rasgos, Eliade (1981, pág. 59) establece que:

(...) el mito relata una historia sagrada, es decir, un acontecimiento primordial que tuvo lugar en el comienzo del Tiempo, *ab initio*. Mas relatar una historia sagrada equivale a revelar un misterio, pues los personajes del mito no son seres humanos: son dioses o héroes civilizadores, y por esta razón sus gestas constituyen misterios: el hombre no los podría conocer si no le hubieran sido revelados. El mito es, pues, la historia de lo acontecido *in illo tempore*, el relato de lo que los dioses o los seres divinos hicieron al principio del Tiempo.

En un principio, se trata de un relato de carácter netamente oral, transmitido de generación en generación. De manera que el mito es un relato propio de la tradición mítica que se rememora, por lo cual en muchos casos tiene carácter dramático y ejemplar con valor paradigmático. Para Eliade (1991, pág. 7), la “función principal [del mito] es revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas: tanto la alimentación o el matrimonio como el trabajo, la educación, el arte o la sabiduría”.

De modo que el mito se revive y renueva por medio del rito, por lo que se constituye como el vital ordenador de la estructura social y cultural. Por lo tanto, el mito es una historia repetible, porque se reactualiza por medio de la fuerza ritual. Con todo, no es un relato verificable, como podría serlo un hecho histórico, sino que sucedió en *illo tempore*, tiempo prestigioso y sagrado. Por tal razón, el origen de los mitos es desconocido, pues son puramente de tradición oral en principio, aunque posteriormente fueran compilados en obras artísticas y literarias, como sucede en Grecia.

El caso griego presenta una problemática para Eliade (1991, pág. 64), pues “es la cultura griega la única en la que se sometió al mito a un largo y penetrante análisis, del cual salió radicalmente «desmitificado»”. Precisamente, el autor explica que “si en todas las lenguas indoeuropeas el vocablo «mito» denota una «ficción», es porque los griegos lo proclamaron así hace ya veinticinco siglos” (Eliade, 1991, pág. 64), con el surgimiento de

⁶ Según el contexto, el término *mythos* puede ser traducido de distintas maneras, entre ellas como ‘palabra’, ‘discurso’, ‘razón’, ‘dicho’, ‘relato’, ‘reflexión’, ‘pensamiento’, ‘opinión’, ‘rumor’, ‘relato imaginario’, ‘invención’, ‘leyenda’, ‘mito’, ‘fábula’, ‘cuento’, etc. (Pabón S. de Urbina, 2005, pág. 403).

la filosofía y el racionalismo. De manera que el concepto de ‘mito’ en Grecia presenta particularidades propias, por las cuales debe estudiarse independientemente.

En primera instancia, los mitos griegos no son verdades reveladas. Si bien muchos y los mayores mitos tienen un trasfondo religioso en el contexto griego, existen aquellos que no necesariamente cuentan con un carácter religioso, como los relacionados con el cuento popular (*folktale*), los cuales en la mayoría de los casos no requieren la fe religiosa.

En un principio, los mitos fueron utilizados a su vez como una narración ejemplar que pretendía encaminar a los hombres, dando a conocer sucesos acontecidos *in illo tempore*, con lo cual se organizaban los conceptos y máximas de los ideales griegos. En relación Jaeger (2000, pág. 53), señala que “el mito tiene en sí mismo esta significación normativa, incluso cuando no es empleado de un modo expreso como modelo o ejemplo”. De manera que,

[...] las instituciones se apoyan en los mitos; se recurre a ellos para tomar decisiones; se interpretan los hechos de acuerdo con ellos. Los más viejos se los cuentan a los más jóvenes, y éstos se inician en los saberes tradicionales de su pueblo mediante los grandes relatos de los dioses y los héroes fundadores [...] Y en las fiestas comunitarias se reitera, a través de rituales miméticos y narraciones escogidas, las palabras de los mitos. Pero, junto a esa circulación familiar y colectiva, en cada sociedad suele haber individuos especialmente dotados o privilegiados para asumir la tarea específica de referir esos relatos tradicionales. (García Gual, 2006, págs. 35-36)

Por esta razón, también la tradición oral y la memoria del pueblo son factores primordiales para los mitos griegos. La tarea de trasmisión estaba destinada a los aedos, rapsodas y poetas, todos ellos adiestrados en la memorización y en la composición oral, así desde el origen de los poemas épicos han formado y transmitido el saber mitológico. Precisamente, Jaeger (2000, pág. 52) menciona que el propósito de aquellos cantores era mantener en la memoria de la posteridad los “hechos de los hombres y de los dioses”.

Debido a esto, en Grecia los poetas eran considerados como maestros en el saber mítico. De acuerdo con Jaeger (2000, pág. 53), el mito era parte de la unión necesaria e inseparable de toda poesía, por lo que de ahí deriva la función social y educadora del poeta. El mismo Platón en la *República* (606e) reconoce que Homero ha sido el poeta que ha educado a toda la Hélade, pues es el primero y el más grande poeta griego en plasmar los relatos míticos en la poesía.

Por su parte, cuenta Heródoto (II, 53) que fueron Homero y Hesíodo, “los que compusieron la teogonía de los griegos, asignaron a los dioses sus sobrenombres, les distribuyeron artes y honores e indicaron sus formas” (Heródoto, 1981, trad. Lida de Malkiel, pág. 107). Al respecto, García Gual (2006, págs. 56-57) explica que

[...] al afirmar tan rotundamente la trascendencia de los poetas épicos en la configuración definitiva de las creencias y cultos, no pretende Heródoto destacar la originalidad de uno y otro, sino el valor permanente de sus obras en la fijación del corpus mitológico. No como inventores, sino como responsables de haber reorganizado y precisado en sus poemas, cantados ante un auditorio sin fronteras, el saber tradicional acerca de los dioses –quizás podemos agregar: y acerca de los héroes-, merecían ambos respeto y veneración. Por eso se convirtieron en los grandes educadores de los griegos en materia de religión y teología, porque habían plasmado en sus versos con singular destreza y claridad el legado de una larga tradición oral, que vino a fijarse por escrito en sus poemas a finales del siglo VIII o comienzos del VII.

Homero fue el poeta más antiguo y reconocido de la Grecia Antigua, tanto así que Eliade (1991, pág. 64) menciona que la

[...] concepción homérica de los dioses y sus mitos es, pues, la que se impuso por todas partes en el mundo y la que quedó definitivamente establecida, como en un universo atemporal de arquetipos, por los grandes artistas de la época clásica.

Con todo, no existe una sistematización completa de mitos y personajes míticos en Homero, como sí ocurre en Hesíodo, quien presenta “un primer intento de exponer un sistema mitológico con un buen esquema organizativo básico, que parte de las divinidades primigenias del universo para concluir en los epígonos divinos, los héroes y heroínas” (García Gual, 2006, pág. 32).

En relación, Bauzá (2004, pág. 44) expone que los mitos griegos forman un sistema, el cual constituye un cuerpo orgánico⁷ que parece repetir la misma estructura de la sociedad de la cual procede. En general, los grandes relatos míticos eran ampliamente conocidos por los griegos, especialmente, la ordenación genealógica de seres divinos y los principales hechos del pasado lejano (*illo tempore*), por lo que los mitos transmitidos por los poetas no son de invención propia, sino que los recogen y los exponen poéticamente.

⁷ Este “cuerpo orgánico” de mitos se conoce como *mitología*, el término se expone más adelante (cf. *infra*, pág. xxxiii).

Sin embargo, este corpus de mitos (*mitología*) recopilado por los poetas no es homogéneo, sino que a lo largo de la historia de Grecia se encuentra en constante alteración. En un principio, la tradición mítica es configurada y custodiada por los grandes poetas épicos. Precisamente, es en la difusión de los poemas épicos que el repertorio narrativo tradicional de mitos, compilados por los poetas, adquiere un perfil canónico a través de las variadas regiones de Grecia. Sin embargo, al lado de estos grandes relatos míticos tradicionales de los poetas épicos, (“mitos mayores”) coexistían otros “menores”, transmitidos en relatos locales y familiares aún, en algunos casos, propios de la tradición oral.

Por tal razón, podían encontrarse distintas versiones regionales de un mismo mito, aunque estas contaran con un alcance limitado. Estos mitos menores podían contar un carácter religioso restringido a una localidad específica, sin embargo, en muchos casos no estuvieron vinculados a algún culto, pues en general los “mitos mayores” configuraron la narrativa esencial de los cultos religiosos, como fuente de información sobre lo divino y lo heroico.

A esta variabilidad en los mitos griegos, se debe agregar la capacidad de reelaboración y cambio de los relatos tradicionales o “mitos mayores” que tenían los poetas en Grecia, pues no son meros compiladores, sino tenían un papel activo como intérpretes, lo cual se aprecia en la tradición literaria, donde esta tendencia a la variación del original o a la reinterpretación crítica es esencial al proceso de creación poética. En palabras de Jaeger (2000, pág. 57), el poeta no era simplemente un divulgador impersonal de la gloria del pasado y de sus hechos, sino un poeta en el pleno sentido de la palabra: “intérprete creador de la tradición”.

Se debe hacer la salvedad de que en Grecia no solamente los poetas contaban con dicha libertad creadora, sino también los artistas plásticos, como bien lo señala García Gual (2006, pág. 63):

Junto a los textos están las imágenes de las pinturas y la escultura, desde las magníficas estatuas de los dioses y héroes a las imágenes de la cerámica que una y otra vez reiteran escenas mitológicas, y que muchas veces testimonian interesantes variantes de temas míticos famosos.

Así, en general, el repertorio mítico de los griegos mediatizado por la tradición poética y la plástica presenta una singular libertad, ironía y variabilidad (García Gual, 2006, pág. 41). Por lo tanto, un mito puede ser observado a lo largo de los siglos en la historia griega tanto en la poesía como en las artes visuales. Sin embargo, también el carácter flexible de los mitos griegos propició su cuestionamiento, basado en un largo y penetrante análisis que dio como resultado que terminaran siendo “desmitificados” (Eliade, 1991, pág. 64).

Precisamente, el carácter tradicional del relato es el trazo esencial en el mito, como rasgo determinante en el mismo término *mythos*, en contraposición a *lógos*; concepto griego que también designa ‘discurso’, ‘palabra’, ‘dicho’, ‘razón’. Si bien al principio ambos términos se correspondían, más tarde son tomados como opuestos por la filosofía. Más adelante, se explica el proceso que conllevó este cambio, cuando se exponga el enfoque analítico del mito (cf. *infra*, págs. xlv-xlix).

Recapitulando, en Grecia, no se puede considerar al mito como una entidad completamente acabada desde su origen, sino como composiciones vivas en la tradición a lo largo de varios siglos de la historia griega. Dichos relatos pertenecen a la memoria colectiva de la cultura griega y son transmitidos de generación en generación, primero de manera oral y, posteriormente, por medios poéticos y visuales. Además, narran actuaciones memorables y ejemplares de dioses y héroes, ocurridas en un tiempo lejano y pretérito. Fuera del pensamiento religioso, en muchos casos, estos relatos no pretenden ser verdaderos, pero sí verosímiles.

Estas narraciones míticas están formadas por una estructura esencial que se mantiene aunque se alteren los detalles y otros elementos de sentido, lo cual los hace reconocibles a pesar de sus variaciones. Así, a grandes rasgos, se puede concebir el mito en Grecia antes de ser cuestionado, analizado y criticado por la filosofía; este proceso desencadenó la consecuencia de concebir al mito como una ficción poética.

Mitología y mitografía

El término ‘mitología’, etimológicamente hablando se encuentra compuesto de *mythos* (μῦθος) y *lógos* (λόγος), ambos conceptos definidos anteriormente. Platón⁸ es el primero en utilizar el vocablo μυθολογία (*mythología*) como “repertorio de mitos”⁹, acepción que en la modernidad se mantiene vigente. Por lo tanto, en primera instancia el concepto ‘mitología’ “apunta a un *corpus* orgánico que atiende a los mitos considerándolos parte de un sistema unitivo en el que cada uno de estos relatos se contrasta o complementa con otro semejante” (Bauzá, 2004, pág. 45). Siguiendo a García Gual (2006, pág. 69),

Una mitología es un sistema de representaciones míticas, organizado en torno a ciertas nociones básicas de carácter religioso. Los mitos están relacionados y ofrecen su explicación simbólica de lo real gracias a esa ordenación; no se prodigan caóticamente, sino que se insertan en una mitología que, si bien en una tradición cultural como la griega no se mantiene rígidamente fijada, presenta sin embargo unas líneas claras de ordenación.

La mitología clásica por excelencia designa al *corpus* de mitos originados en la cultura griega y romana. Pocos mitos son propiamente romanos, la mayoría son helénicos. De acuerdo con Grimal (1979, intr., pág. xiv), “el pensamiento mítico griego es, con mucho, el más rico y el que al fin impondrá sus formas al otro”. Precisamente, la mitología griega fue retomada por los poetas latinos como temática literaria, por lo que sus relatos predominan en la mitología clásica.

El panteón helénico está compuesto por deidades de orígenes diversos, muchos de los cuales tienen elementos u origen oriental; pero que al quedar sistematizados dentro del pensamiento mítico griego, son reinterpretados y adquieren nuevos significados. Al respecto, García Gual (2006, pág. 75) explica que en la actualidad es una tesis general razonable y aceptada “que la mitología griega –como la religión- es el producto de un cruce y fusión de elementos provenientes de la mitología indoeuropea y de un sustrato religioso mediterráneo, con una larga penetración de influencias asiáticas”. Por tal razón, la mitología griega es todo menos homogénea.

⁸ Cf. *Fedro* 243a; *República* II 382d, III 394b; *Leyes* III 680d, VI 752a; *Critias* 110a; *Hipias Mayor* 298a; *Político* 304d.

⁹ Cf. García Gual (2006, pág. 20, 31).

A esto hay que agregar que los mitos de tradición oral fueron compilados por poetas y artistas, quienes inspirados y guiados por ellos compusieron distintas obras poéticas (poemas épicos, tragedias, comedias, entre otros) y plásticas (pinturas de cerámica, esculturas, relieves, etc.), por lo que existen variedad de versiones. Estas se conservan parcialmente, pues solamente se conocen aquellas que se transmiten en las obras textuales y plásticas conservadas en la actualidad.

En el caso de la literatura, las fuentes para la mitología clásica son muy diversas temporal y espacialmente: “van desde los poemas homéricos hasta los comentarios eruditos de los sabios bizantinos del siglo XII” (Grimal, 1979, intr., pág. xx). En el presente proyecto, se ha delimitado la consulta de fuentes a aquellas propias de la Antigua Grecia, hasta finales de la época helenística y comienzos de la romana, con la obra de Apolodoro, la *Biblioteca* (cf. *supra*, nota 1, pág. xi). Asimismo, la plástica presenta un elaborado corpus de mitos. De hecho, el arte griego es también una fuente rica para el conocimiento de la mitología clásica.

Aparte de la acepción de mitología como *corpus* de mitos, posteriormente se utilizó el término para indicar el estudio de los mitos en sí mismos, como “tratado” o incluso “ciencia de los mitos” (García Gual, 2006, pág. 31). Precisamente, en la actualidad el Diccionario de la Real Academia Española (2001, pág. 1028) define ‘mitología’ como “conjunto de mitos de un pueblo o de una cultura, especialmente de la griega y romana” y “estudio de los mitos”, dando a conocer las dos acepciones del vocablo griego. García Gual (2006, pág. 33) explica que:

En su segunda acepción, «mitología» resulta un hablar de los mitos; un discurrir y teorizar sobre lo mítico para intentar comprenderlo; una explicación de lo que los mitos significan. Es una hermenéutica, más o menos científica. Sólo para este uso se podría hablar de una «mezcla de contrarios» o una «fusión de los antagónico» en la palabra, formada de *mythos* y *lógos*, como ha hecho A. Jolles.

Si bien la oposición de ambos conceptos se establece definitivamente en el siglo IV a. C. con Platón¹⁰, en el término ‘mitología’, como ‘estudio de los mitos’, se encuentran

¹⁰ Platón (*Protágoras* 320c), el término *mythos* se encuentra opuesto a *lógos*, como dos formas didácticas distintas.

unidos íntimamente. Esta tendencia de unificación viene dada por los intérpretes de los relatos míticos como Teágenes de Regio o Evémero, quienes buscaron realizar un enfoque analítico del mito, al cual se le dedica un apartado más adelante (cf. *infra*, págs. xlvi-xlvii)

Finalmente, la mitografía surge después de la mitología y consiste en un acopio minucioso de mitos, que tiene solo afán de anticuario o coleccionista, según Bauzá (2004, pág. 45). Por tal razón, se desarrolla netamente en el campo de la escritura, mientras que la mitología en su forma originaria se desenvuelve en el plano de la oralidad (Bauzá, 2004, pág. 45). El mejor ejemplo de mitografía griega es la obra helenística de Apolodoro: la *Biblioteca*; la cual, siguiendo a García Gual (2006, pág. 32), recopila una tradición mítica no viva en tiempos del autor, como sí lo estaba para Hesíodo, quien sistematizó la mitología de su época.

Clasificación

Modernamente, se ha optado por dividir los mitos griegos en dos clases: mitos divinos y mitos heroicos. Los primeros son relatos centralizados en las deidades o figuras divinas. Estos personajes participan activamente, como sucede en los mitos teogónicos (del origen de los dioses) o en aquellos de carácter cosmogónico (sobre la creación del mundo).

La clasificación de los dioses en la mitología griega suele basarse en la complementariedad y antagonismo tanto dentro del cosmos como en el patrocinio de diversas actividades. “La organización familiar y la estructura genealógica permiten cohesionar a las figuras mayores de ese panteón helénico, formado con agregaciones de dioses de origen vario. La familia divina constituye un principio de organización, de tipo patriarcal” (García Gual, 2006, pág. 71), donde el dios supremo, Zeus, es considerado padre de hombres y dioses.

Al lado de estos dioses mayores, existen otras divinidades menores, que carecen de relatos míticos propios. Generalmente, forman grupos de deidades, por lo que se encuentran desprovistas de individualidad y personalidad definida. Su acción es limitada y, en ciertos casos, dependen de una deidad mayor (como los sátiros que componen el *thíaso* de Dionisio). Además, funcionan principalmente como manifestaciones de lo divino.

En el caso de los mitos heroicos, estos se encuentran al margen de los divinos, pues la participación de los dioses suele ser constante en ellos. Al respecto, García Gual (2006, pág. 71) explica:

En contacto siempre con los dioses están los héroes, protagonistas de gran parte del repertorio de los mitos griegos. Están por debajo de los dioses en poder y gloria, y, como los hombres, están sujetos a la muerte. Éste es el trazo distintivo imborrable entre héroes y dioses; sólo estos son los inmortales.

Esta distinción es fundamental en la mitología griega, pues a pesar de que el héroe, entre otras funciones, es intermediario con el mundo de los dioses y muchas veces tiene un origen divino, se desenvuelve en el mundo humano, por lo tanto está sujeto a los males propios de los hombres por su naturaleza mortal.

Los héroes presentan una mezcla entre lo divino y lo humano. Sin embargo, el parentesco divino de los héroes griegos presenta bastante variedad, pues si bien muchos de ellos son hijos directos de dioses, como en el caso de Heracles o Teseo; existen también aquellos que son de origen netamente humano, aunque, en ciertos casos, tienen algún antepasado divino lejano, como sucede con Odiseo¹¹.

Aún así, ni los semidioses ni los héroes humanos estaban librados de los sufrimientos propios de los mortales. Constantemente soportan vicisitudes y aventuras, en las cuales muchas veces son subsidiados por figuras divinas, en unos casos emparentados al héroe y, en otros, como patronos protectores. Precisamente,

los mitos heroicos cuentan las aventuras y las hazañas de un héroe, un ser mítico que ha vencido incontables vicisitudes, entre las cuales se destacan la lucha contra monstruos, para salvar al poblado o a la damisela en desgracia; la batalla contra las fuerzas de la oscuridad que pretenden subyugar al género humano. (Chinchilla Sánchez, 2002, pág. 251)

Aunque la gran cantidad de figuras heroicas, que poseen relatos míticos propios, divididos estos en partes y episodios, es característica en la mitología griega; no existe una noción homogénea y establecida del papel del héroe. Según García Gual (2006, pág. 71), la definición de la categoría de héroe es mucho más difícil de precisar que la de dios, pues las historias de los héroes son mucho más amplias que los mitos divinos. “Hay héroes

¹¹ Anticlea, madre de Odiseo, era hija de Autólico, el cual había nacido de la unión de Hermes y Quíone.

mayores, famosos en toda Grecia, cantados en la épica y en toda la literatura clásica, y otros menores, de carácter local, ligados a un culto restringido” (*Ibidem*). Precisamente, Odiseo es uno de los héroes mayores por lo que su mito fue conocido por toda la Hélade.

Además, “por su pertenencia a los tiempos del mito y su afinidad con lo divino, [los héroes] son especialmente ejemplares para los humanos. Sus hechos están más cerca en muchos casos a las leyendas¹² que a los grandes mitos primordiales” (García Gual, 2006, pág. 71). También, existen relatos heroicos que por su contenido maravilloso pertenecen más bien al *folktale* que a la leyenda o a los mitos primordiales, como sucede con ciertos episodios odiseicos (cf. *infra*, págs. liii-liv). Campbell (2006, pág. 42) diferencia el papel del héroe mítico de aquel propio del cuento popular:

Típicamente, el héroe del cuento de hadas¹³ alcanza un triunfo doméstico y microscópico, mientras que el héroe del mito tiene un triunfo macroscópico, histórico-mundial. De allí que mientras el primero [...] se adueña de poderes extraordinarios y prevalece sobre sus opresores personales, el segundo vuelve de su aventura con los medios para lograr la regeneración de su sociedad como un todo.

Sin embargo, en Grecia estas categorías heroicas son complejas, pues una misma figura heroica puede desempeñar ambas dependiendo del episodio mítico de que se trate. Por ejemplo, en los episodios del *nostos*, como en el encuentro con Circe, Odiseo se comporta de acuerdo con las características del héroe del cuento popular, sin embargo, en los episodios en Ítaca desempeña el papel del héroe mítico. Por tal razón, la categoría de héroe debe ser aplicada en la mitología griega con base en cada caso específico; pues también se debe considerar las distintas versiones poéticas que podrían, a su vez, modificar la conducta y las funciones del héroe.

Siguiendo a García Gual (2006, pág. 49), “en Grecia podemos percibir cómo una determinada figura mítica pervive a través de variaciones literarias muy sintomáticas de

¹² Sobre las distinciones narrativas entre leyenda, mitos primordiales y cuento popular consúltese la sección sobre ‘narración mítica’ (cf. *infra*, págs. xlix-liv).

¹³ “Cuento de hadas” o *Fairy-tale* es un nombre comúnmente utilizado para denominar al cuento popular (*folktale*), sin embargo, siguiendo a Rose (1961, pág. 6), este término es inapropiado y confuso, pues tales narraciones no necesariamente tienen relación con las hadas o con otros seres sobrenaturales, como en algunos casos sucede en Grecia, sino que tiene como particularidad principal, frente a la leyenda y el mito, el estar destinados al mero entretenimiento y deleite del oyente o lector.

este proceso”. La figura del héroe se ve modificada dependiendo de la intención de los narradores y el contexto histórico, literario y artístico. Repetidas veces en esa larga tradición literaria, los héroes fueron presentados con nuevos y variados matices. Esto sucede claramente con el personaje de Odiseo, que ha sido reescrito y reelaborado de muy diversas maneras a través de la historia, sobre ello, Esteban Santos (2010, pág. 23) explica que

Respecto a su personalidad, es concebida de maneras muy diferentes: de modo positivo o bien –a la inversa- peyorativo, pues la literatura griega muestra al personaje de Ulises no sólo en su faceta de héroe noble, tal como aparece en la *Odisea* de Homero, sino también en la visión posterior, muy negativa, de los trágicos, de Eurípides en especial, que le presenta como un malvado promotor de asesinatos de inocentes y de traiciones. Pero, en todo caso, sus cualidades sobresalientes y que caracteriza por antonomasia son la astucia, sagacidad, habilidad para urdir estratagemas y engaños, así como la elocuencia y dotes de persuasión.

Por lo tanto, la libertad poética y artística en Grecia no se veía supeditada solamente a las variaciones del relato mítico, sino también contempla al personaje mítico, en sus funciones y personalidad. Debido a ello, el estudio del mito, en este caso del mito heroico, debe contemplar las distintas versiones, no solo las variantes en la estructura narrativa, sino también en las funciones de los personajes (especialmente del héroe) y sus características, las cuales pueden verse modificadas completamente de una versión poética a otra, como sucede con la figura heroica de Odiseo, temática de la presente investigación.

Tipología de las funciones del mito

Al lado de esta clasificación binaria basada en los personajes del mito, Kirk (1973, pág. 298) elabora una tipología según las funciones del mito. “El primer tipo es fundamentalmente narrativo y entretenido; el segundo, funcional, iterativo y validatorio; y el tercero, especulativo y explicativo” (Kirk, 1973, pág. 298). Estos tipos no son excluyentes, especialmente el primero, pues en esencia todos los mitos son narraciones, pero no todos tienen carácter funcional/validatorio o especulativo/explicativo.

El primer tipo en sentido estricto es compartido por la totalidad de los mitos, pues ellos por definición “son historias y dependen en gran medida de sus cualidades

exclusivamente narrativas para su creación y conservación” (Kirk, 1973, pág. 299). Sin embargo, existen distintas clases según su narración. Siguiendo a Kirk (1973), se puede distinguir tres clases de narración mítica: el mito, la leyenda (saga) y el cuento popular (*Märchen* o *folk-tale*), las cuales se exponen en detalle en la sección de narratología dedicada a la narración mítica (cf. *infra*, págs. xlix-liv).

El tipo funcional, iterativo y validatorio es de gran extensión. “Los mitos que incluye suelen ser repetidos regularmente en las ocasiones rituales o ceremoniales; y su repetición constituye parte de su valor y significado” (Kirk, 1973, pág. 299). Generalmente, forman parte de un ritual; por lo que tienen propósitos mágicos, como sucede con muchos mitos de la fertilidad.

Otros mitos, recitados en un contexto religioso y sagrado, tienen una finalidad propiciatoria, pues con la repetición del relato *ab origine* de determinada divinidad pretenden conseguir su favor y gracia. En Grecia, esto se ejemplifica bien con los Himnos Homéricos.

También existe el mito como modelo. Siguiendo a Kirk (1973, pág. 301), “el principal fin práctico de tales mitos es el de confirmar las costumbres e instituciones triviales, conservar su memoria y proveerlas de autoridad”. Como sucede con los mitos etiológicos, los cuales son instrumentos instituidores para la legitimidad de un objeto o costumbre, de allí su carácter validatorio.

Las genealogías son mitos explicativos que tienen la función validatoria. Estos cuentan con poco contenido narrativo y solo señalan las relaciones míticas. “Su repetición no necesita ser ceremonial, y la tradición es mantenida y confirmada por frecuentes recordaciones no sujetas a norma alguna” (Kirk, 1973, pág. 302).

Finalmente, los mitos instituidores pueden tomar un aspecto más teórico al contribuir con el factor emocional para una actitud o creencia. Algunos de estos mitos reflejan preocupaciones y convicciones inherentemente humanas sin procurar explicación alguna, por lo que pertenece a su vez al tipo especulativo, aunque no sean explicativos.

El tercer tipo de funciones míticas se basa en la explicación y la especulación. En primer lugar, se encontrarían los mitos etiológicos, que a su vez también son funcionales,

iterativos y validatorios, puesto que entre más completo y elaborado sea el mito, “tanto más fundamental y abstracta es la paradoja o institución que tiende a explicar o reflejar” (Kirk, 1973, pág. 303).

Muchos mitos reflejan problemas o preocupaciones humanas. Sin embargo, Kirk (1973, pág. 303) explica que frecuentemente

el mito da la impresión de querer eludir el problema, ya simplemente ofuscándolo, o haciéndolo parecer abstracto e irreal, o manifestando, con términos conmovedores, que es insoluble o inevitable por formar parte de lo dispuesto por la divina providencia o por obedecer al orden natural de las cosas, u ofreciendo algún paliativo o aparente solución para el mismo. Tal solución debe ser, también ella, mítica. Si el problema pudiera resolverse por medios racionales [...], su solución no tomaría la forma de un mito, sino de una terminología revisada, de una institución alterada o de una afirmación directa.

Uno de los mejores ejemplos de la mitología griega es la historia de Orfeo y Eurídice. En ella, se explica míticamente cómo la mortalidad es inevitable y los muertos no pueden ser revividos. El fracaso de Orfeo comprueba la fragilidad humana y cómo el orden natural no puede ser cambiado.

Las clases de soluciones que los mitos especulativos pueden ofrecer, según Kirk (1973, pág. 304), son:

La eliminación del problema, o su efectivo enmascaramiento, por una narración que implica su poca importancia por el caso o que, simplemente, pretende que no existe; la resolución de una contradicción [...], que comporta la introducción de un factor mítico que sirve para mediar entre extremos polares; la domesticación, mediante la reducción de las fuerzas impersonales a fuerzas personales y, por ende, a formas más comprensibles, de los aspectos de la naturaleza repelentes o inasimilables [...]; y el uso de otras clases de alegorías, en las que la trasposición de una situación problemática a un nuevo conjunto de términos parece revelar nuevas asociaciones y relaciones, hace el problema menos riguroso.

Estos serían los modos por los cuales ciertos mitos buscan explicaciones y especulan sobre problemáticas y preocupaciones propiamente humanas.

Enfoques del mito

Los mitos griegos aparecen desarrollados en distintos enfoques: artístico, literario, religioso y analítico. Los tres primeros enfoques buscan expresar el corpus heterogéneo de mitos por medios creativos y activos, mientras que el enfoque analítico se centra en la explicación de estos.

El estudio de los enfoques no es excluyente, pues generalmente para lograr una visión más completa del mito se necesita abordarlos en conjunto. De todos los enfoques, el literario ha tenido mayor acogida en los estudios, pues según Bauzá (2004, pág. 44),

es la literatura la que nos proporciona mayores aportes a la hora de penetrar en ese abigarrado corpus de conceptos que conocemos con el nombre de mitología helénica, lo que es, por sí misma, una circunstancia no natural ya que la literatura corresponde al dominio de la letra escrita y el mito, en cambio, en sus orígenes pertenece al terreno de la oralidad. Por lo demás, sucede con el mito griego otra circunstancia falaz: lejos de conocerlo como una realidad vital, lo conocemos fragmentariamente y a través de la mitología.

Sin embargo, para lograr una concepción más completa del mito es necesario consultar otras fuentes, como la plástica, central en el enfoque artístico. En el caso específico de la presente investigación, se toman fuentes literarias y artísticas (particularmente, pinturas de cerámica) con el fin de observar el desarrollo del episodio odiseico de Circe a lo largo de la historia de la Antigua Grecia. Junto al enfoque artístico, el literario se enriquece, con lo cual se puede lograr una visión más integral del mito. Como lo ha señalado Eliade (1991, pág. 64) en relación con el estudio de Homero y sus obras:

[...] es conveniente recordar que Homero no era ni un teólogo ni un mitógrafo. No pretendía presentar de una manera sistemática y exhaustiva el conjunto de la religión y de la mitología griega. Si bien es cierto, como dice Platón, que Homero educó a toda Grecia, destinaba sus poemas a un auditorio específico: los miembros de una aristocracia militar y feudal. Su genio literario ejerció una fascinación jamás igualada; asimismo sus obras contribuyeron enormemente a unificar y articular la cultura griega. Pero al no escribir un tratado de mitología, no registró todos los temas míticos que circulaban por el mundo griego. No tenía gran interés en evocar concepciones religiosas y mitológicas extranjeras o de escaso interés para su auditorio, por excelencia patriarcal y guerrero. De todo lo que podría llamarse el elemento nocturno, ctónico, funerario de la religión y la mitología griegas, Homero apenas dice nada. La importancia de las ideas religiosas de sexualidad y fecundidad, de muerte, de vida de ultratumba, nos han sido reveladas por autores tardíos y por las excavaciones arqueológicas.

El enfoque religioso del mito pertenece a la esfera de la antigüedad, donde el mito contaba con su carácter sagrado y era revivido por medio del rito. Siguiendo a García Gual (2006, pág. 51), al margen de la tradición literaria y artística hubo versiones locales del mito y cultos, asociados a rituales, de los cuales en la actualidad se conoce poco. Al

descontextualizarse el mito, el enfoque religioso de este se pierde y es remplazado por el enfoque analítico, con el cual se busca interpretar el mito.

En la actualidad, disciplinas tales como la historia de las religiones, religión comparada o antropología religiosa, que pertenecen al enfoque analítico, buscan comprender el enfoque religioso del mito en la antigüedad. A continuación, se detalla las principales características de los enfoques literario, artístico y analítico en Grecia Antigua.

a) *Enfoque literario*

La literatura griega se construye a partir de la mitología, por lo que la mayoría de los géneros poéticos antiguos¹⁴ estructuran sus argumentos en ella. Los mitos griegos fueron mediatizados por la escritura y por la poesía en sus diversos géneros: un mito podía ser evocado según el modo épico, lírico o trágico, con finalidades distintas y estilos diversos. De manera que “el mito no es, desde luego, ningún género literario ni tiene una forma fija; puede entrar en distintos géneros y admite varias formas narrativas, desde la forma abierta de la épica a la representación dramática o la alusión lírica” (García Gual, 2006, nota 12, pág. 23).

En Grecia, la mayoría de géneros poéticos se basan en la tradición mítica. Tardíamente es que surge la literatura de ficción, en géneros posclásicos como la comedia nueva, la lírica bucólica y la novela helenística. Antes, la poesía constituía sus argumentos con base en el mito, no es casual que Aristóteles en la *Poética* (1450a) utilice el término *mythos* para designar al argumento de la tragedia.

Siguiendo a García Gual (2006, pág. 41), los poetas griegos a la hora de hacer sus obras seleccionaban entre las variantes míticas de su región y escogían también entre variantes locales de las tradiciones, prefiriendo posiblemente aquellas de su lugar de origen. Así, por ejemplo, un poeta ático utilizó las variantes atenienses y, a su vez, también dejó en la sombra ciertos aspectos del relato que el poeta prefería silenciar, censurar o bien modificar del mito tradicional por moralidad, ya sea por razones momentáneas o en

¹⁴ En Grecia, tardíamente surge la literatura de ficción en géneros posclásicos como la Comedia Nueva, la lírica bucólica y la novela helenística. Antes de estos géneros, la poesía griega constituía sus argumentos con base en el mito.

atención a su público. Recuérdese que la literatura en Grecia era *paideía* (παιδεία) y *mousiké* (μουσική), es decir, “educación” y “arte de las musas”.

De manera que la vertiente educativa fue un factor principal del enfoque literario del mito. “La épica y la tragedia –y también la lírica coral doria- fueron no sólo formas de arte, sino también instituciones sociales con valor educativo” (García Gual, 2006, pág. 45). En el caso de los géneros dramáticos –entiéndase tragedia, comedia, drama satíricos, entre otros- eran representados en el teatro en fiestas cívicas, donde evocaban los mitos en un marco festivo que conservaba aún muchos elementos de carácter religioso. Por ejemplo,

la fiesta en que se representa la tragedia conserva mucho de ritual. Está presidida por el sacerdote de Dionisos, que ocupa un asiento especial en la primera fila del auditorio, comienza con un sacrificio sobre el altar que está en el centro de la *orchestra*, delante de la escena, tiene unos orígenes en ritos sagrados (sean cuales fueran) y mantiene elementos arcaicos como las máscaras, los coros, la presencia de los dioses, etc. (García Gual, 2006, pág. 46)

Todo ello perteneció al enfoque religioso del mito griego, el cual se ha perdido por completo. Sin embargo, se conservan algunos textos utilizados en dichas festividades que evidencia la íntima relación que existía en Grecia entre las manifestaciones del mito, tanto literaria como religiosa. Como bien lo ha señalado García Gual (2006, pág. 60),

la transmisión de los grandes mitos, del repertorio panhelénico, está ligada a la poesía que recrea y difunde los ritos y que, mediante la escritura, presenta a las «aladas palabras» una perdurable autoridad. A la vez ese saber poético del mundo divino y heroico está sujeto a una cierta libertad –superior a la que tienen otras mitologías guardadas por un clero celoso de sus privilegios y convencido de su carácter revelado-. También está expuesto a unas críticas renovadas, tanto de los filósofos como de los mismos poetas, que se permiten discrepar y recomponer un mito que no les parece «decente».

Por tales razones, un mito puede ser rastreado a lo largo de los siglos en la historia de Grecia, narrado por distintos autores en diversas formas poéticas con variantes significativas, que dan como resultado distintas versiones de un mismo mito. Por lo tanto, la tradición mítica hallada en la poesía griega puede ser estudiada de manera diacrónica. Precisamente, el presente proyecto se propone estudiar dicho fenómeno en el episodio odiseico de Circe, desde el periodo arcaico hasta el helenismo.

b) Enfoque artístico

Asimismo, la plástica presenta un elaborado *corpus* de mitos. En Grecia, el arte fue a menudo un soporte para la transmisión de mitos, de la misma manera que la poesía. Las representaciones plásticas -en cerámica, pintura o escultura- también difunden y recuerdan relatos míticos. Por ello, el arte griego es en la actualidad también una fuente rica para el conocimiento de la mitología clásica. Al respecto, T. H. Carpenter (2001, pág. 7) explica que en las imágenes

en unas ocasiones, se muestra una historia de la que no existen rastros en la literatura; en otras, los detalles de la historia en la obra de arte son muy diferentes de los de la versión literaria, y a veces, se imprime vida a una historia que sólo se conoce en su forma abreviada y posterior.

Las distintas versiones de un mismo mito no solamente aparecen en la poesía, sino también en el arte antiguo griego, como lo ha apuntado Carpenter (2001, pág. 7), por lo que su estudio puede brindar importante información sobre la historia de un mito. Los grandes poetas, Homero y Hesíodo, sistematizaron el corpus de mitos griegos, información que se encuentra acompañada por los datos de muchos otros que brindan noticia de los mitos por medio de alusiones y con fragmentos de un discurso. Por tal razón, la tarea de descifrar el mensaje mítico es compleja y ardua. Sin embargo, “las noticias pueden completarse con las imágenes que nos suministra la arqueología, y esos testimonios plásticos del arte antiguo son de un interés muy alto para nuestro conocimiento de la mitología” (García Gual, 2006, pág. 41), en este caso, griega.

De manera que la mitología o el estudio de los mitos griegos debe ser abordado interdisciplinariamente, pues el gran corpus de tradición oral ha llegado de manera fragmentaria a través de distintas fuentes. Justamente este es el propósito del presente proyecto, estudiar el desarrollo diacrónico del episodio mítico de Circe en el mito de Odiseo por medio del análisis de fuentes literarias y visuales de la Grecia Antigua.

c) Enfoque analítico

En Grecia, aunque los grandes mitos contaban con carácter sagrado y eran revividos por medio del rito, esto no impidió que fueran analizados y racionalizados desde muy temprano. Al respecto, Eliade (1991, pág. 64) menciona que

[...] en Grecia el mito inspiró y guió tanto la poesía épica, la tragedia y la comedia como las artes plásticas; pero asimismo es la cultura griega la única en la que se sometió al mito a un largo y penetrante análisis, del cual salió radicalmente «desmitificado». El nacimiento del racionalismo jónico coincide con una crítica cada vez más corrosiva de la mitología «clásica», tal como se encontraba expresada en las obras de Homero y de Hesíodo.

Al “desmitificarse” o desacralizarse el mito, el enfoque religioso de este se pierde y es remplazado por el enfoque analítico, con el cual se busca interpretarlo. En Grecia, los filósofos fueron los primeros en buscar una explicación. Alrededor del siglo VI a. C., el racionalismo y la filosofía nacieron en Jonia y ellos buscaron explicaciones del mundo mediante la razón (*lógos*), lo cual generó un proceso crítico del *mythos*. Al respecto, Bauzá (2004, pág. 39) explica que

frente al término *logos* cuyo ámbito semántico se orienta hacia el aspecto racional del discurso, la voz *mythos*, sin aludir propiamente a lo irracional, parece inclinarse, antes bien, por la referencia a personas y sucesos situados en una transhistoria en la que, en ocasiones, no faltan ni elementos sagrados, ni sucesos fantásticos [...] El mito da cuenta del mundo a través de una explicación dramática, el *logos*, en cambio, lo hace de un modo abstracto.

De aquí nace la oposición *mythos* / *lógos*, donde el primero pasó a designar a todo relato ficticio y fabuloso de origen tradicional opuesto al *lógos*, que denomina al relato razonado y objetivo. Esta oposición se establece en la cultura griega a partir de determinado momento histórico y resulta característica de ella, dando como resultado profundos estudios.

El contraste entre *mythos* y *lógos* se perfila hacia el siglo V a. C., época de la Sofística y de los primeros historiadores. Sin embargo, antes en el siglo VI a. C., Jenófanes y Heráclito censuran a Homero y a Hesíodo desde una perspectiva moral y filosófica. Por medio de estas críticas y censuras, se cuestiona por vez primera la tradición mítica en Grecia, con lo cual comienza el proceso de desmitificación, de cual habla Eliade (1991, pág. 64).

No obstante, es hasta Platón (*Protágoras* 320c) donde se encuentra *mythos* opuesto a *lógos*, como dos formas didácticas distintas. Al respecto, K. Kerényi, citado por García Gual (2006, pág. 33), explica que la primera es mera narración, pues no aporta pruebas, se declara libre de todo compromiso; mientras que la segunda, si bien puede ser también

narración o discurso, consiste esencialmente en argumentar y probar. Con ello, la veracidad del mito es cuestionada, por lo que los filósofos buscan explicar el mundo por medio de la razón como método de conocimiento.

Para algunos ilustrados, como lo eran los sofistas, los mitos aparecen como reliquias fabulosas de un pasado ignorante, que explicaba el mundo de un modo fantástico e infantil, o bien como mentiras y patrañas urdidas para el engaño de las gentes. (García Gual, 2006, pág. 196)

Estos fuertes ataques de los filósofos al pensamiento mítico generaron como respuesta una ferviente defensa. Probablemente a ello se deba la teoría alegórica del mito, la cual se basaba en la explicación de un lenguaje velado en la narración poética. Por lo tanto, los relatos míticos “no debían tomarse al pie de la letra, ya que eran narraciones de sentido cifrado y lenguaje imaginativo, es decir, alegorías sobre el mundo divino, cuentos poéticos de sabio y crítico trasfondo” (García Gual, 2006, pág. 62).

Precisamente, esta defensa del mito surgió en un primer momento en relación con el análisis de los poemas Homero, pues se buscaba una explicación alegórica de los relatos míticos, es decir, una expresión figurada, cifrada, metafórica de ellos. Con este recurso, se salva la verdad profunda y escondida en el texto homérico, que puede ser traducida en sentencias. Esto supone que en sí mismas las narraciones míticas son *escandalosas*, pero solamente son justificadas por la sabiduría del poeta que de modo crítico con el lenguaje poético alude y revela verdades ocultas por medio de metáforas complejas que deben ser descifradas.

La teoría alegórica contó con mucha popularidad en el mundo griego. Teágenes de Regio fue uno de los primeros pensadores en explicar la narración homérica con un método alegórico, alrededor del siglo VI a. C. Más tarde, muchos otros la utilizaron para legitimar el valor de los poetas antiguos y el poder de los relatos míticos. Como sucedió con los estoicos¹⁵, en su intento por rescatar la doctrina religiosa de los mitos venerables frente a los postulados escépticos o epicúreos. Siguiendo a García Gual (2006, pág. 201), este método interpretativo fue muy común en los logógrafos jonios y en los comentaristas

¹⁵ cf. García Gual (2006, págs. 197-198).

tardíos, aunque no llegó a sistematizarse. Aún así, se mantuvo durante el Medievo y el Renacimiento, para finalmente reaparecer en algunas teorías modernas¹⁶ sobre el mito.

El alegorismo supone un proceso hermenéutico del texto poético, una exégesis profunda del lenguaje encriptado. Sin embargo, este proceso en ciertos autores generó interpretaciones triviales, como las *Historias increíbles* (*Περὶ ἀπίστων*) de Paléfato, escritor del siglo IV a. C., que realiza una versión «racionalizada» de los mitos. Para él, los relatos míticos han sido producto de equívocos, como malas interpretaciones y narraciones hiperbólicas.

Posteriormente, a finales del siglo VI a. C., Evémero de Mesene escribió una obra titulada *Ἱερὰ ἀναγραφή* (*Hierà anagraphé*), ‘Inscripción sagrada’, en la cual propone una lectura ‘histórica’ del origen de los mitos. Según el hermeneuta, los dioses míticos eran en un tiempo remoto reyes, personajes históricos que con el transcurrir del tiempo fueron divinizados.

El texto de Evémero, actualmente perdido, narraba su viaje por el océano hasta una isla. En ella encontró una inscripción sagrada (de allí el nombre de la obra), donde relataba la historia de los primeros reyes de Pancaya: Urano, Crono y Zeus. Según el autor, estos reyes habrían sido deificados por sus grandes acciones, lo que con el tiempo generó su culto divino. García Gual (2006, pág. 202) señala que “en la teoría de Evémero hay claros reflejos de un momento histórico preciso: el de la deificación de los primeros monarcas helenísticos, los Diádocos, sucesores de Alejandro”.

El everemismo supone la completa desacralización de los grandes mitos griegos, tomándolos como ficciones, hecho que supuso finalmente la pérdida de fe en dichos relatos, es decir, la ruina del saber mítico. El mismo Plutarco (*Moralia* 360A) le atribuye “haber diseminado el ateísmo por todo el mundo”¹⁷.

¹⁶ En el siglo XIX, por ejemplo, se retoma la teoría alegórica para la interpretación de los mitos como un lenguaje figurativo de los fenómenos naturales, como lo hace Max Müller; también, el psicoanálisis la retoma, pero con la pretensión de observar en los relatos míticos manifestaciones de la psique humana (cf. García Gual, 2006, pág. 201)

¹⁷ Cf. García Gual (2006, pág. 203).

El evemerismo fue muy popular durante la Edad Media, pues era una herramienta útil para los Padres de la Iglesia contra el ‘paganismo’. “Gracias a ello su interpretación pasó a los escritores medievales, como un recurso para poder referir los antiguos mitos sin incurrir en la censura como idólatras” (García Gual, 2006, pág. 203). A veces, también en la realización de las “etimologías”, la teoría evemerista se encontraba junto al alegorismo, como sucede en la obra de Isidoro de Sevilla.

La concepción de los mitos griegos como narración ficticia continuó a lo largo de la historia de la humanidad hasta el siglo XVIII, con el descubrimiento de otras mitologías y con las reflexiones de los simbolistas acerca de los mal llamados pueblos primitivos. Gracias a ello, se comenzará a distinguir nuevamente al mito de la mera ficción poética.

En la contemporaneidad, el mito se estudia desde variados enfoques analíticos, pues, de acuerdo con Eliade (1991, pág. 6), “el mito es una realidad cultural extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias”. Las corrientes más importantes de enfoque analítico del mito en el siglo XX son: la mitología comparada, el simbolismo (con su rama psicoanalítica), la “mitocrítica”, la escuela del “mito y ritual”, el funcionalismo y el estructuralismo.¹⁸

Las principales divergencias se encuentran en la definición del mito, pues cada rama propone una distinta según su marco teórico. En la actualidad, se ha tendido a alejarse de estas corrientes analíticas, pues como sugiere García Gual (2006, pág. 304), el estudioso profesional de lo helénico, como es el filólogo clásico, “debe limitarse a interpretar los relatos míticos en el contexto cultural, poético y literario que los produce, recompone y difunde”, fuera de tratar de conferir una categoría universal para lo mítico.

Los mitos griegos han sido transmitidos a la posteridad por medio de las fuentes literarias y plásticas, creadas en un contexto histórico-cultural determinado, que a su vez han influido en su proyección. Así, los tres enfoques creativos del mito (el religioso, el artístico y el literario) expresaban, difundían y reflejaban una latente tradición oral y, por

¹⁸ Para el desarrollo crítico de cada corriente teórica en relación con la interpretación del mito, recúrrase a García Gual (2006).

ende, unos relatos propios de la memoria colectiva griega, mediante una tradición inmemorable que subsistía más allá de ellos.

De todo esto, en la actualidad solamente se puede conocer lo poco que ha perdurado en fuentes literarias y plásticas, en las cuales los mitos resultan parecer ficciones o relatos ficticios que se cuentan literaria o visualmente, producidas en diversos contextos históricos, formas y géneros literarios. De allí que la mitología griega sea tan heterogénea y pueda ser estudiada de manera diacrónica. García Gual (2006, pág. 311) explica que

Desde los años ochentas parece caracterizar lo más interesante de la actual interpretación de los mitos griegos, es un cierto desdén por las posiciones teóricas previas y un empeño por reconstruir los mensajes míticos a partir de una lectura minuciosa de los textos, sin perder de vista sus contextos, como momentos de la tradición mítica, en esa trasmisión que es, a la vez, poética [...] una atención especial a sus variantes en la «historia de los mitos». Se busca subrayar así la estructura de los relatos a la vez que su presentación y variación según moldes literarios en que, en la cultura helénica, se ofrece el relato. Además de esta tendencia a acudir al examen minucioso de los textos, en la línea bien ejemplificada en los trabajos de Vernant¹⁹, por ejemplo, puede destacarse algunos avances característicos, como son el interés por la iconografía como fuente de información mítica...

Precisamente, esta investigación sigue dicho enfoque analítico, pues se propone estudiar la “historia” del episodio odiseico de Circe, a partir de la estructura narrativa de las funciones de los personajes y de los motivos del cuento popular presentes en las distintas fuentes literarias e iconográficas, junto con el análisis filológico e iconográfico de los textos poéticos y plásticos (respectivamente) conservados del relato mítico; para determinar las distintas versiones legadas por autores y artistas en las diferentes épocas de la historia de la Antigua Grecia.

Narración mítica

El estudio de la narración mítica se encuentra inmerso en la narratología. Esta disciplina surgió como respuesta del estructuralismo para conseguir un sistema de análisis de las estructuras narrativas. Sin embargo, desde los griegos existió esta necesidad, como lo demuestra la *Poética* de Aristóteles, donde se analiza, entre otras temáticas, la estructura de

¹⁹ J. P. Vernant pertenece a la Escuela de París, la cual suele interpretar los mitos a partir del trabajo y lectura filológica minuciosa de los textos clásicos, unida a una perspectiva estructural que, a su vez, considera todo el contexto social, cultural e histórico en el que fueron realizadas dichas obras (cf. García Gual, 2006, pág. 311).

la tragedia y su relación con la epopeya, por medio de la caracterización y descripción de la experiencia estética y del contenido narrativo.

En 1969, Tzvetan Todorov acuñó el término *narratología*, para designar «la ciencia del relato» dentro de una nueva teoría de la narración literaria. El estudio narratológico es una disciplina académica, cuyo enfoque ha sido aplicado a cualquier estructura narrativa, desde narraciones literarias hasta aquellas propias de la tradición oral, como el cuento popular. Por tal razón, generalmente se utiliza para el análisis literario, sin embargo, en la contemporaneidad se ha adaptado a los estudios visuales, examinando las narraciones presentes en las imágenes.

T. Todorov (1968), citado por Barthes (1977, pág. 72), propone que el estudio narratológico se dedique a trabajar “dos grandes niveles, ellos mismos subdivididos: la historia (argumento) que comprende una lógica de las acciones y una «sintaxis» de los personajes, y el discurso que comprende los tiempos, los aspectos y los modos del relato”. En otras palabras, el estudio de la historia se dedica a “lo que se cuenta”, es decir, al contenido del relato y cómo este se desarrolla. Mientras que el estudio del discurso se centra en “cómo se cuenta”, lo que es lo mismo, se dedica al producto material, a la forma como está compuesto el relato.

El estudio de la narración mítica se encuentra inmerso en la narratología de la historia, con lo que se da prioridad al contenido, pues de acuerdo con García Gual (2006, pág. 22),

El mito es un relato, una narración, que puede contener elementos simbólicos, pero que, frente a los símbolos o a las imágenes de carácter puntual, se caracteriza por presentar una «historia». Este relato viene de tiempos atrás y es conocido de muchos, y aceptado y transmitido de generación en generación.

De manera que el mito es una narración y, como tal, puede ser analizado desde el campo de la narratología. Si bien es propio de la tradición oral, ha llegado fragmentariamente hasta la actualidad a través de las fuentes literarias y visuales, por lo que el análisis narratológico puede ser aplicado a ambas con el fin de estudiar el mito en ellas. Por tal razón, se dedica una sección a la narratología centrada en el estudio textual y otra a los preceptos del arte narrativo.

En la narratología centrada en el estudio textual, se encuentra la narración mítica presente en las fuentes literarias. Generalmente, los personajes son actores que cumplen acciones impresionantes en dichos relatos. Al respecto, García Gual (2006, pág. 23) explica que

los actores [o personajes] de los episodios míticos son seres extraordinarios, fundamentalmente seres divinos, ya sean dioses o figuras emparentadas con ellos, como los héroes de la mitología griega. Son más que humanos y actúan en un marco de posibilidades superior al de la realidad natural.

Anteriormente, se explicó que los mitos griegos se suelen clasificar en mitos divinos y heroicos, lo cual corresponde a sus personajes. Sin embargo, existen distintas clases de narraciones míticas según su contenido narrativo. Siguiendo a Kirk (1973), a Rose (1961) y a García Gual (2006), se puede distinguir tres clases: el mito primordial, la leyenda (saga) y el cuento popular (*märchen* o *folk-tale*).

Las temáticas esencialmente míticas tienen una función sagrada y valorativa. Se componen en su mayoría por los mitos divinos. Siguiendo a García Gual (2006, pág. 23), estos pueden referirse al comienzo, como la cosmogonía y la teogonía; o también al final de todo, al más allá de la muerte y del tiempo terrestre: la escatología. Por tal razón, “los mitos tienden a poseer ese elemento de ‘seriedad’ en la confirmación y establecimiento de derechos e instituciones o en la exploración y reflexión de problemas o preocupaciones” (Kirk, 1973, pág. 55).

Además, los mitos tienen como características primordiales la fantasía y los componentes sobrenaturales, los cuales son utilizados para crear cambios drásticos e inesperados en el desarrollo de la acción; y su temporalidad transhistórica, pues el mito sucede en un tiempo y espacio específicos dentro del campo sagrado, *ab origine et in illo tempore*. Al respecto, Bauzá (2004, pág. 42) explica que “los sucesos míticos deben ser situados en un tiempo y un espacio singulares que, obviamente, no coinciden con nuestras categorías ordinarias de espacio y tiempo”.

A diferencia, la leyenda se ocupa de los relatos de héroes, heroínas y personajes humanos con carácter historizante, es decir, acciones míticas que tienen la apariencia de acontecimientos históricos, como sucede en la *Ilíada* con la guerra de Troya.

Los personajes de la leyenda, en concreto el héroe, son específicos y sus relaciones familiares se establecen cuidadosamente. Además, las acciones del héroe generalmente son localizadas en lugares geográficos reales o regiones determinadas, como Troya o Atenas; lo cual no sucede en los mitos divinos. Además, la acción legendaria es más complicada, por lo que a menudo la leyenda se encuentra fragmentada en episodios sueltos relacionados entre sí. (Kirk, 1973, pág. 55)

De acuerdo con Kirk (1973, pág. 50), la leyenda y el mito no pueden ser siempre separados en la práctica. Por ejemplo, en los poemas homéricos se narran las historias de personajes humanos, pero existen en ellos la participación activa de los dioses, la cual juega un papel fundamental en desarrollo del relato. Por tal razón, las características del mito al lado de la leyenda pueden ser estudiadas en dichos poemas.

En el caso de los cuentos populares, la distinción se vuelve más difusa. Son narraciones tradicionales no sólidamente establecidas, en las cuales lo fantástico o sobrenatural se entremezcla con la realidad humana. Al respecto, Kirk (1973, pág. 53) menciona que en ellos

[...] los gigantes, brujas, ogros y objetos mágicos son muy frecuentes; representan lo sobrenatural, pero el héroe o heroína es un ser humano, que tiene que llevar a término su propósito humano pese a, o con ayuda de, tales fuerzas fantásticas.

De manera que el cuento popular comparte con el mito los componentes sobrenaturales, pero en este último no participan personajes humanos. Cabe citar la distinción que Kirk (1973, pág. 57) realiza del cuento popular y el mito:

Los mitos tienen con frecuencia algún serio propósito fundamental, además del de contar una historia. Los cuentos populares, en cambio, tienden a reflejar simples situaciones sociales; se valen de temores y deseos comunes así como de la predilección del hombre por las soluciones claras e ingeniosas; y presentan temas fantásticos más para ampliar el alcance de la aventura y el ingenio que por necesidades imaginativas o introspectivas. Ambos géneros están, en mayor o menor grado, controlados por las leyes de la narración de historias, las cuales obran más intensamente –más patentemente, quizás- en los cuentos populares que en los mitos.

Por lo general, el atractivo de los cuentos populares se encuentra en el entretenimiento narrativo, sin referirse a temas fundamentalmente “serios” o a reflexiones de problemas y de preocupaciones profundas, reservados al mito. En otras palabras, la

historia mítica conserva un valor paradigmático, que es distinto del cariz de entretenimiento y diversión de otros relatos del *folktale* (García Gual, 2006, pág. 27). En relación, Kirk (1973, pág. 299) explica que

Los mitos exclusivamente narrativos y que no parecen tener ninguna clase de contenido especulativo o funcional son raros, o más bien, pertenecen a los géneros especiales de los cuentos populares y leyendas conservados gracias a su atractivo, ya como límpidas y simples narraciones, ya como elaboradas reliquias del pasado.

Otra característica de los cuentos populares es el uso del ingenio, acompañado o no de elementos sobrenaturales, por ejemplo, el motivo del disfraz. En el mito y la leyenda, no suelen utilizarse el disfraz y los trucos como una estrategia, sino más bien las imprevisibles reacciones de los individuos, personalidades antes que tipos (Kirk, 1973, pág. 55). A pesar de ello, se entremezclan motivos del cuento popular, como el disfraz, con los del mito y la leyenda, como sucede en algunos episodios odiseicos.

Es importante aclarar que generalmente en muchos cuentos populares los personajes, especialmente el principal, tienen nombres genéricos. No obstante, también ocurre que “el héroe del cuento popular es identificado con un héroe legendario” (Kirk, 1973, pág. 55), como sucedió en la mitología griega con Odiseo.

En relación con la acción, en los cuentos populares esta ha tenido lugar en un tiempo histórico. Pero, a diferencia de la leyenda, la narración del cuento popular es poco específica en cuanto a la época y el espacio de acción. Por su parte, siguiendo a Campbell (2006, pág. 42), los cuentos populares representan la acción tanto heroica como física, a diferencia de la leyenda, donde generalmente se le da un sentido moral a las hazañas del héroe.

Los tres géneros de narración mítica en la práctica se entremezclan en la mitología griega. Por ejemplo, en la *Odisea* pueden ser analizadas las características de cada género en los distintos episodios. A lo largo de la narración homérica, se pueden encontrar elementos de una u otra entremezclados, formando una unidad. Por ejemplo, el mito se encuentra en la asamblea de dioses presente en el Canto I; mientras que la leyenda se vería reflejada principalmente en los episodios de la guerra de Troya; y la influencia del cuento popular se halla en mayor medida en los episodios de *nostos*. En este proyecto, lo que

interesa son las características de este último, presente en el mito odiseico, específicamente, en el episodio de Circe; por lo que se dará prioridad a su exposición.

Siguiendo a Cabrera (2003, pág. 264), numerosos autores²⁰ han reconocido en los episodios narrados en los cantos IX al XII de la *Odisea* motivos extraídos del *folktale* universal.

De hecho, el corazón de la *Odisea* es el hogar de un motivo extraído del *folktale*: el héroe que en su partida hace jurar a su esposa que no volverá a casarse antes de que el hijo sea hombre, el marino que, después de una larga ausencia, tras innumerables aventuras y penalidades, vuelve disfrazado a la patria a tiempo para impedir la boda de su mujer, a la que encuentra asediada por codiciosos pretendientes, y que debe realizar una última prueba para restablecer su identidad y estatus (Cabrera, 2003, pág. 265).

El tema del regreso (*nostos*) del héroe a su hogar después de recorrer sitios fabulosos y muchas penalidades, es un motivo del cuento popular, como ha señalado Cabrera (2003, pág. 265). Sin embargo, Odiseo es considerado una figura “histórica”, lo cual lo hace personaje de la leyenda. Por tal razón, muchas veces Homero desliga lo maravilloso y fantástico para hacer la narración más verosímil. De acuerdo con H. J. Rose (1973, pág. 289), es característico del modo griego narrar el relato mítico alejándose de los elementos propios del cuento popular, haciéndolo casi irreconocible, al abandonar el motivo mágico.

Este proyecto procura realizar un recorrido diacrónico por los motivos y estructura del cuento popular presentes en el episodio odiseico de Circe, el cual es narrado no solamente por Homero, sino también por poetas y artistas posteriores. Por tal razón, a continuación, se define y explica las principales características del género.

Cuento popular (Folk-tale / Märchen)

El estudio del cuento popular pertenece al enfoque de los estudios folklóricos instaurados por Wilhelm Mannhart, quien buscó recolectar datos en la “mitología menor” (Chinchilla Sánchez, 2003, pág. 14). Seguidamente, Sir James Frazer y los hermanos Grimm realizan colecciones de cuentos populares de distintas regiones. El trabajo de

²⁰ Entre ellos, Grimm (1857), R. Carpenter (1946), Germain (1954) y Page (1973).

compilación se ve magnificado por Stith Thompson (1955-1958), quien realiza un índice de los motivos de *folktale* presentes en la literatura.

La investigación del folklore y, específicamente, del cuento popular es una importante rama del enfoque analítico del mito en la actualidad. Siguiendo a García Gual (2006, pág. 27), en muchos cuentos populares puede rastrearse el eco de algunos mitos, o puede más bien verse como mitos decaídos, que tiene como principal función el entretenimiento.

La mentalidad de mítica tiene algo en común con la imaginación infantil, ciertamente, y el lector actual puede ver como cuentos algunos mitos de culturas y pueblos extraños. Sin embargo, el encanto del cuento y el del mito son sentidos como distintos por los receptores habituales de ambos, en la cultura originaria. (García Gual, 2006, págs. 27-28)

En el presente proyecto de investigación, se pretende abordar detalladamente las características del cuento popular en el estudio diacrónico del episodio odiseico de Circe, pues está estructurado y constituido por motivos propios del *folktale*, aunque tiene como personajes principales al héroe y a la diosa, ambos teóricamente actores de la leyenda y el mito, respectivamente.

El cuento popular o *folk-tale* se manifiestan en la tradición oral y forman parte del patrimonio colectivo, por lo que son universales. Rose (1973, pág. 293) explica que “el *Märchen* (o cuento popular) es generalmente una combinación de varios motivos, cada uno de los cuales puede aparecer, y a menudo aparecen, en algún otro cuento”, de allí su universalidad. Estas es una de las principales características del cuento popular. Los “motivos”, de acuerdo con Rose (1961, pág. 7), designan a ciertas situaciones, acciones, objetos o funciones de los personajes que se repiten en una u otra narración de este tipo.

“Motivo” es el nombre técnico que se le da a este patrón de repeticiones de algunos elementos característicos en distintas historias, generalmente de diferentes partes del mundo. En otras palabras, “un motivo puede relacionarse con varios argumentos diferentes” (Propp, 1987, pág. 24). En la actualidad, el estudio de los motivos se ha convertido en una ciencia, como lo demuestra el trabajo de Thompson (1955-1958). La identificación de los motivos presentes en la narración mítica es clave en el reconocimiento de un cuento popular inmerso en la leyenda o el mito.

Por su parte, Antonio Rodríguez Almodóvar (2010, pág. 12) define cuento popular como

un relato de ficción que sólo se expresa verbalmente y sin apoyos rítmicos; carece de referentes externos, se transmite principalmente por vía oral y pertenece al patrimonio colectivo. Su relativa brevedad le permite ser contado en un solo acto. En cuanto al contenido, parte de un conflicto, se desarrolla en forma de intriga y alcanza un final, a menudo sorprendente. Muchos cuentos se componen de dos partes o secuencias (si bien la segunda suele estar debilitada o perdida).

El sentido de los cuentos populares se aloja fundamentalmente en la acción. Sus personajes carecen de entidad psicológica individual, pero no de significado, que está ligado a la acción.

El ornatus, o estilo, prácticamente no existe.

La acción se suele situar en un espacio y tiempo distantes, donde los personajes realizan funciones concretas. El cuento popular sigue una narración con estructura lineal, donde el tiempo transcurre en estricto orden cronológico. Generalmente, se encuentra en un espacio inmiscuido en una visión fantástica de la realidad, como los cuentos de encantamientos o maravillosos. “Propp califica al cuento maravilloso como ‘mítico’ (en la medida en que el cuento en su génesis se basa en el mito)” (Mélétinski, 1987, pág. 189), como sucede con algunos episodios del *nostos* de Odiseo. En relación, García Gual (2006, pág. 27) aclara que

Aunque coincidan cuento y mito en la evocación de una atmosfera maravillosa y en la actuación de seres prodigiosos, los mecanismos de uno y otro tipo de relatos tradicionales son, atendiendo a su función e incluso a su estructura narrativa (más fija, en principio, en el cuento), diversas.

Por tal razón, la mayoría de los cuentos populares siguen una estructura narrativa similar y claramente definida. Siguiendo a Rodríguez Almodóvar (2010, pág. 12), los sucesos principales del cuento siempre respetan el mismo orden, aunque puedan faltar algunos de ellos:

1. Carencia o conflicto inicial.
2. Convocatoria al héroe para resolver el conflicto; o bien el héroe se topa con él de manera fortuita.
3. Viaje de ida.
4. Muestra de generosidad, valentía o astucia, por parte del héroe.
5. Entrega y recepción del objeto mágico.
6. Combate con el agresor.

7. El héroe es sometido a unas pruebas, generalmente tres.
8. Viaje de vuelta.
9. El héroe es reconocido como tal.
10. El héroe se casa con la princesa (o la heroína con el príncipe). (En ciertos casos humorísticos no hay tal boda).

Esta estructura está basada en el personaje principal, generalmente el héroe. Este puede estar acompañado por otros personajes que también tienen funciones específicas en la acción. Vladímir Propp (1987, pág. 92) establece que existen siete personajes dentro del cuento popular, más exactamente el antagonista (agresor), el donante (de un objeto mágico), el auxiliar, la princesa (o su padre), el mandatario, el héroe y el falso héroe.

Todos los personajes en el cuento popular tienen por lo menos una función. Cada uno de los ellos se desarrolla en distintas esferas de acción, según las funciones que asuman dentro de la narración del cuento, por tanto, las esferas corresponden a los personajes que realizan las funciones. Siguiendo a Propp (1987, pág. 90), se pueden encontrar las siguientes esferas de acción en el cuento:

1. La esfera de acción del agresor (o del malvado) que comprende: la fechoría, el combate y las otras formas de lucha contra el héroe y la persecución; además del interrogatorio para conseguir información de la posible víctima (Propp, 1987, pág. 39).
2. La esfera de acción del donante (o proveedor) que incluye: la preparación de la transmisión del objeto mágico y el paso del objeto a disposición del héroe.
3. La esfera del auxiliar que incluye: el desplazamiento del héroe en el espacio, la reparación de la fechoría o de la carencia, el socorro durante la persecución, la transfiguración del héroe.
4. La esfera de acción de la princesa y de su padre que incluye: la petición de realizar tareas difíciles, la imposición de una marca, el descubrimiento del falso héroe, el reconocimiento del héroe verdadero, el castigo del segundo agresor y el matrimonio. La distinción entre las funciones de la princesa y las de su padre no

puede ser muy precisa, pero suele ser él quien castiga o manda castigar al héroe falso.

5. La esfera de acción del mandatario, que solo incluye el envío del héroe.
6. La esfera de acción del héroe que incluye: la partida para efectuar la búsqueda, la reacción ante las exigencias del donante, el matrimonio.
7. La esfera de acción del falso héroe que comprende también la partida para efectuar la búsqueda; la reacción ante las exigencias del donante, siempre negativa; y en tanto que función específica, las pretensiones engañosas.

De acuerdo con Propp (1987, págs. 92-93), ciertos personajes corresponden solamente a una esfera de la acción, como sucede por lo general con el héroe. En otros casos, algunos personajes tienen dos o más funciones distintas, lo cual quiere decir que pueden ocupar varias esferas de acción. Finalmente, en el caso contrario, una única esfera de acción se divide entre varios personajes.

Además, cada tipo de personaje posee su propia forma de ingresar en escena. Propp (1987, pág. 97) establece que

El agresor (el malvado) se muestra dos veces en el transcurso de la acción. La primera vez aparece de repente, de forma lateral (llega volando, se aproxima furtivamente, etc.) y luego desaparece. La segunda vez se presenta como un personaje que se buscaba, en general, al término de un viaje en que el héroe seguía a un guía.

Al donante se le encuentra casualmente, la mayor parte de las veces en el bosque (en la casita), o bien en un campo, en un camino, en la calle.

El auxiliar mágico es introducido en tanto que regalo. [...]

El mandatario, el héroe, el falso-héroe y la princesa forman parte de la situación inicial. A veces no se dice nada del falso-héroe en la enumeración de personajes de la situación inicial; pero después se sabe que habita en la corte o en la casa. La princesa, lo mismo que el agresor, aparece dos veces.

Esta distribución puede tomarse como norma para el cuento, pero existen excepciones. Por ejemplo, si en un cuento no hay donante su manera de ingresar a escena se traslada al siguiente personaje, es decir al auxiliar (Propp, 1987, pág. 97). De manera que depende del cuento popular que se analice.

Para el presente proyecto de investigación, se utiliza la estructura narrativa propuesta por Rodríguez Almodóvar (2010) y la clasificación de funciones de los personajes de Propp (1987), además del reconocimiento de los motivos propios del cuento popular, para realizar el análisis del episodio odiseico de Circe principalmente en las fuentes literarias, pero también en las visuales, cuando sea pertinente.

Iconografía

Desde el punto de vista etimológico, la palabra *iconografía* proviene de dos vocablos griegos: *εἰκών* (imagen, figura; estatua; pintura, retrato; representación) y *γράφειν* (escribir, redactar) (Pabón S. de Urbina, 2005, págs. 175, 123). Por tal razón, se puede definir *iconografía* como “un estudio descriptivo y clasificatorio de las imágenes a partir de su aspecto exterior y de sus asociaciones textuales, que busca descifrar el tema de una figuración” (Castiñeiras González, 1998, pág. 32) . María Isabel Rodríguez López (2005) afirma que la iconografía

nos permite conocer las imágenes, en cuanto formas y también en sus aspectos semánticos, puesto que consiste tanto en el conocimiento y análisis de los prototipos formales, basados en fuentes escritas que aluden a ellos, como en el propósito de desvelar, al menos parcialmente, los mensajes que en ellas se encierran. (pág. 3)

El estudio iconográfico va más allá de relacionar una imagen con un texto, pues se deben conocer los códigos semánticos que intervienen en la creación de las imágenes y, a su vez, de los textos. También, la iconografía se dedica al estudio de la evolución de las imágenes e íconos. En la actualidad, los estudios sobre la mitología clásica han requerido métodos más eclécticos, por lo cual se ha optado por tomar el método iconográfico como herramienta. Al respecto R. Buxton (1994), citado por Carlos García Gual (2008, pág. 593), señala:

Ha habido (en estos últimos veinte años) un avance en la sofisticación con que se interpretan las representaciones iconográficas. Durante largo tiempo contempladas como simples ilustraciones de textos escritos, cada vez se estiman más como representaciones simbólicas por derecho propio, cuya importancia, en la medida de lo posible, tiene que deducirse de su situación dentro de su serie iconográfica (de nuevo estructuralismo y diferencias) y de sus contextos fundamentales. (pág. 17)

Actualmente, para estudiar un mito no sólo se consultan las fuentes literarias, como tradicionalmente se habría hecho, sino también las visuales. Por tal razón, la iconografía se ha convertido en un método fundamental para estudio de la mitología. Thomas H. Carpenter (2001) lo explica:

La mayoría de los estudios sobre mitología griega se basan, de manera bastante acertada, en fuentes literarias, ya que éstas son el principal soporte de los mitos antiguos. [...] el arte griego también es una fuente rica para el conocimiento de mitos, que además se puede estudiar en sí misma. [...] En unas ocasiones se muestra una historia que sólo se conoce en su forma abreviada y posterior. (pág. 7)

Por tales razones, los datos iconográficos se abordan desde una nueva perspectiva en los estudios modernos: se les considera fuentes esenciales para rastrear la configuración de una tradición o una leyenda mítica, pues complementan la información otorgada por las fuentes literarias (García Gual, La iconografía como fuente de relatos míticos, 2008, pág. 595).

¿Cómo abordar las imágenes de tema mítico desde el método iconográfico?

Las fuentes iconográficas de tema mitológico pueden ser estudiadas desde diferentes enfoques. Manuel A. Castiñeiras González (1998, pág. 41) establece cuatro grandes campos para abordar el estudio de la imagen:

- a) El estudio de los temas y motivo. Consiste en el análisis de la obra basado en una distinción de su contenido.
- b) El estudio de los elementos figurativos que utiliza el autor para describir o expresar una idea: simple figura, personificación y atributo.
- c) El estudio de los modos de expresar el contenido: símbolo, alegoría y narración.
- d) Las relaciones entre texto e imagen.

Precisamente estos son los campos utilizados para estudiar el mito desde el método iconográfico. En primer lugar, se debe identificar el tema y los motivos. El primero debe ser entendido como “el episodio o acontecimiento en torno al cual se construye la obra de arte” (Rodríguez López, 2005, pág. 10), mientras que el segundo “constituye un subtema dentro del cuadro, un asunto menor relacionado con el asunto general y que suele acompañarlo” (Castiñeiras González, 1998, pág. 41).

Los temas, que son fruto de la experiencia y de la imaginación del hombre, han sido objeto desde las primeras civilizaciones de un fructífero diálogo entre palabra e imagen. En las distintas culturas, la literatura oral, transmitida de generación a generación, ha conformado

un complicado sistema de mitos, historias, personajes legendarios y sucesos extraordinarios, es decir, una intrincada estructura de temas y motivos que con el paso a la escritura fueron definitivamente codificados. El arte no fue ajeno a este proceso, ya que además de influir en la ordenación y caracterización de los relatos orales, contribuyó de una manera similar a la escritura a ‘normalizar’ y ‘tipificar’ los temas. (Castiñeiras González, 1998, págs. 9-10)

El tema generalmente es identificado por medio del título de la obra; pero en el caso del arte antiguo griego, se debe recurrir a los elementos figurativos (como los atributos iconográficos) y narrativos para su reconocimiento. Al tratarse imágenes que retratan relatos míticos, el modo de expresar el contenido es la narración. El estudio del arte narrativo se encuentra íntimamente emparentado con la relación texto e imagen. Es importante entender que la imagen no depende necesariamente del texto. Se debe superar la idea de que esta relación se basa meramente en la identificación de los temas iconográficos.

Áron Kibédi Varga (2000), en su artículo *Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen*, explica que los estudios sobre la relación texto-imagen tienen muchas variantes y han sido abordados desde muchas posibilidades de estudio, pues este tema conlleva dos problemas generales: el metodológico y el taxonómico.

El primero (el metodológico) tiene que ver con la legitimidad de componer artefactos verbales y visuales o de transferir los métodos empleados en un campo al otro, la identidad o la diferencia de sentido de nuestro lenguaje crítico cuando es ampliado, de manera simultánea o separada, a ambos campos, así sucesivamente. (Kibédi Varga, 2000, pág. 108)

Los estudios retóricos son un ejemplo de un método utilizado principalmente para el análisis de textos transferido a la lectura de imágenes. La imagen debe ser tomada como un lenguaje para que resulte practicable el estudio de la retórica, originado en el lenguaje verbal. Esta deberá presentar elementos análogos a los que se dan en lo que se entiende por lenguaje (Carrere & Saborit, 2000, pág. 59). De la misma manera, la narratología puede estudiar el lenguaje visual “estableciendo tipologías que ayuden a construir eficaces modelos discursivos” (Castiñeiras González, 1998, pág. 54).

En relación con el segundo problema, la taxonomía, el autor elabora una clasificación de las relaciones entre la palabra y la imagen. Para el presente trabajo, interesa lo estipulado por Kibédi Varga (2000), en cuanto a las relaciones presentes en el nivel de los objetos. En primer lugar, la imagen y la palabra pueden aparecer *simultánea* o *consecutivamente*. Las simultáneas se refieren a la yuxtaposición de ambas, por lo que son

percibidas por el receptor al mismo tiempo, sea a nivel individual (como la poesía visual o las ilustraciones que se yuxtaponen a la narración) o a nivel serial (como es el caso de cómics, de soporte fijo; o el cine, de soporte en movimiento).

Mientras que las consecutivas o sucesivas se refieren a la realización de un objeto a partir de otro o por inspiración en este: si la imagen es preexistente al texto, se trata de un caso de écfrasis; por el contrario, si el texto es previo a la realización del objeto visual, se trata de un caso de ilustración. Es importante destacar que el proceso es consecutivo, lo cual quiere decir que el texto al que hace referencia la ilustración fue producido con anterioridad, y debe ser conocido por los espectadores para saber de qué se trata la imagen.

En un segundo nivel, Kibédi Varga (2000) distingue las relaciones morfológicas en la organización de la imagen-texto individualmente. Según su disposición, pueden encontrarse en relación idéntica o separada. El primer caso ocurre cuando la identidad de forma y contenido es exacta, como sucede en la poesía visual o la caligrafía. Por otro lado, en el segundo, se encuentran tres tipos de relaciones: coexistente, yuxtapuesta (o siguiendo al autor: interreferencia) y correferencia.

Por su parte, Castiñeiras González (1998, págs. 60-61) establece diversos grados de afinidad en la relación texto e imagen. Estos pueden ser clasificados en seis tipos: ilustración, imágenes ejemplificadoras, imágenes mnemotécnicas, imágenes con *tituli*, la escritura con imágenes y la mutua determinación entre texto e imagen.

En la ilustración, la imagen se subordina a un texto, por eso Kibédi Varga (2000) establece que este es preexistente a aquella. En el caso de las imágenes ejemplificadoras, sucede lo contrario; pues estas poseen autonomía de información con respecto al mensaje verbal. Por ejemplo, imágenes metafóricas o alegóricas. Castiñeiras González (1998) explica que

Este es el caso de las fotos de un artículo enciclopédico ‘ilustrado’ la definición de una rara especie animal, o de la representación que acompaña a un texto que no describe ninguna imagen en concreto, y que, por lo tanto, es fruto de lo que la lectura evoca en la imaginación del artista. (pág. 60)

Por su parte, las imágenes mnemotécnicas son utilizadas en la enseñanza. “Se caracterizan por el empleo de signos lingüísticos y artísticos en su articulación”

(Castiñeiras González, 1998, pág. 61). Este tipo de relación no aparece en el arte antiguo griego.

Las imágenes con *tituli* son aquellas en que una palabra o una frase simple se yuxtapone a la figuración para aclarar su contenido. “Fueron muy frecuentes, por ejemplo, en las cerámica griega, en la que las figuras aparecen identificadas mediante inscripciones que aclaran sus nombres” (Rodríguez López, 2005, pág. 15). Por tal razón, es la relación texto e imagen más frecuente en el arte antiguo griego.

La escritura con imágenes es un procedimiento en el cual “las imágenes adquieren el verdadero protagonismo, como textos, como sucede [...] en los Jeroglíficos y en la Emblemática” (Rodríguez López, 2005, pág. 15).

Por último, la mutua determinación entre texto e imagen se refiere generalmente a imágenes publicitarias, “donde muchas veces un lema formula una pregunta que es contestada por el objeto representado que lo acompaña” (Castiñeiras González, 1998, pág. 61). Lógicamente este tipo de relación no existió en el arte de la Grecia Antigua.

Relación texto e imagen en la Grecia Antigua

La relación texto e imagen más frecuente hallada en la Antigua Grecia son las imágenes con *tituli*. Son fácilmente identificables, pues siempre aparecen las inscripciones, elemento clave para el reconocimiento del tema, como se verá más adelante.

Existen otras relaciones, pero es muy difícil establecerlas a ciencia cierta. Por ejemplo, se podría suponer que las imágenes escogidas para la presente investigación son ejemplos de ilustraciones, pues representan una acción narrada en la *Odisea* de Homero. Siguiendo la definición de Kibédi Varga (2000) serían “ilustraciones”, porque fueron creadas en una época posterior al texto homérico. De esta manera, serían correferenciales entre sí, pues todas “ilustran” el mismo episodio de la *Odisea*. Mas no todo es tan sencillo. La *Odisea*, a su vez, tiene un referente, el mito; claramente de tradición oral.

Mucho antes de ser escritos, los mitos griegos se narraron una y otra vez a los atentos oyentes. En los hogares a los niños pequeños o en grupos de adultos en los festivales públicos o fiestas privadas. Mientras eran narrados, los mitos han sido cambiados, modificados, perfeccionados y se han vuelto más elaborados. Pequeños incidentes fueron

ampliados, se insertaron nuevos episodios, se incorporaron variantes locales y se ofrecieron diferentes (e incluso contradictorias) interpretaciones [...]

Algunos de los mitos con el tiempo adquirieron una forma generalmente aceptada, pero incluso aquellos incorporados en los dos ilustres poemas épicos de Homero, la *Iliada* y la *Odisea*, todavía podían ser tratados con libertad por otros narradores, poetas o dramaturgos. La rica tradición estaba de la misma manera a disposición de los artistas que trabajaron con imágenes como aquellos que trabajaron con palabras. Podemos vernos tentados a pensar en las representaciones de los mitos como ilustraciones del texto, pero en realidad es más probable que el artista se inspirara en una forma independiente, la misma fuente de historias utilizada por los escritores.²¹ (Traducción de la autora) (Woodford, 2003, pág. 10)

De ser así, tanto la imagen como el texto serían correferenciales, pues ambos se basan en la tradición oral, la cual tenía como característica principal la heterogeneidad. Si las fuentes, tanto literarias como visuales, tienen como referente distintas versiones de un mito, su relación sería coexistente y no correferencial, pues no tendrían el mismo origen. Un mito griego puede tener muchísimas versiones, según distintas épocas y regiones. M. I. Finley (1966) explica la razón principal por la cual se dio este fenómeno en la Grecia Antigua:

Nunca en el antiguo mundo fue aquello una nación, un simple territorio nacional bajo un gobierno soberano, llamado Grecia (o cualquier sinónimo de Grecia). Un mundo de este tipo no podía producir una mitología nacional coherente y unificada. En los primeros siglos, cuando la creación de mitos era un proceso activo en su etapa más vital, necesariamente sufrían los mitos constantes alteraciones. [...] Obviamente, la nueva versión resultante en un área no coincidía con las decenas de nuevas o viejas versiones existentes en otras regiones; ni se intentaba unificarlas. (trad. M. Hernández Barroso, pág. 25)

Tanto Woodford (2003) como Finley (1966) recalcan la complejidad que se encuentra a la hora del estudio del mito, pues su origen es la tradición oral, la cual no se conserva. La cuestión entonces es ¿cómo distinguir si las ilustraciones representan el mito o más bien el texto homérico? Muchos estudiosos se lo han preguntado antes, pero

²¹*Long before they were written down, Greek myths were told and retold to eager listeners- little children at home or groups of adults at public festivals or private parties. In the telling the myths were changed, modified, improved and elaborated. Small incidents were enlarged, new episodes introduced, local variants incorporated and different (even contradictory) interpretations offered. [...]*

Some myths eventually acquired a generally accepted form, but even those incorporated into the two revered Homeric epics, the Iliad and the Odyssey, could still be treated freely by other storytellers, poets or playwrights.

The rich tradition was just as available to artist who worked with images as to those who worked with words. Though we may be tempted to think of portrayals of myths as illustrations of text, it is actually more likely that artist drew inspiration independently from the same fund of stories that writers used. (Woodford, 2003, pág. 10)

difícilmente se podrá saber a ciencia cierta. Steven Lowenstam (1997, pág. 23) expone siete razones por las cuales las pinturas de vasos y las versiones literarias de un mismo mito no corresponden entre sí:

1. en algunos casos la diferencia misma de los medios de comunicación podría haber impedido a un pintor representar una descripción verbal;
2. los pintores no conocieron o han olvidado el relato homérico o tradicional;
3. el uso de la iconografía tradicional produjo aparentes desviaciones en relación con Homero;
4. cuando los pintores añadieron etiquetas a una escena de género con el fin de convertirla en una imagen individualizada, los detalles pertinentes a la escena genérica se enfrentan con el nuevo contexto;
5. los pintores no eran meros ilustradores de Homero, sino artistas que presentaron sus propias versiones de los mitos;
6. los artistas crearon una sinopsis o una construcción de la trama mediante la combinación de escenas secuenciales de un relato;
7. se tomó un distinto texto o versión de un mito, ya sea a) otro relato épico u oral o, b) una tragedia, un drama satírico, o poema lírico, o c) una combinación de fuentes orales o literarias.²² (Traducción de la autora)

Las razones de Lowenstam (1997) se pueden clasificar en factores intrínsecos y factores extrínsecos. En el primero, se encuentran los puntos 1, 4 y 6, pues tratan, específicamente, casos característicos de la pintura; mientras que los restantes son factores extrínsecos pues dependen directamente del pintor (2 y 5) y la tradición literaria, oral (7) o iconográfica (3). A estos últimos, se debe añadir el contexto histórico y político, además del desarrollo de la filosofía.

Los factores intrínsecos son todos aquellos que dependen del medio de representación; entre ellos, las características propias del género pictórico (estilo, técnica,

²²Texto original (Lowenstam, 1997, pág. 23):

1. *in some cases the very difference of media might have prevented a painter from representing a verbal description;*
2. *painters may not have known or may have forgotten a Homeric or traditional story;*
3. *use of traditional iconography led to apparent departures from Homer;*
4. *when painters added labels to a genre scene in order to translate it into an individualized picture, details appropriate to the generic scene clashed with the new context;*
5. *painters were not mere illustrators of Homer but artists who presented their own versions of myths;*
6. *artists created a synopsis or emplotment by combining sequential scenes of a story;*
7. *a different text or version of a myth was followed, either a) another oral or epic story, b) a tragedy, satyr play, or lyric poem, or c) a combination of oral or literary sources.*

marco). Mientras que los factores extrínsecos se pueden dividir en dos: la instancia creadora y la semiosfera²³.

Por ejemplo, el punto seis de Lowenstam (1997) constituye un factor intrínseco, pues la decisión del pintor de realizar una síntesis de episodios míticos en una misma imagen es un recurso pictórico que se utiliza para crear una narración sinóptica (cf. *infra*, pág. lxxii). También se trata de un factor intrínseco el cambio de escena costumbrista o genérica a una representación mítica, pues es un recurso pictórico. Ambos dependen directamente de la instancia creadora que toma la decisión de aplicarlos.

En el caso de los factores extrínsecos propios de la instancia creadora, destaca la preparación o educación del pintor y la libertad artística. Woodford (2003, pág. 115) explica que “en algunos casos, se puede argumentar que los artistas siguieron su propio camino independiente de cualquier influencia exterior”²⁴ (Traducción de la autora), precisamente esto vendría a ser la libertad artística. Aun así, hay que considerar que esta se encuentra íntimamente relacionada con la semiosfera, ya sea por la influencia de la tradición (literaria e iconográfica) o por contexto (histórico-social). En todo caso, es muy difícil identificar los ejemplos de licencia artística pura, de la misma manera que sucede con los poetas, pues no se sabe si el pintor se inspiró en una escena de una fuente oral o literaria que ya no existe (Lowenstam, 1992, pág. 175).

Los factores extrínsecos caracterizados por la semiosfera son todos los aspectos caracterizados por la cultura y el contexto en el que se crea la obra. En primer lugar, hay que citar la influencia de la tradición literaria; en segundo lugar, la historia del pensamiento, enmarcado por el desarrollo de la filosofía. Este punto no se encuentra dentro de los factores de Lowenstam (1997); se decidió incluirlo, pues la filosofía utilizó el mito como *exempla*, o bien como temática de discursos demostrativos (ἐπιδείξεις), por lo cual las representaciones en el arte pueden verse influenciadas por estas nuevas interpretaciones.

²³ Iuri M. Lotman define semiosfera como “el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis” (Lotman, 1996, pág. 24).

²⁴ [...] in some instances it may be argued that artists went their own way independent of any outside influence. (Woodford, 2003, pág. 115)

En tercer lugar, se debe agregar la política y el contexto histórico. La utilización del mito como metáfora de la situación política se ha visto atestiguada repetidamente en la literatura, como lo demuestra la obra de Aristófanes. En el caso del arte visual, específicamente de las pinturas de vasos, es realmente difícil identificar estas relaciones por la falta de documentación al respecto (Woodford, 2003, pág. 141), pero ciertamente algunos eventos han influenciado la representación de algunos relatos míticos.

Por último, pero no por eso menos importante, se encuentra la tradición iconográfica. Por ejemplo, las imágenes de los monstruos en época arcaica no se encontraban completamente establecidas como sí sucede más tarde en la época clásica, de aquí que se encuentren ciertas incongruencias en las representaciones. (Woodford, 2003, pág. 133)

En conclusión, los factores extrínsecos de la semiosfera se pueden resumir como todo aquello que dependa de influencias culturales, sociales, ideológicas, históricas literarias o iconográficas que pudieron afectar la representación pictórica. Estos factores son los más difíciles de determinar y en muchos casos resulta imposible establecer a ciencia cierta las influencias, por lo que a los especialistas no les queda más que conjeturar al respecto.

La ilustración en la Grecia Antigua

El término *ilustración*, en el sentido moderno de la palabra, es difícil aplicarlo al contexto de la Antigüedad, pues la carencia de todas las fuentes hace que sea muy complejo determinar la relación texto-imagen. Jane Ellen Harrison (1882, págs. ix-x) explica que la influencia de la tradición literaria existe, pero al ser tal difícil determinarla, no se puede considerar al pintor como un ilustrador:

Debemos considerar una y otra vez que el artista en la antigüedad no era *illustratos* en el sentido moderno del término. Las palabras de Homero pudieron o no haber sonado en sus oídos como él mismo las hizo: el texto de la última edición de las obras del poeta no estuvo evidentemente ante sus ojos. Frecuentemente tenemos clara evidencia de que no es el artista quien ha tomado de Homero, sino que ambos, Homero y el artista, se inspiraron en una fuente común, la tradición local y nacional [...] La influencia de Homero pudo haber sido en general predominante, pero el pintor de vasos del siglo V y IV a. C. también estaba familiarizado con las palabras de los llamados poetas cíclicos, con las *Ciprias*, la *Etiópida*, la *Iliupersis*, la *Pequeña Ilíada*, los *Nostoi*, la *Telegonía*, y sin duda anfitrión de otros cuyos

nombres se perdieron para la tradición. Incluso cuando el pintor de vasos [...], obviamente se inspira en Homero, todavía, en los primeros días, no es un ilustrador.²⁵ (Traducción de la autora)

Sí existieron pinturas de cerámica que ilustraban escenas de obras poéticas específicas, pero es difícil identificar las fuentes en la actualidad, pues la mayoría se ha perdido. No queda más que conjeturar a partir de lo que sí se conserva.

Una clave para el reconocimiento de las imágenes que ilustran una obra literaria es su popularidad y novedad. Cuando una nueva versión pictórica de un mito se vuelve popular en una región, se debe buscar la fuente de inspiración. Por ejemplo, se sabe que las innovaciones en el campo dramático, específicamente dentro de la trama propia de las tragedias, comedias y dramas satíricos, han dado nuevos temas de representación a los pintores de cerámica (Woodford, 2003, pág. 114). Si a través del análisis, se lograra identificar la obra literaria a la que pudiese pertenecer la escena representada en cerámica, esta imagen trataría de un caso de ilustración según lo define Kibédi Varga (2000).

Arte narrativo

Thomas H. Carpenter (2001, pág. 7) define arte narrativo como “toda representación de escenas que cuentan historias”. “Hay que distinguir dos tipos de narración: *story* (ficción: contar historias) y *history* (historia real: hechos)” (Castiñeiras González, 1998, pág. 56). En la primera, se encuentran los relatos míticos, que son los que conciernen en la presente investigación.

El tema del arte narrativo siempre se basa en una acción, ya sea histórica o mítica (Snodgrass, 1982, pág. 15). Castiñeiras González (1998, pág. 54) explica que

la imagen narrativa está constituida por un conjunto de elementos relacionados entre sí, que representan un hecho y se refieren a una historia. Al consistir la narración en un relato de

²⁵*We shall see again and again that the ancient artist was no illustratos in the modern sense of the term. The words of Homer may or may not have sounded in his ears as he wrought: the text of the last edition of the poet's works was certainly not before his eyes. Frequently we have plain evidence that it is not the artist who is borrowing from Homer, but that both Homer and the artist drew their inspiration from one common source, local and national tradition [...] Homer's influence may have been on the whole predominant, but the vase-painter of the fifth and fourth century B.C. was also familiar with the words of the so-called Cyclic poets, with the Cypria, the Aithiopsis, the Iliou-persis, the Lesser Iliad, the Nostoi, the Telegonia, and not doubt a host of others whose very names are lost to tradition. Even where the vase-painter [...] obviously draws his inspiration from Homer, still, in early days, he is no illustrator.* (Harrison J. E., 1882, págs. ix-x)

sucesos reales o imaginarios, que se producen en un marco temporal y espacial y en un orden cronológico, en sus imágenes prevalece la acción, cuyos mejores recursos de expresión formal son el punto de vista de perfil y la actividad.

Los artistas desarrollan una serie de técnicas narrativas para expresar en imágenes los contenidos de sus relatos. El arte griego no es la excepción, como se verá a continuación.

Arte narrativo griego

En la Edad de Bronce, cuando las historias de los héroes comenzaron a tomar forma, los pintores de grandes frescos y vasos de arcilla estaban prosperando en los centros artísticos desde Grecia continental hasta las Cícladas, incluso en Chipre [...] Pero con el colapso de la civilización micénica en el siglo XII a. C., esta forma de arte desapareció, e incluso en la decoración de la cerámica ninguna figura humana aparece hasta varios cientos de años después. El redescubrimiento de un estilo figurativo, en las monumentales vasijas funerarias de mediados del siglo VIII, corresponde exactamente con el período cuando Homero habría de comenzar a recopilar las viejas historias en el 'redescubierto' medio de la poesía épica.²⁶ (Traducción de la autora) (Shapiro, 1994, pág. 4)

En el periodo geométrico, no se conocen todavía representaciones de mitos, que es hasta su madurez, aproximadamente en la segunda mitad del siglo VIII, cuando aparecen imágenes con múltiples figuras muy ricas en información, como cultos a los muertos y vida bélica, representando así situaciones humanas que se repiten a lo largo de la historia (Schefold, 1974, pág. 810).

Si bien estas imágenes son ejemplos de arte narrativo, pues se tratan de representaciones de escenas que cuentan historias (Carpenter T. H., 2001, pág. 7), no son específicas, ya que no simbolizan un relato mítico definido. Thomas H. Carpenter (2001, pág. 8) explica que “las escenas narrativas con figuras humanas estilizadas empiezan a aparecer en los vasos desde alrededor de 750, pero las escenas mitológicas no surgen hasta fines del mismo siglo”.

A principios del siglo VI, comienzan a aparecer luchas individuales o acontecimientos casuales de sujetos específicos; a lo que Schefold (1974, pág. 812)

²⁶ *In the Late Bronze Age, as tale of heroes were first being shaped, painters of large frescoes and clay vases were thriving in artistic centers from Main land Greece to Cyclades, even on Cyprus [...] But with the collapse of Mycenaean civilization in the twelfth century B.C., this art-form disappeared, and even on decorate pottery no human figure would appear several hundred years. The rediscovery of a figural style, on monumental funeral vases in the middle of the eighth century, corresponds exactly with the period when Homer would have been starting to gather the old stories into the 'rediscovered' medium of epic verse.* (Shapiro, 1994, pág. 4)

denomina como *estilo épico narrativo* en las artes plásticas. Es precisamente en este período cuando empiezan a surgir las primeras imágenes que ilustran los mismos episodios narrados por Homero. Shapiro (1994, págs. 4-5) debate al respecto:

La cuestión de si alguno de los llamados pintores de vasos del Geométrico Tardío, que trabajaron en la segunda mitad del siglo VIII, se dispuso a representar un determinado mito heroico es debatida acaloradamente. No puede haber ninguna duda de que muchas de sus composiciones son 'narrativa', pues ellas cuentan una historia, sin embargo, los medios de que dispone el pintor no le permitían ser tan específico como a un iconógrafo moderno le gustaría [...]

La pregunta, entonces, no es cuándo los artistas griegos empezaron a representar historias heroicas, sino cómo se desarrolló la técnica narrativa con la cual hacen estas historias inmediatamente reconocibles y cada vez más complejas, dentro de los límites de la superficie de la vasija (ya que pintura mural de gran escala no parece haber sido reinventada hasta bien entrado el siglo VI).²⁷ (Traducción de la autora)

Por tanto, queda claro que el arte narrativo tiene como característica principal las técnicas que hacen posible el fácil reconocimiento de la historia, específicamente mítica. Durante el siglo VII, se comienza a desarrollar de manera paulatina el arte narrativo, específicamente con el predominio del estilo orientalizante sobre el geométrico. El principal avance de este fue el desarrollo de las pautas de reconocimiento.²⁸

El arte narrativo pierde auge durante el período clásico tardío y se marca su final aproximadamente en el 323 a.C., cuando cambia radicalmente la forma de representación de los mitos y la cerámica adquiere un carácter decorativo y funcional, con lo cual deja a un lado la narración.

Técnicas narrativas

El tema del arte narrativo siempre se basa en la representación visual de una acción. Los artistas desarrollan una serie de técnicas narrativas para transmitir en imágenes los contenidos de sus relatos. Las técnicas se distinguen por la prioridad que se dé a cada uno

²⁷The question whether any of the so-called Late Geometric vase-painters, working in the second half of the eighth century, set out to represent specific heroic myths is a hotly debated one. There can be no question that many of their compositions are 'narrative', in that they tell a story; however, the means at the painter's disposal did not allow him to be as specific as the modern iconographer would like. [...] The question, then, is not when Greek artists first depicted heroic stories, but how they developed the narrative technique of making these stories immediately recognizable and increasingly complex, within the confines of pot surface (since large-scale wall-painting seems not to have been reinvented until well into sixth century). (Shapiro, 1994, págs. 4-5)

²⁸ Cf. Shapiro (1994, págs. 5-6) y Hanfmann (1957, pág. 72).

de los tres aspectos fundamentales propios de la acción: los actores (personajes que realizan la acción), el espacio (donde se desempeña) y el tiempo (Hanfmann, 1957, pág. 71).

Específicamente en el arte narrativo de Grecia Antigua, es interesante observar que la narración no es necesariamente secuencial ni cronológica. Muchas veces no responde a un orden establecido, pues el espacio y el tiempo son independientes. Jocelyn Penny Small (1999, pág. 562) explica que:

[...] Todo relato es secuencial y debe ser representado visualmente de manera secuencial, de izquierda a derecha o incluso de derecha a izquierda, pero ciertamente no por medio del cambio constante de las direcciones o el intercambio de las partes que no "pertenecen" secuencialmente una junto a la otra. Para entender la narrativa en el arte clásico uno tiene que entender cómo el tiempo se consideraba en la antigüedad clásica, porque ninguna narración en ningún periodo existe independientemente del tiempo. [...] El hecho más importante a entender es que la secuencia estricta de los acontecimientos en el orden en que ocurrieron realmente no era de gran interés en la antigüedad.²⁹ (Traducción de la autora)

Tanto en poesía como en pintura, el orden cronológico no ha sido una prioridad. Esto queda claro al estudiar la obra histórica de Heródoto, el cual narra los hechos siguiendo el orden geográfico y no temporal (Small, 1999, pág. 562). Por lo tanto, la representación del tiempo puede no ser coherente al analizar una obra de arte narrativo. Existe una técnica narrativa que da prioridad a esta incoherencia temporal, la narración sinóptica (cf. *infra*, pág. lxxii).

Importante es detallar que en la narración pictórica, en Grecia específicamente, la representación del espacio no juega un papel predominante como sí sucede en Roma. El espacio es simbolizado por medio de elementos y no un lugar propiamente dicho, pues el fondo es neutro, sólido e indiferenciado. (Small, 1999, pág. 567). Verbigracia, se completa la imagen con plantas, peces o edificios para el ambiente rupestre, marítimo o urbano respectivamente. Por tal, el espacio físico real donde sucede la acción es simplemente

²⁹[...] *all narrative is sequential and should be represented visually in a sequential manner, from left to right or even right to left, but certainly not by constantly switching directions or by interspersing parts that do not "belong" sequentially next to each other. To understand narrative in classical art one has to understand how time was viewed in classical antiquity, for no narrative in any period exists independently of time. [...] The most important fact to grasp is that strict sequencing of events in the order that they actually happened was not of paramount interest in antiquity. Classical historians in their writings often relate events out of chronological order.* (Small, 1999, pág. 562)

sugerido. Lo que interesa realmente es la acción en sí misma y los actores, es decir, los personajes que la realizan.

La acción puede ser narrada de maneras distintas. Anthony Snodgrass (1982, pág. 5) establece cuatro métodos de narrativa en el arte griego y romano: monoescénica, sinóptica, cíclica y continua.

a) *Narración monoescénica*

La narración monoescénica se basa en la elección de un momento único de la acción representada. Por tal razón muestra unidad en tiempo y en espacio. En palabras de Shapiro (1994, pág. 8), “si la historia estuviera sucediendo en la vida real, la imagen podría ser una fotografía tomada en un momento determinado”³⁰ (Traducción de la autora).

Dentro de este tipo de narración, se puede elegir dos momentos distintos de la acción: el *momento pregnante* y el *momento clímax*, denominado *dramático* por Carl Robert (1881, pág. 29).

El *momento pregnante*, desde el siglo XVIII definido por Lessing (1766) en el *Laocoonte*, es aquel instante seleccionado dentro del curso de la acción que suscite o dé a entender al espectador lo que ha de suceder o ha sucedido.

Por su parte, clímax es, como bien lo define el diccionario de la Real Academia Española, el “momento culminante de un poema o de una acción dramática”. De esta manera, el momento clímax representa el punto más importante de la acción, es el instante más dramático y tenso de esta.

b) *Narración sinóptica*

Este tipo de narración se basa en una combinación de varios momentos distintos de una acción en un solo cuadro escénico. Por tal razón, dentro de la narración sinóptica no existe unidad en tiempo, ni espacio determinado. “La imagen corresponde a un momento imposible que ninguna fotografía podría captar, pero ninguna figura aparece más de una

³⁰*If the story were happening in real life, the picture could be a photograph taken at one particular moment.* (Shapiro, 1994, pág. 8)

vez”³¹ (traducción de la autora) (Shapiro, 1994, pág. 8). Esto último es fundamental, pues si se repitiese un personaje no se trataría de una narración sinóptica, sino cíclica.

Por su parte, Susan Woodford (2003, págs. 39-40) define la *narración sinóptica* (a la cual titula *synoptic view*) como: “[...] una sola imagen sugiere una serie de cosas diferentes, todo lo cual no podría estar sucediendo al mismo tiempo. [...] Es una forma muy económica de transmitir varios elementos importantes en la historia”³² (traducción de la autora). Al ser un compendio de escenas o momentos de una misma acción, al artista lo que le interesa es transferir la mayor información posible. Shapiro (1994, pág. 9) lo explica de la siguiente manera:

La primera prioridad del artista griego con frecuencia era atiborrar la mayor cantidad del relato como pudiera en los límites de su imagen, y si esto significaba lo que llamamos una "violación" de la unidad de tiempo o lugar, él o bien no era consciente de ello o no le interesaba.³³ (Traducción de la autora)

El pintor sacrifica la coherencia temporal y espacial de la narración para ganar contenido, por medio de objetos y personajes alude o representa diferentes acciones de un mismo episodio mítico. Así, la narración sinóptica inserta distintos tiempos en una misma escena (Snodgrass, 1982, pág. 15). De acuerdo con Snodgrass (1982, pág. 10),

entre el comienzo del siglo VII a. C. y la última parte del sexto, el método sinóptico se utilizó [...] siempre que la historia elegida fuese suficientemente episódica, o que involucrara un número suficiente de participantes, que permitieran su uso³⁴. (Traducción de la autora).

La narración sinóptica era muy utilizada en las pinturas de vasos cerámicos producidos en Atenas, Corinto, Laconia, las Cícladas y las colonias occidentales; en estas apareció por primera vez y se extendió a otros medios artísticos. Dicha técnica solamente

³¹*The picture corresponds to an impossible moment that no photograph could capture, but no figure occurs more than once* (Shapiro, 1994, pág. 8).

³²*[...] a single image suggested a number of different things, all of which could not be happening at the same time. [...] is a highly economical way of conveying several significant elements in a story* (Woodford, 2003, págs. 39-40)

³³*[...] the Greek artist's first priority was often to cram as much of a story as he could into the confines of his picture, and if this meant what we call a "violation" of the unity of time or place, he either was unaware of it or did not care.* (Shapiro, 1994, pág. 9)

³⁴*Between the beginning of the seventh century B.C. and the later part of the sixth, the synoptic method is used (or so I would argue) whenever the story chosen is sufficiently episodic, or involves a sufficient number of participants, to allow of it.* (Snodgrass, 1982, pág. 10)

está presente en el periodo arcaico griego, por lo que es una de las más antiguas y frecuentes, por medio de la cual tantos artistas griegos transmitieron visualmente narraciones míticas (Snodgrass, 1982, pág. 23). Razones por las que, según Shapiro (1994, pág. 9), el método narrativo tiene en la actualidad mayor interés y crea más controversia dentro de los estudiosos.

c) *Narración cíclica*

La *narración cíclica* era utilizada principalmente en el estilo clásico y helenístico, pero tiene su origen en el periodo arcaico tardío (Shapiro, 1994, pág. 9). Shapiro (1994, pág. 8) la define como “una serie de episodios discontinuos de un relato más largo que están separados físicamente uno del otro, y la figura de la protagonista se repite en cada episodio”³⁵ (traducción de la autora). En otras palabras, se trata de la elección de varios momentos de una acción representados uno al lado del otro, físicamente separados, y en cada uno el protagonista reaparece. George Hanfmann (1957, pág. 73) explica que “el método ‘cíclico’ divide la vida de un héroe en una secuencia de hechos aislados, uniformes, curiosamente sigue el intento de la filosofía contemporánea en definir el tiempo como una secuencia de unidades separadas, estáticas”³⁶ (traducción de la autora). Por esta razón, el tiempo dentro de la narración cíclica se encuentra generalmente en una secuencia cronológica, compuesta por escenas independientes, que pueden tener distintos espacios de acción.

d) *Narración continua*

Se trata de una variante de la narración cíclica, en la cual no se presenta barreras físicas entre diferentes escenas representadas (Small, 1999, pág. 568). El espacio físico varía según la narración, pues de esta manera se incorpora el transcurrir del tiempo (Small, 1999, pág. 570). Como ya se explicó, en el arte griego el espacio físico es sugerido por

³⁵A series of discrete episodes from a longer story that are physically separated from one another, and the figure of the protagonist is repeated in each episode (Shapiro, 1994, pág. 8).

³⁶The “cyclic” method which divides the life of a hero into a sequence of uniform, isolated deeds curiously parallels the contemporary philosophic attempt to define time as a sequence of separate, static units. (Hanfmann, 1957, pág. 73)

medio de símbolos, por lo que esta técnica narrativa no se encuentra en Grecia. Este método nació en el antiguo Cercano Oriente y se desarrolló más tarde en el arte romano. Los artistas griegos la desconocían (Shapiro, 1994, pág. 9), por tal razón para la presente investigación no se tomará en cuenta.

Pautas de reconocimiento de la acción mítica

En el arte narrativo, los artistas deben representar varios elementos claves, con los cuales se puedan reconocer el episodio narrado y los personajes presentes en él. Siguiendo a Susan Woodford (2003, págs. 15-27), existen cinco formas de reconocer una acción mítica representada en arte narrativo: a) desciframiento de inscripciones; b) atributos iconográficos; c) adversarios únicos; d) situaciones inusuales; y por último, e) contexto.

a) Inscripciones

Es el método de reconocimiento más evidente y sencillo. Son las famosas imágenes con *tituli*. En Grecia, aparecen dentro de las pinturas de cerámica en época temprana, aproximadamente 650-630 a. C. (Lowenstam, 1992, pág. 167). Siguiendo a Snodgrass (1998, pág. 54), existían tres tipos de inscripciones, pero solo una de ellas funciona como pauta de reconocimiento.

La más antigua es la inscripción grabada, la cual muchas veces contenía el nombre del poseedor del vaso. Evidentemente, esta se realizaba después de la venta del objeto y no tenía relación con la pintura de la vasija.

El segundo tipo de inscripción sí se encuentra en la pintura de los vasos, pero tiene una función meramente decorativa. En el arte arcaico, se utilizan inscripciones para rellenar el fondo, con lo cual se evita el vacío (Woodford, 2003, pág. 201). Esto contribuye a su atractivo.

El tercer y último tipo de inscripción se conforma por aquellas que aparecen en la pintura e identifican el contenido de la escena. Generalmente, a modo de etiquetas, se yuxtaponen sustantivos o verbos al lado de las figuras, pero también existen ejemplos

donde el pintor inscribe un verso (Lowenstam, 1997, pág. 45). Estas son las inscripciones utilizadas como pautas de reconocimiento.

Sin embargo, este método no es infalible. “De hecho, los artistas consideraban las etiquetas tan prestigiosas que aquellos que era iletrados a veces escribían inscripciones sin sentido en imitación”³⁷ (traducción de la autora) (Lowenstam, 1992, pág. 167). En otros casos, algunos pintores confundían los nombres de los personajes. Esto es un claro ejemplo del segundo punto expuesto por Lowenstam (1997), en el que trata el desconocimiento del pintor como factor extrínseco por el cual la pintura no corresponde con las fuentes literarias (cf. *supra*, pág. lxxv).

b) *Atributos iconográficos*

El segundo instrumento fundamental para el reconocimiento de la escena mítica narrada es la identificación de los atributos iconográficos. Rodríguez López (2005, pág. 10) declara que estos

[...] ayudan a caracterizar, de forma precisa, la personalidad de la figura representada, siempre de forma convencional, y de acuerdo con su biografía o *status*. Su conocimiento es obligado para poder establecer el asunto, y su importancia estriba en que sin él puede alterarse considerablemente el significado de las imágenes.

Reconocidos los atributos iconográficos, se puede establecer el tema y, por ende, en el caso del arte narrativo, la acción. Es importante hacer la salvedad que los atributos iconográficos de los distintos personajes míticos fueron creados en un proceso largo. Henle (1974, pág. 5) explica que “en los períodos tempranos, finales del siglo VIII, VII y principios del VI, los dioses y los héroes todavía no habían adquirido el atavío de atributos que los distinguen con claridad más adelante”³⁸ (traducción de la autora).

Por tal razón, hay que ser consciente de que si bien el reconocimiento de los atributos iconográficos es uno de los métodos más seguros para identificar el tema, existen ocasiones donde no es suficiente. En primer lugar, puede tratarse de una pintura de época

³⁷ *In fact, artists considered labels so prestigious that those who were illiterate sometimes wrote nonsense inscriptions in imitation.* (Lowenstam, 1992, pág. 167)

³⁸ *In early periods, the late eighth century, the seventh, and the early sixth, gods and heroes have not yet acquired the array of attributes that mark them clearly later.* (Henle, 1974, pág. 5)

temprana, en la que los atributos de las figuras no estaban instaurados como tales o se utilizaban otros distintos a los establecidos en el periodo clásico. En segundo, puede que las propiedades de un personaje temporalmente estén en posesión de otro. Verbigracia, el episodio del mito de Heracles cuando este es vendido como esclavo a la reina Ónfale, quien toma su indumentaria mientras él se encuentra a su servicio. (Woodford, 2003, pág. 206)

c) Adversarios únicos

El reconocimiento de un héroe o de una acción mítica, por lo general, viene dado por la caracterización mediante un personaje monstruoso. La identificación del adversario sobrenatural daría como resultado la identidad del héroe que lo enfrenta. Por ejemplo, si se observa un hombre con cabeza de toro, se sabrá inmediatamente que se trata del Minotauro, pues en Grecia solo existe este personaje mítico con dichas características. Por ser un personaje único cuando se representa su muerte en la pintura de cerámica, fácilmente se identifica que el héroe es Teseo, pues según el mito es este quien lo asesina en el laberinto. (Woodford, 2003, págs. 20-21)

A la hora de identificar al adversario único, hay que tener en consideración la evolución de las imágenes. Woodford (2003, pág. 133) explica que “los cambios en el gusto que alentaron a los cambios en la manera en que se representan los mitos también podría haber tenido un impacto significativo sobre los monstruos, o en todo caso, sobre la representación de algunos monstruos”³⁹ (traducción de la autora).

Una variante de este método es la metamorfosis de ciertos personajes, como sucede en el episodio de Circe, bruja que transforma en animales a los compañeros de Odiseo. En la metamorfosis, aparece el arte por medio, en primer lugar, de la representación de la consecuencia y, en segundo lugar, a través de una síntesis de esta, es decir, un híbrido humano-animal o humano-vegetal, lo cual recalca el proceso de transformación. (Woodford, 2003, págs. 166-167)

³⁹ *The changes in taste that encouraged changes in way myths were represented could also have a significant impact on monsters –or at any rate, on the portrayal of some monsters.* (Woodford, 2003, pág. 133)

d) *Situaciones inusuales*

Otra forma de reconocimiento es por medio de pistas proporcionadas por elementos comunes representados anormalmente. Woodford (2003, pág. 21) explica que:

Una cuarta forma de asegurarse de que un mito sea inconfundible es retratar una situación sorprendentemente inusual. Los elementos no necesitan ser otra cosa que aquellos propios de la vida cotidiana, pero la forma en que se conjugan debe tener algo especial en ella.⁴⁰
(Traducción de la autora)

El ejemplo perfecto se encuentra en la representación de un hombre bajo el torso de una oveja. Ambos elementos son completamente ordinarios, pero su disposición inusual hace de la escena única y fácilmente reconocible: la huida de Odiseo y sus hombres de la cueva del Cíclope.

e) *Contexto*

Por último, la aclaración es procurada por el contexto de un ciclo mitológico. El artista utiliza varias escenas míticas de un mismo período para que la narración sea inconfundible. Verbigracia, los doce trabajos de Hércules, en los que el pintor decide ilustrarlos juntos y no separados, pues así son fácilmente reconocibles. Si se decidiera, por ejemplo, solo representar la captura del toro de Creta, este episodio se podría confundir con una aventura de Teseo, donde este debe capturar un toro que está devastando la ciudad de Maratón. De esta manera, el contexto donde se representa una acción mítica puede revelar pistas para su reconocimiento.

Vasos griegos y el arte narrativo

En Grecia, los elementos del arte narrativo incluyen las pinturas de cerámica, los relieves (ya sean en piedra o en metal), las pinturas murales, las monedas, las gemas, en fin todo soporte en el que se pueda plasmar un episodio mítico o histórico. En la actualidad, las pinturas de vasos son la fuente visual más rica en la que se han representado los mitos, ya que la pintura mural y la escultura en bronce en su mayoría se ha perdido. Woodford (2003,

⁴⁰*A fourth way to ensure that a myth is unmistakable is to portray a strikingly unusual situation. The elements need not in themselves be anything other than everyday, but the way they are put together must have something special about it.* (Woodford, 2003, pág. 21)

págs. 253-254) explica la razón de su perdurabilidad e importancia como medios de transmisión del arte narrativo:

La cerámica ha sobrevivido en mayor abundancia. Puede romperse, pero rara vez se destruye por completo y, a diferencia del bronce, no puede ser reutilizado para otros propósitos. Gran parte de la cerámica antigua era puramente funcional y sin lujo, pero muchos vasos griegos, (incluidos aquellos hechos en el sur de Italia) fueron decorados, a menudo con temas mitológicos. Los pintores de vasos eran grandes experimentadores en la representación de los mitos y sus lúcidas imágenes suelen ser fáciles de entender.⁴¹
(Traducción de la autora)

Definición de vasos griegos

El *Metropolitan Museum of Art* en Nueva York considera el término “vasos griegos” como aquel que convencionalmente se ha utilizado para llamar a la cerámica hecha en la Antigua Grecia entre aproximadamente 900 a. C. hasta el 300 a.C. (Mertens, 2010, pág. 11).

Cuando se habla de la Grecia Antigua es importante tener en cuenta que no solo se trata de los pueblos bañados por el Egeo (las Islas Cícladas, la Grecia Oriental, el Peloponeso, etc.), sino también aquellos que se encontraban en Sicilia y en la Magna Grecia, hallada antiguamente al sur de Italia, donde existieron importantes colonias griegas. Como bien lo explica Shapiro (1994, pág. 2), “Grecia es un país pequeño en el mundo moderno, pero en la antigüedad los griegos percibieron una infinita variedad de la geografía como su tierra natal y sintieron un fuerte sentido de identificación con un lugar de nacimiento”⁴² (traducción de la autora).

En el caso específico de los vasos griegos, esta extensa geografía se debe en gran parte a que los centros de producción de cerámica se encontraban en muchas regiones, principalmente en Atenas y Corinto, pero también en Beocia, Eubea, Rodas, Laconia, Quíos, Sicilia e Italia, hasta en Etruria, en la ciudad de Caere. En segundo lugar, también

⁴¹*Pottery has survived in the greatest abundance. It can be broken but is seldom entirely destroyed and, unlike bronze, cannot be reused for other purposes. Much ancient pottery was simply serviceable and plain, but many Greek vases (including those made in South Italy) were decorated, often with mythological subjects. Vase painters were great experimenters in the representation of myths, and their lucid images are usually easy to understand.* (Woodford, 2003, págs. 253-254)

⁴²*Greece is a small country in the modern world, but in antiquity the Greeks perceived an endless variety in the geography of their homeland and felt a powerful sense of identification with a native place.* (Shapiro, 1994, pág. 2)

porque estas cerámicas se exportaban a toda Grecia e Italia (Magna Grecia y Etruria), por lo que a la hora de hacer los hallazgos muchas veces se encuentran en la zona donde fueron vendidas y no donde fueron producidas. (Carpenter T. H., 2001, págs. 7-8)

El caso de Etruria es muy particular. La cerámica fabricada en esta zona se considera dentro del estudio de los vasos griegos, pues la importación de los estilos y temáticas desde Grecia es evidente. Woodford (2003, págs. 259-260) explica que

Los etruscos, que vivían en las ciudades independientes de Italia, entre el Arno y río Tíber, desarrollaron una civilización viva e independiente, que floreció desde 700 a. C. hasta que fueron absorbidos finalmente por los romanos en el siglo I a. C. Ellos apreciaron el arte griego y los mitos griegos y adaptaron los asuntos que les interesaron de forma muy original.⁴³ (Traducción de la autora)

Los etruscos no solo tenían un importante centro de producción de vasos, sino también eran ávidos importadores de cerámica griega, como lo demuestran las inscripciones etruscas (Mertens, 2010, pág. 17).

Por su parte, aproximadamente durante la segunda mitad del siglo V a. C., los pintores y fabricantes de cerámica áticos inmigraron al sur de Italia, con lo que establecieron un nuevo centro de producción (Mertens, 2010, pág. 13). Por tales razones, se toman en cuenta los vasos etruscos y los fabricados en el sur de Italia dentro del estudio del arte narrativo griego, aunque pertenezcan a una zona geográfica distinta.

Historia de la cerámica griega

La historia del arte griego, específicamente de los vasos cerámicos, ha sido organizada en diferentes periodos temporales. Estos se clasifican a partir de diferencias estilísticas. Los términos tradicionales ‘geométrico’, ‘arcaico’, ‘clásico’ y ‘helenístico’ se utilizan para designar los distintos períodos históricos del desarrollo del arte griego (Carpenter T. H., 2001, pág. 8). El arte griego surge después de la caída de la cultura micénica. Stansbury-O’Donnell (1999, pág. 35) al respecto menciona:

⁴³ *The Etruscans, who lived in independent cities in Italy between the Arno and Tiber Rivers, developed a lively and individual civilisation that flourished from 700 BC until they were finally absorbed by the Romans in the 1st century BC. They appreciated Greek art and Greek myths and adapted the things that interested them in highly original ways.* (Woodford, 2003, págs. 259-260)

Tras la destrucción de la cultura palaciega de los micénicos en el siglo XII a. C. siguió un largo período en que la cantidad y calidad de la cerámica y su decoración declinó. Las principales artes que más se asocian con la narración, especialmente la pintura mural y trabajos en metal, prácticamente desapareció.⁴⁴ (Traducción de la autora)

Hasta el siglo X a. C., comienza a resurgir la decoración en cerámica. El arte de esta época se caracteriza por un estilo que se basa en la utilización de las formas geométricas, específicamente como decoración. Precisamente este estilo es el que le da su nombre al periodo geométrico, comprendido aproximadamente entre los siglos X y VIII a. C.

Los vasos de este período surgen alrededor de la región de Atenas (Snodgrass, 1998, pág. 12). Por lo general, eran grandes ánforas funerarias y cráteras, donde las figuras son pequeñas, estilizadas e inespecíficas (Shapiro, 1990, pág. 143). Los temas se relacionan con el culto a los muertos y eventos bélicos (Schefold, 1974, pág. 810). Por esta razón, las imágenes del periodo geométrico son consideradas escenas genéricas o costumbristas, por lo que no se tratan de pinturas de arte narrativo (Stansbury-O'Donnell, 1999, pág. 32). Las acciones son muy genéricas en su naturaleza como para considerarlas representaciones de cuentos mitológicos específicos (Stansbury-O'Donnell, 1999, pág. 44). El arte narrativo de acción mítica aparece hasta el estilo orientalizante.

El comercio con Oriente se desarrolló a finales del siglo VIII y la influencia de las formas y estilos orientales son patentes en el arte del siglo VII; el término 'orientalización' se suele utilizar para referirse a los nuevos avances gracias a los cuales las formas geométricas dieron paso a otras más naturales y a la proliferación de formas y figuras fantásticas. (Carpenter T. H., 2001, pág. 8)

Por tal razón, se llama periodo de 'orientalización' u 'orientalizante' a la época que discurre entre finales de 720 al 600 a. C. (Rodríguez López, 2006, pág. 2). Dentro del estilo orientalizante existen diferentes corrientes estilísticas regionales, como el *protoático* o el *protocorintio*. Rodríguez López (2006, págs. 4-5) al respecto explica:

La recepción de la influencia oriental, que constituye la esencia y el fundamento del arte que denominamos hoy orientalizante, fue muy diversa en el territorio griego y dio lugar a manifestaciones muy heterogéneas en los diversos ámbitos geográficos en los que tuvo respuesta. Surgieron entonces escuelas artísticas bien diferenciadas: la dedálica en Creta que habría de extenderse por el Peloponeso, la cicládica, la jónica y la ática.

⁴⁴Following the destruction of the palatial culture of Mycenaeans in the twelfth century B.C.E. there followed a long period in which the quantity and quality of pottery and its decoration declined. (Stansbury-O'Donnell, 1999, pág. 35)

En el caso específico de la cerámica, los principales centros de producción se encontraban en Atenas, Corinto y Rodas (Rodríguez López, 2006, pág. 17). En el plano iconográfico, el estilo orientalizante tiene dos ramas principales: presentación de animales y escenas de acción humana. Si bien las figuras humanas y animales pueden aparecer en un mismo vaso, rara vez se mezclan en un mismo campo (Cook, 1960, pág. 39). Es importante recalcar que el tema animal suele ser un ejemplo de arte descriptivo, mientras que el otro es precisamente parte del arte narrativo.

Las escenas narrativas son hechas con figuras superpuestas y una considerable libertad de composición. Los animales que generalmente se retratan en estas son caballos y perros, fuera de los monstruos de los relatos míticos. Las figuras humanas al principio se representan de manera muy similar al estilo geométrico: la cabeza y extremidades de perfil, mientras que el ojo se encuentra de frente.

Más tarde, los pintores del estilo orientalizante aprendieron a dibujar el pecho humano en el perfil, así como frontalmente. Agregaron y mejoraron los detalles anatómicos (Cook, 1960, pág. 40). Las imágenes aumentaron de tamaño para dar prioridad a la narración, por lo que desapareció la miniatura propia del geométrico (Rodríguez López, 2006, pág. 17). Por último, no existe un fondo definido, existe una evasión deliberada de profundidad espacial (Cook, 1960, pág. 40), por ende, el espacio real de la narración es sugerido por símbolos u omitido.

Las temáticas del arte orientalizante de carácter narrativo se enfocan en las hazañas y las aventuras de héroes.

Hay que destacar un hecho: las imágenes bélicas con múltiples figuras desaparecen. El arte pre-arcaico y arcaico primitivo⁴⁵ representan, hasta principios del siglo VI, solo luchas individuales, que pueden ampliarse por quienes ayudan a los agonistas (Schefold, 1974, pág. 811).

Estas imágenes propias del estilo orientalizante donde se resaltaba la individualidad y la intrepidez de la figura heroica, se transforman en el periodo arcaico. Schefold (1974, pág. 812) explica que para el tercio del siglo VI a. C., aparece un auténtico nuevo estilo

⁴⁵ Schefold (1974) utiliza los términos arte pre-arcaico y arcaico primitivo para designar el periodo orientalizante y la época de transición entre este y el periodo arcaico, respectivamente.

épico narrativo en las artes plásticas, en el cual no se hace resaltar figuras individuales, como sucedía en el periodo anterior, sino grandes acontecimientos enlazados con faltas del héroe (*hýbris*) y castigos de los dioses.

Además, se desarrollan las técnicas narrativas, como explica Carpenter (2001, pág. 8): “éste fue el período más creativo en lo que se refiere a la representación artística de mitos y muchas veces de las convenciones que entonces se establecieron continuaron utilizándose en épocas posteriores”. Entre las convenciones a las que se refiere el autor, se encuentran los atributos iconográficos (cf. *supra*, pág. lxxvi) y las fórmulas (cf. *infra*, pág. lxxxv).

“El siglo VI fue una de la épocas de consolidación y prosperidad para Grecia, y el arte de este período se conoce con el nombre de arcaico” (Carpenter T. H., 2001, pág. 8). En este periodo, se desarrolla la técnica melanográfica o de figuras negras, ideada por los artesanos corintios, se extendió rápidamente por toda Grecia. (Rodríguez López, 2006, pág. 20)

El final del periodo arcaico y principio del clásico, tradicionalmente, se fechan a partir de dos acontecimientos: “el saqueo de la Acrópolis por los persas en 480 y la posterior destrucción de la flota persa a manos de los atenienses” (Carpenter T. H., 2001, pág. 8). El arte narrativo de esta época, específicamente en los vasos, cuenta una acción más sutil, se buscaba resaltar la profundidad psicológica de los personajes; por tal razón, para el siglo IV a. C. los artistas buscaron inspiración en las representaciones teatrales (Woodford, 2003, pág. 127) y en las actividades amatorias (Schefold, 1966, pág. 8).

“Hacia 530, los pintores áticos inventaron una nueva técnica conocida como técnica de figuras rojas” (Carpenter T. H., 2001, pág. 10). Para principios del siglo V, esta técnica dominó el mercado griego y más tarde el sur de Italia y Etruria.

Durante de la guerra del Peloponeso, toda la zona de Ática, y específicamente Atenas, se encontraba en una difícil situación económica. Los artistas se vieron obligados a marcharse a nuevas regiones donde el mercado fuese lo suficientemente estable para que floreciese el arte de las pinturas de vasos. Se trasladaron al oeste, al sur de Italia (Magna Grecia) y a Etruria.

Durante el tercer cuarto del siglo V a. C., la producción de vasos de figuras rojas se inició en el sur de Italia, específicamente en el área de Metaponto. No sabemos con precisión las circunstancias que rodean a este desarrollo. Lo que es evidente, sin embargo, es que las técnicas de figuras rojas y figuras negras, la mayoría de las formas y muchas de las temáticas y ornamentos secundarios fueron trasladados de Ática al oeste.⁴⁶ (Traducción de la autora) (Mertens, 2010, pág. 25)

Los artistas oriundos aprendieron las técnicas griegas, los mitos y sus fórmulas, para más tarde plasmar sus propias interpretaciones. La mayor diferencia entre los vasos del sur de Italia y los procedentes de Ática era su función, pues los primeros tenían un carácter funerario, mientras los otros eran más utilitarios. Esta nueva función modificó significativamente la decoración y las formas de los vasos. (Mertens, 2010, pág. 25)

En el arte de la Grecia continental, hay una conexión más directa entre el mito y otros temas que aparecen en las vasijas; es más, la tradición y el nivel de erudición son mayores. En la cerámica del sur de Italia, la iconografía se refracta a través de un prisma (una combinación de tradiciones y creencias locales) que absolutamente se entiende mucho menos. No obstante, la transferencia de la pintura de vasos griegos de Occidente funcionó para revitalizar el arte y resultó en otro siglo de la producción creativa.⁴⁷ (Traducción de la autora) (Mertens, 2010, pág. 25)

En los vasos del sur de Italia del siglo IV a. C., es donde se conserva la mayor cantidad de ilustraciones de obras teatrales griegas (Henle, 1974, pág. 173, nota 27). Jane Henle (1974, pág. 22) a propósito explica que:

El resurgimiento de las antiguas grandes tragedias atenienses en el sur de Italia griego debe haber sido muy popular, pues muchas de las pinturas de los vasos de esta zona parecen retratar las actuaciones de tragedia. Pueden ser reconocidos como ilustraciones del teatro por el vestuario de los actores o las indicaciones de la construcción de una escena, o por una escena peculiar.⁴⁸ (Traducción de la autora)

⁴⁶*During the third quarter of the fifth century B.C., the production of red-figure vases began in Southern Italy, specifically in the area of Metapontum. We do not know precisely the circumstances surrounding this development. What is evident, however, is that the techniques of red-figure and black-figure, most of the shapes, and many of the subjects and subsidiary ornaments were transplanted from Attica to the West.* (Mertens, 2010, pág. 25)

⁴⁷*In the art of mainland Greece, there is more direct connection between the myth and other subjects depicted on vases; moreover, the tradition and quantity of scholarship are greater. On the pottery of Southern Italy, the iconography is refracted through a prism –a combination of local traditions and beliefs- that is understood much less completely. The transference of Greek vase-painting to the West did, however, serve to revitalize the art and result in another century of creative production.* (Mertens, 2010, pág. 25)

⁴⁸*Revivals of the great old Athenian tragedies must have been popular in Greek South Italy for many vase paintings seem to reflect performances of tragedy. They may be recognized as illustrations of the theater by the costume of the actors or indications of a scene building, or by a distinctive scene.* (Henle, 1974, pág. 22)

De esta manera, la historia de la cerámica griega en el periodo clásico se traslada al oeste, a la Magna Grecia. El final del periodo clásico se marca tradicionalmente en el 323 a.C. con la muerte de Alejandro Magno, este de la misma manera estipula el final del arte narrativo griego en el campo de los vasos cerámicos. En el helenismo, cambia radicalmente la forma de representación de los mitos y la cerámica adquiere un carácter más decorativo y funcional, con lo cual deja de lado la narración.

Iconografía en los vasos griegos

Las imágenes de cerámica, por lo habitual, trabajan una narración mítica a partir de fórmulas establecidas por la tradición de ilustración del mito (Henle, 1974, pág. 13). Se instaura un esquema de composición que los pintores respetan, pues es más fácil el reconocimiento de la escena. Por esta razón, los artistas no se veían obligados a crear un nuevo esquema compositivo. Woodford (2003, pág. 60) al respecto declara:

Una vez que una fórmula ha sido ideada, se utilizó una y otra vez. De hecho, estas fórmulas eran vitales para los artistas. Proporcionaban un atajo esencial para contar un relato, concedían al artista plasmar un mito en forma visual sin tener que idear el relato desde cero, y permiten al observador experimentado reconocer el mito en cuestión sin dudarlo.⁴⁹ (Traducción de la autora)

Aún así existen casos en los cuales una fórmula ha sido modificada. Las imágenes no tenían una función dogmática, si bien existían fórmulas, estas no se encontraban cargadas de una rigurosa espiritualidad, como sí sucede posteriormente en el arte religioso cristiano. Por tal razón, los pintores tenían licencia artística para modificar las fórmulas sin problema. Schefold (1966, pág. 8) lo explica de la siguiente manera:

Las leyendas helénicas viven y cambian constantemente en el arte no menos que en la poesía [...] Durante la Edad Media, la situación era muy diferente, porque existía una escritura santa que tuvo que ser ilustrada. Los griegos no tenían libro sagrado que restringiera el alcance de su arte. La libertad de expresión de constantes nuevas experiencias religiosas era parte del contenido básico del arte griego.⁵⁰ (Traducción de la autora)

⁴⁹*Once a formula had been devised, it was used over and over again. Indeed, such formulas were vital to artists. They provided an essential shorthand for telling a story; they enabled an artist to cast a myth in visual form without having to think out the story from scratch; and they allow the experienced observer to recognize the myth in question without hesitation.* (Woodford, 2003, pág. 60)

⁵⁰*Hellenic legend lives and changes constantly in art no less than in poetry [...] During the Middle Ages the situation was quite different because there existed a holy scripture which had to be illustrated. The Greeks*

Gracias a esta flexibilidad el imaginario griego no se vio restringido. La poesía y el arte visual tuvieron completa libertad a la hora de tratar el mito.

Las fórmulas podían verse afectadas por distintos factores, tanto intrínsecos como extrínsecos. Como ejemplo de factor intrínseco, se encuentra las reglas de composición. En el periodo arcaico, la narración de acciones míticas se ve completada con espectadores. Carl Robert (1919, pág. 38), citado por Henle (1974, pág. 23), las llama *figuras complementarias*, se trata de personajes que no pertenecen a la acción, pero se encuentran yuxtapuestos a la narración con función completamente decorativa (Henle, 1974, pág. 25). Por lo general, son utilizadas para crear simetría en la composición; pero, en otras ocasiones, los pintores recurren a ellas para crear más dramatismo en la escena. Esta función de las figuras complementarias recalca la influencia del género dramático. Hanfmann (1957, pág. 74) al respecto menciona que:

[...] cuando los artistas arcaicos introdujeron el novedoso dispositivo de mostrar "espectadores", figuras que físicamente no participan en la acción principal, pero que proporcionan un marco de respuesta y un comentario en la historia, así como el coro en el teatro griego. Ellos proporcionan un papel emocional a los esfuerzos físicos de los protagonistas, una especie de paisaje humano.⁵¹ (Traducción de la autora)

De tratarse de una pintura que ilustra una obra dramática, el factor sería más bien extrínseco, pues ha sido inspirada por la tradición literaria. De esta manera, el cambio en una fórmula puede indicar una nueva versión del mito. Si en una región específica aparece un nuevo esquema compositivo para representar un mito que tradicionalmente se simbolizaba por medio de una fórmula específica y se repite sucesivamente en una época definida, hay muchas probabilidades de que se trate de ejemplos de ilustración de una obra poética. (Woodford, 2003, pág. 114)

Otro factor extrínseco de cambio en una fórmula es la influencia de otros pintores o innovaciones en la técnica pictórica. Por ejemplo, cuando la pintura mural se desarrolló en

had no sacred book restricting the scope of their art. The free expression of constant new religious experience was part of the basic content of Greek art. (Schefold, 1966, pág. 8)

⁵¹[...] *when archaic artists introduce the novel device of showing "spectators," figures that do not physically participate in the major action but provide a responsive framework and a commentary on the story, somewhat after the manner of the chorus in the Greek drama. They create an emotional foil to the physical exertions of the protagonists, a sort of human landscape.* (Hanfmann, 1957, pág. 74)

el siglo V a. C., con ella se constituyeron nuevas formas de representación que fueron adoptadas a su vez por los pintores de vasos, como la perspectiva de Polignoto, la cual consiste en colocar las figuras en planos superpuestos en imagen (Shapiro, 1994, pág. 9). Esto afectó las fórmulas impuestas en época arcaica, pues antes las imágenes se desarrollaban en un plano horizontal, pero con esta nueva técnica se ejecutan planos horizontales paralelos, por lo que las figuras se encuentran unas encima de otras.

Si bien las fórmulas pueden sufrir cambios, como los ya citados, son la base dentro de la tradición iconográfica del arte narrativo en vasos cerámicos. Es un método de reconocimiento del relato mítico por excelencia.

Pintores de cerámica

Finalmente, los famosos pintores de cerámica eran aquellos que se dedicaron a transmitir visualmente los mitos. Por lo general, se desconoce sus nombres. Existen pocos ejemplos de vasos donde el autor haya firmado su obra con pequeñas inscripciones. Sin embargo, la mayoría se desconoce, por lo que los especialistas han dotado de nombres a los artistas anónimos. Mertens (2010, pág. 16) lo explica:

Como la gran mayoría de los pintores de vasos son anónimos, si un grupo de obras de uno ha sido identificado, al artista se le da un nombre convencional basado en una peculiaridad artística, en la ubicación moderna de una pieza importante, o en alguna otra característica.⁵² (Traducción de la autora)

Algunas de las piezas han sido estudiadas por los especialistas y se las han atribuido a pintores anónimos que, por tal razón, se les ha asignado nombres convencionales como Pintor de Polifemo, Pintor de Edimburgo, Pintor del Jinete, entre otros.

La estima de los pintores de cerámica en la Antigüedad no estaba tan arraigada como sucedía con los poetas, a pesar de que ambos son narradores de mitos. Por consiguiente, la mayoría de las piezas son anónimas y solamente se conservan los nombres de los pintores más reconocidos, quienes firmaban sus obras.

⁵²Since the great majority of vase painters are anonymous, if a group of works by one has been identified, the artist is given a conventional name based on an artistic peculiarity, the modern location of an important piece, or some other feature. (Mertens, 2010, pág. 16)

Metodología

El presente trabajo pretende utilizar un método ecléctico de análisis donde se conjugue el estudio narratológico, filológico e iconográfico de las fuentes seleccionadas, todo con el fin de evidenciar las posibles variaciones en el tratamiento del episodio odiseico de Circe, tanto por poetas como artistas. Por medio del análisis filológico e iconográfico, respectivamente de fuentes literarias y pictóricas de la Grecia Antigua, se pretende estudiar el desarrollo diacrónico de la narración mítica del episodio odiseico de Circe. El estudio narratológico se centra principalmente en la identificación de los motivos y de la estructura del cuento popular presente en este episodio.

No obstante, antes de emprender dicho análisis, se debe contextualizar brevemente el mito de Odiseo, para lo cual se destinó el primer capítulo. Se trata de un apartado introductorio, donde se resalta el tratamiento del mito en los soportes: textual y visual, en múltiples períodos de Grecia Antigua. Inicialmente, se realiza un breve estudio de las partes del mito y cómo se desarrollan. Después, se establecen las principales fuentes textuales, propias de la épica, la lírica y el drama; también, se profundiza en el tratamiento del mito odiseico en tragedia, comedia, dramas satíricos y otros géneros dramáticos; los cuales pudieron tratar algunos de sus episodios, pero en la actualidad han desaparecido.

En el caso del desarrollo iconográfico, se especifica el surgimiento de las escenas odiseicas en el arte narrativo y su evolución; para lograr esto, se parte de los episodios del *nostos*, a los cuales pertenece el relato de Circe y Odiseo. Se considera cuáles escenas se representan y cuándo hacen su aparición en el arte visual. Se siguen los trabajos de especialistas en el campo como Touchefeu-Meynier (1968), Schefold (1966, 1967, 1974, 1992), Shapiro (1990, 1994), Brommer (1983), Canciani (1992), Buitron y Cohen (1992, 1995), entre otros.⁵³ Además, se incluye una sección de la iconografía propia del personaje de Odiseo. Esto con el fin de introducir brevemente al héroe y a la postre, realizar el debido análisis del episodio de Circe, el cual se desarrolla en el siguiente capítulo.

⁵³ La mayoría de los trabajos especializados se encuentran en alemán, francés o inglés, por lo que se traduce las citas textuales a la lengua española. El texto original se suscribe al pie de página para la consulta del lector. Si el traductor no es mi persona se indicará debidamente.

En el análisis del episodio de Circe, se da prioridad específicamente a las escenas de *la metamorfosis de los compañeros de Odiseo en animales* y al *enfrentamiento de Odiseo con Circe*, presente en la *Odisea*. Se realizará la traducción directa del griego de los principales fragmentos homéricos⁵⁴ y de otros autores griegos que narren o aludan este episodio. Además, se complementa con un análisis filológico y comparativo entre los autores, tomando como base el texto homérico, pues es el testimonio más detallado que se conserva.

Para el análisis narratológico, se considera como aspectos bases la estructura narrativa propuesta por Rodríguez Almodóvar (2010) y la clasificación de funciones de los personajes de Propp (1987), además del reconocimiento de los motivos propios del cuento popular. Estos aspectos se considerarán principalmente en las fuentes literarias, pero también en las visuales, cuando es pertinente para lograr la mayor comprensión del cuento mítico. A partir del estudio comparativo de estos elementos, será posible determinar algunas de las distintas versiones del episodio mítico.

De encontrar variantes significantes, se procurará exponer los posibles factores intrínsecos (estilo, técnica, marco, función, entre otros) o extrínsecos (culturales, sociales, ideológicos, históricos o literarios) que mediaron en dichos cambios. El criterio base para determinar los cambios es la fuente más antigua que se conserva: la *Odisea*. Se debe hacer la salvedad, que tanto pintores como poetas pueden o no haberse inspirado en la obra homérica, lo cual es difícil determinar. La *Odisea*, los poemas posteriores y las pinturas de las cerámicas pueden ser correferenciales o, por el contrario, provenir de fuentes distintas. En todo caso, en la actualidad no se tienen más fuentes que estas, por lo que no queda más que compararlas entre sí, para comprender una ínfima parte de todo lo que se perdió de la tradición oral.

Como obstáculos y dificultades para la investigación predominó la recopilación de fuentes bibliográficas, que su mayoría no se encuentran en lengua española sino en inglés, alemán y francés. Por ello, debieron ser traídas del extranjero mediante el servicio de la

⁵⁴ Consúltense Apéndice III para las traducciones de las principales escenas del episodio odiseico de Circe presentes en la *Odisea* de Homero.

Unidad de Referencia de la Universidad de Costa Rica o por medios propios. Sin embargo, una de las dificultades más grandes fue la búsqueda de fotografías o dibujos de las cerámicas seleccionadas, que en algunos casos no se lograron conseguir, por lo que se vio limitado sobremanera el estudio de algunas de las fuentes iconográficas. A pesar de estas dificultades, con las fuentes encontradas se realiza el estudio narratológico, filológico e iconográfico propuesto.

Capítulo I. Odiseo: Mito, Poesía y Arte

El personaje de Odiseo, también conocido como Ulises⁵⁵, a lo largo de la historia de la literatura y del arte ha sido continuamente representado. Es considerado el héroe griego más humano. Sufre, llora, teme y, con todo, lucha por sobrevivir esos 20 años, 10 en la terrible guerra y los otros en un viaje lleno de vicisitudes y tragedias marinas. Por ello, se considera su mito como un arquetipo, pues resulta ser un modelo para el hombre. Al respecto, Castillo Dider (2003) explica que

Los hombres tenderían a realizar los grandes gestos y movimientos simbólicos configurados por el mito. El mito de Odiseo puede quizás ser paradigmático, puede constituir un modelo. Pero además, o acaso más que eso, este mito refleja aspectos del alma humana y situaciones que puede vivir el hombre y que muchos seres humanos han vivido. (pág. 17)

Por tales razones, a través de los siglos poetas y artistas se han visto identificados con el mito de este héroe, por lo que “su leyenda [...] ha sido objeto de modificaciones, adiciones y comentarios hasta el fin de la Antigüedad” (Grimal, 1979, pág. 527). Todas estas transformaciones del personaje homérico representan la flexibilidad del mito de Odiseo, que ha logrado ser reescrito y reelaborado de muy diversas maneras a través de la historia.

I.1. El mito de Odiseo

Odiseo era rey de Ítaca, una de las actuales islas jónicas, situada frente a la costa occidental de Grecia. Su genealogía varía según las versiones, Homero lo considera hijo de Laertes y Anticlea, pero en las obras de los poetas trágicos⁵⁶, aparece como hijo de Sísifo y Anticlea. Era esposo de Penélope y padre de Telémaco, quienes sufrieron esperándolo durante 20 años: una década luchó en la guerra de Troya, mientras que otros diez años intentó regresar a Ítaca contra una serie de vicisitudes y obstáculos que tuvo que enfrentar.

El legendario héroe griego, que aparece entre los personajes de la *Iliada* y como protagonista de la *Odisea*, es uno de los héroes prototípicos de la Antigua Grecia. A propósito, Miguel Castillo Dider (2003, pág. 12) menciona que “el mito de Ulises podría

⁵⁵ Se trata de un préstamo dialectal, aquí lo que ha sucedido es que la δ griega se convirtió en *L* latina, por un proceso fonético, al igual que sucedió con la vocal inicial.

⁵⁶ En Sófocles se señala que Odiseo es hijo de Sísifo en *Áyax* y *Filoctetes*; mientras que en Eurípides dicha genealogía aparece en *El Cíclope* (cf. *infra*, cuadro 1, pág. 5).

ser calificado como uno de los más complejos y como uno de los más cercanos al ser humano, de cuantos nos legó la Antigüedad”.

Al ser un relato mítico tan complejo y extenso, se ha decidido dividir la historia en cinco partes para facilitar su estudio⁵⁷:

1. Genealogía, niñez y juventud;
2. Antes de la guerra de Troya;
3. Durante la guerra de Troya;
4. El *nostos*;
5. Después del *nostos*.

Cada parte puede ser dividida en distintos episodios o historias, en las cuales Odiseo juega un papel predominante. La primera parte es introductoria, solo se toma en consideración a sus progenitores, quienes varían según las versiones. En la etapa de niñez y juventud, es importante resaltar la educación bajo la tutela del centauro Quirón, propia de la tradición poshomérica, y la famosa herida que le ocasionó un jabalí cuando se encontraba cazando, gracias a la cual Euriclea reconoce al héroe cuando regresa a casa convertido en mendigo.

En la segunda parte del mito, se agrupan todos aquellos episodios de la edad adulta que sucedieron antes de la guerra de Troya, por ejemplo, la pretendencia de Helena y el sucesivo pacto de protección para el futuro esposo, que fue sugerido por Odiseo a Tindáreo. Además, cabe destacar la promesa de matrimonio con Penélope, entre otros.

La siguiente parte es una de las más importantes, pues incluye todos los episodios o aventuras en las que participó Odiseo durante la guerra de Troya. El héroe fue uno de los protagonistas en esta magnánima lucha, la cual termina gracias a sus ardidés, pues ideó el famoso Caballo de Troya. Esta parte comprende diez años de la vida legendaria del héroe.

La cuarta parte se dedica a la narración de las aventuras que sucedieron durante su regreso a Ítaca, el *nostos*. Se trata de la parte más notable del mito, pues en ella, el único protagonista es Odiseo. La *Odisea* de Homero es la obra más importante donde se relatan los hechos ocurridos en esta época de la vida del héroe; comprende los diez años

⁵⁷ Pierre Grimal (1979, págs. 527-534) divide el mito en cuatro partes: nacimiento, hasta la guerra de Troya, la guerra ante Troya y el regreso a Ítaca. Basándose en la clasificación elaborada por este autor se ha agregado una sección para los episodios míticos que sucedieron después del *nostos* y consiguiente muerte, como parte concluyente del mito. Además, se amplió la sección de nacimiento, pues se incluye la niñez y la juventud.

subsiguientes a la guerra de Troya. Precisamente, el episodio elegido para el presente análisis pertenece a esta sección del mito, por lo cual se relatará brevemente más adelante.

La parte final, la conclusión de la vida del héroe, narra algunos episodios pequeños sucedidos después de su regreso a Ítaca y finalmente su muerte. Una de las versiones cuenta que muere a manos de su hijo, Telégono. Este había sido engendrado con Circe durante su estadía en la isla de *Eea*, uno de los muchos lugares por donde vagó el héroe durante su largo regreso. Pierre Grimal (1979) relata que

Telégono [...] había sido informado por su madre quién era su padre y había partido en busca de Ulises. Desembarcó en Ítaca y pilló los rebaños. Ulises acudió en auxilio de sus pastores y se entabló un combate en el que Ulises fue muerto por su hijo. (pág. 534)

Otras versiones afirman que el héroe fue juzgado por Neoptólemo y condenado al destierro por la muerte de los pretendientes de Penélope; por lo que, fuera de Ítaca y en su vejez, encontraría la muerte. Ya sea una u otra, así concluye la vida del intrépido y magnánimo Odiseo, héroe de muchos ardidés.

En las siguientes secciones se expondrán las distintas versiones del mito presentes en los distintos géneros literarios de la Antigua Grecia, pues en cada uno de ellos el tratamiento del mito, propio de la tradición oral, varía por exigencias del género o del poeta. Seguidamente, se expondrá con brevedad el desarrollo de este mito en el arte narrativo y algunas de las distintas versiones visuales.

I.2. El mito de Odiseo en la tradición literaria griega

El mito de transmisión oral ha quedado atestiguado en la poesía. El poeta elabora su obra a partir de la tradición oral y literaria previa a él. Siguiendo a García Gual (2006, pág. 68), los poetas contaban un mito con una determinada intención e interpretación, por lo que las mismas figuras de los mitos, en especial los héroes, presentan unos matices distintos en unos y otros relatos. El mito odiseico no es la excepción, muchos poetas retomaron distintos episodios de diversas maneras, lo cual ha generado muchas versiones de un mismo relato mítico.

La *Ilíada* y, en especial, la *Odisea* son las fuentes textuales más antiguas de este mito. Atribuidas tradicionalmente a Homero, quien, siguiendo a Finley (1966, pág. 22), “no era exclusivamente poeta; era un narrador de mitos y leyendas”, las cuales eran conocidas por la generalidad de los griegos de la época. Al respecto, Emilio Crespo (1999) explica que

La narración en la *Iliada* y la *Odisea* se instala en el pasado heroico y evita toda referencia al presente del poeta y a su individualidad. El contenido y los motivos son tradicionales. Los personajes no requieren presentación. Se presupone el conocimiento de la leyenda y se anuncia a partir de qué punto del mito, considerado como algo histórico, va a comenzar la narración. (pág. 26)

Por lo general, en épica y otros géneros clásicos, como la tragedia, no se narra la historia del héroe de principio a fin⁵⁸, sino que se elegía uno o varios episodios, dependiendo de lo que se quería narrar. Precisamente, por ello Aristóteles reconoce la maestría de Homero sobre los demás poetas épicos en su *Poética* (23, 1459a 31- 1459b 2):

[...] puede considerarse divino a Homero comparado con los otros, porque tampoco intentó narrar en su poema la guerra entera, aunque ésta tenía principio y fin; pues la fábula habría sido demasiado grande y no fácilmente visible en conjunto, o bien, guardando medida en la extensión, la habría complicado por la variedad excesiva. Tomó, pues, sólo una parte, y usó muchas otras como episodios [...] Los demás, en cambio, componen su obra en torno a un solo personaje, o a un único tiempo, o a una sola acción de muchas. (Aristóteles, 1974, trad. García Yebra)

Las obras de estos otros autores del ciclo épico a los que alude el filósofo se han perdido casi en su totalidad. Solo se conservan pequeños fragmentos o resúmenes de épocas posteriores, principalmente del helenismo. De manera que esta elección de episodios o partes del mito solo puede ser encontrada en la *Iliada* y la *Odisea*, obras que se conservan en su totalidad. Estas son las fuentes textuales más antiguas del mito de Odiseo.

En el caso de los líricos, el mito de Odiseo fue abordado de manera muy distinta. No se narra el episodio del mito, pues, se presupone el conocimiento de este. Se utilizan pequeñas alusiones a las peripecias o circunstancias del héroe con las que se identifica el poeta lírico. Carlos García Gual (1999, febrero 09) explica que

Para los poetas líricos, los mitos no eran ya relatos largos, sino sobre todo eran motivos con que enfrentar su propia personalidad, es decir, lo que a ellos les interesaba en los mitos es lo que les decía a cada uno. Por tanto, en el poeta lírico lo que tenemos no son relatos, sino el comentario a los mitos. Los mitos son algo que está ahí en la memoria colectiva y que el poeta debe enfrentar. [El poeta lírico] alude a los mitos, discute los mitos, siente los mitos.

Por esta razón, en los poetas líricos no aparecen narrado muchos episodios del mito de este héroe. En contraposición, se encuentran los dramaturgos, quienes reinterpretan el mito de maneras diversas; por consiguiente, deben relatar o aludir a episodios completos del mito. Como fuentes destacan algunas tragedias conservadas de Eurípides y Sófocles, donde se relatan pequeños episodios del mito de Odiseo, específicamente, la época de la

⁵⁸ En época tardía, los autores helenísticos realizaron compilaciones mitográficas donde se narraban mitos de ciclos completos, como sucede en la obra de Apolodoro. En la *Biblioteca* y el *Epítome* se encuentran sintetizados la mayor cantidad de episodios del mito.

guerra de Troya. En el caso específico del *nostos*, se conserva un drama satírico de Eurípides, donde se relata el encuentro del héroe con el cíclope Polifemo.

La mayoría de las fuentes literarias antiguas de este mito se han perdido, pero gracias a mitógrafos posteriores sus relatos quedan atestiguados en obras alejandrinas, como sucede con Apolodoro y con autores romanos⁵⁹ como Higino u Ovidio. La compilación mitográfica de Apolodoro destaca debido a que se trata del texto que transmite la mayor cantidad de episodios de las cinco partes del mito de este héroe de manera más sintética. El poeta en su *Epítome* dedica una sección completa al mito de Odiseo, donde detalla las diferentes versiones que para el siglo I a. C. eran más conocidas.

Además de la labor mitográfica, resulta importante citar los títulos y fragmentos que han llegado hasta la actualidad y que tuvieron como tema algún episodio del mito de este héroe. Gracias a ellos se conoce el desarrollo del mito de Odiseo prácticamente en su totalidad.

A continuación, se presenta un esquema de las cinco partes del mito con sus episodios más sobresalientes. Se incluyen las principales fuentes griegas conservadas donde aparecen dichos episodios. Además, se toma en consideración obras que aluden a algún episodio de manera satírica. Los textos elegidos se encuentran fechados entre el siglo VIII y I a. C.

| Cuadro 1. El mito de Odiseo en las fuentes griegas conservadas de los siglos VIII – I a. C. | | | |
|--|-------------------------|---|--|
| Partes | Episodio | Obras conservadas o fragmentadas | |
| I | Genealogía | Anticlea y Laertes. | <i>Odisea. Ilíada.</i> Hesíodo, <i>Eeas</i> o <i>Catálogo de las mujeres</i> , fr. ⁶⁰ 198, 3. Aristófanes, <i>Pluto</i> 312. Apolodoro, <i>Biblioteca</i> III 10, 8; <i>Epítome</i> 3, 12 |
| | | Anticlea y Sísifo. | Sófocles, <i>Áyax</i> 190; <i>Filoctetes</i> 417, 448, 625, 1311. Eurípides, <i>Cíclope</i> 104. |
| | Niñez / juventud | Discípulo de Quirón. | Jenofonte, <i>Cinegético</i> 1. |
| | | Herido por un jabalí. | <i>Odisea</i> XIX 393-466; XXI 219-220; XXIII, 74; XXIV 332-335. |

⁵⁹ Para el presente proyecto de investigación, no se tomó en consideración las obras de origen romano, pues se concentró exclusivamente en la producción griega anterior al siglo I a. C.

⁶⁰ Para los fragmentos de las obras de Hesíodo se sigue la clasificación de Alfonso Martínez Diez (Hesíodo, 1978), quien a su vez respeta la numeración establecida por R. Merkelbach y M. L. West (1967).

| | | | |
|--|--|--|--|
| II | Antes de la Guerra de Troya | Pretendiente de Helena / Pacto de protección. | Hesíodo, <i>Eeas</i> o <i>Catálogo de las mujeres</i> , fr. 198, 2-9. Apolodoro, <i>Biblioteca</i> III 10, 8-9. |
| | | Matrimonio con Penélope. | Apolodoro, <i>Biblioteca</i> III 10, 9. |
| | | Construcción del lecho. | <i>Odisea</i> XXIII 109-201. |
| | | Reclutamiento de Odiseo. Locura fingida y descubrimiento de Palamedes. | Esquilo, <i>Agamenón</i> 841. Licofrón, <i>Alexandra</i> 815-818. Apolodoro, <i>Epítome</i> 3, 7. |
| | | Reclutamiento de Aquiles. | <i>Ilíada</i> XI 766-770. Apolodoro, <i>Biblioteca</i> III 13, 8. |
| | | Embajada en Chipre y reclutamiento de Cíniras. | Apolodoro, <i>Epítome</i> 3, 9. |
| III | Durante la Guerra de Troya | Acusación de traición y muerte de Palamedes. | Gorgias, <i>Defensa de Palamedes</i> . Apolodoro, <i>Epítome</i> 3, 8. |
| | | Sacrificio de Ifigenia en Áulide. | Eurípides, <i>Ifigenia en Áulide</i> 524-532; 1362-1364. Apolodoro, <i>Epítome</i> 3, 22 |
| | | Embajada ante Troya. | <i>Ilíada</i> III 204-224. Baquilides, <i>Oda</i> XV. Apolodoro, <i>Epítome</i> 3, 28. |
| | | <i>Dolonia</i> . Asesinato de Dolón y de Reso. Robo de los caballos. | <i>Ilíada</i> X 314-579. Eurípides, <i>Reso</i> . Apolodoro, <i>Epítome</i> 4, 4. |
| | | Juicio por las armas de Aquiles. Muerte de Áyax. | <i>Odisea</i> XI 541-567. Píndaro, <i>Nemeas</i> VII 21- 30; VIII 23-34. Sófocles, <i>Áyax</i> . Apolodoro, <i>Epítome</i> 5, 6. |
| | | Captura de Heleno y profecía. | Sófocles, <i>Filoctetes</i> 605-614; 1337-1343. Apolodoro, <i>Epítome</i> 5, 9-10. |
| | | Reclutamiento de Neoptólemo y entrega de las armas de Aquiles. | <i>Odisea</i> XI 506-509. Sófocles, <i>Filoctetes</i> 343-384. Apolodoro, <i>Epítome</i> 5, 11. |
| | | Búsqueda de Filoctetes. | Sófocles, <i>Filoctetes</i> . Apolodoro, <i>Epítome</i> 5, 8. |
| | | Disfrazado de mendigo, entra como espía en Troya. Robo del Paladio. | <i>Odisea</i> IV 244-258. Eurípides, <i>Hécuba</i> 239-250; <i>Reso</i> , 501-507, 710-719. Apolodoro, <i>Epítome</i> 5, 13. Licofrón, <i>Alexandra</i> 779-785. |
| | | Caballo de Troya. Muerte de Anticlo. | <i>Odisea</i> IV 271-289; VIII 492-496, 502-515; XI 523-532. Apolodoro, <i>Epítome</i> 5, 14-15, 19-20. |
| Instigador del sacrificio de Polixena. | Eurípides, <i>Hécuba</i> 220-224; 303-312. | | |

| | | | |
|----|--------|--|--|
| | | Instigador de asesinato de Astianacte | Eurípides, <i>Troyanas</i> 719-739. |
| IV | Nostos | Encuentro con Menelao en Lesbos. Lucha con los hijos del rey Filomelo. | <i>Odisea</i> IV 341-344; XVII 132-135. |
| | | Tierra de los cícones. | <i>Odisea</i> IX 41-62, 196-198; XXIII 310. Apolodoro, <i>Epítome</i> 7, 2. |
| | | El encuentro con los lotófagos. | <i>Odisea</i> IX 82-104; XXIII 311. Eurípides, <i>Las Troyanas</i> 438-439. Licofrón, <i>Alexandra</i> 648. Apolodoro, <i>Epítome</i> 7, 3. |
| | | Encuentro con Polifemo, el cíclope. | <i>Odisea</i> I 69; II, 19; VI 5; VII 206; IX 105-542; X 200, 435-437; XII, 209-212; XX, 19-21; XXIII, 312-313. Eurípides, <i>El Cíclope</i> ; <i>Las Troyanas</i> 436-437. Aristófanes, <i>Pluto</i> 290-301; <i>Las Avispas</i> 180-186. Licofrón, <i>Alexandra</i> 659-661. Apolodoro, <i>Epítome</i> 7, 3-9. |
| | | Eolia, isla del dios Eolo. | <i>Odisea</i> X 1-79; XXIII 314-317. Licofrón, <i>Alexandra</i> 738. Apolodoro, <i>Epítome</i> 7, 10-11. |
| | | Lestrigones | <i>Odisea</i> X 80-132, 199-200; XXIII 318-320. Apolodoro, <i>Epítome</i> 7, 12-13. Licofrón, <i>Alexandra</i> 662-665. |
| | | Eea, isla de la diosa Circe | <i>Odisea</i> VIII, 448; IX, 31-32; X, 135-574; XI 6, 22, 53, 62; XII 1-152; XXIII 321. Hesíodo, <i>Teogonía</i> 1011-1014. Eurípides, <i>Las Troyanas</i> 437-438. Aristófanes, <i>Pluto</i> 302-315. Licofrón, <i>Alexandra</i> 673-680. Apolodoro, <i>Epítome</i> 7, 14-19, 21 ⁶¹ . |
| | | <i>Nekyia</i> | <i>Odisea</i> XI; XXIII 322-325. Eurípides, <i>Las Troyanas</i> 442-443. Aristófanes, <i>Aves</i> 1560-1561. Licofrón, <i>Alexandra</i> 681-687. |

⁶¹ Las secciones 18, 19 y 21 narran el encuentro de Odiseo con las Sirenas, Escila y Caribdis, pero Circe es mencionada.

| | | | | | | | | | | | | |
|----------|--|---|----------|----------------------------|-------|-----------------------------|----------|-------------------------------------|----------|------------------------------|---------|-----------------------------|
| | Sirenas | <i>Odisea</i> XII 39-56, 158-200; XXIII, 326. Licofrón, <i>Alexandra</i> 653-654, 670-672, 712-716. Apolodoro, <i>Epítome</i> 7, 18-19. | | | | | | | | | | |
| | Escila y Caribdis | <i>Odisea</i> XII 73-126, 201-261, 426-446; XXIII 327-328. Eurípides, <i>Las Troyanas</i> 435-436. Licofrón, <i>Alexandra</i> 649, 668-669, 742-743. Apolodoro, <i>Epítome</i> 7, 20-21. | | | | | | | | | | |
| | Las vacas del sol | <i>Odisea</i> XI 106-115; XII 127-141, 261-402; XXIII 330-332. Eurípides, <i>Las Troyanas</i> 439. Apolodoro, <i>Epítome</i> 7, 22 | | | | | | | | | | |
| | <i>Ogigia</i> , isla de la ninfa Calipso | <i>Odisea</i> I, 14-15; IV, 555-560; V, 13-17, 75-268, 296, 321, 370; VI 171; VII, 243-266; VIII, 452-454; IX, 29-30; XII 389, 447- 453; XVII, 124; XXIII 333-337. Hesíodo, <i>Teogonía</i> 1017-1018. Licofrón, <i>Alexandra</i> 744. Apolodoro, <i>Epítome</i> 7, 23-24. | | | | | | | | | | |
| | Encuentro con Ino. | <i>Odisea</i> V 333-353, 461-463. Licofrón, <i>Alexandra</i> 757. | | | | | | | | | | |
| | <i>Esqueria</i> , isla de los feacios. | <i>Odisea</i> V 277-281, 288-290, 399-493; VI; VII; VIII; IX 1-18; XIII 1-187; XVI 226-231; XXIII 337-341. Licofrón, <i>Alexandra</i> 761-765. Apolodoro, <i>Epítome</i> 7, 25. | | | | | | | | | | |
| | Transformación en mendigo. | <i>Odisea</i> XIII 397-403, 429-438. Apolodoro, <i>Epítome</i> 7, 32. | | | | | | | | | | |
| | Reconocimientos | <table border="1"> <tr> <td>Telémaco</td> <td><i>Odisea</i> XVI 154-320.</td> </tr> <tr> <td>Argos</td> <td><i>Odisea</i> XVII 290-327.</td> </tr> <tr> <td>Euriclea</td> <td><i>Odisea</i> XIX 361-392, 467-506.</td> </tr> <tr> <td>Penélope</td> <td><i>Odisea</i> XXIII 165-343.</td> </tr> <tr> <td>Laertes</td> <td><i>Odisea</i> XXIV 231-360.</td> </tr> </table> | Telémaco | <i>Odisea</i> XVI 154-320. | Argos | <i>Odisea</i> XVII 290-327. | Euriclea | <i>Odisea</i> XIX 361-392, 467-506. | Penélope | <i>Odisea</i> XXIII 165-343. | Laertes | <i>Odisea</i> XXIV 231-360. |
| Telémaco | <i>Odisea</i> XVI 154-320. | | | | | | | | | | | |
| Argos | <i>Odisea</i> XVII 290-327. | | | | | | | | | | | |
| Euriclea | <i>Odisea</i> XIX 361-392, 467-506. | | | | | | | | | | | |
| Penélope | <i>Odisea</i> XXIII 165-343. | | | | | | | | | | | |
| Laertes | <i>Odisea</i> XXIV 231-360. | | | | | | | | | | | |
| | Certamen del arco / Muerte de los pretendientes. | <i>Odisea</i> XI 116-120; XXII; XXIII 8-9; XXIV 1-204, 325-326. Licofrón, <i>Alexandra</i> 769-778, 789-792. Apolodoro, <i>Epítome</i> 7, 33. | | | | | | | | | | |

| | | | |
|---|---------------------------|---|--|
| V | Después del nostos | Peregrinación con remo y sacrificios a Poseidón. | <i>Odisea</i> XI 121-137. Licofrón, <i>Alexandra</i> 793. Apolodoro, <i>Epítome</i> 7, 34. |
| | | Tierra de los tesprotos. Matrimonio con la reina Calídice. | Apolodoro, <i>Epítome</i> 7, 35. |
| | | Muerte a manos de Telégono (hijo de Odiseo y Circe). | Licofrón, <i>Alexandra</i> 794-798. Apolodoro, <i>Epítome</i> 7, 36-37. |
| | | Juicio y destierro a manos de Neoptólemo a causa de la muerte de los pretendientes. | Apolodoro, <i>Epítome</i> 7, 40. |

Como se observa en el cuadro anterior, las fuentes tratan ya sea partes o episodios específicos. En otros casos, simplemente alude algún episodio, que se supone el lector debe conocer previamente.

A continuación, se dedica una sección a la breve explicación de las obras que tienen como tema central alguna parte o episodio del mito de Odiseo. Se dará énfasis a la cuarta parte dedicada al *nostos*, pues el presente proyecto de investigación se centra específicamente en uno de sus episodios.

I.2.1. Épica

Las obras más importantes de este género son la *Ilíada* y la *Odisea*, ambas tradicionalmente atribuidas a Homero; existiera o no este poeta, se ha establecido que se crearon a finales del siglo VIII a. C. Estas han sido y siguen siendo unas de las obras más importantes de toda la literatura universal.

Además de la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero, del género épico, se conservan tres poemas atribuidos a Hesíodo⁶²: la *Teogonía*, *Las Trabajos y los Días* y el *Escudo*. En estos dos últimos, no aparece ninguna alusión a Odiseo; pero en la *Teogonía* alude a su descendencia con Circe (vv.1011-1014) y con Calipso (vv.1017-1018).

⁶² También de Hesíodo se conservan obras en estado fragmentario como el *Catálogo de las mujeres* o *Eeas*, a la cual pertenece un fragmento donde se designa a Odiseo como uno de los tantos pretendiente de Helena (fr. 198).

De toda la producción épica de la Grecia Arcaica⁶³, solo se conservan prácticamente completos estos cinco poemas; fuera de estos, toda la producción se ha perdido a lo largo de la historia y el contenido de estas obras ausentes únicamente puede ser conjeturado a través de pequeños fragmentos o testimonios de autores posteriores⁶⁴, los cuales aparecen como resúmenes, reelaboraciones o alusiones indirectas (Bernabé, 1979, pág. 8).

Las temáticas de estas obras eran muy variadas, homogenizadas por elementos comunes como la lengua épica, el verso hexámetro y la fraseología tradicional. Siguiendo a Bernabé (1979, págs. 10-11), se pueden establecer cinco temáticas fundamentales:

1. Ciclo Épico: aglutinación de diversas epopeyas, que pretende cubrir las lagunas en la historia dejadas por Homero.
2. Poesía genealógica: intenta una sistematización del mito y de la realidad mitificada, es decir, presenta un tránsito desde el caos originario hasta el orden actual, como sucede en la *Teogonía* de Hesíodo.
3. Poemas de viajes: las temáticas épicas se ven invadidas por los temas de *folk-tale* o elementos del cuento popular, como sucede en la *Odisea* de Homero.
4. Humor: la dignidad del verso épico se entremezcla con el humor, a través de la narración de insensateces, como sucede en el *Margites* o en la *Batracomiomaquia*.
5. Poesía de carácter religioso, oracular o especulativa: forma muy flexible que puede ser utilizada incluso para transmitir teorías filosóficas.

El mito de Odiseo aparece representado en el género épico en las temáticas de poesía genealógica, ciclo épico y poemas de viajes; esta última es la que concierne al presente proyecto, pues se enfoca en el *nostos* del héroe.

1.2.1.1. Obras homéricas

Aunque el tema central de la *Ilíada* es la cólera de Aquiles, existen muchos pasajes donde interviene Odiseo, por lo que es una fuente fundamental para el estudio de su mito, específicamente de la etapa durante la guerra de Troya. En el caso de la *Odisea*, cuenta las peripecias sufridas por Odiseo durante su regreso a su patria, Ítaca, después de la guerra de

⁶³ En el campo geográfico, la épica alcanzó prácticamente toda la Hélade, desde la Argólida hasta Corinto, Creta, Esparta, Beocia con Hesíodo, entre otros. La extensión temporal es muy amplia, desde Homero datado en el siglo VIII a. C. hasta el siglo V a. C. con poetas como Paniasis o Eugamón. (Bernabé, 1979, págs. 8-9)

⁶⁴ Bernabé (1979, pág. 14) explica que existen dos tipos de testimonios: a) cuando el autor ofrece un cita textual de la obra perdida; b) cuando son meras referencias, es decir, “se alude a contenidos, generalmente resumidos, sin reproducir la forma literaria en que aparecían”.

Troya. Por tal razón, se afirma que la *Odisea* forma parte de los *Nostoi*, poemas épicos que narraban los regresos de los héroes de la guerra de Troya.

La *Odisea* es la fuente literaria primordial para el análisis del *nostos* de Odiseo, por tal razón, es necesario resumir brevemente su argumento para lograr mayor comprensión. La composición del poema es muy compleja, se puede dividir en dos partes⁶⁵: los primeros 12 cantos marcados por la ausencia de Odiseo de Ítaca y los siguientes por la llegada de este a su hogar. La distinción sería los cambios temporales y espaciales de la narración; la primera parte se encuentra desarrollada en espacios físicos y temporales variados, mientras que en la segunda sección, se establece un tiempo y un espacio único.

La primera parte puede ser dividida en tres secciones; cada una contempla cuatro cantos. A los primeros cuatro cantos de la obra, se les conoce como la *Telemaquía*, pues trata el sufrimiento de Telémaco ante la ausencia de su padre, porque todo su reino está siendo devorado por los ambiciosos pretendientes de su madre, Penélope. Esta sección pertenece indirectamente al mito de Odiseo, por lo que no se incluye dentro de la sección del *nostos*, en el sentido estricto del término. Alicia Esteban Santos (2010, pág. 58) explica que presenta muchísimos personajes, “pero Ulises no es uno de ellos; no aparece aún en escena, sino que sólo se habla de él constantemente, y del que nadie sabe nada”.

Seguidamente, se encuentra la segunda sección que comprende del canto V al VIII, es precisamente aquí cuando aparece el héroe en casa de los feacios, *Esqueria*. Este ha llegado allí desde *Ogigia*, isla en la cual ha habitado por siete años al lado de la ninfa Calipso, quien, por orden de los dioses, le deja marcharse; no sin antes ofrecerle la inmortalidad si se queda junto a ella. Odiseo no se deja persuadir por la tentadora propuesta de la diosa y construye una balsa para lograr salir de la isla, pero no navegó por mucho tiempo, pues naufragó a causa de la furia de Poseidón⁶⁶. Así fue como llegó a *Esqueria*, con la ayuda de la nereida Ino; en este momento, sucede el encuentro con Nausica, hija de Alcínoo, rey de los feacios. La narración en estos cuatro cantos tiene poca movilidad tanto espacial como temporal, el relato se encuentra en presente y los eventos suceden cronológicamente.

⁶⁵ Carlos García Gual (1999, pág. 31) divide la narración en esquema tripartito *Telemaquía* (I-IV), aventuras marinas (V-XII) y venganza en Ítaca (XIII -XXIII/XXIV).

⁶⁶ Por haber cegado al hijo del dios, Polifemo, el cíclope (XI, vv. 100 ss.)

La tercera y última sección de la primera parte es la más relevante para el presente proyecto de investigación, pues comprende los episodios más interesantes del *nostos*. En el canto IX, comienza Odiseo la narración de todo su viaje desde la salida de Troya. Como la narración se basa en la *analepsis* o *flashbacks*, es evidente la variedad temporal y espacial de esta, pues a pesar de que se encuentran en *Esqueria*, los relatos del pasado se contraponen al presente del personaje principal.

Odiseo comienza su relato con el saqueo hecho a la ciudad de Ísmaro, patria de los cícones, después sigue el encuentro con los lotófagos y por último, la aventura con Polifemo, el cíclope. Siguiendo a Esteban Santos (2010, pág. 59), el canto noveno puede ser dividido a su vez en tres partes: dos relatos cortos y uno extenso; estructura que también se repite en los cantos X y XII.

En el décimo, se narra brevemente la aventura en la isla de Eolia, sede del dios Eolo, quien dió a Odiseo un odre con los vientos que le impedían llegar a su patria, mas sus ambiciosos compañeros en el camino lo abrieron y dejaron así escapar a los impetuosos vientos; desviados nuevamente, llegan a la isla de los lestrigones, gigantes caníbales que devoraron a casi todos los compañeros de héroe.

Finalmente en el canto X, aparece la llegada a la isla de Eea, donde se encuentra con la diosa Circe, quien convierte en cerdos a los compañeros de Odiseo. Esta historia es una de las más extensas, pues describe todo el suceso y el ardid con que el héroe logra salir bien librado junto a sus compañeros, de la misma manera que sucede en la aventura con el cíclope.

Por su parte, en el canto XII Odiseo regresa a la isla de Eea y Circe le aconseja lo que debe hacer en el resto de su viaje. Con el consejo de la diosa, el héroe y sus compañeros logran sobrepasar la isla de las sirenas y escapar de Caribdis y Escila, con lo cual llegan a la isla del Sol. Pese a las advertencias, los compañeros de Odiseo hacen caso omiso, sacrifican varias reses, lo que provocó la cólera del dios, el cual hizo que perecieran todos a excepción de Odiseo, que naufragante, llegó a la isla de Calipso. Nuevamente, la estructura es la misma: dos relatos cortos (la Isla de las Sirenas y las Rocas de Escila y Caribdis) y uno extenso (la Isla de Helio).

En el canto XI, la estructura tripartita cambia, pues aquí solo se narra la *Nekyia*⁶⁷, el encuentro de Odiseo con los muertos. Cuando el héroe ha salvado a sus compañeros, Circe le aconseja ir a consultar la sombra de Tiresias al Hades. Allí se reencuentra con su madre Anticlea, con otros héroes de la guerra de Troya y con la sombra de Elpénor, uno de sus compañeros que había muerto en el palacio de Circe. Debido a esto, deben regresar donde la diosa, para hacerle las debidas honras fúnebres.

Así, los cantos IX al XII narran los sucesos fantásticos. Siguiendo a Paloma Cabrera (2003, pág. 264), el mundo que se describe en ellos “transcurre en el paisaje de los cuentos populares, de los cuentos de hadas⁶⁸, del *folktale*”, los cuales son propios de la tradición oral. Por tal razón, referente principal de la *Odisea* es el *folktale* del “héroe que vuelve”, al que se le agregan otros cuentos populares como la historia de Polifemo, los Lestrígones, la isla de Eolo, Circe, Sirenas, Escila y Caribdis. Todos ellos son *folktales* universales que en la *Odisea* son conglomerados gracias a la figura de un mismo héroe: Odiseo. (Cabrera, 2003, pág. 266)

En la segunda parte del poema homérico, la magnífica historia contada a los feacios por el héroe, los conmueve de tal manera que lo ayudan por fin a regresar a su hogar. De vuelta en Ítaca, debe encargarse de los pretendientes de su esposa que han estado devorando su hacienda desde su partida. Al final, Odiseo da muerte a los desvergonzados y se reencuentra con su esposa, no sin antes pasar muchos más pesares.

En toda la obra se observa una gran variedad tanto en personajes como en tiempo y espacio. En la *Odisea*, a diferencia de la *Ilíada*, “hay al menos tres ámbitos de la acción: el de la guerra de Troya, el de las aventuras marinas de Ulises y el de la vida cotidiana en Ítaca” (García Gual, 1999, pág.31); por eso la riqueza de esta obra, la cual es la principal fuente del mito de Odiseo.

⁶⁷ La *Nekyia* (νέκυια) alude al rito donde las almas de los muertos son invocadas y consultadas, lo cual tiene estrecha relación con la necromancia (νεκρομαντεία), la cual el Diccionario de la Real Academia Española (2001, pág. 1065) define como la “adivinación por evocación de los muertos”. Se debe hacer la salvedad que en la Antigua Grecia, la *Nekyia* se distinguía de la *katábasis* (κατάβασις), la cual remite al viaje físico al Hades, inframundo donde habitan las almas de los muertos. Calvo (Homero, 2004, intr., pág. 27-28), citado por Morales Harley (2012, pág. 129), considera que en la *Nekyia* homérica existe una fusión entre una necromancia y una catábasis, la primera hallada en la consulta al alma del adivino Tiresias y la otra en el hecho que el héroe conversa con las almas de otros personajes importantes “en medio del Hades”. La *Nekyia* homérica englobaría ambos conceptos. Sobre las características de ambas presentes en el texto, consúltese a Morales Harley (2012).

⁶⁸ Este término es inadecuado para el caso de griego (cf. *supra*, nota 13, pág. xxxvii).

1.2.1.2. *Poemas del ciclo épico*

Si bien la *Odisea* es la obra que narra el mito de Odiseo con mayor extensión, además de ser la más conocida y la que se encuentra en mejores condiciones, existieron muchísimos textos épicos que en la actualidad no se conservan o han llegado de forma muy fragmentaria. Carlos García Gual (1999) explica que

la mítica figura de Ulises conoció, después de la *Odisea*, múltiples recreaciones y evocaciones. Primero en los poemas del llamado «ciclo épico», especialmente en la Destrucción de Troya, los *Cypria* y la *Telegonía*. (Sólo conocemos estos textos por resúmenes y muy breves fragmentos, pero podemos constatar su influencia en obras dramáticas posteriores.) En ellos se contaban episodios que quedaron al margen de lo narrado por Homero, como sus enfrentamientos con otros héroes, como Palamedes y Filóctetes, y la muerte del héroe a manos de Telégono, hijo suyo y de Circe. (pág. 33)

Como lo aclara García Gual (1999), estos poemas narran episodios que no aparecen en Homero.

La *Ilíada* se centra en un episodio la cólera de Aquiles, y la *Odisea*, en el regreso a su hogar de Ulises, uno de los combatientes. El resto de los acontecimientos de esta larga expedición, desde sus antecedentes remotos hasta sus últimas consecuencias, tenían cabida en los poemas que componían el llamado Ciclo Troyano. (Bernabé, 1979, pág. 93)

El ciclo troyano comprende los siguientes poemas: *Ciprias* (Κύπρια), *Etiópida* (Αἰθιοπῖς), la *Pequeña Ilíada* (Ἰλιάς μικρά), el *Saco de Troya* (Ἰλίου πέρσις), los *Regresos* (Νόστοι) y la *Telegonía* (Τηλεγονεῖα). Se conocen los argumentos de estas obras gracias a la *Crestomatía* de Proclo, aproximadamente del siglo V d. C.⁶⁹; en ella, se presentan resúmenes de cada uno de estos poemas. A partir de estos, se puede observar el tratamiento del mito odiseico en la épica arcaica, específicamente, cuáles episodios fueron más representados.

Las cuatro primeras debían narrar episodios propios de la segunda y tercera parte del mito, es decir, antes y durante la guerra de Troya. Mientras que los *Regresos*, debería incluir ciertos episodios del *nostos* de Odiseo. Finalmente, la *Telegonía* narraba la muerte de este héroe a manos de su hijo Telégono.

En el resumen de Proclo sobre las *Ciprias* (s. VII a. C), aparece mencionado el episodio de la locura fingida de Odiseo ante el reclutamiento para participar en la guerra de Troya y la estratagema de Palamedes que lo pone en evidencia. Se trata de un episodio propio de la segunda parte del mito. En el resumen, el héroe solo aparece mencionado allí, pero seguramente en el argumento de la obra completa participaba en muchos otros

⁶⁹ Sobre los problemas de datación, de autoría y de fiabilidad de los resúmenes de Proclo consultar Bernabé (1979, págs. 100-101, 139-141).

episodios propios de su mito, como la muerte de Palamedes⁷⁰ (fr. 21 Bernabé) o en la muerte de Polixena (fr. 26 Bernabé).

En la *Etiópida* (s. VIII a. C.), aparece el episodio de la disputa entre Odiseo y Áyax en torno a las armas de Aquiles.⁷¹ En la *Pequeña Ilíada* atribuida a Lesques de Pirra (s. VIII-VII a. C.), también se hace referencia a este episodio (fr. 2, 3 Bernabé), al lado de muchos otros pertenecientes a la tercera parte del mito. Gracias al resumen de Proclo y los fragmentos que se conservan se sabe que en este poema se narraba el reclutamiento de Neoptólemo y la entrega de las armas de Aquiles a este; las labores de espionaje de Odiseo (fr. 8, 9A, 9B, 11 Bernabé) y el robo del Paladio; finalmente, el Caballo de Troya (fr. 10, 22 Bernabé). Estos últimos episodios también aparecen dentro de los argumentos del *Saco de Troya*,⁷² atribuido a Arctino de Mileto (s. VIII a. C.). Además, en esta se narraba la muerte de Astianacte a manos de Odiseo (fr. 2 Bernabé). Con este poema, se termina la tercera parte del mito de Odiseo y comienza en *nostos*.

La obra del ciclo épico que se dedica a los *Nostoi* es atribuida a Agias de Trezén (s. VII-VI a.C.) y fue también resumida por Proclo. En relación con Odiseo, se mencionan los encuentros de este con Menelao en Lesbos, que a su vez aparece en la *Odisea* (IV 341-344; XVII 132-135) y con Neoptólemo en Tracia, específicamente en Maronea, una de las ciudades de los cicones. En Homero, no se menciona ni el nombre de la ciudad, ni el encuentro con el hijo de Aquiles, pero se alude a la tierra de los cicones, donde Marón, sacerdote de Apolo, en agradecimiento por haber sido salvados él, su esposa y su hijo le regala un obre de vino a Odiseo (*Odisea* IX 196-198), con el cual más tarde, el héroe emborracharía al cíclope para poder cegararlo.

Un episodio del *nostos* de Odiseo que se encuentra en los fragmentos y testimonios compilados de este poema, es la *Nekyia*. Pausanias (s. II d. C.) menciona que en esta obra se describía la ida de Odiseo al Hades y los horrores que allí vio (*Descripción de Grecia* X 28,7). Además se citaban los nombres⁷³ de los muertos que allí padecían (fr. 11 Bernabé). Finalmente, sobresale el fragmento nueve, donde se transmite la descendencia de Odiseo, y

⁷⁰ Pausanias (X, 31, 2) alude a este episodio de la siguiente manera: “Que Palamedes fue ahogado cuando había salido a la captura de peces y que Diomedes y Ulises fueron sus matadores lo sé por haberlo leído en el poema las *Ciprias*” (Bernabé, 1979, pág. 136).

⁷¹ *Etiópida*, fragmentos 3 y 6. (Bernabé, 1979).

⁷² Descripción del Paladio fr. 1. El caballo de Troya es mencionado en el resumen del Proclo sobre esta obra.

⁷³ Personajes que posiblemente aparecía en este catálogo son Tántalo (fr. 10), Mera (fr. 5), Climena (fr. 1, 4 y 8), Medea (fr. 6A, 6B), Antíopa (fr. 7), Tiro, Alcmena y Micena (fr. 12). (Bernabé, 1979, pág. 203)

cuenta cómo el autor de los *Nostoi* establece que Penélope se desposa con Telégono, hijo de Odiseo y Circe, mientras Telémaco toma por esposa a Circe. Evidentemente esto sucedería a la muerte de héroe, tema principal a su vez de la *Telegonía*.

La *Telegonía*, atribuida a Eugamón de Cirene (s. VI a. C), es la principal fuente de los episodios de la última parte del mito de Odiseo, sin embargo, se ha perdido en su totalidad. Nuevamente, la fuente principal para conocer su trama es el resumen de Proclo, en el cual explica que la *Telegonía* relataba los episodios posteriores a los narrados en la *Odisea* de Homero. El argumento es el siguiente, Odiseo debía cumplir los sacrificios a Poseidón, que Tiresias había predicho (*Odisea* XI 121-137). Llega al país de los tesprotos y se casa con Calídica, reina de estos. Después de varias peripecias en este lugar, regresa a Ítaca, la cual está siendo saqueada por Telégono. Padre e hijo combaten, ignorando ambos su identidad. Telégono triunfa y asesina a Odiseo, su padre. Finalmente, el joven se percató de su error y trasporta el cuerpo de su padre junto a su hermano Telémaco y Penélope a la isla de su madre, donde ella los vuelve inmortales. Básicamente esto es lo que aparece en el resumen de Proclo sobre esta obra (cf. Bernabé, 1979, págs. 218-219).

Expuestas brevemente las obras del ciclo troyano, queda claro que narran episodios al margen de las obras homéricas, por lo cual el *nostos* de Odiseo, no es uno de los temas centrales de ninguna de estas obras, pues ya ha sido tratado por la *Odisea*. En el caso de los *Nostoi*, que se dedica a los regresos de los demás héroes y, siguiendo los fragmentos y testimonios posteriores, es posible que citara episodios del regreso de Odiseo que no fueron tratados con profundidad en la obra homérica. La excepción sería la *Nekyia*, que si bien aparece ampliamente desarrollada en la *Odisea*, en los *Nostoi* se agregarían nuevos personajes y experiencias.

Para concluir este apartado, es importante recalcar que en la épica arcaica, los episodios del mito de Odiseo que predominan son aquellos pertenecientes al ciclo troyano. El *nostos* del héroe está destinado a los poemas de viajes, de los que destaca en primera instancia la *Odisea*, pero también los *Nostoi*, poema atribuido a Agias de Trezén. Es probable que existieran otros poemas homónimos a este, de los cuales no se conservan

fragmentos.⁷⁴ El *Suda*, citado por Bernabé (1979, pág. 195), señala que “los muchos que han narrado el regreso y los poetas que han cantado los regresos siguen a Homero en la medida en que son capaces de ello”, lo cual evidencia que era un tema recurrente en la épica arcaica y que el tratamiento del mito es cercano a la versión homérica.

I.2.2. Lírica

El canon alejandrino estipula nueve grandes poetas líricos: Alceo de Mitilene, Safo, Anacreonte, Alcmán de Esparta, Estesícoro, Íbico, Simónides de Ceos, Baquílides y Píndaro. Todos ellos son de épocas distintas. Los exponentes de la lírica mixta y coral más antiguos son Alcmán de Esparta y Estesícoro, quienes vivieron en el siglo VII a. C.; por su parte, Íbico es del s. VI a. C.; mientras que Simónides de Ceos, Píndaro y Baquílides trabajaron entre los siglos VI y V a. C. En el caso de los poetas mélicos especialistas en lírica monódica, Safo y Alceo de Mitilene vivieron alrededor del 600 a. C. y, posteriormente, Anacreonte se desarrolló entre los siglos VI y V a. C.

En los poetas corales, generalmente, aparecen alusiones al mito de Odiseo. En las *Nemeas* VII y VIII, Píndaro alude al juicio de las armas de Aquiles y la decepción de Áyax al ser derrotado por Odiseo. Mientras que Baquílides dedica la *Oda XV* a la embajada ante Troya al principio de la guerra para reclamar a Helena⁷⁵, en la cual, el héroe participa junto a Menelao. Este tema sería tratado también por Sófocles en una tragedia perdida, titulada los *Antenóricas*⁷⁶. Como se puede observar, ambos poetas líricos relatan episodios del mito de Odiseo pertenecientes a la tercera parte, lo cual también sucede con los trágicos, como se verá más adelante.

Sobre el *nostos* no ha llegado ningún poema completo, pero se tiene noticia de que tanto Alcmán como Estesícoro trataron el tema. En el caso del espartano, solo se conservan pequeños fragmentos⁷⁷ que aluden a ciertos episodios del viaje⁷⁸, pero no se sabe a ciencia cierta a qué poema pertenecieron. Mientras que Estesícoro realizó un poema titulado

⁷⁴ Bernabé (1979, intr. *Regresos*, pág. 195) explica que podrían tratarse de cinco poemas diferentes, atribuidos a distintos poetas: “el de Agias, el de Antímaco de Teos, el de un colofonio, el de Eumolpo (Eumelo?) [sic] y un *Regreso de los Atridas*”.

⁷⁵ El título del poema es doble, los *Antenóricas* o la *Reclamación de Helena*.

⁷⁶ Cf. J. M. Lucas de Dios (Sófocles, 1983, págs. 72-73).

⁷⁷ Para los fragmentos de Alcmán, Estesícoro, Filóxeno y Timoteo se utiliza la traducción de Rodríguez Adrados (1980) y su clasificación, que, a su vez, sigue las ediciones de Page, tituladas *Poetae Melici Graeci* (PMG) (1967) y *Supplementum lyricis graecis* (S) (1974).

⁷⁸ Consejos de Circe (fr. 53) y Calipso (fr. 57) para continuar el regreso y otros dos que aluden a su estancia en la tierra de los feacios, específicamente el encuentro con Nausícaa (fr.55, 56).

Nostoi, en el cual el regreso de este héroe era una de las temáticas centrales. Únicamente se conserva un fragmento (fr. 50 PMG), el cual sigue muy de cerca el pasaje de la *Odisea* XVI 44-181, donde Telémaco visita Esparta y dialoga con Helena y Menelao, para inquirir noticias sobre su padre (Rodríguez Adradados, 1980, pág. 209). Al respecto, Lesky (1989) menciona que

[...] hubo entre las obras de Estesícoro una *Iliupersis* y *Nostoi* con relatos de viajeros que regresan. Un papiro nos ha dado a conocer dos escenas del segundo de los poemas antedichos. Los dos revelan una gran afinidad con la *Odisea*: la interpretación de una señal por medio de Helena, que habla a Telémaco, recuerda la escena de despedida del canto 15 (171); la mención de un objeto precioso, recuerda la hermosa crátera que Menelao regala al hijo de Ulises; en los versos de la *Odisea* (115 s.), al igual que en el papiro, son mencionados la plata y -el oro a continuación el uno del otro. (pág. 178)

Es evidente que este poema tiene influencia directa de la épica homérica, pero no se puede descartar la influencia del ciclo troyano, como sucede con su poema titulado *Iliupersis*. Rodríguez Adrados (1980) resume el argumento de este:

[...] contenía el final de la guerra de Troya a partir de los funerales por Aquiles y de su aparición pidiendo el sacrificio de Políxena. A partir de aquí narraba la toma hasta la muerte de Astianacte y Políxena, el embarque de las cautivas y la destrucción de Troya. En el centro estaría el episodio del caballo y la toma de la ciudad. (pág. 205)

Para este poema, debió seguir la tradición de los poetas cíclicos, como la obra homónima de Arctino y la *Pequeña Ilíada* de Lesques (Rodríguez Adradados, 1980, pág. 167); en todos, narraban episodios poshoméricos, propios del final de la guerra de Troya. En la obra de Estesícoro, probablemente, Odiseo pudo haber participado activamente, como había sucedido con las obras del ciclo troyano y posteriormente, en las tragedias de Eurípides.⁷⁹

Aparte de los nueve grandes poetas líricos del canon, existieron más, quienes son considerados poetas menores; entre ellos destaca Timoteo de Mileto (450-360) y Filóxeno de Citera (435-380), por tratar episodios del *nostos* de Odiseo en sus ditirambos⁸⁰. Aristóteles menciona en la *Poética* dos obras de Timoteo: *Escila* (Σκύλλη) (15. 1454a 30, 26. 1461b 31) y *Cíclope* (Κύκλωψ) (2. 1448a 15). Se sabe que en ambas Odiseo participaba como un personaje principal. El Estagirita critica la lamentación del héroe en *Escila* (*Poét.*

⁷⁹ Recuérdese el papel activo de Odiseo en *Hécuba* o en las *Troyanas*, como personaje mudo. Se tratará este tema brevemente en los apartados siguientes.

⁸⁰ Composición lírica que en un principio era un himno coral y de danza dedicado a Dionisos y, más tarde, se estableció como una forma ritual del culto dionisiaco. (Cf. Aristóteles, 1974, pág. 244, nota 10)

15. 1454a 30) y su representación inapropiada⁸¹ (*Poét.* 26. 1461b 31). No se conservan fragmentos de esta obra para estudiar su tratamiento del mito.

Por su parte, en relación con el *Cíclope*, Aristóteles (*Poét.* 2. 1448a 15) compara el tratamiento de los personajes en la obra de Timoteo con la homónima de Filóxeno, cuando describe la diferenciación de las artes por los objetos imitados.⁸² Al respecto, Sancho Royo (1983) explica que

Aristóteles [...] al hablar de las diferentes formas de imitar, entre otros ejemplos, se refiere a los nomos y ditirambos y menciona los *Cíclopes* de Timoteo y Filóxeno como casos de imitación para mejor y para peor, así Timoteo ennoblecería al cíclope, en tanto que Filóxeno lo satiriza. (pág. 43)

Se conservan fragmentos y testimonios sobre la obra de Filóxeno, los cuales corroboran el tratamiento satírico apelado por el Estagirita, pero sobre la obra de Timoteo solamente existen en la actualidad dos pequeños fragmentos (fr. 59-60 PMG); uno de los cuales remite a la mezcla del vino con agua (fr. 59 PMG), que se identifica con el episodio del cegamiento del cíclope a manos de Odiseo. Es posible que estos ditirambos de Timoteo de temática odiseica pertenecieran a una serie titulada *Odisea* (Aristóteles, 1974, pág. 334, nota 385).

Por su parte, Filóxeno de Citera realizó un novedoso ditirambo, en el cual representaba de manera muy original el encuentro de Odiseo con el cíclope (fr. 85, 86, 88 PMG). La obra contempla una doble titulación⁸³, *El Cíclope* (Κύκλωψ) o *Galatea* (Γαλάτεια). Este último nombre se refiere a la novedosa inclusión del episodio amoroso, donde el cíclope enamorado de la ninfa, consuela su rechazo al son de la lira. Al respecto, Lesky (1989, pág. 444) menciona que

⁸¹ Aristóteles censura la gesticulación excesiva de los malos flautistas (Aristóteles, 1974, pág. 334, nota 385), porque parece ser que “el auleta cogía al director del coro por sus ropas para hacer más concreto el ataque del monstruo” (Lesky, 1989, pág. 445).

⁸² Ὅμηρος μὲν βελτίους, Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους, Ἡγήμων δὲ ὁ Θάσιος <ὁ> τὰς παρωδίας ποιήσας πρῶτος καὶ Νικοχάρης ὁ τὴν Δειλιάδα χεῖρους: ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τοὺς διθυράμβους καὶ περὶ τοὺς νόμους, ὥσπερ ἴγῆς Κύκλωπας Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος μιμήσαιο ἄν τις. (*Poét.* 2. 1448a 11-15)
Homero hace a los hombres mejores; Cleofonte, semejantes, y Hegemón de Taso, inventor de la parodia, y Nicócares, autor de la Dilíada, peores. Y lo mismo sucede con los ditirambos y con los nomos; pues uno podría hacer la imitación del mismo modo que Timoteo y Filóxeno compusieron sus Cíclopes. (Aristóteles, 1974, trad. García Yebra, pág. 132). Sobre la interpretación de este pasaje en relación con las obras de Timoteo y Filóxeno consultar el estudio de Hordern (1999, págs. 448-450).

⁸³ Sancho Royo (1983, pág. 33, nota 3) explica que *la titulación exacta es controvertida entre los propios antiguos, que se refieren a él ya como Cíclope (v. Aristot. Poet. 1448a 15; Ateneo, 7A; Zenobio, 5, 45; Ael. Var. Hist. 12, 44), ya como Galatea (v. Schol. Aristot. Pluto v. 290; Ateneo, 6E).*

En el ditirambo *Cíclope* se relataba la aventura de la *Odisea* [...], pero el motivo más sugestivo lo constituía el amor del torpe monstruo por la delicada nereida Galatea, que aprovechó Ulises astutamente para procurarse la salvación.

Solo se conservan diez pequeños fragmentos (fr. 81-91 PMG) que no logran dar luces suficientes para comprender la interconexión entre el episodio odiseico y este relato amoroso, propio de la región de Sicilia (Sancho Royo, 1983, pág. 44). Aun así, se puede observar en los fragmentos existentes, vestigios de la historia homérica: el héroe se encuentra encerrado en la cueva del monstruo (fr. 86 PMG), la estratagema del vino (fr. 88-89 PMG) y el sucesivo cegamiento⁸⁴.

Esta obra es de capital importancia, pues innova sobremanera el episodio mítico de *nostos* de Odiseo, con la inclusión de un relato amoroso, la cual estaría motivada por cuestiones personales⁸⁵. Según Sancho Royo (1983, pág. 48), esta innovación literaria muere con Filóxeno, pues no se tiene noticia de otra obra que vincule estos dos elementos. Por su parte, J. H. Hordern (2004, pág. 287) no descarta la posibilidad de que la versión de Filóxeno del mito del cíclope y Galatea pudiera haber pasado a la Comedia Media⁸⁶, aunque posteriormente, en época helenística, “Odiseo desaparece de la imagen en todas las versiones existentes de la historia después del siglo IV a. C., lo cual corresponde a un mayor enfoque en los elementos románticos y cómicos”⁸⁷ (traducción de la autora).

Posteriormente, durante el helenismo, Teócrito de Siracusa (310 - 260 a. C.) en el *Idilio* 16, titulado las *Gracias* o *Hierón* (Χάριτες ἢ Ἱέρων), realiza una breve síntesis del *nostos* de Odiseo (vv.52-57). El poeta da énfasis a los episodios de la *Nekyia*, la *Ciclópea* y la llegada a Ítaca, con lo cual, según Villarrubia Medina (2002, pág. 95), proclama la necesidad absoluta del cantor de hazañas, quien es el garante final de la fama de los héroes.

Al lado de estos, existieron otros poetas líricos que no se dedicaron a la narración del relato mítico, sino a la alusión. Esto sucede con poetas como Arquíloco (s. VII a. C.),

⁸⁴ No se conservan fragmentos de esta escena, pero gracias a la parodia aristofánica (*Pluto*, 290-300), se puede suponer el desenlace de la obra de Filóxeno.

⁸⁵ Filóxeno de Citera era poeta de la corte de Dionisio I de Siracusa. El tirano granjeó resentimiento contra él, por cuestiones amorosas o por celos artísticos. Debido a ello, lo encerró en las Latomías. Allí, se dice que el poeta escribió en venganza esta obra, donde Polifemo era identificado con Dionisio, mientras él sería Odiseo. Para profundizar sobre los motivos que suscitaron la creación del *Cíclope* de Filóxeno consultar el estudio de Antonio Sancho Royo (1983).

⁸⁶ Hordern (2004) sugiere que el tema pudo haber sido tratado por Alexis, Nicócares y Antífanos. Cf. Hordern (1999, págs. 447-448)

⁸⁷ *Odysseus disappears from the picture in all extant versions of the story later than the fourth century B.C., corresponding to an increased focus on the romantic and comic elements.* (Hordern, 2004, pág. 287)

Teognis (s. VI a. C.) o Píndaro, del cual ya se habló anteriormente. García Gual (1999, pág. 34) explica que

Por su paciencia y perseverancia Ulises pudo servir de modelo a algunos poetas elegíacos, como Arquíloco y Alcmán, pero fue criticado por su astucia en el triunfo por un poeta aristocrático de talante conservador, Píndaro, que lo opone al noble Áyax, al que Ulises venció en el famoso certamen por las armas de Aquiles.

Estos poetas resaltaban cualidades o situaciones del personaje, con las cuales se veían identificados. Realizaban comentarios sobre ello y no narraban el relato completo, pues se presupone el conocimiento de este. Alcmán recuerda a Odiseo por su carácter de héroe sufrido (fr. 53 PMG). Siguiendo a García Gual (1999, febrero 09), era un héroe ejemplar para el poeta espartano, pues puede soportar los golpes del destino. Mientras que Arquíloco lo recuerda por su templanza⁸⁸ y Teognis elogia el espíritu implacable del héroe cuando este castigó a los pretendientes⁸⁹. Por lo tanto, García Gual (1999, febrero 09) afirma que “Ulises aparece como un ejemplo para estos poetas”, pues representa la imposibilidad de gobernar la vida y el destino.

El mito de Odiseo aparece en los poetas líricos como un modelo de la vida, con el que se identifican, comentan o critican. Unos admiran al héroe y su mito, por lo que se convierte en un modelo, como sucedió con Alcmán, Arquíloco, Teognis, Filóxeno y, posiblemente, Estesícoro. Mientras que otros poetas censuran y critican episodios o escenas del mito, pues las asemejan a ciertas situaciones o conductas de su contexto propio, como Píndaro, quien observa en el héroe un prototipo de los falsos poetas y, sobre todo, de los sofistas de su época (García Gual, 1999, febrero 9). Por estas razones, en la lírica el mito odiseico no aparece sólido y estable como en la poesía épica, sino flexible y adaptable, fijado únicamente a partir de la subjetividad del poeta.

I.2.3. Drama

En el teatro, el mito de Odiseo tuvo un papel predominante. Apareció tanto en tragedia y comedia como en dramas satíricos y mimos, entre otros géneros dramáticos. Todo en su mayoría se ha perdido o ha llegado en estado muy fragmentario. En la actualidad, se conserva una ínfima parte de lo que en la Antigua Grecia se creó en este

⁸⁸ En el fr. 128, se sigue la clasificación de Suárez de la Torre (2002), Arquíloco exhorta a su corazón de la misma manera que el héroe lo había hecho en la *Odisea* XX 18-21. Teognis también se dirige al corazón en vv. 213, 361, 1029.

⁸⁹ En los vv. 361-362: Ἄνδρός τοι κραδίη μινύθει μέγα πῆμα παθόντος, / Κύρν', ἀποτινυμένου δ' αὐξεται ἐξοπίσω. *El corazón del hombre que sufre una gran calamidad se empequeñece, Quirno, pero se agranda luego al vengarse.* (Teognis, 1968, Trads. M. M. Carosi, & E. L. Najlis., pág. 63).

ámbito. Aun así, se sabe que “los poetas dramáticos del siglo V, tanto trágicos como cómicos, encontraron una fuente inagotable de interés en la complejidad del personaje de Ulises”⁹⁰ (traducción de la autora) (Stanford, 1974a, pág. 139), como lo demuestra la gran cantidad de títulos de obras dramáticas de tema odiseico que existieron, pero que no han podido sobrevivir el transcurrir del tiempo.

Principalmente en tragedia, los episodios predilectos son los desarrollados durante la guerra de Troya⁹¹, tomados generalmente del ciclo épico, como lo explica Aristóteles (*Poética* XXIII 1459b 3-7)⁹². Por ejemplo, sobre el juicio de las armas de Aquiles y la búsqueda de Filóctetes, se conoce que Esquilo tenía varias tragedias dedicadas a estos episodios.⁹³ Sófocles por su parte también trabajó estas temáticas en *Áyax* y en *Filoctetes*, unos de los pocos testimonios que han llegado completos y en los que Odiseo tiene un papel protagónico en tragedia, lo cual atestigua el tratamiento del mito en este género.

Más tarde, el romano Marco Pacuvio trabajó, a su vez, el tema de las armas de Aquiles en su tragedia titulada *Armorum iudicium*, actualmente perdida. La obra de Pacuvio demuestra que el gusto por este episodio fue generalizado en la tragedia, desde el siglo IV en Grecia hasta el s. II a. C. en la península itálica.

Otro episodio ampliamente representado fue la muerte de Palamedes, causada por la conjura que Odiseo encabezó contra él. Se tiene noticia que Esquilo, Sófocles, Eurípides y; un siglo más tarde, Astidamante II escribieron tragedias tituladas *Palamedes* (cf. Sófocles, 1983, Lucas de Dios intr. a *Palamedes* pág. 245). Sucede que diferentes trágicos tomen los mismos episodios para sus tragedias y las titulen de la misma manera, pero el tratamiento es

⁹⁰ *The dramatic poets of the fifth century, both tragic and comic found an inexhaustible source of interest in the complexities of Ulysses' character.* (Stanford, 1974a, pág. 139)

⁹¹ Se decidió introducir brevemente las obras dramáticas conservadas que trataban episodios de la segunda y tercera parte del mito y mencionar algunas desaparecidas, pero no se profundiza en el tema, pues la presente investigación se centra en el *Nostos*.

⁹² τοιγαροῦν ἐκ μὲν Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσεΐας μία τραγωδία ποιεῖται ἑκατέρας ἢ δύο μόναι, ἐκ δὲ Κυπρίων πολλὰ, καὶ τῆς μικρᾶς Ἰλιάδος πλεον ὀκτώ, οἷον ὄπλων κρίσις, Φιλοκτῆτης, Νεοπτόλεμος, Εὐρύπυλος, Πρωχία, Λάκαιναι, Ἰλίου πέρσις καὶ ἀπόπλους καὶ Σίνων καὶ Τρωάδες.

Así, pues, de la *Iliada* y de la *Odisea* se puede hacer una tragedia de cada una, o dos solas; pero de los Cantos Ciprios, muchas, y de la Pequeña *Iliada*, más de ocho, como el Juicio de las Armas, *Filoctetes*, *Neoptólemo*, *Eurípilo*, *La mendicación*, *Las lacedemonias*, *El saco de Ilión*, *El retorno de las noves*, *Sinón* y *Las troyanas*. (Aristóteles, 1974, trad. García Yebra, pág. 217).

⁹³ Se tiene noticia de una trilogía que tenía como tema el juicio de las armas y estaba compuestos por una tragedia homónima al episodio mítico (*El juicio de las armas*), *Las Tracias* y *Las salaminas*, en las dos primeras Odiseo participaría como uno de los personajes principales (Esquilo, 2008, págs. 359-361, 506-508). En relación con *Filoctetes*, no se presupone en una agrupación definida, aunque existe una propuesta que supodría que esta tragedia se representara en una trilogía con otras dos que trataran episodios del ciclo troyano. (Esquilo, 2008, págs. 632-637)

distinto, sin embargo, esto no se puede constatar pues ninguna de estas obras ha llegado hasta la actualidad. Aun así es valioso observar la repetición del mismo tema en distintos autores, lo que evidencia el gusto generalizado en los trágicos por estos episodios.

De las tragedias de Eurípides que se conservan, solo en *Reso*, se narra un episodio completo del mito de este héroe, específicamente en la *Dolonia*. El héroe también aparece en *Las Troyanas* e *Ifigenia de Áulide*, pero como un personaje mudo y aludido repetidas veces, pues tiene un papel relevante dentro de la trama. Aparece en ambas como promotor de los asesinatos de Astianacte (vv. 719-739) y de Ifigenia (vv. 524-532; 1362-1364), respectivamente. En *Hécuba*, aparece como uno de los personajes principales. Allí, Odiseo se destaca como el instigador de la muerte de Polixena (vv. 220-224, 303-312).

Todas las tragedias conservadas donde aparece el héroe se dedican a episodios de la tercera parte del relato mítico. Esto no quiere decir que no existieran tragedias con temáticas propias del *nostos*, pero ninguna de ellas se conserva. Además, en las obras dramáticas conservadas, sea tragedia o comedia, existen alusiones al viaje del héroe. En Eurípides, aparece una importante síntesis del *nostos* narrado por Homero (*Las Troyanas*, 431-444). Por su parte, en Aristófanes, se parodian episodios o escenas del mito,⁹⁴ la mayoría pertenecientes al *nostos*, por ejemplo, existen alusiones a la *Nekyia* (*Las Aves* 1560-1561), al Cíclope (*Las Avispas* 180-186; *Pluto* 290-300) y a Circe (*Pluto* 301-315). Más adelante, se abordará, con la profundidad del caso, estas menciones del *nostos*.

Continuando con Aristófanes, existe otra mención a Odiseo, pero no pertenece a un episodio específico, sino más bien a sus habilidades; en este caso, el disfraz de mendigo para lograr escabullirse (*Las Avispas* 350-351). Existen dos episodios donde el héroe recurre a esta estrategia, primero en sus labores de espionaje en Troya y segundo, a su llegada a Ítaca.

Aparte de este gran cómico, existieron muchísimos más que trabajaron como tema central algún episodio del mito de Odiseo. Se sabe que “Teopompo, Cratino, Eubulo y algunos otros cómicos escribieron piezas a las que daban título el nombre del protagonista de la *Odisea*” (Cristóbal, 1994, pág. 61). Por su parte, destaca la labor de Epicarmo, quien “traía frecuentemente a escena a Ulises” (Lesky, 1989, pág. 265), en comedias como *Ulises naufrago* (Ὀδυσσεύς ναυαγός), *Ulises desertor* (Ὀδυσσεύς ἀπτόμολος), *El Cíclope*

⁹⁴ Sobre la parodia de la épica homérica en Aristófanes consultar los trabajos de Luis M. Macía Aparicio (1998, 2000, 2011).

(Κύκλωψ) y *Las sirenas* (Σειρήνες), en las cuales todas realizaban una parodia de los episodios del *nostos*, a excepción de la segunda que se dedicaba sobre la entrada a Troya de Odiseo como espía disfrazado de mendigo.⁹⁵

Dentro de la Comedia Media, no se conserva ninguna obra, pero se tiene noticia de autores que trabajaron temas odiseicos, entre los que destaca Alexis de Turio, del cual se hablará más adelante. En relación con la Comedia Nueva, solo se conservan obras de Menandro (343/2-292/1 a. C.), pero ninguna de ellas se dedica o alude a algún episodio del mito de Odiseo.

En los demás subgéneros del teatro (drama satírico, mimo, entre otros), solo se conserva *El Ciclope* de Eurípides (480 - 406 a. C.). Esta obra es valiosísima, no solo por ser el único drama satírico que ha llegado hasta la actualidad en excelentes condiciones, sino también porque atestigua la existencia de otras versiones o interpretaciones del mito de Odiseo, aparte de la versión homérica.

Por fragmentos y testimonios de distintos autores, se sabe que existieron muchas obras teatrales (tragedias, comedias, dramas satíricos, mimos, entre otras) que tenían como tema central algún episodio del *nostos*, como se ha explicado. Touchefeu-Meynier (1968, pág. 306) elaboró una tabla aclarativa con las obras pérdidas de las que se tiene noticia y que pudieron tratar algunos episodios del mito expuestos en la *Odisea* de Homero y posteriores, hallados en la *Telegonía*. A continuación, se presenta una adaptación de dicha tabla.⁹⁶

| Cuadro 2. Obras dramáticas de temática odiseica. | | | | |
|---|---------------------------------|--|--|---------------|
| <i>Dramaturgos</i> | <i>Cronología</i> ⁹⁷ | <i>Obras</i> | <i>Estilo</i> | <i>Región</i> |
| Esquilo | 525/524 - 456/455 | Ψυχαγωγοί Πηγελόπη Ῥοστολόγοι Κίρκη | Tragedia. Tragedia. Tragedia / Drama satírico. Drama satírico. | Ática. |
| Aristias | s. V | Κύκλωψ | Drama satírico. | Argólida. |

⁹⁵ Sobre el posible argumento de esta obra consultar los trabajos de Stanford (1950), Barigazzi (1955) y Phillips (1959).

⁹⁶ Se actualizó la información con más autores y obras, siguiendo el trabajo de John E. Thorburn (2005). Además, se decidió colocar los títulos en el idioma original, sea griego o latín. La tabla de Touchefeu-Meynier (1968, pág. 306) se encuentra en Apéndice I.

⁹⁷ Los autores citados todos pertenecen al periodo comprendido entre el siglo VIII y I a. C.

| | | | | |
|--------------|--------------------------|---|-----------------|--------------|
| Epicarmo | 530 - 440 | Κύκλωψ Σειρήνες Ὅδυσσεύς ναυαγός | Comedia. | Siracusa. |
| Cratino | 484 - 419 | Ὅδυσσῆς | Comedia. | Ática. |
| Calias | s.V | Κύκλωπες | Comedia. | Ática. |
| Sófocles | 496 - 406 | Ναυσικάα / Πλύντριαι Νίπτρα Εὐρύηλος Ὅδυσσεύς ἀκανθοπλήξ | Tragedia. | Ática. |
| Filocles | s. V | Πηνελόπη | Tragedia. | Ática. |
| Eurípides | 484 - 406 | Κύκλωψ | Drama satírico. | Ática. |
| Nicofonte | Final del s. V | Σειρήνες | Comedia. | Ática. |
| Policelo | s. V-IV | Νίπτρα | Comedia. | Ática. |
| Fililio | s. V-IV | Ναυσικάα / Πλύντριαι | Comedia. | Ática. |
| Diocles | s. V-IV | Κύκλωπες | Comedia. | Ática. |
| Teopompo | 410 - 370 (actividad) | Ὅδυσσεύς Σειρήνες Πηνελόπη | Comedia. | Ática. |
| Eubulo | s. IV | Ναυσικάα Ὅδυσσεύς / Πανοπται | Comedia. | Ática. |
| Anaxilas | s. IV | Καλυψώ Κίρκη Κύκλωψ | Comedia. | Origen dorio |
| Efipo | s. IV | Κίρκη | Comedia. | Ática. |
| Apolodoro | s. IV | Ὅδυσσεύς Ὅδυσσεύς Ἀκανθοπλήξ | Tragedia. | Tarso. |
| Queremón | s. IV | Ὅδυσσεύς | Tragedia. | Ática. |
| Anfis | s. IV | Ὅδυσσεύς | Comedia. | Ática. |
| Anaxandrides | s. IV | Ὅδυσσεύς | Comedia. | Ática. |
| Antífanes | 388 - 311 | Κύκλωψ | Comedia. | Ática. |
| Alexis | 375 - 275 | Ὅδυσσεύς ἀπονιζόμενος Ὅδυσσεύς ὑφαίνων | Comedia. | Ática. |
| Sópater | s. IV - III | Νέκυια | Farsa fliácica | Alejandría. |
| Licofrón | s. IV - III | Τηλέγονος | Tragedia. | Alejandría. |
| Oenonas | s. II | Κύκλωψ Ὅδυσσεύς ναυαγός | Mimo. | Italia. |
| Pacuvio | 220 -130 | Niptra. | Tragedia. | Italia. |

En la tabla anterior, se observan obras que en principio pudieron contener episodios en su mayoría del *nostos* de Odiseo, pero también se incluyen algunas obras con temáticas propias de la quinta y última parte del mito, como sucede con *Odiseo herido por el aguijón* (Ὅδυσσεύς ἀκανθοπλήξ) de Sófocles, donde se trata la muerte de Odiseo a manos de su

hijo Telégono. A continuación, se exponen las principales obras dramáticas de las que se tiene noticia, en las cuales pudieron aparecer episodios del *nostos* de Odiseo.⁹⁸

1.2.3.1. Tragedia

En la actualidad, se conserva una mínima parte de la totalidad de obras trágicas griegas que existieron en la Antigüedad. Se conocen los nombres de unos ciento cincuenta autores de tragedias griegas, sin contar los mencionados en testimonios posteriores, pero únicamente se conservan obras de tres poetas atenienses del siglo V a. C.: Esquilo, Sófocles y Eurípides. Siguiendo a Finley (1966, pág. 20) el primero de ellos “escribió 82 obras teatrales, y tenemos sólo 7; Sófocles, según se dice, escribió 123, de las cuales existen todavía 7; y podemos leer 19 de las 92 de Eurípides”. Esto evidencia la paupérrima cantidad de obras de la antigüedad que han llegado hasta esta época.

El mito de Odiseo fue tema de muchas tragedias ahora perdidas. Por ejemplo de Esquilo, como se señaló anteriormente, se conservan solamente siete tragedias completas de toda su gran producción literaria, pero ninguna de estas se dedica o alude a un episodio del mito odiseico; no obstante, se sabe que existía una tragedia de este autor titulada *Penélope* (Πηνελόπη). José M. Lucas de Dios señala que “el nudo argumental era la venganza sobre los pretendientes, en cuyo desarrollo tenía un papel central Penélope como personaje en torno al cual actuaba el coro de criadas” (Esquilo, 2008, intr. a *Penélope*, pág. 529). Además, es probable que se aludiera a otros episodios, pero no queda más que conjeturar, pues solo se ha conservado un verso (fr. 187 Radt)⁹⁹.

Especialistas contemporáneos¹⁰⁰ consideran la posibilidad de que esta obra formara parte de una tetralogía compuesta por *Los evocadores de espíritus* (Ψυχαγωγοί), *Penélope* (Πηνελόπη), *Los recogedores de huesos* (Ὀστολόγοι) y finalizado con el drama satírico titulado *Circe* (Κίρκη σατυρική). Touchefeu-Meynier (1968, pág. 306) categoriza a *Psukhagōgoí* y *Ostologoi* como dramas satíricos, pero en la actualidad, algunos las

⁹⁸ Se incluye obras que trataban la muerte de Odiseo a manos de Telégono, pues es probable que en estas se aludiera a episodios propios del *Nostos*, en especial el encuentro con Circe y a la *Nekyia* como antecedentes para los sucesos. En el caso de las obras que trataban episodios de la segunda y tercera parte del mito se introdujo brevemente, pues la presente investigación se centra en el *Nostos*. Por tal razón, se decidió no tratar con profundidad las obras de tema troyano. Además, no se incluyó ninguna de aquellas obras dramáticas perdidas, que ciertamente son muchísimas más.

⁹⁹ Para los fragmentos de las obras de Esquilo se sigue la traducción de José M. Lucas de Dios (Esquilo, 2008), el cual a su vez sigue la clasificación de la edición de Radt (1985).

¹⁰⁰ cf. Gantz (1980, págs. 151-153), Grossardt (2003, pág. 158) y Lucas de Dios (Esquilo, 2008, págs. 395, 512, 528, 666).

consideran tragedias.¹⁰¹ La primera se basaba en el episodio de la *Nekyia*, como lo demuestra su nombre y los fragmentos conservados (fr. 273, 273a Radt). Allí, Odiseo consulta a Tiresias y este le predice su muerte a manos de su hijo Telégono, quien lo hiere con un aguijón de una raya (fr. 275 Radt). Este es el tema a su vez de una tragedia perdida de Sófocles titulada *Odiseo herido por el aguijón* (Ὀδυσσεὺς ἀκανθοπλήξ), probablemente, basada a su vez en el poema épico de Eugamón de Cirene, la *Telegonía* (fr. 1 Bernabé).¹⁰²

La tercera tragedia de la tetralogía esquila sobre Odiseo se titula *Los recogedores de huesos* (Ὀστολόγοι), lo que indica que el coro debía estar compuesto por personas que recogían “los huesos de los cadáveres incinerados para darles a continuación el debido enterramiento” (Esquilo, 2008, Lucas de Dios, intr. *Los recogedores de huesos*, pág. 511). Se debe suponer que se trata de los cuerpos de los pretendientes muertos.¹⁰³

Filocles también se dedicó a representar la muerte de estos jóvenes en *Penélope*, tragedia homónima a la esquila. Esto no es de extrañar, pues era sobrino del gran trágico (Thorburn, 2005, pág. 432). Si bien el argumento debió ser similar a la tragedia de Esquilo, el tratamiento del autor no se puede determinar, pues solo se conserva el título de la obra (Thorburn, 2005, pág. 418).

Pasando ahora a las obras de Sófocles, se conservan los títulos de cuatro tragedias donde participaba Odiseo como personaje principal: *Nausícaa* (Ναυσικάα), también conocida como *Las lavanderas* (Πλύντριάι)¹⁰⁴, *El lavatorio* (Νίπτρα), *Euríalo* (Εὐρύηλος) y *Odiseo herido por el aguijón*, la cual se citó más arriba. En el caso de *Nausícaa*, es probable que versara sobre el encuentro del héroe con la princesa feacia en la playa, mientras se encontraba lavando ropa junto a otras mujeres; sin embargo, los pocos

¹⁰¹ En el Papiro de Colonia 125 publicado por vez primera 1980, aparece el fr.273a atribuido a los *Psukhagōgoí*, el cual ha comprobado estilísticamente que se trata de una obra trágica y no satírica como se creía anteriormente. Cf. Lucas de Dios (Esquilo, 2008, introducción a *Los evocadores de espíritus*, pág. 667). En el caso de los *Ostologoi*, los especialistas no se ponen de acuerdo, continúa la duda de si se trata de un drama satírico o una tragedia. De ser una u otra manera, el argumento cambiaría absolutamente, cf. Lucas de Dios (Esquilo, 2008, pág. 512) y Grossardt (2003).

¹⁰² Cf. Bernabé (1979, pág. 223) y Lucas de Dios (Sófocles, 1983, págs. 230-231).

¹⁰³ Si se tratara de un drama satírico, como opina Sutton (1980), citado por Lucas de Dios, (Esquilo, 2008, pag. 512), su argumento variaría, por lo que se retomará en la sección de dramas satíricos.

¹⁰⁴ Los testimonios de Ateneo de Naucratis (*Deipnosophistae* 20F) y Eustacio (*Comentarios a la Ilíada* 381, 10) brindan como título de esta tragedia de Sófocles en nombre de uno de los personajes, *Nausícaa*. Mientas que en Eustacio, *Comentarios a la Odisea* 1553, 63, aparece el nombre de *Las lavanderas*, posiblemente refiriéndose al coro de la obra. (Sófocles, 1983, pág. 217, nota 783)

fragmentos que sobreviven no proporcionan información relevante para descifrar su argumento (fr. 439-440 Radt)¹⁰⁵.

Por su parte, *Niptra* se dedica al episodio donde Odiseo es lavado por Euriclea, la cual observa una cicatriz con la que reconoce ese hombre como su amo. Ambos episodios, el encuentro con Nausícaa y el reconocimiento por Euriclea, son narrados en la *Odisea*, VI y XIX (361-506), respectivamente, lo cual no es de extrañar pues, siguiendo a Lucas de Dios (Sófocles, 1983, intr. general, págs. 11), Sófocles “era llamado “homerizante”, porque seguía de cerca los mitos del poeta, y en repetidas ocasiones tomó el material de la *Odisea*”.

Las últimas dos tragedias habrían representado temáticas poshoméricas, es decir, episodios del mito de Odiseo que suceden después de su regreso a Ítaca y la muerte de los pretendientes. El poeta del siglo I a. C., Partenio de Nicea (*Erotica Pathemata* III) menciona que Sófocles escribió una tragedia titulada *Euríalo*, pero no se conserva ningún fragmento. Según Partenio, después de la matanza de los pretendientes, el héroe se habría marchado allí a consultar el oráculo y habría seducido a Evipa. Con ella, Odiseo habría engendrado a Euríalo. La tragedia versaría sobre la muerte de este al llegar a Ítaca en busca de su padre.¹⁰⁶

Finalmente, *Odiseo herido por el aguijón* debió tratar un tema fuera de la obra homérica, narrado en la *Telegonía* de Eugamón de Cirene. Existen muchas teorías sobre la relación de esta obra con *Niptra*¹⁰⁷, lo más probable es que se trate de dos obras independientes donde se reescriben distintos episodios del mito.

En el siglo IV a. C., Apolodoro de Tarsos escribió *Herido por el aguijón* (Ἀκανθοπλήξ) y *Odiseo* (Ὀδυσσεύς), tragedias de las que solo se conservan títulos. En esta misma época, Queremón compuso su propia tragedia titulada *Odiseo*, que probablemente desarrollaba el mismo tema que la pieza sofóclea sobre la muerte del héroe (Collard, 1970, pág. 27). En el siglo siguiente, Licofrón de Calcis retoma el tema en su tragedia *Telégono* (Τηλέγονος), del cual tan solo se recoge el título. (Sófocles, 1983, págs. 233-234) Posteriormente, el romano Pacuvio escribió una tragedia titulada *Niptra*, al igual que la

¹⁰⁵ Para los fragmentos de las obras de Sófocles se sigue la traducción de José M. Lucas de Dios (Sófocles, 1983), el cual a su vez sigue la clasificación de la edición de Radt (1977).

¹⁰⁶ Sobre el posible argumento de la obra de Sófocles véase la introducción a la misma de Lucas de Dios (Sófocles, 1983, pág. 100) y Gantz (1996, pág. 713).

¹⁰⁷ Sobre los diferentes criterios alrededor de estas dos obras consultar a Lucas de Dios en (Sófocles, 1983, intr. *El lavatorio*, págs. 229-231).

sofóclea. En esta, no solo se incluye el episodio del reconocimiento de la nodriza; sino también la muerte de Odiseo a manos de Telégono. Posiblemente este autor fundía las dos piezas sofócleas: *Niptra* y *Odiseo herido por el aguijón* (Sófocles, 1983, pág. 234).

El episodio de la muerte de Odiseo a manos de su hijo Telégono es recurrente a lo largo de la historia del género, el mismo Aristóteles lo menciona en la *Poética*¹⁰⁸ (1453b 33). Como se pudo observar, son muchas las tragedias que lo representaban; de los tres grandes poetas solamente Eurípides no trató el tema. Es interesante que ninguna de las tragedias de este autor tratase algún episodio de la cuarta o quinta parte del mito de Odiseo. Aun así, existe una alusión importantísima que resume los episodios del *nostos* en *Las Troyanas* (vv. 431-444). Allí, Casandra predice los avatares del regreso del héroe y cómo este después de superar a la terrible Caribdis, la ligur Circe, el montaraz cíclope, el naufragio, el ansia de comer loto y las vacas de Helios y llegar al Hades vivo, podrá volver a su hogar.

A lo largo de este breve recorrido por la tragedia de tema odiseico, específicamente sobre la cuarta y quinta parte del mito, se pudo observar que los episodios más utilizados son aquellos que suceden en Ítaca, como el reconocimiento de Euriclea, el encuentro con Penélope o la muerte de los pretendientes. En el caso del viaje, el episodio predominante es el encuentro con Nausícaa, pero solo se hace presente en una obra de Sófocles.

Las aventuras fantásticas del viaje no son tema central de obras de este género, pero es probable que aparecieran aludidas en otras de tema odiseico o troyano, como sucede en Eurípides. Al respecto, Antonio Villanueva Medina (2002, pág. 91) explica que en las obras dramáticas el tema del viaje es, en muchos casos, mero punto de referencia, o a lo sumo, un suceso relevante, pero lo que interesa es la acción propiciada por la peripecia trágica. Por ejemplo, existen algunos fragmentos de Sófocles que aluden a los episodios odiseicos de las Sirenas (fr. 819, 861) y posiblemente, de Circe¹⁰⁹ (fr. 827), pero no han podido ser ubicados en una obra específica.

¹⁰⁸ [...] ἔστιν δὲ πρᾶξι μὲν, ἀγνοοῦντας δὲ πρᾶξι τὸ δεινόν, εἶθ' ὕστερον ἀναγνωρίσαι τὴν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους: τοῦτο μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος, ἐν δ' αὐτῇ τῇ τραγωδίᾳ οἷον ὁ Ἀλκμέων ὁ Ἀστυδάμαντος ἢ ὁ Τηλέγονος ὁ ἐν τῷ τραυματίᾳ Ὀδυσσεῖ. (Pero también es posible cometer una atrocidad sin saberlo, y reconocer después el vínculo de amistad, como el Edipo de Sófocles; en este caso, fuera de la obra, pero otras veces en la tragedia misma, como el Alcmeón de Astidamante o el Telégono del Odiseo herido) (Aristóteles, *Poét.* 1453b 30-33) (1974, trad. García Yebra).

¹⁰⁹ Este fragmento no se considera dentro del análisis de las fuentes del episodio odiseico de Circe, presente en el capítulo II, porque se desconoce la obra a la que pertenece y su alusión al episodio es dudosa.

Existió gran cantidad de obras trágicas sobre el mito de Odiseo, aparte de las ya citadas, de las cuales no se tiene ni siquiera el título. A pesar de esto, es importante tener conciencia de su existencia, pues comprueba la popularidad del mito y cómo ciertos episodios son recurrentes en la poesía, en este caso la tragedia.

1.2.3.2. Comedia

En la actualidad, no se conserva ninguna comedia sobre el mito odiseico, pero muchísimos poetas cómicos retrataron al héroe, entre ellos, Epicarmo de Siracusa, Cratino, Theopompo, Aristófanes de Atenas y algunos otros del siglo IV. Siguiendo a Stanford (1974a, pág. 141), estos poetas cómicos encontraron temas atractivos en la figura de Odiseo, especialmente en sus increíbles aventuras y repetidos encuentros amorosos. Gracias a fragmentos y referencias, se sabe que la mayoría de las comedias parodiaban concretamente episodios del *nostos*.

Epicarmo (530-440 a. C.) es el primer autor de quien se tiene noticia, con obras como *El Cíclope* (Κύκλωψ), *Las Sirenas* (Σειρήνες) y *Ulises náufrago* (Ὀδυσσεύς ναυαγός). En las dos primeras, es evidente la trama. La última se dedica a la llegada de Odiseo al país de los feacios y su consiguiente encuentro con Nausícaa. No se puede ahondar en el tratamiento del autor, pues de esta comedia solo se conserva un fragmento¹¹⁰ (fr. 59 Olivieri). En el caso de *El Cíclope*, se conservan cuatro esclarecedores fragmentos pertenecientes al momento en que Polifemo devora a los compañeros de Odiseo (fr. 44 Olivieri) y este le entrega el vino (fr. 45-46 Olivieri). Con la comedia *Las Sirenas*, no se tuvo tanta suerte, solo se tienen dos fragmentos, uno de los cuales posiblemente pertenece a la conversación entre Odiseo y las sirenas (fr. 71 Olivieri).

En la comedia ática¹¹¹ antigua, destaca sobremanera la obra de Cratino (484-419 a. C.) *Los Odiseos* (Ὀδυσσῆς), donde se realiza una parodia sobre la *Odisea*.¹¹² La burla se encuentra en la situación del héroe y sus compañeros dentro de la cueva del Cíclope¹¹³,

¹¹⁰ Se sigue la clasificación de los fragmentos de Epicarmo realizada por Olivieri (1947), edición utilizada a su vez por Phillips (1959).

¹¹¹ Para los fragmentos de la comedia ática, se sigue la clasificación de Kock (1880, 1884, 1888); el cual reinicia la numeración con cada autor.

¹¹² Sobre la parodia homérica de situación y verbal en Cratino consultar el estudio de María Teresa Amado Rodríguez (1994).

¹¹³ R. H. Tanner (1915) realiza un análisis sobre la comparación de los fragmentos conservados con *El Cíclope* de Eurípides, tomando como criterio base el episodio homérico.

como lo demuestran los fragmentos conservados (fr. 135-137, 141-143 Kock). Amado Rodríguez (1994, págs. 102-103) explica que

En líneas generales parece que la comedia empieza con el episodio de los lotófagos, previo al de la isla de los Cíclopes en *Odisea*, pero no sabemos cómo termina, pues los últimos fragmentos que podemos situar en la obra son aquellos en los que el Cíclope amenaza con comerse a Odiseo y sus amigos.

Gracias a los fragmentos conservados se puede afirmar que “este poeta se mantuvo fiel al relato homérico, pero acentuando algunos rasgos propios del género cómico” (Sancho Royo, 1983, pág. 37), principalmente la parodia de situación, la cual supondría los mismos elementos del episodio homérico, reelaborados de manera caricaturesca (Amado Rodríguez, 1994, pág. 108). Además, se supone una pérdida de valores épicos, por lo que Odiseo y sus compañeros vagan por el mundo en busca de todo tipo de delicadezas (Phillips, 1959, pág. 64). Lesky (1989, pág. 450) explica que por la falta de datos no se puede adivinar los propósitos agresivos determinados del autor, ocultos en la obra, como era propio de la Comedia Antigua. Amado Rodríguez (1994, pág. 101) propone una tesis diferente, pues explica que:

los *Odiseos* fue producida en época de esplendor de la Comedia Antigua y si no hay ataque personal es porque el decreto de Moríquides prohibió durante dos años (439-437) aquello que constituía la esencia misma del género cómico, pero los elementos estructurales básicos todavía no habían variado. Cratino, obligado a dejar de lado los asuntos de la πόλις, recurre a un procedimiento de comicidad muy explotado en la Comedia Media, pero no exclusivo de ella ni original: la parodia literaria.

Siguiendo a la autora, esta obra de Cratino sería un ejemplo único y excepcional de la Comedia Antigua.

Seguidamente, se encuentra Aristófanes (450 - 385 a. C.), quien no realizó comedias de tema odiseico, pero en las obras, que han llegado hasta la actualidad, aparecen alusiones a ciertos episodios del *nostos*. En ellas el héroe no es un personaje, sino una evocación de carácter paródico, la cual funciona como recurso de humor, producido por el contraste generado entre la nobleza y solemnidad del tema épico y la vulgaridad del contexto cómico (Macía Aparicio, 2000, pág. 212).

En *Las Aves* (vv.1560-1561), se hace alusión a los sacrificios propiciatorios ofrecidos a las almas de los muertos y a la manera en que Odiseo los realizó. Esta escena pertenece al *nostos*, específicamente a la *Nekyia*. Por su parte, en *Las Avispas* (vv. 180-186)

se parodia dos escenas propias del episodio del encuentro con el cíclope: la huida de héroe y la presentación de Odiseo ante el cíclope con el nombre de “Nadie”.¹¹⁴

Finalmente, en *Pluto*, Aristófanes nuevamente se refiere a dos episodios del *nostos*: Odiseo en la cueva del cíclope (vv. 290-301) y la metamorfosis de los compañeros en cerdos (vv. 302-315). Lo interesante aquí es que alude al mito por medio de la parodia de obras contemporáneas al autor que tenían como tema central estos episodios. Se sabe que una de ellas era *El Cíclope* de Filóxeno (435-380 a. C.),¹¹⁵ ditirambo antes mencionado (cf. *supra*, pág. 19).

Después de Cratino y Aristófanes, el material que ha llegado es muy escaso. Se conoce muchos títulos, pero existen muy pocos fragmentos valiosos con los cuales dilucidar el tratamiento del mito por estos comediógrafos. Phillips (1959, pág. 66) explica que “a menudo sucede que estos son discursos de personajes secundarios, los cuales tal vez pudieron haber aparecido en las obras, pero sin tener conexión con Odiseo”¹¹⁶ (traducción de la autora).

El poeta Calias (s. V a. C.) escribió *Ciclopes* (Κύκλωπες), pero se conservan unos cuantos fragmentos cortos que no brindan información relevante (fr. 3-10 Kock). Posteriormente, Diocles (s. V-IV a. C.) realizó una comedia homónima, de la que únicamente se recoge el título. Entrado el siglo IV a. C., los poetas cómicos Anaxilas y Antífanes compusieron dos obras independientes, tituladas ambas *El Cíclope* (Κύκλωψ). Los pocos fragmentos que se conservan de ellas, hace que sea difícil la especulación de la trama.¹¹⁷

¹¹⁴ Filocleón pretende huir de su hijo debajo un burro, al igual que Odiseo y sus compañeros huyen del cíclope atados al vientre de ovejas y carneros (*Odisea* IX, 420-465). Seguidamente se presenta como Οὔτις νῆ Δία, lo cual tiene íntima relación con Οὔτις ἐμοί γ’ ὄνομα (*Odisea* IX 366). Luis M. Macía Aparicio profundiza sobre este tema en *Homero y Aristófanes* (1998, pág. 202) y en *Parodias de situaciones y versos homéricos en Aristófanes* (2000, pág. 7).

¹¹⁵ Según los escolios, el v. 292 de *Pluto* está tomado directamente de esta obra (Macía Aparicio, 2000, pág. 221, nota 26).

¹¹⁶ [...] they often happen to be speeches by minor characters who might just as well have appeared in plays having no connexion with *Odysseus*. (Phillips, 1959, pág. 66)

¹¹⁷ No se puede descartar la posibilidad que estas obras trataran el tema amoroso de Polifemo y Galatea y no el episodio odiseico. En el caso específico de la comedia de Antífanes, se conservan tres fragmentos (fr.131-133), de los cuales los dos últimos son una enumeración de objetos: alimentos para un banquete (fr.132) y pertenencias posiblemente del Polifemo (fr. 133), ambos elementos propios de actividades nupciales, que se asocian con el relato amoroso. Aun así, si se tratase de esta temática, J. H. Hordern (1999, págs. 447-448) no descarta la posibilidad que apareciera Odiseo como uno de los personajes principales, de la misma manera que antes lo había hecho Filóxeno en su *Cíclope*, pero no existe evidencia que corrobore esto. Por otro lado, se tiene noticias de dos comedias tituladas *Galatea*, una de Alexis y la otra de Nicócares, las cuales, según

Por su parte, se tiene noticias del poeta cómico Teopompo, quien escribió *Penélope* (Πηνελόπη), *Odiseo* (Ὀδυσσεύς) y *Las Sirenas* (Σειρήνες). La primera probablemente parodiaba la llegada de Odiseo a Ítaca, su encuentro con su esposa y los ataques de los pretendientes. Sobre la segunda no se puede establecer la temática ni qué episodio parodiaba, pues no se tienen vestigios suficientes para especular. Lo mismo sucede con la comedia *Las Sirenas*, que posiblemente versaba sobre este episodio, pero su tratamiento se ignora completamente.

En la misma época, el poeta cómico Nicofonte escribió a su vez una obra homónima, cuyos tres breves fragmentos existentes (fr. 12-14 Kock) no brindan ninguna información sobre la trama de la obra o sobre los personajes que participaban en ella (Thorburn, 2005, pág. 508). Esta obra nunca llegó a ser representada (Ateneo, *Deipnosophistae* 270a).

Entre los siglos V y IV a. C., el poeta cómico Policelo (s. V-IV) escribió una obra titulada *Niptra*, al igual que la tragedia de Sófocles. Solamente se conserva la mención del título; pero, siguiendo a Lucas de Dios (Sófocles, 1983, intr. *El lavatorio* pág. 231), es bastante probable que se tratase de una parodia del mito presente en la obra sofóclea.

Sobre el episodio de Odiseo en Feacia, específicamente el encuentro del héroe en la playa con la princesa Nausícaa, existieron otras comedias aparte de la escrita por Epicarmo. En la Comedia Antigua, destaca Fililio (s. V-IV a. C.) quien escribiera una pieza con el mismo doble título que la tragedia de Sófocles. Mientras que en la media (*Mese*), el poeta Eubulo (s. IV a. C.) se dedica a este tema en su *Nausícaa*, de la cual solamente se conserva un fragmento (fr. 68), que “se refiere a una persona, presumiblemente Odiseo, quien se ha estado lavando durante cuatro días y no ha tenido nada que comer”¹¹⁸ (traducción de la autora) (Thorburn, 2005, pág. 362).

En la Comedia Media, sobresale el famoso Alexis de Turios con sus títulos mitológicos de tema odiseico: *El baño de Odiseo* (Ὀδυσσεὺς ἀπονιζόμενος) y *Odiseo en el telar* (Ὀδυσσεὺς ὑφαίνων). Por un lado, la primera retoma el episodio narrado por la *Odisea* (XIX 361-506) donde Euriclea, la nodriza del héroe, lo reconoce gracias a una cicatriz de su pierna, tema posiblemente tratado antes por Policelo en su *Niptra*. Por otro

Hordern (2004, pág. 287), probablemente se basaban en la obra de Filóxeno, pero la presencia de Odiseo no puede ser probada en ninguna de ellas, pues no se conservan suficientes vestigios.

¹¹⁸ [...] Refers to a person, presumably Odysseus, who has been washing himself for four days and has had nothing to eat. (Thorburn, 2005, pág. 362)

lado, la trama de *Odiseo en el telar* era bastante novedosa, representaba un mundo trastornado, donde Ulises trabajaba en el telar en lugar de Penélope (Lesky, 1989, pág. 665). Siguiendo a Navarrete Orcera (2007, pág. 71), “la comicidad de estas comedias radicaría en presentar a dioses y héroes como simples burgueses, aunque sin grosería -en esto se diferenciaba del drama satírico-. La moda de estas parodias parece que no sobrevivió a la *Mese*”.

Existieron muchísimos títulos de obras que pudieron tratar paródicamente algún episodio del mito de Odiseo. La representación de este héroe era generalizada en la comedia de esta época. Al respecto, Navarrete Orcera (2007) explica que

la disminución del papel educador de Homero entre los griegos hace que los poetas de la comedia media se dediquen a ridiculizarlo; de ahí se pasó muy fácilmente a perder el respeto a los mitos contados por él y otros. (pág. 64)

Se trivializaba el mito, por ejemplo Circe y Calipso podían convertirse en cortesanas y Odiseo en un ciudadano de la polis. Se tiene noticia de una comedia sobre *Calipso* (Καλυψώ), atribuidas a Anaxilas (s. IV a. C.), exponente de la Comedia Media. Sobre Circe, existían por lo menos dos, una de Efipo y otra de Anaxilas. Mientras que tituladas *Odiseo* (Ὀδυσσεύς) se tiene noticia de cuatro atribuidas a distintos comediógrafos del siglo IV a. C.: Teopompo, Anfis, Anaxandrides y Eubulo. La obra de este último también es conocida como *Panoptai* (Πανοπται), lo cual brindaría posiblemente una trama innovadora del mito de Odiseo. Solamente se conserva un fragmento (fr. 71 Kock), el cual no es suficiente para dilucidar el argumento.

El uso de la parodia mitológica, específicamente del mito odiseico, es una característica recurrente en los dos períodos de la Comedia Antigua y media, pero se intensifica en el siglo IV a. C. con el avance del género. En el caso de la Comedia Nueva, se deja a un lado el tema mitológico para dar prioridad a personajes y situaciones estereotípicas (Thorburn, 2005, pág. 149). Esto explicaría por qué no han llegado testimonios ni fragmentos de obras de este periodo que pudiesen haber tratado episodios odiseicos. La parodia mitológica durante el helenismo se vio relegada a otros géneros como la farsa fliácica o hilarotragodia, en los cuales sí se conservan obras con esta temática (cf. *infra*, pág. 38).

Como se ha podido observar en este breve recorrido, el mito de Odiseo fue ampliamente retomado por la comedia. Desde época muy temprana, se representó en este

género, como lo demuestra la obra de Epicarmo. En la Comedia Antigua, especialmente en Ática, aparece Cratino con los *Odiseos*, una obra excepcional en el género. En Aristófanes, aparecen pequeñas alusiones al *nostos* del héroe, pero no se dedica de lleno a la parodia mitológica, lo cual posteriormente sucedería repetidas veces en la Comedia Media.

A partir del siglo IV a.C., existieron muchísimos comediógrafos que se dedicaron a la parodia mitológica, de los cuales, o bien, solamente se conservan pequeños fragmentos que son insuficientes para estudiar el tratamiento del mito en ellos, o únicamente, se cuenta con los títulos de las obras que posiblemente pudieron haber tenido argumento odiseico. Los pocos vestigios que han llegado hasta la actualidad limitan el estudio del mito en la comedia, aun así es importante tener en consideración, pues se conoce los títulos de algunas comedias de temática odiseica, lo que evidencia que el mito de Odiseo era ampliamente retomado en este género, especialmente los episodios fantásticos del *nostos*.

1.2.3.3. Dramas satíricos

El drama satírico más importante y único que ha llegado íntegro hasta la actualidad es el *Cíclope* (Κύκλωψ) de Eurípides, gracias al cual se tiene un testimonio de la composición de este género, que tiene como característica principal un coro compuesto por Sátiros. Thorburn (2005, pág. 163) explica que

El Cíclope contiene varios elementos que parecen haber sido comunes en este género: la atención al tema de la hospitalidad (aunque esto es también un elemento de tragedia), las frecuentes referencias al vino y su consumo, las bromas de carácter sexual [...], la búsqueda de libertad por los sátiros de un amo opresivo (en este caso, el Cíclope), la presencia de inusuales criaturas o seres con poder inusual.¹¹⁹ (Traducción de la autora)

A través de estos elementos, Eurípides reescribe el episodio mítico hallado, a su vez, en la *Odisea* (IX, 105-505). La parodia se encuentra en “la inserción de Sileno, el personaje cómico de la pieza y que configura la tripleta protagonista” (Sancho Royo, 1983, pág. 39); además del coro de sátiros, hijos de Sileno. Todos ellos han sido esclavizados por el cíclope y serán salvados por el héroe.

El argumento versa de la siguiente manera, Sileno y sus hijos se encontraban en el mar en busca de Dionisio que había sido secuestrado por unos piratas¹²⁰ (ss. 10). Odiseo

¹¹⁹ Cyclops does contain several elements that appear to have been common in this genre: the attention to the theme of hospitality (although this is also an element in tragedy), the frequent references to and consumption of wine, jokes of a sexual nature [...], the satyrs' seeking freedom from an oppressive master (in this case, the Cyclops), the presence of unusual creatures or beings with unusual power. (Thorburn, 2005, pág. 163)

¹²⁰ Esta temática se encuentra en el *Himno homérico* VII dedicado a Dionisio.

llega a Sicilia, después de zarpar de Ilión, y se encuentra con Sileno (ss. 100). Cuando el héroe se hallaba canjeando vino por provisiones con él, los descubre el cíclope (ss. 188). El anciano inculpa al héroe de haberlo golpeado por defender las posesiones de su amo (ss. 230). Acusado Odiseo de robo, trata inútilmente de convencer a Polifemo de su inocencia y apela al don de la hospitalidad (ss. 254). Inmediatamente después, se evidencian las intenciones del monstruo, el cual devora a dos compañeros del héroe (v. 398).

El desenlace es similar al homérico, Odiseo hábilmente engaña al cíclope y lo emborracha (ss. 412). Seguidamente, convence a los sátiros de que lo ayuden a cegarlo con un tizón encandecido (ss. 455). Aun así, la cobardía predomina en sus ánimos, por lo que Odiseo debe recurrir a sus compañeros (ss. 649). Cegado el monstruo, Odiseo revela su verdadera identidad (ss. 690), pues anteriormente se había presentado como “Nadie” (v. 549). Polifemo reconoce un antiguo oráculo que le había predicho este desenlace. Finalmente, Odiseo, Sileno y los sátiros huyen en la nave, mientras el Cíclope sube a la montaña para lanzarles rocas desde lo alto (ss. 701).

Existen diferencias con el texto homérico¹²¹, en especial en el campo temporal y espacial, lo cual no es de extrañar, pues el género dramático impone estos cambios (cf. López Férez, 1987, pág. 46). Además, del carácter paródico y burlesco del mito, potenciado por la inclusión del coro de Sátiros y Sileno, quienes innovan sobremanera el tratamiento del episodio.

El Cíclope de Eurípides es la única obra dramática conservada en la actualidad que representa un episodio completo sobre el *nostos* de Odiseo. Se tiene noticia de otro drama satírico homónimo al de Eurípides atribuido al poeta trágico Aristias, hijo de Prátinas de Fliunte, introductor de este género en Atenas (Eurípides, 1990, Medina González, intr. a *El Cíclope*, pág. 102). Siguiendo a Thorburn (2005, pág. 161), probablemente Aristias compuso su *Cíclope* varias décadas antes que Eurípides. El único fragmento sobreviviente (fr. 4 Nauck)¹²², posiblemente en boca de Polifemo, transmite una observación sobre la potencia del vino y se ve minimizada al mezclarlo con agua.

El género se prestaba para la representación de episodios odiseicos, especialmente, aquellos ocurridos durante el viaje que involucraban seres inusuales o fabulosos, pues estos

¹²¹ Sobre las innovaciones de *El Cíclope* de Eurípides en comparación con el texto homérico consultar el estudio de López Férez (1987).

¹²² Para los fragmentos de obras perdidas de poetas trágicos, fuera de Sófocles y Esquilo, se sigue la clasificación de Nauck (1889), la cual reinicia la numeración con cada autor.

elementos se exponían para lograr aspectos burlescos y humorísticos de la leyenda. El mismo Esquilo realizó un drama satírico titulado *Circe* (Κίρκη), el cual se dedicaba probablemente al episodio del *nostos*, en el que los compañeros de Odiseo son transformados en animales por la diosa (*Odisea* X 135-574). Los tres fragmentos existentes (fr. 113a-115 Radt) no brindan información relevante sobre la trama.¹²³

La mayor parte de la crítica¹²⁴ está de acuerdo a la hora de organizar en una tetralogía las diversas obras entorno a Odiseo: *Los evocadores de espíritus*, *Penélope*, *Los recogedores de huesos* y como drama satírico *Circe*. (Esquilo, 2008, Lucas de Dios, intr. a *Circe*, pág. 395)

Aun así, existen otros¹²⁵ que afirman que *Los recogedores de huesos* (Ὀστολόγοι) podría haber sido un drama satírico y no una tragedia. Lucas de Dios (Esquilo, 2008, intr. a *Los recogedores de huesos*, pág. 512) explica que este argumento está basado en el análisis de “dos fragmentos conservados, en especial el 180 con esa referencia a un orinal¹²⁶”. Si la obra fuese un drama satírico, se debe suponer la inclusión de un coro de sátiros, que acompañaría a Odiseo en sus penalidades.¹²⁷ El héroe se encontraría disfrazado de mendigo sufriendo las humillaciones de los pretendientes, quienes le arrojan huesos del banquete (Esquilo, 2008, intr. a *Los recogedores de huesos*, pág. 512). En todo caso, parece más aceptable tomar esta obra como una tragedia, pues, siguiendo el análisis de Grossardt

¹²³ Existen diversas hipótesis sobre la relación del coro de sátiros con la trama odiseica, al respecto se profundizará cuándo se analice la obra de Esquilo en el capítulo siguiente (cf. *infra*, págs. 76-78)

¹²⁴ Ver *supra*, nota 100, pág. 26.

¹²⁵ Esta posición es compartida por Touchefeu-Meynier (1968), Stanford (1968, 1974) Kudlien (1970), Sutton (1980) y Palutan (1996).

¹²⁶ Ateneo, *Deipnosophistae* 17 C-B: Αἰσχύλος γοῦν ἀπρεπῶς που παράγει μεθύοντας τοὺς Ἕλληνας, ὡς καὶ τὰς ἀμίδας ἀλλήλοις περικαταγνύναι. λέγει γοῦν

ὄδ' ἐστὶν ὅς ποτ' ἀμφ' ἐμοὶ βέλος
γελωτοποιόν, τὴν κάκοσμον οὐράνην,
ἔρριψεν οὐδ' ἤμαρτε: περὶ δ' ἐμῶ κάρα
πληγεῖσ' ἐναυάγησεν ὄστρακουμένη,
χωρὶς μυρηρῶν τευχέων πνέουσ' ἐμοί .

“[...] Esquilo, por ejemplo, presenta a los griegos borrachos de forma indecorosa, hasta el punto incluso de romper los orinales unos contra otros. Dice en efecto: [Odiseo]. -... *éste es, el que en una ocasión lanzó contra mí un dardo de escarnio, el fétido orinal, y no falló. Y al estrellarse contra mi cabeza naufragó destrozándose en pedazos, al tiempo que me daba un olor muy lejos de los pomos de los perfumes.*” (trad. Lucas de Dios).

¹²⁷ En relación con el título de la obra, Palutan (1996), citado por Grossardt (2003, pág. 156), propone que el coro de sátiros probablemente tuviera la función de recoger los huesos de las mesas de los pretendientes. Por su parte, Kudlien (1970), citado por Grossardt (2003, pág. 156), considera que los sátiros enterrarían los huesos de los pretendientes muertos. Finalmente, Sutton (1980), citado por Lucas de Dios (Esquilo, 2008, intr. *Los recogedores de huesos*, pag. 512, nota 1651), sugiere la posibilidad de que el coro participara activamente en la competencia del arco.

(2003) sobre la etimología del título¹²⁸, la trama sería más adecuada. Además, la tetralogía esquílea¹²⁹ no se vería afectada, pues, de lo contrario, si se trata de un drama satírico habría que considerar replantear la agrupación establecida por Gantz (1980, págs. 151-153), la cual es bastante razonable.

Solamente se tiene noticia de estos tres dramas satíricos de temática odiseica. Aún así, es probable que existieran otros, en los cuales también se presentarían elementos propios del género, como sería las criaturas inusuales (como el Cíclope) o los seres con poderes mágicos (como Circe), tal y como sucede en los ya citados.

Asimismo, es probable que estas no fueran las únicas temáticas del *nostos* que aparecieran en este género, pues, siguiendo a Thorburn (2005, pág. 490), “los encuentros con personas que van hacia o desde el inframundo también parecen haber sido comunes en los dramas satíricos”¹³⁰ (traducción de la autora). Por tal razón, se podría suponer que pudo haber existido algún drama satírico sobre el episodio de la *Nekyia*, pero ninguna noticia se tiene de ello. Aun así, es evidente que los poetas de este género se inspiraron en los relatos míticos con temas y motivos propios del *folk-tale*, como los poemas del viajes, por lo cual no podían faltar los episodios del *nostos* de Odiseo.

1.2.3.4. Otros géneros dramáticos

Al lado de los grandes géneros dramáticos, se encontraban muchos más, de los cuales se conserva poca información. Más difícil aún es establecer cuál fue el papel del mito odiseico en estos géneros dramáticos menores. Gracias a Ateneo de Naucratis, se tiene noticia de dos poetas que trataron temáticas del *nostos* de Odiseo: Sópater y Enonas. El primero exponente de la farsa fliácica entre los siglos IV y III a. C.; mientras que el otro se destacó como creador de mimos durante el siglo II a. C. Al parecer, ambos se desarrollaron en la región sur de Italia, conocida como la Magna Grecia.

¹²⁸ El término *ὄστολόγος* utilizado por Esquilo en su obra parece aludir a los ritos funerarios, pues testimonios posteriores utilizan los términos *ὄστολόγος*, *ὄστολογέω* y *ὄστολογία* en este sentido. Por lo tanto, el coro no estaría compuesto de sátiros, sino de los parientes de los pretendientes muertos que recogen sus huesos (cf. Grossardt, 2003).

¹²⁹ Las tetralogías esquíleas estaban compuestas por tres dramas trágicos y un subsiguiente drama satírico. López Eire (2000, págs. 96-97) explica que “el personaje principal de la trilogía trágica reaparecería en la obra satírica envuelto en circunstancias que contrastaban fuertemente (“contraste satírico”) con las de las tres tragedias precedentes. El héroe y la situación que en las tres tragedias era de índole trágica aparecían en el drama satírico presentados de forma burlesca, extravagante y paródica”.

¹³⁰ *Encounters with persons going to or from the underworld also appear to have been common in satyr plays.* (Thorburn, 2005, pág. 490)

Ateneo (*Deipnosophistae* 160B-C) indica que Sópater hizo una obra sobre el descenso de Odiseo al Hades y su encuentro con las almas de los muertos, titulada la *Nekyia* (Νέκυια). Se puede suponer que Sópater realizó una parodia del mito presente en el canto XI de la *Odisea*, donde el héroe se encontraría también con las sombras de los difuntos.

Pasando ahora al siglo II a. C., se encuentra el autor de mimos procedente de la Magna Grecia, llamado Enonas (Οινώνας / Οινώπας). Según Ateneo (*Deipnosophistae*, 20a) compuso dos mimos citaródicos titulados *Cíclope* (Κύκλωψ) y *Odiseo náufrago* (Ὀδυσσεύς ναυαγός), donde presentó a Polifemo tatarando o silbando y a Odiseo hablando mal griego (cf. Hordern, 1999, pág. 449). No queda más que conjeturar, pues no se conserva más material.

A pesar de la poca información que se tiene sobre estos autores y sus obras, es importante destacarlos, pues trabajaron temáticas odiseicas en géneros que en la actualidad se han perdido. Esto evidencia que el tratamiento del mito de Odiseo, específicamente de los episodios del *nostos*, no se limitaba a los grandes géneros, como la tragedia y la épica, sino también participaba en géneros teatrales menores como el mimo y la farsa fliácica.

I.2.4. Otras fuentes literarias

En la Antigua Grecia, existían muchas manifestaciones literarias que no pueden ser clasificadas dentro de los grandes géneros (épica, lírica y drama), por ejemplo, los tratados filosóficos o textos historiográficos. También, en ellos aparecen aludidos o relatados episodios del mito de Odiseo. Posteriormente, en la época helenística, es menos frecuente las temáticas del ciclo troyano (Villarrubia Medina, 2002, pág. 91). Aun así, hay ejemplos de poemas que representaba el *nostos* de Odiseo, como *Alejandra* (Ἀλεξάνδρα) de Licofrón de Calcis o *Hermes* (Ἑρμῆς) de Filetas de Cos.

En los textos filosóficos, algunos episodios de la tercera parte del mito aparecen dentro de las temáticas de los discursos demostrativos (ἐπιδείξεις), generalmente, propios de la sofística. Por ejemplo, Gorgias (c. 485-380 a.C.) y Alcidas (s. IV a.C.) escribieron discursos sobre la acusación de Palamedes, el cual había sido engañado e injustamente acusado de traición por culpa de Odiseo. Gorgias realiza la *Defensa de Palamedes* (Ἦπερ Παλαμῆδους ἀπολογία), mientras que Alcidas compuso un discurso acusatorio de *Odiseo* (Ὀδυσσεὺς ἢ κατὰ Παλαμῆδους προδοσίας).

Por su parte, Antístenes (ca. 446-366 a. C.) se dedica al episodio del juicio de las armas, en *Áyax* (Αἴας ἢ Αἴαντος λόγος) y *Sobre Ulises* (Ὀδυσσεὺς ἢ περὶ Ὀδυσσέως)¹³¹, únicos fragmentos sobrevivientes (Lesky, 1989, pág. 533). Siguiendo a Diógenes de Laercio (VI, 17-18), Antístenes también trabajó temáticas del *nostos* de Odiseo, en tratados¹³² como *Sobre la Odisea* (Περὶ Ὀδυσσεΐας), *El cíclope o Sobre Ulises* (Κύκλωψ ἢ περὶ Ὀδυσσέως), *Sobre el uso del vino o sobre la ebriedad*, o sea *Sobre el cíclope* (Περὶ οἴνου χρήσεως ἢ περὶ μέθης ἢ περὶ τοῦ Κύκλωπος), *Sobre Circe* (Περὶ Κίρκης), *Sobre Ulises y Penélope y sobre el perro* (Περὶ τοῦ Ὀδυσσέως καὶ Πηνελόπης καὶ περὶ τοῦ κυνός), entre otros; pero ninguno de ellos ha llegado a la actualidad.

Por su parte, en la *Constitución de Ítaca*¹³³, tratado de corte aristotélico¹³⁴, Odiseo es juzgado por Neoptólemo a petición de los familiares de los pretendientes muertos. Es condenado al destierro, por lo que se ve obligado a ceder el control de Ítaca a Telémaco y buscarse un nuevo hogar en Italia (Solmsen, 1986, pág. 99). La inclusión de Odiseo en Italia no es una novedad¹³⁵. En fuentes historiográficas anteriores a Aristóteles, se incluye como uno de los lugares que el héroe recorrería durante su regreso a Ítaca.

Helánico de Lesbos, famoso logógrafo del siglo V a. C., transmite un episodio muy novedoso del mito, en el cual Odiseo habría acompañado a Eneas en la fundación de Roma durante su recorrido por el Lacio.¹³⁶ Posteriormente, Timeo de Tauromenio (350- 260 a. C.) realizó una historia sobre los países itálicos y la geografía occidental, en la cual incluía episodios del viaje de Odiseo a Italia. La obra de Timeo está actualmente perdida, pero los datos del mito odiseico están representados principalmente en *Alejandra* de Licofrón de Calcis (Phillips, 1953, pág. 58), poeta antes mencionado por su tragedia titulada *Telégono* (cf. *supra*, pág. 28).

Licofrón de Calcis, contemporáneo de Timeo, es actualmente reconocido por ser el creador “del ejemplar más notable de poesía alejandrina”, como llamara Lesky (1989, pág.

¹³¹ Diógenes Laercio (VI, 15).

¹³² Diógenes Laercio (VI, 15-18) agrupa la obra de Antístenes en diez volúmenes con aproximadamente sesenta escritos. Los títulos que se dedican a temáticas del *nostos* pertenecían al libro noveno.

¹³³ Fr.507 (Rose V., 1886).

¹³⁴ Convencionalmente se ha atribuido a Aristóteles, pero es más probable que se trate de un producto de su escuela (Solmsen, 1986, pág. 99).

¹³⁵ Cf. Phillips (1953), Solmsen (1986).

¹³⁶ Se trata de un fragmento (*FGrHist. Hellenicus* 84, Jacoby) de *Las sacerdotisas de Hera en Argos* transmitido por Dionisio de Halicarnaso (*Ρωμαϊκή ἀρχαιολογία* 1.72.2). Friedrich Solmsen (1986) realiza un profundo análisis sobre ese fragmento y el novedoso episodio odiseico en Italia.

775) a *Alejandra*, poema que se conserva en su totalidad. En él, se realiza un recuento de los episodios del ciclo troyano y posteriores destinos de los héroes griegos. La obra se desarrolla en Troya, antes la guerra, cuando Paris recién había zarpado rumbo al Peloponeso. Alejandra, mejor conocida como Casandra, la desafortunada hija de Príamo, profetiza todo lo que ha de ocurrir con la ciudad y con los héroes griegos. Manuel Fernández-Galiano (Licofrón, 1987, intr., pág. 15) explica que el oráculo contiene cuatro grandes secciones: la destrucción de Troya¹³⁷ (vv. 31-386), el destino de los héroes que no volverán (vv. 387-1089), el destino de los que regresarán (vv. 1090-1282) y las futuras luchas entre Europa y Asia (vv. 1283-1450). Las tres primeras temáticas son propias del ciclo troyano. Curiosamente, la profecía sobre el regreso de Odiseo (vv. 648-819) se encuentra comprendida en la segunda sección, con aquellos héroes que no logran volver o se establecen en otras regiones¹³⁸. Si bien Odiseo regresa solo a su patria después de diez años de vicisitudes en el mar, pues todos sus compañeros habían muerto en el proceso; en el relato del poeta de Calcis, se marcha de nuevo, para finalmente regresar a morir a Ítaca. Villarrubia Medina (2002, pág. 93) sintetiza de la siguiente manera el *nostos* odiseico relatado en *Alejandra*:

[...] el periplo odiseico comprendería distintos episodios –enumerados con poca precisión y algunos de ellos novedosos– como el Cíclope Polifemo, los Lestrígonos, Caribdis y Erinia –es decir, Escila-, Circe, el descenso al Hades, la estancia en la isla de los Gigantes y de Tifón –es decir, Isquia- y el paso por la Campania –en concreto, por Beas (o Baias), las moradas de los Cimerios (o Címeros), la laguna Aquerusia, el Monte Osa y las sendas de los bueyes de Herales, el bosque de Óbrimo (o Core), el río Piriflegetonte, la cima elevada de los Apeninos, el Monte Leteón (o Vesubio), el circular lago Aorno (o Averno), el río Cocito y la Éstige junto con el templo de Daera (Perséfone) y su esposo, -donde Odiseo consagraría su yelmo-, las sirenas –las tres hijas de Aqueloo [...]: Parténope, Leucosia y Ligea, que habitaban en unos islotes del Mar Tirreno-, Éolo con el odre de los vientos, la Atlántide Calipso –la estancia de Odiseo en su isla durante siete años y la construcción de una balsa-, el naufragio último, la protección de la diosa Bine y la estancia en la isla de la Hoz –es decir, El país de los Feacios (o Corcira)- y el relato de sus aventuras, la llegada a Ítaca y el encuentro con los pretendientes y con Penélope [...], la nueva marcha y la vuelta decisiva y, finalmente, la muerte de Odiseo a manos de Telégono y su descenso final al Hades.

A simple vista, el relato de Licofrón sobre el *nostos* de Odiseo parece ser una aglutinación sintética de la *Odisea* y la *Telegonía* de Eugamón, pero no es tan sencillo. El autor incluyó nuevos episodios y, sobre todo, nuevas localidades por las que vagara el

¹³⁷ En esta sección, se alude brevemente a los antecedentes y causa de la guerra, como el juicio de Paris (v. 93), la llegada de este al Peloponeso (vv. 68-101), rapto de Helena (vv. 102-107), entre otras.

¹³⁸ Los griegos que mueren antes de regresar a su hogar son Áyax (vv. 387-407), Fénix (vv. 417-423), Calcante, Idomeneo, Esténelo (vv. 424-438), Anfíloco y Mopso (vv. 439-446); mientras aquellos que se establecen en nuevas regiones son Teucro, Agapénor, Acamante (vv. 447-591) y Diomedes (vv. 592-632).

héroe, por ejemplo, la inserción de ciertas regiones de Italia en el panorama geográfico del *nostos* de Odiseo probablemente proviene de la influencia de Timeo de Tauromenio¹³⁹, mencionado más arriba. Este pasaje es de gran importancia, pues conglomeraba distintas versiones anteriores del mito.

En la misma época, que Licofrón creara su obra, otros poetas también trataron temáticas del regreso del héroe, como Alejandro Etolo (s. IV-III a. C.) y Filetas de Cos (320-270 a. C.). Parece ser que el primero realizó un epilio titulado *Circe*¹⁴⁰ (Κίρκη), pero su atribución es dudosa (Lesky, 1989, pág. 774). Por su parte, Filetas de Cos compuso un epilio titulado *Hermes* (Ἑρμῆς), que vendría dado por parentesco del héroe con el dios¹⁴¹ o por ser Hermes su protector en la obra (Villarrubia Medina, 2002, pág. 91). En todo caso, no se tiene suficiente vestigios que dilucidan el papel de este dios en la trama.

Lo interesante de la obra de Filetas es la inclusión de un nuevo y sugerente episodio durante su estancia en la isla de Éolo. Villarrubia Medina (2002, pág. 91) resume el argumento¹⁴² de la siguiente manera:

Cuando el héroe recorría Sicilia y el mar de los Tirrenos y de los Sicilianos (o Sicelos), llegó junto a Éolo a la isla de Meligúnide y lo acogió, como un nuevo Alcínoo, dispuesto a escuchar el relato de la toma de Troya y la partida de las naves; Odiseo, honrado por su anfitrión, disfrutó de una estancia grata, porque Polimele, una de las Eólides, enamorada de él, compartía su lecho en secreto; pero tras su marcha la joven fue descubierta, lo que provocó el enfado de su padre, maldiciendo a Odiseo y tramando un castigo para su hija Polimele, que fue salvada, finalmente por la intercesión de su hermano Dioces, enamorado de ella, que la pidió en matrimonio.

Se trata evidentemente de un relato poshomérico. Actualmente, solo se conservan testimonios y pocos fragmentos¹⁴³ (fr. 1-5) sobre esta obra. Entre ellos destaca el fr. 3 que alude a la *Nekyia*. Aquí, Odiseo aparece presuntuoso, pues apela ser el primero en haber llegado al Hades, cuestión muy diferente al relato homérico¹⁴⁴ (Spanoudákīs, 2002, págs. 111-112). Es probable que este corto fragmento perteneciera a la narración que Odiseo realizara en la corte de Éolo.

¹³⁹ Cf. Phillips (1953, pág. 58), Spanoudákīs (2002, pág. 111), Fernández-Galiano (Licofrón, 1987, intr., pág. 21).

¹⁴⁰ Ateneo, *Deipnosophistae* 283A.

¹⁴¹ Odiseo es considerado bisnieto de Hermes (cf. *supra*, pág. xxxvi, nota 11).

¹⁴² Se conoce gracias al resumen transmitido por Partenio de Nicea (*Erotica Pathemata* II, 1-3) (fr. 1 Spanoudákīs)

¹⁴³ Se sigue la clasificación de Spanoudákīs (2002).

¹⁴⁴ En la *Odisea* (XI, ss. 601), durante su descenso en el Hades, el héroe observa a Heracles y este se acerca a hablarle de sus pasados trabajos, entre ellos, la búsqueda de Cerbero (vv. 623-626).

Finalmente, se encuentran la literatura mitográfica propia del helenismo, la cual era bastante abundante, pero únicamente ha llegado hasta la actualidad *Biblioteca* (Βιβλιοθήκη) atribuida tradicionalmente a Apolodoro de Atenas. En la actualidad, tanto la cronología como la autoría¹⁴⁵ de esta obra se encuentra en duda, por lo que se le ha llamado al autor: Pseudo-Apolodoro. Dejando a un lado estas problemáticas, el contenido de la obra se divide en tres libros y un epítome, en los cuales se recopila las principales leyendas y mitos de la Grecia Antigua: desde la teogonía hasta ciclo troyano. Se trata de una obra de referencia para el estudio de los mitos griegos. Apolodoro¹⁴⁶ toma y compila información de Homero, de los poetas cíclicos, de los trágicos, de los elegíacos, de los poetas mélicos y todos aquellos que narraran mitos. Arce (Apolodoro, 1985, intr., pág. 12) explica que “los utiliza abundantemente, a veces para contrastar sus opiniones, a veces para señalar divergencias”. Aun así, es evidente que “la obrilla resplandece con los nombres de antiguos autores, pero toma sus materiales del helenismo tardío” (Lesky, 1989, pág. 889).

En el caso específico del *nostos* de Odiseo, este aparece en el *Epítome* (7, 1-40). Se relata su totalidad¹⁴⁷ incluyendo los episodios de la última parte del mito, es decir, lo sucedido después de la matanza de los pretendientes y la sucesiva muerte del héroe. El autor presenta diferentes versiones al respecto, lo que enriquece la lectura del mito.

Las obras de Licofrón de Calcis, Alejandro Etolo y Filetas de Cos, evidencian que a pesar del transcurrir de los siglos, los episodios del *nostos* de Odiseo no habían perdido vigencia. Se innovaban con nuevos relatos, localidades y situaciones, que no aparecían originalmente en el relato homérico, lo cual actualiza el mito. En los otros géneros, tanto en las fuentes filosóficas como en las historiográficas, también el mito se relee y se reinventa.

En los tratados filosóficos, se presentan nuevas interpretaciones y comentarios sobre ciertos episodios, especialmente de la tercera parte del mito, pues son los que se conservan, pero se sabe que existieron ejemplos que trataban episodios del *nostos*, como los múltiples tratados de Antístenes, anteriormente citados. En las historias, Odiseo aparece dentro de los relatos de fundación de ciudades, como en Helánico y posiblemente en Timeo, pero con

¹⁴⁵ Cf. *supra*, nota 1, pág. xi.

¹⁴⁶ Siguiendo a Javier Arce (Apolodoro, 1985, intr., pág. 22), se prefirió utilizar la denominación tradicional.

¹⁴⁷ Cf. *supra*, cuadro 1, pág. 5-9.

este último no se trata más que conjeturas, pues no se mantiene suficientes vestigios de su obra como para comprobarlo.

Por último, solo se conserva un ejemplar de la literatura mitográfica helenística, aunque seguramente existieron otras obras más, pero en la actualidad, únicamente se tiene la *Biblioteca*. Por tal razón, es un testimonio invaluable del desarrollo del mito odiseico en la Grecia Antigua, desde Homero hasta la época helenística.

Evidentemente, existieron muchísimas obras más que trataron episodios del mito de Odiseo, de las cuales no se tiene ninguna noticia, pero con las citadas se demuestra la sobrevivencia del mito propio de la tradición oral, en las fuentes escritas de la Grecia Antigua. El mito se reescribe en los diferentes géneros según las necesidades que se le impongan, lo cual da como resultado distintas versiones.

I.3. El mito de Odiseo en el arte griego

I.3.1. Desarrollo del mito de Odiseo en el arte narrativo griego

La representación de mitos en los vasos griegos fue muy popular. De la misma manera que aparecían estos en poesía, así también en la pintura. En el siglo VIII a. C., fecha en que tradicionalmente se han datado las obras homéricas, la pintura en cerámica contaba con un estilo geométrico. En este período artístico, la narración pictórica no se había desarrollado. Fue hasta finales del siglo VIII y principios del VII a. C., con el estilo orientalizante que aparecen las primeras imágenes de carácter narrativo, las cuales se enfocan en las hazañas y las aventuras de héroes, entre ellos Odiseo.

Siguiendo a Von den Hoff (2009, pág. 59), alrededor de 670 a. C., poco después de ser compuesta la *Odisea*, las representaciones de cuentos homéricos comenzaron a aparecer sobre vasijas en muchas regiones del Mediterráneo. Con todo, la fuente para estos pintores parece que no fue la obra épica, pues Homero no era especialmente popular en el repertorio pictórico (Von den Hoff, 2009, pág. 64). Sin embargo, las imágenes de Odiseo, como las historias sobre él, eran repetidamente representadas. Por tal razón, existen distintas versiones del mito, muchas veces reinterpretaciones de los artistas plásticos. Como bien lo explica Von den Hoff (2009, pág. 64), “la *Odisea* de Homero, después de todo, no era un inviolable “texto sagrado”¹⁴⁸.

¹⁴⁸ *Homer's Odysseys was, after all, no inviolable “sacred text”* (Von den Hoff, 2009, pág. 64).

Precisamente, en el siglo VII a. C. surgen las primeras representaciones de Odiseo con el Cíclope. Este episodio es el más conocido y el de más larga vida de la *Odisea* en el arte griego (Carpenter T. H., 2001, pág. 233). Existen dos tipos de imágenes que representan la *Ciclópea*, de acuerdo con dos escenas del relato: el cegamiento y la huida de la cueva. Ambos tipos aparecen en época muy temprana, las más antiguas que se conservan datan aproximadamente de la primera mitad del siglo VII a. C. (Esteban Santos, 2010, pág. 61). El cegamiento del Cíclope aparece por vez primera en la crátera firmada por Aristónoto¹⁴⁹ (ca. 680-670), en la famosa ánfora protoática¹⁵⁰ de Eleusis¹⁵¹ (ca. 670 a. C.) y en un fragmento de una crátera argiva¹⁵² (segundo cuarto del s. VII a. C.); mientras que la primera representación¹⁵³ de los aqueos escapando de Polifemo, se encuentra en un enócoe protoático¹⁵⁴ (ca. 670 a. C.). Estas son las fuentes iconográficas más antiguas conservadas del mito odiseico.

Durante el siglo VI a. C., ambas escenas de la *Ciclópea* se representan en la cerámica griega y etrusca (Stanford, 1974b, pág. 62). El cegamiento aparece en diversos tipos de vasos, entre los que se incluyen los corintios, calcídicos, laconios y ceretanos. “Sin embargo, rara vez aparece en vasos áticos de figuras negras y casi nunca en los de figuras rojas” (Carpenter T. H., 2001, pág. 233). Al respecto, Henle (1974, pág. 162) explica que en el estilo de figuras rojas solamente existe un ejemplar del sur de Italia¹⁵⁵ que no se basa en la *Odisea*, sino en un drama satírico, probablemente el *Cíclope* de Eurípides.

En cambio, la temática de la huida “conoce su momento de mayor popularidad con los pintores áticos de vasos de figuras negras” (Carpenter T. H., 2001, pág. 234), especialmente en léцитos y enócoes del último cuarto del siglo VI y del primero del V a. C. Además, existen algunos ejemplos de este motivo en vasos de figuras rojas.

En el siglo VI a. C., también surgen las primeras imágenes de los encuentros con Circe y con las sirenas. Las fuentes iconográficas del “episodio con Circe son –como las del Cíclope Polifemo– las imágenes más reiteradas, muy del gusto de los artistas plásticos”

¹⁴⁹ Roma, *Museo dei Conservatori (Musei Capitolini)*

¹⁵⁰ Específicamente en el cuello del ánfora, pues en la parte central se encuentra el episodio de Perseo y las Gorgonas.

¹⁵¹ Eleusis, *Museo Arqueológico*.

¹⁵² Argos, *Museo de Argos* C 149.

¹⁵³ Cf. Stanford (1974a, pág. 62); Carpenter (2001, pág. 234).

¹⁵⁴ Egina, *Museo Arqueológico de Egina* 566.

¹⁵⁵ Crátera lucana de figuras rojas ca. 410 a. C. Londres, *British Museum* 1947.7-14.18.

(Esteban Santos, 2010, pág. 80). Este episodio es tema de la presente investigación, por tal razón no se tratará aquí, sino que se profundiza ampliamente en el capítulo siguiente.

En el caso del encuentro con las sirenas, “no son demasiado abundantes las imágenes del tema, pero sí de una enorme belleza y expresividad” (Esteban Santos, 2010, pág. 70), la más antigua de ellas se remonta aproximadamente al año 600 a. C. Generalmente, se representa la escena de Odiseo escuchando a la sirenas, para lo cual se sigue tradicionalmente una fórmula sencilla y fácilmente reconocible:

Ulises está atado al mástil de la nave y las Sirenas (con cabeza de mujer y cuerpo de ave), desde una roca, tocan instrumentos musicales o cantan. En la mayoría de las imágenes se ve con claridad el barco y los tripulantes remando, de manera que reflejan fielmente los datos fundamentales del texto literario de Homero. (Esteban Santos, 2010, pág. 70)

La iconografía de las sirenas a grandes rasgos es siempre la misma, un ser híbrido con cuerpo de ave y rostro femenino. A través de los diferentes periodos del arte griego, las sirenas se han ido sofisticando, en el periodo orientalizante eran temáticas propias del arte descriptivo, pero más tarde se representan en el arte narrativo al margen del episodio odiseico (Carpenter T. H., 2001, pág. 235), donde se continúan representando en cerámica hasta el siglo IV a. C.

Las representaciones de la *Nekyia* aparecen a mediados del siglo V a. C. en el llamado período clásico de figuras rojas. Esteban Santos (2010, pág. 98) menciona que “hay pocas imágenes del episodio en el Hades, pero dos son muy representativas y conocidas”, en ambas aparece Odiseo invocando a los muertos en compañía de Hermes, pero en una asoma ligeramente el rostro Tiresias¹⁵⁶ a los pies del héroe y en la otra se le presenta la sombra de Elpénor¹⁵⁷. En el campo de la pintura mural, Pausanias (*Descripción de Grecia*, XXXVIII, 1) cuenta que el famoso pintor del siglo V a. C., Polignoto de Tasos, trabajó este episodio en un fresco que se hallaba en Lesque de Cnidios en Delfos. “Aunque no se conserva ni una pequeña parte de la pintura, Pausanias (X, 28, 1; XXXI, 12) la describe de manera tan detallada que ha sido posible realizar una reconstrucción bastante fiel” (Carpenter T. H., 2001, pág. 77).

Por su parte, el episodio con Escila y Caribdis está ausente en el arte narrativo griego. Carpenter (2001, pág. 235) explica que

El monstruo marino Escila, con quien tuvo que enfrentarse Odiseo, se representa en unos pocos vasos áticos y del sur de Italia de finales del siglo V y del siglo IV, y en monedas

¹⁵⁶ Crátera lucania de figuras rojas, ca. 400-390 a. C. París, *Bibliothèque Nationale*, 422.

¹⁵⁷ Pélice ático de figuras rojas, ca. 440 a. C. Boston, *Museum of the Fine Arts*. 34-79.

del siglo V procedentes de Cumas y Acragas. Rara vez aparece Odiseo junto al monstruo, sino que Escila es simplemente una forma de vida marina, al igual que los tritones y los hipocampos, que se representa como una sirena con un cinturón con protomos caninos.

Sobre el episodio narrado en la *Odisea* exactamente no se conservan representaciones griegas (Esteban Santos, 2010, pág. 75). En el arte griego, por lo general, Escila representa el elemento marino, por tal razón pertenece al campo del arte descriptivo y no como un actante en el arte narrativo.

En cuanto a Caribdis, los artistas griegos no llegaron a representarla. Aguirre Castro (1999, pág. 98) explica que “un monstruo indeterminado, un remolino que engulle el agua para después expulsarla no es fácil de representar”, por lo cual no es de extrañar que no exista un ejemplo de este episodio. Aun así, se ha sugerido que la representación del héroe viajando por mar sobre una tortuga¹⁵⁸ representa este episodio¹⁵⁹, pues en un esquifo de figuras negras¹⁶⁰ (s. VI a. C.) lo representa al lado de una gruta y una higuera, detalle presente en la descripción homérica (*Odisea* XII, 430-436). Con todo, si se tratara de un episodio odiseico, este relato se encuentra al margen de cualquier versión literaria del mito, pues no existe ningún testimonio escrito sobre la tortuga como ayuda del héroe en el naufragio.

Los episodios sucedidos en Feacia, como el encuentro con la princesa en la playa y Odiseo en la corte de Alcinoos, son temáticas raras en el arte narrativo y solo aparecen en algunas fuentes iconográficas del siglo V a. C. (Buitron & Cohen, 1992, pág. 25), como en dos vasos áticos: una ánfora¹⁶¹ data alrededor del 440 a. C. y un píxide¹⁶² posiblemente del 430 a. C. Estas son las fuentes iconográficas en mejor estado de conservación que representan el encuentro del héroe con Nausícaa.¹⁶³ Además, se tiene noticia que existió

¹⁵⁸ Este motivo se repiten en varias fuentes iconográficas del siglo VI a. C., por ejemplo en una metopa del antiguo templo de Hera (*Heraion*) en Selinonte (ca. 550-540), actualmente en Salerno, *Paestum Museum* (cf. Touchefeu-Meynier (1968, pág. 276), Schefold (1992, pág. 301). Este motivo se repiten en varias fuentes iconográficas del siglo VI a. C., por ejemplo en una metopa del antiguo templo de Hera (*Heraion*) en Selinonte (ca. 550-540), actualmente en Salerno, *Paestum Museum* (cf. Touchefeu-Meynier (1968, pág. 276), Schefold (1992, pág. 301). También en un esquifo de figuras negras (ca. finales del siglo VI) actualmente en Palermo, *Museo Archeologico*. (cf. Touchefeu-Meynier (1968, págs. 276, Pl. 39 n. 506), Stanford (1974b, pág. 64), Esteban Santos (2010, pág. 99); Gantz (1996, págs. 709-710)

¹⁵⁹ Sobre la identificación de este motivo con el *nostos* de Odiseo, consúltese los trabajos de Zancani Montuoro (1951, 1959).

¹⁶⁰ Palermo, *Museo Archeologico*.

¹⁶¹ Munich, *Staatliche Antikensammlungen*, 2322.

¹⁶² Boston, *Museum of the Fine Arts* 04.18.

¹⁶³ Shapiro (1994, págs. 46-49) realiza un análisis comparativo de ambas obras con la *Odisea* de Homero y con la obra perdida de Sófocles titulada *Nausícaa* o *Las lavanderas*.

una pintura mural de Polignoto de Taso en la pinacoteca de *Propylaea* en la Acrópolis de Atenas (Pausanias, *Descripción de Grecia* I, 22, 6), posiblemente anterior a estas cerámicas, donde aparecía retratado este mismo episodio.

Las fuentes iconográficas que representan los episodios del héroe en Ítaca corresponden también al periodo clásico. Siguiendo a Buitron y Cohen (1992, pág. 154), las temáticas representadas en el arte narrativo pertenecen a dos ejes principales del relato homérico: la lealtad y la paciencia. El primero se presenta sobre todo en Penélope, pero también en Eumeo, Euriclea y Argos, can del héroe. La paciencia por su parte es la característica principal de Odiseo, quien planea su venganza detenidamente, dispuesto a hacerse pasar por un mendigo para lograr su objetivo. En la narrativa pictórica griega, se desarrollaron ciertos episodios que representaran estos ejes temáticos, como el encuentro de Penélope y Odiseo mendigo, el reconocimiento por Euriclea y la muerte de los pretendientes. Por su parte, la escena del héroe con su perro Argos fue un relato favorito en Italia¹⁶⁴, pero raro en Grecia (Buitron & Cohen, 1992, pág. 154).

En las fuentes iconográficas griegas, no se presenta un episodio individual del héroe con Eumeo. Odiseo aparece repetidas veces en compañía de este, en distintos episodios ocurridos en Ítaca; principalmente en la escena de la muerte de los pretendientes donde participa activamente. También le acompaña en algunas representaciones del lavatorio de pies y del encuentro con Penélope, como figura complementaria. Eumeo es reconocible en estas escenas, pues se le presenta “como un hombre anciano o, al menos, de edad madura, con aspecto y atuendo modestos, propios de un servidor y hombre de campo” (Esteban Santos, 2010, pág. 119).

El encuentro de Odiseo transformado en mendigo con su esposa, narrado en la *Odisea* (XIX, 53-334), es uno de los episodios más utilizados en el arte narrativo de tema odiseico durante el periodo clásico griego. “Fue frecuentemente representado en relieves de terracota, delgadas placas moldeadas hechas aparentemente en la isla de Melos durante el siglo V a. C.”¹⁶⁵ (Traducción de la autora) (Buitron & Cohen, 1992, pág. 155).

¹⁶⁴ Aparece tempranamente en Etruria y en el sur de Italia, alrededor del siglo IV a. C.; pero su apogeo es en época de Roma republicana, como lo demuestra la numismática. Por ejemplo, los denarios de plata de C. Mamilius Limetanus (*denarius serratus*) acuñados en Roma en el año 82 a. C., donde se representa en el anverso el busto de Hermes, y en el reverso a Odiseo mendigo junto a Argos. También aparece repetidas veces en distintos soportes, como gemas, escarabajos y sarcófagos (Buitron & Cohen, 1992, pág. 154).

¹⁶⁵ *The episode is frequently represented on terracotta reliefs, thin molded plaques apparently made on the island of Melos during the fifth century B.C.* (Buitron & Cohen, 1992, pág. 155)

Generalmente, en estos aparece el héroe y su esposa solos, pero existen ejemplos en los cuales se incluyen otros personajes¹⁶⁶ como figuras complementarias. “Penélope aparece generalmente con gesto de profunda tristeza: sentada, con la cabeza inclinada sobre el hombro y llevándose la mano a la mejilla” (Esteban Santos, 2010, pág. 108). Este gesto representa profunda aflicción del personaje mitológico (Esteban Santos, 2010, pág. 127). En otras representaciones, Penélope se muestra sentada paciente al lado del telar¹⁶⁷ en compañía de Telémaco u otros personajes.

Otro episodio favorito en época clásica fue el lavatorio. Esteban Santos (2010, pág. 119) afirma que “abundan las representaciones de la escena en que Euriclea, la nodriza, lava los pies a Ulises. El esquema se repite: la mujer, arrodillada junto a un caldero, y ante ella, Ulises, caracterizado como mendigo, está sentado o bien de pie”. Por ejemplo, en un esquifo ático¹⁶⁸ de figuras rojas ca. 440 a. C. proveniente de Chiusi (*Museo Archeologico Nazionale* 1831), donde se plasma el momento en que la nodriza descubre a su amo gracias a la cicatriz de su pierna. Esta escena del reconocimiento también aparece en algunos relieves melios de terracota de fecha ligeramente anterior al esquifo (ca. 480-450 a. C.)¹⁶⁹ (cf. Carpenter, 2001, pág. 235; Esteban Santos, 2010, pág. 121). Buitron y Cohen (1992, pág. 156) explican que este episodio aparece en otros vasos griegos y relieves melianos, así como en gemas, relieves de mármol, sarcófagos y placas arquitectónicas de terracota de época romana.

La matanza de los pretendientes es una temática que se repite en varios vasos de figuras rojas del periodo clásico, principalmente de Ática¹⁷⁰ y del Sur de Italia¹⁷¹.

¹⁶⁶ Por ejemplo, Odiseo y Penélope aparecen solos en los relieves hallados en París (*Musée du Louvre* 212) y en Munich (*Staatliche Antikensammlungen* 5166), ambos datados aproximadamente entre 460-450 a. C.; mientras que en el relieve de terracota de Nueva York (*Metropolitan Museum of Art* 30.11.9) se encuentran acompañados por otras tres figuras que observan la escena, probablemente Eumeo, Laertes y Telémaco. (Cf. Esteban Santos, 2010, págs. 127-128)

¹⁶⁷ El telar es el atributo principal de Penélope; por ejemplo, en un esquifo ático de figuras rojas ca. 440 a. C. proveniente de Chiusi (*Museo Archeologico Nazionale* 1831), se le representa junto a él, acompañada de su hijo Telémaco.

¹⁶⁸ La escena del lavatorio se encuentra en la Cara B, en la otra a parece Penélope en el telar junto a su hijo, Telémaco, ver nota 167.

¹⁶⁹ Nueva York: *Metropolitan Museum of Art* 25.78.26; Atenas: *Museo Arqueológico Nacional* 9753.

¹⁷⁰ La fuente iconográfica más antigua que se conserva de este episodio es un esquifo ático de figuras rojas atribuido al pintor de Penélope ca. 440 a. C. (Berlín: *Staatliche Museen* F 2588). Además, existe el enócoe ático de figuras rojas atribuido al pintor de Disney ca. 430-420 (Nueva York: *Metropolitan Museum of Art*, Fletcher Fund, 1924, 24.97.24).

¹⁷¹ Se conservan tres vasos de figuras rojas esta región: la cratera cáliz apulia en estado fragmentario ca. 400 a. C. atribuida al pintor Hearst (Basel: *Colección de Herbert Cahn*, HC 272), un plato apulio (Tarento: *Museo*

Posteriormente aparece en relieves¹⁷² de época tardía, alrededor del siglo IV a. C. Esteban Santos (2010, pág. 132) explica que en estas imágenes

lo más característico es que Ulises dispare el arco y junto a él se halle Telémaco, también atacando. Asimismo en algunas se aprecia al porquerizo Eumeo, que les ayuda. En cuanto a los pretendientes, se encuentran sentados en las mesas de banquete, lo propio de ellos [...] La mayoría son jóvenes, imberbes.

La similitud en el tratamiento del episodio en las diferentes fuentes iconográficas sugiere que existió un prototipo perdido de una pintura monumental del periodo clásico (Buitron & Cohen, 1992, pág. 170). “Pausanias afirma (IX, 4, 29) que en el templo de Atenea en Platea había una pintura de Polignoto en la que se representaba a Odiseo tras matar a los pretendientes” (Carpenter T. H., 2001, pág. 236). Buitron y Cohen (1992, pág. 170) niegan la posibilidad que esta pintura fuese el prototipo que inspirara la fórmula de los pintores de cerámica, pues en general, parece ser que Polignoto prefería representar escenas tranquilas, por eso eligiera el momento posterior a la matanza. Las autoras sugieren la posibilidad que se trate de otra pintura mural que se encontraba en el Períbolo de Apolo en Corinto, donde, según Pausanias (II, 3, 3), se presentaba a Odiseo en la acción de venganza contra los pretendientes.¹⁷³ En todo caso, la fórmula presente en las diferentes fuentes iconográficas corresponde a un mismo patrón, que probablemente surgió a principios del siglo V a. C.

Touchefeu-Meynier (1968, pág. 305) realizó una tabla con las fechas aproximadas en las que surge cada episodio de temática odiseica limitada al *nostos*, la cual sintetiza y clarifica lo que se ha expuesto hasta el momento. A continuación se presenta una traducción de ella¹⁷⁴:

Nazionale) y una crátera campana de Campania del último cuarto del s. IV a. C. (París: *Musée du Louvre* CA 1724). Cf. Buitron & Cohen (1992, pág. 170); Shapiro (1994, pág. 63); Esteban Santos (2010, pág. 134).

¹⁷² Por ejemplo, un relieve de piedra hallado en un friso de una tumba de Gjölbaschi-Trysa en Licia ca. 380, Viena: *Kunsthistorisches Museum* I 482. Este motivo también aparece en sarcófagos y relieves arquitectónicos (cf. Touchefeu-Meynier, 1968, págs. 258-260).

¹⁷³ El geógrafo no revela el esquema compositivo que utilizó el autor, por lo que no se puede comprobar con seguridad.

¹⁷⁴ Para la tabla original, véase Apéndice II.

| Cuadro 3. Fechas de aparición de los temas odiseicos en las fuentes iconográficas | |
|--|-------------------------|
| Episodios | Fecha aproximada |
| Cíclope | 670-650 |
| Sirenas | 600 |
| Circe | 560 |
| Muerte de los pretendientes | ca. 479 |
| Odiseo y Penélope | 470 |
| Nausícaa | 460 |
| <i>Nekyia</i> | 450 |
| Reconocimiento por Euriclea | 440 |

Como se expuso anteriormente, las primeras escenas del *nostos* en ser representadas fueron aquellas propias de la *Ciclópea*, la cual era una temática favorita en el arte arcaico. Al respecto, Shapiro (1994, pág. 51) menciona que

El episodio, que comprende dos momentos clave el cegamiento y la huida, debe haber capturado la imaginación de las personas de todo el Mediterráneo, ya que él aparece en el arte de una variedad de regiones, a partir de una fecha sorprendentemente temprana después de la composición de la *Odisea* ca. 700 a. C.¹⁷⁵ (Traducción de la autora)

Poco después, se incluye los encuentros con la diosa Circe y con las sirenas al repertorio de la *Ciclópea*. No es de extrañar que los primeros episodios del mito odiseico en ser representados en el arte sean aquellos en que el héroe se enfrenta a monstruos o seres fantásticos, pues son temáticas propias de las historias propias del folclore, preferidas en los poemas de viajes y no meramente de carácter heroico¹⁷⁶ (cf. Touchefeu-Meynier, 1968, pág. 283).

Si bien estas fuentes iconográficas narran los mismos episodios que aparecen en la *Odisea*, Cook (1983), citado por Lowenstam (1997, pág. 53), explica que no hay pruebas fehacientes que demuestren que estas pinturas fueron inspiradas por el poema homérico, y

¹⁷⁵ *The episode, comprising two key moments the blinding and the escape, must have caught the imagination of the people all over the Mediterranean, for it appears in the art of a variety of regions, starting at a date astonishingly soon after the composition of the Odyssey ca. 700 B.C.* (Shapiro, 1994, pág. 51)

¹⁷⁶ Cook (1983), citado por Lowenstam (1997, pág. 53), “sin dejar de reconocer la dificultad del tema, ha argumentado enérgicamente que los cuentos populares [*folktales*] y las historias contadas a los pintores durante la infancia eran probablemente la principal fuente de temas épicos en las vasos antes de 530 a. C.” (traducción de la autora) (*Cook (1983), while recognizing the difficulty of the subject, has energetically argued that folktales and stories told to painters in childhood were probably the primary source for epic subjects on vases before 530 B.C.E.*)

no por otros poemas o cuentos populares. Aun así, es indudable la relación que existe entre este tipo de representaciones iconográficas con la temática del género épico, en especial aquella perteneciente a los poemas de viajes. Por tal razón, Schefold (1974, pág. 812) denomina *estilo épico narrativo* a este estilo de narrativa pictórica propia del arte griego arcaico.

Las fuentes iconográficas de este periodo que muestran esta temática representan la aventura del héroe en la cueva del cíclope (cegamiento y huida), los encuentros con Circe y las sirenas, y al héroe viajando por mar sobre el caparazón de una tortuga¹⁷⁷, episodio que no se conserva en ninguna fuente literaria (Schefold, 1992, pág. 294).

Posteriormente en el siglo V a. C., los pintores incorporan nuevas temáticas que enriquecen las fuentes iconográficas de temática odiseica con escenas como el encuentro en la playa con Nausícaa o Odiseo en la corte de Alcínoo y algunos encuentros en el Hades con Elpénor o Tiresias, los cuales forman parte de la *Nekyia* (Gantz, 1996, pág. 710). Además, en este periodo, se introducen los relatos cortos sucedidos en Ítaca, donde Odiseo es el centro de interés de la escena, como el reconocimiento por Euriclea, el reencuentro con Penélope y la muerte de los pretendientes. Buitron y Cohen (1992, pág. 156) explican que “la elección de los temas y la popularidad de ciertas escenas sobre otras sugiere que el tema de constancia interesó particularmente a artistas y a su mercado”¹⁷⁸ (traducción de la autora). Por su parte, Schefold (1992, pág. 294) propone que “no es hasta el periodo clásico que los artistas encuentran formas de representar la nostalgia de Odiseo por su hogar, el regreso y la venganza”¹⁷⁹ (traducción de la autora), mientras que, en un periodo anterior, el estilo épico narrativo predominaba en el arte.

Como se ha podido observar, la mayor parte de fuentes iconográficas de temática odiseica representan episodios del *nostos*, pero existen ejemplos de la tercera parte del mito, donde el héroe no tiene un papel tan protagónico. Algunos episodios que se han representado son: la embajada a Troya para reclamar a Helena¹⁸⁰, la embajada ante

¹⁷⁷ En la tabla cronológica elaborada por Touchefeu-Meynier (1968, pág. 305) no se incluye esta escena, pues no se encuentra narrado en la *Odisea*, pero la autora si lo toma en consideración como fuentes iconográficas del episodio del naufragio.

¹⁷⁸ *The choice of subjects and the popularity of certain scenes over others suggest that the theme of constancy appealed particularly to artists and their market.* (Buitron & Cohen, 1992, pág. 156)

¹⁷⁹ *Not until classical times do artists find ways of depicting Odysseus' homesickness, return and revenge.* (Schefold, 1992, pág. 294).

¹⁸⁰ Por ejemplo, la famosa crátera Astarita, una crátera de columnas corintia (ca. 560 a. C. Roma: *Museos Vaticanos* (Astarita A 565). En ella aparece Odiseo, junto a Menelao y el heraldo Taltibio, cuando son

Aquiles¹⁸¹, la *Dolonia*¹⁸², el robo del paladio¹⁸³, el juicio de las armas¹⁸⁴, entre otros. Muchas de estas representaciones han sido influenciadas por las obras trágicas, especialmente aquellas que provienen de las regiones del sur de Italia (Henle, 1974, pág. 173, nota 27).

En el caso de la última parte del mito odiseico se tiene en la actualidad muy pocos vestigios. Se conserva un pequeño fragmento de cerámica¹⁸⁵ con el nombre de Telégono y Circe. Siguiendo a Canciani (1992, pág. 56), la diosa entrega a su hijo un arma; se ha sugerido que esta pintura representa una escena del relato de la muerte del héroe a manos de su hijo Telégono, episodio que habría estado narrado también en la *Telegonía* de Eugamón de Cirene y en la tragedia de Sófocles, *Odiseo herido por el agujón*. Fuera de esta alusión indirecta, no se tiene noticia de ninguna fuente iconográfica que ilustre la muerte del héroe.

Como se pudo constatar, la representación del mito odiseico en el arte narrativo griego fue muy popular hasta el siglo IV a. C., pues durante el helenismo los episodios odiseicos desaparecen de las pinturas de vasijas (Brommer, 1983, pág. 16), las cuales son el soporte más importante en la actualidad del arte narrativo, ya que la pintura griega en su totalidad ha desaparecido. El cambio se debe a que en esa época se prefiere el arte descriptivo frente al narrativo para ornamentar los vasos. Aun así, en otros medios

recibidos por Teano la sacerdotisa del templo de Atenea en Troya (*Iliada* III ss. 204). Cf. Esteban Santos (2010, págs. 29-30).

¹⁸¹ Este episodio se representa repetidas veces en Ática durante periodo clásico dentro del estilo de figuras rojas, por ejemplo en un estamno (ca. 480 a. C., Basilea: *Antikenmuseum*), en una hidra (ca. 480-470 a. C. Munich: *Staatliche Antikensammlungen* (8770), en un pélice encontrado el Cerveteri (ca. 480 a. C. Villa Giulia (Roma): *Museo Nazionale Etrusco*) en un kílix (ca. 480-470 a. C. París: *Musée du Louvre* (G 264) y en un esquifo atribuido a Macrón (ca. 470 a. C. París: *Musée du Louvre* (G 146), entre otras.(cf. Esteban Santos, 2010, págs. 29-30)

¹⁸² Siguiendo a Esteban Santos (2010, pág. 45), “hay diversas representaciones de Dolón, que aparece vestido con pieles de lobo y su cabeza cubierta con un morrión de piel de comadreja, como describe a *Iliada*. Suele estar rodeándole y apresándole Ulises y Diomedes”. Sucede esto en un kílix ático de figuras rojas (ca. 480 a. C. San Petersburgo: *Hermitage Museum*) y en una crátera de cáliz lucania de fig. rojas (380 a. C. Londres: *British Museum* F 157).

¹⁸³ Nuevamente, Odiseo aparece al lado de Diomedes, pero no en todas las fuentes iconográficas, pues en algunas se omite al Laertiada. Para las diferentes representaciones artísticas de este episodio, véase Brommer (1983, págs. 40-48).

¹⁸⁴ Existen ejemplos del siglo VI a. C., como el enócoe de figuras negras (ca. 520 a. C. París: *Musée du Louvre* F 340) y del siglo V a. C., como el famoso kílix de figuras rojas atribuido al pintor Douris (ca. 480 a. C. Viena: *Kunsthistorisches Museum*).

¹⁸⁵ Fragmento apulio de figuras rojas (ca. 425-400 a. C. Budapest: *Mus. Beaux Arts* 50.101).

plásticos¹⁸⁶, como la pintura mural o la escultura, se siguió representado temáticas propias de este mito hasta época romana¹⁸⁷.

I.3.2. Iconografía del personaje de Odiseo

Por lo general, Odiseo es reconocido fácilmente gracias al contexto en el que es representado. En unos casos en compañía de un personaje monstruoso (como las sirenas o el cíclope) o, en otros, por medio de pistas proporcionadas por elementos normales representados anormalmente (como por ejemplo cuando aparece suspendido bajo una oveja o atado al mástil de su barco). En las fuentes iconográficas del periodo arcaico, estas son las mejores formas de reconocer al héroe, debido a que “Ulises es representado como una figura muy estilizada que se adapta a las convenciones formales del periodo y sin rasgos distintivos que lo caractericen”¹⁸⁸ (traducción de la autora) (Stanford, 1974b, pág. 62), puesto que sus atributos iconográficos se establecieron tardíamente (Buitron & Cohen, 1992, pág. 14).

En el periodo clásico, se representa a Odiseo con la típica iconografía del marino y el viajero: con un chitón y un sombrero (Van Aken, Botté, & Leemann, 1967, pág. 200). Por lo general, se le retrataba con un *pilos*, bonete cónico de fieltro parecido al mencionado por Homero en la *Ilíada* (X, 261). El poeta lo describe con un rúneo, antiguo morrión griego a modo de casquete, puede ser de piel de perro, de buey o de comadreja. Los marineros, los pastores y toda persona que pasaba el día a la intemperie lo utilizaban para protegerse. Homero especifica que este está hecho de piel bovina, a pesar de que se llama *kynén* (κυνήν):

Meriones dio a Ulises un arco, una aljaba y una espada; y en la cabeza se caló un morrión fabricado de piel bovina. En su interior múltiples correas muy prietas lo tensaban; por fuera, blancos colmillos de jabalí, de albos dientes, se sujetaban densos aquí y allá con

¹⁸⁶ Odiseo aparece en especial en cerámica, pintura mural y escultura, pero también fue ampliamente representado en gemas, monedas, terracotas y lámparas. Sobre los distintos soportes donde aparece este héroe en el arte, véase Stanford (1974a, págs. 140-159).

¹⁸⁷ Además, se incluyeron nuevos episodios en el arte narrativo romano, que no fueron tratados en el arte de Grecia Antigua, como suceden los encuentros con Escila, con los lestrigones y las repetidas representaciones de Odiseo con Argos. (Gantz, 1996, pág. 710). No se profundiza en las fuentes iconográficas de temática odiseica propias del periodo romano, pues no se encuentra contemplado dentro de la presente investigación, pero se menciona, pues es importante hacer la salvedad que existen una continuidad del mito odiseico en el arte narrativo posterior al griego.

¹⁸⁸ *Ulysses is presented as a highly stylized figure to suit the formalistic conventions of the period, and without any distinctive characteristics of his own.* (Stanford, 1974b, pág. 62)

pericia y destreza; y el fondo estaba forrado de fieltro.¹⁸⁹ *Ilíada* X, 260-265 (1991, trad. Crespo Güemes)

En las fuentes iconográficas, el morrión homérico se simplifica en un *pilos*, el cual se convierte en uno de los atributos principales del héroe después de alrededor del año 400 a. C. (Carpenter T. H., 2001, pág. 235). Otras veces, aparece con un *petasos*, sombrero de ala ancha que protegía de las inclemencias del tiempo, por tal se convirtió en símbolo de los viajeros. Este podía llevarse puesto o colgado sobre la espalda. Ambos, el *pilos* y el *petasos*, son atributos del viajero.

Junto con el *pilos* o el *petasos*, “su traje, también, es el de un viajero: túnica corta, estrecha capa, sandalias o botas”¹⁹⁰ (traducción de la autora) (Buitron & Cohen, 1992, pág. 14). Además, el héroe puede llevar una clámide (*χλαμύς*), un gran manto a modo de capa, que protege a los viajeros (Esteban Santos, 2010, pág. 40). De esta manera, los atributos del viajero le identifican, pero debe hacerse la salvedad que no son exclusivos de Odiseo, también aparecen en figuras míticas como Orestes o Hermes, caracterizados por ser personajes errantes.

Físicamente, el héroe es representado con espesa barba y cabello oscuro (Buitron & Cohen, 1992, pág. 14), tal cual lo describiera Homero, quien repetidamente señala que el cabello de Odiseo recuerda al color de la flor de Jacinto¹⁹¹. La barba es un atributo iconográfico fundamental de Odiseo, pues representa su ingenio y sabiduría. Siempre aparece con una barba oscura y frondosa¹⁹².

En ciertas ocasiones, la imagen del héroe se ve satirizada con elementos grotescos. Durante el siglo V a. C., se realizaron imágenes con tratamientos cómicos (Stanford, 1974a, pág. 150), a menudo se le presenta con el vientre prominente y con un rostro expresivo, lo que recuerda a los actores de la comedia fliácica. Odiseo es fácilmente reconocible, pues,

¹⁸⁹ Μηριόνης δ' Ὀδυσῆϊ δίδου βιὸν ἠδὲ φαρέτρην
καὶ ξίφος, ἀμφὶ δὲ οἱ κυνέην κεφαλῆφιν ἔθηκε
ῥινοῦ ποιητήν: πολέσιν δ' ἔντοσθεν ἰμάσιν
ἐντέτατο στερεῶς: ἔκτοσθε δὲ λευκοὶ ὀδόντες
ἀργιόδοντος ὕς θαμέες ἔχον ἔνθα καὶ ἔνθα
εὗ καὶ ἐπισταμένως: μέσση δ' ἐνὶ πῖλος ἀρήρει. (*Ilíada* X, 260-265)

¹⁹⁰ *His costume, too, is that of a traveler: short tunic, narrow cloak, sandals or boots.* (Buitron & Cohen, 1992, pág. 14)

¹⁹¹ “Los densos cabellos le brillaron pendientes de nuevo cual flor de Jacinto” *Odisea* VI, 231 (1998, trad. Pabón); “[...] parecía más alto y robusto y los densos cabellos le brillaban pendientes de nuevo cual flor de Jacinto” *Od.* XXIII, 157-158 (1998, trad. Pabón).

¹⁹² La barba del héroe es descrita por Homero (*Odisea* XVI, 176) como oscura con brillos azulados: *κυάνεαι δ' ἐγένοντο γενειάδες ἀμφὶ γένειον.* “rellenóse su rostro y el mentón se cubrió con la barba de azules reflejos” (1998, trad. Pabón).

por lo general, se le representa con el *pilos*, la clámide y la barba, atributos iconográficos del héroe.

Los atributos no son inmutables, en ocasiones, pueden ser sustituidos o complementados por otros nuevos en algunos episodios. Buitron y Cohen (1992, pág. 14) explica que “en algunas escenas puede llevar una espada o una lanza, y disfrazado de mendigo, en Ítaca, a menudo lleva una bolsa y bastón”¹⁹³ (traducción de la autora). En la mayoría de las fuentes iconográficas que representan al héroe en Ítaca, aparece con el *pilos* y su frondosa barba, pero los atributos del viajero son eludidos, pues ya ha regresado a su hogar.

Por su parte, cuando es transformado en mendigo, aparece como un anciano que lleva un morral y un bastón, atributos propios del mendicante (Buitron & Cohen, 1992, pág. 155). Mientras que en la matanza de los pretendientes, Odiseo es fácilmente identificable; pues siempre se le representa disparando el arco (Esteban Santos, 2010, págs. 132-133). En ambos casos, puede aparecer con sus atributos típicos, el *pilos* y la barba, juntos con aquellos propios a cada episodio, como los atributos del mendigo o el arma homicida.

Finalmente, se debe recalcar que estos atributos iconográficos se establecieron hasta el periodo arcaico tardío y se desarrollaron durante la época clásica. En periodos anteriores, Odiseo muestra rasgos genéricos; por lo que debe ser reconocido por medio de otras pautas como situaciones inusuales, adversarios únicos o inscripciones.

¹⁹³ *In certain scenes he may carry a sword or even a spear; and disguised as a beggar in Ithaca he often carries a pouch and walking stick.* (Buitron & Cohen, 1992, pág. 14)

Capítulo II. Episodio odiseico de Circe

II.1 Cuento mítico

El episodio de Odiseo con Circe pertenece a la cuarta parte del mito odiseico dedicada al *nostos* del héroe. Este relato sigue la estructura narrativa del cuento popular de carácter maravilloso con sus principales características. La aventura se fundamenta en la mezcla entre lo fantástico y lo sobrenatural, encarnado en la figura de Circe, con la realidad humana, representada por el héroe y sus compañeros. Al lado de esto, los motivos de la bruja y de la transformación en animales son claves en la narración, pues en ellos se encuentra el carácter maravilloso.

El relato de la bruja en el bosque se repite en muchas culturas¹⁹⁴; pero en Grecia, se plasma en la figura de Circe.¹⁹⁵ Page (1973, pág. 59), citada por Cabrera (2003, pág. 279), explica que en los cuentos de este tipo

hay dos clases diferentes de hechiceras: la que inmediatamente mata, y a veces come, al hombre que llega a su reino, y la bella seductora que busca un amante, al que convierte en animal o mata cuando se cansa de él.

El personaje homérico de Circe conglomeraba ambas clases, pues el primero, transforma a los hombres en animales para perderlos y, posteriormente, cuando es acometida por el héroe adquiere una faceta seductora. Por ello, la figura bruja de los cuentos populares aparece reflejada en el personaje divino de Circe. Page (1973, pág. 57) explica que la épica griega la ha adaptado a las aventuras de Odiseo y Homero narra el relato con el mayor realismo más del que su naturaleza admite.

El personaje de Odiseo es un héroe mítico, pero en el episodio de Circe adquiere las características del héroe del *folk-tale*¹⁹⁶, pues alcanza un triunfo personal frente a la diosa. De esta manera, en el episodio de Circe predominan las características del cuento popular de carácter maravilloso dentro del marco del mito odiseico, por lo que puede ser considerado un ‘cuento mítico’ (cf. *supra*, pág. lvi).

En esta introducción, se debe resumir brevemente el cuento mítico antes de pasar al análisis de las fuentes literarias e iconográficas griegas. Se toma la información compilada

¹⁹⁴ Harrison (1882, págs. 85-88) realiza una comparación de la versión homérica con los distintos cuentos de este tipo en la cultura de la India, la celta, la teutónica y la árabe.

¹⁹⁵ En la *Odisea*, el héroe observa el humo de la morada de la diosa en espeso bosque (διὰ δρυμὰ πυκνὰ X, 150, 197), lo que indica que esta vive entre los árboles en un ‘valle’ o ‘barranco’ (βῆσσα) (cf. X, 210, 275).

¹⁹⁶ Véase las diferencias entre héroe mítico y héroe del cuento popular en Marco teórico referencial, pág. xxxvii.

a partir de diferentes fuentes escritas tanto griegas como romanas por especialistas modernos, como Grimal (1979) y Graves (1985), para con ello tener una visión más global del episodio odiseico y lograr distinguir la estructura narrativa y los motivos del cuento popular presentes en las distintas versiones de autores y pintores griegos, que serán analizadas en seguida en este capítulo.

Según el mito, después de enfrentarse al temible cíclope, visitar la isla de Eolo y huir de los gigantes lestrigones, Odiseo y su tripulación llegan a “Eea, la isla de la Aurora, gobernada por la diosa Circe, hija de Helio y Perse, y por tanto hermana de Ectes, el terrible rey de Cólquide” (Graves, 1985, pág. 247). Localidad que se encontraba en recóndito oriente, pero que posteriormente correspondería a la península llamada “monte Circeo”¹⁹⁷, cerca de Gaeta y Terracina, que domina la costa baja de las Marismas Pontinas” (Grimal, 1979, pág. 107), como se podrá observar en el análisis de las fuentes literarias.

Una vez allí, Odiseo envía a veintidós de sus hombres a recorrer la zona al mando de Euríloco¹⁹⁸. Con estas órdenes, los compañeros se adentran en la isla y, al llegar a un valle, encuentran un palacio magnífico. Todos entran, con excepción de Euríloco, quien prefiere quedarse afuera vigilando a lo lejos.

La acogida de los griegos es excepcional, fueron recibidos por Circe, dueña de aquellas tierras, quien los invita a un espléndido banquete. Pero tan pronto probaron los manjares, la hechicera los encanta con su varita. Siguiendo a Grimal (1979, pág. 107),

Euríloco ve cómo Circe toca a los invitados con una varita y los transforma en animales en diversos: cerdos, leones, perros... cada uno, dicese, según la tendencia profunda de su carácter y su naturaleza. Luego, la maga los empuja hacia los establos, ya repletos de animales semejantes.

Euríloco, testigo de la atrocidad, escapa en busca de Odiseo para contarle lo sucedido. Odiseo decide ir a rescatar a sus hombres, mas no concebía cómo lograrlo. Dándole muchas vueltas al asunto, mientras vagaba por el bosque, se le apareció Hermes, quien le ayuda, pues le entrega el secreto para vencer las artes mágicas de Circe: *moly*, una

¹⁹⁷ Se localiza en la costa suroeste de Italia, a unos 100 km al sur-sureste de Roma, cerca de San Felice Circeo, en la costa entre Anzio y Terracina.

¹⁹⁸ Compañero y lugarteniente de Odiseo. Además, era su cuñado, pues se había casado con Clímene, hermana del héroe (Grimal, 1979, pág. 184).

hierba mágica¹⁹⁹ (Grimal, 1979, pág. 107). Este debe agregarla a cualquier brebaje que le sea dado por ella y así estará a salvo.

Odiseo instruido se presenta ante Circe, quien, al igual que a sus compañeros, lo invita a pasar y le ofrece de beber. El héroe acepta, pero antes de beber añade la planta al brebaje. Entonces cuando Circe intenta convertirlo en animal con su varita, Odiseo aprovecha el momento y saca su espada con la que amenaza a la bruja. Ella al ver esto, lo apacigua y jura por Estigia²⁰⁰ no hacerle daño y devolver la forma original a sus hombres (Grimal, 1979, pág. 107). Siguiendo a Graves (1985, pág. 247),

Ella juró por los dioses benditos y, después de proporcionarle un delicioso baño caliente, vino en copas de oro y una sabrosa cena servida por una venerable ama de llaves, se dispuso a pasar la noche con él en un lecho con colcha de púrpura. Pero Odiseo no quiso responder a sus requerimientos amorosos hasta que accedió a liberar no sólo a sus compañeros, sino también a todos los otros marineros encantados por ella.

Circe satisface los deseos del héroe e invita hospitalariamente a sus otros compañeros que se encontraban en la playa. Odiseo comparte el lecho con la diosa. Por la unión, Circe concibe varios hijos²⁰¹, entre los que destaca Telégono, autor de la muerte del héroe.

Los marinos permanecen junto a ella un año completo, aunque en otras versiones solo un mes, disfrutando de los dones que la diosa pudiera ofrecerles (Grimal, 1979, pág. 107). Cuando deciden marcharse, la diosa aconseja visitar el Hades y consultar el alma del adivino Tiresias, quien le revelará la situación actual de su patria y cómo apaciguar la ira de Poseidón, entre otras cosas. Finalmente, Circe le presagia al héroe cómo sobrellevar las futuras peripecias que le depara el mar. Así termina la aventura con la hechicera.

¹⁹⁹ En la *Odisea* (X, 304-306), Homero la describe así: *ρίζη μὲν μέλαν ἔσκε, γάλακτι δὲ εἴκελον ἄνθος; / μῶλυ δέ μιν καλέουσι θεοί: χαλεπὸν δὲ τ' ὀρύσσειν / ἀνδράσι γε θνητοῖσι, θεοὶ δὲ τε πάντα δύνανται. (La raíz era negra y la flor como la leche; moly' la llaman los dioses. Arrancarla es difícil para los hombres mortales, pero los dioses todo pueden hacerlo (Traducción de la autora)). El estudio de esta planta ha sido muy controvertido desde la Antigüedad: así, mientras Teofrasto y Dioscórides describen un género *Moly*, que identifican con la planta homérica, otros autores posteriores han tratado de relacionarla con la ruda salvaje. Por su parte, Plinio comenta que los escritores griegos pensaban que era como un ajo amarillento. Sobre la posible identificación de este fármaco homérico, consúltese el estudio de Cuesta Pasto y Pasto Seco (2002).*

²⁰⁰ Este juramento era utilizado tanto por hombres como por dioses, porque en sí mismo nombra a toda la extensión del universo para que, todo entero, se haga solidario del juramento prestado y no ofrezca ningún repliegue en el que las palabras pronunciadas pierdan su fuerza coactiva. En el caso del dios perjuro, el agua de la Estigia tiene la virtud de confundirlo. Si él “derrama esta agua” para apoyar un falso juramento, durante un largo año es atacado por un terrible entorpecimiento (una muerte pasajera) y después por un exilio de nueve años. (Bollack, 1999, págs. 333-335)

²⁰¹ Grimal (1979, pág. 530) realiza una genealogía de héroe y en ella enumera ocho hijos con Circe: Telégono, Agrio, Latino, Ausón, Romo, Antias, Árdeas, Casífonos y Casífone. Todos estos nombres son recopilados de distintas tradiciones, tanto griegas como romanas. Por su parte, Graves (1985, pág. 247) establece tres hijos: Agrio, Latino y Telégono, los cuales son mencionados por Hesíodo en la *Teogonía* (vv.1011-1014).

II.2 Fuentes literarias

El episodio completo aparece atestiguado por primera vez en la *Odisea* de Homero, aproximadamente a finales del siglo VIII a. C. Este poema épico es el mejor y más famoso testimonio escrito sobre el mito de Odiseo. Por tal razón, en él se encuentra la descripción más extensa y detallada. En la poesía griega, Homero es el primero en fusionar las dos facetas de la bruja de los cuentos populares en la figura de Circe (Cabrera, 2003, pág. 279).

Posteriormente, los poetas del ciclo troyano pudieron tratar el episodio o aludirlo brevemente, pero no se ha conservado ningún fragmento que lo compruebe. Aún así, es probable que por lo menos en los poemas dedicados a los *Nostoi* o en la *Telegonía* de Eugamón de Cirene se refirieran a este.

Por su parte, Hesíodo en la *Teogonía* (vv.1011-1014) relata la progeñe de Odiseo y Circe, resultado de la estadía del héroe en la isla de la diosa. Además, de Telégono, el poeta incluye como hijos a Agrio y Latino, posiblemente antiguos reyes etruscos. Siguiendo a Bracke (2009a, pág. 121), se trataría de una confluencia de tradiciones²⁰², todas poshoméricas.

Más tarde, los poetas líricos, Estesícoro y Alcmán, se dedicaron a temas del ciclo épico. Del poeta espartano, se conserva un pequeño fragmento (fr. 53 PMG 81) que alude a la segunda parte del episodio, específicamente al consejo que Circe brinda a Odiseo para que este pueda escuchar el canto de las sirenas sin correr riesgo alguno. Este fragmento no se toma dentro de este análisis, porque no es relativo a la primera parte del episodio de Circe. En el caso de la obra de Estesícoro no ha llegado ningún fragmento, pero posiblemente el episodio de Circe aparecía mencionado en los *Nostoi*.

En el género dramático, no se conserva ninguna obra que tratara el episodio de Circe, pero se sabe con seguridad que existieron algunas donde Circe era uno de los personajes. Esquilo escribió un drama satírico titulado *Circe*, del cual sobreviven tres breves fragmentos; sin embargo, no brindan ninguna información sobre la trama de la obra (113a-115 Radt).

Por su parte, el poeta cómico Anaxilas también escribió una *Circe*, cuyos dos fragmentos supervivientes (fr.12-13 Kock) indican que la obra trataba sobre la

²⁰² Bracke (2009a, pág. 121) explica que la figura de Telégono proviene de la tradición épica, encontrada especialmente en la *Telegonía*; mientras que Agrio y Latino, de ser antiguos reyes etruscos, posiblemente se trate de una versión itálica.

transformación de los hombres de Odiseo. Estos se analizarán con profundidad más adelante. Finalmente, se tiene noticia de otra comedia, también titulada *Circe*, pero esta vez escrita por Efipo, poeta cómico contemporáneo a Anaxilas. Las dos líneas que sobreviven de su obra no dan ninguna indicación sobre la trama (fr.11 Kock).

En la tragedia parece ser que no se trabajó este episodio, pero seguramente aparecía aludido en obras de temática troyana o odiseica, como sucede en las *Troyanas* de Eurípides (vv. 437-438). Allí, Casandra predice lo que le depara el regreso a Odiseo y, entre las peripecias citadas, menciona a Circe. Este pequeño fragmento se estudia más adelante.

Además, se podría suponer que el episodio de Circe se encontraba relatado en *Odiseo herido por el aguijón*, tragedia perdida de Sófocles que trató el tema de la muerte del héroe a manos de su hijo Telégono. Posiblemente, se aludiera al episodio por medio de la anagnórisis, pues gracias al encuentro con Odiseo, Circe engendra a Telégono. Con todo, los fragmentos sobrevivientes de esta obra no son suficientes para establecer esto a ciencia cierta.

También en comedia, el episodio de Circe se mencionaba con alusiones pequeñas. Por ejemplo, en el *Pluto* (vv. 301-315), Aristófanes hace alusión paródica a la metamorfosis y al encuentro con Odiseo, escenas propias de la primera parte del episodio. Más adelante, se analiza este fragmento con detalle.

Durante el helenismo, esta temática homérica se retomó. En *Alejandra* de Licofrón de Calcis (vv. 673-680) aparece una alusión a este episodio. Al igual que en Eurípides, Casandra predice lo que ha de suceder con Troya y los héroes griegos. En esas predicciones, se encuentra una sección dedicada al *nostos* de Odiseo y, por ende, también aparece narrado el episodio con Circe.

Además, se tiene noticia que Alejandro Etolo realizó un epilio titulado *Circe*, donde posiblemente se narraba los hechos ocurridos con Odiseo; sin embargo, solamente se conserva el título (Ateneo 7, 283 a). Aunque su atribución es dudosa (Lesky, 1989, pág. 774), su cita es suficiente para ejemplificar el resurgimiento del tema en esta época.

Finalmente, aproximadamente entre los siglos II y I a. C., Apolodoro realiza un recuento de las diferentes versiones de los mitos, entre ellos, el mito de Odiseo. Por tal razón, esta es la segunda obra donde se describe todo el episodio de Circe en conjunto, lo cual la hace una de las fuentes principales. La descripción realizada por Apolodoro se estudia junto a las otras fuentes.

A continuación, se presenta el análisis de los fragmentos sobre la primera parte del episodio de Circe, dándole prioridad a la metamorfosis y al enfrentamiento de Odiseo con la diosa. En primer lugar, se estudia la versión homérica en detalle y en seguida las versiones posteriores de Anaxilas, Licofrón y Apolodoro, incluidas las alusiones de Eurípides y Aristófanes.

II.2.1 Versión homérica

El primer testimonio literario sobre el episodio odiseico de Circe sucedido en el *nostos* del héroe, es la *Odisea*, poema tradicionalmente atribuido a Homero y datado a finales en el siglo VIII a. C. En este poema, el episodio es relatado de la manera más detallada, dedicándole más de 590 versos, distribuidos entre los cantos X y XII.

Como se explicó anteriormente, en la *Odisea* aparecen conglomeradas las dos facetas (la mortífera y la seductora) de la bruja de los cuentos populares en la figura de Circe. Siguiendo a Harrison (1882, pág. 63), “sólo el poeta griego ha sido capaz de suavizar los rasgos repulsivos de la historia, y prestar a la bruja malvada la gracia y la dignidad de una poderosa y hermosa diosa”²⁰³ (traducción de la autora). De manera que Homero redime a la figura de la bruja en la divinidad de Circe, la cual al principio en la narración tenía la función del personaje antagónico (X, 135-347), pero posteriormente se convierte en auxiliar, pues ayuda al héroe a regresar a su hogar (X, 348-570; XII, 1-156). En seguida, se dedica una sección para cada una, dándole prioridad a la primera, pues es la que más interesa en el presente proyecto de investigación.

II.2.1.1 Primera parte: Circe como personaje agresor-antagonista

En la primera parte del episodio de Circe, el espacio es bien definido: el héroe y sus compañeros se encuentran en la isla de Eea, donde habita Circe. En un primer momento se ubican en la costa, pero más tarde se adentran por el bosque hasta el palacio de Circe, donde ocurre el clímax de la acción. En relación con campo temporal, se desarrolla en cuatro días, desde que los griegos llegan a la isla hasta el encuentro del héroe con la diosa, quien en esta parte ejecuta una función antagónica o de agresor. A continuación, se presenta un esquema de la estructura de la narrativa:

²⁰³ *Only the Greek poet has availed to soften the repulsive features of the story, and lend to the evil enchantress the grace and dignity of a mighty and beautiful goddess.* (Harrison J. E., 1882, pág. 63)

135-186. Introducción.

135. Llegada a la isla de Eea.

136-139. Genealogía de la diosa.

140-143. Odiseo y sus hombres se instalan en la costa por dos días.

144-150. Tercer día. Odiseo divisa desde una atalaya el palacio de Circe.

151-155. Odiseo decide enviar a algunos hombres a explorar el lugar.

156-171. Escena de caza.

172-186. Banquete.

187-209. Cuarto día. Sorteo: veintitrés compañeros marchan al palacio de Circe, comandados por Euríloco.

210-232. Llegada al palacio, la diosa los invita a entrar, solo Euríloco permanece afuera en vigilia.

233-243. Fechoría de Circe.

233-236. Descripción del pérfido brebaje.

237-240. Metamorfosis.

241-243. Los compañeros transformados en cerdos son encerrados en la pocilga.

244-273. Euríloco llega a la nave y explica lo sucedido.

274-276. Odiseo marcha hacia el palacio de Circe a rescatar a sus hombres.

277-309. Encuentro con Hermes.

277-279. Descripción de la apariencia física del dios.

280-301. Hermes aconseja a Odiseo.

280-285. Introducción.

286-288. Entrega de la *moly* a Odiseo.

289-301. Hermes explica el engaño de Circe y lo que debe hacer el héroe para librarse de él.

302-306. Descripción de la hierba Moly.

307-309. Se marcha Hermes y Odiseo se dirige al palacio de Circe.

310-320. Fechoría de Circe.

310-315. Odiseo entra en el palacio.

316-317. Circe hace y entrega del pérfido brebaje.

318-320. Intenta metamorfosearlo y lo envía a la pocilga con los otros.

321-344. Estratagema de Odiseo.

321-322. Odiseo la ataca con la espada en mano.

323-335. Circe suplica por su vida, reconoce al héroe y lo invita a su lecho.

336-344. Odiseo le pide apalabrar juramento para que ella no trame ningún otro mal contra él.

345-347. Una vez terminado el juramento, Odiseo se une con la diosa.

Como se puede observar en este esquema, la primera parte del episodio sigue la estructura narrativa prototípica de los cuentos populares. De las diez partes²⁰⁴, siete se cumplen en el episodio de Circe y Odiseo.

1. Conflicto inicial: la metamorfosis de los compañeros de Odiseo (X, 210-243)
2. Convocatoria al héroe para resolver el conflicto (X, 244-273)
3. Viaje de ida (X, 274-276)
4. Entrega y recepción del objeto mágico: la ‘moly’ (X, 277-309)
5. Combate con el agresor, en este caso Circe (X, 310-329)
6. El héroe es reconocido como tal por Circe (X, 330-335)
7. Unión amorosa (X, 277-309)

El conflicto inicial se desarrolla en torno a la fechoría del agresor. Las funciones de Circe como agresor que se desarrollan en la narración homérica son: el ‘embrujoamiento’²⁰⁵ por medio de un péfido fármaco; el encierro de los compañeros en la pocilga, con lo que los mantiene prisioneros y la amenaza de posibles actos de canibalismo, lo cual se explica con detalle más adelante (cf. *infra*, pág. 71). Seguidamente, Euríloco tiene la función auxiliar, pues informa al héroe lo sucedido y le indica el camino hacia el palacio de Circe, con lo cual el héroe entabla la búsqueda de sus compañeros.

En el viaje de ida hacia el palacio de Circe, Odiseo se encuentra con Hermes en el camino, transfigurado en un joven, que lo saluda amablemente, lo cual es característico de la introducción de un personaje donante en la narración:

| | |
|---|-----------------------|
| <p>ἐν τ' ἄρα μοι φῦ χειρί, ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε: ‘ πῆ δὴ αὐτ', ὃ δύστηνε, δι' ἄκριας ἔρχεαι οἶος, χώρου ἄιδρις ἑών; ἔταροι δέ τοι οἶδ' ἐνὶ Κίρκης ἔρχεταιί ὡς τε σύες πυκινούς κευθμῶνας ἔχοντες. ἦ τοὺς λυσόμενος δεῦρ' ἔρχεαι; οὐδέ σέ φημι αὐτὸν νοστήσειν, μενέεις δὲ σύ γ', ἔνθα περ ἄλλοι. ἀλλ' ἄγε δὴ σε κακῶν ἐκλύσομαι ἠδὲ σαώσω.</p> | <p>280</p> <p>285</p> |
|---|-----------------------|

²⁰⁴ Cf. Marco teórico referencial, pág. lvii- lviii.

²⁰⁵ Si bien este término no tiene relación con la caracterización homérica de la acción mítica, este lo utiliza Propp (1987, pág. 44) para designar una de las funciones del agresor y la consecuente reparación de esta fechoría (Propp, 1987, pág. 64).

τῆ, τόδε φάρμακον ἐσθλὸν ἔχων ἐς δῶματα Κίρκης
ἔρχευ, ὃ κέν τοι κρατὸς ἀλάλκησιν κακὸν ἦμαρ.

Entonces, me cogió la mano, me llamó por mi nombre y me dijo estas palabras: 280
*“¿Cómo tú mismo vas, oh desgraciado, solo a través de la cima
 ignorando el lugar? Tus compañeros en casa de Circe
 encerrados como cerdos los tiene en sólidos escondrijos.
 ¿De seguro vienes hasta aquí a rescatarlos? Pero a ti te digo:
 tú mismo no volverás, sin duda permanecerás allí junto a los otros.* 285
*Pero, ¡vamos!, ahora te libraré y te protegeré del mal.
 Ten, lleva contigo este generoso fármaco dentro del palacio de Circe,
 llegado el caso, su poder te protegerá del mal día. (Traducción de la autora)*

(Odisea X, 280-288)

Hermes tiene la función principal del donante, porque le entrega directamente un objeto mágico (*moly*) que lo protegerá de la metamorfosis. Pero también se desenvuelve en la esfera de acción del auxiliar, pues le indica al héroe como salir bien librado del poder de Circe. Hermes no solamente le facilita el fármaco, sino que también le explica todas las funestas artes de Circe, como el mismo indica (X, 289). Primero le describe cómo Circe lo tratará de embrujar y después cómo él debe enfrentársele sacando la espada como queriendo matarla (X, 294-295), finalmente le indica que no rechace la invitación de la diosa a unirse con ella (v.297), pero que para ello debe antes el héroe pedirle sagrado juramento para que la diosa no maquine males contra él (vv. 299-300).

Una vez aconsejado por Hermes, Odiseo llega al palacio de Circe, donde se enfrenta directamente con la diosa. Una vez que Circe le entrega el brebaje y el héroe lo bebe (v.318), esta trata de transformarlo en animal como los demás (vv. 319-320), pero gracias al objeto mágico no sucede así. El héroe saca su espada del muslo y salta sobre la diosa como queriendo matarla (vv. 321-322). No se trata de un combate tradicional, el héroe debe solamente asustarla. Ella llorando y gritando asustada (vv. 323-324), reconocerá al héroe de la siguiente manera:

‘ τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν; πόθι τοι πόλις ἠδὲ τοκῆς;
 θαυμά μ’ ἔχει ὡς οὐ τι πῶν τάδε φάρμακ’ ἐθέλχθης;
 οὐδὲ γάρ οὐδέ τις ἄλλος ἀνὴρ τάδε φάρμακ’ ἀνέτλη,
 ὅς κε πῆ καὶ πρῶτον ἀμείψεται ἔρκος ὀδόντων.
 σοὶ δέ τις ἐν στήθεσσι ἀκήλητος νόος ἐστίν.
 ἦ σύ γ’ Ὀδυσσεύς ἐσσι πολύτροπος, ὃν τέ μοι αἰεὶ
 φάσκεν ἐλεύσεσθαι χρυσόρραπις ἀργεῖφόντης,
 ἐκ Τροίης ἀνιόντα θοῆ σὺν νηὶ μελαίνῃ.

“¿Quién eres? ¿De cuáles hombres provienes? ¿De qué ciudad o de qué padres? 325
*¿Por qué maravilla no fuiste encantado cuando bebiste este fármaco?
 Porque de ninguna manera antes otro hombre este fármaco soportó,
 cuando lo bebiera, tan pronto como el cerco de los dientes atravesara.
 En verdad, en tu pecho tienes una mente que no puede ser encantada.*

*¿O tú eres Odiseo, el de muchas vueltas, aquel que
el Argifonte, el de la vara de oro, siempre me decía que iba a llegar
en su ligera nave negra de regreso desde Troya?* (Traducción de la autora)

330

(Odisea X, 325-332)

Primero se encuentra el interrogatorio de Circe, el cual pertenece a la esfera del agresor. Después el reconocimiento de la situación maravillosa: el hombre no pudo ser transformado. Es evidente que se trata de un personaje fuera de lo normal, pues logró lo que otro hombre nunca había hecho (v. 327-328). Una vez que la diosa expone la situación maravillosa, no solamente reconoce a Odiseo como héroe, sino también reconoce su reputación, como lo indica la utilización del epíteto *πολύτροπος*, ‘*el de muchas vueltas*’, y su historia, es decir, su estancia en la guerra de Troya y su viaje de regreso (De Jong, 2001, pág. 262). El reconocimiento del héroe forma parte de las funciones de la princesa, por lo que Circe comienza a abandonar la esfera del agresor en esta acción.

Seguidamente, la diosa invita al héroe a su lecho (vv. 334-335), pero este solo accede después de que ella preste juramento de no dañarlo (vv. 342-344). Una vez terminado el juramento, sucede la unión amorosa (vv. 346-347); que en este caso representa la boda propia de los finales felices de los cuentos populares. En ellos, el héroe se casa con la princesa o la heroína. En este caso, la boda es representada con la unión amorosa de Circe y Odiseo, con lo cual la faceta seductora y destructiva de la ‘bruja’ de los *folktales* se ve remplazada por la función de la princesa. En otras palabras, el personaje de Circe adquiere una función propia de la esfera de acción de la princesa de los cuentos populares, reemplazando su papel de agresor. De esta manera, Circe se reivindica y adquiere un carácter benéfico para con el héroe.

En esta primera parte del episodio, existen dos momentos claves: en primer lugar, la metamorfosis de los compañeros de Odiseo y, en segundo lugar, el enfrentamiento de Odiseo con la diosa. En dichos momentos, se desarrollan las acciones más importantes de la primera parte del episodio; pues giran en torno a la figura de Circe, como personaje antagónico del héroe. Por tales razones, son analizadas detalladamente a continuación

II.2.1.1.1 Metamorfosis

De acuerdo con la estructura del cuento popular, la metamorfosis es el conflicto inicial, pues corresponde a la fechoría realizada por Circe, quien en su función de agresor

ha transformado a los compañeros del héroe en animales. Este momento se encuentra principalmente en X, 234-243, pero también aparece mencionado por Hermes (X, 290-293) y descrito en el enfrentamiento de Odiseo con la diosa (X, 315-320), aunque en estos dos últimos no se concreta la transformación. En las tres alusiones, se menciona cuatro pasos fundamentales que preceden a la metamorfosis de los hombres:

1. Preparación del brebaje con el pernicioso fármaco (X, 234-236, 290, 315),
2. Entrega del brebaje que es bebido por los hombres (X, 213, 237, 316-318),
3. Golpe con la varita “mágica” (X, 238, 293, 319),
4. Encierro en la pocilga (X, 238, 241-243, 320),
5. Transformación en animal (X, 239-240).

Los cuatro primeros pasos aparecen mencionados en las tres partes de la narración homérica, aunque el cuarto punto no se cumple con Odiseo, si es pretendido por Circe. Es importante aclarar que el poder de Circe no se describe como mágico en Homero. La diosa mezcla un φάρμακον con alimentos, con lo cual crea un brebaje con el poder de transformar a los hombres en animales. Luego de que lo han bebido, golpea a las víctimas con una varita y las encierra en la pocilga. En la narración homérica, no se menciona ningún estribillo mágico; el cual es común en los cuentos populares.

Evidentemente su poder es sobrenatural, lo cual la identifica como un ser mágico, aunque en la *Odisea* es claro que es una diosa (X, 220, 310, 311, 344, 391, 399, 400, 455, 481, 487, 503; XII 20, 112, 115, 143). Recuérdese que es propio de la épica hacer casi irreconocible el cuento popular al abandonar el motivo mágico, para llenar la historia de ‘realismo’²⁰⁶. Por ello, aquí el poeta minimiza los elementos propios del folclore y dedica pocas líneas al embrujamiento y a la consiguiente metamorfosis (cf. Page, 1973, pág. 57).

Cuando los compañeros llegan al palacio de la diosa, Circe no se presenta amenazante al principio; se encuentra cantando y tejiendo (X, 221-223). Al invitarlos a pasar y hacerlos sentarse en sillones y en asientos (v. 233), les ofrece alimentos, lo cual es propio del don de la hospitalidad. Mas es todo un engaño, pues en la comida había incluido el pernicioso fármaco, con el cual los transformará.

²⁰⁶ Cf. Page (1973, pág. 57) y Rose (1973, pág. 289).

Es importante aclarar que en la *Odisea* el término φάρμακον se utiliza indistintamente para denominar drogas o hierbas que tienen carácter benéfico o nocivo, lo cual se distingue por medio del contexto, generalmente adjetivos que lo acompañen. El fármaco utilizado por Circe para transformar a los compañeros de Odiseo es descrito como κακὰ φάρμακα (v. 213), φάρμακα λύγρᾱ (v. 236) y φάρμακον οὐλόμενον (v. 394),²⁰⁷ mientras que la ‘moly’, hierba que entrega Hermes al héroe para protegerlo, es llamada φάρμακον ἔσθλόν (X, 287, 292)²⁰⁸. De manera que el contexto en el que se encuentre el término describe su funcionalidad, sea positiva o negativa.

En la narración homérica, la utilización de distintos fármacos es un atributo propio de Circe, como lo demuestra su epíteto πολυφαρμάκου (X, 270), que puede ser entendido como ‘la conocedora de muchos fármacos’. Circe utiliza un pérfido fármaco para realizar el brebaje “mágico”, pero más tarde cuando devuelve la forma original a los hombres utiliza φάρμακον ἄλλο (X, 392), es decir ‘otro fármaco’. En el desencantamiento, no realiza un brebaje; por el contrario frota a sus víctimas con otro fármaco y esto les devuelve su forma original (vv. 392-396).

El brebaje es una mezcla de distintos ingredientes, de allí que se llame *ciceón* (κυκεών), de verbo κυκεῶ ‘mezclar’. Se trata de una mezcla tradicional de queso, miel, harina y vino con la que recibe a los huéspedes en este caso, la cual es mencionada en la *Iliada* (XI, 624). En la *Odisea*, aparece solamente en el contexto del episodio de Circe (X, 234-236, 290, 316) La primera vez es la más detallada, pues describe su composición:

ἐν δέ σφιν τυρόν τε καὶ ἄλφιτα καὶ μέλι χλωρόν
οἴνω Πραμνεῖῳ ἐκύκα· ἀνέμισγε δὲ σίτω 235
φάρμακα λύγρᾱ, ἵνα πάγχυ λαθοῖατο πατρίδος αἴης.

*Para ellos, queso, harina y miel amarilla
mezcló con vino de Pramnio. También entremezcló con harina 235
el pernicioso fármaco, a fin de que por completo se olvidasen de la tierra patria.
(Traducción de la autora)*

(*Odisea* X, 234-236)

Circe incluye dentro del *ciceón* el pernicioso fármaco, con el cual atenta contra el don de la hospitalidad. Seguramente, el fármaco era molido para ser entremezclado con la

²⁰⁷ Conceptos que pueden ser traducidos como ‘mal fármaco’, ‘fármaco pérfido’ y ‘fármaco destructivo’, respectivamente.

²⁰⁸ El adjetivo ἔσθλόν es antónimo de los términos κακόν, λυγρόν y οὐλόμενον, por lo que se refiere a todo aquello ‘bueno’, ‘noble’, ‘generoso’, ‘útil’, ‘valioso’, ‘favorable’, ‘saludable’, ‘feliz’, etc. (Pabón S. de Urbina, 2005, pág. 257)

harina, pues Hermes lo vuelve a mencionar (X, 290): τεύξει τοι κυκεῶν, βαλέει δ' ἐν φάρμακα σίτω. *Hará para ti un brebaje y le echará dentro el fármaco con la harina.* Por su parte, en la descripción de Odiseo sobre su encuentro con la diosa, este no señala nada sobre la composición del brebaje:

[...] ποσὶν ἦεν: 315
 τεύχε δέ μοι κυκεῶν χρυσέῳ δέπαι, ὄφρα πίοιμι,
 ἐν δέ τε φάρμακον ἦκε, κακὰ φρονέουσ' ἐνὶ θυμῷ.

[...] *La pócima me hizo* 315
para que bebiera, en efecto dentro de la copa de oro en el brebaje
echó el fármaco, pensando en su mente maldades. (Traducción de la autora)

(*Odisea X*, 314-316)

El brebaje es servido en una copa de oro y entregado al héroe para que lo beba. Odiseo no indica con qué se mezcla el fármaco, simplemente se incluye en el contenido de la bebida. Este no surte efecto con el héroe, porque portaba consigo el ‘buen fármaco’ (*moly*) que le entregó Hermes, contrario a lo que le sucede a sus compañeros:

αὐτὰρ ἐπεὶ δῶκέν τε καὶ ἔκπιον, αὐτίκ' ἔπειτα
 ῥάβδῳ πεπληγυῖα κατὰ συφειοῖσιν ἐέργνυ.
 οἱ δὲ συῶν μὲν ἔχον κεφαλᾶς φωνήν τε τρίχας τε
 καὶ δέμας, αὐτὰρ νοῦς ἦν ἔμπεδος, ὡς τὸ πάρος περ. 240
 ὡς οἱ μὲν κλαίοντες ἐέρχατο [...]

Luego, tan pronto como se los dio y lo bebieron, inmediatamente después
con la varita, golpeándolos, los encerró en la pocilga.
Ellos tenían: unos cabezas de cerdos, otros el sonido, ya los cabellos,
ya también el cuerpo, pero la mente ciertamente era inmutable como antes. 240
Así pues ciertamente ellos lloraron al ser encerrados [...] (Traducción de la autora)

(*Odisea X*, 237-241)

Una vez que las víctimas han bebido el brebaje, la diosa los golpea con la varita (ῥάβδος) y les ordena entrar en la pocilga (συφειός). Lo mismo realiza la diosa con Odiseo, pero sin éxito.²⁰⁹ En el caso de los compañeros del héroe, Circe transforma en total a veintidós de ellos, quienes estaban en el grupo de expedición al mando de Euríloco (X, 208). Fuera de este, solamente se conoce el nombre de Polites (X, 224), quien incitó a los hombres a llamar a la puerta de Circe.

²⁰⁹ *Odisea X*, 318-320:

αὐτὰρ ἐπεὶ δῶκέν τε καὶ ἔκπιον, οὐδέ μ' ἔθελξε,
 ῥάβδῳ πεπληγυῖα ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζεν:
 ἔρχεο νῦν συφείονδε, μετ' ἄλλων λέξο ἐταίρων.
Luego, después de que me lo dio, lo bebí, pero no me hechizó,
habiéndome golpeado con la varita, me llamó y dijo estas palabras:
 “Ahora, ve a la pocilga y acuéstate al lado de tus otros compañeros”. (Traducción de la autora)

Los veintidós compañeros al mando de Euríloco, sin excepción, fueron transformados en σύες, término que puede ser traducido como ‘cerdo’ o ‘jabalí’. En español, existe una diferencia fundamental entre ambos. Siguiendo a la Real Academia Española (2001, pág. 341), el cerdo se cría en domesticidad para aprovechar su cuerpo en la alimentación humana y en otros usos, mientras que su forma silvestre es el jabalí.

También existen diferencias físicas, generalmente, el jabalí tiene “la cabeza más aguda, la jeta más prolongada, las orejas siempre tiesas, el pelaje muy tupido, fuerte, de color gris uniforme, y los colmillos grandes y salientes de la boca” (Real Academia Española, 2001, pág. 887). Homero no realiza esta distinción²¹⁰. Por ejemplo, utiliza el término σῦς para referirse a los cerdos domésticos que tiene a su cargo Eumeo, el porquerizo (*Od.* XIV, 107):

αὐτὰρ ἐγὼ σῦς τάσδε φυλάσσω τε ρύομαί τε...

No obstante, yo a estas cerdas las custodio y protejo... (Traducción de la autora)

Pero también, para denominar al jabalí que atacó a Odiseo cuando era joven en el monte Parnaso (*Od.* XIX, 393, 439, 449, 465, 466; XXI, 219; XXIII, 74; XIV, 332), valga citar solo dos versos:

[...] τὴν ποτέ μιν σῦς ἤλασε λευκῶ ὀδόντι

[...] *cuando el jabalí lo hirió con el blanco colmillo* (Traducción de la autora)

(*Odisea* XIX, 393)

ἔνθα δ' ἄρ' ἐν λόχμῃ πυκινῇ κατέκειτο μέγας σῦς

Allí entonces en la densa maleza había un poderoso jabalí (Traducción de la autora)

(*Odisea* XIX, 439)

De esta manera, en el texto homérico, la distinción entre jabalí y cerdo doméstico viene dada por el contexto en el que esté inscrita la palabra σῦς. Por tal razón, ha de indagarse cómo se interpreta este término dentro de la metamorfosis de los ἑταῖροι de Odiseo, el cual aparece cinco veces en el canto X, en los versos 239, 243, 283, 338 y 433.

Al transformar a los ἑταῖροι en σύες, Circe los encierra en el συφειός ‘pocilga’, palabra derivaba de σῦς, que denomina específicamente al lugar donde se encuentran los cerdos domésticos. Aparece cuatro veces en la narración homérica, tres en relación con el episodio de Circe (X, 238, 320, 389) y una vez más en el canto XIV (ss. 73) cuando Eumeo

²¹⁰ En la *Odisea*, se utiliza el término σῦς para denominar al cerdo doméstico en XI 131, 413; XIII 407; XIV 8, 14, 15, 25, 101, 107, 108, 410, 412, 532; XVI 3; XVII 593; XVIII 29, 105; XXIII 278; XV 215; mientras que para jabalí o cerdo salvaje aparece en IV 457; XI 611; XVIII, 29; XIX 393, 439, 449, 465; XXI 219; XIII 74; XIV 332. (cf. Atienza, 2007, pág. 44, nota 10)

se dirige al συφειός a buscar dos tiernos lechoncitos para comérselos. Esto ejemplifica que los compañeros de Odiseo transformados en σύες son tomados como cerdos domésticos.

Otra evidencia sustanciosa para ello es que una vez encerrados en la ‘pocilga’, Circe los alimenta con bellota de encina, hayuco y fruto de corneja (X, 242), alimentación utilizada por los porquerizos. Esto lo demuestra el texto homérico, cuando dice ἔσθουσαι βάλανον μενοεικέα²¹¹ (XIII, 409), pues los porquerizos llevan a los cerdos domésticos a comer bellotas (βάλανοι) al campo.

Todo esto indica que los compañeros de Odiseo metamorfoseados estaban en principio transformados en cerdos domésticos. Posiblemente tendrían una finalidad gastronómica de no haber sido salvados por Odiseo, pues el cerdo es una de las carnes más gustadas en el campo culinario griego. Siguiendo a Alicia María Atienza (2007, pág. 44), el cerdo era el animal doméstico más consumido, por lo que aparece asociado a fiestas y comidas tradicionales, llegando a ser un elemento distintivo de la dieta griega, lo cual aparece atestiguado en la *Odisea* (XI, 81, 108)

Otro hecho que evidencia su carácter de cerdo doméstico es que, además de utilizarse el término σῦς, en una ocasión Odiseo describe a sus compañeros como σιάλοισιν (X, 390). La palabra σιάλος puede funcionar como sustantivo ‘cerdo’ o como adjetivo al lado de σῦς ‘gordos’. En la *Odisea*, se utiliza repetidas veces este concepto para denominar a los cerdos que forman parte del banquete de los pretendientes de Penélope (II, 300; XIV, 19, 41, 81; XVII, 181; XX, 163, 251). Al respecto, Atienza (2007, pág. 44) explica que “los cerdos cebados, σιάλους σύας, por ser los más apetecibles son devorados por los pretendientes, variación alimentaria que opera en este caso como índice de posición social”. Hecho que se comprueba nuevamente en la *Odisea* (XIV, 73 y 81), pues los esclavos estaban limitados a alimentarse con χοῖροι, cerdos pequeños: ‘cochinillos’ o ‘lechones’.

Los cerdos cebados (σιάλοι σύες) eran el alimento digno de la clase superior o gobernante dentro de la cultura griega del siglo VIII a. C., como lo demuestra el poema homérico. Por tal razón, dentro de la narración épica si el héroe no hubiera rescatado a sus compañeros, es probable que estos hubieran sido destinados a la mesa de Circe, como si realmente fueran σιάλοι; lo cual sin duda recuerda el destino de las víctimas de las brujas

²¹¹ *Comiendo sabrosa bellota.* (Od. XIII, 409) (Traducción de la autora).

de los cuentos populares, por lo que no parece aventurado afirmar que una de las posibles funciones de Circe como agresor es el potencial acto de canibalismo.

Por otro lado, en la narración homérica también se alude a otras formas animales en las que el poder de Circe puede transformar a los hombres. En primer lugar, cuando llegan a la gran casa de la diosa y son recibidos por bestias domesticadas:

εὔρον δ' ἐν βήσσησι τετυγμένα δώματα Κίρκης 210
 ξεστοῖσιν λάεσσι, περισκέπτῳ ἐνὶ χώρῳ:
 ἀμφὶ δέ μιν λύκοι ἦσαν ὀρέστεροι ἢ δὲ λέοντες,
 τοὺς αὐτὴ κατέθελεξεν, ἐπεὶ κακὰ φάρμακ' ἔδωκεν.
 οὐδ' οἱ γ' ὠρμήθησαν ἐπ' ἀνδράσιν, ἀλλ' ἄρα τοὶ γε 215
 οὐρῆσιν μακρῆσι περισσαίνοντες ἀνέσταν.
 ὥς δ' ὅτ' ἂν ἀμφὶ ἄνακτα κύνες δαίτηθεν ἰόντα
 σαίνωσ', αἰεὶ γάρ τε φέρει μελίγματα θυμοῦ,
 ὧς τοὺς ἀμφὶ λύκοι κρατερώνηγες ἢ δὲ λέοντες
 σαῖνον: τοὶ δ' ἔδεισαν, ἐπεὶ ἴδον αἰνὰ πέλωρα.

*En medio de unos valles encontraron los palacios de Circe contruidos 210
 con piedras pulidas, en un sitio descubierto.*

*Por todos lados se veían lobos montańeses y leones,
 que ella misma hechizó, cuando les dio pérfido brebaje.*

*Pero ellos en ningún momento se lanzaron sobre los hombres, sino que 215
 se levantaron agitando las largas colas.*

*Como cuando los perros mueven las colas alrededor del amo saliendo del banquete,
 porque siempre les concede porciones gustosas,
 así alrededor los lobos de fuertes garras y los leones
 coleaban; sin embargo ellos temieron, cuando vieron a las formidables bestias.
 (Traducción de la autora)*

(*Odisea X, 210-219*)

En los versos 212 y 213, se revela que el poder de Circe transforma a los hombres no solo en σύες, como sucedió con los compañeros de Odiseo, sino también en λύκοι (lobos) y λέοντες (leones). Esto se demuestra más adelante en boca de Euríloco, cuando dice a sus compañeros:

ἄ δειλοί, πόσ' ἴμεν; τί κακῶν ἱμεῖρετε τούτων;
 Κίρκης ἐς μέγαρον καταβήμεναι, ἢ κεν ἅπαντας
 ἢ σύς ἢ ἐ λύκους ποιήσεται ἢ ἐ λέοντας,
 οἱ κέν οἱ μέγα δῶμα φυλάσσοιμεν καὶ ἀνάγκη [...]

¡Ah miserables, a dónde vamos? ¿Por qué desean sufrir esto?

*Si habiendo entrado a la sala del palacio de Circe, llegado el momento ella a todos
 nos trasformaría en cerdos, lobos o leones,*

¡ay!, para que forzados custodiemos su gran palacio [...] (Traducción de la autora)

(*Odisea X, 431-434*)

Ya se ha demostrado que los compañeros de Odiseo transformados en ‘cerdos’ no estarían destinados a custodiar el palacio junto a los leones y los lobos, como lo sugiere aquí Euríloco, sino que tendrían la finalidad de alimentar a la diosa. En el caso de los

animales salvajes, como los leones y los lobos, ellos sí tendrían que vigilar el hogar de Circe. Interesante que a pesar de ser animales salvajes se comportan como domésticos (X, 214-219). Posiblemente esta alusión a la transformación de otros hombres en leones y lobos, se deba a una versión anterior, prehomérica, propia de la tradición oral y del *folktale*, que aquí es atestiguada por Homero.

En resumen, sobre la metamorfosis se puede concluir que en ella se encuentran conglomeradas todas las funciones de agresor-antagonista de Circe, pues no solo transforma a los compañeros en animales, sino también les quita la libertad y amenaza con canibalismo. Lo cual es propio de los cuentos populares, pues son motivos repetidos en ellos y presentes a su vez en la versión homérica.

Otro motivo del cuento popular presente en la *Odisea* es la alusión a la transformación en animales salvajes. Si bien es cierto que los compañeros de Odiseo fueron transfigurados en cerdos, en la isla había otros seres que fueron convertidos en lobos o leones, por lo que no se daba una transformación exclusiva. En la versión homérica, los veintidós hombres son transformados en cerdos. Sin embargo, la mención de la existencia de otros seres metamorfoseados en animales salvajes, sugiere otra versión anterior del cuento mítico, pues Homero hace alusión a ella.

II.2.1.1.2 *Encuentro de Odiseo con Circe*

El encuentro del héroe con la diosa comienza en el verso 310, cuando ella lo invita a pasar dentro del palacio, mientras maquina cómo perderlo, pero Odiseo había sido advertido por Hermes anteriormente (X, 280-301). Siguiendo a Page (1973, pág. 65), en el ataque del héroe, la consecuente súplica de la diosa por su vida y el juramento son motivos propios del cuento popular. Sin embargo, el enfrentamiento no es un combate usual, sino que el héroe debe asustar a la diosa con la espada como si tratara de matarla (X, 294-295, 321-323). Odiseo narra el encuentro de la siguiente manera:

| | |
|--|-----|
| εἶσε δέ μ' εἰσαγαγούσα ἐπὶ θρόνου ἀργυροῆλου καλοῦ δαιδαλέου: ὑπὸ δὲ θρῆνης ποσὶν ἦεν: | 315 |
| τεῦχε δέ μοι κυκεῶ χρυσέῳ δέπαι, ὄφρα πίοιμι, ἐν δέ τε φάρμακον ἦκε, κακὰ φρονέουσ' ἐνὶ θυμῷ. αὐτὰρ ἐπεὶ δῶκέν τε καὶ ἔκπιον, οὐδέ μ' ἔθελξε, ῥάβδῳ πεπληγυῖα ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζεν: | |
| ἔρχεο νῦν συφεόνδε, μετ' ἄλλων λέξο ἑταίρων. ὣς φάτ', ἐγὼ δ' ἄορ ὄξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ Κίρκη ἐπήϊξα ὡς τε κτάμεναι μενεαίνων. ἠ δὲ μέγα ἰάχουσα ὑπέδραμε καὶ λάβε γούνων, | 320 |

*Después de introducirme, me hizo sentar en un sillón tachonado de plata,
hermoso y bien labrado, y bajo los pies había un escabel. La pócima me hizo 315
para que bebiera, en efecto dentro de la copa de oro en el brebaje
echó el fármaco, pensando en su mente maldades.
Luego, después de que me lo dio, lo bebí, pero no me hechizó,
habiéndome golpeado con la varita, me llamó y dijo estas palabras:
“Ahora, ve a la pocilga y acuéstate al lado de tus otros compañeros”. 320
Así habló, mas yo habiendo sacado la afilada espada de la parte del muslo,
me arrojé sobre Circe, así como si tratara de matarla.
Gritando fuerte, ella corrió a tirarse a mis pies y abrazó mis rodillas.
(Traducción de la autora)*

(*Odisea X*, 314-323)

Lo más importante de esta sección es la estratagema de Odiseo, revelada por Hermes. El héroe debe entrar de incógnito, con la espada prácticamente escondida en el muslo y cuando la diosa trate de embrujarlo sin éxito, él debe saltar sobre ella con la espada desenvainada, amenazándola como si fuera a matarla.

Seguidamente, la diosa lo reconoce como héroe y lo invita a su lecho. Si bien Odiseo intimida a Circe, no se trata de un combate en el sentido estricto del término. Aún así cumple su función como héroe, pues Circe es vencida. La posterior unión del héroe con la diosa, hace que ella adquiera una función propia de la esfera de acción de la princesa, con lo cual el personaje de Circe se reivindica en la narración homérica. Después de ello, la fechoría inicial es reparada: los compañeros ‘embrujaos’ son liberados y se les devuelve su forma original, con lo cual Circe adquiere las funciones de personaje auxiliar.

II.2.1.2 Segunda parte: Circe como personaje auxiliar

Después de la unión amorosa, con la cual Circe se traslada de la esfera de acción del agresor a la de la princesa, la diosa adquiere una nueva función: la auxiliar. Precisamente, esta se convierte en un aspecto principal: las indicaciones para continuar el camino de regreso; pero también se manifiesta a través del don de la hospitalidad, lo cual se puede observar en el siguiente esquema de la estructura narrativa:

348- 374. Descripción de las cuatro sirvientas de Circe y sus labores. Baño del héroe (360-367) y preparación del banquete (368-374).

375-399. Circe devuelve la forma original a los compañeros de Odiseo.

375-381. Circe pregunta al héroe por qué no come.

382-387. Odiseo responde que no puede comer, mientras sus compañeros se encuentren prisioneros.

389- 390. Circe los saca de la pocilga.

391- 396. Nueva metamorfosis.

397-399. Reencuentro de Odiseo con sus compañeros.

400-466. Invitación hospitalaria de Circe para todos los compañeros del héroe.

400-405. Circe invita a Odiseo a ir a llamar a sus compañeros que se encuentran en la costa a su espera para que los lleve al palacio y compartan junto a él el don de la hospitalidad.

406- 409. Odiseo se marcha y llega al campamento en la costa.

410-421. Emotivo recibimiento del héroe por parte de sus compañeros.

422-428. Odiseo les ordena marchar junto él al palacio de Circe.

429-437. Reclamo de Euríloco.

438-445. La cólera del héroe es apaciguada por las palabras de sus compañeros

446-448. Todos se marchan hacia el palacio de Circe, a excepción de Euríloco.

449-451. Mientras tanto los compañeros de Odiseo que acababan de ser salvados, eran atendidos por las sirvientas.

452-454. Emotivo reencuentro de todos los compañeros.

455-466. Circe invita a todos a comer y beber en un gran banquete.

Los compañeros y el héroe permanecen junto a Circe durante un año gozando del don de la hospitalidad (X, 467-468), para lo cual se recurre a un salto temporal, es decir, se omite la narración de lo sucedido en este lapso y se decide resumirlo en pocas líneas. De manera que la narración continúa un año después de la metamorfosis y el enfrentamiento del héroe con la diosa:

467-470. Salto temporal (un año).

471-574. Odiseo decide emprender nuevamente el viaje hacia Ítaca.

471- 475. Los compañeros convencen al héroe de abandonar Eea y marchar hacia Ítaca.

476-479. Digresión: escena de banquete.

480-486. Odiseo apela a Circe por su ayuda para continuar su viaje.

485-540. Circe aconseja al héroe visitar el Hades y consultar el alma del adivino Tiresias.

541-545. Digresión: descripción de la vestimenta de la diosa.

546-549. Odiseo ordena a sus compañeros marcharse.

550-560. Muerte de Elpénor.

561-574. Odiseo informa a sus hombres que Circe le ha aconsejado ir al Hades.

Así termina el canto X de la *Odisea* y comienza el episodio del Hades, el cual abarca todo el canto XI. Allí, se encuentra con la sombra de uno de sus compañeros, Elpénor, quien había muerto en el palacio de Circe²¹² (X, 550-560). Este le rogó al héroe que se le concediese las honras fúnebres regulares (XI, 66-78), por lo que Odiseo volvió nuevamente a la isla de Eea (XII, 1-15). Allí, Circe le predijo los peligros que le deparaba su viaje (XII, 37-156).

Circe como personaje con función auxiliar ejecuta distintas acciones. En primer lugar, es hospitalaria con el héroe (X, 348-375) y, posteriormente, con todos los compañeros (X, 400-466). En segundo lugar, también devuelve la forma original a aquellos compañeros de Odiseo que fueron transformados en cerdos (X, 391-396). En tercer lugar, le aconseja al héroe visitar el Hades para consultar la sombra de Tiresias (X, 485-540), quien le dirá cuál ruta tomar, cómo regresar y cuánto durará. Finalmente, Circe le advierte cómo librarse de la mejor manera de los males que le esperan en su viaje (XII, 37-156): el mortífero canto de las sirenas, la terrible Escila, la voraz Caribdis y la llegada a Trinacia (isla de las vacas del Sol).

Para concluir, es importante resaltar que el personaje de Circe, en la segunda parte del episodio, supera su función de agresora y malvada, adquiriendo una función auxiliar, con la cual ayudó a Odiseo, al indicarle el camino de regreso y cómo debía sobrellevarlo. Por ello es uno de los personajes más destacados de toda la obra, pues contribuye con el héroe para que logre un *nostos* exitoso.

²¹² En la mañana de la partida, cuando los compañeros de Odiseo estaban reuniéndose, Elpénor dormía en la terraza del palacio de Circe, bajo los efectos del vino que había bebido la víspera. Lo llamaron, y él, sin acordarse del lugar donde se encontraba, medio dormido todavía, cayó de lo alto de la terraza al disponerse a acudir al lado de sus compañeros y se mató en el acto (Grimal, 1979, pág. 155).

II.2.2 Versiones posteriores

II.2.2.1 Periodo clásico

II.2.2.1.1 Esquilo

Se tiene noticia de que el famoso poeta trágico Esquilo (525/524-456/455 a. C) escribió un drama satírico titulado *Circe*, que estaría ligado a la tetralogía trágica de temática odiseica: *Los evocadores de espíritus* (Ψυχαγωγοί), *Penélope* (Πηνελόπη) y *Los recogedores de huesos* (Ὀστολόγοι). Del drama satírico prácticamente la totalidad se ha perdido, solamente se conservan tres fragmentos (113a-115 Radt), los cuales no brindan información relevante sobre la trama.

En el *Tratado general de Prosodia*²¹³ (fr. 12 Hunger), Herodiano califica a esta obra como un drama satírico y brinda una pequeña cita (fr. 113a Radt), pero nada indica sobre la trama de la obra. Por su parte, Hesiquio se limita a definir dos conceptos utilizados por Esquilo en este drama: ἀτόφορβος (α 8482) y ζυγώσω (ζ 200); respectivamente, los fragmentos 114 y 115 (Radt). Siguiendo a Rodríguez Adrados (1965, pág. 229), el primer término puede ser traducido como “que se alimenta a sí mismo”, mientras que Lucas de Dios (Esquilo, 2008, intr. *Circe*, pág. 396) lo define como “que se devora así mismo”. El segundo puede ser entendido como “dominaré, encerraré, contendré”, pues literalmente quiere decir “someteré al yugo”. Posiblemente, ambos conceptos estarían refiriéndose a los animales transformados por Circe en bestias (Rodríguez Adrados, 1965, pág. 229).

Por su parte, Ussher (1977, pág. 290) relaciona este último concepto con la posible esclavitud de los Sátiros, motivo propio de este género. De manera que sobre la trama de la obra se puede suponer que los sátiros fueron tomados como esclavos por Circe y fueron liberados por Odiseo, como sucede en el *Cíclope* de Eurípides. El papel de los sátiros dentro de la trama se desconoce. Sommerstein (1996, pág. 352) propone que los sátiros tenían la función de ser los pastores de la piara conformada por los compañeros de Odiseo metamorfoseados.

No obstante, Ussher (1977, pág. 290) sostiene que los sátiros fueron víctimas de la magia de la diosa, quien los transformó en animales; lo cual respalda con un fuente

²¹³ Lucas de Dios (Esquilo, 2008, pág. 160, nota 42) aclara que Hunger (1967) realizó una lectura de un palimpsesto que contenía parte del *Tratado general de Prosodia* de Elio Herodiano, en él se encontraba varias citas de autores antiguos, entre ellas siete eran de Esquilo. Por esta razón, se incluyeron en la clasificación de Ralt (1985).

iconográfica de siglo V a. C., la crátera de campana de Siracusa (*vid.* imagen 16), donde los sátiros parecen estar transformados en monos. Más adelante, en el análisis de las fuentes visuales se dedica una sección a esta obra (cf. *infra*, págs. 148-151).

Con todo, seguramente la obra de Esquilo dramatizaba el episodio de Circe, adaptándolo a las características propias del drama satírico y tomando como base los datos principales de la versión homérica (Ussher, 1977, pág. 290). Sin embargo, se desconoce el tratamiento que pudo darle al episodio el autor trágico, por lo cual no queda más que especular al respecto.

II.2.2.1.2 Eurípides

En el 415 a. C., Eurípides (484 – 406 a. C.) compuso su tragedia titulada *Las troyanas* (Τρωάδες), donde relata el destino de estas mujeres troyanas a manos de los griegos después de la guerra. Casandra predice brevemente el *nostos* de Odiseo (vv. 431-444). La joven troyana menciona que el héroe podrá regresar a su hogar una vez que pase por la terrible Caribdis, conozca la ligur Circe y el montaraz Cíclope, supere el naufragio y las ansias de comer loto, y llegue a las vacas de Helios y al Hades vivo. A la alusión del episodio de Circe, Eurípides dedica menos de un verso y medio (vv. 337-338):

... Λιγυστίς θ' ἢ συῶν μορφώτρια

Κίρκη, [...]

...*Por un lado, la ligur Circe, quien transforma a los hombres en cerdos, [...]*

(Traducción de la autora)

Esta pequeña alusión brinda información importante sobre el desarrollo de este episodio odiseico en la poesía griega. Especialmente porque Eurípides decide mencionar la metamorfosis de los compañeros de Odiseo, como epíteto de la diosa, el cual indica su función de agresor. Siguiendo a Bracke (2009a, pág. 153), esto sugiere que la escena de la metamorfosis era uno de los aspectos más preponderantes de este episodio durante esta época, lo cual se ve respaldado con las evidencia de otras obras dramáticas, tanto cómicas como satíricas, que trataron el tema. Recuérdese el drama satírico de Esquilo, y las posteriores comedias de Anaxilas y Efipo tituladas *Circe*.

Otro factor importante es la utilización del término σῶς, cuando indica la forma en que serán transformados los compañeros de Odiseo. Se trata del mismo término utilizado en

la *Odisea*. Es probable que Eurípides siguiera la versión homérica del mito odiseico de cerca. Sin embargo, utiliza el sustantivo *μορφώτρια*, el cual no aparece en el texto homérico.

El poeta trágico menciona un nuevo elemento, cuando establece el gentilicio de la diosa en Liguria, al norte de Italia. Circe se encuentra ahora en la costa occidental en lugar de la antigua isla de Eea, región de invención homérica que estaría localizada en Oriente. La identificación de la figura de Circe con el suelo italiano no es una novedad, como lo demuestra los nombres Agrio y Latino, hijos de Circe y Odiseo según Hesíodo (*Teogonía*, 1013). Por tal razón, la mención de Circe en la región de Liguria podría tratarse de una versión itálica del mito.

En conclusión, el pequeño fragmento de Eurípides sugiere que el autor seguía de cerca la versión homérica, pero con influencia de otras tradiciones, como la itálica. Además, el énfasis que se da a la metamorfosis sobre otras escenas del episodio recalca la popularidad de este durante esta época.

II.2.2.1.3 Aristófanes

En 388 a. C., Aristófanes (450 a. C. - 385 a. C) realiza *Pluto* (Πλοῦτος), la cual se considera su última comedia. En esta obra, Cremilo, un pobre hombre, encuentra al dios Pluto vagando por las calles. Este había sido cegado por Zeus, para que no pudiera discernir entre los hombres justos e injustos y como resultado, los ricos eran injustos, mientras que los justos pobres. Cremilo decide ayudar al dios a recuperar la vista, de modo que este lo favoreciera con riquezas. Por lo tanto ordenó a su esclavo, Cario, buscar otros trabajadores pobres (el coro), para que estos lo ayuden en la tarea. Al principio los trabajadores se presentan reacios, por lo que Cario los convence con una canción obscena. En este canto coral, Cario primero alude paródicamente al episodio del Cíclope (vv. 290-301) y luego al de Circe (vv. 302-315).

Se sabe que la alusión de la escena de la Cicolópea (vv. 290-301) es parodia de *El Cíclope* de Filóxeno (435-380 a. C.), como lo revela la parodia verbal presente en el verso 292, que según los escolios está tomado directamente de este ditirambo (Macía Aparicio, 2000, pág. 221, nota 26). De la misma manera que sucede con la alusión a la Cicolópea, posiblemente la alusión al episodio de Circe es a su vez parodia de un texto de la época a

Aristófanes, del cual no se tiene noticia, pero que seguramente tenía como tema central este episodio del mito de Odiseo.

Al respecto, Antonio Melero Bellido (1988, pág. 427) propone que la cita del episodio de Circe puede suponer la existencia de otro ditirambo de Filóxeno dedicado a esta temática odiseica, lo cual relacionaría ambas alusiones aristofánicas. De haber existido este poema de Filóxeno, el coro habría estado compuesto por los compañeros del héroe metamorfoseado, como se presenta en la parodia aristofánica. Aún así, no se tiene evidencia factible de que este autor tratase este episodio en uno de sus ditirambos.

Por su parte, Di Marco (1994), citado por Lucas de Dios (Esquilo, 2008, intr. a Circe, pág. 395), sostiene que la parodia aristofánica del episodio de Circe viene dada por el drama satírico de Esquilo. El coro de compañeros metamorfoseados utilizado por Aristófanes descartaría la posibilidad de que la obra parodiada fuera un drama satírico, pues en este género el coro estaba compuesto por sátiros. Con todo, puede tratarse de una herramienta del comediógrafo y en realidad, el coro de la obra parodiada no estuviera compuesto por los hombres transformados. Esto se ignora al haberse perdido el texto referencial.

La cita de Aristófanes, al igual que la de Eurípides, evidencia que la escena de la metamorfosis se encontraba muy presente en los poetas del siglo V a. C. La canción obscena entablada entre Cario y el Coro brinda nueva información del episodio:

Καρίων

ἐγὼ δὲ τὴν Κίρκην γε τὴν τὰ φάρμακ' ἀνακυκῶσαν,
ἢ τοὺς ἑταίρους τοῦ Φιλωνίδου ποτ' ἐν Κορίνθῳ
ἔπεισεν ὡς ὄντας κάπρους
μεμαγμένον σκῶρ ἐσθίειν, αὐτὴ δ' ἔματτεν αὐτοῖς, 305
μιμήσομαι πάντας τρόπους:
ὕμεις δὲ γρυλίζοντες ὑπὸ φιληδίας
ἔπεσθε μητρὶ χοῖροι.

Χορός

οὐκοῦν σε τὴν Κίρκην γε τὴν τὰ φάρμακ' ἀνακυκῶσαν
καὶ μαγγανεύουσαν μολύνουσάν τε τοὺς ἑταίρους 310
λαβόντες ὑπὸ φιληδίας
τὸν Λαρτίου μιμούμενοι τῶν ὄρχων κρεμῶμεν,
μινθώσομέν θ' ὥσπερ τράγου
τὴν ῥίνα: σὺ δ' Ἀρίστυλλος ὑποχάσκων ἐρεῖς,
ἔπεσθε μητρὶ χοῖροι. 315

Cario

*Asimismo yo a Circe, la mezcladora de brebajes,
la que a los compañeros de Filónides una vez en Corinto*

*los convenció, como si fueran jabalíes,
de comer estiércol amasado, que ella misma amasaba para ellos,* 305
le imitaré todas sus actitudes.

*Por su parte, Ustedes, gruñendo por el placer,
sigan a su madre, cerditos.*

Coro

*Y bien a ti, “Circe”, la mezcladora de brebajes,
la que por un lado hace magia y por otro mancilla a los compañeros,* 310
agarrándote con placer,

*imitando al hijo de Laertes, te colgaremos de los testículos
y te embadurnaremos con estiércol el hocico al igual que el del macho cabrío:
y Tú, como Aristilo, abriendo poco la boca, dirás:*

“sigan a su madre, cerditos”. 315
(Traducción de la autora)

(Pluto, 302-315)

En primer lugar, el epíteto de Circe, utilizado por Aristófanes: τὴν τὰ φάρμακ’ ἀνακυκῶσαν, aparece dos veces a lo largo de la alusión paródica; primero en el verso 302 y posteriormente, en el 309. Si bien remite al fármaco que tiene el poder de transformar a los hombres en animales, presente ya en la *Odisea* (cf. *supra*, págs. 68); la expresión sugiere que se está fabricando con diferentes fármacos mezclados. Esta actividad de producción del fármaco no se encuentra en Homero, pues en él φάρμακον es un producto acabado, que se mezcla con queso harina, miel y vino (*Od.* X, 234-235) (cf. Macía Aparicio 2000, pág. 222). Se trata de un elemento nuevo, posiblemente común para el siglo V a. C., pues no es casual que Aristófanes lo tome como epíteto de la diosa.

Según el comediógrafo, Circe se localiza en Corinto (v. 303), zona donde previamente en la obra se indica como lugar de procedencia de prostitutas (v. 149), lo cual está relacionado directamente con el nombre Filónides²¹⁴, pues este personaje se encontraba involucrado con Lais (v. 178), una famosa hetaira de la época²¹⁵. De manera que Circe en la alusión aristofánica, se identifica con la figura histórica de Lais, lo cual satiriza completamente al personaje. Aristófanes crea una analogía entre la metamorfosis de los compañeros de Odiseo y la perdición de los vicios, como Lais perdió a Filónides.

Otro indicio es la doble mención del placer (ὕπὸ φιληδίας) que aparece en los versos 307 y 311. En el último, se hace más evidente, pues lo acompaña el participio aoristo de λαμβάνω (λαβόντες), verbo que en este contexto puede ser traducido como ‘agarrar’.

²¹⁴ Hombre ateniense del siglo V a. C. fuertemente ridiculizado por los comediógrafos de la época, por su fealdad, grosería, ignorancia y sus amores con Lais (o Nais). (Cf. Thorburn, 2005, pág. 437)

²¹⁵ Vivió entre los siglos V y IV a. C. A los siete años fue raptada por un soldado ateniense en Sicilia y vendida en Corinto como esclava, se convirtió en prostituta. (Cf. Thorburn, 2005, pág. 307)

‘tomar’, ‘coger’, ‘apoderarse de’, lo cual es una clara alusión al encuentro sexual. Más aún, porque el coro afirma que imitarán al hijo de Laertes, es decir, a Odiseo, quien en la versión homérica finalmente comparte el lecho con la diosa. Bracke (2009a, pág. 160) explica que “en *Pluto* de Aristófanes, Circe es retratada como *dominatrix* y prostituta; por una parte, capaz de transformar a los hombres en cerdos por arte de magia, y, por otra, una víctima de la lujuria de Odiseo”²¹⁶ (traducción de la autora). La analogía con Lais potencia el carácter cómico de la alusión al episodio de Circe, pues distorsiona el cuento mítico; pues la unión amorosa que simboliza la boda del héroe con la princesa, es distorsionada con la analogía del comercio carnal.

Aristófanes es el primer autor griego de quien se tenga noticia que denomina a las prácticas de la diosa como magia, por medio del participio μαγγανεύουσιν (v.310), lo cual tiene relación directa con la función de agresor. Siguiendo a Bracke (2009a, pág. 157), aunque se tiene poca evidencia sobre poesía poshesiódica que haga referencia a Circe, es probable que la diosa fuera asociada antes con magia, pues ya en Aristófanes aparece con el epíteto τὴν τὰ φάρμακ’ ἀνακυκῶσαν, lo cual sugiere que esta situación era conocida por el público. Posiblemente en algún momento entre la *Odisea* y el *Pluto* de Aristófanes, la metamorfosis a manos de Circe fue considerada y expresada con términos mágicos.

También caracteriza a Circe de “mancillar a los compañeros” con el participio μολύνουσάν, que se refiere a la acción de ‘manchar’ o ‘ensuciar’, con lo cual recalca la degradación que sufren los hombres al ser convertidos en animales por Circe, con lo que nuevamente se resalta la función de agresor que ejecuta la diosa. En Aristófanes, los ἑταῖροι son “convencidos” de ser κάπροι “jabalíes” (v. 304), término semánticamente emparentado con σὺς, pues significa también ‘jabalí’, según el contexto en que se inscriba. En la *Odisea*, como se argumentó anteriormente, se utiliza dentro del contexto de la metamorfosis el término σὺς como cerdo doméstico y no como jabalí, por lo que claramente se trata de una divergencia.

Asimismo, Aristófanes burlescamente denomina a los compañeros χοῖροι, ‘cerdos pequeños’, que en la *Odisea* se destinaban a la alimentación de los esclavos. Por el contrario, en Aristófanes este término se suele utilizar de manera metafórica para referirse

²¹⁶ In *Aristophanes’ Plutus*, Circe is portrayed as *dominatrix* and *whore*, on the one hand able to transform men magically into swine, and, on the other hand, a victim to *Odysseus’* lust. (Bracke, 2009a, pág. 160)

al sexo femenino (*pudenda muliebria*)²¹⁷, por lo que nuevamente se trata de otra alusión a la sexualidad.

Otra diferencia es la alimentación que proporciona Circe a los ἑταῖροι una vez transformados. En la versión homérica, ella los alimenta con bellotas de encina, hayuco y frutos de corneja (X, 242). Mientras que en la versión cómica los convence “de comer estiércol amasado, que ella misma amasaba para ellos” (v.305). Se trata evidentemente de una divergencia, que se debe al género cómico, donde las menciones escatológicas son habituales.

Este elemento vuelve a aparecer en el canto del coro (v.313), donde este pretende castigar a Cario, como lo hiciera Odiseo (v.312) con Circe. Específicamente dice: “te colgaremos de los testículos y te embadurnaremos con estiércol el hocico al igual que el del macho cabrío” (vv.312-313). En este caso, el héroe adquiere una nueva función que es castigar al agresor, el cual sería Cario personificando a Circe, por eso la mención de los testículos (ὄρχεων). Es de suponer que si esta alusión es parodia de otra obra de temática odiseica, la palabra ὄρχεων es un cambio burlesco que Aristófanes implementó.

Suponiendo que el referente para Aristófanes fuera el drama satírico de Esquilo, Di Marco (1994), citado por Lucas de Dios (Esquilo, 2008, intr. a Circe, pág. 395), propone que este castigo también habría tenido lugar “en la versión esquílea: Odiseo colgaría a Circe de los pies y la sometería a un castigo semejante al que habían sufrido sus camaradas”, de la misma manera que el coro castiga a Cario con estiércol, por alimentar a los suyos con él. Obviamente, esto supondría un cambio de ὄρχεων por ποδῶν (Esquilo, 2008, intr. a *Circe*, pág. 395, nota 1097). Sea el drama satírico esquíleo u otra obra el referente de Aristófanes, es probable que este enfrentamiento de Odiseo contra Circe se base en el castigo. Posiblemente, este tenga un origen cómico, pues no presenta relación con la narración homérica, en la cual el héroe amenaza con la espada a la diosa para asustarla (*Od.* X 321-22), siguiendo el consejo de Hermes (ibid. 294-95), y no la castiga de ninguna manera.

Finalmente, otro elemento escatológico se encuentra presente en el verso 314, donde se alude a la coprofilia, atracción fetichista que consiste en la excitación sexual generada por los excrementos. Se sabe que Aristilo era ateniense y contemporáneo del comediógrafo,

²¹⁷ Especialmente en los *Acarnienses* (vv. 739, 764, 767, 768, 769, 771, 773, 778, 781, 788, 792, 794, 795, 800), pero también en la *Asamblea de mujeres* (v. 724) y en las *Tesmoforias* (vv. 289, 538, 540).

el cual lo ridiculiza por tener placer con la materia fecal²¹⁸ (Thorburn, 2005, pág. 68). Nuevamente se encuentra el elemento escatológico, pero esta vez unido al aspecto sexual.

No es de extrañar que estos recursos cómicos aparezcan en alusión al episodio odiseico de Circe, pues son utilizados por el comediógrafo para elevar la comicidad, por medio de la distorsión del mito. Siguiendo a Luis Gil (1993, pág. 28), estos elementos pertenecen al componente emocional²¹⁹, “consistente en la llamada a impulsos sádicos, sexuales, escatológicos, o en la repetición de la misma situación o de una frase clave”, como sucede aquí con los versos 308 y 315. Gil (1993, pág. 28) explica que

Aunque Aristófanes no abuse de ellas, son frecuentes en sus comedias las escenas de golpes o de insultos» que constituyen una de las fuentes más primitivas y elementales de la comicidad. También prodiga las alusiones sexuales, aunque sin incurrir en la pornografía, si por tal se entiende un tipo de literatura que excite la concupiscencia. No falta tampoco el componente escatológico, aunque dosificado y con una tendencia y una finalidad propias.

De manera que por medio del componente emocional, basado en este caso principalmente en los elementos escatológicos y sexuales, Aristófanes realiza una distorsión del episodio mítico de Circe y Odiseo, presente posiblemente en una obra contemporánea a la suya, la cual con seguridad seguía una versión distinta a la homérica, como lo indican todas las divergencias expuestas. Por estas razones, se puede afirmar que Aristófanes tendría un referente del mito distinto a la *Odisea*, reproducido probablemente en una comedia o un dítirambo, actualmente perdido; o bien, el motivo del castigo es una implementación originada por su libertad creadora.

II.2.2.1.4 *Anaxilas*

Durante el siglo IV a.C., con el apogeo de la Comedia Media, el uso de la parodia mitológica se intensifica y el mito de Odiseo se retoma como temática cómica. Se tiene noticia que existieron dos comedias tituladas *Circe* (Κίρκη), una de Efipo y otra de Anaxilas. Del primero, dos líneas sobreviven²²⁰, pero no brindan ninguna información sobre la trama (fr. 11 Kock) (Thorburn, 2005, pág. 138). Por su parte, del poeta cómico

²¹⁸ También aparece mencionado en la *Asamblea de mujeres* (ss. 647), donde es sugerido que disfrutaba lamando o besando el ano (Thorburn, 2005, pág. 68).

²¹⁹ Gil (1993, pág. 27) clasifica los rasgos de la comicidad aristofánica según tres vertientes: intelectual, emocional y social del fenómeno universal de lo cómico. A la vertiente intelectual corresponde la *originalidad*, a la emocional el *énfasis reiterativo*, y al componente social el *carácter popular* de algunos de sus recursos”.

²²⁰ Para el fragmento y su traducción, consúltese Apéndice IV.

Anaxilas, afortunadamente se conservan dos fragmentos (fr. 12-13 Kock) que indican la transformación de los compañeros de Odiseo en animales (Bracke, 2009a, pág. 153).

Τούς μὲν ὄρειονόμους ὑμῶν ποιήσει δέλφακας ἠλιβάτους,
Τούς δὲ πάνθηρας, ἄλλους ἀγρώστας λύκους λέωντας.

[Ella] convertirá a algunos de ustedes en enormes puercos montañoses,
A unos en leopardos, a otros en cazadores lobos o en leones. (Traducción de la autora)

(Fr. 12 Kock)

Se desconoce el personaje que habla y a quiénes se dirige, pero posiblemente sea Euríloco advirtiendo a sus compañeros de no ir al palacio de Circe, como sucede en la *Odisea* (X, 432-434), con lo cual se despliega nuevamente a la función como agresor ejecutada por Circe. Si se compara con el texto homérico (citado *supra*, pág.72), se puede observar que Anaxilas utiliza el mismo verbo que Homero en el mismo contexto. En la *Odisea*, solamente se utiliza este verbo (ποιήσεται) para denominar la metamorfosis en la advertencia de Euríloco (*Od.* X, 433), lo cual indica que el poeta cómico sigue la versión homérica de cerca.

En relación con las formas animales, menciona que pueden ser transformados en δέλφακας (‘cerdos’, ‘puercos’), πάνθηρας (‘panteras’, ‘leopardos’), λύκους (‘lobos’) y λέωντας (‘leones’). Los dos primeros son términos nuevos, mientras que los últimos ya antes fueron mencionados en la versión homérica (cf. *supra*, pág. 72). El término δέλφαξ solamente es utilizado por Anaxilas, para denominar la forma porcina de una posible transformación. Generalmente se utiliza para designar a los cerdos pequeños o jóvenes²²¹, pero Anaxilas acompaña el término con los adjetivos ἠλιβάτους (‘grandes’, ‘enormes’) y ὄρειονόμους (‘montañeses’), por lo que se refiere a cerdos salvajes o a jabalíes. Nuevamente induce a pensar que se trata de la advertencia de Euríloco, que en la versión homérica afirma que serán transformados para custodiar el palacio (*Od.* X, 434). Para cumplir esta finalidad, solamente puede tratarse de cerdos, con las descripciones que ofrece Anaxilas.

Por su parte, la inclusión de πάνθηρ como nueva forma animal enriquece la narración. La pantera o leopardo es un animal de caza, por lo que estaría destinado a

²²¹ Como lo utiliza Heródoto (*His.* II, 70).

resguardar el palacio de la diosa junto a los lobos y los leones. La versión homérica sigue predominantemente presente.

El siguiente fragmento revela nueva información sobre la metamorfosis:

δεινὸν μὲν γὰρ ἔχονθ' ὑὸς
ρύγχος, ὃ φίλε Κινησία.

Terrible ciertamente es tener hocico de cerdo, oh querido Cinesias.

(Traducción de la autora)

(Fr. 13 Kock)

Nuevamente se ignora el personaje que habla, pero se conoce el destinatario: Cinesias, quien es acaso uno de los compañeros de Odiseo que ha sido transformado en cerdo. El término que se utiliza esta vez es ὄς ('cerdo', 'jabalí'), de clara relación con la con la versión homérica²²².

Por su parte, el nombre Cinesias no es de herencia homérica, sino que aparece repetidas veces en la comedia del periodo clásico. Se trata de un famoso poeta ditirámico ateniense del siglo V a. C.²²³, ridiculizado muchas veces por los comediógrafos de la época (Bracke, 2009a, pág. 159). Stratis (s. V a. C) escribió una comedia titulada *Cinesias*, pero los fragmentos sobrevivientes no brindan información sobre la trama (Thorburn, 2005, pág. 138).

También aparece en Aristófanes (*Aves* 1372 ss.; *Lisístrata* 839 ss.; *Ranas* v.153). Siguiendo a Thorburn (2005, pág. 138), Aristófanes se burla de este personaje en varias ocasiones, porque sus poemas son de "aireada" dicción, pero carentes de sustancia. Posiblemente, Anaxilas ridiculiza a su vez la poesía de Cinesias, transformándolo en cerdo. La alusión al "hocico", no es casual, debe tener relación con los ditirambos del poeta, pues una vez transformado no podrá realizar su 'arte', lo cual es 'terrible'.

En resumen, los dos pequeños fragmentos de la comedia de Anaxilas demuestran que este poeta siguió de cerca la versión homérica. El fr. 12 podría tratarse de la advertencia de Euríloco, pues al compararlo con la *Odisea* las similitudes son muchas. Mientras que en el fr. 13, se fusionan dos tradiciones distintas: la homérica en relación con el episodio odiseico de Circe y la cómica, por la parodia al personaje de Cinesias.

²²² En la *Odisea* se prefiere utilizar σῶς y se recurre a ὄς cuando es necesario para solucionar cuestiones métricas. Ambos términos se emplean indistintamente para denominar cerdo o jabalí (cf. *supra*, pág. 70, nota 210).

²²³ En el *Gorgias* (501e-502a), Platón indica que su padre era Melete y que componía ditirambos.

II.2.2.2 *Periodo helenístico*

II.2.2.2.1 *Apolonio de Rodas*

En el presente análisis, se incluye un fragmento de las *Argonauticas* de Apolonio de Rodas (ca. 295-230 a. C.), pues si bien no es relativo al mito de Odiseo, dedica varios versos al personaje de Circe, quien en este caso es la sacerdotisa que expiara los crímenes cometidos por Medea y Jasón. Cuando estos llegan al puerto de Eea, Circe está purificándose en las aguas del mar (IV, 661-664), pero no se encontraba sola, sino acompañada por seres bestiales:

θῆρες δ' οὐ θήρεσσιν ἐοικότες ὠμηστῆσιν,
οὐδὲ μὲν οὐδ' ἄνδρεσσιν ὁμὸν δέμας, ἄλλο δ' ἀπ' ἄλλων
συμμιγέες μελέων, κίον ἄθροοι, ἠύτε μῆλα
ἐκ σταθμῶν ἄλις εἶσιν ὀπηδεύοντα νομῆι. 675

*Bestias, ni siquiera parecidas a fieras comedoras de carne cruda,
ni tampoco semejantes en figura a los hombre, sino que de unos y de otros
tienen mezclados los miembros, iban juntas, como las ovejas que
desde los establos en rebaño van siguiendo al pastor. 675*
(Traducción de la autora)

(*Argonauticas*, IV, 672-675)

Estos seres híbridos parecen ser víctimas de la metamorfosis, ya no transformados en animales, sino en seres bestiales no existentes en la naturaleza, compuestos de miembros mezclados de hombre y de animal. Puesto que en el verso menciona que la diosa realiza brebajes con los que hechizaba a los forasteros que llegaban.

Evidentemente, estos hombres no son de ninguna manera los compañeros de Odiseo, pues, cronológicamente hablando, la guerra de Troya y, por supuesto, los *Nostoi* no han ocurrido aún, pues el mito de los argonautas es anterior al del ciclo troyano. A propósito, Grimal (1979, pág. 51) explica que

Esta leyenda [...] es anterior, en su núcleo primitivo, a la redacción de la *Odisea*, la cual registra las hazañas de Jasón²²⁴. Para nosotros, su celebridad se debe principalmente al largo poema erudito de Apolonio de Rodas, que la narra en detalle.

Por tal razón, en la obra de Apolonio, los seres que acompañan a Circe deben ser identificados con víctimas anteriores, ya mencionadas en la *Odisea* (X, 212-213). Lo interesante es que el autor helenístico las describe como seres híbridos a diferencia de la narración homérica, donde se especifica que se trata de leones y lobos. Apolonio aclara que no son ni fieras comedoras de carne cruda ni hombres, sino seres híbridos compuestos de

²²⁴ XII, 69-72.

partes de uno y otro. Los miembros zoomórficos pertenecen a animales de presa (θηῆρες ὠμησταί), como el león o el lobo. Por lo tanto, a pesar de tener una fisonomía híbrida, la forma animal corresponde a la descrita en la versión homérica.

Por su parte, la hibridez recuerda sobremanera a la tradición iconográfica griega, en la cual, las víctimas de la metamorfosis por lo general se representan visualmente como hombres con cabeza y alguna otra extremidad de animal (cf. *infra*, pág. 95). Al respecto, Harrison (1882, pág. 67, nota 1) explica que “esta concepción de la mezcla hombres-bestia surgió sin duda de la necesidad del arte²²⁵, y desde allí fue trasladado a la literatura”²²⁶ (traducción de la autora). Es posible que Apolonio los describa así siguiendo la influencia de las fuentes iconográficas antiguas.

Si se toma esta versión de Apolonio para narrar el episodio odiseico de Circe, cuando Odiseo y sus compañeros llegaron a Eea, la diosa seguramente no los trasformaría completamente cerdos, sino en seres híbridos, como los descritos por el poeta helenístico y los presentes en las fuentes iconográficas.

La mención de Apolonio para el presente trabajo es muy importante, pues es el único autor que alude a la tradición iconográfica griega en relación con el mito de Circe. Si bien no se trata del episodio odiseico, la descripción de los seres híbridos tiene correspondencia con el análisis de las pinturas de cerámica. La cita de las *Argonáuticas* revela la íntima relación entre texto e imagen que existía en la Grecia Antigua.

II.2.2.2.2 Licofrón de Calcis

En el poema *Alejandra*, Licofrón dedica una sección al *nostos* de Odiseo (vv. 648-819), en la cual no puede faltar el cuento mítico de Circe, al que dedica solamente ocho versos (vv. 673-680). Tras referirse a los episodios de cíclope, los lestrigones, Escila y Caribdis y las sirenas, el poeta describe el suceso con Circe:

ποιάν δὲ θηρόπλαστον οὐκ ἐσόψεται
 δράκαιναν, ἐγκυκῶσαν ἀλφίτῳ θρόνα,
 καὶ κῆρα κνωπόμορφον; οἱ δὲ δύσμοροι
 στένοντες ἄτας ἐν συφοῖσι φορβάδες
 γίγαρτα χιλῶ συμμιγμένα τρυγὸς
 καὶ στέμφυλα βρύξουσιν. ἀλλὰ νιν βλάβης
 μῶλυσ σαώσει ρίζα καὶ Κτάρος φανείς

675

²²⁵ Sobre las razones por las cuales los pintores de cerámica representaron a las víctimas de Circe como seres híbridos, véase págs. 96-97.

²²⁶ *This conception of the mixed beast-men arose doubtless from the necessity of art, and was thence transferred to literature.* (Harrison, 1882, pág. 67, nota 1)

| | |
|--|-----|
| Νωνακριάτης Τρικέφαλος Φαιδρὸς θεός. | 680 |
| <i>¿A cuál dragona que transforma en fieras no contemplará con respeto cuando las hierbas mágicas mezcle con la harina, ciertamente infortunio que afea el aspecto? Entonces, los desgraciados, mientras gimen por sus cuitas, en la pocilga los alimentos que les den, uvas y granos mezclados con verde follaje y olivas trituradas devorarán. Pero, a él protegerán del daño la raíz de moly y la revelación divina del Ctaro Nonacriata, Tricéfalo, Fedro.</i> | 675 |
| (Traducción de la autora) | 680 |

(Alejandra, 673-680)

Lo primero que menciona del episodio es la metamorfosis de los compañeros de Odiseo en ‘bestias’ (θηρόπλαστον), con lo cual no especifica la forma animal. Tampoco nombra directamente a Circe, lo que no es de extrañar, pues este autor se caracteriza por evitar toda denominación directa (Lesky, 1989, pág. 775). Esto ocurre con Odiseo y Hermes, quienes en este fragmento nunca son nombrados directamente. Aún así, si se conoce el cuento mítico y especialmente la versión homérica, se entiende las alusiones sobre las funciones de cada uno de ellos.

Se refiere a Circe como ‘dragona’ (δράκαιναν), lo que implica su carácter mágico. Siguiendo a Bracke (2009b, pág. 34), esta caracterización sugiere que es una figura peligrosa conectada con las fuerzas ctónicas y que posiblemente exista una relación con el dragón que custodiaba el vellocino de oro, como indicador de la utilización de la poción mágica, en este caso por Circe. De todas formas, se trata de una alusión oscura, que seguramente remite al poder mágico de la diosa.

En relación con la metamorfosis, al igual que Homero, Licofrón menciona la preparación del brebaje, específicamente, la mezcla de ‘hierbas mágicas’ (θρόνα) con harina, como en la versión homérica (X, 235, 290). Licofrón no utiliza el término φάρμακον, sino θρόνα, con lo cual recalca el poder mágico. Cuestión que no estaba presente en la *Odisea*.

También Licofrón presenta a los compañeros encerrados en la pocilga (ἐν συφοῖσι) llorando y alimentados con “uvas y granos mezclados con verde follaje y olivas trituradas” (vv. 676-678), como aparece en la narración homérica (X, 238, 241-242). Todo esto indica que la forma bestial de los compañeros de Odiseo es la del cerdo, pues está implícito en la utilización del término συφειός y en los comestibles que se les entrega, utilizados en la alimentación del cerdo doméstico.

Sobre el encuentro de Odiseo con Circe, no brinda mayor detalle, nada más indica que al héroe no pudo ocasionarle daño, es decir, no lo pudo metamorfosear, porque portaba la ‘moly’, objeto mágico entregado por Hermes. Una innovación es la especificación de la parte de la hierba que se utiliza, lo cual no sucede en la *Odisea*, donde se trata de toda la planta (X, 304). Además, alude a la función auxiliar de Hermes cuando se refiere a la revelación, pues con ella, Odiseo logra vencer a Circe.

Los elementos de la estructura del cuento mítico mayormente aludidos en la versión de Licofrón son: el conflicto inicial (la metamorfosis de los compañeros) y la entrega del objeto mágico por Hermes. En ambas escenas ciertamente se sigue la versión homérica de cerca; aunque presenta la narración mítica recubierta de un estilo enigmático²²⁷, propio de este autor helenístico.

II.2.2.2.3 Apolodoro

Finalmente, se encuentra la compilación mitográfica de Apolodoro, donde se dedica una sección completa al *nostos* de Odiseo (*Epítome* 7, 1-40). En ella, se narra el episodio de Circe. Apolodoro lo relata completo desde que llegan a la isla de Eea (7, 14), hasta el encuentro amoroso que tiene como resultado el nacimiento de Telégono (7, 16).

En primera instancia, el autor helenístico sigue la narración homérica. En la parte introductora del episodio odiseico de Circe, menciona la genealogía de la diosa (*Od.* X, 135-139), y después describe el sorteo; en el cual, son elegidos veintidós compañeros para inspeccionar la isla al mando de Euríloco (*Od.* X, 203-208):

μίαν δὲ ἔχων ναῦν Αἰαίη νήσῳ προσίσχει. ταύτην κατόκει Κίρκη, θυγάτηρ Ἥλιου καὶ Πέρσης, Αἰήτου δὲ ἀδελφή, πάντων ἔμπειρος οὔσα φαρμάκων. διελὼν τοὺς ἑταίρους αὐτὸς μὲν κλήρω μένει παρὰ τῆ νηί, Εὐρύλοχος δὲ πορεύεται μεθ' ἑταίρων εἰκοσιδύο τὸν ἀριθμὸν πρὸς Κίρκην.

Con una sola nave arriba a la isla de Eea. En esta habitaba Circe, hija de Helios y Perse, hermana de Eetes, la que es conocedora de todos los fármacos. Habiendo dividido a los compañeros, él mismo por sorteo permanece junto a la nave, Euríloco se marcha en compañía de otros compañeros, veintidós en total, hacia donde Circe. (Traducción de la autora)

(*Epítome* 7, 14)

En relación con la *Odisea*, no hay diferencias significativas en esta primera parte. La caracterización de la diosa como πάντων ἔμπειρος οὔσα φαρμάκων, recuerda

²²⁷ Cf. Lesky (1989, pág. 775) y Bracke (2009b, pág. 34).

sobremanner al epíteto utilizado por Homero: πολυφαρμάκου (X, 270). Además, utiliza el término φάρμακα, tan recurrente en poema épico (cf. *supra*, pág. 68).

Seguidamente, se dedica al conflicto inicial: la metamorfosis de los compañeros de Odiseo. Menciona cuatro de los cinco pasos seguidos por Circe en la narración homérica: la preparación del brebaje con el pernicioso fármaco, la entrega del brebaje que es ingerido por los hombres, el golpe con la varita “mágica” y la transformación en animal.

καλούσης δὲ αὐτῆς χωρὶς Εὐρυλόχου πάντες εἰσίσιασιν. ἢ δ' ἐκάστῳ κυκεῶνα πλήσασα τυροῦ καὶ μέλιτος καὶ ἀλφίτων καὶ οἴνου δίδωσι, μίξασα φαρμάκῳ. πiónτων δὲ αὐτῶν, ἐφαπτομένη ῥάβδῳ τὰς μορφὰς ἡλλοίου, καὶ τοὺς μὲν ἐποίει λύκους, τοὺς δὲ σῦς, τοὺς δὲ ὄνους, τοὺς δὲ λέοντας

A la invitación de ésta entran todos excepto Euríloco. Ella da a cada uno el brebaje que colmó de queso, miel, harina y vino, habiéndola mezclado con un fármaco. Después de ellos haberla bebido, tocándolos con la varita los transformaba, a unos los hacía lobos, a otros cerdos, a otros asnos y a otros leones. (Traducción de la autora)

(*Epítome* 7, 15)

La preparación del brebaje (κυκεών) es la misma que indica Homero (*Od.* X, 234-236). Apolodoro no aclara que el fármaco se encuentre mezclado con la harina, pero sí se incluye junto a los otros ingredientes. La varita (ῥάβδος) vuelve a aparecer, pero esta vez en el paso fundamental para la transformación; una vez tocados con ella, los hombres comienzan la metamorfosis. En la *Odisea*, la varita era utilizada con este propósito, pero también funcionaba para guiar a los cerdos golpeándolos hacia la pocilga (X, 238). No es de extrañar que no se mencione el encierro en la pocilga, pues este paso estaría reservado a los hombres transformados en cerdos domésticos, pero en la versión de Apolodoro, los compañeros de Odiseo son transformados en varios tipos de animales, domésticos y salvajes.

Apolodoro es el primer autor griego de quien se tiene noticia en especificar que los compañeros de Odiseo fueron transformados en otros animales aparte de cerdos. Interesante es la inclusión del asno, pues el león y el lobo fueron aludidos antes por Homero (*Od.* X 212-213, 432-434). Posiblemente recopila esta información de otra fuente griega distinta, ahora perdida, que narraba una tradición de origen folclórico, donde mencionara la transformación en asnos. Esto se ve respaldado por las fuentes iconográficas conservadas, especialmente por el fragmento del ánfora de Bolligen (ca. 510 a. C.), presente en la

imagen 6, en la cual se presenta la metamorfosis de dos hombres en asnos a manos de Circe (cf. *infra*, pags. 117-121).

En el siguiente apartado (7, 16), Apolodoro sintetiza el cuento mítico en pocas líneas, comenzando con la convocatoria al héroe para resolver el conflicto. El viaje de ida, donde Odiseo se encuentra con Hermes, se omite, pero sí se menciona la entrega y recepción del objeto mágico (la ‘moly’). Seguidamente se encuentra el enfrentamiento contra Circe. Se sustituye el reconocimiento del héroe por parte de la diosa, por la resolución de la fechoría, y termina con la unión amorosa.

Εὐρύλοχος δὲ ἰδὼν ταῦτα Ὀδυσσεῖ ἀπαγγέλλει. ὁ δὲ λαβὼν μῶλυ παρὰ Ἑρμοῦ πρὸς Κίρκην ἔρχεται, καὶ βαλὼν εἰς τὰ φάρμακα τὸ μῶλυ μόνος πῶν οὐ φαρμάσσεται: σπασάμενος δὲ τὸ ξίφος ἤθελε Κίρκην ἀποκτεῖναι. ἡ δὲ τὴν ὀργὴν παύσασα τοὺς ἑταίρους ἀποκαθίστησι. καὶ λαβὼν ὄρκους Ὀδυσσεὺς παρ’ αὐτῆς μηδὲν ἀδικηθῆναι συνευνάζεται, καὶ γίνεται αὐτῷ παῖς Τηλέγονος.

Euríloco, que vio estas cosas, se las comunica a Odiseo. Él llega a donde Circe, después de haber conseguido la moly de Hermes, y dentro del brebaje mágico echó la moly y bebe, sólo a él no lo embelesa; luego desenvainada la espada quería asesinar a Circe. Mas ella calmó su cólera y vuelve a su antigua forma a los compañeros. Habiendo tomado juramento de no hacerles ningún daño, Odiseo se une con ella y para él mismo engendra un hijo, Telégono. (Traducción de la autora)

(*Epítome* 7, 16)

Apolodoro aclara que en el brebaje entregado por Circe, Odiseo agrega la ‘moly’ y por tal razón a la hora de beberlo no lo puede transformar. Se trata de una divergencia con respecto a la narración homérica, en la cual esto no sucede, pues es suficiente que el héroe porte la hierba consigo (X, 287). Además, incluye la resolución de la fechoría de Circe antes de la unión amorosa, lo cual supone un cambio en la narración. Posiblemente, estas dos divergencias se deban a la cita de otro poema griego de temática odiseica desconocido en la actualidad.

El combate con el agresor, sigue a la *Odisea*: desenvainada la espada como queriendo asesinar a Circe. Apolodoro no especifica que el héroe realice esta acción por consejo de Hermes. De manera que en esta versión, se omite la función auxiliar del dios, por lo que solamente se desenvuelve en la esfera de acción del donante. El juramento es realizado posteriormente, cuando según autor helenístico, los compañeros de Odiseo se encuentran a salvo, por lo que el juramento es presentado no solo para garantizar la seguridad del héroe, sino también la de sus hombres. Otra divergencia con la versión

homérica, que posiblemente se deba a la versión desaparecida, como se sugirió anteriormente.

La unión amorosa ocurre después de terminado el juramento, como en el poema épico (X, 346), pero se incluye la concepción de Telégono. El nacimiento de Telégono no aparece mencionado en la *Odisea*, pero sí en la *Teogonía* de Hesíodo (v.1014). Aun así es probable que el poeta helenístico no tomara este dato de Hesíodo, pues este incluye otros dos hijos: Agrio y Latino (v.1013), los cuales no aparecen en Apolodoro. Por tal razón, debe pensarse que toma esa información de otra fuente, quizás el poema épico la *Telegonía* de Eugamón de Cirene (cf. *supra*, pág. 16) o la tragedia de Sófocles, *Odiseo herido por el aguijón* (cf. *supra*, pág. 27-28).

En el apartado 7, 17, se aclara que el héroe y sus hombres permanecieron junto a la diosa por un año; mas luego recorren el océano, para consultar el alma de Tiresias, según el consejo de Circe. Esta parte sintetiza el final del episodio odiseico de Circe, narrado por Homero (X, 467-574) y menciona someramente el descenso al Hades, presente en el canto XI de la *Odisea*. Con ello señala la función auxiliar de la diosa. Finalmente, en la primera frase del apartado 18, se refiere parcialmente al presagio y consejos que la diosa brindó a Odiseo para seguir su camino de regreso, con lo cual se recalca la función auxiliar.

En conclusión, a través del este análisis se ha corroborado que este mitógrafo helenístico utilizó como base para la exposición del episodio odiseico de Circe la versión homérica. Sin embargo, la inclusión de otros datos que no aparecen en ninguna de las fuentes conservadas, como las formas animales de la metamorfosis, la *moly* dentro del brebaje, la resolución de la fechoría antes de la unión amorosa, etc., induce a pensar que pertenecen a otras fuentes griegas de temática odiseica, que relataban otras versiones distintas a la homérica, pero que no se conservan en la actualidad. Por tal razón, la obra de Apolodoro es fundamental para el estudio del mito de Odiseo, pues gracias a ella se conoce la existencia de variaciones en la narración y, específicamente, en el caso del cuento mítico de Circe y Odiseo.

II.3 Fuentes visuales

Las fuentes iconográficas que representan el episodio odiseico del encuentro con Circe son las imágenes más reiteradas después de aquellas donde aparecía la *Ciclopea*. Surgen en el siglo VI a. C durante el periodo arcaico hasta finales del siglo V a. C., pero existen algunos ejemplos excepcionales que no corresponden a esta cronología tradicional como se verá en los siguientes apartados.

Las pinturas aparecen en distintos tipos de cerámica. Generalmente, en vasijas que tienen alguna funcionalidad relacionada con el vino: para tomarlo (kílices o esquifos), para servirlo (pélices), para almacenarlo (ánforas, estamnos, enócoes) o para mezclarlo con agua (tipos distintos de cráteras). Los pintores de estas vasijas acogían el cuento mítico de Circe como temática de sus pinturas por su narración, pues esta gira alrededor de la presencia de la bebida mágica, con lo cual se crea una analogía entre la bebida real contenida en las vasijas con aquella de *illo tempore*.

También, el episodio aparece representado en varios léцитos, vasijas utilizadas para guardar aceites o perfumes, por lo cual eran habituales en rituales funerarios. Siguiendo a Schefold (1992, pág. 299), en estos vasos, quizás se representaba a Circe por su carácter original como diosa ctónica²²⁸. En la actualidad, se conservan cuatro léцитos del período arcaico y dos del periodo clásico en los cuales se representa a la diosa, lo cual indica que este tipo de cerámica era un soporte recurrente en la región de Ática, de donde provienen todas.

Las pinturas de cerámicas conservadas representan distintas escenas del cuento mítico. Por lo general, dos momentos distintos: la metamorfosis de los compañeros de Odiseo en animales y el enfrentamiento del héroe con la diosa (Bracke, 2009b, pág. 111). Naturalmente, existen excepciones que se irán revelando a través del análisis del corpus.

En las fuentes iconográficas del siglo VI a. C., principalmente se prefería representar a los compañeros del héroe transformados en animales, junto a Circe y algunas veces Odiseo. Estas escenas se hicieron muy populares en los vasos léцитos y enócoes áticos de figuras negras, en el último cuarto del siglo VI (Buitron & Cohen, 1992, pág. 79). En el arte corintio, no aparecen y de hecho son muy poco frecuentes fuera de la región del Ática (Shapiro, 1990, pág. 120).

²²⁸ Recuérdese que Circe es quién guía a Odiseo hacia la entrada del Hades, para que este consulte el alma del adivino Tiresias (*Odisea X*, 485-540).

Durante esta época, las imágenes dan prioridad a la metamorfosis y no al enfrentamiento de Odiseo con Circe. Ralf von den Hoff (2009, pág. 61) explica que en estas imágenes “la intervención de Odiseo no es el punto focal de la historia: más bien, el tema es el peligro de beber la poción mágica”²²⁹ (traducción de la autora).

Posteriormente, el héroe adquiere un papel con mayor protagonismo dentro de las escenas que retratan el enfrentamiento con la diosa (Von den Hoff, 2009, pág. 62), las cuales durante el siglo V a. C adquirieron mayor popularidad. Siguiendo a Buitron (1992, pág. 79), la razón de este enfoque hacia la figura de Odiseo en lugar de la metamorfosis puede deberse a que la fuente de inspiración en esta época fuera un poema que se inspira en la versión homérica, en lugar del cuento popular, el cual resaltaría el acto de transformación. Este tema se retoma en detalle a lo largo del análisis del corpus.

Por otro lado, para la representación de ambas escenas del episodio con Circe no existió una fórmula establecida por la tradición iconográfica. Los pintores las componían de distintas maneras. Al respecto, Shapiro (1994, pág. 56) explica que

a lo largo del periodo arcaico y clásico, este es quizás a menudo el relato odiseico más representado, al menos entre los pintores de vasos áticos. Existe una gran variedad de representaciones, y no siempre es fácil saber si esto se debe atribuir a la licencia artística o a la influencia de las versiones rivales del mito que debe haber circulado en forma oral y ocasionalmente han dejado huellas en escritores posteriores.²³⁰ (Traducción de la autora)

Por lo general, las escenas de este episodio pueden ser reconocidas por medio de tres pautas: las inscripciones, los atributos iconográficos y los seres metamorfoseados. La primera es la más sencilla, pero la más escasa y solo aparece en algunos vasos del período clásico. Los atributos iconográficos son claros, en especial en la figura de Circe, que aparecen en época temprana, a mediados del siglo VI a. C. Generalmente, la diosa es representada con una varita y una copa, donde se encuentra el brebaje con el pérfido fármaco, lo cual resulta ser una sinécdoque visual. Ambos objetos son a su vez mencionados en el texto homérico, sobre todo ῥάβδος (‘varita’), que aparece cuatro veces (*Od.* X, 238, 293, 319, 389) como atributo de Circe. Por su parte, δέπος (‘vaso para beber’, ‘copa’, ‘taza’) aparece una vez (*Od.* X, 316), mientras que κυκέων (‘brebaje’, ‘pócima’)

²²⁹ *Here again the intervention of Odysseus is not focal point of the story: rather, the subject is the danger of drinking the magic potion.* (Von den Hoff, 2009, pág. 61)

²³⁰ *Throughout the Archaic and Classical period, this is perhaps the most often depicted of Odyseean stories, at least among Attic vase-painters. There is great variety their depictions, and it is not always easy to know whether to ascribe this to artistic license or to the influence of rival versions of the myth must have circulated in oral form and occasionally left traces in later writers.* (Shapiro, 1994, pág. 56)

dos veces, ambas al lado de φάρμακον ‘fármaco’. Tanto la varita (ῥάβδος) como la copa (δέπος) son los atributos iconográficos principales de la diosa (Esteban Santos, 2010, pág. 80).

Por último, las escenas de este episodio pueden ser fácilmente reconocibles por los seres híbridos que rodean a la diosa, los cuales personifican en la mayoría de los casos a los compañeros de Odiseo. Se debe hacer la salvedad de que en algunos casos la ausencia del héroe en la escena y la falta de inscripciones deja abierta la interpretación, pues no se especifica que se trate de los compañeros de este, por lo que también pueden ser víctimas anteriores como las descritas por Homero y Apolonio. Con todo, la presencia de estos seres híbridos sí identifica a la diosa y a la escena de la transformación.

La metamorfosis se representa por medio de la hibridez, generalmente, cuerpo de hombre con cabeza y algunas otras extremidades de animal, comúnmente de cerdo o jabalí, pero también aparecen leones, carneros, burros, entre otros. La hibridez (*Mischwesen*) es característica de muchos seres mitológicos en la cultura griega (Shapiro, 1994, pág. 57). Generalmente, presentan cuerpo animal con cabeza y torso humanos (Harrison J. E., 1882, pág. 67), como las sirenas o los sátiros, con excepción del minotauro.

La iconografía de seres híbridos con cabeza animal posiblemente provenga de influencia del arte egipcio²³¹, el cual influyó al arte griego durante los siglos VIII y VII a. C. Siguiendo a Buitron y Cohen (1992, pág. 78), también la influencia iconográfica pudo provenir de Creta y Micenas de la Era de Bronce, pues existe evidencia de prácticas rituales que envolvían el uso de máscaras de toro, tradición que continuó hasta el siglo VI a. C en las zonas periféricas, como Chipre.

Este método de retratar la metamorfosis de los compañeros de Odiseo aparece en época muy temprana durante el siglo VI a. C. Las piezas del periodo arcaico presentan múltiples formas animales. En los vasos de figuras rojas del periodo clásico, se convierte en estándar (Gantz, 1996, pág. 709) y la mayoría de las veces, se presentan a los compañeros hibridados con jabalíes (Henle, 1974, pág. 165).

La utilización de la hibridez iconográfica para representar la metamorfosis puede deberse a muchos factores, tanto extrínsecos como intrínsecos. Snodgrass (1982, pág. 7) propone que

²³¹ Cf. Harrison (1882, pág. 67), Snodgrass (1982, pág. 7), Buitron & Cohen (1992, pág. 78).

La razón es seguramente iconográfica: o bien el artista [...] quería una composición de figuras verticales, no animales arrastrándose, y además acogió la variedad que ofrecían los distintos tipos de animales; o deseó expresar, más sofisticadamente, el paso del tiempo, indicando una etapa intermedia en la transformación.²³² (Traducción de la autora)

Al respecto, Buitron (1992, pág. 78) explica que los artistas probablemente estaban acostumbrados a composiciones con figuras humanas en posición vertical, por lo que los hombres en proceso de convertirse en animales podrían ser representados también en esta posición. Por otro lado, la lucidez de la narrativa es tal vez la razón más importante. Para hacer la historia absolutamente clara, el artista muestra la transformación en curso.

Ambas razones sugeridas por Snodgrass (1982) residen en factores intrínsecos como serían las reglas de composición propias del género pictórico o la representación temporal. Pero también puede deberse a factores extrínsecos, especialmente la influencia que ejerce la tradición oral, literaria e iconográfica.

Por su parte, Woodford (2003, págs. 170-171) plantea que “la transformación física incompleta sugiere la falta de transformación espiritual. El artista ha tenido un éxito notable en revelar lo que está oculto: la naturaleza del hombre en el interior del cuerpo de un animal”²³³ (traducción de la autora). Al respecto, Malcolm Davies (1986, pág. 182) explica que

El artista elige representar la metamorfosis de esta manera [...] porque desea indicar que los ἑταῖροι no son realmente cerdos (o leones o caballos o carneros por mencionar las respectivas cabezas de los otros compañeros), sino que eran “realmente” (o al menos eran “originalmente” y son “básicamente”) los seres humanos. Con ello se destaca su estado como ser humano transformado.²³⁴ (Traducción de la autora)

Si esta técnica para representar la metamorfosis nació como método para simbolizar la naturaleza humana atrapada en el cuerpo animal, habría que vincularla con el texto homérico, en el cual precisamente se aclara que a pesar de la transformación física, la mente continúa inmutable:

οἱ δὲ συῶν μὲν ἔχον κεφαλὰς φωνὴν τε τρίχας τε

²³² *The reason is surely iconographic: either the artist [...] wanted a composition of upright figures, not grovelling animals, and also welcomed the variety which the different animal types offered; or, more sophisticatedly, he wished to express the passage of time by indicating a half-way stage in the transformation.* (Snodgrass, 1982, pág. 7)

²³³ *The incompleteness of the physical transformation hints at the lack of spiritual transformation. The artist has been remarkably successful in revealing what is hidden: the nature of the man inside the body of an animal.* (Woodford, 2003, págs. 170-171)

²³⁴ *The artist chooses to depict the metamorphoses in this manner [...] because he wishes to signify that the ἑταῖροι are not really pigs (or lions or horses or rams to mention the respective heads of the other companions) but that they were 'really' (or at least were 'originally' and are 'basically') human beings. Their status as transmogrified humans is thereby stressed.* (Davies, 1986, pág. 182)

καὶ δέμας, αὐτὰρ νοῦς ἦν ἔμπεδος, ὡς τὸ πάρος περ.

*Ellos tenían: unos cabezas de cerdos, otros el sonido, ya los cabellos,
ya también el cuerpo, pero la mente ciertamente era inmutable como antes.*
(Traducción de la autora)

(*Od. X*, 239-240)

El término ἔμπεδος se puede traducir como ‘firme’, ‘incommovible’, ‘fuerte’, ‘sólida’, ‘inmutable’, ‘invariable’ e ‘incesante’ (Pabón S. de Urbina, 2005, pág. 198). Todos estos adjetivos remiten a la mente humana atrapada en el cuerpo animal. La hibridez iconográfica podría simbolizar esta fusión de naturales impares. Siguiendo a Harrison (1882, pág. 67), “el artista desea por encima de todas las cosas enfatizar la degradación, y por lo tanto aumentar *pathos*, por lo que la cabeza bestial se conserva”²³⁵. Por consiguiente, se debe a varios factores extrínsecos, como la tradición literaria y oral, junto a la instancia creadora.

La versión homérica claramente establece que los compañeros de Odiseo fueron transformados en σύες ‘cerdos’ (cf. *supra*, págs. 69-70). Aún así, existen ejemplos iconográficos donde los ἑταῖροι tienen cabeza o rasgos de otros animales. Al respecto, Buitron y Cohen (1992, pág. 78) explican que algunos artistas divergen de la versión homérica al mostrar a los hombres cambiando en variedad de animales, como caballos, leones, vacas, toros, perros y ovejas, en lugar de solo cerdos.

Muchos de estos animales no aparecen comúnmente en la tradición iconográfica y puede que el relato de Circe diera la posibilidad al artista de representarlos, como Blatter (1975, pág. 77) ha señalado en relación con la figura del lobo, la cual es poco frecuente en el arte griego. Aun así, en la decisión del pintor también podrían confluír otros factores, como la influencia de otra versión del cuento mítico, ya aludida por Homero (*Od. X*, 212-213, 432-434) y Anaxilas (fr. 12 Kock), y atestiguada por Apolodoro (*Epítome* 7, 15).

Por tal razón, la decisión del artista de tomar diferentes tipos de animales no solo se debería a la variedad iconográfica que brindan, como sugiere Snodgrass (1982, pág. 7), sino también a que podría tratarse de la representación de otra versión del mito propia de la tradición oral. Por lo tanto, aquí jugaría un papel conjunto los dos factores extrínsecos fundamentales: la instancia creadora y la semiosfera, donde se haya la tradición oral. Con todo, tanto factores extrínsecos como intrínsecos deben ser considerados en cada caso

²³⁵ *The artist desires above all things to emphasise degradation, and thereby heighten pathos, so the beast-head is preserved.* (Harrison J. E., 1882, pág. 67)

específico, por lo que se abordarán detalladamente dentro del análisis del corpus en seguida.

II.3.1 Catálogo y descripción

Para el análisis de las fuentes iconográficas, se tomó veintinueve imágenes de cerámica griega realizada entre los siglos VIII y IV a. C. Canciani (1992), en su artículo presente en el LIMC sobre la iconografía de Circe, conecta setenta y seis fuentes iconográficas de Grecia Antigua con la figura de diosa, de las cuales treinta y seis son pinturas de cerámica, datadas desde el período geométrico hasta el clásico tardío. Se debe hacer la salvedad, que se decidió excluir siete pinturas de cerámica, por las siguientes razones: dos de ellas no representan específicamente el episodio odiseico²³⁶, tres representan escenas adyacentes²³⁷ y finalmente, dos pinturas no pertenecen al arte narrativo²³⁸. Por ello, en el catálogo a continuación únicamente aparecen descritas veintinueve piezas de cerámica.

Para el análisis, muchas de ellas tienen similitudes técnicas por lo que se analizan en conjunto. Se decidió realizar una tabla para catalogar las fuentes iconográficas cronológicamente. Esta tabla se formuló con base en el cuadro²³⁹ sobre la iconografía de Circe realizado por Bracke (2009b, pág. 111).

La tabla contiene las fuentes iconográficas sobre el episodio odiseico con Circe, pero no todas forman parte del análisis²⁴⁰. Los datos se tomaron principalmente del catálogo de Touchefeu-Meynier (1968) y del artículo de Canciani (1992), pero se consulta otros

²³⁶ La imagen 55 (Canciani, 1992, pág. 56) retrata a una mujer sentada en una silla sosteniendo con una mano una taza y con la otra un largo bastón; mientras un ave de presa se apoya en el respaldo de la silla. La mujer suele ser identificada como Circe o Hera (149 LIMC). Por su parte, la imagen 65 (Canciani, 1992, pág. 57) pertenece a una Hidra messápica que representa a un hombre y una mujer en confrontación, pero es difícil determinar si estos son en realidad Ulises y Circe.

²³⁷ Como sucede con las imágenes 2, 53 y 54 (Canciani, 1992, págs. 51, 56). La primera representa a Odiseo con el ciervo para el banquete de sus compañeros, escena que sucede en la narración homérica antes de que los compañeros de Odiseo marchen al palacio de Circe (X, 156-171). La imagen 53 se dedica al episodio de las sirenas, pero al parecer se encuentra al lado de Circe y su palacio. Finalmente, la imagen 54 representa una escena de la *Telegonía*.

²³⁸ Las imágenes 58 y 59 (Canciani, 1992, pág. 56) retratan a los compañeros de Odiseo transformados, pero no presentan elementos narrativos de consideración; en la imagen 58 se utilizan figuras híbridas de manera decorativa, mientras que en la 59 es un pequeño fragmento con una figura híbrida.

²³⁹ En Apéndice V se encuentra el cuadro original de la autora.

²⁴⁰ Las razones son varias, principalmente, se debe a la imposibilidad de conseguir fotografías o dibujos de las piezas, por lo que limita sobremedida su estudio. En el caso de los vasos cabirios, además de la imposibilidad de conseguir algunas imágenes, se excluyeron algunas piezas, pues con la exposición de tres de ellas era suficiente para ejemplificar el tratamiento del cuento mito, pues el estilo y la narración de estos vasos es muy similar.

autores; entre ellos, a Schefold (1966), Brommer (1983), Buitron y Cohen (1992), Gantz (1996), Giuliani (2004) y Esteban Santos (2010).

Se establece la información principal de cada fuente: datación, forma de la cerámica, estilo, procedencia, museo donde se encuentra en la actualidad y escena que presenta, ya sea la metamorfosis (A), el enfrentamiento de Odiseo contra Circe (B) o ambas (AB). Existen algunas excepciones, donde se representan otras escenas del episodio, estas fuentes se explicarán ampliamente en el análisis. Además, como datos adicionales, se ofrece la numeración de las imágenes presentes en este texto y la numeración con que aparecen en el artículo de Canciani en el LIMC y en el catálogo de Touchefeu-Meynier (1968).

Cuadro 4. Tabla cronológica de los vasos cerámicos con temática del episodio odiseico de Circe

| No. | Datación | Forma | Estilo | Procedencia | Museo | LIMC | T-M | Esc. |
|-----|------------------|---------------------|-----------------|---------------------|--|------|-----|------|
| 1 | 3ºcuarto s. VIII | Enócoe (frag.) | Corintio | Ítaca | Vathy (Ítaca), Museo Arqueológico | 56 | 164 | ¿B? |
| 2 | 560 | Kílix | Ático | Tebas | Boston, <i>Museum of Fine Art</i> 99519 | 13 | 170 | A |
| 3 | 550-540 | Kílix | Ático | Desconocida | Boston, <i>Museum of Fine Art</i> 99518 | 14 | 171 | A |
| 4 | 530 | Ánfora (frag.) | Clazomeno | Tell Dafana | Londres, <i>British Museum</i> 1888,0208.114 | 18 | 172 | B |
| 5 | 530 | Ánfora | Pseudo-calcidio | Vulci | Vulci, <i>Antiquarium del Castello dell' Abbadia</i> | 19 | — | B |
| 6 | 510 | Ánfora (frag.) | Ático | Desconocida | Bolligen, colección privada de Rolf Blatter | 5bis | — | A |
| 7 | 510-500 | Lécito | Ático | Tarento | Tarento, <i>Museo Archeologico Nazionale</i> 20324 (9887) | 5 | 174 | A |
| 8 | 510-500 | Lécito | Ático | Tarento | Tarento, <i>Museo Archeologico Nazionale</i> 9125 | 15 | 173 | B |
| 9 | 510-500 | Lécito | Ático | Sicilia | Berlín, <i>Staatliche Museen</i> F 1960 (destruido) | 16 | 175 | B |
| 10 | 490-480 | Lécito | Ático | Eretria | Atenas, Museo Nacional Arqueológico 1133 | 17 | 176 | B |
| 11 | 490-480 | Kílix (frag.) | Ático | Atenas | Atenas, Museo Nacional Arqueológico, Colección de la Acrópolis (Akr) 293 | 20=6 | 178 | B |
| — | 480-470 | Crátera de columnas | Ático | Agrigento | Sídney, Colección privada | 21 | — | B |
| 12 | 480-470 | Lécito | Ático | Eretria | Atenas, Museo Nacional Arqueológico 9685 | 7 | 180 | — |
| 13 | 470-460 | Lécito | Ático | Agrigento | Erlangen, <i>Antikensammlung der Friedrich-Alexander-Universität</i> , I 261 | 22 | 183 | B |
| 14 | 460 | Enócoe | Ático | Nola, sur de Italia | París, <i>Musée du Louvre</i> G 439 | 23 | 185 | B |

| | | | | | | | | |
|----|------------------|--------------------|---------|---------------------|--|-------|-----|-----|
| 15 | 460 | Pélice | Ático | Nola | Dresden, <i>Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung</i> , Dr 323. | 8 | 181 | A |
| 16 | 460 | Crátera de campana | Ático | Caposoprano | Siracusa, <i>Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi</i> 23 508 | 57 | 182 | — |
| 17 | 440 | Crátera de cáliz | Ático | Bologna | Bologna, <i>Museo Civico Archeologico</i> , V.F. 298 | 10=24 | 189 | A/B |
| 18 | 440 | Crátera de cáliz | Ático | Tarento | Nueva York, <i>Metropolitan Museum</i> 41.83 | 25 | 187 | B |
| 19 | 440 | Crátera de campana | Ático | ¿Italia? | Varsovia, <i>Musée National</i> 140352 | 26 | 186 | B |
| 20 | 440 | Ánfora | Ático | Nola | Berlín, <i>Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung</i> , F 2342 | 9 | 188 | A |
| — | Final s. V a. C. | Esquifo | Cabirio | Alejandría | Nauplia, <i>Musée Archéologique</i> 114 | 27 | 191 | B |
| 21 | 1ª mitad s. IV | Estamno | Etrusco | Vulci | Parma, <i>Museo Archeologico Nazionale</i> , C 161 | 34 | 215 | B |
| 22 | 3º cuarto s. IV | Esquifo | Cabirio | Tebas | Londres, <i>British Museum</i> 1893,0303.1 | 30 | 192 | B |
| 23 | 3º cuarto s. IV | Esquifo | Cabirio | Tebas | Oxford, <i>Ashmolean Museum</i> G 249 (V 262) | 32 | 195 | B |
| — | 3º cuarto s. IV | Esquifo | Cabirio | Tebas | Oxford, <i>University Museums, University of Mississippi</i> , 1977.3.116 | 31 | 193 | B |
| 24 | 3º cuarto s. IV | Esquifo | Cabirio | Colección de Hoppin | Cambridge, <i>Arthur M. Sackler Museum, Harvard University Art Museums</i> 1925.30.127 | 29 | 194 | B |
| — | 3º cuarto s. IV | Esquifo | Cabirio | Desconocida | Bonn, <i>Akademisches Kunstmuseum der Universität</i> 1768 | 28 | 196 | B |
| — | 3º cuarto s. IV | Estamno | Cabirio | Tebas | Chicago, Universidad de Chicago, Departamento de Arte (22) | 33 | 197 | ¿? |

II.3.2 Análisis del corpus

Para el análisis de las fuentes iconográficas, se decidió agruparlas según el periodo histórico en que fueron realizadas; con lo cual se sigue con mayor facilidad la cronología de las pinturas para observar una posible evolución histórica. Además, se subdividen según la forma de la cerámica y el estilo en el que se circunscribe, pues ambos factores pueden influir en cómo se representa la narrativa visual y a cuáles elementos se les brinda más interés.

II.3.2.1 Periodo geométrico

La primera imagen que se cree representa una escena del enfrentamiento de Odiseo contra Circe, se halla en un pequeño fragmento de cerámica de ocho centímetros, el cual pertenecía al cuello de una enócoe corintia del tercer cuarto del siglo VIII a. C. En el fragmento, se pueden observar dos figuras, a la izquierda una masculina y a la derecha otra femenina. El personaje masculino lleva un casco y levanta con su mano izquierda una especie de rama, que enseña a la mujer. Esta a su vez viste una enagua de cuadros atada con un largo cinto; levanta su mano derecha hacia su boca, gesto que, según Gantz (1996, pág. 709), representa la sorpresa de ella ante el hombre.



Imagen 1. Fragmento de enócoe corintio del periodo geométrico tardío, datado alrededor del tercer cuarto del s. VIII a. C., procedente de Ítaca. Mide 8 cm. Vathy, Museo Arqueológico. Dibujo: Robertson (1948, pág. 42, n°163, fig. 29).

Al tratarse de una pieza propia del periodo geométrico tardío (ca. 750-725 a.C.), el análisis se complica, pues no existe ningún elemento de reconocimiento de la escena, lo que la deja abierta a interpretaciones. Lo primero que podría suponerse es que se trata de una escena de género, propia de la época; pero no existe otra imagen contemporánea a esta que represente lo mismo, por lo que se debe descartar esa posibilidad, cómo han señalado Weickert (1953/54, pág. 56) y Brommer (1983, pág. 70).

Después de un estudio minucioso²⁴¹ sobre esta imagen, Weickert (1953/54) interpreta que se debe tratar de la representación del enfrentamiento de Odiseo con Circe. Brommer (1983, págs. 70-71) respalda esta posición²⁴², pues indica que el hecho de que este fragmento fuera encontrado en Ítaca, la legendaria isla de Odiseo, otorga mucho peso a esta interpretación. Aún así, está abierto a debate²⁴³, pues no existen elementos fehacientes de reconocimientos (Gantz, 1996, pág. 709), lo cual no es de extrañar, pues esto sucede con muchas pinturas de la época homérica²⁴⁴. Por tal razón, la interpretación de las escenas en ellas es incierta (Schefold, 1966, pág. 28).

Sin embargo, los especialistas²⁴⁵ han aceptado la posibilidad de que la pintura de este fragmento de cerámica del siglo VIII a. C. ilustre una escena del episodio de Circe. Entonces, por consenso, en la actualidad, se considera esta imagen la primera y más antigua representación del episodio de Circe (Buitron & Cohen, 1992, pág. 78).

Según esta posición, esta pintura representaría el enfrentamiento entre Odiseo y Circe, específicamente cuando ella descubre que el héroe no puede ser conjurado porque porta la hierba *moly*, que Hermes le había entregado previamente. En la narración homérica, que es posiblemente contemporánea o pocos años anterior a la imagen, no menciona que Odiseo enseñara la *moly* a Circe. Por tal razón, habría que preguntarse si el

²⁴¹ Weickert, C. (1953/54). "Eine geometrische Darstellung aus der Odyssee". *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Römische Abteilung* (RM), 60/61, 56-61.

²⁴² *Daß das Bruchstück auf Ithaka, der Insel des Odysseus, gefunden wurde, ist ein gewichtiges Argument für diese Deutung.* (Brommer, 1983, págs. 70-71)

²⁴³ Por ejemplo, Robertson (1948, pág. 43) sugiere que la figura masculina sostiene un mazo o un rayo, por lo que se trataría de un retrato de Heracles o Zeus respectivamente.

²⁴⁴ Entiéndase a aquellas realizadas en el siglo VIII a. C.

²⁴⁵ Cf. Weickert (1953/54), Schefold (1966, pág. 28), Touchefeu-Meynier (1968, págs. 82-83), Brommer (1983, págs. 70-71), Canciani (1992, pág. 56) Buitron & Cohen (1992, pág. 78) y Gantz (1996, pág. 709).

pintor siguió la versión homérica en esta imagen o si más bien ilustra una versión oral distinta del mito de Odiseo, la cual no ha llegado a la actualidad en los testimonios escritos.

Siguiendo a Touchefeu-Meynier (1968, pág. 82), para saber a ciencia cierta, cuál es el referente de la pintura, habría que conocer con exactitud la fecha de realización de la *Odisea*, dato que se ignora. Posiblemente, el poema homérico fue elaborado a finales del siglo VIII a. C., como tradicionalmente se ha sugerido, por lo que probablemente sea contemporáneo a la pintura en cuestión. En todo caso, parece más factible pensar que el referente fuera una versión prehomérica del mito, pues se tiene la certeza que existieron cuentos populares (*folktales*) de tradición oral que fueron tomados a su vez por la *Odisea*. Por consiguiente, esta pintura y la *Odisea* podrían ser correferenciales, pues ambos tienen como referente la tradición oral.

En relación con la narración presente en el fragmento de cerámica, no se encuentra muy bien representada, pues en el periodo geométrico tardío todavía no se había desarrollado completamente las técnicas narrativas y mucho menos las pautas de reconocimiento. En principio, la acción representada es el enfrentamiento, específicamente el momento en que la diosa se percató (como lo sugiere el gesto) que no puede conjurar al héroe porque este lleva consigo la *moly*. Por tal razón, se trata de una narración monoescénica.

Touchefeu-Meynier (1968, pág. 82) sugiere la posibilidad de que con la mano derecha el hombre llevara una espada, lo cual se relacionaría fácilmente con la escena del enfrentamiento, pues una vez que la diosa no pudo encantarlo, el héroe la ataca con su espada (*Od. X*, 321-322). De ser así, el pintor representó precisamente el momento antes de atacarla, es decir, el momento pregnante. Al no conservarse el brazo derecho de la figura, queda abierto a conjeturas, por lo que esto no puede afirmarse con seguridad.

El pintor figuró la *moly* en la mano izquierda del héroe, el cual se la enseña a Circe. Posiblemente, se trate de una versión distinta a la homérica, como se explicó anteriormente, lo cual se debería a un factor extrínseco. Pero también cabe la posibilidad de que se deba a un factor intrínseco como la limitación del medio, pues representando la *moly* el pintor recalca la protección de Odiseo frente al poder de Circe ofrecida por el objeto mágico. Sea

una, otra o ambas razones, si este fragmento representa esta escena del mito, es un testimonio invaluable, pues en ninguna fuente iconográfica o literaria se simboliza el combate con el agresor de esta manera: Odiseo enseñando la *moly* a Circe.

II.3.2.2 Periodo arcaico

II.3.2.2.1 Kílices áticos de figuras negras

Los primeros vasos de figuras negras del periodo arcaico donde se representa el episodio de Circe son dos kílices áticos del siglo VI a. C. Ambos se encuentran actualmente en *Museum of Fine Arts* en Boston. El primero fue encontrado en Tebas (imagen 2) y se data aproximadamente entre 560 al 550 a. C. El segundo, presente en imagen 3, es un tanto posterior, datado entre 550 al 540 a. C. y se desconoce su procedencia. Ha sido atribuido al Pintor de Polifemo de Boston²⁴⁶, mientras que el más antiguo se le conoce como el kílix del Pintor de Boston. Ambas piezas siguen un esquema compositivo similar por lo que se analizan en conjunto.



Imagen 2. Kílix ático de figuras negras procedente de Tebas, ca. 560 a. C. Boston, *Museum of Fine Arts* (no. 99.519).
Fotografía © Museum of Fine Arts, Boston.

²⁴⁶ Este vaso que actualmente *Museum of Fine Art* (99518) de Boston, presenta en el reverso una escena del episodio con el Cíclope, por tal razón se le conoce como el “Pintor del Polifemo de Boston”.



Imagen 3. Kílix ático de figuras negras, ca. 550-540. Atribuida al pintor de "Polifemo de Boston". Boston, *Museum of Fine Arts* (no. 99.519). Fotografía © Museum of Fine Arts, Boston.

En el más antiguo, se puede observar once figuras, tres antropomorfas, siete híbridas y una animal, específicamente un perro. Las figuras híbridas representan a los hombres de Odiseo metamorfoseados, por lo que esta es la primera pintura de cerámica en representarlos.

En el kílix del Pintor de Polifemo de Boston, ligeramente posterior (ca. 550-540 a. C.), también aparecen estas figuras híbridas junto a tres figuras antropomorfas: una femenina (como lo evidencian los residuos de pigmento blanco²⁴⁷) y otras dos masculinas. Aquí se representan cinco figuras híbridas y una animal, nuevamente un perro.

En ambos vasos, aparece la figura femenina desnuda en el centro de la composición; en kílix del Pintor de Boston, lleva una copa pequeña que le entrega a una figura híbrida. En el otro vaso, aparece mezclando con una varita el brebaje en el interior de un kílix, mientras se la da a un ser híbrido con cabeza de jabalí, el cual la recibe. Se sabe que se trata de Circe, pues a pesar de que no se encuentre inscrito su nombre²⁴⁸ lo indica la copa y la varita, atributos iconográficos que aparecen en la mayoría de las representaciones.

En ambas pinturas, la diosa entrega la copa a un compañero de Odiseo, quien la recibe. En el kílix del Pintor de Polifemo de Boston, mientras realiza esta acción mezcla el brebaje

²⁴⁷ La blancura de rostro y cuerpo identifica tradicionalmente a las figuras femeninas en la iconografía del arte griego.

²⁴⁸ En el kílix del Pintor de Polifemo de Boston aparecen inscripciones, pero sin sentido, utilizadas para rellenar el espacio vacío.

en el interior de la copa con su varita, lo cual alude a su preparación, primer paso para realizar la metamorfosis.

Es interesante que la diosa aparezca desnuda en ambas representaciones, pues generalmente en la época arcaica la desnudez era poco común en las figuras femeninas y mucho menos en las divinidades. De hecho, en el arte arcaico la desnudez femenina por lo general significa una sola cosa: hetairas o prostitutas profesionales (Shapiro, 1994, pág. 57).

En ninguna fuente literaria se le caracteriza con la desnudez, por lo que es un elemento propio del medio plástico. Al respecto, Aguirre Castro (1999) menciona que

No es fácil explicar el hecho de que Circe aparezca aquí desnuda –lo mismo que en algunas otras representaciones–, pues no es frecuente representar así a una diosa. Es posible que de esta manera se estén queriendo indicar las relaciones sexuales que va a tener después con el héroe²⁴⁹; o es una forma de resaltar ese carácter especial que la distingue de otras figuras femeninas. (pág. 92)

Si la desnudez se presenta aquí para indicar las relaciones sexuales que el héroe tendrá con la diosa, como sucediera en la narración homérica (*Od.* X, 347), se trata de un elemento fundamental dentro de la narración pictórica, pues insinúa el desenlace. El perro a sus pies podría representar esa impudencia sexual, pues en Grecia el imaginario dominante²⁵⁰ alrededor de este animal, connotaba impudicia y el perro era visto como el antimodelo de la sociabilidad, “al no tener ningún tipo de consideración con respecto a la vergüenza ni a la moral” (Andrade Kobayashi, 2011, pág. 13). Es claro que cuando Circe invita al héroe a compartir con ella su lecho (*Od.* 334-335), se trata de un gesto impensable para una mujer griega respetable, por lo que se justifica la aparición de la figura del perro. Sin embargo, no se trata de una mujer mortal, pues Circe es una diosa, por lo que no está sujeta al aspecto moral, pues se encuentran por encima de tales consideraciones sociales.

También la desnudez podría simbolizar su poder sobrenatural, como bien lo ha señalado Aguirre Castro (1999, pág. 92). Siguiendo a Larissa Bonfante (1997), citada por Small (1999, pág. 573), Circe está desnuda, porque es una bruja y la desnudez aumenta el

²⁴⁹ Cf. Shapiro (1994), Buitron y Cohen (1992).

²⁵⁰ Sobre los distintos imaginarios perrunos en la Antigua Grecia consultar el estudio de Andrade Kobayashi, (2011).

poder de su magia. La figura del perro habría que considerarla desde otra perspectiva, esta vez como el animal de Hécate, diosa de las artes mágicas y la hechicería (cf. Chevalier, 1986, pág. 817).

Desde este punto, el perro es uno de los psicopompos por excelencia, lo cual se relaciona directamente con poder de Circe. Al respecto, Schefold (1992, pág. 298) menciona que

El perro sentado a sus pies es un recordatorio de su naturaleza original como una hechicera sobrenatural, oficio que le permite guiar a Odiseo hacia la entrada de inframundo; los perros fueron usualmente comunes de la diosa de la muerte Hécate.²⁵¹ (Traducción de la autora)

De manera que el perro simbolizaría el poder sobrenatural de la diosa, más que la impudicia, como se ha señalado anteriormente. La diosa cuenta con un carácter ctónico, pues tiene conocimientos del mundo de los muertos, con los cuales guía al héroe hasta él, de la misma manera que el perro funciona como psicopompo, es decir como " guía o conductor del alma".

No obstante, Shapiro (1994, pág. 58) propone que la presencia del perro más bien remite al carácter doméstico de la escena:

¿Es el perro a los pies de Circe un griego que tomó una dosis extrafuerte de la poción? Yo más bien pienso que es simplemente un perro, y su propósito es señalar una paradoja, de la cual Homero también era consciente, que aparte de sus poderes mágicos y la liberación sexual, Circe lleva una vida doméstica sorprendentemente normal.²⁵² (Traducción de la autora)

Es cierto que Homero presenta a Circe en un ambiente hogareño, realizando las labores propiamente femeninas, como tejer (*Od.* X, 222-224). Sin embargo, parece más asequible que el perro represente las dos facetas de la "bruja": en mayor grado, el pérfido poder mágico y, secundariamente, la sexualidad. Ambos elementos son encontrados en los *folktales* y en el cuento mítico de Circe se conglomeran (cf. *supra*, pág. 57).

²⁵¹ *The dog crouching at her feet is a reminder of her original nature as a supernatural sorceress, the role which enables her to guide Odysseus to the entrance to the Underworld; dogs were the usual familiars of the death-goddess Hekate.* (Schefold, 1992, pág. 298)

²⁵² *Is the dog at Circe's feet a Greek who got an extra-strong dose of the potion? I rather think it is simply a dog, and its purpose is to point up a paradox of which Homer was also aware, that, aside from her magic powers and sexual liberation, Circe leads a surprisingly normal domestic life.* (Shapiro, 1994, pág. 58)

En relación con las figuras híbridas, en el primer kílix aparecen siete de ellas, todas con cabezas de distintos animales: león, gallo, caballo, perro, leopardo y cabra, respectivamente de izquierda a derecha. La figura que recibe la copa de la diosa, por el estado fragmentario de la pieza, se desconoce en qué ha sido metamorfoseado, pues solo se conserva el cuello y el cuerpo. Canciani (1992, pág. 52) sugiere que pudiera tener cabeza de caballo.

Por su parte, en el kílix del Pintor de Polifemo de Boston aparecen cinco figuras híbridas con cabezas y extremidades superiores de animales, respectivamente de izquierda a derecha: un león, dos jabalíes, un borrego y un perro. El único que conserva sus manos y brazos es el hombre-jabalí que recibe la pócima.

En ambos vasos, la variedad zoomórfica en las figuras híbridas posiblemente se deba a la influencia de la tradición oral. En ninguna fuente literaria griega conservada del siglo VI a. C. ni posterior, se menciona que los hombres pudieran ser transformados en perro, carnero, gallo, caballo o cabra. Sin embargo, la figura canina puede ser identificada con el lobo, el cual aparece antes en la versión homérica, como uno de los animales de presa que custodian el palacio de la diosa. En relación con las demás figuras, posiblemente se traten de innovación plástica, naturalmente impulsada por la tradición oral, la instancia creadora y por la riqueza iconográfica que brinda la variedad.

Siguiendo a Touchefeu-Meyenier (1968, pág. 86), la gestualidad de las figuras indica que la situación es convulsa, todos los compañeros del héroe se encuentran agitados, a excepción del primero, que mansamente tiende la mano para beber la pócima. Esto sucede en ambos vasos. En el kílix del Pintor de Polifemo de Boston, un hombre-león huye por la izquierda.

Todo parece indicar que se trata del momento de la metamorfosis, pero la presencia de otros personajes complica la narración. En ambos vasos, aparecen hombres normales, sin cambio alguno; los cuales, según las fuentes literarias, no se encontraban presentes en el momento que ocurrió la transformación. Uno de ellos entra a escena por la izquierda, a espaldas a Circe, se aproxima con la espada desenvainada. Se trata de Odiseo, quien ha llegado a rescatar a sus compañeros.

Según la versión homérica, el héroe es alertado por Euríloco, quien ha observado lo sucedido desde afuera del palacio de Circe y ha logrado salir ileso. Odiseo encuentra a Circe sola y esta lo trata de engañar, mas él, por consejo de Hermes, lleva consigo la moly, con la cual el pérfido brebaje no causa daño alguno, por lo que una vez que lo ha bebido saca su espada y amenaza a la diosa, como si fuera a matarla. Si en estas pinturas del siglo VI a. C., Odiseo se presenta en el momento de la metamorfosis y sorprende a Circe en el acto, se trata de otra versión del episodio mítico, distinta a la homérica y no presente en las otras fuentes literarias conservadas.

Sin embargo, en el vaso del pintor de Polifemo de Boston la presencia del otro hombre modifica la narración. Este se encuentra en el extremo contrario a Odiseo, saliendo a toda prisa, aterrorizado, según lo demuestra su rostro (se representa con la boca abierta, como si estuviese gritando), como lo ha señalado Touchefeu-Meynier (1968, pág. 87). Por consenso, los especialistas²⁵³ han identificado esta figura con el personaje de Euríloco.

Con la inclusión de los dos hombres griegos (Odiseo y Euríloco), el pintor destruye cualquier sentido convencional del tiempo lineal (Shapiro, 1994, pág. 58). Se trata de una narración sinóptica, donde el artista ha representado la transformación en curso, a Euríloco huyendo y la llegada Odiseo todo en la misma escena, con lo que logra contar más de la historia y su narrativa es más completa (Buitron & Cohen, 1992, págs. 78-79). De acuerdo con Snodgrass (1982, pág. 6), en este vaso, aparecen insinuados a lo más cinco momentos distintos de la acción:

1. Circe prepara la poción mágica;
2. Los compañeros son transformados;
3. Euríloco huye a alertar a Odiseo;
4. Odiseo llega con la espada desenvainada con la que amenazará a la diosa;
5. La unión de Odiseo y Circe (simbolizada por la desnudez de la diosa).

²⁵³ Entre ellos, Touchefeu-Meynier (1968, pág. 87), Snodgrass (1982, pág. 6), Brommer (1983, pág. 72), Canciani (1992, pág. 52), Buitron & Cohen (1992, pág. 78), Giuliani (2004, pág. 87) y Esteban Santos (2010, pág. 81).

Los dos primeros podrían realizarse simultáneamente, pero la temporalidad de los tres últimos es sucesiva, como sucede en la versión homérica. Aunque el tema central es la metamorfosis, se agregan otros momentos de la acción temporalmente distintos para complementar la historia. Por tal razón, el kílix del pintor del Polifemo de Boston presenta una narración sinóptica del cuento mítico, donde se representa directamente el conflicto inicial (la metamorfosis de los compañeros de Odiseo) y se alude por indicios la convocatoria al héroe para resolver el conflicto, el combate con el agresor (Circe) y la unión amorosa. Todas estas partes fundamentales del cuento mítico son expuestas aunque con bastante ambigüedad.

Gracias a este método narrativo el artista logra un resumen conciso de cuento mítico presente en el episodio odiseico, aunque con bastante ambigüedad. Siguiendo a Snodgrass (1982, pág. 7), la narrativa visual demuestra familiaridad con la *Odisea*, sin embargo, paradójicamente, declara independencia de la influencia literaria, no solo porque este método narrativo es propio del arte visual, sino también en aspectos fundamentales como la variedad zoomórfica de los seres híbridos o la llegada de Odiseo con la espada desenvainada; contrario a la versión homérica, donde llega por consejo de Hermes con la espada escondida en el muslo (*Od. X*, 294, 321).

El caso del kílix del pintor de Boston es más inexacto. Atrás de Odiseo aparece un hombre envuelto con un manto, pero su identidad no se encuentra clara (en la imagen 2 no aparece). Canciani (1992, pág. 52) sugiere que podría tratarse de Euríloco, lo cual daría como resultado una narración similar a la presente en el otro kílix. Sin embargo, Touchefeu-Meynier (1968, pág. 86) propone que se trata de una figura complementaria, un espectador anónimo, como los que están en la parte trasera del vaso contemplando la batalla de Heracles y Aqueloo. Por lo tanto, la narración sería monoescénica, suponiendo que Odiseo llegara en el momento exacto en que Circe está transformando a sus compañeros, lo cual un cambio en la estructura narrativa, no presente en las versiones literarias.

Pero todo parece indicar que se trata de una narración sinóptica, pues ambas pinturas siguen un esquema compositivo similar, a pesar de que no son del mismo autor.

Siguiendo a Brommer (1983, pág. 72), posiblemente estuvo cerca de adoptarse como un “prototipo”, es decir, como una fórmula para representar el episodio, pero posteriormente se delegó.

En resumen, el tema central de ambas piezas es la metamorfosis de los compañeros de Odiseo a manos de Circe, es decir, la fechoría del agresor. El artista agregó indicios de otras acciones para complementar la narración. El espacio es indefinido y el tiempo es ambiguo, lo cual es propio de la narración sinóptica. La figura de Circe y la narración en sí misma indica la influencia del cuento mítico propio de la tradición oral, lo cual hace que estas dos pinturas sean correferenciales al texto homérico.

II.3.2.2.2 Ánfora clazomena de figuras negras

Pocos fragmentos se conservan del ánfora clazomena de temática odiseica. Se data aproximadamente en 530 a. C. y se conserva a reguardo del Museo Británico en Londres. En la imagen 4, se presenta dos fragmentos. En ella se puede observar el cuerpo de un hombre desnudo que con su mano derecha porta una espada. Frente a él una mujer vestida sostiene con una mano una pequeña copa y con la otra posiblemente tuviera la varita con la cual mezcla el brebaje, como aparece representada en los kíllices áticos. Sin embargo, el estado de conservación de la pieza no permite dilucidarlo a ciencia cierta.



Imagen 4. Fragmentos de un ánfora clazomena de figuras negras procedente de Tell Dafana, ca. 530 a. C. Londres, Museo Británico (1888,0208.114). Fotografía © Trustees of the British Museum

A pesar de su estado, se sabe que se trata de la escena del enfrentamiento entre Odiseo y Circe: el héroe se acerca a ella y la amenaza con la espada. Canciani (1992, pág. 52) sugiere que con la mano izquierda Odiseo sujeta a la diosa por la muñeca. Por el contrario, Weickert (1953/54, pág. 60, nota 28) propone que el héroe está sosteniendo la *moly*²⁵⁴, como sucediera en el fragmento del periodo geométrico (imagen 1). Aún así, se puede observar claramente que el héroe se encuentra en posición amenazante; por lo que, según el contexto, la propuesta de Canciani (1992, pág. 52) es más verosímil.

Detrás del héroe, aparece otro hombre. Se trata de uno de sus compañeros metamorfoseado. Aunque no se conserva la cabeza, se puede apreciar que tiene el cuerpo peludo y una extremidad delantera de animal. Canciani (1992, pág. 52) sugiere que puede estar transformado en cerdo, pues se puede observar una pequeña cola. En el otro fragmento se reconoce el pie de un hombre y la larga cola de otro, híbrido con un animal evidentemente diferente al cerdo.

Los fragmentos conservados del ánfora clazomena representan por primera vez el combate del héroe contra Circe, como lo narrara la versión homérica. Se representa el momento climático, cuando Odiseo ataca a la diosa como queriendo matarla. Por su parte, los seres híbridos aluden a la fechoría realizada anteriormente por Circe, por lo que su presencia explica la razón del enfrentamiento.

De acuerdo con la versión homérica, los compañeros de Odiseo se encuentran encerrados cuando el héroe llega a la casa de Circe y sucede el enfrentamiento. Sin embargo, en las fuentes iconográficas del enfrentamiento, como sucede en el fragmento clazomeno, siempre aparecen los seres híbridos, lo cual se debe a factores intrínsecos, pues el arte visual requiere la inclusión de ellos para el reconocimiento de la escena. De manera que el método narrativo utilizado es sinóptico, pues se representa un momento principal de la acción y se alude a otro, la metamorfosis.

En los fragmentos del ánfora clazomena, se presenta la primera pintura de cerámica conservada en representar el enfrentamiento de Odiseo y Circe. La narrativa sinóptica

²⁵⁴ Cf. Touchefeu-Meynier (1968, pág. 87) y Schefold (1992, pág. 299).

utilizada en ella se sigue empleando en otras fuentes del periodo arcaico, como se observara seguidamente, aunque se incluyen o representan otros momentos del cuento mítico.

II.3.2.2.3 *Ánfora pseudo-calcidia de figuras negras*

La siguiente pintura de cerámica se encuentra en un ánfora pseudocalcidia de figuras negras, data aproximadamente 520 a. C. En ella, se puede observar nuevamente a Circe desnuda como en los kílces áticos. Probablemente llevara una copa en las manos, pero por el estado de conservación de la pieza es difícil precisarlo. Odiseo se encuentra frente a la diosa desenvainando la espada, en signo de amenaza. Además, porta una capa corta sobre los hombros, vestimenta que recuerda su calidad de viajero. Enmarcando la escena por ambos lados se encuentran dos seres híbridos, los cuales evidentemente son los compañeros del héroe transformados, esta vez en jabalíes.

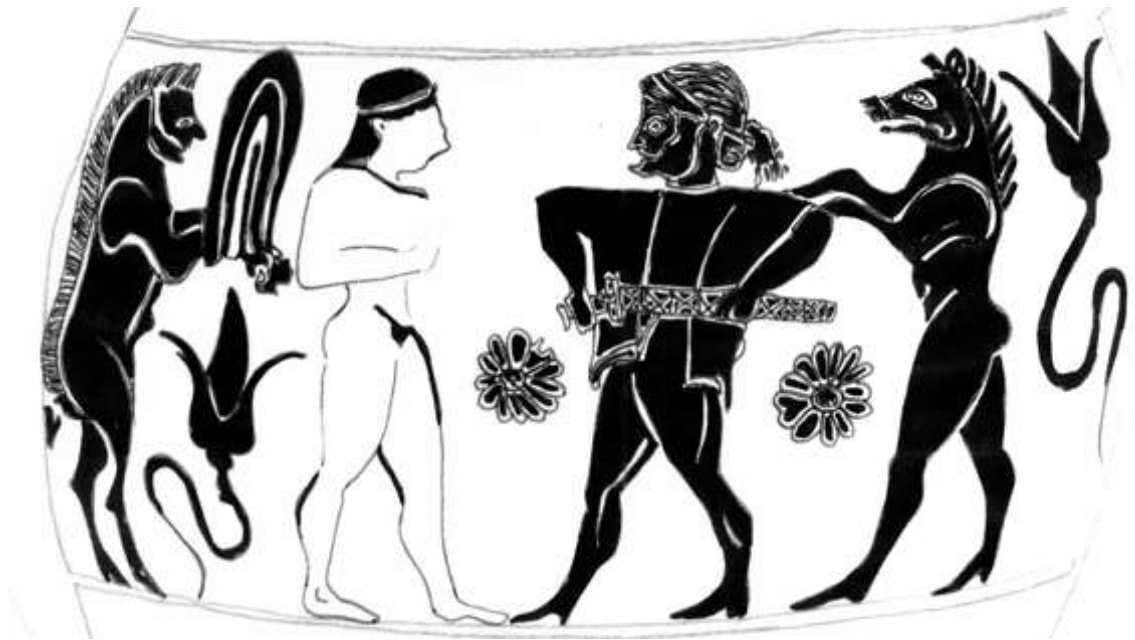


Imagen 5. *Ánfora pseudo-calcidia de figuras negras* procedente de Vulci, ca. 530 a. C. Vulci, Antiquarium del Castello dell' Abbadia. Dibujo: Denise Cordero Zúñiga (2013).

La elección del pintor de representar a los compañeros de Odiseo transformados en jabalíes recuerda a la tradición homérica. En ella ha quedado claro que se trata de cerdos domésticos, pero $\sigma\tilde{\upsilon}\zeta$ también denomina al jabalí. Posiblemente, el pintor conocía la versión épica y de allí viene la decisión de representarlos así.

Estos seres híbridos son iconográficamente distintos: uno de ellos presenta cabeza y extremidades delanteras de animal, mientras que el otro tiene todo el cuerpo de jabalí pero conserva el rostro humano (cf. imagen 5). Este último se debe a una innovación, posiblemente provocada por un factor externo como la instancia creadora, pues los compañeros de Odiseo metamorfoseados tradicionalmente se representan como seres híbridos con cabeza animal. Solamente en esta pintura pseudocalcida aparece esta inversión.

El ánfora pseudocalcidia retrata nuevamente la escena del combate con el agresor. No obstante, esta vez con la representación del instante antes del momento climático: Odiseo se encuentra desenvainando la espada, con la cual amenazará a la diosa. Los seres híbridos aluden a la fechoría realizada por Circe, de la misma manera que sucede en el fragmento clazomeno. Por lo tanto, se utiliza el método sinóptico para narrar el enfrentamiento de Circe y Odiseo, aludiendo a un momento previo: la metamorfosis, y a uno posterior: el encuentro amoroso, como lo demuestra la desnudez de la diosa²⁵⁵. De ser así, la pintura pseudocalcidia sintetizaría tres partes principales del cuento mítico:

1. Conflicto inicial: la metamorfosis de los compañeros de Odiseo.
2. Combate con Circe, personaje antagonista-agresor.
3. Unión amorosa del héroe y la diosa.

La narración sinóptica permite al pintor enfocarse en una escena del cuento mítico, en este caso en el enfrentamiento, y aludir a la causa de este y su conclusión. En la pintura pseudocalcidia, el artista sigue una versión similar a la homérica, como también lo demuestra la utilización de la forma porcina para los hombres metamorfoseados. En todo caso, no se puede afirmar a ciencia cierta que se haya inspirado en la *Odisea*, pero sí representa la misma versión del cuento mítico.

²⁵⁵ En el apartado sobre los kílces áticos se realizó una exposición sobre las distintas posiciones teóricas y los posibles significados de la desnudez de Circe en la representación del episodio odiseico, véase pág.108.

II.3.2.2.4 *Ánfora ática de figuras negras*

La próxima pieza ha sido datada alrededor de 510 a. C. Se trata del fragmento de un ánfora ática perteneciente a la colección privada de Rolf Blatter en Bolligen, Suiza. La escena transcurre en un espacio exterior, como lo sugiere la representación de las vides y las palmetas. En el centro de la composición, se figura a una mujer sentada de perfil sobre lo que parece ser una roca, otro elemento del espacio externo. Ella se encuentra mezclando con una varita el contenido de un esquifo. A su lado, se sitúan dos hombres itifálicos con cabeza, cola y genitales de équido, acompañados de dos grullas. Evidentemente se trata de la escena de la metamorfosis, el contenido del esquifo es el pérfido *ciceón* (κυκεών), con el cual transforma a los hombres en asnos. La posición de la cabeza del hombre-asno que se encuentra frente a la diosa, parece indicar que acaba de ingerir el brebaje.

Se trata de una narración monoescénica del conflicto inicial del cuento mítico. Los compañeros ya bebieron el brebaje y se encuentran metamorfoseados en asnos. Por primera vez, el héroe no aparece en la escena. Ello puede deberse a que su aparición en la narración es posterior o, más bien, se trata de otras víctimas de la diosa y no los compañeros de Odiseo.

La forma de representación de Circe como personaje antagonista-agresor en esta ánfora, se repite en otros vasos, especialmente en los léцитos de figuras negras (cf. *infra*, págs. 121-132). En estos, al igual que en el ánfora de Bolligen, aparece la diosa vestida portando una copa, dentro de la cual mezcla el *ciceón* con su varita, atributos que la identifican fácilmente. En relación con la versión homérica, la figura de Circe no presenta ningún cambio significativo; la acción realizada por ella también aparece descrita en el poema épico.



Imagen 6. Fragmento de un ánfora ática de figuras negras, ca. 510 a. C. Bolligen, colección privada de Rolf Blatter. Dibujo: Denise Cordero Zúñiga (2013).

En relación con la versión homérica, existen muchos elementos discrepantes, por ejemplo, la presencia de las grullas (γέρανος). En Grecia, estas aves señalan la estación invernal, pues en torno a los meses de octubre y noviembre pasan por la Hélade en su marcha desde los países nórdicos hacia África en busca de regiones cálidas²⁵⁶. Por tal razón, la grulla se relacionó con el ciclo de la agricultura y se le consideró el ave sagrada de Deméter, diosa de la siembra. Biedermann (1993) explica que

su vuelo migratorio, en el transcurso del cual anunciaba la primavera, la convirtió en símbolo de la renovación [...], y su llamativa manera de andar durante el celo convirtiéndose en modelo de la danza de la grulla (geranikos) y en compendio de la alegría de vivir y del amor. (pág. 217)

²⁵⁶ Cf. Homero, *Iliada* III, 3; Hesíodo, *Trabajos y días* 448; Aristófanes, *Aves*, 710; Estrabón, *Geografía* I, 2.

En la mitología griega, a la salida del laberinto del Minotauro, Teseo²⁵⁷ realiza un baile que asemeja los movimientos de las grullas, al cual también se le conoce como la danza de las grullas. Se trata de una danza de victoria, pero también de renacimiento y renovación, pues “está en relación con el aspecto cíclico de la propia prueba laberíntica, por ser la grulla ave de paso” (Chevalier, 1986, pág. 543). Precisamente en el ánfora de Bolligen, las grullas son presentadas en su danza de apareamiento: la grulla de la izquierda está emocionada y agita sus alas, mientras la otra está quieta.

A simple vista, en pintura parece que las grullas funcionan como figuras complementarias de la escena. No obstante, Blatter (1975, pág. 78) propone que tienen otra función: recalcar la intensión del artista de mostrar la naturaleza libremente. La gestualidad de las aves, que se observa especialmente en temporada de apareamiento, sugiere el encuentro sexual. En la pintura, el aspecto sexual también está acentuado en los hombres híbridos que se presentan itifálicos. De modo que la presencia de las grullas no es casual.

Asimismo, posiblemente las grullas evocan el cambio y la futura renovación que acontecerá en los hombres híbridos, como también sucede en la *Odisea* (X, 395-396), cuando Circe les devuelve su forma humana:

ἄνδρες δ' ἄψ' ἐγένοντο νεώτεροι ἢ πάρος ἦσαν, 395
καὶ πολὺ καλλίονες καὶ μείζονες εἰσοράσθαι.

*Otra vez los convirtió en hombres más jóvenes como lo fueran en otro tiempo, 395
mucho más hermosos y más altos al contemplarlos. (Traducción de la autora)*

El simbolismo de la grulla en esta pieza es fundamental. No son meras figuras complementarias, sino que se encuentran cargadas de significado, el cual es difícil de descifrar en la actualidad. Incluso así, se puede determinar que esta pieza representa una versión bastante particular del cuento mítico de Circe, distinta a aquellas presentes en las fuentes literarias conservadas.

Otra variación importante con la versión homérica es la elección de representar a los hombres metamorfoseados en asnos, en lugar de cerdos-jabalíes propios de la narración épica. Siguiendo a H. J. Rose (1973a, pág. 297), la transformación en asno después de

²⁵⁷ Cf. Plutarco, *Vidas paralelas*, Teseo 21, 1-2.

comer una planta o algo por el estilo era un motivo común de la metamorfosis en la Antigüedad, que se encuentra presente también en los cuentos populares modernos. Por tal razón, parece ser que en el ánfora de Bolligen se representa una versión distinta del cuento mítico donde el motivo del asno es predominante frente a la tradición homérica.

Por otro lado, según Brilliant (1995, pág. 168), la representación del asno tiene relación con la del cerdo, pues ambos están asociados con el comportamiento lujurioso. Este elemento sexual juega un papel predominante en el ánfora de Bolligen, pues en ella aparecen los compañeros transformados en asnos itifálicos, al lado de la representación de la danza de apareamiento de las grullas.

En la versión homérica, el aspecto sexual no es un factor importante y no influye dentro de la narración. Circe transforma a los hombres en σύες, no por su carácter, sino posiblemente para ser destinados a la mesa como alimento. La elección del pintor de representarlos como burros, no tiene ninguna relación con la narración homérica, se trata de una nueva versión del cuento mítico.

En el arte griego, los asnos solamente aparecen itifálicos cuando se encuentran inmersos en un contexto dionisiaco.²⁵⁸ Padgett (2000, pág. 55) explica que para finales del siglo VI a. C. (época en la que se ha datado el ánfora de Bolligen), las figuras del burro y de la mula ya se identificaban estrechamente con Dionisos, por lo que se convirtieron en símbolos por sí mismos, apareciendo en una variedad de contextos sagrados y profanos. “Estas imágenes podrían evocar el mundo de Dionisos en todas sus ramificaciones, tanto positivas como negativas, sin ayuda de la presencia real del dios”²⁵⁹ (traducción de la autora).

Si bien en el ánfora de Bolligen son seres híbridos, mitad hombre mitad asno, esta regla se aplica, pues todo parece indicar que se trata de un contexto dionisiaco. Habría que suponer que el pintor está representando la escena de la metamorfosis propia de un drama,

²⁵⁸ Cf. Padgett (2000, págs. 51, 55)

²⁵⁹ *These individual images could evoke the world of Dionysos in all its ramifications, both positive and negative, unaided by the actual presence of the god.* (Padgett, 2000, pág. 55)

seguramente cómico paródico, pues siguiendo a Padgett (2000, págs. 55-56); para los griegos, los asnos no son animales virtuosos, sino todo lo contrario:

[...] La lujuria exuberante de los burros y las mulas no es un elemento positivo, sino que sirve más bien para devaluarlos, y aunque podríamos considerarlos animales de respeto por su asociación con Dionisos, el thiasos era básicamente una mala tropa. En el mundo real, burros y mulas también tenía una imagen particularmente mala: rebuznando en el mercado, lascivo en público en todos los momentos incorrectos, estúpido, terco, recalcitrante y, sobre todo, "perezosos" (*nothes*). Se les considera buenos para nada, salvo para las tareas domésticas y fueron objeto de bromas poco halagadoras, anécdotas y parodias.²⁶⁰ (Traducción de la autora)

Por ello, es probable que las víctimas de Circe aquí connoten todas estas características desfavorables asociadas a la figura del asno. Si estos hombres híbridos son los compañeros de Odiseo, dichas características darían como resultado una distorsión mítica (*travestie*). De ser así, sería un tema ideal para un drama de contexto dionisiaco, como una comedia.

El teatro comienza a surgir a mediados del siglo VI a. C., por lo que no parece descabellado pensar que posiblemente el ánfora de Bolligen ilustra o se inspira en un drama de finales del siglo VI a. C., donde se distorsionara el cuento mítico de Circe y Odiseo, como lo sugiere el hecho de transformar a los hombres en burros y que sean presentados itifálicos.

II.3.2.2.5 *Lécitos áticos de figuras negras*

Seguidamente, se encuentran cuatro leцитos áticos de figuras negras. En todos ellos, se representa una escena del cuento mítico presente en el episodio odiseico de Circe. Es importante hacer la salvedad en que este tipo de cerámica generalmente estrecha, se limita el espacio para la pintura. Por lo tanto, Buitron y Cohen (1995, pág. 37) explican que en estos léцитos la composición se debió ajustar a la alta y cilíndrica forma del vaso. En ellos,

²⁶⁰ [...] *the ebullient lustiness of donkeys and mules is not a positive element but serves rather to devalue them, and although we might consider the animals to be honored by their association with Dionysos, the thiasos was basically a bad crowd. In the real world, donkeys and mules also had a particularly bad image: Braying in the marketplace, publicly lascivious at all the wrong moments, stupid, stubborn, recalcitrant, and above all, 'lazy' (nothes). They were considered good for nothing but menial tasks and were the subject of unflattering jokes, anecdotes, and parodies.* (Padgett, 2000, págs. 55-56)

la hechicera se muestra generalmente sentada o como si se acabara de levantar de su taburete, y Odiseo puede no siempre estar presente. Pero Circe continúa revolviendo su poción mágica y es flanqueada, como antes, por los compañeros transformados con cabezas de varios animales.²⁶¹ (Traducción de la autora) (Buitron & Cohen, 1995, pág. 37)

De los cuatro léцитos, solamente uno se dedica a la representación de la fechoría de Circe, el léцитo ático de Tarento²⁶², atribuido al pintor *Phanyllis*²⁶³, presente en imagen 7. La escena transcurre en un espacio exterior (como lo indican las vides). En el centro, se representa a Circe sentada sobre *diphros* con una varita revolviendo en un esquifo el *ciceón* (κυκεών). Enmarcando la escena se encuentran cuatro hombres zoomorfos, dos a cada lado de la diosa. Detrás de ella, uno con cabeza de jabalí y otro con cabeza y cola de lobo (Canciani, 1992, pág. 51) o de perro (Touchefeu-Meynier, 1968, pág. 88); mientras que delante dos hombres híbridos de cabeza y cola, uno de león, otro de toro.



Imagen 7. Léцитo ático de figuras negras procedente de Tarento, ca. 510-500 a. C. Tarento, *Museo Archeologico Nazionale* 20324 (9887). Dibujo: Denise Cordero Zúñiga (2013).

²⁶¹ *On a group of black-figure lekythoi of the late sixth century B. C., the Kirke composition has been adjusted to fit this tall cylindrical vase shape. The sorceress is generally shown seated or as just having risen from her stool, and Odysseus may not always be present. But Kirke continues to stir her magic potion and is flanked as before by transformed Companions with heads of various animals.* (Buitron & Cohen, 1995, pág. 37)

²⁶² Tarento, *Museo Archeologico Nazionale* 20324 (9887).

²⁶³ Pintor griego de vasos de figuras negras, se desconoce su nombre real; pero las características individuales de un estilo particular sugieren la existencia de una personalidad artística única, a la cual Haspels (1936) ha llamado *Phanyllis Painter*, pues este nombre se encontraba inscrito en un léцитo en Delos. Se le cree activo entre los años 530 y 500 a. C. Muchos vasos le han sido atribuidos con base en el estilo. (Trustees of the British Museum, 2013, febrero 20).

Si efectivamente el segundo griego, de izquierda a derecha, está transformado en lobo, como sugiere Canciani (1992, pág. 51), de las cuatro formas animales que aparecen en el lécito de *Phanyllis*, tres corresponderían con la narración homérica. El toro estaría incluido al lado de esta tradición como elemento nuevo, probablemente por influencia de la tradición iconográfica, específicamente de la representación del minotauro tan repetida en el arte griego, en especial de Ática²⁶⁴.

Siguiendo a Touchefeu-Meynier (1968, pág. 88), la actitud de los hombres híbridos es singular. El hombre-león tiene la boca abierta y parece jadear, signo de estar sediento, tiende la mirada ansiosamente hacia el esquifo que sostiene Circe. Este gesto enfatiza que el poder de la diosa viene dado por la bebida que se encuentra en sus manos con la cual los transforma. Mientras que los otros tres tienen gesto de alegría, especialmente el hombre-canino, el cual parece comenzar un baile; gestos que Henle (1974, pág. 166) ha interpretado como de regocijo por la nueva forma animal.

El hombre-toro y el jabalí sostienen objetos de difícil identificación. La indeterminación de estos objetos se puede atribuir por un lado al estado de conservación de la pieza y por otro a la técnica del pintor, no muy cuidadosa (Touchefeu-Meynier, 1968, pág. 88). La función de estos objetos en la narración del cuento mítico es difícil de precisar, aun así Touchefeu-Meynier (1968, pág. 88) propone que posiblemente estos objetos son indicios de un posterior festín (συμπόσιον), donde participan los griegos transformados junto a la diosa, pero no va más allá que conjetura.

No obstante, con los elementos identificados se puede afirmar que se trata de una narración monoescénica donde se representa la escena de la metamorfosis. Nuevamente, el héroe no se encuentra presente (cf. *supra*, pág. 117). Aun así, el lécito del *Phanyllis* representa una versión muy distinta a la homérica, cuyo enfoque central es la figura de Circe.

Los tres lébitos restantes representan un momento distinto del cuento mítico, como lo demuestra la presencia de Odiseo. El primero de ellos es otro lécito de Tarento, pero esta

²⁶⁴ Cf. Shapiro (1997, págs. 128-129).

vez atribuido al pintor *Daybreak*²⁶⁵ (ver imagen 8). En esta pieza, Circe totalmente vestida está sentada sobre una roca, pero ya no mezclando el ciceón, sino que de sus manos ha caído el kílix. Frente a ella, se encuentra Odiseo, quién lleva una clámide sobre los hombros. El héroe no amenaza todavía a la diosa, sin embargo, su espada está ya desenvainada y lista para la acción.



Imagen 8. Lécito ático de figuras negras procedente de Tarento, ca. 510-500 a. C. Tarento, *Museo Archeologico Nazionale* (9125). Dibujo: Denise Cordero Zúñiga (2013).

La escena de Circe y Odiseo nuevamente es enmarcada por seres híbridos, dos detrás de Circe y uno detrás de Odiseo. Todos con cabeza, cola y extremidades delanteras de σύς, lo cual recuerda a la versión homérica. La composición es la misma que la anterior, solamente que la presencia de Odiseo, supone la supresión de un hombre-híbrido.

Siguiendo a Tochefeu-Meyneir (1968, pág. 87), a primera vista, ambos léцитos de Tarento son similares en cuanto forma, tamaño, disposición de los elementos y motivos ornamentales (yedra y palmetas). Sin embargo, la diferencia fundamental radica en que el léцитo del pintor *Daybreak* reproduce una versión similar a la homérica, marcada por la

²⁶⁵ Pintor de vasos áticos de figuras negras. Se desconoce su nombre. Su estilo se basa en un desarrollado sentido del color y una buena mano para el detalle. Se desempeñó como pintor de léцитos y enócoes a finales del siglo VI y principios del s. V a. C. (Boardman, 1974, pág. 114).

representación de los hombres híbridos con cerdo y de la presencia de Odiseo con la espada desenvainada amenazando a la diosa directamente.

La narración en el vaso de *Daybreak* es más compleja. Por primera vez, la copa no se encuentra en las manos de Circe, sino que aparece cayendo al suelo, lo cual indica que se trata del momento exacto cuando Odiseo ha bebido el brebaje mágico, pero este no ha surtido efecto en él, con lo cual inmediatamente, el héroe desenvaina su espada, con la que amenazaré a la diosa. Por tal razón, se trata del instante previo al clímax del combate con el agresor.

Si la presencia de los compañeros metamorfoseados aludiera al conflicto inicial y no participaran en la acción, se trataría de una narración sinóptica; como sucede en el ánfora pseudo-calcidia. Sin embargo, la gesticulación de los hombres híbridos sugiere algo distinto, pues todos se encuentran agitados gruñendo. Shapiro (1994, pág. 59) menciona que “es difícil saber si sus agitados movimientos están destinados a reflejar su estado mental o simplemente sugieren que están retozando en el patio de Circe (indicado por las vides arremolinadas)”²⁶⁶ (traducción de la autora). Efectivamente, el ambiente parece ser externo, pero la actitud de los compañeros de Odiseo se aleja del mero retozo.

Touchefeu-Meynier (1968, pág. 87) sugiere que sus gestos responden a que se encuentran asustados ante la escena que acontece, lo cual parece lo más factible, pues uno de ellos huye detrás de Odiseo, como sucediera con el hombre-león del kílix del pintor de Polifemo de Boston. No obstante, el hombre-cerdo que está inmediatamente detrás de Circe trata de alcanzar al héroe con su pata izquierda. Posiblemente este gesto se deba a que este compañero quiere alertar a Odiseo del peligro, como lo ha sugerido Harrison (1882, págs. 72-73) en relación con el siguiente lécito, en el cual se presenta la misma acción de manera similar. Aún así, la función de los compañeros en esta acción no se encuentra clara, pues si están tratando de alertar al héroe del peligro, no se explicaría la huida de uno de ellos.

Si la presencia de los compañeros de Odiseo en el lécito de *Daybreak* se interpreta como parte activa de la acción, se trataría de una narración monoescénica. En ella se

²⁶⁶ *It is hard to tell if their agitated movements are meant to reflect their mental state or simply suggest that they are frolicking in Circe's yard (indicated by the swirling vines).* (Shapiro, 1994, pág. 59)

representa posiblemente una versión posterior, que tomaría como base la narración épica; pero que incluiría otros datos no homéricos, como el espacio o la presencia de los hombres metamorfoseados como personajes activos en la acción del combate con el agresor, aunque se desconoce la función exacta que desempeñaría.

En la imagen 9, se observa un dibujo del siglo XIX de la pintura del siguiente lécito, el cual originalmente se encontraba en el Berlín, pero en la actualidad se ha perdido. Nuevamente, en un espacio exterior se desarrolla la escena. En el centro, se encuentra Circe sentada sobre un *diphros okladias* (δίφρος ὀκλαδίας) (Bolte, 1882, pág. 18). Ella está totalmente vestida y una banda ata su cabello. Su mirada está fija en el esquivo, cuyo contenido revuelve con una varita. Delante de ella se encuentra Odiseo. Lleva una especie de chitón corto y una clámide en ambos brazos.

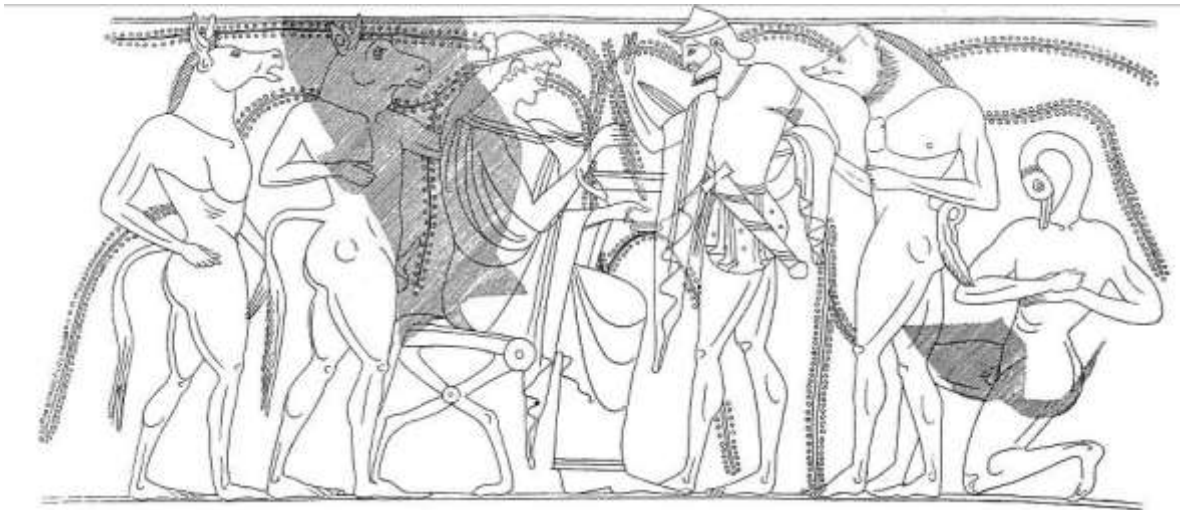


Imagen 9. Lécytho ático de figuras negras procedente de Sicilia, ca. 510-500 a. C. Berlín, *Staatliche Museen F 1960* (actualmente destruido). Dibujo: Hill (1941, pág. 121, fig. 4).

La escena está enmarcada por cuatro hombres híbridos, dos a cada lado. Detrás de Circe, se presenta dos hombres, el de la izquierda tiene la cabeza y la cola de asno, pero el de la derecha se ignora. El dibujo lo representa como otro asno, pues la cola es igual a la de

su compañero. Aún así, se trata de una restauración incierta²⁶⁷. Detrás de Odiseo, aparecen otros dos: uno con cabeza y cola de jabalí/cerdo (σῦς) y otro con cabeza de cisne.

La actitud de los compañeros de Odiseo es similar a la representada en el lécito de *Daybreak*, especialmente en el hombre-asno, el cual parece estar rebuznando en voz alta. Mientras aquel que se encuentra detrás de Circe trata de alcanzar a Odiseo con su mano izquierda. Por su parte, el hombre-jabalí agarra al héroe por el brazo, tratando de detenerlo, y el hombre-cisne, arrodillado en el suelo, deja caer su cabeza y cruza sus manos sobre el corazón en un gesto de la desesperación (Touchefeu-Meynier, 1968, pág. 89).

Así, cada uno, de acuerdo con la capacidad que le quedó, expresa su impaciente alarma para Odiseo, su deseo en este momento crítico es salvar a su señor de la degradación que ha caído sobre él; los dos más cercanos por el gesto expresivo, los dos más lejanos no por intervención activa, pero en vívida declaración de su emoción por medio de la voz o la postura.²⁶⁸ (Traducción de la autora) (Harrison J. E., 1882, pág. 72)

De manera que la representación de los seres híbridos en el lécito de Berlín no tiene simplemente un fin pintoresco, sino que por el contrario estos forman parte activa en la escena, tratando de alertar al héroe del inminente peligro (Harrison J. E., 1882, pág. 72). Lo mismo podría interpretarse en el lécito de *Daybreak*, pero no explica la actitud del hombre-jabalí que huye.

En el lécito de Berlín, es interesante que Odiseo con su mano izquierda realice un gesto de saludo (Touchefeu-Meynier, 1968, pág. 89), lo cual alude al momento de su llegada. Sin embargo, tiene la espada desenvainada en la otra mano, lo cual remite a la amenaza. Ambos son elementos temporalmente discordantes en el cuento mítico. Por tal razón, se trata de una narración sinóptica.

Se representa el instante previo cuando Odiseo no ha tomado aún la copa y Circe se la entrega. A diferencia de la pintura anterior, el momento de sacar la espada y amenazar a la diosa no ha llegado todavía, por lo que la espada desenvainada es un elemento alusivo a

²⁶⁷ El dibujo presente en imagen 9 propone una restauración de dos partes de la pintura original: la cabeza del híbrido detrás de Circe y la parte baja del hombre-cisne. Estas restauraciones han sido señaladas en el dibujo para evitar confusiones.

²⁶⁸ *Thus each, according to the capacity left him, expresses his eager alarm for Odysseus, his desire at this critical moment to save his lord from the degradation that has fallen on himself; the two nearest by expressive gesture, the two further ones not by active interference, but in lively utterance of their emotion by voice or posture.* (Harrison J. E., 1882, pág. 72)

un momento posterior, al clímax del combate. De esta manera, el artista sintetiza el encuentro de Odiseo y Circe por medio de la alusión de distintos momentos:

1. la llegada del héroe (gesto de saludo);
2. la preparación del brebaje mágico (Circe mezcla con la varita el contenido de la copa);
3. la entrega del brebaje mágico;
4. Odiseo con la espada amenaza a la diosa.

La narración sinóptica representada en el lécito de Berlín muestra similitudes con la versión homérica. El distanciamiento radica en los compañeros metamorfoseados, los cuales no son solamente jabalí/cerdos, sino también asnos y cisnes. Los asnos podrían deberse a otra versión, posiblemente dramática, como la presente en el ánfora de Bolligen. Por su parte, el cisne es una forma nueva y original, que solamente aparece en esta pieza, lo cual sugiere que se debe exclusivamente a la instancia creadora.

Además, los compañeros tienen una función activa en la acción en el lécito de Berlín. Esto no sucede en la versión homérica, pues se encuentran atrapados en la pocilga. Por tal razón, habría que suponer que se trata de otra versión, en la cual los compañeros estuvieran presentes. Todo ello parece indicar que por lo menos en el lécito de Berlín se conjugan dos o más versiones del cuento mítico, incluyendo la homérica.

Finalmente, se encuentra el lécito de Eretria, atribuido al pintor de Atenea. Esta pieza ha sido datada aproximadamente entre los años 490 y 480 a. C., lo cual la hace ligeramente posterior a los otros tres lébitos de figuras negras. Además, es el último vaso del periodo arcaico en representar una escena del episodio odiseico de Circe.

En el lécito de Eretria se representan los personajes principales del cuento mítico: Circe, Odiseo y un compañero del héroe metamorfoseado en cerdo (ver imagen 10). Todos ellos son identificados por sus atributos y por el contexto, como sucede en los otros vasos. El fondo amarillo del vaso presenta inscripciones que imitan letras, pero no son más que meros elementos decorativos (Sellers, 1892/93, pág. 8).



Imagen 10. Lécito ático de figuras negras procedente de Eretria, ca. 490-480 a. C. Atenas, Museo Nacional Arqueológico (1133). Dibujo: Sellers (1892/93, pl. 2).

Circe reaparece en posición central, pero esta vez parece haberse recién levantado de un *difros*²⁶⁹ (Sellers, 1892/93, pág. 7). Mientras revuelve el brebaje con su pequeña varita, entrega el esquifo a Odiseo, el cual sentado cómodamente frente a ella, la observa directamente. El héroe viste una túnica corta y unas botas, atributos del viajero. Además, lleva consigo dos lanzas en la mano derecha y al costado la espada envainada. Detrás de la diosa, aparece uno de los compañeros metamorfoseados en cerdo; como lo indica su cabeza. Este hombre híbrido lleva consigo dos lanzas y una espada en su espalda, de la cual solamente es visible la empuñadura debajo de su antebrazo derecho y el tahalí (Sellers, 1892/93, pág. 8).

Lo primero que destaca es la representación del héroe, la cual no se asemeja a ninguna otra de las pinturas expuestas. Sus piernas están cruzadas, la izquierda sobre la derecha. Su mano izquierda descansa sobre la rodilla derecha. Por el estado de

²⁶⁹ Taburete de cuatro patas sin respaldo utilizado en el uso doméstico en la Antigua Grecia.

conservación de la pieza, su rostro se encuentra destruido, pero en el dibujo presente en imagen 10, se puede observar una reconstrucción parcial.

El pintor le ha retratado de una manera caricaturesca, resaltando su carácter dramático. Tanto Circe como el hombre-cerdo le observan, lo que indica que Odiseo es el personaje más importante y, por lo tanto, la acción se centra en él (cf. Touchefeu-Meynier, 1968, pág. 90). Sin embargo, por el estado de conservación de la pieza solamente se puede apreciar una ligera parte del héroe.

La presencia de las cuatro lanzas es una novedad en la representación del episodio, en ninguna otra fuente visual o literaria anterior al siglo V a.C. aparece representada. Si bien para el pintor de Atenea son una forma lineal que facilita la composición²⁷⁰, su presencia parece no depender netamente del medio plástico. Es probable que se deba a un factor extrínseco a la pintura, quizás se representa una obra teatral perdida donde las lanzas formarían parte del conflicto de Odiseo y la diosa.

En esta versión, probablemente dramática, habría que suponer la participación activa de los compañeros metamorfoseados durante el conflicto, pues el pintor de Atenea ha representado a uno de ellos armado igual que el héroe. Además, presiona su mano contra su pecho, en actitud expresiva de emoción (Sellers, 1892/93, pág. 8). El gesto del hombre-cerdo indica la participación activa en la acción, como también sucede en los otros lébitos.

Sobre la narración visual presente en este lébito, si se considera que el compañero metamorfoseado forma parte de la escena, como lo parece indicar las lanzas que porta consigo, se trata de una narración monoescénica, donde se sugiere el clímax de la acción mítica (Touchefeu-Meynier, 1968, pág. 90). El enfrentamiento del héroe con la diosa no ha llegado aún, pero se representa en instante previo cuando la diosa entrega el esquifo al héroe y todavía las armas están inertes. Por tal razón, se representa en el lébito del Eretria un momento pregnante del enfrentamiento de Odiseo y Circe.

El espacio de acción no está claro. La presencia del *difros* sugiere un espacio interior, mas la roca en la que se encuentra sentado el héroe pertenece al ambiente exterior.

²⁷⁰ Las lanzas, tanto las de Odiseo como las del griego, convergen en Circe, como figura central de la composición (cf. Touchefeu-Meynier, 1968, pág. 90).

Siguiendo a Giuliani (2004, pág. 89), el *difros* representa que el personaje de Circe se desenvuelve en el interior de la casa, mientras que Odiseo proviene de un ambiente exterior, agreste y rústico. Esta dicotomía se presenta a su vez en el poema épico, aunque en este Odiseo se halla más en el mar que en la tierra. La roca es un recurso del pintor para indicar su llegada del exterior al palacio de Circe.

Todo parece indicar que el lécito de Eretria representa una escena basada en una versión teatral del cuento mítico. El pintor de Atenea podría estar plasmando la caricaturización del héroe propia de la comedia en su retrato. Además, se sugieren por medio de indicios un momento anterior y posterior de la narración: la roca alude a la llegada del héroe al palacio de Circe, mientras que las lanzas a un enfrentamiento armado.

Aún así, si se trata de otra versión (posiblemente dramática), esta parece seguir de cerca el texto homérico. En primer lugar, el compañero de Odiseo es transformado en un $\sigma\upsilon\zeta$ como sucede en la tradición épica y, en segundo lugar, el héroe se encuentra cómodamente sentado en una piedra, aunque en Homero se sitúa sobre un sillón tachonado de plata y bajo sus pies un escabel (*Od.* X, 314-315). De manera que, si el lécito de Eretria representa una versión teatral, esta a su vez tendría como referente la tradición homérica del cuento mítico.

Los cuatro lébitos de figuras negras analizados tienen entre ellos similitudes compositivas, como se ha podido observar, pero también divergen en la representación del episodio. El lébito de *Phanyllis* representa el momento de la metamorfosis, mientras que los otros tres se centran en el enfrentamiento del héroe con la diosa, aunque no explícitamente.

Los cuatro vasos tienen en común la participación activa de los compañeros metamorfoseados en la acción, lo cual no es propio de la versión homérica; por lo que habría que suponer que se trata de versiones dramáticas del cuento mítico, donde posiblemente los compañeros metamorfoseados forman parte de un coro, hecho que aparece atestiguado por Aristófanes. El referente de estas posibles versiones varía; pero por lo menos en el lébito de *Daybreak* y en el vaso de Eretria, se sigue de cerca la tradición homérica; mientras que en los otros corresponde más al folclore, pues predomina la

variedad zoomórfica, la cual puede deberse tanto a tradición iconográfica como a la instancia creadora.

II.3.2.3 Periodo clásico

II.3.2.3.1 Kílix ático de figuras rojas

El primer vaso cerámico de figuras rojas del período clásico que representa el episodio de Circe y Odiseo fue encontrado en la Acrópolis de Atenas en un estado muy fragmentario. Atribuido al pintor de Brygos²⁷¹, ha sido datado entre los años 490 y 480 a. C., por lo que se encuentra en la parte inicial de la era clásica²⁷².

En la actualidad, tan solo la mitad de la totalidad del vaso se conserva²⁷³, pero eso no ha evitado la identificación de la temática de su pintura, pues uno de los fragmentos del tondo presenta la primera inscripción del nombre de Circe: [K]IPKE (Canciani, 1992, pág. 53). Tanto en el interior de la copa como en las dos caras del exterior, se representan escenas del episodio odiseico. Siguiendo a Giuliani (2004, pág. 91), los fragmentos conservados revelan que se trataba de tres imágenes estrechamente conectadas una con otra, por lo que se trata de un ejemplo de narración cíclica.

En una de las caras exterior del kílix, se puede observar a un hombre barbado, el cual está sentado sobre muchos bultos. Se encuentra vestido a la usanza del viajero: clámide, pétaos, botas y bastón. Frente a él dos hombres, de los cuales solamente se conservan los pies, calzados con las mismas botas que el otro hombre. Junto a ellos, en primer plano, caminan dos animales salvajes, un leopardo y un jabalí, con la cabeza gacha, conducta atípica en las fieras. Por su parte, una mujer, habiéndose levantado de un

²⁷¹ Su nombre proviene de las firmas descubiertas en ciertos vasos de figuras rojas del primer tercio del siglo V a. C. Se ignora si la firma pertenece al pintor o al alfarero, pues ambas profesiones eran independientes, desempeñadas por personas distintas.

²⁷² Época conocida como periodo clásico temprano o periodo arcaico tardío. El lécito de Eretria atribuido al pintor de Atenea ha sido fechado en la misma época, pero se ha decidido incorporarlo en el periodo arcaico, pues la técnica de figuras negras es característica de este periodo, debido a lo cual se analiza como la última pieza del periodo. Por su parte, en el kílix de la Acrópolis de Atenas, se utiliza la técnica de figuras rojas; la cual se desarrolla en la época clásica, por tal razón, se ha colocado como la primera pieza del periodo.

²⁷³ Se sigue la reconstrucción realizada por B. Bergmann para el Instituto de Arqueología Clásica de la Universidad de Munich (cf. Giuliani, 2004).

*klismos*²⁷⁴ (κλισμός), corre hacia ellos. Detrás de ella, se encuentra otra mujer, posiblemente una criada, pues lleva consigo un enócoe y su vestimenta es más sencilla, recuérdese que en la versión homérica la diosa contaba con cuatro sirvientas (*Od. X*, 348ss.).



Imagen 11. Fragmentos del kilix ático de figuras rojas procedente de Atenas, ca. 490-480 a. C. Atenas, Museo Nacional Arqueológico, Colección de la Acrópolis (Akr) 293. A la derecha dibujo de fragmentos del tondo y a la izquierda posible reconstrucción del exterior del vaso. Dibujos (reconstrucción): B. Bergmann, *Institute for Classical Archaeology, University of Munich* (Giuliani, 2004, figs. 7.6-7.7).

Giuliani (2004, pág. 92) ha interpretado esta escena como la llegada de los compañeros de Odiseo al palacio de Circe. Los tres hombres se encuentran en el exterior, mientras que las dos mujeres, entre ellas Circe, están en el interior del palacio. La mujer que corre hacia los hombres puede identificarse como Circe, quien ha oído el llamado de los hombres y probablemente corre a abrirles la puerta de su casa. Se trata de un momento previo al grato saludo con el cual recibe a los compañeros de Odiseo, como sucede en la versión homérica (*Od. X*, 229-231).

La identidad del hombre sentado es difícil de precisar. El estado fragmentario de la pieza y la ausencia de inscripciones dificulta su identificación. Podría tratarse de Euríloco, que permanece a las afueras del palacio en vigilia; o de Odiseo, quién aguarda en la nave. En todo caso, no se especifica su identidad.

²⁷⁴ Silla con respaldar utilizada en la Grecia Antigua.

El jabalí y la pantera sin duda recuerdan a la descripción homérica (*Od.* X, 212-219) de los animales salvajes que custodiaban el palacio, los cuales se presentan mansos ante los hombres. En Homero, son víctimas del pérfido brebaje de la diosa, con el cual los ha transformado en leones y lobos. En la versión del pintor de Brygos, posiblemente sean también víctimas de la diosa, pues se presentan de igual manera dóciles con los hombres, tanto que parece que los escoltaran al lumbral del palacio. Giuliani (2004, pág. 92) explica que

Este comportamiento es una señal, tanto en el texto épico como en la copa, de algún tipo de encantamiento peligroso. El texto añade una explicación narrativa, que dice que los lobos y los leones han sido embrujados. La imagen no puede ofrecer tal explicación, porque es muda: lo deja al espectador competente para reconocer a la pantera y al jabalí como víctimas de la brujería de Circe. El pintor logra una hazaña notable, sugiriendo una metamorfosis de un hombre a animal sin necesidad de utilizar una forma híbrida. La forma de jabalí y de la pantera es perfectamente coherente y discreta, la incoherencia yace -mucho más hábilmente- entre la forma y el comportamiento. Este es un mecanismo muy sofisticado.²⁷⁵ (Traducción de la autora)

El pintor de Brygos en este kílix habría representado por primera vez la metamorfosis, sin necesidad de la forma híbrida, apegándose a las versiones poéticas, especialmente a la homérica. Giuliani (2004, pág. 93) sugiere que la actitud de los animales viene dada por la presencia de Circe, que estaría frente a ellos abriendo la puerta, pero esta imagen no se conserva.

Por su parte, Brommer (1983, pág. 72) propone que ambos animales son los compañeros de Odiseo metamorfoseados, lo cual alejaría la narración del pintor de Brygos de la versión homérica. En todo caso, parece ser más viable que se trate de los animales que custodian el palacio; pues la actitud dócil de los animales remite a la descripción homérica de ellos. Además, existe un evidente alejamiento de la tradición iconográfica, con el cual posiblemente se pretenda un acercamiento a la versión poética.

²⁷⁵ *This behavior is a signal, in the epic text and on the cup as well, for some kind of dangerous enchantment. The text adds a narrative explanation, telling us that wolves and lions have been bewitched. The picture can offer no such explanation, for it is mute: it leaves it to the competent beholder to recognize panther and boar as victims of Kirke's witchcraft. The painter achieves a remarkable feat, suggesting a metamorphosis from man to animal without using a hybrid shape. The shape of boar and the panther is perfectly coherent and inconspicuous; the incoherence lies—much more cunningly—between shape and behavior. This is a highly sophisticated device.* (Giuliani, 2004, pág. 92)

La escena de la llegada es la temática de esta pintura. Se trata de un momento pregnante de la metamorfosis de los compañeros de Odiseo, es decir, de la representación del conflicto inicial del cuento mítico. La fechoría de Circe solamente está insinuada por la presencia de las víctimas anteriores. Al respecto, Giuliani (2004, pág. 93) señala que

[...] el pintor Brygos no muestra la metamorfosis real, pero sí la situación inmediatamente anterior. Los compañeros de Odiseo se muestran como viajeros, cansados por un largo viaje, sin embargo, perfectamente relajados: ellos simplemente esperan a la dueña de la casa para que les dé la bienvenida. Obviamente no reconocen a la pantera y al jabalí como hombres que han sido hechizados; y no tienen la más remota idea de que están en peligro mortal. Ellos no saben lo que el espectador sabe. Este contraste entre el desconocimiento de las figuras que actúan y el conocimiento del espectador es uno de los medios de mayor éxito para crear suspenso (algo que en la pintura suele ser muy difícil de lograr).²⁷⁶ (Traducción de la autora)

Por esta y otras razones, dicha fuente iconográfica es una de las más valiosas representaciones del episodio odiseico de Circe. Al tratarse de una narración cíclica, esta imagen nueva en el género, idealmente debe haber estado relacionada con las otras pinturas que se encontraban en el vaso. La imagen presente en la otra cara exterior del vaso se ha perdido casi en su totalidad, solamente se conservan cuatro pequeños fragmentos.

Siguiendo a Giuliani (2004, pág. 93), la composición debió haber sido similar al adverso. Al parecer a la derecha, se encontraba de nuevo el interior del palacio de Circe, como lo sugiere un pequeño tiesto donde aparece la parte de un *klismos*, idéntico al presente en la otra cara del kílix. La representación idéntica de un objeto como este, en distintas partes del vaso, tiene como función dejar claro que las dos imágenes muestran un mismo espacio, pero dos acciones distintas (Giuliani, 2004, pág. 93).

Detrás del *klismos*, se observa un pie femenino solamente. No hay ninguna señal de movimiento o acción dramática en él. En los otros fragmentos, se aprecian los restos de dos hombres: uno de ellos de pie en una posición relajada, la mano derecha en la cadera.

²⁷⁶ [...] *the Brygos Painter does not show the actual metamorphosis, but the situation immediately before it. Odysseus' companions are shown as travelers, tired from a long journey but otherwise perfectly relaxed: they simply wait for the mistress of the house to welcome them. They obviously do not recognize panther and boar as men, who have been bewitched; and they have not the faintest idea of being in deadly danger. They do not know what the beholder knows. This contrast between the unawareness of the acting figures and the awareness of the beholder is a most successful means to create suspense (something that in painting is usually very difficult to achieve).* (Giuliani, 2004, pág. 93)

Probablemente sean los compañeros del héroe, pues son semejantes con los hombres de la otra cara.

El otro hombre que aparece en medio de la composición es Odiseo, por primera vez aparece inscrito su nombre (Giuliani, 2004, pág. 94), lo cual facilita sobremanera su reconocimiento. Este se dirige enérgicamente hacia la derecha y tiene la funda de la espada en su mano izquierda, lo cual sugiere que sostenía la espada con la mano derecha. Frente al héroe se percibe a una mujer, que ha sido identificada por Canciani (1992, pág. 53) como Circe, pues extiende los brazos hacia él en gesto de súplica. En la versión homérica, sucede algo similar: la diosa al verse amenazada por el héroe, gritando fuerte, corre a tirarse a los pies de héroe y abraza sus rodillas (*Od.* X, 323-324).

Sin embargo, Giuliani (2004, pág. 94) sostiene que no puede tratarse de la diosa, pues esta aparece en el tondo de la copa y se trata de una narración cíclica, lo cual supondría que se está repitiendo la misma escena dos veces. Otro factor es la expresividad gestual del personaje femenino, la cual no sería adecuada para la representación de una diosa. De manera que solamente puede tratarse de una criada, huyendo de pánico.

Giuliani (2004, pág. 94) manifiesta que la diosa presumiblemente se encontraría en el extremo derecho de la composición, ignorante del ataque de Odiseo, lo cual sugiere que el héroe viene de forma inesperada. De ser así, se trataría de una versión distinta a la homérica y más semejante a la presente en los kíllices áticos del periodo arcaico (cf. imágenes 2 y 3).

No obstante, el estado fragmentario del kílrix de Brygos hace dificultosa su interpretación. Los elementos conservados demuestran que se sigue de cerca la narración épica, especialmente en la acción de la llegada de los compañeros es muy similar. Además, la representación de los animales que custodian el palacio. Por tal razón, ha de suponerse que se trata del momento de la amenaza, el cual se recalcaría nuevamente en el tondo, como se verá a continuación.

Un elemento distinto a la versión homérica sería la presencia de las lanzas, que antes aparecieron en el lécito de Eretria, el cual fue datado en la misma fecha que esta copa. Las lanzas podrían tratarse de una influencia de la época, tal vez obra dramática donde fueran utilizadas en el enfrentamiento de Odiseo y Circe. Sin embargo, en lo que se conserva del

kílix de Brygos, tiene un papel pasivo, prácticamente como elementos decorativos, pues no aparecen en manos de ningún personaje, sino que han sido representadas fijadas al suelo, frente al héroe. Aunque también pueda deberse a un mecanismo visual, para obtener la libertad de movimiento deseado en el héroe. En todo caso, la presencia de las jabalinas parece ser un elemento nuevo y no casual.

Giuliani (2004, pág. 94) señala otra divergencia con la versión homérica: la presencia de los compañeros del héroe en la acción de la amenaza de Odiseo. En la *Odisea*, el héroe se entera de lo sucedido por Euríloco, pero este no lo acompaña al palacio de Circe. Entonces, Odiseo marcha solo, dejando a sus compañeros en la nave. La presencia de los compañeros en la pintura de Brygos puede ser explicada como un recurso pictórico, un factor intrínseco a la obra, pues se les representa como personajes pasivos que no participan en la acción, en otras palabras, figuras complementarias con las cuales se logra contrastar la acción del héroe, como lo ha subrayado Giuliani (2004, pág. 95):

Introducir a los compañeros como espectadores es una excelente solución con la cual se cumple perfectamente los requisitos del medio pictórico; por supuesto, con la elección de esta opción, el pintor se desvió de la versión de la narración épica....²⁷⁷ (Traducción de la autora)

Con todo, la función de estos personajes es difícil de precisar, lo más seguro es que se traten de figuras complementarias, que no solo refuerzan la narrativa visual sino que también ayudan a equilibrar la composición. El estado fragmentario complica la interpretación.

Por su parte, en el interior del kílix, presente en la imagen 11, se puede observar una mujer con un esquifo en su mano derecha, mientras repele con su brazo izquierdo a un hombre, del cual solamente se conserva la coronilla cubierta por un pétaso (Brommer, 1983, pág. 72). Presumiblemente, el personaje masculino arremete contra la mujer. Los personajes pueden ser identificados por la inscripción del nombre de Circe (cf. *supra*, pág.

²⁷⁷ *To introduce the companions as onlookers is an excellent solution which perfectly fulfills the requirements of the pictorial medium; of course, choosing this option the painter deviated from the wording of the epic narration...* (Giuliani, 2004, pág. 95)

132) y por los atributos iconográficos presentes: el pétaso identifica a Odiseo, mientras que el esquifo remite al poder de Circe.

Se trata de la escena del enfrentamiento entre Odiseo y Circe. Por el estado fragmentario de la obra, solo queda suponer que Odiseo amenaza a Circe con la espada, como en otras representaciones del héroe. Seguramente, la escena se encontraba enmarcada por dos columnas, de las cuales solamente se conserva la del lado izquierdo. Su presencia indica que la escena se desarrolla en un ambiente interno; es decir, el palacio de la diosa, como también sucede en las caras exteriores, con los *klismoi*.

La actitud de Circe es muy interesante, si bien su gesticulación corporal indica que se dirige a la dirección opuesta de donde se encuentra Odiseo, su mirada se dirige hacia el héroe. Quizás con ello el artista quiso sugerir el desenlace del cuento mítico, como lo ha explicado Giuliani (2004, pág. 91), “este *tête-à-tête* e intercambio de miradas cercanas es bastante sorprendente en el contexto de una agresión armada, lo cual da a toda la escena una nota de ambivalente íntimo que parece anticipar la continuación erótica de la historia”²⁷⁸ (traducción de la autora). En concreto, en el kílix del pintor de Brygos, se desarrollaba una narrativa completa desde el comienzo del cuento con la llegada de los griegos hasta la sugerencia del final: el encuentro amoroso entre Odiseo y Circe.

Las escenas presentes en la imagen 11 exponen continuidad narrativa, lo que indica que efectivamente se trata de una narración cíclica. La primera representa el momento de la llegada de los compañeros al palacio de Circe; mientras que la segunda es un poco más difícil de precisar. Canciani (1992, pág. 53) afirma que se dedica al enfrentamiento de Circe y Odiseo, pero Giuliani (2004, pág. 94) asevera que es el instante inmediatamente previo al clímax, a modo de momento pregnante, que se ve completado en el tondo, donde finalmente se representa la amenaza de héroe y se insinúa el encuentro sexual, conclusión del cuento mítico, y de la función Circe como personaje agresor-antagonista. El kílix del

²⁷⁸ *This tête-à-tête and exchange of close looks is rather surprising in the context of armed aggression; it gives the whole scene a note of ambivalent intimacy that seems to anticipate the erotic continuation of the story.* (Giuliani, 2004, pág. 91)

pintor Brygos es el primer ejemplo de narración cíclica del cuento mítico en cerámica griega.

II.3.2.3.2 *Lécitos áticos de figuras rojas*

Seguidamente, se encuentran dos lécitos áticos de figuras rojas muy distintos compositivamente. Se decidió analizarlos en este apartado porque se trata de la misma forma cerámica y tiene el mismo estilo, aunque su contenido es diferente. Se analiza separadamente y en orden cronológico, comenzando con el más antiguo.

El primero de ellos proviene de Eretria. Ha sido atribuido al pintor de Bowdoin²⁷⁹ y fechado entre los años 480 y 470 a. C. La forma de vaso limita la composición; por lo que en él, solamente se representan dos hombres híbridos con cabeza de jabalí, uno gateando y el otro sentado en posición fetal. Ambos son personificados dentro de un espacio delimitado, en un antro (cf. imagen 12).

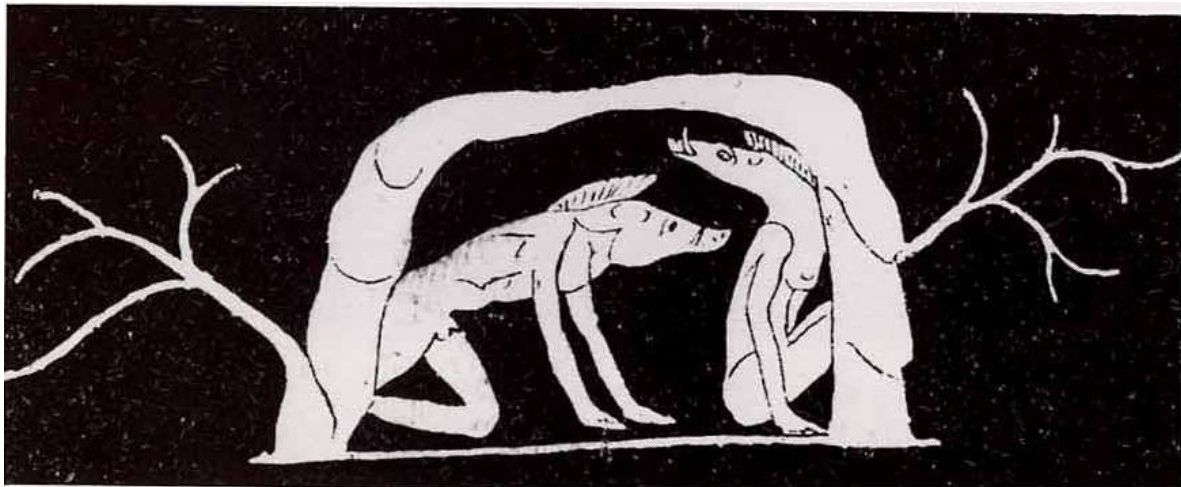


Imagen 12. Lécito ático de figuras rojas procedente de Eretria, ca. 480-470 a. C. Atenas, Museo Nacional Arqueológico (9685). Dibujo: Perdrizet (1897, pág. 37, fig. 6).

La escena es nueva en las pinturas de vasos. Por vez primera aparecen solamente los compañeros de Odiseo metamorfoseados sin ninguno de los personajes principales. Además, parece ser que se encuentran encerrados en un lugar estrecho, pero natural. Las semejanzas con la versión homérica son evidentes, no solo en la transformación, pues los

²⁷⁹ Pintor de vasos áticos de figuras rojas, activo alrededor del 500 y 475 a. C. Realizó gran cantidad de pinturas para lécitos, como la presente en la imagen 12.

hombres presentan cabeza de σύες, sino también por la idea del encierro, como una de las funciones de Circe como personaje agresor-antagonista.

En la *Odisea*, la diosa confina a los compañeros en un συφειός ‘pocilga’ (X, 238, 320, 389). Sin embargo, en la pintura de Bowdoin el encierro está siendo indicado por medio de la banda desigual y ondulada en el color de la arcilla que cubre a los dos hombres-jabalí, con líneas que simulan la textura de las rocas. A cada lado, dos árboles brotan de las rocas, lo cual indica un espacio exterior (Albersmeier, 2009, pág. 210). Evidentemente, se trata de un refugio en el espacio exterior, una especie de gruta o cueva²⁸⁰.

De acuerdo con Perdrizet (1897), citado por Touchefeu-Meynier (1968, pág. 92), esta caverna debe ser explicada como una ilustración ingenua del texto homérico tomado de la vida común y real. Por su parte, Touchefeu-Meynier (1968, pág. 92) sugiere que el pintor representa este refugio natural, como aquellos en los cuales los rebaños en las montañas buscan protección. Por consiguiente, en el lécito de Bowdoin la pocilga homérica se convierte en un refugio natural, enfatizando que los compañeros de Odiseo han sido transformados en jabalíes y no en cerdos domésticos, como es sugerido en la versión épica.

La idea de rebaño montés recuerda sobremanera a la descripción brindada por Apolonio de Rodas, anteriormente citada (cf. *supra*, pág. 87), donde se refiere a los hombres transformados por Circe como seres híbridos que la siguen como un rebaño sigue al pastor. No obstante, parece ser que el lécito de Bowdoin representa una versión similar a la homérica, donde las variantes son dadas posiblemente por influencia de la instancia creadora que decide representar la pocilga como una caverna, pues esta parece más adecuada para unos jabalíes.

Touchefeu-Meynier (1968, pág. 92) se cuestiona sobre el movimiento del hombre-jabalí de la izquierda, el cual se dirige gateando hasta su compañero. No existe una razón visible para que este se traslade, por lo que hay que suponer que se ha puesto en movimiento por una causa externa. Al respecto, Ziehen (1893, pág. 121), sugiere que el

²⁸⁰ Cf. Perdrizet (1897, pág. 36), Touchefeu-Meynier (1968, págs. 91-92), Siebert (1990, pág. 157), Canciani (1992, pág. 51), Albersmeier (2009, pág. 210).

lécito de Bowdoin podría haber formado parte de un grupo de cerámicas de tema odiseico, lo cual daría como resultado una narración cíclica, pero por haberse perdido las demás no se puede entender certeramente la razón por la que el compañero se mueve. La hipótesis es plausible, señala Touchefeu-Meynier (1968, pág. 92), sin embargo, no deja de ser más que conjeturas.

Aunque perteneciera a un grupo o no, el lécito de Bowdoin en sí mismo presenta una narración visual muy sencilla: unos hombres transformados en jabalíes se encuentran atrapados o refugiados en una gruta. Es un único momento, por lo que se trata de una narración monoescénica. No hay ninguna inscripción o alusión a Odiseo, la cual pueda asegurar que se traten de los compañeros del héroe, pero es probable que así sea, pues para principios del siglo V a. C., esta temática odiseica contaba con popularidad, en especial la escena de la metamorfosis, como se puede observar en las fuentes literarias de la época. Por esta y otras razones, es concertado por los especialistas²⁸¹ que esta pintura representa una escena del episodio odiseico de Circe.

En el caso del siguiente lécito ático de figuras rojas, la narración visual se dedica al enfrentamiento de Odiseo y Circe, sin ninguna figura híbrida. Fechada alrededor de 470 al 460 a. C., ha sido atribuida al pintor de Nikon²⁸². Proveniente de Tarento, se encuentra actualmente en Erlangen²⁸³.

Al igual que el lécito de Bowdoin, en la pintura de Nikon, la composición es sencilla, solamente aparecen dos figuras en escena, una masculina y otra femenina. El hombre armado con una espada arremete contra la mujer la cual intenta huir, pero su atacante la sujetada por el hombro. En la precipitación de la acción, la mujer deja caer de sus manos un esquifo y una varita.

²⁸¹ Entre ellos, Ziehen (1893, pág. 121), Perdrizet (1897, pág. 36), Touchefeu-Meynier (1968, págs. 91-92), Brommer (1983, pág. 74), Siebert (1990, pág. 157), Canciani (1992, pág. 51) y Albersmeier (2009, pág. 210).

²⁸² Pintor griego activo aproximadamente entre 472 al 450 a. C. (The Metropolitan Museum of Art, 2013, abril 24)

²⁸³ *Antikensammlung der Friedrich-Alexander-Universität*, I 261



Imagen 13. Lécito ático de figuras rojas procedente de Agrigento, ca. 470-460 a. C. Erlangen, *Antikensammlung der Friedrich-Alexander-Universität* (I 261). Dibujo: Denise Cordero Zúñiga (2013).

Las figuras no son acompañadas de inscripciones que faciliten la identificación y la ausencia del hombre híbrido hace más compleja la precisión de la temática, por lo que podría pasar por una escena de género, si no fuera por los atributos iconográficos de las figuras. El hombre es barbado y se encuentra ataviado con la vestimenta del viajero: clámide y pétasos, típicos atributos de Odiseo. Además, la espada desenvainada remite a tradición iconográfica del enfrentamiento del héroe con la diosa. Por lo tanto, presumiblemente la mujer que trata de escapar puede ser identificada con Circe; pues en su mano izquierda, lleva consigo una gran vara (que recuerda a aquella con la cual la diosa golpeaba a los compañeros del héroe en la *Odisea*), mientras que con la derecha ha dejado caer un esquivo y un varita con la que seguramente mezclaba el contenido.

Por primera vez en época clásica, se elide la representación de los compañeros del héroe metamorfoseados, para dar prioridad al enfrentamiento del héroe con la diosa. Sin embargo, el lécito de Nikon no es la primera pintura de cerámica en hacerlo, ya antes en la cratera de columnas áticas de figuras rojas de la colección privada de Sídney²⁸⁴, fechada

²⁸⁴ Esta cerámica no se tomó como objeto de análisis por la imposibilidad de conseguir alguna fotografía o dibujo de ella. Aún así, se considera dentro del catálogo de las fuentes visuales (cf. *supra*, págs. 101-102).

entre 480 y 470 a. C., se representa únicamente a ambos personajes sin presencia de seres híbridos, pero en un momento anterior de la narración, cuando Circe le entrega el brebaje al héroe (Buitron & Cohen, 1995, pág. 37).

Aún así, el lécito de Nikon es una obra pionera, pues es la primera en representar el motivo de la persecución dentro del enfrentamiento de Odiseo y Circe. En la versión épica, esta acción no sucede, sino todo lo contrario, cuando el héroe amenaza a la diosa con su espada, ella corre a sus pies y abraza sus rodillas, mientras que con dulces palabras lo convence de cesar su ira y subir juntos al lecho (*Od.* X, 321-335). El pintor estaría utilizando un motivo ya establecido por la tradición iconográfica griega como es la persecución de la mujer por una figura masculina armada²⁸⁵.

Siguiendo Buitron y Cohen (1995, pág. 38), el motivo de la persecución fue muy popular durante el siglo V a. C. y se interpreta como el prelude del encuentro sexual. Por lo tanto, la representación del episodio odiseico también indica el desenlace del enfrentamiento, el encuentro amoroso anteriormente narrado por Homero.

El motivo de la persecución utilizado para narrar el episodio odiseico de Circe aparece por primera vez en el lécito de Nikon y permanece a lo largo de todo el periodo clásico, principalmente a mediados del siglo V a. C., donde se muestra en varios vasos del periodo, los cuales son objeto de análisis (cf. *infra*, págs. 144-146; 152-158). Por tal razón, este motivo sería una innovación del siglo V a. C. Novedad muy importante dentro de la narración del cuento mítico, pues el héroe ha adquirido una nueva función: la persecución del agresor. Posiblemente se trata de otra versión desarrollada en este periodo, la cual no se ha conservado en la poesía de la época.

La caída de los atributos de Circe (el esquifo y la varita) no es un elemento nuevo; ya en el periodo arcaico, el lécito de figuras negras del pintor de *Daybreak* retrataba el esquifo cayendo de las manos de la diosa (cf. *supra*, págs. 124). No obstante, en el lécito del pintor de Nikon, la caída de los atributos crea más dramatismo en la escena; pues de

²⁸⁵ Aparece utilizado en la narración de otros mitos, como es el caso del encuentro de Menelao con Helena al final de la Guerra de Troya o Teseo atacando a una mujer. (Cf. Buitron & Cohen, 1992, pág. 90; Giuliani, 2004, pág. 90)

acuerdo con Giuliani (2004, pág. 90), es un recurso eficaz para hacer hincapié en lo abrupto de la acción. Por su parte, Buitron y Cohen (1995, pág. 38) opinan que la caída de los atributos de Circe es un elemento cómico que puede ser interpretado como la dominación de la peligrosa y poderosa diosa.

En todo caso, la narración en el lécito de Nikon es clara. El pintor utiliza exclusivamente una escena del episodio, un instante del enfrentamiento de Odiseo y Circe. Se trata de una narración monoescénica del momento clímax. El lécito de Bowdoin utiliza el mismo método narrativo, pero representa un lapso posterior a la metamorfosis, un momento pregnante de la fechoría de Circe.

Recapitulando, ambos lébitos presentan elementos novedosos. En ellos, la composición se limita y sintetiza debido a la forma de la cerámica, aun más que en los lébitos del periodo arcaico. La reducción de personajes es uno de los factores de cambio más importante. En los dos lébitos áticos expuestos, se representan dos personajes solamente, lo cual ha simplificado la narración.

Finalmente, el lécito de Bowdoin es una pieza única, pues solo se conserva esta pintura de cerámica que representa a los hombres metamorfoseados en cautiverio. Mientras que el lécito de Nikon es el primero en utilizar el motivo de la persecución en la narración del conflicto de Odiseo y Circe.

II.3.2.3.3 Enócoe ática de figuras rojas

El enócoe de figuras rojas del periodo clásico, proveniente del sur de Italia y actualmente en el Museo del Louvre, representa el enfrentamiento de Circe y Odiseo. Su realización se data alrededor del año 460 a. C. y le ha sido atribuida al pintor de Bruselas²⁸⁶.

Nuevamente, se elige el motivo de la persecución, como antes lo hiciera el pintor de Nikon en el lécito de Erlangen (cf. *supra*, pág. 143). En una cara del vaso, se encuentra Odiseo, identificado por sus atributos iconográficos: pétasos y clámide. El héroe lleva consigo una espada en la mano derecha y una lanza en la otra, y se dirige decidido en

²⁸⁶ Cf. Beazley (1963, pág. 775).

persecución de Circe, quien se encuentra en el reverso²⁸⁷ del vaso (Esteban Santos, 2010, pág. 83), como se puede observar en las dos fotografías presentes a continuación (imagen 14).



Imagen 14. Enócoe ático de figuras rojas procedente de Nola, sur de Italia, ca. 460 a. C. París, *Musée du Louvre* (G 439). Fotografías © Louvre Museum, París (Bracke, 2009b, pág. 116, fig. 8.8).

Circe huye con la mirada hacia atrás, observando a su perseguidor. Esta vez, en su huida, la diosa no ha dejado caer sus atributos; sino que los lleva consigo: en su mano izquierda el esquifo y en la otra la vara. Se ha sugerido²⁸⁸ el levantamiento de la vara frente a Odiseo como un posible mecanismo de defensa ante el furioso ataque.

Al igual que en la pieza anterior, el pintor de enócoes de Bruselas también utiliza la narración monoescénica, aunque representa el instante anterior del momento retratado por el pintor de Nikon, pues Odiseo todavía no sujeta a Circe por el hombro. Aun así, el pintor reproduce el clímax de la acción, basada en la persecución del agresor.

²⁸⁷ De acuerdo con Buitron y Cohen (1992, pág. 90), la idea de colocar dos figuras, relacionadas temáticamente, en los lados opuestos de un vaso proviene específicamente del periodo arcaico tardío con el pintor de Berlín, quien fue el primero en utilizar este recurso compositivo. Parece ser que el pintor de enócoes de Bruselas utilizó este esquema en otras cinco vasijas, que por su estilo le han sido también atribuidos a su mano. En las fotografías presentes en imagen 14 se observan ambas caras del enócoe de temática odiseica.

²⁸⁸ Cf. Touchefeu-Meynier (1968, pág. 95); Buitron y Cohen (1992, pág. 90).

La escena de intimidación encontrada en la versión homérica (X, 321-323) es completada con el motivo de la persecución, como sucede en el lécito de Nikon. Además, se incluye nuevamente la lanza en el enfrentamiento, como sucede en el lécito arcaico de Eretria y en el kílix clásico del pintor de Brygos. Todo ello induce a pensar que se trata de una versión distinta a la homérica, en la que confluyen elementos nuevos no presentes en la narración épica.

II.3.2.3.4 Pélice ático de figuras rojas

A continuación, se encuentra un pélice ático de figuras rojas procedente de Nola y actualmente en Dresden²⁸⁹, en el cual también se representó una escena del episodio odiseico de Circe. Ha sido fechado alrededor de 460 a. C. y atribuido al pintor del Etíope²⁹⁰.

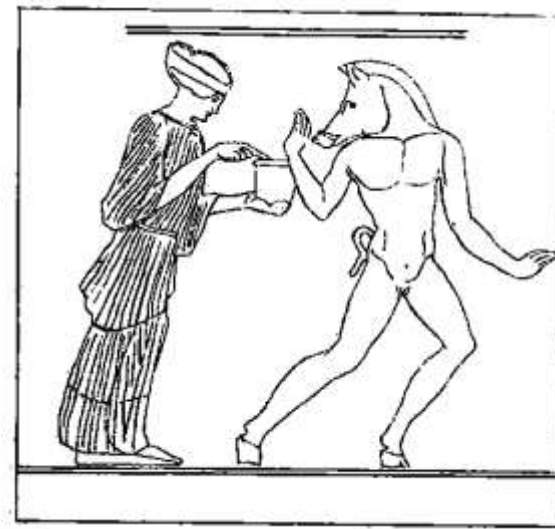


Imagen 15. Pélice ático de figuras rojas procedente de Nola, ca. 460 a. C. Dresden, *Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung* (Dr 323). Dibujo: Harrison (1882, pl. 18a).

²⁸⁹ *Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung*, Dr 323.

²⁹⁰ Pintor ateniense de vasos de figuras rojas cuyo nombre se desconoce. Se le han atribuido obras por medio de las características de su estilo en varios vasos. Beazley (1963, págs. 665-666), citado por *Trustees of the British Museum* (2013, abril 26), lo llamó el Pintor Etíope nombrado después de la representación de un etíope (siervo de Busiris, mítico rey de Egipto) en uno de sus vasos.

La escena es fácilmente reconocible por la presencia de un hombre híbrido: se trata del momento de la metamorfosis. Circe se encuentra frente a su víctima. Sostiene un cuenco en su mano izquierda, en el cual mezcla el contenido con una varita. Esta representación de la diosa recuerda sobremanera a aquellas encontradas en los vasos del periodo arcaico y que remiten a su vez a la versión homérica, en la que la diosa mezcla queso, miel y vino de Pramnio con la harina y el pérfido fármaco (*Od.* X, 234-236).

En relación con el hombre híbrido, este tiene cabeza, cola y pezuñas de cerdo (σῦς), lo cual nuevamente remite a la versión épica. Su mirada se dirige al recipiente de Circe, lo que indica que acaba de beber su contenido. Además, levanta su mano derecha, gesto que Harrison (1882, pág. 67) interpreta como signo de protesta ante su cruel destino, pues ha sido degradado: tiene forma porcina, pero sigue siendo un hombre; como también se recalca en la *Odisea* (X, 239-240).

La narración presente en este vaso es bastante sencilla, utiliza el método monoescénico, en el cual representa el instante de la transformación. Es la representación de la fechoría de Circe: el hombre acaba de beber el pérfido brebaje y está sufriendo la consecuencia inmediata. La versión seguida por el pintor del etíope es bastante apegada a la narración homérica, pues no presenta elementos distintos o nuevos.

II.3.2.3.5 Cráteras áticas de figuras rojas

II.3.2.3.5.1 Crátera de campana procedente de Caposoprano ca. 460

La siguiente pieza es bastante singular. Se encontró en Gela, en necrópolis de Caposoprano en Siracusa. Ha sido datada alrededor del 460 a. C. El nombre del artista se desconoce, pero por esta obra se le ha denominado el pintor de “*Woolly satyrs*”, precisamente porque representa a unos sátiros “lanudos”.



Imagen 16. Crátera de campana ática de figuras rojas procedente de Caposoprano, ca. 460 a. C. Siracusa, *Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi* (23 508). Fotografía: Touchefeu-Meynier (1968, pl. XV, 1, n°182).

Los especialistas la han identificado con el episodio de Circe aunque la pintura no presenta elementos de reconocimiento precisos. Canciani (1992, pág. 56) la ha clasificado como una pintura de identificación probable o posible con este tema, pues si existen indicios que sugieren que trata el episodio de una manera muy particular.

En la imagen 16, se puede observar una fotografía de la crátera de Caposoprano. En el centro de la composición, se presenta Dionisio, identificado principalmente por el

*thyrsos*²⁹¹ (θύρσος) y la corona de hiedra, atributos del dios. Dionisio quita el manto a un sátiro con características muy peculiares, pues tiene vello por todo el cuerpo, como si fuese un mono (Touchefeu-Meynier, 1968, pág. 93). A su izquierda, hay una puerta, por la cual pareciera que fuera a salir.

A la derecha, una mujer vestida de la misma manera que el dios, con un peplo y un *himation*²⁹². También su cabeza está coronada con hiedra, pero con una banda simple. Extiende ambos brazos horizontalmente frente a sí, mientras se dirige hacia otro sátiro-mono, el cual se camina incómodamente de cuatro patas.

Muchos especialistas²⁹³ han interpretado esta figura femenina como Circe, debido a la varita y a los sátiros “lanudos”, los cuales al parecer han sido transformados en animales o se encuentran en proceso de metamorfosis (Bracke, 2009a, pág. 154). De hecho, Buschor (1927, pág. 233), citado por Touchefeu-Meynier (1968, pág. 93), vio en el gesto de esta mujer un signo del conjuro mágico, con el cual ha logrado convertirlos en monos.

Existe una evidente relación con el teatro en la pintura, no solo por la presencia de Dionisio, sino también por la representación de la puerta de madera, la cual podría interceptarse como la *skene*²⁹⁴ (σκηνή) (Bracke, 2009a, pág. 153). Buschor (1927, pág. 232), citado por Canciani (1992, pág. 56), propone que se trata de una representación visual de un drama satírico, que tuviera como temática el episodio de Circe y el coro estuviera compuesto por estos peculiares sátiros como víctimas de la diosa. Buschor (1927) apunta que quizás podría estar ilustrando *Κίρκη σατυρική* de Esquilo²⁹⁵ (Canciani, 1992, pág. 56) (cf. *supra*, pág. 76-78)

²⁹¹ Bastón forrado de vid o de hiedra y a veces con lazos, finalmente rematado por una piña de pino.

²⁹² *Himation* es un término generalizado para el vestido. Era una especie de manto amplio y envolvente, que cubría el torso diagonalmente sobre un hombre. Se solía utilizar sobre un *chiton* largo. (Cleland, Davies, & Llewellyn-Jones, 2007, pág. 92)

²⁹³ Entre ellos, Buschor (1927, pág. 232), Papaspyridi Karouzou (1936, pág. 153), Touchefeu-Meynier (1968, pág. 93), Ussher (1977, págs. 290-291), Brommer (1983, pág. 75) y Canciani (1992, pág. 56).

²⁹⁴ La *skene* era una plataforma alargada y estrecha situada junto a la *orchestra*, en el lado opuesto al público. Primero era construido en madera por lo que es móvil, pero después del 430 a. C. se realiza de manera permanente, pues comienza a hacerse de piedra. Servía principalmente a los actores para ocultarse detrás y salir nuevamente a escena o para cambiar de vestuario durante la obra. (Thorburn, 2005, págs. 508-509)

²⁹⁵ Cf. Buschor (1927, pág. 232), Papaspyridi Karouzou (1936, pág. 153), Touchefeu-Meynier (1968, pág. 93), Ussher (1977, págs. 290-291), Brommer (1983, pág. 75) y Canciani (1992, pág. 56).

Siguiendo a Padgett (2000, pág. 45), se tiene certeza que existieron pinturas de vasijas que se inspiraron en dramas satíricos, lo cual se evidencia por medio de la representación de hombres disfrazados de sátiros. La peculiaridad de los personajes en el vaso de Caposoprano sugiere que seguramente esta pieza buscó inspiración en uno de estos dramas. Sin embargo, no hay manera de determinar si se trataba de la obra de Esquilo.

No obstante, Touchefeu-Meynier (1968, pág. 94) defiende que si bien no se puede conocer la relación narrativa que pudo tener con la *Circe* de Esquilo, sí se puede creer que este autor trágico tuviera algún tipo de influencia, porque se tiene noticia que el tragicógrafo viajó dos veces a Siracusa y murió el 456 a. C. en Gela. Precisamente, esta cratera, datada hacia el 460 a. C., fue encontrada en la necrópolis de Caposoprano en Gela.

Sea como fuere, la vasija del pintor “*Woolly satyrs*” al representar de esta manera la escena de la metamorfosis proporciona información valiosa, pues atestigua la utilización de esta temática en el teatro, especialmente en el género del drama satírico. Evidentemente, se trata de una versión distinta a la homérica, por lo que no corresponde a la descripción encontrada en el canto X de la *Odisea*.

El pintor utiliza la narración monoescénica de la metamorfosis, específicamente, el momento posterior, pues la diosa no aparece con el esquifo. Presumiblemente, las víctimas ya han tomado el pérfido brebaje y se encuentran en transformación. De tratarse de la representación de un drama satírico, Circe acaba de convertir al coro en animales y estos salen de escena, lo cual recuerda cómo en la versión homérica la diosa envía a sus víctimas a la pocilga (X, 238, 241-243, 320).

El sátiro velludo de la izquierda es despojado por Dionisio de su último atributo humano: el *himation*. De acuerdo con Touchefeu-Meynier (1968, pág. 93), esta especie de capa pudo haber sido utilizada para solucionar el problema técnico que plantea la transformación en escena: el hombre entraría cubierto por ella y luego, una vez tomado el brebaje, descubriría su cuerpo con el disfraz de animal. El rostro se cubría con una máscara, la cual luego se retira para dejar observar al público el maquillaje con las facciones animales.

Por su parte, el otro sátiro velludo demuestra su transformación en animal, no solo con el vello corporal y la cola, sino también al presentársele cuadrúpedo. Parece que este huye de Circe, quien lo persigue. El gesto de la diosa, además de sugerir el signo mágico, como lo señaló Buschor (1927), también remite a la acción de espantar a los animales hacia fuera de escena.

Ambos personajes se presentan gestualidad patética. De acuerdo con Touchefeu-Meynier (1968, pág. 93), el sátiro de la izquierda se muestra suplicante, mientras el otro parece huir. Estos elementos indican que se tratan de víctimas que posiblemente buscan la libertad de su miserable condición y de Circe, su ama opresiva. Todo ello concuerda con el papel de los sátiros en estos dramas.

Si bien la pieza seguramente representa un drama satírico de la época, es evidente que la narración es muy distinta a la versión homérica y es muy difícil comprobar si en efecto es una representación escénica de la metamorfosis a manos de Circe. Más difícil aún, es precisar la participación de Odiseo en la obra, pues en la pintura se elide por completo, pero posiblemente tendría las mismas implicaciones que en el *Cíclope* de Eurípides, donde salva a los sátiros de su esclavitud. No obstante, esta apreciación no es más que una hipótesis.

Incluso así es verosímil creer que se represente la escena de la metamorfosis en esta cratera, pues las variaciones más importantes se deben en su mayoría a las necesidades del género dramático, que de seguro inspiró la creación de esta pintura. El principal cambio es la presencia de Dionisio, quien representa en sí mismo al género teatral; aparte de la gestualidad de las figuras y la presencia de los sátiros.

En resumen, si se toma como cierto que esta pintura ilustró un drama satírico que tenía como temática la metamorfosis de Circe, entonces esta cerámica recalca la popularidad que contaba este cuento mítico durante esta época. En especial, con la función de Circe como personaje agresor, lo cual también se hace manifiesto en la poesía del periodo clásico.

II.3.2.3.5.2 Cráteras áticas de figuras rojas ca. 440

Las siguientes tres cráteras fueron realizadas en fecha posterior a la crátera de Caposoprano, aproximadamente en 440 a. C. En ellas, se representa la escena del enfrentamiento entre Odiseo y Circe. Nuevamente, el héroe con la espada desenvainada arremete contra la diosa, la cual huye asustada. Se retrata el motivo de la persecución en tres pinturas, pero esta vez se complementa con otros elementos que enriquecen la narración.

La primera de ellas procede de Tarento y se conserva en el Museo Metropolitano de Arte (41.83) de Nueva York. Por su estilo, se le ha atribuido al pintor de Perséfone²⁹⁶. La composición está distribuida en dos bandas horizontales, una inferior y otra superior. En esta última, es donde se desarrolla la escena del enfrentamiento entre Odiseo y Circe. La escena acontece dentro del palacio de Circe como lo evidencia la presencia del *klismos*.



Imagen 17. Crátera de cáliz ática de figuras rojas procedente de Tarento, ca. 440 a. C. Nueva York, *Metropolitan Museum of Art* (41.83). Dibujo (detalle): Alexander (1941, pág. 205, fig. 34)

Nuevamente, Odiseo aparece ataviado con el atuendo del viajero: el pétaso en su espalda, la clámide y las botas. El héroe con espada en mano persigue a Circe, quien asustada levanta los brazos y huye, dejando caer el esquifo con la pócima y la varita. Detrás del héroe, dos compañeros semi-metamorfosados extienden sus brazos, gesto que ha sido

²⁹⁶ Pintor ateniense activo durante 475 al 425 a. C. Su nombre viene dado por la temática de una de sus cráteras de campana que se dedica a la temática del regreso de Perséfone a su madre, la diosa Deméter. Esta pieza se encuentra actualmente también en el Museo Metropolitano de Arte (28.57.23). (The Metropolitan Museum of Art, 2013, abril 26)

interpretado como signo de apelación o súplica ante Odiseo²⁹⁷, lo cual recuerda a las representaciones del periodo arcaico.

De los compañeros de Odiseo, uno presenta cabeza y cola de cerdo (como en la versión homérica), sin embargo, el otro tiene características equinas, lo cual es una distinción importante. Siguiendo Canciani (1992, pág. 53), este tiene la cabeza y la cola de asno. Esta forma animal no es nueva en la metamorfosis de los compañeros del héroe, ya en el periodo arcaico, se encuentran ejemplos, sobre todo en el ánfora de Bolligen, la cual representa seguramente una versión de posible origen dramático (cf. *supra*, pág. 121).

En la crátera de Nueva York, se utiliza la narración monoescénica del momento climático: Circe ha intentado metamorfosear al héroe, pero sin éxito, por lo que este arremete contra ella. Odiseo se acaba de levantar de *klismos* donde presumiblemente se encontraba sentado y persigue a la diosa, mientras esta huye de él atemorizada.

La presencia de los compañeros del héroe sugiere una narración distinta de la épica, pues ellos juegan un papel activo en la escena. Esto no concuerda con la *Odisea*, según la cual los griegos se encuentran encerrados en la pocilga y reconocen a su capitán hasta una vez restablecidos a su forma original (X, 390-400); por lo tanto, no participan activamente en el enfrentamiento. Posiblemente, se trate de una versión dramática, donde los griegos tuvieran la función del coro, como lo sugiere la parodia encontrada en Aristófanes (*Pluto*, 302-315).

Algunos autores²⁹⁸ sugieren que probablemente esta representación esté inspirada en un drama satírico, donde los sátiros tomaran el rol de los compañeros del héroe. Gantz (1996, pág. 709) explica que las colas de los hombres híbridos en la pintura de la crátera de Nueva York recuerdan a los disfraces²⁹⁹ utilizados por los actores cuando interpretan a los sátiros. Sin embargo, fuera de este indicio la pintura no evidencia que se trate de un drama

²⁹⁷ Cf. Alexander (1941, pág. 204), Stanford (1974b, pág. 41).

²⁹⁸ Cf. Froning (1988, págs. 190-193) y Gantz (1996, pág. 709).

²⁹⁹ Los actores que interpretaban el papel de los sátiros generalmente utilizaban una indumentaria particular, basada especialmente la cola, el falo falso y una especie de pantalones cortos (*perizoma*) (Padgett, 2000, pág. 45).

satírico, como sí sucede con la cratera de Siracusa. No obstante, es verosímil pensar que sí estuviese inspirada en otro género de carácter teatral, tal vez una comedia o un ditirambo.

Lo mismo sucede en una cratera cáliz del Museo Cívico de Boloña (no. 298). Siguiendo a Alexander (1941, pág. 204), las similitudes son tales, que cuatro de las figuras son casi idénticas en las dos crateras, lo cual podría sugerir que han sido hechas por el mismo artista. Sin embargo, Beazley (1963), citado por Alexander, (1941, pág. 204, nota 9) estableció que no fueron realizadas por la misma mano, a pesar de su similitud compositiva. Por tal razón, esta pieza ha sido atribuida al pintor de Phiale³⁰⁰, alrededor del 440 a. C.

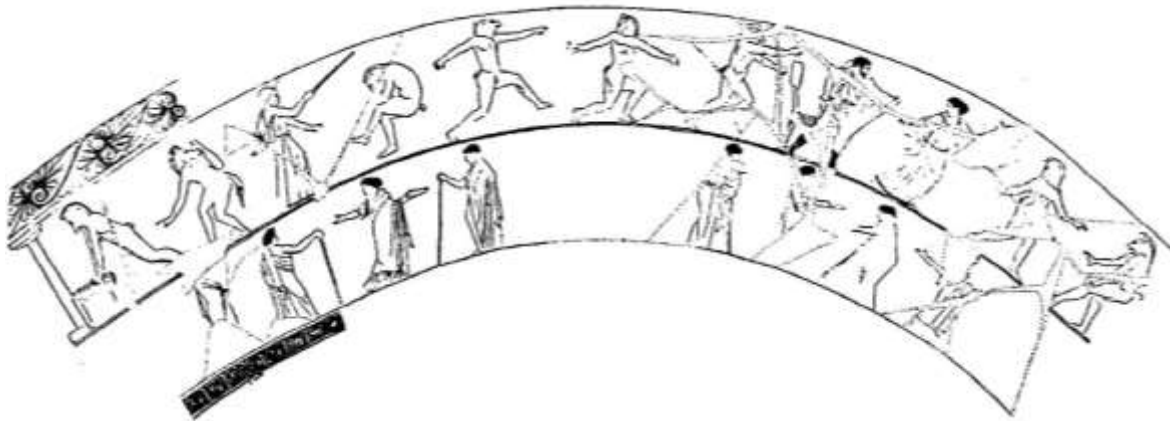


Imagen 18. Crátera de cáliz ática de figuras rojas procedente de Boloña, ca. 440 a. C. Boloña, *Museo Civico Archeologico* (V.F. 298). Dibujo: LIMC (Canciani, 1992, pág. 52, Kirke 10).

Nuevamente, se divide en dos bandas, la superior representa el episodio odiseico. La banda inferior no presenta aparentemente conexión mitológica con la superior (Canciani, 1992, pág. 51). La composición es muy similar, la diferencia radica en que la cratera de Boloña presenta las dos escenas más importantes del cuento mítico: la metamorfosis y el enfrentamiento. La primera se encuentra representada en la cara A, mientras que la otra en el reverso de la pieza. En la imagen 18, se observa ambas bandas y las dos caras del vaso, lo cual crea una unidad narrativa.

³⁰⁰ Es uno de los pintores del ático de figuras rojas, estilo que se encontraba activo entorno al 460 hasta 430 a. C. aproximadamente. Se desconoce su nombre real, se le ha llamado Phiale por pintar esta forma de cerámica tan particular. Su estilo contó con temáticas mitológicas, como la presente en la cratera de Boloña y en el ánfora de Nola (cf. *infra*, pág. 158-159). (cf. Beazley, 1963, pág. 1014).

En la primera escena, Circe, en el centro de la composición, extiende una larga vara sobre uno de los griegos, quien se agacha en posición fetal. Este ya presenta características animales: la cabeza y cola de cerdo. Detrás de la diosa, hay otros dos hombres híbridos, uno de ellos con cabeza y cola de caballo³⁰¹, mientras que el otro con forma porcina. Por la izquierda, huyen otros dos griegos, transformados ambos en cerdos.

Es precisamente la representación del momento climático. Siguiendo a Touchefeu-Meynier (1968, pág. 97), en esta escena de la metamorfosis, el artista parece seguir de cerca el texto homérico, pues la diosa parece golpear a su víctima con la vara, como lo hiciera en la versión épica (X, 238, 293, 319). Sin embargo, la presencia de un hombre híbrido con características equinas, sugiere una versión distinta del cuento mítico, similar a la ofrecida en la crátera de Nueva York.

En la escena del enfrentamiento, también aparecen cuatro seres híbridos con forma porcina, dos de los cuales son prácticamente idénticos a los hallados en la crátera de Nueva York. Otra vez, ellos se dirigen hacia el héroe, mientras este con la espada desenvainada arremete contra Circe, quien asustada huye. Por el estado de conservación de la pieza, no se puede determinar si la diosa deja caer sus atributos, como sucede en la crátera de Nueva York. Incluso así, la narración es clara, de nuevo representa el clímax de la acción.

Ambas escenas ocurren en el interior del palacio de Circe, como lo evidencia la columna en la escena de la metamorfosis y el *klismos* presente en la otra cara del vaso. Existen una continuidad narrativa, con lo cual el pintor logró una narración cíclica del cuento mítico, donde relata la fechoría inicial y el conflicto final, logrando así detallar las partes más importantes del episodio.

La inclusión del motivo de la persecución, la metamorfosis en forma equina y el papel activo de los compañeros del héroe en la escena del conflicto sugiere que se trata de una versión distinta a la homérica. La forma equina en la crátera de Boloña presenta características propias del caballo, como las orejas pequeñas y una cola frondosa. Sin embargo, en el contexto de la obra posiblemente se trate de un asno, pues en Grecia el

³⁰¹ Cf. Touchefeu-Meynier (1968, pág. 97), Canciani (1992, pág. 51).

caballo (ἵππος) era un animal noble reservado para la tragedia y la épica, mientras que el burro (ὄνος) aparecía repetidamente en el campo de la comedia y el drama satírico.³⁰²

El episodio odiseico de Circe durante el periodo clásico no se representó en tragedia, solamente en dramas de carácter burlesco: comedias, ditirambos o dramas satíricos. Por tal razón, es posible que se trate de un asno a pesar de su fisonomía, pues seguramente la obra dramática que tuviese como referente el pintor de Phiale habría sido tal vez una comedia o un ditirambo, donde el coro estuviese compuesto por los compañeros metamorfoseados.

En ambas cráteras, se descubren las mismas variaciones en relación con la versión homérica: la inclusión del motivo de la persecución, la metamorfosis en forma equina y el papel activo de los compañeros del héroe en la escena del conflicto. Por tal razón, es posible que ambas pinturas tuvieran como referente una obra dramática (tal vez una comedia o un ditirambo) del siglo V a. C, en la cual los griegos transformados en animales interpretaran el papel del coro y el motivo de la persecución fuera la acción más importante en la escena del conflicto del héroe con el agresor.

Finalmente, se encuentra la crátera de campana de figuras rojas actualmente en Museo Nacional de Varsovia (140352). La composición es sencilla, no presenta figuras pequeñas, sino que toda una cara del vaso se utiliza para la representación de tres figuras: Odiseo, Circe y un compañero (*vid.* imagen 19). La narración es simple: representa la escena del momento clímax del enfrentamiento. No se especifica el espacio de la acción, presumiblemente es el interior del palacio de Circe, como en las otras cráteras.

³⁰² No existe ninguna mención al burro en las tragedias conservadas, mientras que en Aristófanes aparece reiteradamente (*Nubes* 1273; *Avispas* 170, 173, 177, 191, 196, 617; *Ranas* 27, 31-32, 159; *Aves* 722, 1327; *Pluto* 287). En el caso de los dramas satíricos, se conserva alusiones al asno en Sófocles (*Kophói*, fr. 363 Ralt) y en Eurípides (*Autolykos*, fr. 283 Nauck). Sobre las diferencias entre los equinos en el imaginario griego del periodo arcaico y clásico, consúltese el estudio de Mark Griffith (2006a, 2006b).



Imagen 19. Crátera de campana ática de figuras rojas, ca. 440 a. C. Varsovia, *Musée National* (140352). Dibujo: Denise Cordero Zúñiga (2013).

De nuevo, el héroe, ataviado con el *pétasos* y la clámide, desenvaina su espada y ataca a Circe, quien en su huida deja caer su esquifo, como ocurre en la crátera de Nueva York. La diosa extiende sus brazos y dirige su mirada hacia Odiseo, lo cual Touchefeu-Meynier (1968, pág. 95) interpreta como gesto de súplica.

Detrás del héroe, se encuentra solamente uno de sus compañeros, el cual ha sido transformado en cerdo, como lo evidencia su cabeza y cola. La utilización de la forma porcina concuerda con la versión homérica. El hombre híbrido no parece participar activamente en la acción. Touchefeu-Meynier (1968, pág. 95) lo describe como testigo de la escena, por lo que posiblemente se trate de una figura complementaria.

Sin embargo, de acuerdo con Brommer (1983, pág. 75), la crátera de Varsovia estaría relacionada con las dos cráteras de cáliz antes analizadas, pues el motivo de la persecución es recurrente en las tres, de la misma manera que la presencia de los compañeros en la escena. Por su parte, Orosz (1928), citado por Touchefeu-Meynier (1968, pág. 95), propone que la crátera de Varsovia podría estar inspirada en una obra teatral.

En síntesis, la similitud compositiva en relación con la escena del conflicto sugiere que existe una correspondencia temática. Probablemente, las tres cráteras analizadas representan una versión del cuento mítico propia de la época, donde el motivo de la

persecución fuera la acción iconográfica preferida por los pintores de cerámica. Además, es posible que esta versión apareciera a su vez en alguna obra dramática popular durante el siglo V a. C. y que influyera también en los artistas.

II.3.2.3.6 *Ánfora ática de figuras rojas*

A continuación, en una de las caras de un ánfora ática de figuras rojas, también se representó la escena de la metamorfosis. Fue recuperada en la región de Nola y ha sido atribuida al pintor Phiale (ca. 440 a. C.), posiblemente también autor de la cratera de Boloña. Como en el pélice de Dresden, la diosa aparece transformando a un hombre en cerdo, pero esta vez sentada sobre un *difros* frente a su víctima.



Imagen 20. Ánfora ática de figuras rojas procedente de Nola, ca. 440 a. C. Berlín, *Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung* (F 2342). Dibujo: Harrison (1882, pl. 18b).

La diosa es representada con sus atributos típicos: en una mano sostiene el esquifo y en la otra una gran vara. Touchefeu-Meynier (1968, pág. 96) ha señalado que, por su gran tamaño, esta no pudo funcionar como objeto para mezclar la pócima como en las representaciones arcaicas; sino más bien parece tratarse de aquella vara con la que golpeaba Circe a sus víctimas en la *Odisea* (X, 238, 293, 319). De acuerdo con el poema épico, una vez que los compañeros de Odiseo han bebido la pócima, la diosa los golpeaba con la vara y les ordenaba dirigirse a la pocilga, donde se completaría la transformación. En la pintura

de Phiale, el hombre ya ha ingerido la pócima y se dirige hacia fuera de la escena, lo cual concuerda con la versión homérica.

Por otro lado, la metamorfosis está ocurriendo: el griego se toca la cabeza y gira, dejando ver su espalda, en la cual comienza a brotar una pequeña cola de cerdo (Touchefeu-Meynier, 1968, pág. 96). En la imagen 20, se puede observar cómo está parcialmente transformado, apenas están surgiendo las características bestiales, comenzando por las extremidades.

La víctima no es todavía un cerdo, se está convirtiendo en uno. Él tiene las orejas de cerdo y la cola, pero su rostro aún es humano. Los dedos de una mano unidos están volviéndose una pesuña. Él coloca la otra mano en la cabeza, siente la cresta erizada, inclina su cabeza por vergüenza.³⁰³ (Traducción de la autora) (Henle, 1974, pág. 166)

A diferencia de las representaciones de la metamorfosis encontradas en el periodo arcaico, esta vez se representa el proceso, el hombre no es un ser híbrido. La narración es sencilla. El pintor eligió un solo momento de la acción de la metamorfosis: el instante del comienzo del cambio. Por tal razón, se trata de una narración monoescénica.

No obstante, el pintor no solo representó el instante de la metamorfosis, sino también recalcó el desafortunado destino en el que está cayendo el hombre por medio de la antítesis gestual, pues, siguiendo a Harrison (1882, pág. 68), la extrema calma de la postura de la diosa contrasta con el patetismo con el que es retratado el compañero del héroe. Por su parte, Henle (1974, pág. 166) explica que “aquí no sólo es una imagen de una transformación, sino una imagen de cómo se siente”³⁰⁴ (traducción de la autora). Por lo tanto, es una narración visual novedosa, más cercana a las versiones literarias.

En resumen, el ánfora de Nola muestra una narración visual bastante similar a la encontrada en el poema homérico. No hay elementos discordantes. Posiblemente, el pintor tuvo como referente la *Odisea* u otra versión que a su vez seguía el poema épico.

³⁰³ *The victim is not yet a pig is becoming one. He has pig's ears and tail but his face is still human. The fingers of one hand are growing together into a hoof. He puts the other hand to his head, feels the bristly crest, bows his head in shame.* (Henle, 1974, pág. 166)

³⁰⁴ *Here is not only a picture of a transformation but a picture of how it feels.* (Henle, 1974, pág. 166)

II.3.2.3.7 Estamno etrusco de figuras rojas

A continuación, el primer vaso etrusco de figuras rojas procedente de Vulci, en el cual se representa dos escenas odiseicas. Por su estilo particular, ha sido atribuida al pintor *Settecamini* (Canciani, 1992, pág. 54), datado en el periodo clásico tardío. Específicamente, esta pieza se realizó alrededor de la primera mitad del siglo IV a. C. En la actualidad, se conserva en el *Museo Archeologico Nazionale* (C 161) en Parma.



Imagen 21. Estamno etrusco de figuras rojas procedente de Vulci, primera mitad s. IV a. C. Parma, *Museo Archeologico Nazionale* (C 161). Dibujo: Harrison (1882, pl. 17a-b).

En una de las caras, aparece el enfrentamiento de Odiseo contra Circe; mientras que en la otra se representa una escena de difícil identificación: un hombre barbado y ataviado con un chitón, una clámide y un pétaso, seguramente un viajero, saluda a una mujer que es acompañada por un perro (*vid.* imagen 21, lado a). La identidad de ambas figuras es dificultosa, especialmente de la femenina, por la ausencia de inscripciones y atributos iconográficos.

Sobre la figura femenina, Overbeck (1852, pág. 237) y Harrison (1882, págs. 65-66) proponen que puede ser identificada con Circe. Por su parte, Touchefeu-Meynier (1968, pág. 109) plantea que más bien se trata de la llegada de Odiseo a Ítaca, por lo que la mujer en este caso sería Penélope. También, Braun (1938, pág. 27), citado por Canciani (1992, pág. 54), sugiere que podría tratarse de Euriclea. En todo caso, estas últimas dos hipótesis

no se relacionan con el presente tema de investigación, por lo que no se profundizará en ellas.

En el caso de la propuesta de Overbeck (1852, pág. 237) y Harrison (1882, págs. 65-66), es bastante verosímil suponer que se trata de Circe, pues en la otra cara se desarrolla el enfrentamiento de Odiseo con la diosa, así el vaso presentaría una narración cíclica del episodio. Además, la presencia del perro al lado de la mujer recuerda sobremanera las imágenes de Circe encontradas en los kílices áticos del periodo arcaico (cf. *supra*, págs. 106-113); o bien, a los lobos montañeses y leones que en la versión homérica merodeaban vigilantes alrededor del palacio de la diosa (*Od.* X, 212). Al respecto, Harrison (1882, págs. 65-66) explica que

Al lado de ella, hay un perro muy notable, su tamaño por sí solo es bastante inusual y su expresión más aún. Levanta la cabeza hacia el desconocido y su boca está abierta, pero al parecer sin ninguna malvada intención, ciertamente, no está ladrando, toda su actitud es muy tranquila: sus orejas están dobladas hacia atrás, no erguidas con cualquier súbita atención. Tenemos muchos perros antiguos, pero ninguno como este; hay algo de magia sobre él...³⁰⁵
(Traducción de la autora)

Harrison (1882, pág. 66) observa la posibilidad que el artista represente a las mansas bestias de Homero por medio de este inusual perro, el cual a su vez recuerda sobremanera a la metáfora utilizada por el poeta (*Od.* X, 214-217):

οὐδ' οἷ γ' ὠρμήθησαν ἐπ' ἀνδράσιν, ἀλλ' ἄρα τοί γε
οὐρῆσιν μακρῆσι περισσαίνοντες ἀνέσταν. 215
ὡς δ' ὅτ' ἂν ἀμφὶ ἄνακτα κύνες δαίτηθεν ἰόντα
σαίνωσ', αἰεὶ γάρ τε φέρει μειλίγματα θυμοῦ,

*Pero ellos en ningún momento se lanzaron sobre los hombres, sino que
se levantaron agitando las largas colas. 215
Como cuando los perros mueven las colas alrededor del amo saliendo del banquete,
porque siempre les concede porciones gustosas.* (Traducción de la autora)

Acaso el artista representa la metáfora en lugar de al manso león o lobo, que seguramente es más difícil de retratar (Harrison J. E., 1882, pág. 66). Sea como fuere, el perro es un animal con el cual antes Circe había sido representada, recuérdese los kílices

³⁰⁵ *By her side is a very noticeable dog; his size alone is quite unusual; his expression still more so. He lifts his head towards the stranger; his mouth is open, but apparently with no evil intent, certainly not barking, for his whole attitude is too quiet; his ears lie back, not pricked with any sudden attention. We have many ancient dogs, but none like this; there is something of magic about him [...]* (Harrison J. E., 1882, págs. 65-66)

áticos, donde la presencia del perro simboliza principalmente el poder mágico de la diosa (cf. *supra*, pág. 109).

Si efectivamente representa a Circe, ¿quién es el hombre barbado frente a ella? Aparece vestido con un chitón corto y lleva una clámide fijada en el pecho por un broche y una lanza. Su *pétaso* cae sobre su espalda amarado a su cuello. Todo parece indicar que se trata de Odiseo; sin embargo, de acuerdo con J. E. Harrison (1882, pág. 66), debe ser identificado con uno de los compañeros del héroe, víctima de la diosa, pues en la descripción homérica son estos precisamente los que observan a los animales salvajes merodeando el palacio de Circe cuando son recibidos por ella. El compañero del héroe también es un viajero, por lo que no es de extrañar que se represente con los atributos distintivos de este.

Por su parte, Odiseo aparece en el anverso del mismo vaso, con idénticos atributos, pero distinguido esta vez por su desnudez heroica (Harrison J. E., 1882, pág. 66). Además, el personaje que saluda a Circe porta consigo una lanza y no una espada que sería el arma de Odiseo. Por todas estas razones, es verosímil creer que efectivamente se trata de la escena de la llegada de compañero del héroe al palacio de la diosa.

Esta escena no es nueva en la pintura de vasos. Antes en kílix de la Acrópolis de Atenas parece haberse representado, pero el estado de conservación de la pieza no deja mucha evidencia del tratamiento de la temática de la llegada (cf. *supra*, págs. 132-135). En este caso, sí se puede apreciar cómo el griego entra por la izquierda y parece saludar a Circe. El hombre eleva su mano izquierda frente a la diosa, lo cual indica que él está dirigiéndole la palabra, mientras ella parece recibirlo con amabilidad (Harrison J. E., 1882, pág. 65).

En relación con el texto homérico, el artista estaría tomando dos momentos distintos del poema para representar una sola escena. En primer lugar, el recibimiento amistoso de los animales salvajes, retratados en el enorme perro junto a Circe; y en segundo, el instante cuando la diosa sale del palacio a invitarlos a pasar. El autor fusiona ambos momentos en uno solo.

El animal acompaña a la diosa, lo cual recuerda a la descripción brindada posteriormente por Apolonio de Rodas, cuando dice que las bestias víctimas de Circe la siguen *como las ovejas que desde los establos en rebaño van siguiendo al pastor* (Arg. IV, 674-5). Así, el pintor logra relatar la llegada del compañero de Odiseo, quien pronto sería víctima de la diosa, pues en la otra cara del vaso aparece sometido a sus pies como un hombre híbrido con jabalí.

Precisamente, en esta otra cara, presente en imagen 21 (lado b), se observa al héroe desnudo, con la clámide en el brazo izquierdo y la espada desenvainada en la mano derecha. Firme y decidido se dirige contra la diosa, la cual al verse amenazada, levanta asustada sus brazos, lo que puede ser interpretado como un gesto de súplica: la diosa eleva sus brazos como pidiendo misericordia (Buitron & Cohen, 1992, pág. 79). Por su parte, Harrison (1882, pág. 73) ve en la gestualidad de Circe un signo de sorpresa, con el cual el artista logra expresar no solo el asombro ante la situación, sino también el temor.

Todo ello recuerda la reacción de la diosa descrita por Homero; en la cual, ella, gritando asustada, se lanza a los pies del héroe y abraza sus rodillas (*Od.* X 323). En la versión del estamno etrusco, Circe no huye, como es común en los vasos del periodo clásico, sino que alza sus brazos no solo por temor y asombro, sino también como gesto de súplica.

A los pies de Circe descansa un hombre híbrido con jabalí, presumiblemente compañero del héroe, cuya presencia facilita la identificación de la escena. Su posición es atípica, se encuentra recostado en el suelo pero levanta su mano derecha hacia el héroe. Siguiendo a Harrison (1882, pág. 74), quizás en súplica de ayuda de su señor o, tal vez, trata de levantarse del piso, pero su naturaleza bestial lo retiene en tierra.

Por su parte, Touchefeu-Meynier (1968, pág. 110) interpreta en el gesto del hombre-jabalí una negativa, como si este intentara detener al héroe. Esta versión es propia de las representaciones etruscas³⁰⁶. Henle (1974, pág. 166) explica que en ellas es usual observar a

³⁰⁶ Por ejemplo, un relieve en toba volcánica de un sarcófago etrusco de Torre San Severo en Italia, de finales del siglo IV a.C (Orvieto, *Museo dell'Opera del Duomo*). En él, se representa a Odiseo amenazando

“los compañeros transformados venir al rescate de su anfitriona y retener a Odiseo cuando él la ataca”³⁰⁷ (traducción de la autora).

Siguiendo a Touchefeu-Meynier (1968, pág. 110), en el stamno de Vulci, el ataque de Odiseo se dirige a Circe y al hombre híbrido, por lo que con su mano no solo busca detener al héroe sino que suplica y teme. Por lo tanto, el gesto es comparable al de la diosa (Touchefeu-Meynier, 1968, pág. 127). Nuevamente, la figura híbrida juega un papel activo en la acción.

La versión presente en este vaso, si bien es claramente distinta a la homérica, presenta elementos similares. Especialmente, en la escena de la amenaza, donde Circe no huye, como es común en los vasos del periodo clásico, sino que alza sus brazos en son de súplica. En la versión épica, cuando Odiseo la amenaza con la espada como si fuera a matarla, ella, gritando asustada, se lanza a los pies del héroe y abraza sus rodillas (*Od. X* 323), lo cual es gesto también de súplica.

También, la metamorfosis presenta elementos similares a la versión homérica: el griego es transformado en un σῦς, cerdo-jabalí. Sin embargo, en la escena de la amenaza, la participación activa de este en la acción es una variante con la narración épica y, más aún, porque parece apoyar a Circe. En el hombre híbrido, no trata de detener a Odiseo; pero el gesto de su mano sí parece sugerir una negativa ante la acción del héroe.

Recapitulando, las dos pinturas del estamno de Vulci parecen representar dos escenas distintas del cuento mítico de Circe y Odiseo. El pintor con ellas logra una narración cíclica: el comienzo de la aventura y combate con el agresor. Además, la fechoría de Circe es insinuada en el hombre híbrido.

La versión presente en este vaso es claramente distinta a la homérica, aunque tiene ciertos elementos bastante cercanos. La principal diferencia se halla en la acción del compañero del héroe, quien parece tratar con su gesto de detener al héroe. Esta distinción

violentemente a la diosa, mientras uno de los dos hombres híbridos lo sujeta fuertemente por el hombro derecho (Touchefeu-Meynier, 1968, pág. 111).

³⁰⁷ [...] *where the transformed companions come to rescue of their hostess and hold back Odysseus as he attacks her.* (Henle, 1974, pág. 166)

se repite a lo largo del arte etrusco, fuera del soporte cerámico³⁰⁸. Posiblemente, este estamno también representa esta versión que podría haberse desarrollado en Etruria durante el siglo IV a. C.

II.3.2.3.8 Esquifos cabirios de figuras negras

Durante el siglo IV a. C. en Tebas, el encuentro de Odiseo con Circe inspiró imágenes de carácter satírico, en los conocidos vasos cabirios. Según explica Buitron (1992, pág. 92), su nombre viene dado por su popularidad en el santuario de los dioses Cabiros³⁰⁹ cerca Tebas en Beocia. Esta peculiar clase de vasos se dio a conocer por primera vez en las excavaciones realizadas en el sitio del templo en 1888 (Walters, 1892/93, pág. 77).

Estos vasos son sencillos. La forma se limita casi exclusivamente a una variedad de esquifos³¹⁰, pero se conocen también algunos ejemplos de píxides, lebetes, estamnos, entre otros tipos de copas. (Boardman, 1998, pág. 258). En relación con la variedad de esquifos, siguiendo a Walters (1892/93, pág. 78), se desarrolla por vez primera en Cabiria y tiene como característica principal un cuerpo grande, profundo y redondo, que no se estrecha gradualmente hacia la parte inferior, como sucede con otros vasos de este tipo. Una ligera protuberancia plana al final funciona como pie.

En ellos se utiliza la técnica de figuras negras, la cual es propia del periodo arcaico, pero en esta época se limita a la decoración de vasijas hechas con propósitos rituales específicos³¹¹. La mayoría de los diseños parecen tener referencia al culto de los Cabiros y además tienen carácter dionisiaco, pues se adornan con hojas de parra y motivos de la vid (Walters, 1892/93, pág. 77).

³⁰⁸ Para ello, consúltese el catálogo y análisis de las piezas etruscas presente en Touchefeu-Meynier (1968, págs. 109-114, 127-130).

³⁰⁹ Divinidades mistericas cuyo santuario principal se hallaba en Samotracia, pero que eran adoradas en muchas regiones. No se registran mitos importantes sobre los Cabiros, solamente se establece su genealogía, hijos de Hefesto, y su participación en el nacimiento de Zeus. Una tradición menciona cuatro Cabiros: Axíero, Axiocersa, Axiocerso y Cadmilo, identificados con Deméter, Perséfone, Hades y Hermes, respectivamente (cf. Grimal, 1979, págs. 76-77).

³¹⁰ Taza de dos asas común para beber, también se utilizaba para sacar el vino de la cratera.

³¹¹ cf. Walters (1892/93, pág. 78); Buitron & Cohen (1992, pág. 79).

Siguiendo a Woodford (2003, pág. 170), muchos de estos vasos representan parodias mitológicas, que se utilizaban en el culto de la región. Al tratarse de una religión misteriosa, sus rituales se desconocen (Chinchilla Sánchez, 2003, pág. 385) y, por ende, también la función que desempeñaban los vasos cabirios en estos. Incluso así se sabe que representaron en ellos episodios míticos distorsionados por medio de elementos grotescos y caricaturescos. Entre las escenas mitológicas parodiadas más populares, se encuentra aquella propia del episodio con Circe: el enfrentamiento de Odiseo y la diosa.

La relación del episodio odiseico con la religión misteriosa es difícil de precisar. Sin embargo, los vasos cabirios fueron encontrados en el templo y era reservados para uso ritual. Aguirre Castro (1999, pág. 94) explica que “este hecho parece sugerir una relación con los Misterios de Eleusis y nos presentaría el encuentro entre Odiseo y Circe con ciertas reminiscencias de rito de iniciación”, el cual posiblemente tenía relación con el *ciceón* (κυκεών).

El *ciceón* es una bebida ancestral griega, que Homero menciona como el brebaje, al cual Circe agrega el pernicioso fármaco que propicia la metamorfosis. Pero el *ciceón* es además una bebida que posiblemente formaba parte de algún ritual de Eleusis, pues aparece mencionado en el *Himno homérico a Deméter* (v.210). En este, su composición es similar a la descrita en el poema épico, pero no se incluye el vino, por lo que solo se compone de harina, agua y hierbas. Posiblemente, también este se utilizara en algún rito a los Cabirios, pues,

en Tebas había un bosque de Deméter Kaberaia. Allí sólo concurrían los iniciados y cerca del lugar estaba el santuario de los Cabiros: deidades ctónicas (infernales) de probable origen frigio o fenicio, adoradas en Egipto, Asi Menor y Grecia. [...] Pausanias (9, 25, 5-6) no indica quiénes son los Cabiros ni cuál es el vínculo entre ellos y la diosa Deméter; se limita a decir que el don de Deméter a los Cabiros son los misterios, o mejor dicho la “teleté”, los ritos de iniciación. (Chinchilla Sánchez, 2003, págs. 385-386)

Es posible que los pintores de estas vasijas acogieran el cuento mítico de Circe como temática de sus pinturas por su narración, pues esta gira alrededor del *ciceón*, bebida que a su vez seguramente formaba parte del rito de iniciación en el culto misterioso. De esta manera, con el episodio odiseico se crea una analogía entre la bebida real contenida en los esquifos, soportes de la pintura, y con aquella de *illo tempore* ingerida por Odiseo.

De acuerdo con Canciani (1992, págs. 53-54), existen siete vasos cabirios con temática central en el cuento mítico de Circe y Odiseo, de los cuales seis han sido datados en el tercer cuarto del siglo IV a. C. El más antiguo³¹² que se registra fue realizado a finales del siglo V a. C., pero no fue encontrado en el sitio del templo, sino en Alejandría, pues de acuerdo con Boardman (1998, pág. 258), al parecer podrían haber funcionado como recuerdos para algunos viajeros.

De los siete vasos cabirios que representan el episodio odiseico de Circe, todos son esquifos, excepto uno que tiene la forma de estamno³¹³. En todos ellos, se realiza un tratamiento caricaturesco del cuento mítico. Por tal razón, de los siete vasos a continuación solamente se analizan tres para ejemplificar este tratamiento.

El primero de ellos se encuentra actualmente en el Museo Británico (*vid.* imagen 22). En él se representa la escena del enfrentamiento entre Odiseo y Circe, específicamente, el momento en que la diosa hace entrega del *ciceón*, contenido en un enorme esquifo. El tratamiento de ambos personajes es bastante peculiar.



Imagen 22. Esquifo cabirio de figuras negras procedente de Tebas, tercer cuarto de siglo IV a. C. Londres, *British Museum* (1893,0303.1). Fotografías © Trustees of the British Museum.

Siguiendo a Walters (1892/93, pág. 79), Circe aquí es retratada como una mujer robusta y de poca estatura con gran mentón, los labios prominentes y nariz chata. Está

³¹² Nauplia, *Musée Archéologique* 114.

³¹³ Chicago, Universidad de Chicago, Departamento de Arte (22).

vestida con un chitón y un *himation* muy sencillos. Su cabello está sujetado por una redecilla (κεκρύφαλον). Es fácilmente reconocible, pues su nombre se encuentra inscrito sobre su cabeza: 'KIPKA'. No se le representa con la varita, pero sí con el esquifo, aunque de carácter hiperbólico.

Odiseo se encuentra frente a ella, identificado por los típicos atributos (el *pilos*, la clámide, la barba y la espada). Sin embargo, se le representa como a un anciano decrepito de barba escasa que debe caminar acompañado de un nudoso bastón. Evidentemente, esta caracterización es antagónica a la figura heroica.

Detrás del héroe, se encuentra un telar. Este recuerda a aquel donde, según Homero, ella trabajaba cuando los compañeros del héroe (*Od. X*, 222, 226) y el mismo Odiseo llegan a su palacio (*Od. X*, 254). Este objeto cumple la misma función, que antes tuviera los *klismo*i o los *difroi*, indicando que se trata de un ambiente interior, es decir, dentro del palacio de la diosa.

Al extremo derecho de la composición, se encuentra la víctima de Circe, un hombre ha sido transformado en jabalí. En la mayoría de las representaciones, los compañeros aparecen representados como seres híbridos con la cabeza de animal, sin embargo, aquí la metamorfosis está casi completa (Walters, 1892/93, pág. 80). La mayor parte del cuerpo es de jabalí, pero su pierna y pie izquierdo es todavía humano. Además, conserva aún su hombro izquierdo, a pesar de que su brazo y mano ya tienen forma de pata con pezuña.

La transformación total en jabalí y, por lo tanto, la superación de la iconografía estrictamente híbrida es una característica propia del estilo cabirio. Si bien, en el esquifo de Londres, el jabalí todavía presenta algunos rasgos humanos como recordatorio de su naturaleza humana (cf. *Od. X*. 239-240), ya prácticamente está completamente transformado. Sin embargo, su posición es antinatural tanto para el animal como para el humano. Siguiendo a Woodford (2003, pág. 170), la incómoda postura con la pierna dificultosamente doblada y con el hocico hacia arriba, remite al destino miserable del ser humano confinado dentro de la forma del animal.

El compañero transformado no participa activamente en la acción, se encuentra alejado de la escena. Su presencia funciona principalmente como pauta de reconocimiento.

Además, remite a la fechoría de Circe y a los poderes sobrenaturales del *ciceón*, el cual solo puede ser bebido sin peligro por aquel quien antes haya sido instruido por Hermes, divinidad que a su vez ha sido identificada con los dioses Cabirios.

La narración en el vaso es sencilla. Se trata del momento previo a la amenaza, cuando el héroe está recibiendo el pérfido brebaje de Circe. En el contexto de los vasos cabirios, esta es la escena principal y más reiterada. En los otros dos vasos analizados *infra*, también se representa el mismo momento con algunas otras particularidades propias del estilo.

En el famoso esquifo de Oxford³¹⁴, la caricaturización de Circe y Odiseo es asimismo muy evidente (*vid.* imagen 23). El héroe se retratado con una fisonomía regordeta, al igual que la diosa. Touchefeu-Meynier (1968, pág. 110) explica que sus brazos son muy delgados y sus piernas son demasiado cortas para sostener un cuerpo tan pesado y deforme. La desnudez heroica se ve satirizada con este cuerpo grotesco, barrigón y desproporcionado, al lado de los genitales expuestos. Nuevamente su apariencia es antitética a la figura heroica.



Imagen 23. Esquifo cabirio de figuras negras procedente de Tebas, tercer cuarto de siglo IV a. C. Oxford, *Ashmolean Museum* G 249 (V 262). Dibujo: Walters (1892/93, pág. 81, fig. 2).

Además, su postura es incómoda, se encuentra frente a Circe, pero ha girado su rostro y pecho hacia el espectador. Por lo tanto, la mirada del héroe se encuentra de frente a nosotros, con la mirada fija, expresión vacía, como carente de inteligencia (Touchefeu-

³¹⁴ Oxford, *Ashmolean Museum* G 249 (V 262).

Meynier, 1968, pág. 110). Además, tiene la boca abierta, como si estuviese gritando, lo cual sugiere que está aterrorizado ante la situación. Por lo tanto, no solo su fisonomía sino también su gestualidad y su accionar son completamente antiheroicas, los cuales dan a esta escena el elemento cómico típico de los vasos cabirios (Buitron & Cohen, 1992, pág. 92).

En la escena propiamente dicha, Circe, vestida con una túnica mal entallada y con su cabello desordenado, se acerca decididamente hacia Odiseo, quien aparentemente retrocede aterrorizado ante la presencia de ella y del *ciceón* (Aguirre Castro M. , 1999, pág. 93). Dentro de un esquifo, este es mezclado hábilmente por Circe con la varita, como lo hiciera en las representaciones del periodo arcaico.

Al parecer el héroe no ha ingerido aún el brebaje, pero ya sostiene la espada descubierta. Siguiendo a Touchefeu-Meynier (1968, pág. 110), la actitud de terror es difícil de conciliar con el hecho que tenga la espada desenvainada, pues con ella debería amenazar a la diosa y no retroceder, como sucede aquí. Es difícil explicar su reacción, evidentemente, se trata de una versión cómica distinta alejada de la narración homérica, pero la trama es incierta.

Incluso así, Buitron y Cohen (1992, pág. 92) proponen esta interpretación: “aunque el héroe ha sacado la espada de su vaina, mira desesperadamente hacia el espectador como si hubiera olvidado las instrucciones de Hermes y está extraviado en cuanto qué hacer después”³¹⁵ (traducción de la autora). Esta hipótesis es arriesgada, pero refleja el carácter cómico de la versión cabiria.

Con todo, queda evidente que en el vaso se utiliza la narración monoescénica del momento de la entrega del *ciceón*, como también ocurre en el esquifo de Londres. De nuevo, se representa el telar, lo cual indica que la escena ocurre en el interior del palacio. No aparecen ni las víctimas de la diosa, ni ninguna inscripción para su identificación, por lo que solamente es dada por los atributos de los personajes, los cuales aquí son bastante claros.

³¹⁵ *Although the hero has pulled his sword from its sheath, he looks desperately out toward the viewer as if he has forgotten Hermes' instructions and is at a loss as to what to do next.* (Buitron & Cohen, 1992, pág. 92)

En la composición, el *ciceón* destaca sobremanera. Circe lo mezcla en un esquifo de arcilla, pero el pintor ha dejado descubierto el contenido, como si se pudiera ver a través del vaso. Su importancia es evidente. Seguramente, se debe al contexto en el que ha sido creado, bajo la tutela de las ceremonias místicas. Al respecto, Brilliant (1995, pág. 171) propone que estos esquifos

[...] parecen definir la atracción y el riesgo del beber mediante la repetición de misma forma de la copa en el *skyphos* ofrecido a Odiseo por Circe en la pintura. Sin embargo, el programa iconográfico tiene un propósito más serio: con el imaginario de Circe como medio para el culto en su santuario cerca de Tebas, así se aboga también por el atractivo de embeber drogas que alteran la conciencia al servicio de los dioses.³¹⁶ (Traducción de la autora)

Por su parte, Buitron y Cohen sugieren que la utilización de la misma forma cerámica en la pintura como una advertencia a los potenciales bebedores, pues “se ha sugerido que la celebración de los misterios en el santuario Cabirio involucraba beber algún tipo de poción alucinógena, tal vez se trata de una velada referencia a un aspecto del ritual del culto”³¹⁷ (traducción de la autora).

La temática de la bebida nuevamente aparece en el reverso del vaso, donde se muestra otra escena de temática odiseica con elementos dionisiacos. Siguiendo a Walters (1892/93, pág. 81), el héroe (nombre inscrito: *OΔΥΣΣΕΥΣ*) corre por el mar con un tridente sobre una balsa hecha con dos ánforas atadas. Detrás de él, Boreas (inscrito: *ΒΟΡΙΑΣ*) sopla una ráfaga de viento impulsador. Esta imagen es claramente dionisiaca, basada en lo grotesco y en lo ridículo.

La relación entre ambas escenas se desconoce. Buitron y Cohen proponen que quizás es una referencia a un evento que sucedió antes del enfrentamiento con Circe, como cuando los compañeros de Odiseo abrieron el odre de los vientos que Eolo había obsequiado al héroe en la *Odisea* (X 1-79). Si bien la imagen no representa precisamente este episodio,

³¹⁶ *These drinking cups appear to define the attraction and peril of drinking by repeating the cup's very shape in the skyphos offered to Odysseus by Kirke in the painting. However, the iconographic program has a more serious purpose, using the Kirke imaginary as a means of the cult in its sanctuary near Thebes, thereby advocating the desirability of imbibing consciousness-altering drugs in the service of the gods.* (Brilliant, 1995, pág. 171)

³¹⁷ *Perhaps it is a tongue-in-cheek reminder to potential drinkers to beware of what they drink. It has been suggested that the celebration of the mysteries at the Cabiran sanctuary involved drinking some sort of mind-bending potion, perhaps this is a veiled reference to an aspect of the cult ritual.* (Buitron & Cohen, 1992, pág. 92)

seguramente reproduce alguna aventura sucedida en esta versión del *nostos* autóctona de la región, que tendría relación con el culto a los dioses Cabirios y, especialmente, con Dionisio.

El último vaso³¹⁸ de este análisis no ostenta una versión tan característica de estilo cabirio como la presente en el esquifo de Oxford, pero sí, maneja un tratamiento distinto de la escena que ha traído consigo problemas de interpretación, pues aparecen dos hombres junto a una figura femenina (ver imagen 24).



Imagen 24. Esquifo cabirio de figuras negras procedente de la colección de Hoppin, tercer cuarto de siglo IV a. C. Cambridge, *Arthur M. Sackler Museum, Harvard University Art Museums* (1925.30.127). Fotografía (detalle): Imaging Department © President and Fellows of Harvard College.

A la izquierda un gran telar, a espaldas de la figura femenina (presumiblemente Circe), la cual se encuentra sentada sobre una *klismos*. Frente a ella, dos hombres vestidos ambos con clámides y *piloi*. El estado de conservación de la pieza solo deja visible la cabeza y los hombros de ambos.

Posiblemente, el primero sea Odiseo, pues aparece apoyándose sobre un bastón, como sucede en el esquifo de Londres. Se desconoce la identidad del otro personaje masculino que acompaña al héroe. Touchefeu-Meynier (1968, pág. 99) sugiere que podría tratarse de Euríloco o Hermes. Es precisamente esta figura la que ha traído consigo

³¹⁸ Cambridge, *Arthur M. Sackler Museum, Harvard University Art Museums* 1925.30.127

problemas de interpretación, pues no hay inscripciones, ni ningún hombre híbrido que funcione como pauta para el reconocimiento del episodio.

Por tal razón, se ha sugerido que se trata de Penélope³¹⁹, en lugar de Circe, pues iconográficamente existe una conexión entre ellas, en específico en relación con el telar (Brilliant, 1995, pág. 171). Sin embargo, todo parece indicar que se trata de Circe, pues en los esquifos cabirios es la diosa la que aparece con este atributo, por lo cual Touchefeu-Meynier (1968, pág. 231, nota 16) prefiere relacionar esta pieza con el episodio de Circe, aunque no esté claramente identificado.

De tratarse efectivamente de Circe, el vaso de Cambridge representaría una versión distinta del episodio odiseico, pues se incluye la presencia de otro personaje masculino en el enfrentamiento del héroe con la diosa. Posiblemente, este ayudaría al héroe en esta acción. No existen testimonios escritos que atestigüen esta versión, por lo que no queda más que conjeturar.

La narración es monoescénica, se presenta el momento del enfrentamiento. La figura femenina levanta ambos brazos, pero por el estado de conservación de la pieza no se puede distinguir que sujeta en sus manos, quizá alguna copa o una varita. Canciani (1992, pág. 53) afirma que Odiseo porta consigo una espada, por lo que se trataría del momento del enfrentamiento. Aunque, la narración no queda del todo clara, en el vaso de Cambridge se hace evidente el tratamiento grotesco de la trama, propio del estilo cabirio.

En los tres esquifos, analizados se puede observar una evidente distorsión del episodio odiseico presente en el poema homérico. Los personajes se caricaturizan de manera grotesca: su fisonomía ha sido distorsionada con fealdad, gordura o vejez. Especialmente en Odiseo, quien es representado con características físicas y gestuales antitéticas a la figura heroica presente en la versión homérica y en otros vasos del periodo clásico.

³¹⁹ Se ha interpretado como una escena de Penélope con los pretendientes o también, como el primer encuentro de Odiseo y Penélope, siendo Eumeo posiblemente la otra figura masculina. (cf. Buitron & Cohen, 1992, págs. 164-165)

Es posible que esta distorsión mítica se deba a un factor extrínseco, de seguro al culto dedicado a los dioses Cabirios y a Dionisio en la región de Tebas, donde se desarrollara la pintura de estos vasos. Por ejemplo, en los dos primeros esquifos analizados, se representa el momento exacto en el que la diosa le entrega al héroe el *ciceón* y este lo recibe. Seguramente, este instante tenía íntima relación con algún rito místico; por lo cual, se toma como un momento ejemplar, digno de ser repetidas veces representado, no solo en pintura sino también en obras dramáticas.

Los dioses Cabirios tenían relación estrecha con Dionisio, patrón de teatro y vino (Buitron & Cohen, 1992, pág. 79). Siguiendo a Walters (1892/93, pág. 84), los Cabirios eran genios que participan también en la producción del vino. “Así como Hefestos tenía su centro de adoración en Lemnos y Hermes en Samotracia, así tenía Dionisio su centro en Tebas”³²⁰ (traducción de la autora) (Walters, 1892/93, pág. 86). Estos dioses antiguamente fueron identificados con los Cabirios, junto a Deméter, Perséfone y Hades.

Walters (1892/93, pág. 87) propone que probablemente en el santuario de Tebas, una parte de las ceremonias a los dioses Cabirios consistió en una parodia de escenas mitológicas, lo cual se puede percibir en las pinturas de estos vasos, donde las representaciones se basan en una fuerte caricaturización grotesca. Obras dramáticas con estas particularidades debieron ser objeto de celebración en este templo, después de todo, existió un teatro en el *Cabirion* (Brommer, 1983, pág. 75).

Probablemente, el episodio de Circe y Odiseo fuese temático para actuaciones teatrales de carácter cómico y satírico que se realizaban allí en honor de los dioses Cabiros y a Dionisio. Al respecto, algunos autores³²¹ sugieren la posibilidad que estos vasos pudieran estar inspirados a su vez en un drama satírico perdido, por su carácter grotesco. Al respecto, Boardman (1998, pág. 258) explica que “en general se cree que las escenas reflejan actuaciones de alguna clase en el teatro del Cabirion, no muy diferentes a los

³²⁰ *As Hephaistos was the centre of this worship in Lemnos, and Hermes in Samothrace, so was Dionysos its centre at Thebes [...] (Walters, 1893, pág. 86).*

³²¹ Cf. Brommer (1983, pág. 75); Aguirre Castro (1999, pág. 94).

dramas satíricos de Atenas, pero no se sabe nada de ellos de parte de la literatura”³²² (traducción de la autora). Existe la posibilidad que en dicha región se hubiere creado alguna obra teatral de carácter paródico y burlesco, donde se realizara una distorsión del episodio mítico de Odiseo y Circe, que asimismo pudiese funcionar de referente a los pintores de vasos.

³²² *It is generally thought that the scenes reflect performances of some sort in the theatre at the Cabirion, not unlike the satyr plays of Athens, but we know nothing of them from literature.* (Boardman, 1998, pág. 258)

Conclusiones generales

A lo largo del desarrollo de los capítulos, se observó cómo el mito odiseico y, especialmente, el episodio de Circe presentan una narrativa en constante cambio. Por medio de la realización de lo objetivo general, se logró comprobar la hipótesis planteada. El análisis diacrónico realizado reveló que tanto las fuentes literarias como las pinturas de vasos cerámicos griegos, en su gran mayoría, muestran distintas versiones del episodio odiseico de Circe a lo largo de la historia de la Antigua Grecia; lo cual no es de extrañar, pues el mito griego no se puede considerar en sí mismo como una entidad completamente acabada desde su origen, sino todo lo contrario, se encuentra en constante modificación.

Así pues, se corroboró que este episodio en sí mismo era una composición viva dentro de la tradición griega, que fue objeto de continuas variaciones, generalmente reelaborada en distintos géneros literarios según las necesidades que se le impusieran. Asimismo, se determinó cómo aparece relatado el episodio en el arte narrativo, especialmente en las pinturas de cerámica, donde se impusieron distintos motivos y esquemas compositivos para la representación visual de este episodio a lo largo de varios siglos en la historia de Grecia.

Además, se identificó cuáles escenas del episodio son las más representadas visual y verbalmente, y cuáles son las principales similitudes y diferencias en la narración presente en las distintas fuentes, tanto iconográficas como literarias, en relación con la versión homérica de este relato mítico. Por último, se comentó los posibles factores, tanto extrínsecos como intrínsecos, que pudieron influir en dichas variaciones.

Con el cumplimiento de los objetivos específicos, se logró apreciar las posibles distintas versiones del episodio odiseico de Circe y su trayectoria en la historia cultural y literaria del pueblo griego. La *Odisea* de Homero es la fuente principal, no solo por ser la más antigua que se conserva del episodio y del mito odiseico, sino también porque presenta la narración más detallada. Por ello, con la comparación se pudo observar las variaciones narrativas en los otros relatos, tanto visuales como literarios. Se prestó especial atención a

la estructura narrativa propia del cuento popular, encontrada en la primera parte de este relato mítico, en la cual Circe se desenvuelve como personaje antagónico.

Se determinó que en la *Odisea* la narración de esta parte del episodio presenta la siguiente estructura:

- A) conflicto inicial: la metamorfosis de los compañeros de Odiseo (X, 210-243);
- B) convocatoria al héroe para resolver el conflicto (X, 244-273);
- C) viaje de ida (X, 274-276);
- D) entrega y recepción del objeto mágico: la ‘moly’ (X, 277-309);
- E) enfrentamiento con Circe (X, 310-329);
- F) el héroe es reconocido como tal por Circe (X, 330-335);
- G) la unión amorosa (X, 277-309).

Solamente en la *Odisea* aparecen narradas estas siete escenas de la estructura narrativa del cuento mítico de Circe y Odiseo. En las demás fuentes, se presentan algunas de ellas, ya sea narradas o aludidas, pero no se llegan a desarrollar todas en conjunto. A continuación, se despliega un cuadro ilustrativo con las fuentes literarias e iconográficas en orden cronológico; con el tipo de relato mítico que presenta, ya sea por narración o por alusión; y con las escenas pertinentes, siguiendo la estructura narrativa de la primera parte del episodio presente en la *Odisea*. Se decidió utilizar las letras mayúsculas para indicar cada escena del episodio y cuando es una alusión se transcribe entre paréntesis la letra correspondiente a la escena insinuada. Además, se incluye las posibles regiones donde se pudieron fabricar y producir las fuentes.

| Cuadro 5. Tabla cronológica de fuentes literarias e iconográficas analizadas con temática del episodio odiseico de Circe | | | | | |
|---|------------------------------|---------------|-----------------------|------------------------|---------------------|
| Fuente | Datación | Región | Tipo de fuente | Relato mítico | Escenas |
| <i>Odisea</i> de Homero | s. VIII | Jonia | Literaria | Narración | A, B, C, D, E, F, G |
| Enócoe (frag.) | 3ºcuarto s. VIII | Corintio | Iconográfica | Narración monoescénica | ¿E? |
| Kílix del Pintor de Boston | 560 | Ática | Iconográfica | Narración sinóptica | A (E, ¿G?) |
| Kílix del Pintor de Polifemo de Boston | 550-540 | Ática | Iconográfica | Narración sinóptica | A (E, ¿G?) |
| Ánfora clazomena | 530 | Jonia | Iconográfica | Narración sinóptica | E (A) |
| Ánfora pseudo-calcidia (frag.) | 530 | Etruria | Iconográfica | Narración sinóptica | E (A) |
| Ánfora de Bolligen (frag.) | 510 | Ática | Iconográfica | Narración monoescénica | A |
| Lécito de Phanyllis | 510-500 | Ática | Iconográfica | Narración monoescénica | A |
| Lécito de <i>Daybreak</i> | 510-500 | Ática | Iconográfica | Narración monoescénica | E |
| Lécito de Berlín (perdido) | 510-500 | Ática | Iconográfica | Narración sinóptica | E |
| <i>Circe</i> de Esquilo | 499/96-456/55 ³²³ | Ática | Literaria | Narración (perdida) | ¿? |
| Lécito de Eretria | 490-480 | Ática | Iconográfica | Narración monoescénica | E |
| Kílix de Atenas (Brygos) (frag.) | 490-480 | Ática | Iconográfica | Narración cíclica | ¿A?, E, (¿G?) |
| Lécito de Bowdoin | 480-470 | Ática | Iconográfica | Narración monoescénica | A |

³²³ Se desconoce la fecha de composición del drama satírico de *Circe*, por ello se prefirió utilizar las fechas de producción poética del dramaturgo (cf. Lesky, 1989, págs. 269-270).

| | | | | | |
|--|-----------------|------------|--------------|------------------------|---------------|
| Lécito de Nikon | 470-460 | Ática | Iconográfica | Narración monoescénica | E |
| Enócoe de Louvre | 460 | Ática | Iconográfica | Narración monoescénica | E |
| Péllice del pintor del Etíope | 460 | Ática | Iconográfica | Narración monoescénica | A |
| Crátera de Caposoprano | 460 | Ática | Iconográfica | Narración monoescénica | ¿A? |
| Crátera de Nueva York | 440 | Ática | Iconográfica | Narración monoescénica | E |
| Crátera de Boloña | 440 | Ática | Iconográfica | Narración cíclica | A, E |
| Crátera de Varsovia | 440 | Ática | Iconográfica | Narración monoescénica | E |
| Ánfora de Nola (pintor Phiale) | 440 | Ática | Iconográfica | Narración monoescénica | A |
| <i>Las troyanas</i> de Eurípides | 415 | Ática | Literaria | Alusión | (A) |
| <i>Pluto</i> de Aristófanes | 388 | Ática | Literaria | Alusión paródica | A, E |
| <i>Circe</i> de Anaxilas | s. IV | Ática | Literaria | Narración (perdida) | A |
| <i>Circe</i> de Efipo | s. IV | Ática | Literaria | Narración (perdida) | ¿? |
| Estamnos etrusca | 1º mitad s. IV | Etruria | Iconográfica | Narración monoescénica | E |
| Esquifo cabirio de Londres | 3º cuarto s. IV | Beocia | Iconográfica | Narración monoescénica | E |
| Esquifo cabirio de Oxford | 3º cuarto s. IV | Beocia | Iconográfica | Narración monoescénica | E |
| Esquifo cabirio de Harvard | 3º cuarto s. IV | Beocia | Iconográfica | Narración monoescénica | E |
| <i>Alejandra</i> de Licofrón | s. IV – III | Alejandría | Literaria | Alusión | A, D |
| <i>Biblioteca (Epítome)</i> de Apolodoro | s. II-I a. C. | Alejandría | Literaria | Narración | A, B, D, E, G |

Aparte de Homero, solamente se conserva otra fuente que relata el episodio casi en su totalidad; se trata de la obra mitográfica de Apolodoro, específicamente *Epítome* 7, 14-17. Aun así, es posible que también estuviera relatado en el drama satírico de Esquilo y en las comedias de Anaxilas y Efipo, que desafortunadamente se han perdido. Por esta razón, aunque se ignore el contenido de las obras, se han incluido en la tabla cronológica de fuentes literarias e iconográficas analizadas con temática del episodio odiseico de Circe.

En el cuadro anterior, es evidente que las distintas fuentes del episodio mítico se enfocaron principalmente en la mención y narración de dos escenas: A) la metamorfosis de los compañeros de Odiseo y E) el enfrentamiento del héroe con Circe. A su vez, la primera de estas es más representada, ya sea por narración o por alusión, a largo de la tradición literaria e iconográfica. En la versión homérica, esta escena puede ser dividida en:

- a) preparación del brebaje con el pernicioso fármaco;
- b) entrega del brebaje que es bebido por los hombres;
- c) golpe con la varita “mágica”;
- d) encierro en la pocilga;
- e) transformación en animales.

En estas partes narrativas, se puede incluir la alimentación que la diosa les proporciona como una etapa final de la transformación (f).

Solamente en la *Odisea* aparecen narradas estas seis partes de la estructura narrativa de la escena A) conflicto inicial: la metamorfosis de los compañeros de Odiseo (X, 210-243) de la primera parte del episodio mítico. En las demás fuentes en las que aparece relatada esta escena, generalmente no se desarrollan todas las partes, como se puede apreciar en el siguiente cuadro 6, donde se especifica cronológicamente: las fuentes iconográficas y literarias que se centran en la escena de la metamorfosis, y cuáles partes son representadas, estas son simbolizadas con letras minúsculas.

| Cuadro 6. Tabla cronológica de fuentes literarias e iconográficas que relatan la metamorfosis de los compañeros de Odiseo | | |
|--|-----------------|------------------|
| Fuentes | Datación | Partes |
| <i>Odisea</i> de Homero | s. VIII | a, b, c, d, e, f |
| Kílix del Pintor de Boston | 560 | a, b, e |
| Kílix Pintor de Polifemo de Boston | 550-540 | a, b, e |
| Ánfora (frag.) de Bolligen | 510 | a, b, e |
| Lécito de Phanyllis | 510-500 | a, b, e |
| <i>Circe</i> de Esquilo | 499/96- 456/55 | ¿? |
| Lécito de Bowdoin | 480-470 | d, e |
| Pélice del pintor del Etíope | 460 | a, b, e |
| Crátera de Caposoprano | 460 | ¿d, e? |
| Crátera de Boloña | 440 | c, e |
| Ánfora de Nola (pintor Phiale) | 440 | c, (d), e |
| <i>Las troyanas</i> de Eurípides | 415 | e |
| <i>Pluto</i> de Aristófanes | 388 | a, e, f |
| <i>Circe</i> de Anaxilas | s. IV | e |
| <i>Circe</i> de Efipo | s. IV | ¿? |
| <i>Alejandra</i> de Licofrón | s. IV - III | a, d, e, f |
| <i>Biblioteca (Epítome)</i> de Apolodoro | s. II-I a. C. | a, b, c, e |

En todas las fuentes iconográficas y literarias que relatan la metamorfosis de los compañeros de Odiseo solamente la parte e) transformación de los hombres en animales es recurrente. Esto no es de extrañar, pues precisamente esta es la acción más interesante y fundamental de Circe como personaje agresor y antagonista. Tanto es así, que no solo aparece en las narraciones de la escena de la metamorfosis, sino también en aquellas dedicadas al enfrentamiento entre el héroe y la diosa.

Tanto en la obra de poetas como de pintores de cerámica, se pudo observar distinciones, especialmente, enmarcadas en dos vertientes: la transformación en una sola

forma animal (*mono-zoomorfía*) y la metamorfosis en varios animales (*poli-zoomorfía*). La transformación en animales es un motivo propio de los cuentos populares y como tal ha sido objeto de variaciones significativas a lo largo de la historia del episodio odiseico.

En la versión homérica, los compañeros de Odiseo fueron transformados en σύες ('cerdos', 'jabalíes'), que por el contexto se ha demostrado que se asumen como cerdos domésticos. También el héroe describe a sus compañeros metamorfoseados como σίαλοι (X, 390), término que puede funcionar como sustantivo 'cerdo' o al lado de σῦς como adjetivo: 'gordo'. Por lo tanto, se recalca la forma porcina como resultado de su transformación.

Esta tradición es retomada por Eurípides (*Troyanas*, 337), Anaxilas (Fr. 13 Kock) y Apolodoro (*Epítome* 7, 15), pues utilizan ese mismo término para denominar la forma animal de los compañeros. A estos, se debe agregar a Licofrón, pues se ha señalado que si bien no utiliza el término σῦς, este se encuentra implícito en la utilización de la palabra συφειός (*Alejandra*, 676) y en el detalle de la alimentación propia del cerdo doméstico (*Alejandra*, 676-678).

También, Aristófanes relata la metamorfosis porcina de los compañeros del héroe. Sin embargo, no utiliza el término homérico como los otros autores, sino que los llama κάπροι ('jabalíes') y χοῖροι ('cerdos pequeños'). Este último término tiene implicaciones sexuales, pues Aristófanes lo suele utilizar de manera metafórica para referirse al sexo femenino (*pudenda muliebria*); mientras que κάπρος es acompañado de referencias escatológicas. Ambos elementos son un recurso para la comicidad, que tienen como resultado la distorsión del mito.

Así pues, todas las fuentes literarias conservadas que relatan el episodio odiseico de Circe mencionan la forma porcina, aunque utilicen términos distintos. Sin embargo, a lado de la tradición homérica basada en esta transformación, se encuentra otra versión: la poli-zoomórfica. Esta aparece por primera vez mencionada en la *Odisea* (X, 212-213; 432-433), cuando los compañeros del héroe llegan al palacio de Circe y, observan leones y lobos

mansos, que se acercan a ellos meneando sus colas. En el poema, se aclara que se tratan de víctimas previas de la diosa dedicadas a la vigilia de su palacio.

La transformación poli-zoomórfica también aparece atestiguada en Anaxilas (Fr. 12 Kock), donde se explica la posibilidad de ser metamorfoseados en enormes puercos montañoses (ὄρειονόμους... δέλφακας ἠλιβάτους), en leopardos (πάνθηρας), en cazadores lobos (λύκους) o en leones (λέωντας). Los dos primeros términos son nuevos, mientras que los últimos ya fueron mencionados en la versión homérica. No se especifica que los compañeros de Odiseo fuesen transformados en ellos, sino que se menciona como una advertencia, de la misma manera que lo hiciera Euríloco en la *Odisea* (X, 431-434).

En la transformación poli-zoomórfica, es interesante cómo generalmente está conformada por animales salvajes, como los descritos por Homero y Anaxilas. En ambos autores, todos son animales de presa, a excepción de los enormes puercos montañoses de Anaxilas, los cuales a su vez recuerdan a los σύες homéricos. Sin embargo, esta combinación no es nueva, antes en uno de los fragmentos del kílix de la Acrópolis de Atenas (ca. 490- 480 a. C.) atribuido al pintor de Brygos, aparece un jabalí al lado de un leopardo como posibles víctimas anteriores de la diosa.

Por su parte, Apolodoro es el primer autor que especifica que los compañeros del héroe fueron transformados en otros animales aparte del cerdo. Menciona al león y al lobo, que recuerda a las víctimas previas de Anaxilas y Homero. También, junto a estos, se incluye la forma asina. El burro es un animal doméstico, al igual que el cerdo, por lo que esta vez la transformación poli-zoomórfica es mixta entre animales salvajes y domésticos. Posiblemente, este hecho se debiera a la compilación e integración de diversas versiones, como resultado del trabajo mitográfico del autor durante el periodo helenístico.

En el caso de Apolonio de Rodas, sucede algo sorprendente, pues describe a las anteriores víctimas de Circe (no a los compañeros de Odiseo) como bestias híbridas, compuestas con partes de hombres y de animales. Los miembros zoomórficos son de animales de presa (θηρες ὠμησται), como el león o el lobo. Por lo tanto, a pesar de tener una fisonomía híbrida, la forma animal corresponde a la mencionada en la versión homérica con relación a las víctimas anteriores de Circe. En relación con la hibridez,

presumiblemente este autor helenístico no sigue una versión literaria del mito, sino más bien atestigua la tradición iconográfica de la metamorfosis.

En resumen, en las fuentes literarias del episodio odiseico de Circe, se encuentran los dos distintos motivos de transformación animal: *mono-zoomorfía* y *poli-zoomorfía*. Esta última presenta dos vertientes distintas, la que incluye solo animales salvajes, predominantemente de presa, y la mixta, que conjuga animales salvajes y domésticos. Al lado de esto, se debe incluir la versión de Apolonio, donde utiliza el motivo de la hibridez propio de la tradición iconográfica, pero lo completa con el motivo de transformación en animal de presa.

Por su parte, la escena de la metamorfosis en las fuentes iconográficas enriquece estos motivos de transformación. Se debe hacer la salvedad que en el arte narrativo no se especifica si se representa efectivamente la metamorfosis de los compañeros de Odiseo, o si más bien se trata de unas víctimas distintas. En todo caso, los cambios en los motivos de transformación son mucho más variados que en las fuentes literarias.

En las pinturas de cerámica de mediados de los siglos VI a. C., específicamente en los kílices áticos, aparece el motivo de la poli-zoomorfía para la representación de los compañeros de Odiseo. En estas piezas, se entremezclan los animales domésticos como el caballo, el gallo, la cabra y el borrego, con animales de presa como el león; la pantera y el perro, el cual se puede asociar con el lobo homérico. Vale destacar la inclusión del motivo de transformación en ave, el cual no aparece en la literatura, pero si en el kílix del pintor de Boston y en otra fuente iconográfica posterior, el lécito de Berlín (ca. 510-500 a. C.), donde uno de los hombres del héroe es convertido en cisne. Estos motivos de transformación podrían deberse a la instancia creadora, impulsada por la riqueza iconográfica que brinda la variedad figurativa y por la tradición oral propia del folclore.

Dentro de la tendencia poli-zoomórfica también se encuentra el lécito de *Phanyllis* (ca. 510-500 a. C.), en el cual se presenta una narración distinta del episodio de Circe, pues al parecer las víctimas se regocijan con su nuevo estado, como lo indican sus gestos. Se ignora que sean los compañeros del héroe, podría tratarse de una versión distinta, fuera del

mito odiseico. En las fuentes literarias de la Grecia Antigua, no aparece una narración similar a esta.

En el periodo arcaico, también se manifiesta el motivo mono-zoomórfico de transformación. Solamente tres piezas³²⁴ de esta época representan a las víctimas de la diosa como cerdos-jabalíes (σύες), versión relacionada íntimamente con la narración homérica. Por su parte, también está la maravillosa versión del ánfora de Bolligen, donde todas las víctimas son transformadas en asnos itifálicos. Se desconoce si realmente estos representan a los compañeros del héroe, pero definitivamente se trata de la escena de la metamorfosis a manos de Circe. Aun así, es posible que sea una versión satírica del episodio que podría haber estado relacionada con un ditrambo o una comedia actualmente perdida.

En el caso de las fuentes iconográficas del periodo clásico, en su mayoría, representan a los compañeros de Odiseo como cerdos-jabalíes, por lo que predomina la mono-zoomorfía de evidente influencia homérica. No obstante, también la transformación poli-zoomórfica es tratada en este periodo.

En el kílix fragmentado de la Acrópolis de Atenas atribuida al pintor de Brygos (ca. 490-480 a. C.), donde aparecen dos animales, un jabalí y un leopardo. Estos se representan completamente transformados y no híbridos, por lo que esta versión se encuentra alejada de la tradición iconográfica precedente y, por ende, más cercana a las obras literarias. Se ha identificado a estos animales como víctimas previas de la diosa, las cuales en la versión homérica custodian el palacio. Por ello, esta narración pictórica podría estar íntimamente relacionada con la tradición literaria.

También, en este periodo, se manifiestan algunas versiones distintas y novedosas, como aquella presente en las cráteras de Boloña y Nueva York, donde el coro de cerdos es acompañado por una figura equina, posiblemente un asno por sus reminiscencias cómicas. Es probable que esta versión pictórica, presente en ambos vasos, imitara una obra cómica

³²⁴ El ánfora pseudo-calcidia (ca. 530 a. C.), el lécito ático de *Daybreak* (ca. 510-500 a. C.) y el lécito ático de Eretria atribuido al pintor de Atenea (ca. 490-480 a. C.).

del periodo, que en la actualidad se desconoce, pero en la cual predominaría el motivo de transformación poli-zoomórfica de animales domésticos.

Otra posible versión del episodio mítico se encuentra en la cratera de Caposoprano, la cual ha sido interpretada como una representación pictórica de un drama satírico, donde las víctimas de la diosa serían unos sátiros. Se ha sugerido que estos serían rescatados por el héroe, como sucede en el *Cíclope* de Eurípides, sin embargo, no es más que una hipótesis. También, se ha conjeturado que esta narración visual podría haber estado emparentada con la obra perdida de Esquilo. Aun así, la interpretación narrativa de esta cratera es bastante ambigua e incierta.

En el análisis, se logró descubrir estas posibles versiones de la escena de la metamorfosis, que generalmente varían en el motivo de transformación, en unos casos mono-zoomórfico y en otros poli-zoomórfico. Además, se observaron otras variaciones narrativas importantes que podrían atestiguar versiones bastante singulares del cuento mítico. En algunos casos, se ignora la participación del héroe, por lo que posiblemente existieran versiones folclóricas de la metamorfosis a manos de Circe fuera del mito odiseico.

A continuación, se presenta un cuadro ilustrativo en orden cronológico de las posibles variantes en el motivo de la transformación en el episodio odiseico de Circe. Para ello, se tomó en consideración no solo las fuentes que se dedican a la escena A) conflicto inicial: la metamorfosis de los compañeros de Odiseo, sino también las pinturas de cerámica que relatan el enfrentamiento del héroe y la diosa, donde aparece algún ser híbrido, pues asimismo en ellos, se ejemplifica el motivo de transformación en animales.

Cuadro 7. Tabla cronológica del motivo de transformación en animales presente en el episodio odiseico de Circe

| Fuentes | Datación | Motivos de transformación en animales | |
|------------------------------------|---------------|--|--|
| | | Mono-zoomorfía | Poli-zoomorfía |
| <i>Odisea</i> de Homero | s. VIII | Compañeros: σύες ('cerdos', 'jabalíes') | Víctimas anteriores: λύκοι ('lobos'), λέωντες ('leones') |
| Kílix del Pintor de Boston | 560 | _____ | Compañeros: león, pantera o leopardo, perro, caballo, gallo, cabra. |
| Kílix Pintor de Polifemo de Boston | 550-540 | _____ | Compañeros: dos jabalíes o cerdos, león, perro, borrego. |
| Ánfora (frag.) de Bolligen | 510 | ¿Compañeros u otras víctimas?: dos asnos (ὄνοι). | _____ |
| Lécito de Phanyllis | 510-500 | _____ | ¿Compañeros u otras víctimas?: jabalí o cerdo, león, perro o lobo, toro. |
| Lécito de <i>Daybreak</i> | 510-500 | Compañeros: 3 jabalíes o cerdos (σύες) | _____ |
| Lécito de Berlín (perdido) | 510-500 | _____ | Compañeros: jabalí o cerdo, asno, cisne. |
| <i>Circe</i> de Esquilo | 499/96-456/55 | ¿? | ¿? |
| Lécito de Eretria | 490-480 | Compañeros: jabalí o cerdo (σύς) | _____ |
| Lécito de Bowdoin | 480-470 | ¿Compañeros?: 2 jabalíes o cerdos (σύες) | _____ |
| Pélice del pintor del Etíope | 460 | Compañero: jabalí o cerdo (σύς) | _____ |

| | | | |
|--|-----------------|---|---|
| Crátera de Caposoprano | 460 | ¿Sátiros transformados en algún animal? | _____ |
| Crátera de Nueva York | 440 | _____ | Compañeros: dos jabalíes o cerdos (σύες) y un asno (ὄνος). |
| Crátera de Boloña | 440 | _____ | Compañeros: siete jabalíes o cerdos (σύες) y un asno (ὄνος). |
| Crátera de Varsovia | 440 | Compañero: jabalí o cerdo (σύς) | _____ |
| Ánfora de Nola (pintor Phiale) | 440 | ¿Compañero?: jabalí o cerdo (σύς) | _____ |
| <i>Las troyanas</i> de Eurípides | 415 | Compañeros: σύες ('cerdos', 'jabalíes') | _____ |
| <i>Pluto</i> de Aristófanes | 388 | Compañeros: κάπροι ('jabalíes') y χοῖροι ('cerdos pequeños'). | _____ |
| <i>Circe</i> de Anaxilas | s. IV | ¿Compañeros?: σύες ('cerdos', 'jabalíes') | ¿Víctimas anteriores?: ὄρειονόμοι... δέλφακες ἠλιβάτοι ('enormes puercos montañeses'), πάνθηρες, ('pantera', 'leopardos'), λύκοι ('lobos'), λέωντες ('leones'). |
| <i>Circe</i> de Efipo | s. IV | ¿? | ¿? |
| Estamnos etrusca | 1ª mitad s. IV | Compañero: jabalí o cerdo (σύς) | ¿Víctima anterior: perro o lobo? |
| Esquifo cabirio de Londres | 3º cuarto s. IV | Compañero: jabalí o cerdo (σύς) | _____ |
| <i>Alejandra</i> de Licofrón | s. IV - III | Compañeros: σύες ('cerdos', 'jabalíes') | _____ |
| <i>Biblioteca (Epítome)</i> de Apolodoro | s. II-I a. C. | _____ | Compañeros: σύες ('cerdos', 'jabalíes'), λύκοι ('lobos'), λέωντες ('leones'), ὄνοι ('asnos'). |

En el cuadro, se pudo observar cómo aparece ininterrumpidamente el motivo de transformación, tanto mono-zoomórfico como poli-zoomórfico, a lo largo de la historia del episodio. Desde el principio, en la versión homérica, ambos convivían por lo que se intuye que podrían ser versiones paralelas.

Por su parte, en segundo lugar después de la escena de la metamorfosis, se encuentra el enfrentamiento del héroe con la diosa representada repetidas veces, que ha sido simbolizado principalmente en las fuentes iconográficas del periodo clásico. En esta escena del enfrentamiento, es evidente que la presencia de Odiseo es fundamental, pues por lo general con ella se recalca las principales funciones del héroe. También en ella, se encontró variaciones narrativas importantes.

Primeramente, en la *Odisea*, el enfrentamiento del héroe con la diosa no es un combate, sino un enfrentamiento basado en la intimidación. Rememorando, después de llegar al palacio de Circe, Odiseo es invitado a pasar por ella y le ofrece amablemente el *ciceón* (κυκεών), en el cual se encuentra el pérfido fármaco que ha de transformarlo en animal. No obstante, el héroe no ignora la situación, pues antes había sido aconsejado y guiado por Hermes, quien también le entregó la *moly*, hierba que le protegería de dicho peligro. Por tal razón, Odiseo consume el *ciceón* sin temor alguno y cuando la diosa lo golpea con la vara y le ordena marcharse a la pocilga, él se arroja sobre ella con la espada desenvainada como si tratara de matarla. Asustada, Circe corre gritando a pies del héroe y abraza sus rodillas en son de súplica. Así, la primera parte del episodio concluye con las escenas del reconocimiento de Odiseo y la invitación de la diosa a compartir su lecho.

En la versión homérica, la acción de la intimidación es el elemento más característico. Esta ha sido el motivo más reiterado en las fuentes iconográficas del periodo arcaico, donde generalmente se representa al héroe con la espada desenvainada frente a la diosa. Sin embargo, se observaron otros motivos distintos.

En un fragmento de una enócoe corintia del tercer cuarto del siglo VIII a. C., se ha identificado la primera posible representación visual de la escena del enfrentamiento del héroe con la diosa. En ella, el pintor recalcaría la protección ofrecida por el objeto mágico frente al pérfido poder de Circe. En ninguna fuente iconográfica o literaria posterior,

Odiseo enseña la *moly* a la diosa; ni tampoco en versión homérica, donde el héroe simplemente la lleva consigo a modo de amuleto. Posiblemente, la representación del héroe con la hierba en la mano sea una estrategia narrativa visual. En todo caso, no es más que una conjetura, pues la narración es ambigua e incierta, pero sí se tratara efectivamente de la escena del enfrentamiento del héroe con la diosa, sería una versión pre-homérica del cuento mítico, siendo esta pintura y la *Odisea* correferenciales de la tradición oral y folclórica.

La *moly* no vuelve a aparecer en las pinturas de cerámica griegas, pero sí en otras fuentes literarias helenísticas. Licofrón no explica la forma en que fue utilizada por el héroe, solamente especifica que la raíz es la parte empleada de la hierba (*Alejandra*, 679), lo cual no sucede en la *Odisea*, donde el héroe la porta completa. Por su parte, Apolodoro aclara que Odiseo agrega la *moly* en el brebaje entregado por Circe y, por tal razón, a la hora de beberlo no lo puede transformarlo (*Epítome* 7, 16). En esta versión, el objeto mágico es consumido por el héroe, suceso que no ocurre en la versión homérica.

En relación con la acción del enfrentamiento propiamente dicha, solamente es mencionada en la obra de Apolodoro y en la alusión de Aristófanes. También, seguramente aparecía descrita en las obras perdidas de Esquilo, Anaxilas y, quizá, en la comedia de Efipo. Sin embargo, se ignora el tratamiento de la escena que pudieron dar los autores y si seguían de cerca la versión homérica o si, por el contrario, brindaban versiones distintas, como sucede en la alusión paródica del episodio mítico transmitida por Aristófanes, en la cual remite al motivo del castigo del agresor por parte del héroe (*Pluto*, 311-313).

Existen variadas hipótesis sobre el posible referente de la alusión aristofánica, sin embargo, se desconoce por completo. Incluso así, se apuntó la posibilidad de que Aristófanes tuviera un referente del mito distinto a la *Odisea*, reproducido probablemente en una comedia o un ditirambo, actualmente perdido. Empero, no se pudo determinar si el motivo del castigo aparecería en el referente, o si por el contrario, se debe a la instancia creadora del poeta. En todo caso, la utilización del motivo del castigo es una distinción narrativa importante que genera una versión diferente de esta escena del episodio odiseico.

En las pinturas de cerámica del periodo clásico, no aparece el motivo del castigo, pero sí se implementa un nuevo motivo en la acción del enfrentamiento: la persecución.

Este motivo aparece por primera vez en el lécito del pintor de Nikon (ca. 470- 460 a. C.) y se establece por completo aproximadamente 440 a. C. Por tal razón, durante esta época la narración visual del enfrentamiento entre Odiseo y Circe se basa en la acción de la huida del personaje agresor y consecuente persecución.

El motivo de la persecución aparece presente en cinco vasos del periodo clásico, en tres de los cuales se complementa con la presencia de los hombres híbridos. La similitud compositiva sugiere una correspondencia temática, una versión del cuento mítico propia de la época. Probablemente, este motivo apareciera en alguna obra dramática popular durante el siglo V a. C. y que influyera a su vez a los artistas. Aunque, también podría tratarse de una versión propiamente iconográfica, pues este motivo aparece en el tratamiento visual de otros mitos, como en el episodio del encuentro de Menelao con Helena después de la caída de Troya.

En todo caso, no se puede descartar la posibilidad de que haya existido una obra teatral en la que se incluyera este motivo junto al coro poli-zoomórfico, representado en las cráteras de figuras rojas de mediados del siglo V a. C. En el periodo arcaico, se observó, principalmente en tres lébitos áticos de figuras negras³²⁵, la participación activa de los compañeros del héroe, como si estos trataran de alertarlo del inminente peligro. Ello sugiere que pudo haber existido una versión dramática del episodio. Sin embargo, el motivo de la persecución no se encuentra presente, esta sería una variación narrativa propia del periodo clásico.

Más tarde, entrado el siglo IV a. C., destaca la versión etrusca de la escena del enfrentamiento, encontrada en un estamno de figuras rojas procedente de Vulci. La principal particularidad de esta es la negativa del compañero del héroe, quien parece tratar de detener con su gesto el ataque de Odiseo contra la diosa. Esta versión podría haberse desarrollado durante esta época en Etruria, pues se repite a lo largo del arte etrusco de este periodo, fuera del soporte cerámico, por ello no se analizaron estas fuentes en el presente proyecto, pero se recomienda abordar su estudio más profundamente en el futuro.

³²⁵ El lébito ático de *Daybreak* (ca. 510-500 a. C.), lébito de Berlín (ca. 510-500 a. C) y el lébito ático de Eretria atribuido al pintor de Atenea (ca. 490-480 a. C.).

Por último, se encuentra los fabulosos esquifos cabirios, en los cuales se halla una narración distorsionada del cuento mítico. No solo los personajes se caricaturizan de manera grotesca, sino también la narración de la escena. Presumiblemente, en los tres esquifos estudiados se representa el momento exacto en el que la diosa le entrega el *ciceón* al héroe. Dicha bebida posiblemente formaba parte de algún ritual de Eleusis, pues aparece mencionada en el *Himno homérico a Deméter* (v.210). Por ello, se sugirió la posibilidad de que esta escena pudo haber tenido íntima relación con algún rito místico, por lo cual, se toma como un momento ejemplar, digno de ser repetidas veces representado.

Además, la distorsión del episodio mítico apunta a pensar que esta escena no solo fue reiterada en la pintura de vasos, sino también en obras dramáticas de carácter ritual dedicadas al culto de los dioses Cabirios, en especial a Dionisio, en la región de Tebas, donde se produjeron estos vasos. Por tal razón, es factible que dichas representaciones visuales tuvieran como referente alguna obra teatral de carácter paródico y burlesco, donde se realizara una distorsión de este episodio mítico de Odiseo y Circe, dándole prioridad a la narración del enfrentamiento entre ambos y a la entrega de *ciceón*.

Los especialistas han identificado siete vasos cabirios con esta temática odiseica, sin embargo, solamente se pudieron analizar tres de ellos en el presente proyecto. Por eso, se tiene contemplado realizar un futuro análisis de estos, más profundo y especializado, dedicado netamente al estudio de la relación entre las distintas versiones narrativas basadas en la distorsión del mito odiseico presente en estos vasos y su posible correspondencia con los rituales místicos.

Expuestas de esta manera las posibles variantes de la escena E) el enfrentamiento del héroe con Circe halladas en el análisis; para mayor comprensión, a continuación, se presenta un cuadro ilustrativo en orden cronológico de los principales motivos encontrados en fuentes literarias e iconográficas que la relatan. Además, se incluye aquellas fuentes literarias que posiblemente también narraban la escena pero que se desconoce su tratamiento.

| Cuadro 8. Tabla cronológica de los principales motivos encontrados en fuentes literarias e iconográficas que relatan la escena del enfrentamiento del héroe con Circe. | | |
|---|-------------------|---|
| Fuentes | Datación | Motivos |
| <i>Odisea</i> de Homero | s. VIII | Intimidación |
| Enócoe (frag.) | 3º cuarto s. VIII | ¿Utilización del objeto mágico (<i>moly</i>)? |
| Kílix del Pintor de Boston | 560 | ¿Intimidación? |
| Kílix Pintor de Polifemo de Boston | 550-540 | ¿Intimidación? |
| Ánfora clazomena | 530 | Intimidación |
| Ánfora (frag.) Pseudo-calcidia | 530 | Intimidación |
| Lécito de <i>Daybreak</i> | 510-500 | Intimidación |
| Lécito de Berlín (perdido) | 510-500 | Intimidación |
| <i>Circe</i> de Esquilo | 499/96- 456/55 | ¿? |
| Lécito de Eretria | 490-480 | ¿? |
| Kílix (frag.) de Atenas (Brygos) | 490-480 | Intimidación |
| Lécito de Nikon | 470-460 | Persecución |
| Enócoe de Louvre | 460 | Persecución |
| Crátera de Nueva York | 440 | Persecución |
| Crátera de Boloña | 440 | Persecución |
| Crátera de Varsovia | 440 | Persecución |
| <i>Pluto</i> de Aristófanes | 388 | Castigo |
| <i>Circe</i> de Anaxilas | s. IV | ¿? |
| <i>Circe</i> de Efipo | s. IV | ¿? |
| Estamnos etrusca | 1º mitad s. IV | Intimidación / ¿súplica? |
| Esquifo cabirio de Londres | 3º cuarto s. IV | Intimidación (distorsionada) |
| Esquifo cabirio de Oxford | 3º cuarto s. IV | ¿Intimidación? (distorsionada) |
| <i>Biblioteca (Epítome)</i> de Apolodoro | s. II-I a. C. | Intimidación |

En el cuadro anterior, se puede observar que claramente la aparición y utilización de los distintos motivos en el enfrentamiento de Odiseo y Circe siguen un orden cronológico. El primero es el motivo de la intimidación establecido desde la versión homérica y presente a lo largo del periodo arcaico en fuentes iconográficas. Más tarde, en el periodo clásico el

motivo de persecución toma vigencia y aparece presente en la mayoría de las fuentes iconográficas. Se desconoce el tratamiento de las fuentes literarias de esta época. En Aristófanes, aparece la mención de un nuevo motivo: el castigo; el cual podría complementar, a su vez, el motivo de la persecución; sin embargo, se ignora el referente del comediógrafo. En seguida, están las versiones distorsionadas de los vasos cabirios, en las cuales no se conoce el referente, no obstante, se intuye la utilización del motivo de intimidación homérico distorsionado con elementos grotescos y satíricos. Finalmente, la versión helenística de Apolodoro retoma el motivo homérico para relatar la escena del enfrentamiento en su colección mitográfica.

De esta manera, por medio de la investigación propuesta, se elaboró un estudio diacrónico de las distintas manifestaciones del episodio odiseico de Circe en fuentes literarias y en vasos cerámicos griegos, comprendidos entre s. VIII hasta I a. C.; con lo cual se logró demostrar que efectivamente estas representan versiones distintas del cuento mítico de Circe y Odiseo a lo largo de la historia de la Antigua Grecia. Este es el aporte principal de presente proyecto; pues anteriormente, se había estudiado el episodio odiseico de Circe, pero no se había establecido las posibles versiones de cuento mítico, con énfasis a las variaciones en la estructura narrativa y en los motivos, tanto en fuentes literarias como iconográficas.

Estas distintas versiones dependieron seguramente de diversos factores, tanto extrínsecos como intrínsecos. No obstante, presumiblemente la mayoría de las variaciones se deban a la semiosfera y a la instancia creadora, factores completamente extrínsecos a las obras de artística o poética. Los cambios observados más evidentes se deben principalmente a factores temporales, a variaciones en los estilos, géneros y motivos a lo largo de la historia literaria e iconográfica de Grecia.

Sin embargo, las distintas manifestaciones no solamente se generaron por factores temporales, sino también, en algunos casos, por cambios regionales. En la tradición literaria, la *Odisea* de Homero es la obra poética más importante para este episodio mítico, compuesta aproximadamente a finales del siglo VIII a. C. en Jonia. Las demás fuentes literarias conservadas son áticas o alejandrinas y, usualmente, siguen de cerca la tradición

homérica. Por ello, los cambios topográficos y regionales en las fuentes literarias no son muy evidentes y, generalmente, se ven limitados por el género y el estilo del propio autor.

En el caso de las fuentes iconográficas, sí se puede observar con más facilidad las variaciones regionales, no solo en el estilo sino también en la narración, como sucede en los vasos cabirios o etruscos. Sin embargo, en la presente investigación no se abordó profundamente las implicaciones que podrían haber tenido en la representación del episodio odiseico las variaciones regionales. Tampoco se tomó en consideración la importación de cerámica a otras ciudades, como sucedió con muchas de las piezas analizadas, como lo demuestra los diferentes lugares donde fueron halladas (Tebas, Tarento, Sicilia, Eretria, Agrigento, Nola, Siracusa y Boloña). Por tal razón, se deja abierta la puerta a un futuro estudio que pueda considerar como posible factor extrínseco de cambio en la narración la región de creación y el tráfico de las obras.

También se invita a analizar otros episodios del mito odiseico según el enfoque planteado en el presente proyecto, para lograr un entendimiento más panorámico y completo de su desarrollo a lo largo, no solo de la historia de Grecia, sino también de Roma. Asimismo, por ello, se pretende posteriormente afrontar este mismo episodio y otros en fuentes literarias e iconográficas tanto griegas como romanas.

Finalmente, se exhorta al investigador a estudiar otros mitos diacrónicamente, tomando en consideración tanto fuentes literarias como iconográficas, pues con ello se logra un entendimiento más panorámico y completo del desarrollo del mito en una cultura, como la griega o la romana. Igualmente, a lado de estas fuentes se debe tomar en cuenta obras perdidas, las cuales son fundamentales para lograr una visión más íntegra y compleja del desarrollo del mito. Este enfoque analítico es amplísimo y puede dedicarse al estudio del mito de la cultura clásica en la antigüedad sino también en otras épocas y culturas.

Apéndice I. Tabla de temas de la *Odisea* en el Teatro (Touchefeu-Meynier, 1968, pág. 306)

THÈMES ODYSSÉENS AU THÉÂTRE

| | | | | |
|--------------|--|--|---|-----------------------|
| ESCHYLE | 525-456 | Pénélope. Ostologoi. Psychagogoi. Circé. | Tragédie. Drame satyrique. Drame satyrique. Drame satyrique. | Attique. |
| ARISTIAS | V ^e S. | Le Cyclope. | Drame satyrique. | Argolide. |
| EPICHARME | 530-440 | Le Cyclope. Sirènes. Ulysse naufragé. | Comédie. | Syracuse. |
| CRATINOS | 484-419 | « Les Ulysse ». | Comédie. | Attique. |
| CALIAS | V ^e S. | Les Cyclopes. | Comédie. | Attique. |
| SOPHOCLE | 496-406 | Les lavandières ou Nausicaa. Niptra. O. Acanthoplex. | Tragédie. | Attique. |
| PHILOCLES | neveu de Sophocle | Pénélope | Tragédie. | Attique. |
| EURIPIDE | 485-406 | Le Cyclope | Drame satyrique. | Attique. |
| NICOPHON | fin V ^e | Les sirènes (non représentées) | Comédie. | Attique. |
| TIMOTHÉE | 450-360 | Le Cyclope. Ulysse. | Dithyrambe. | Milet. |
| PHILOXÈNE | 435-380 | Le Cyclope. | Dithyrambe. | Syracuse. |
| PHILLYLIOS | 419-390 (acmé) | Les lavandières ou Nausicaa. | Comédie. | Attique. |
| EUBOULOS | né vers 375 | Nausicaa. | Comédie. | Attique. |
| AMPHIS | | Ulysse. | Comédie. | Attique. |
| THÉOPOMPE | 410-370 (activité) | Sirènes. Ulysse. Pénélope. | Comédie. | Attique. |
| ANAXILAS | IV ^e S. | Calypso. Circé. | Comédie. | Origine dorieenne. |
| EPHIPPOS | IV ^e S. | Circé (Peut-Etre Le Nom d'une Courtisane). | Comédie. | |
| ANTIPHASES | 388-311 | Le Cyclope | Comédie. | Attique. |
| ALEXIS | env. 370-270 | Oduseus Aponiptomenos. Oduseus Uphainōn. | Comédie. | Attique. |
| (PHILETAS) | 320-270 | Hermès. | (Epyllion). | Cos. |
| SOPATER | fin IV ^e – déb. III ^e | Nekyia. | Phlyaque. | Alejandría. |
| OENONAS (i?) | | Le Cyclope Ulysse Naufragé. | Mime. | Italie. |
| PACUVIUS | env. 220-130 | Niptra. | Tragédie. | Italie. |

Apéndice II. Tabla de las fechas de aparición de los temas odiseicos en las fuentes iconográficas (Touchefeu-Meynier, 1968, pág. 305).

**DATE DE L'APPARITION DES THÈMES ODYSSÉENS
SUR LES DOCUMENTS FIGURES**

| THEMES | DATE APROXIMATIVE |
|-----------------------------|-------------------|
| Cyclopie | 670-650 |
| Sirènes | 600 |
| Circé | 560 |
| Massacre des Prétendants | après 479 |
| Ulysses y Pénélope | 470 |
| Nausicaa | 460 |
| Nekyia | 450 |
| Reconnaissance par Euryclée | 440 |

Apéndice III. Traducciones de las principales escenas del episodio odiseico de Circe presentes en la *Odissea* de Homero

La metamorfosis de los compañeros de Odiseo en animales (X, 210-263)

εὖρον δ' ἐν βήσσησι τετυγμένα δώματα Κίρκης
 ξεστοῖσιν λάεσσι, περισκέπτῳ ἐνὶ χώρῳ:
 ἀμφὶ δέ μιν λύκοι ἦσαν ὀρέστεροι ἢ δὲ λέοντες,
 τοὺς αὐτὴ κατέθελξεν, ἐπεὶ κακὰ φάρμακ' ἔδωκεν.
 οὐδ' οἳ γ' ὠρμήθησαν ἐπ' ἀνδράσιν, ἀλλ' ἄρα τοί γε
 οὐρῆσιν μακρῆσι περισσαίνοντες ἀνέσταν. 215

ὥς δ' ὅτ' ἂν ἀμφὶ ἄνακτα κύνες δαίτηθεν ἰόντα
 σαίνωσ', αἰεὶ γάρ τε φέρει μειλίγματα θυμοῦ,
 ὧς τοὺς ἀμφὶ λύκοι κρατερώνουχες ἢ δὲ λέοντες
 σαῖνον: τοὶ δ' ἔδεισαν, ἐπεὶ ἴδον αἰνὰ πέλωρα.
 ἔσταν δ' ἐν προθύροισι θεᾶς καλλιπλοκάμοιο, 220
 Κίρκης δ' ἔνδον ἄκουον ἀειδούσης ὀπι καλῆ,
 ἰστὸν ἐποιχομένης μέγαν ἄμβροτον, οἷα θεάων
 λεπτά τε καὶ χαρίεντα καὶ ἀγλαὰ ἔργα πέλονται.
 τοῖσι δὲ μύθων ἦρχε Πολίτης ὄρχαμος ἀνδρῶν,
 ὅς μοι κήδιστος ἐτάρων ἦν κεδνότατός τε: 225

‘ὦ φίλοι, ἔνδον γάρ τις ἐποιχομένη μέγαν ἰστὸν
 καλὸν ἀοιδιάει, δάπεδον δ' ἅπαν ἀμφιμέμυκεν,
 ἢ θεὸς ἢ ἐ γυνή: ἀλλὰ φθεγγώμεθα θᾶσσον.’
 ὧς ἄρ' ἐφώνησεν, τοὶ δὲ φθέγγοντο καλεῦντες.
 ἢ δ' αἴψ' ἐξελοῦσα θύρας ὤϊξε φαιινὰς 230
 καὶ κάλει: οἳ δ' ἅμα πάντες ἀιδρεΐησιν ἔποντο·
 Εὐρύλοχος δ' ὑπέμεινεν, οἰσάμενος δόλον εἶναι.
 εἶσεν δ' εἰσαγαγοῦσα κατὰ κλισμούς τε θρόνους τε,
 ἐν δὲ σφιν τυρόν τε καὶ ἄλφιτα καὶ μέλι χλωρόν

οἴνω Πραμνεΐῳ ἐκύκα· ἀνέμισγε δὲ σίτω 235
 φάρμακα λύγρ', ἵνα πάγχυ λαθοῖατο πατρίδος αἴης.
 αὐτὰρ ἐπεὶ δῶκέν τε καὶ ἔκπιον, αὐτίκ' ἔπειτα
 ῥάβδῳ πεπληγυῖα κατὰ συφεοῖσιν ἐέργνυ.
 οἱ δὲ συῶν μὲν ἔχον κεφαλὰς φωνήν τε τρίχας τε
 καὶ δέμας, αὐτὰρ νοῦς ἦν ἔμπεδος, ὡς τὸ πάρος περ. 240
 ὧς οἱ μὲν κλαίοντες ἐέρχατο, τοῖσι δὲ Κίρκη
 πὰρ ῥ' ἄκυλον βάλανόν τε βάλεν καρπὸν τε κρानεΐης
 ἔδμεναι, οἷα σύες χαμαιευνάδες αἰὲν ἔδουσιν.
 Εὐρύλοχος δ' αἴψ' ἦλθε θοὴν ἐπὶ νῆα μέλαιναν
 ἀγγελίην ἐτάρων ἐρέων καὶ ἀδευκέα πότμον. 245
 οὐδέ τι ἐκφάσθαι δύνατο ἔπος ἰέμενός περ,
 κῆρ ἄχεϊ μεγάλῳ βεβολημένος· ἐν δὲ οἱ ὄσσε
 δακρυόφιν πίμπλαντο, γόον δ' ὠίετο θυμός.
 ἀλλ' ὅτε δὴ μιν πάντες ἀγασσάμεθ' ἐξερέοντες,
 καὶ τότε τῶν ἄλλων ἐτάρων κατέλεξεν ὄλεθρον· 250
 "ἦοιμεν, ὡς ἐκέλευες, ἀνὰ δρυμὰ, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ·
 εὔρομεν ἐν βήσσησι τετυγμένα δώματα καλὰ
 ξεστοῖσιν λάεσσι, περισκέπτῳ ἐνὶ χώρῳ.
 ἔνθα δὲ τις μέγαν ἰστὸν ἐποιχομένη λίγ' ἄειδεν,
 ἢ θεὸς ἢ ἐ γυνή· τοὶ δὲ φθέγγοντο καλεῦντες. 255
 ἢ δ' αἴψ' ἐξελθοῦσα θύρας ὤϊξε φαιινὰς
 καὶ κάλει· οἱ δ' ἅμα πάντες ἀιδρεΐησιν ἔποντο·
 αὐτὰρ ἐγὼν ὑπέμεινα, οἰσάμενος δόλον εἶναι.
 οἱ δ' ἅμ' ἀιστώθησαν ἀολλέες, οὐδέ τις αὐτῶν
 ἐξεφάνη· δηρὸν δὲ καθήμενος ἐσκοπίαζον. 260
 ὧς ἔφατ', αὐτὰρ ἐγὼ περὶ μὲν ξίφος ἀργυρόηλον
 ὤμοιιν βαλόμην, μέγα χάλκεον, ἀμφὶ δὲ τόξα·
 τὸν δ' ἄψ ἠνώγεα αὐτὴν ὁδὸν ἠγήσασθαι.

Traducción de la autora

En medio de unos valles encontraron los palacios de Circe contruidos 210
con piedras pulidas, en un sitio descubierto.

Por todos lados se veían lobos montañeses y leones,
que ella misma hechizó, cuando les dio pérfido fármaco.

Pero ellos en ningún momento se lanzaron sobre los hombres, sino que
se levantaron agitando las largas colas. 215

Como cuando los perros mueven las colas alrededor del amo saliendo del banquete,
porque siempre les concede porciones gustosas,
así alrededor los lobos de fuertes garras y los leones
coleaban; sin embargo ellos temieron, cuando vieron a las formidables bestias.

Se colocaron en las puertas del palacio de la diosa de hermosas trenzas, 220
Adentro se escuchaba a Circe cantando con hábil voz,
mientras trabajaba en un gran tejido divino,
como son las obras de las diosas:
finas, agradables y espléndidas.

Y Polites, el jefe de los hombres, quien era para mí el más fiel y
estimado de los compañeros, fue el primero en hablar: 225

“¡Oh amigos! Ciertamente adentro hay alguien que trabaja en un gran tejido
y canta hábilmente, haciendo resonar todo el suelo,
divinidad o mujer, llamemos a viva voz lo más pronto posible.”

Así entonces les dijo, y luego ellos llamaron a gritos.

Ella apareció rápidamente, abrió las espléndidas puertas 230
y los invitó a pasar, todos juntos con ignorancia la siguieron.

Sin embargo, Euríloco se quedó atrás, pues sospechó que era una trampa.
Después de introducirlos, los hizo sentar en sillones y en asientos.

Para ellos, queso, harina y miel amarilla
mezló con vino de Pramnio. También entremezcló con harina 235

*el pernicioso fármaco, a fin de que por completo se olvidasen de la tierra patria.
 Luego, tan pronto como se los dio y lo bebieron, inmediatamente después
 con la varita, golpeándolos, los encerró en la pocilga.
 Ellos tenían: unos cabezas de cerdos, otros el sonido, ya los cabellos,
 ya también el cuerpo, pero la mente ciertamente era inmutable como antes. 240
 Así pues ciertamente ellos lloraron al ser encerrados; por su parte, Circe les
 tiró para comer bellotas de encina, hayuco y fruto de corneja,
 como siempre comen los cerdos que duermen en el suelo.
 En seguida, Euríloco rápidamente regresó junto a la negra nave
 a contar la noticia de sus compañeros y su amargo destino. 245
 Pero no pudo contar lo sucedido aunque lo deseaba,
 ceñido el corazón por un gran dolor. Sus ojos
 se llenaron de lágrimas y su ánimo deseaba el llanto.
 En ese momento realmente todos desconcertados le preguntamos,
 y entonces contó detalladamente la ruina de los otros compañeros. 250
 “Fuimos, como lo ordenaste, por el bosque, ilustre Odiseo,
 y encontramos en medio de un valle hermosos palacios construidos
 con piedras pulidas, en un sitio descubierto.
 Ahí alguien trabajaba en un gran tejido y melodiosamente cantaba,
 fuera divinidad o mujer, ellos la llamaron a gritos. 255
 Ella apareció rápidamente, abrió las esplendidas puertas
 y los invitó a pasar, todos juntos con ignorancia la siguieron.
 Sin embargo, yo me quedé atrás, pues sospechaba que era una trampa.
 Al mismo tiempo, todos juntos desaparecieron y ninguno de ellos
 volvió a salir, largo tiempo estuve sentado en vigilia.” 260
 Así dijo, no obstante yo me puse sobre el hombro
 la espada tachonada de plata, poderoso objeto de cobre,
 junto al arco y las flechas, y le ordené que él mismo enseñara el camino de regreso.*

Encuentro de Odiseo con Circe (X 274-347)

ὡς εἰπὼν παρὰ νηὸς ἀνήιον ἠδὲ θαλάσσης.
 ἀλλ' ὅτε δὴ ἄρ' ἔμελλον ἰὼν ἱερὰς ἀνὰ βήσας 275
 Κίρκης ἴξεσθαι πολυφαρμάκου ἐς μέγα δῶμα,
 ἔνθα μοι Ἑρμείας χρυσόρραπις ἀντεβόλησεν
 ἐρχομένῳ πρὸς δῶμα, νεηνίη ἀνδρὶ ἐοικώς,
 πρῶτον ὑπηνήτη, τοῦ περ χαριεστάτη ἦβη:
 ἐν τ' ἄρα μοι φῦ χειρὶ, ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε: 280
 ' πῆ δὴ αὐτ', ὦ δύστηνε, δι' ἄκριας ἔρχεαι οἶος,
 χάρου ἄιδρις ἐών; ἔταροι δέ τοι οἶδ' ἐνὶ Κίρκης
 ἔρχεται ὡς τε σύες πυκινοὺς κευθμῶνας ἔχοντες.
 ἦ τοὺς λυσόμενος δεῦρ' ἔρχεαι; οὐδέ σε φημι
 αὐτὸν νοστήσειν, μενέεις δὲ σύ γ', ἔνθα περ ἄλλοι. 285
 ἀλλ' ἄγε δὴ σε κακῶν ἐκλύσομαι ἠδὲ σαώσω.
 τῆ, τόδε φάρμακον ἐσθλὸν ἔχων ἐς δώματα Κίρκης
 ἔρχεαι, ὃ κέν τοι κρατὸς ἀλάλησιν κακὸν ἦμαρ.
 πάντα δέ τοι ἐρέω ὀλοφώια δήνεα Κίρκης.
 τεύξει τοι κυκεῶ, βαλέει δ' ἐν φάρμακα σίτω. 290
 ἀλλ' οὐδ' ὡς θέλξει σε δυνήσεται: οὐ γὰρ ἐάσει
 φάρμακον ἐσθλόν, ὃ τοι δώσω, ἐρέω δὲ ἕκαστα.
 ὀππότε κεν Κίρκη σ' ἐλάση περιμήκει ῥάβδῳ,
 δὴ τότε σὺ ξίφος ὀξὺ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ
 Κίρκη ἐπαῖξαι, ὡς τε κτάμεναι μενεαίνων. 295
 ἠ δέ σ' ὑποδείσσασα κελήσεται εὐνηθῆναι:
 ἔνθα σὺ μηκέτ' ἔπειτ' ἀπανήνασθαι θεοῦ εὐνήν,
 ὄφρα κέ τοι λύση θ' ἐτάρους αὐτόν τε κομίσει:
 ἀλλὰ κέλεσθαί μιν μακάρων μέγαν ὄρκον ὁμόσσαι,
 μή τί τοι αὐτῷ πῆμα κακὸν βουλευσέμεν ἄλλο, 300

μή σ' ἀπογυμνωθέντα κακὸν καὶ ἀνήνορα θήη.
 ὧς ἄρα φωνήσας πόρε φάρμακον ἀργεῖφόντης
 ἐκ γαίης ἐρύσας, καὶ μοι φύσιν αὐτοῦ ἔδειξε.
 ῥίζη μὲν μέλαν ἔσκε, γάλακτι δὲ εἴκελον ἄνθος:
 μῶλυ δέ μιν καλέουσι θεοί: χαλεπὸν δέ τ' ὀρύσσειν 305
 ἀνδράσι γε θνητοῖσι, θεοὶ δέ τε πάντα δύνανται.
 Ἑρμείας μὲν ἔπειτ' ἀπέβη πρὸς μακρὸν Ὀλυμπον
 νῆσον ἀν' ὑλήεσσαν, ἐγὼ δ' ἐς δώματα Κίρκης
 ἦια, πολλὰ δέ μοι κραδίη πόρφυρε κίοντι.
 ἔστην δ' εἰνὶ θύρησι θεᾶς καλλιπλοκάμοιο: 310
 ἔνθα στὰς ἐβόησα, θεὰ δέ μευ ἔκλυεν αὐδῆς.
 ἦ δ' αἴψ' ἐξελθοῦσα θύρας ὤϊξε φαιινὰς
 καὶ κάλει: αὐτὰρ ἐγὼν ἐπόμην ἀκαχήμενος ἦτορ.
 εἶσε δέ μ' εἰσαγαγοῦσα ἐπὶ θρόνου ἀργυροήλου
 καλοῦ δαιδαλέου: ὑπὸ δὲ θρηῆνυς ποσὶν ἦεν: 315
 τεῦχε δέ μοι κυκεῶ χρυσέῳ δέπαι, ὄφρα πίοιμι,
 ἐν δέ τε φάρμακον ἦκε, κακὰ φρονέουσ' ἐνὶ θυμῷ.
 αὐτὰρ ἐπεὶ δῶκέν τε καὶ ἔκπιον, οὐδέ μ' ἔθελξε,
 ῥάβδῳ πεπληγυῖα ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζεν:
 'ἔρχεο νῦν συφεόνδε, μετ' ἄλλων λέξο ἐταίρων.' 320
 ὧς φάτ', ἐγὼ δ' ἄορ ὀξὺ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ
 Κίρκη ἐπήϊξα ὧς τε κτάμεναι μενεαίνων.
 ἦ δὲ μέγα ἰάχουσα ὑπέδραμε καὶ λάβε γούνων,
 καὶ μ' ὀλοφυρομένη ἔπεα πτερόεντα προσηύδα:
 ' τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν; πόθι τοι πόλις ἠδὲ τοκῆς; 325
 θαῦμά μ' ἔχει ὧς οὔ τι πιῶν τάδε φάρμακ' ἐθέλχθης:
 οὐδὲ γὰρ οὐδέ τις ἄλλος ἀνήρ τάδε φάρμακ' ἀνέτλη,
 ὅς κε πῆη καὶ πρῶτον ἀμείψεται ἔρκος ὀδόντων.
 σοὶ δέ τις ἐν στήθεσσι ἀκήλητος νόος ἐστίν.

ἦ σύ γ' Ὀδυσσεύς ἐσσι πολύτροπος, ὄν τέ μοι αἰεὶ 330
 φάσκεν ἐλεύσεσθαι χρυσόρραπις ἀργεῖφόντης,
 ἐκ Τροίης ἀνιόντα θοῆ σὺν νηὶ μελαίνῃ.
 ἀλλ' ἄγε δὴ κολεῶ μὲν ἄορ θεό, νῶϊ δ' ἔπειτα
 εὐνῆς ἡμετέρης ἐπιβείομεν, ὄφρα μιγέντε
 εὐνῆ καὶ φιλότητι πεποιίθομεν ἀλλήλοισιν.' 335
 ὡς ἔφατ', αὐτὰρ ἐγὼ μιν ἀμειβόμενος προσέειπον:
 'ὦ Κίρκη, πῶς γάρ με κέλει σοὶ ἦπιον εἶναι,
 ἦ μοι σῶς μὲν ἔθηκας ἐνὶ μεγάροισιν ἑταίρους,
 αὐτὸν δ' ἐνθάδ' ἔχουσα δολοφρονέουσα κελεύεις
 ἐς θάλαμόν τ' ἰέναι καὶ σῆς ἐπιβήμεναι εὐνῆς, 340
 ὄφρα με γυμνωθέντα κακὸν καὶ ἀνήνορα θήῃς.
 οὐδ' ἂν ἐγὼ γ' ἐθέλοισι τεῆς ἐπιβήμεναι εὐνῆς,
 εἰ μὴ μοι τλαίης γε, θεά, μέγαν ὄρκον ὁμόσσαι
 μὴ τί μοι αὐτῷ πῆμα κακὸν βουλευσέμεν ἄλλο.
 ὡς ἐφάμην, ἠ δ' αὐτίκ' ἀπώμνυεν, ὡς ἐκέλευον. 345
 αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ' ὄμοσέν τε τελευτήσέν τε τὸν ὄρκον,
 καὶ τότε ἐγὼ Κίρκης ἐπέβην περικαλλέος εὐνῆς.

Traducción de la autora

Así diciendo me alejaba de la nave y el mar.
Entonces, cuando ya iba por los sagrados valles 275
alcanzando la gran casa de Circe, la conocedora de muchas prócimas,
allí a mí Hermes, el de la vara de oro, se me presentó
delante de la casa, con el aspecto de un hombre joven,
que empieza a tener barba, ciertamente la edad juvenil más hermosa.
Entonces, me cogió la mano, me llamó por mi nombre y me dijo estas palabras: 280
“¿Cómo tú mismo vas, oh desgraciado, solo a través de la cima
ignorando el lugar? Tus compañeros en casa de Circe

encerrados como cerdos los tiene en sólidos escondrijos.
¿De seguro vienes hasta aquí a rescatarlos? Pero a ti te digo:
tú mismo no volverás, sin duda permanecerás allí junto a los otros. 285
Pero, ¡vamos!, ahora te libraré y te protegeré del mal.
Ten, lleva contigo este generoso fármaco dentro del palacio de Circe,
llegado el caso, su poder te protegerá del mal día.
Además, te diré todas las funestas artes de Circe.
Hará para ti un brebaje y le echará dentro el fármaco con la harina. 290
Sin embargo, aun así no podrá hechizarte, porque no lo permitirá
el buen fármaco que te daré, pero te diré cada cosa en detalle:
cuando Circe te golpee con la muy larga varita,
entonces, habiendo sacado tu afilada espada de la parte del muslo,
arrójate sobre ella, así como si trataras de matarla. 295
Ella asustada te instará a acostarse con ella,
Allí, tú no amenaces con rechazar el lecho de la divinidad,
hasta que disponga la liberación de tus compañeros y te hospede;
sino que a ella debes exigirle apalabrar el gran juramento de los bienaventurados,
para que no delibere alguna otra pérfida calamidad contra ti 300
y no te vuelva inhábil y cobarde, cuando estés desarmado.”
Entonces así hablaba el Argifonte, cuando me entregó el fármaco
que arrancó de la tierra, y también allí mismo me enseñó sus cualidades naturales:
la raíz era negra y la flor como la leche;
‘moly’ la llaman los dioses. Arrancarla es difícil 305
para los hombres mortales, pero los dioses todo pueden hacerlo.
Después, Hermes partió hacia el elevado Olimpo
por la isla boscosa, yo asimismo hacia los palacios de Circe
me dirigí y mi corazón se agitaba abatido.
Ya me hallaba en las puertas de la diosa de hermosas trenzas, 310
y allí de pie grité para que la diosa oyera mi voz.

*Ella apareció rápidamente, abrió las espléndidas puertas
 y me invitó a pasar; yo la seguí, pero con el corazón afligido.
 Después de introducirme, me hizo sentar en un sillón tachonado de plata,
 hermoso y bien labrado, y bajo los pies había un escabel. La pócima me hizo 315
 para que bebiera, en efecto dentro de la copa de oro en el brebaje
 echó el fármaco, pensando en su mente maldades.
 Luego, después de que me lo dio, lo bebí, pero no me hechizó,
 habiéndome golpeado con la varita, me llamó y dijo estas palabras:
 “Ahora, ve a la pocilga y acuéstate al lado de tus otros compañeros”. 320
 Así habló, mas yo habiendo sacado la afilada espada de la parte del muslo,
 me arrojé sobre Circe, así como si tratara de matarla.
 Gritando fuerte, ella corrió a tirarse a mis pies y abrazó mis rodillas.
 Mientras lloraba, me dijo estas aladas palabras:
 “¿Quién eres? ¿De cuáles hombres provienes? ¿De qué ciudad o de qué padres? 325
 ¿Por qué maravilla no fuiste encantado cuando bebiste este fármaco?
 Porque de ninguna manera antes otro hombre este fármaco soportó,
 cuando lo bebiera, tan pronto como el cerco de los dientes atravesara.
 En verdad, en tu pecho tienes una mente que no puede ser encantada.
 ¿O tú eres Odiseo, el de muchas vueltas, aquel que 330
 el Argifonte, el de la vara de oro, siempre me decía que iba a llegar
 en su ligera nave negra de regreso desde Troya?
 Pero, vamos, ahora coloca en la vaina la espada, después ambos
 subamos nuestro lecho, para que yazcamos juntos
 en él y el amor nos aplaque mutuamente”. 335
 Así habló, sin embargo de mi parte yo le respondí:
 “Oh Circe, cómo pues me pides que sea gentil contigo,
 la que por cierto en estas salas trasformó a mis compañeros en cerdos
 y a mi mismo ahora, sometida, engañosamente me excitas
 a ir a tu recámara y subir a tu lecho 340*

*para que cuando esté desarmado me vuelvas inhábil y cobarde.
 En todo caso, yo no estoy dispuesto a subir a tu lecho
 Si no soportas por lo menos, Diosa, apalabrar el gran juramento
 para que no delibere alguna otra pérfida calamidad contra mi”.*
De este modo hablé y ella en seguida prestó juramento como yo le pedía. 345
*No obstante, hasta que no terminó de prestar juramento,
 Solo entonces yo subí al bellissimo lecho de Circe.*

El desencantamiento de los compañeros de Odiseo (X, 388-399)

ὧς ἐφάμην, Κίρκη δὲ διέκ μεγάροιο βεβήκει
 ῥάβδον ἔχουσ' ἐν χειρί, θύρας δ' ἀνέωξε συφειοῦ,
 ἐκ δ' ἔλασεν σιάλοισιν ἐοικότας ἐννεώροισιν. 390
 οἱ μὲν ἔπειτ' ἔστησαν ἐναντίοι, ἡ δὲ δι' αὐτῶν
 ἐρχομένη προσάλειφεν ἐκάστω φάρμακον ἄλλο.
 τῶν δ' ἐκ μὲν μελέων τρίχες ἔρρεον, ὡς πρὶν ἔφουσε
 φάρμακον οὐλόμενον, τό σφιν πόρε πότνια Κίρκη:
 ἄνδρες δ' ἄψ ἐγένοντο νεώτεροι ἢ πάρος ἦσαν, 395
 καὶ πολὺ καλλίονες καὶ μείζονες εἰσοράασθαι.
 ἔγνωσαν δέ μ' ἐκεῖνοι ἔφυν τ' ἐν χερσὶν ἕκαστος.
 πᾶσιν δ' ἡμερόεις ὑπέδν γόος, ἀμφὶ δὲ δῶμα
 σμερδαλέον κονάβιζε: θεὰ δ' ἐλέαιρε καὶ αὐτή.

Traducción de la autora

*Así hablé y luego Circe se marchó fuera de la habitación,
 con la varita en sus manos; abrió las puertas de la pocilga
 y sacó afuera a los cerdos como de nueve años. 390*
*Allí, entonces ellos estaban de pie en frente de la diosa, la cual
 a cada uno iba frotándolo con otro fármaco.
 De sus miembros cayeron fuera las cerdas, que antes ella hizo crecer*

con el funesto fármaco, que a ellos suministró la augusta Circe.

*Otra vez los convirtió en hombres más jóvenes como lo fueran en otro tiempo, 395
mucho más hermosos y más altos al contemplarlos.*

*Todos ellos me reconocieron y cada uno fue tomándome las manos,
El conmovedor llanto se apoderó de todos, por todos lados el palacio
resonaba terriblemente por el ruido y también la diosa misma se apiadó.*

Apéndice IV. Traducción del único fragmento de *Circe* de Efipo.

Efipo, *Circe* (fr. 11, Kock).

A· οἶνον πίσις ἂν ἀσφαλέστερον πολὺ

ὕδαρῃ. B· μὰ τὴν γῆν. ἀλλὰ τρία καὶ τέτταρα.

A· οὕτως ἄκρατον, εἰπέ μοι, πίει; B· τί φῆς;

A. *Beberías el vino más seguro en el caso de que tenga mucha agua.*

B. *Por la tierra, por lo menos tres y cuatro.*

A. *¿Así puro, dime, lo beberá?*

B. *¿Qué dices?* (Traducción de la autora)

Apéndice V. Tabla sobre iconografía de Circe (Bracke, 2009b, pág. 111).

***CIRCE IN ICONOGRAPHY:
CHRONOLOGICAL LIST***

- No.: number of the image in Appendix 8
- LIMC*: number of the image in Canciani's article on Kirke in *LIMC*
- Subject: subject of the vase painting
- Subject A: Circe's transformation of Odysseus' men into animals
- Subject B: Circe's confrontation with Odysseus

| No. | <i>LIMC</i> | Date BCE | Style | Provenance | Museum | Subject |
|-----|-------------|--|-------------------|---------------|---|---------|
| 1 | 53 | 575-550 | Corinthian | Boeotia | Boston, Museum of Fine Art 01.8100 | -- |
| 2 | 13 | 560 | Attic | Thebes | Boston, MFA 99.519 | A |
| 3 | 14 | 550-540 | Attic | Unknown | Boston, MFA 99.518 | A |
| | 19 | 530 | Pseudo-Chalcidian | Vulci | Vulci, Antiquarium del Castello dell' Abbadia | B |
| | 5bis | 510 | Attic | Unknown | Private collection | A |
| 5 | 5 | 510-500 | Attic | Taranto | Taranto, Nat. Mus. 20324 | A |
| | 15 | 510-500 | Attic | Taranto | Taranto, Nat. Mus. 9125 | B |
| 6 | 16 | 510-500 | Attic | Sicily | Berlin, Nat. Mus. F 1960; now destroyed | B |
| 7 | 17 | 490-480 | Attic | Eretria | Athens, Nat. Mus. 1133 | B |
| | 20=6 | 490-480 | Attic | Athens | Athens, Nat. Mus. Acr. 293 | B |
| | 21 | 480-470 | Attic | Agrigento | Private collection | B |
| | 22 | 470-460 | Attic | Agrigento | Erlangen University 261 | B |
| 8 | 23 | 460 | Attic | Nola, S Italy | Paris, Louvre G 439 | B |
| | 8 | 460 | Attic | Nola | Dresden, Staatl. Kunstlg. 323 | A |
| | 9 | 440 | Attic | Nola | Berlin, Nat. Mus. F2342 | A |
| 4 | 10=24 | 440 | Attic | Bologna | Bologna, Civ. Mus. 298 | A/B |
| | 25 | 440 | Attic | Taranto | New York, Met. 41.83 | B |
| | 26 | 440 | Attic | Italy? | Warsaw, Nat. Mus. 140352 | B |
| | 34 | 1 st half 4 th C | Etruscan | Vulci | Parma, Nat. Mus. C 161 | B |

Glosario

Acción mítica. En la narración mítica, se entiende acción como un argumento constituido por una sucesión de hechos relacionados entre sí. Puede utilizarse el término indistintamente para la narración visual o literaria. Se encuentra compuesto por tres elementos fundamentales: actores, espacio y tiempo.

Ánfora (ἀμφορεύς). Jarra de dos asas para almacenar aceite, vino o granos (New Orleans Museum of Tulane University, 1981). También era utilizada como urna cineraria (Pabón S. de Urbina, 2005, pág. 36).

Arte narrativo. Toda representación visual de escenas que cuentan historias, sean reales o ficticias (cf. Carpenter, 2001, pág. 7).

Aríbalo (ἀρύβαλλος). Botella pequeña con cuerpo esférico y cuello estrecho, usado por los atletas para guardar el aceite o perfume. (New Orleans Museum of Tulane University, 1981)

Atributo iconográfico. Objetos que ayudan a caracterizar, de forma precisa, la personalidad de la figura representada. Su conocimiento es obligatorio para poder establecer el asunto, y su importancia estriba en que sin él puede alterarse considerablemente el significado de las imágenes (cf. Rodríguez López, 2005, pág. 10).

Chitón (χιτών). Término genérico para la túnica griega. Generalmente hecho con dos largos rectángulos de delgado lino, cuyos extremos superiores se amarraban con broches sobre los hombros y se ceñía a la cintura con un cinturón. Es una vestimenta tanto masculina como femenina. (Cf. Cleland, Davies, & Llewellyn-Jones, 2007, pág. 32)

Clámide (χλαμῦς). Un gran manto a modo de capa, que protege a los viajeros (Esteban Santos, 2010, pág. 40)

Comedia (κωμῳδία). Obra de carácter dramático fundamentada en el juego alegre y la búsqueda de regocijo mediante la presentación de supuestos conflictos, falsas situaciones o personajes ridículos (cf. Lapesa, 1995, pág. 152).

Crátera (κρατήρ). Vasija grande utilizada para mezclar el vino con agua (cf. Pabón S. de Urbina, 2005, pág. 355). Generalmente tiene dos grandes asas que salen cerca del pie. Las

había de mármol que se utilizaban posiblemente para decorar o como macetas, y también de metal. Las clases varían según la forma de sus asas: de columnas, de volutas, cáliz o acampanadas. Se empleaba principalmente para mezclar el agua y el vino. (Molier, 2001)

Cuento mítico. El cuento popular de carácter maravilloso que en su génesis se basa en el mito (Mélétinski, 1987, pág. 189). Comparte con el mito los componentes sobrenaturales, pero sus actores son personajes humanos. Además, son narraciones míticas dedicadas por lo general al entretenimiento narrativo, sin referirse a temas fundamentalmente “serios” o a reflexiones de problemas y de preocupaciones profundas.

Cuento popular. Es una narración tradicional no sólidamente establecida, en la cual lo fantástico o sobrenatural se entremezcla con la realidad humana. “Un relato de ficción que sólo se expresa verbalmente y sin apoyos rítmicos; carece de referentes externos, se transmite principalmente por vía oral y pertenece al patrimonio colectivo. Su relativa brevedad le permite ser contado en un solo acto. En cuanto al contenido, parte de un conflicto, se desarrolla en forma de intriga y alcanza un final, a menudo sorprendente. Muchos cuentos se componen de dos partes o secuencias (si bien la segunda suele estar debilitada o perdida). El sentido de los cuentos populares se aloja fundamentalmente en la acción. Sus personajes carecen de entidad psicológica individual, pero no de significado, que está ligado a la acción” (Rodríguez Almodóvar, 2010, pág. 12).

Difros (δίφρος). Taburete sin respaldo de cuatro patas, generalmente cruzadas, utilizado en la Antigua Grecia. Existía una forma de ‘difros plegable’ (δίφρος ὀκλαδίας; *díphros okladías*), cuyas patas terminan, en algunos casos, en forma de garras de animal.

Digresión. Mecanismo por el cual se interrumpe la narración, en principio, corresponde a una suspensión momentánea de la velocidad narrativa adoptada.

Distorsión (Travestie). Es lo inverso de la parodia, se mantiene el contenido de un modelo serio, pero se le reviste de una forma inferior e inapropiada a su categoría; se degrada lo sublime envolviéndolo en formas ridículas y burlescas (Gil, 1993, pág. 36).

Ditrambo (διθύραμβος). Composición lírica que en un principio era un himno coral y de danza dedicado a Dionisos. Más tarde, en toda Grecia se convirtió en una forma ritual del culto dionisiaco. (Cf. Aristóteles, 1974, pág. 244, nota 10)

Drama (δράμα). Narraciones poéticas que imitan el obrar de las personas (cf. Aristóteles, *Poética* 1448a 29), pues, etimológicamente hablando, significa ‘acción’. La poesía dramática es aquella que en vez de relatar una acción, como la épica, la representa mediante actores, por ello está dispuesta para el teatro. En Grecia, destaca la tragedia, la comedia y el drama satírico como principales manifestaciones dramáticas.

Drama satírico. Género dramático griego caracterizado por el típico coro compuesto por sátiros. Por lo general, se representaba después de tres tragedias. Su contenido era básicamente humorístico, con lo cual se lograba un fuerte contraste con la tragedia. (Cf. Thorburn, 2005, pág. 490)

Enócoe (οἴνοχρη). Jarra de vino por excelencia. Se utilizaba en su mayoría para servir vino en las copas (Pabón S. de Urbina, 2005, pág. 421).

Épica (ἐπικός / ἐπός). Género literario griego basado principalmente en la narración de las hazañas de héroes históricos o legendarios; por ello, también se le conoce como poesía heroica (cf. Lapesa, 1995, págs. 125-126).

Episodio. Sección narrativa basada en una acción secundaria o parcial de un relato mítico dotado de cierta unidad, pero enlazada con la acción mítica principal.

Escena. Término utilizado para designar a cada una de las cortes en que pueden ser divididas las acciones parciales de un episodio mítico, en las cuales se encuentran presentes los mismos personajes.

Espacio. Categoría fundamental, junto al tiempo, propio de la estructura narrativa, pues es el ambiente donde ocurre la acción.

Esquifo (σκύφος). Taza de dos asas común para beber (Pabón S. de Urbina, 2005, pág. 539), también se utilizaba para sacar el vino de la cratera.

Estamno (στάμνος). Cántaro o jarro que se utilizaba para la conservación del vino y otras sustancias. Se distingue por su gran tamaño, con dos hazas horizontales.

Estilo en blanco y negro. “La representación de figuras negras sobre un fondo claro, con detalles de viva policromía para resaltar algunos por menores del conjunto” (Rodríguez López, 2006, pág. 18). Se utilizaba en el estilo protoático.

Exomís (ἔξωμίς). “Túnica o blusa de trabajo con una sola manga” (Pabón S. de Urbina, 2005, pág. 220), que dejaba generalmente al descubierto el hombro derecho con todo el brazo.

Figura complementaria. Se trata de personajes que no pertenecen a la acción. Son meros ‘espectadores’ yuxtapuestos a la narración con función completamente decorativa. En otras ocasiones, los pintores recurren a ellas para crear más dramatismo en la escena.

Figuras negras. Técnica de fabricación de cerámica utilizada principalmente durante el periodo arcaico, que consiste en pintar el contorno de una figura sobre un vaso antes de su cocción y grabar los detalles con una herramienta afilada, para que una vez cocida obtuvieran el color de la arcilla en contraste con el negro de la figura. Para algunos detalles, se utilizaba pigmentos blanco y rojo (cf. Carpenter T. H, 2001, pág. 10). El uso de esta técnica en finales del siglo V se limita a la decoración de vasijas hechas con propósitos rituales específicos, como los vasos Cabirios y vasijas de premios, como las ánforas Panateneas de Atenas (cf. Walters (1892/93, pág. 78); Buitron & Cohen (1992, pág. 79).

Figuras rojas. Técnica de fabricación de cerámica utilizada especialmente en el periodo clásico que consiste en cubrir la superficie del vaso con un barniz negro dejando el espacio de la figura en el tono rojo de la arcilla. Los detalles se indican con líneas pintadas cuyo espesor puede regularse según la densidad del barniz. (Carpenter T. H., 2001, pág. 10)

Folk-tale. Ver cuento popular.

Fórmula. Esquema compositivo establecido para la representación de un mito específico que el pintor de cerámica respeta y sigue por tradición. Ayuda al reconocimiento de la acción mítica narrada.

Geométrico (periodo). En el arte griego, se denomina así a la época comprendida entre los siglos X y VIII a. C., en la cual se desarrolla el estilo geométrico.

Geométrico (estilo). Se basa en la utilización de las formas geométricas, específicamente en decoración. Predominan las figuras pequeñas, estilizadas e inespecíficas (Shapiro, 1990, pág. 143). Las acciones son muy genéricas en su naturaleza como para considerarlas representaciones de cuentos mitológicos específicos (Stansbury-O'Donnell, 1999, pág. 44).

Gesto. Lenguaje corporal en iconografía que favorece la narración pictórica.

Hidra (ὕδρῖα). Jarra de agua con vientre ancho y cuello estrecho. Cuenta con dos asas horizontales para facilitar su levante, y una tercera asa vertical para verter (New Orleans Museum of Tulane University, 1981). También se utilizaba para realizar votaciones (Pabón S. de Urbina, 2005, pág. 597).

Himation (ἱμάτιον). Término generalizado para el vestido. Era una especie de manto amplio y envolvente, que cubría el torso diagonalmente sobre un hombre. Se solía utilizar sobre un chitón largo. (Cf. Cleland, Davies, & Llewellyn-Jones, 2007, pág. 92)

Kílix (κύλιξ). Antigua copa para beber vino caracterizada por sostenerse sobre un pie y por sus dos asas simétricamente dispuestas, además consta con un cuerpo poco profundo y ancho. También fue utilizada para frutos secos, aceitunas o frutas.

Klismos (κλισμός). Silla con respaldar, utilizada en el contexto de la *Odisea* indistintamente para hombres como mujeres; pero en el período clásico, se confinó al uso femenino.

Lécito (λήκυθος). Vasija estrecha o ancha con largo cuello del cual se desprende un asa, utilizada para conservar ungüentos olorosos como perfumes y aceites. También se empleaba para el agua en el baño de las novias. Más tarde, se relaciona con los ritos funerarios.

Lírica. Género poético basado en la expresión de sentimientos, imaginaciones y pensamientos del autor. Al ser la manifestación del mundo interno, es un género subjetivo y personal (Lapesa, 1995, pág. 139).

Melanográfica (técnica). Ver figuras negras.

Momento clímax o dramático. Representa el punto más importante de la acción, es el momento más tenso y culminante.

Momento pregnante. Es el instante seleccionado dentro del curso de la acción que suscite o dé a entender al espectador lo que ha de suceder o ha sucedido.

Motivo. Nombre técnico para denominar al patrón de repeticiones de algunos elementos característicos en distintas historias, generalmente de diferentes partes del mundo. En otras palabras, un mismo motivo puede aparecer representado en distintos argumentos. El término puede ser aplicado indistintamente en el análisis narratológico del texto literario o

visual. En iconografía, se entiende motivo como “un subtema dentro del cuadro, un asunto menor relacionado con el asunto general y que suele acompañarlo” (Castiñeiras González, 1998, pág. 41).

Narración. La acción de narrar acontecimientos. Se distinguen dos tipos de narración: *story* (ficción: contar historias) y *history* (historia real: hechos) (cf. Castiñeiras González, 1998, pág. 56).

Narrativa cíclica. Serie de varios momentos de una acción representados físicamente separados uno del otro y en cada uno el protagonista reaparece.

Narrativa monoescénica. Elección de un momento único de la acción representada, el cual puede ser pregnante o dramático (clímax).

Narrativa sinóptica. Inserción de distintos momentos de la acción en una misma escena, ya sea por medio de personaje u objetos, sin repetir al protagonista.

Nomo (νόμος). Canto monódico que podía ser acompañado con la cítara o la flauta (cf. Aristóteles, 1974, pág. 244, nota 31).

Odiseico. Pertenece o relativo al mito de Odiseo.

Orientalizante (periodo). En el arte griego se denomina así a la época que discurre entre finales 720 al 600 a. C., en la cual se desarrolla el estilo orientalizante.

Orientalizante (estilo). Arte de influencia oriental desarrollado en el periodo homónimo. En el plano iconográfico, el estilo orientalizante tiene dos ramas principales: presentación de animales y escenas de acción humana.

Palmeta. Formación de poda dirigida, por la que se disponen todas las ramas de un árbol o arbusto en un solo plano; por ejemplo, en forma de abanico.

Parodia. En la Antigüedad, se entendía exclusivamente como la imitación burlesca de formas literarias, pero en la actualidad el término abarca un sentido más amplio (incluye a autor, la temática y la obra); por tal razón la parodia presupone el conocimiento previo del modelo imitado y su reconocimiento, en sus semejanzas y en sus diferencias, en el remedo paródico. El efecto cómico reside precisamente en la incongruencia, en el modelo o texto referencial la relación entre forma y contenido es armónica, pero en la parodia se rompe conscientemente esa armonía, de tal manera que la expectación del público se viene abajo

por los desequilibrios formales y objetivos (Gil, 1993, pág. 32). Se aplican predicados elevados a sujetos humildes, lo trivial se expresa en lenguaje grandilocuente (Gil, 1993, pág. 36). Para ello, se utiliza el humor situacional y humor verbal.

Parodia de situación. Se remedan circunstancias, escenas o episodios completos de un poema. La parodia mitológica de situación se dedica a imitar burlesca o cómicamente la acción mítica presente en el referente.

Parodia verbal. Se parodia palabras, versos o expresiones completas de un poema o género específico, por ejemplo, expresiones homéricas o épicas concretas (cf. Macía Aparicio, 2000, pág. 238).

Pélíce (πελίκη). Variación del ánfora con un centro de gravedad más bajo y una curva continua del cuello a la boca. Servía para guardar el vino y otras sustancias.

Periodo arcaico. Periodización cronológica tradicional de la historia de Grecia comprendida entre la mitad del siglo VII a. C. hasta el principio del s. V a. C.

Periodo clásico. Periodización cronológica tradicional de la historia de Grecia comprendida entre el final de las Guerras Médicas (490-479 a. C.) y la muerte de Alejandro Magno (323 a. C.).

Periodo helenístico Periodización cronológica tradicional de la historia de Grecia comprendida entre la muerte de Alejandro Magno (323 a. C.) hasta el finales del siglo II a. C. con la dominación romana de Grecia.

Perspectiva de Polignoto. Consiste en colocar las figuras en planos superpuestos en imagen. (Shapiro, 1994, pág. 9)

Pétasos (πέτασος). Sombrero de amplio borde en forma de disquete y copa estrecha, normalmente hecho de fieltro de lana, cuero o paja. Empleado principalmente por agricultores, viajeros, cazadores y caminantes para protegerse del sol y de la lluvia. Cuando no se llevaba puesto colgaba sobre la espalda, sujeto con un cordón. Fue considerado característica de la población rural. Se conoce desde el siglo V a.C. en Grecia y más tarde fue copiado por los etruscos y los romanos; su popularidad persistió hasta bien entrada la Edad Media.

Pilos (πίλος). Sombrero cónico en la Antigua Grecia y Macedonia. Podría ser de fieltro o de piel de perro, de buey o de comadreja. Los marineros, los pastores y toda persona que pasaba el día a la intemperie lo utilizaban para protegerse. También, el pilos a menudo era usado por los peltasta (πελταστής), infantería ligera, en relación con la exomís. Más tarde, se fabricaron *pilos* de bronce a modo de cascos de guerra. Estos fueron adoptados por el ejército espartano en el siglo V a.C. y usado por ellos hasta final de la era clásica.

Píxide (πυξίς). Caja cilíndrica, utilizada por las mujeres griegas para guardar joyas y objetos de tocador (Olmos Romera, 1973, pág. 16).

Protoático (estilo). Tendencia estilística orientalizante desarrollada en la región de Ática. El apogeo de este estilo se ha situado tradicionalmente a mediados del siglo VII a. C. Se encuentra caracterizado por la utilización del *estilo en blanco y negro*. Además se caracteriza por el desarrollo de la iconografía mitológica y los temas épicos. (Rodríguez López, 2006, pág. 18)

Protocorintio (estilo). Tendencia estilística orientalizante desarrollada en la región de Corinto, durante el siglo VII a. C. “Se trata de un estilo helenizado y fino, algunos de cuyos diseños proceden del repertorio neohitita, especialmente los frisos de animales pasantes” (Rodríguez López, 2006, pág. 19). Las formas de cerámica más utilizadas son alabastrones, aríbalos y píxides.

Tema. Episodio o acontecimiento en torno al cual se construye la obra de arte (Rodríguez López, 2005, pág. 10).

Tragedia (τραγωδία). Obra de carácter dramático que presenta el conflicto sostenido entre un héroe y la adversidad ante la cual sucumbe. La sublimidad del asunto requiere idealización de ambiente y lenguaje elevado. Generalmente, el desenlace es funesto y doloroso. (Cf. Lapesa, 1995, pág. 152)

Vasos cabirios. Término convencionalmente aplicado para referirse a la cerámica beocia de los siglos V y IV a.C., encontrada en su mayoría en el templo de los Cabiros, cerca de Tebas. Generalmente eran sencillos esquifos (σκύφοι) de figuras negras sobre fondo de terracota y sus pinturas se caracterizan por la parodia mitológica y motivos de la vida.

Vasos etruscos. Término convencionalmente aplicado para referirse a la cerámica hecha en Etruria. Los estilos y temáticas son de origen griego.

Vasos griegos. Término convencionalmente aplicado para referirse a la cerámica hecha en la Antigua Grecia entre aproximadamente 900 a.C. hasta el 300 d. C. (Mertens, 2010, pág. 11)

Bibliografía

- Aguirre Castro, M. (1994). El tema de la mujer fatal en la Odisea. *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)*(4), 301-317.
- Aguirre Castro, M. (1999). Presencia femenina en la travesía de Odiseo: estudio iconográfico. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua*, 12, 87-105.
- Aguirre Castro, M. (2007). La música en el viaje de Ulises . *Revista de Arqueología*, 315, 36-43.
- Albersmeier, S. (Ed.). (2009). *Heroes: Mortals and Myths in Ancient Greece*. Baltimore: Walters Art Museum.
- Alexander, C. (1941). Greek Accessions: A Bronze Griffin, a Terracotta Vase, a Wax Head. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 36, 202-205.
- Amado Rodríguez, M. T. (1994). OMEPOKPATIZEIN. *Minerva: Revista de filología clásica*(8), 99-114.
- Andrade Kobayashi, M. (2011). Representaciones e imaginarios perrunos: desde Grecia hasta la Conquista de América. *Revista Universum*, 2(26), 11-48.
- Apolodoro. (1985). *Biblioteca*. (M. Rodríguez de Sepúlveda, Trans.) Madrid: Editorial Gredos.
- Aristóteles. (1974). *Poética* (Edición trilingüe de Valentín García Yebra. ed.). (V. García Yebra, Trans.) Madrid: Editorial Gredos.
- Atienza, A. M. (2007). Comedores de pan y bebedores de vino: la cuestión alimentaria en la Odisea. *Circe de clásicos y modernos [online]*(11), 41-56.
- Barigazzi, A. (1955). Epicarmo e la Figura di Ulisse "ΗΣΥΧΟΣ. *Rheinisches Museum für Philologie*(98), 121-135.
- Barthes, R. (1977). Introducción al análisis estructural del relato. In S. Niccolini (Ed.), *El análisis estructural* (B. Dorriots, Trans., pp. 65-101). Buenos Aires : Centro Editor de América Latina.
- Bauzá, H. F. (2004). El mundo del mito. In H. F. Bauzá, *El imaginario en el mito clásico* (pp. 37-55). Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires.

- Beazley, J. (1963). *Attic Red Figure Vase Painters* (segunda ed.). Oxford: The Clarendon Press.
- Bernabé, A. (1979). *Fragmentos de épica griega arcaica*. Madrid: Editorial Gredos.
- Biedermann, H. (1993). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Blatter, R. (1975). FRÜHE KIRKEBILDER. *Antike Kunst*, 18, 76-78.
- Boardman, J. (1974). *Athenian Black Figure Vases*. Londres: Thames & Hudson.
- Boardman, J. (1998). *Early Greek Vase Painting*. London: Thames & Hudson.
- Bollack, J. (1999). *La Grecia de nadie*. México: Siglo XXI Editores, S.A.
- Bolte, J. (1882). *De monumentis ad Odysseam pertinentibus capita selecta*. Berolini: Typis expressit G. Porrmeter.
- Bracke, E. (2009a). *Of Metis and Magic: The Conceptual Transformations of Circe and Medea in Ancient Greek Poetry* (Vol. I). PhD thesis, National University of Ireland Maynooth.
- Bracke, E. (2009b). *Of Metis and Magic: The Conceptual Transformations of Circe and Medea in Ancient Greek Poetry* (Vol. II). PhD thesis, National University of Ireland Maynooth.
- Braun, E. (1838). Scavi di S. Marinella presso C. *Bull. Inst*, 1-4.
- Brilliant, R. (1995). Kirke's Men: Swine and Sweethearts. In B. Cohen (Ed.), *The Distaff Side: Representing the Female in Homer's Odyssey* (pp. 165-174). Nueva York: Oxford University Press.
- Brommer, F. (1983). *Odysseus: Die Taten und Leiden des Helden in antiker Kunst und Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Buitron, D., & Cohen, B. (1992). The Odyssey and Ancient Art. In D. Buitron, B. Cohen, N. Austin, G. Dimock, T. Gould, W. Mullen, . . . M. Simpson, *The Odyssey and Ancient Art: an Epic in Word and Image* (pp. 13-178). London: Annandale on Hudson.
- Buitron, D., & Cohen, B. (1995). Between Skylla and Penelope: Female Characters of the Odyssey in Archaic and Classical Greek Art. In B. Cohen (Ed.), *The Distaff Side:*

- Representing the Female in Homer's Odyssey* (pp. 29-58). Nueva York: Oxford University Press.
- Buschor, E. (1927). *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung*, 52, 232-233.
- Cabrera, P. (2003). Cuentos y folclore en Homero: la imagen del otro. In P. Cabrera, & R. Olmos, *Sobre la Odisea: visiones desde el mito y la arqueología* (pp. 261-292). Madrid: Ediciones Polifemo.
- Campbell, J. (2006). *El héroe de las mil caras*. (L. J. Hernández, Trans.) México, D.F.: Fondo de cultura económica.
- Canciani, F. (1992). Kirke. In *LIMC* (pp. I, 48-59; II, 24-30).
- Carpenter, R. (1946). *Folklore, Fiction and Saga in Homeric Epic*. Berkeley: University of California Press.
- Carpenter, T. H. (2001). *Arte y mito en la antigua Grecia*. (Á. Cifuentes Tenorio, Trans.) Barcelona: Ediciones Destino Thames and Hudson.
- Carrere, A., & Saborit, J. (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Castillo Dider, M. (2003). El mito de Odiseo. *Atenea: revista mensual de ciencias, letras y bellas artes (Universidad de Concepción)*(487), 11-23.
- Castiñeiras González, M. A. (1998). *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Heder.
- Chinchilla Sánchez, K. (2002). Taxonomía mítica: una nueva forma de encarar los relatos. *Filología y Lingüística*, XXVIII(1), 233-256.
- Chinchilla Sánchez, K. (2003). *Conociendo la mitología*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Cleland, L., Davies, G., & Llewellyn-Jones, L. (2007). *Greek and Roman Dress from A to Z*. New York: Routledge .
- Cohen, B. (Ed.). (1995). *The Distaff Side : Representing the Female in Homer's Odyssey*. New York: Oxford University Press.

- Collard, C. (1970). On the Tragedian Chaeremon. *The Journal of Hellenic Studies*, 90, 22-34.
- Connelly, J. B. (1993). Narrative and Image in Attic Vase Painting. Ajax and Kassandra at the Trojan Palladion. In *Holliday*, 88-129.
- Cook, R. M. (1960). *Greek Painted Pottery*. London: Quadrangle Books, Inc.
- Cook, R. M. (1983). Art and Epic in Archaic Greece. *BABesch*, 58, 1-6.
- Crespo Güemes, E. (1999). "Homero y la épica. La Ilíada frente a la Odisea". Conferencia presentada en: *AULA ABIERTA: La Odisea y su pervivencia en la tradición literaria*, pp. 25-26. Resumen extraído de http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/conferencias/Resumen esBIF/116.pdf
- Cristóbal, V. (1994). Algunos testimonios más sobre Ulises y la Odisea en la literatura latina. *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*(7), 57-74.
- Cuesta Pasto, J. M., & Pasto Seco, M. I. (2002). Estudio sobre plantas homéricas: Mandrágora y Moly. *Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia antigua*,(15), 87-94.
- Davies, M. (1986). A Convention of Metamorphosis in Greek Art. *The Journal of Hellenic Studies*, 106, 182-183.
- De Jong, I. J. (2001). *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Di Marco, M. (1994). "Memagmenon skôr esthíein: dalla Circe di Eschilo al Pluto di Aristofane". *Riv. Di cult. Class. E medioevale* (36), 127-139.
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. (L. Gil, Trans.) Madrid: Guadarrama.
- Eliade, M. (1991). *Mito y realidad*. (L. Gil, Trans.) Barcelona: Editorial Labor.
- Engelmann, R., & Anderson, W. (1892). *Pictorial atlas to Homer's Iliad and Odyssey*. London: H. Grevel.
- Esquilo. (2008). *Fragmentos. Testimonios*. (J. M. Lucas de Dios, Trans.) Madrid: Editorial Gredos.

- Esteban Lorente, J. (2002). *Tratado de iconografía*. Madrid: Ediciones ISTMO, S. A.
- Esteban Santos, A. (2006). Esposas en guerra. Esposas del ciclo troyano (Heroínas de la mitología griega II). *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)*(16), 85-106.
- Esteban Santos, A. (2008). Mujeres dolientes épicas y trágicas: literatura e iconografía (Heroínas de la mitología griega IV). *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)*(18), 111-144.
- Esteban Santos, A. (2010). *Iconografía de la mitología griega. El Ciclo Troyano V: El regreso de Ulises (Episodios de la Odisea)*. Madrid, España: DHYANA Arte.
- Eurípides. (1990). *Tragedias I: El Cíclope. Alcestris. Medea. Los Heraclidas. Hipólito. Andrómaca. Hécuba*. (A. Medina González, & J. A. López Férez, Trans.) Madrid: Gredos.
- Eurípides. (1995). *Tragedias II. Suplicantes. Heracles. Ion. Las Troyanas. Electra. Ifigenia entre los Tauros*. (J. L. Calvo Martínez, Trans.) Madrid: Editorial Gredos.
- Eurípides. (1998). *Tragedias III: Helena. Fenicias. Orestes. Ifigenia en Áulide. Bacantes. Reso*. (C. García Gual, & L. A. de Cuenca y Prado, Trans.) Madrid, España: Editorial Gredos.
- Filóstrato. (1996). *Heroico. Gimnástico. Descripciones de cuadros*. (F. Mestre, Trans.) Madrid: Editorial Gredos.
- Finley, M. I. (1966). *El mundo de Odiseo*. (M. Hernández Barroso, Trans.) México: Fondo de Cultura Económica.
- Froning, H. (1988). Anfänge der kontinuierlichen Bilderzählung in der griechischen Kunst. *Jdl*, 169-199.
- Gantz, T. (1980). The Aischylean Tetralogy: Attested and Conjectured Groups. *The American Journal of Philology*, 101(2), 133-164.
- Gantz, T. (1996). *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- García Gual, C. (1999) "La figura de Ulises en el mundo griego, y más allá". Resumen conferencia presentada en: *AULA ABIERTA: La Odisea y su pervivencia en la*

tradición literaria, pp. 31-36. Extraído de http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/conferencias/Resumen esBIF/116.pdf

- García Gual, C. (1999, febrero 9) "La figura de Ulises en el mundo griego, y más allá". Conferencia presentada en: *AULA ABIERTA: La Odisea y su pervivencia en la tradición literaria*, Fundación Juan March, Madrid. Recuperado en <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=414&l=1>
- García Gual, C. (2006). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza Editorial.
- García Gual, C. (2008). La iconografía como fuente de relatos míticos. In F. Rodríguez Adrados, J. A. Berenguer, E. R. Luján, & J. R. Somolinos (Eds.), *Veinte años de filología griega, 1984-2004* (pp. 593-595). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Germain, G. (1954). *Genèse e l'Odysée. Le phantastique et le sacré*. París: P. U. F.
- Gil, L. (1993). La comicidad en Aristófanes. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 3, 23-39.
- Giuliani, L. (2004). Odysseus and Kirke. Iconography in a Pre-Literate Culture. In C. Marcon (Ed.), *Greek Vases: Images, Contexts and Controversies* (pp. 85-96). Boston: Brill Academic Pub .
- Graves, R. (1985). *Los mitos griegos* (Vol. II). (L. Echávarri, Trans.) Madrid: Alianza Editorial.
- Griffith, M. (2006a). Horsepower and Donkeywork: Equids and the Ancient Greek Imagination. *Classical Philology*, 101(3), 185-246.
- Griffith, M. (2006b). Horsepower and Donkeywork: Equids and the Ancient Greek Imagination. Part Two. *Classical Philology*, 101(4), 307-358.
- Grimal, P. (1979). *Diccionario de mitología, Griega y Romana*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- Grimm, W. (1857). *Die Sage von Polyphem*. Berlin: F. Dümmler's Verlags-Buchhandlung.
- Grossardt, P. (2003). The Title of Aeschylus' "Ostologoi". *Harvard Studies in Classical Philology*, 101, 155-158.

- Hanfmann, G. M. (1957). Narration in Greek Art. *American Journal of Archaeology*, 61(1), 71-78.
- Harrison, E. (1983). Direction and Time in Monumental Narrative of the Fifth Century B.C. *AJA*, 87, 237-238.
- Harrison, J. E. (1882). *Myths of the Odyssey in Art and Literature*. London: Kessinger Publishing, LLC.
- Harrison, J. E. (1883). Monuments Relating to the Odyssey. *Journal of Hellenic Studies (JHS)*(4), 248-265.
- Haspels, C. (1936). *Attic black-figured lekythoi*. Paris: De Boccard.
- Henle, J. (1974). *Greek Myths: Vase Painter's Notebook*. Bloomington: Indiana University Press.
- Heródoto. (1981). *Los nueve libros de la historia*. (M. Lida de Malkiel, Trans.) San Mateo Tecoloapan: Editorial Cumbre.
- Hesíodo. (1978). *Obras y fragmentos*. (A. Pérez Jiménez, & A. Martínez Díez, Trans.) Madrid: Editorial Gredos.
- Hill, D. (1941). Odysseus' Companions on Circe's Isle. *The Journal of the Walters Art Gallery*, 4, 119-122.
- Homero. (1991). *Iliada*. (E. Crespo Güemes, Trans.) Madrid: Editorial Gredos.
- Homero. (1998). *Odisea*. (J. M. Pabón, Trans.) Madrid: Editorial Gredos.
- Homero. (2004). *Odisea*. (J. L. Calvo, Trans.) Madrid: Cátedra.
- Hordern, J. H. (1999). The Cyclops of Philoxenus. *The Classical Quarterly, New Series*, 49(2), 445-455.
- Hordern, J. H. (2004). Cyclopea: Philoxenus, Theocritus, Callimachus, Bion. *The Classical Quarterly, New Series*, 54(1), 285-292.
- Hunger, H. (1967). "Palimpsest-Fragmente aus Herodians *Katholiké prosôdia*, Buch 5-7". *Jahrb. Der Österreich. Byzantinistik* 16, 1-33.
- Hurwit, J. (1985). *The Arte and Culture of Early Greece*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

- Inghirami, F. (1831). *Galleria omerica, o, Raccolta di monumenti antichi esibita dal cav, per servire allo studio dell'Illiade e dell'Odissea*. Roma: Poligrafia Fiesolana.
- Jacoby, F. (1923). *Die Fragmente der griechischen Historike*. Leiden: E. J. Brill.
- Jaeger, W. (2000). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kibédi Varga, Á. (2000). Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen. In A. Monegal (Ed.), *Literatura y pintura* (pp. 109-35). Madrid: Arco.
- Kirk, G. S. (1973). *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*. Barcelona: Barral Editores.
- Kock, T. (1880). *Comicorum aticorum fragmenta* (Vol. I). Leipzig: B.G. Teubneri.
- Kock, T. (1884). *Comicorum atticorum fragmenta* (Vol. II). Leipzig: B.G. Teubneri.
- Kock, T. (1888). *Comicorum atticorum fragmenta* (Vol. III). Leipzig: B.G. Teubneri.
- Kudlien, E. (1970). Zu Arats OSTOLOGÍA und Aischylos' OSTOLÓGOI. *Rheinisches Museum*(113), 297-304.
- Lapesa, R. (1995). *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Catedra.
- Lesky, A. (1989). *Historia de la literatura griega*. Madrid : Editorial Gredos.
- Licofrón. (1987). *Alejandra*. (M. Fernández-Galiano, Trans.) Madrid: Editorial Gredos.
- López Eire, A. (2000). Reflexiones sobre la lengua del Drama Satírico. *Humanitas*(52), 91-122.
- López Férez, J. A. (1987). El Cíclope de Eurípides: tradición e innovación literaria. *Minerva: Revista de filología clásica*(1), 41-60.
- Lotman, I. M. (1996). Acerca de la semiosfera. In I. M. Lotman, *La semiosfera. I. Semiótica de la cultura y del texto* (D. Navarro, Trans., pp. 21-42). Madrid: Cátedra.
- Lowenstam, S. (1992). The Uses of Vase-Depictions in Homeric Studies. *Transactions of the American Philological Association* (1974-), 122, 165-198.

- Lowenstam, S. (1997). Talking Vases: The Relationship between the Homeric Poems and Archaic Representations of Epic Myth. *Transactions of the American Philological Association*, 127, 21-76.
- Macía Aparicio, L. M. (1998). Homero y Aristófanes. In L. Gil, R. Agvila, & M. Martínez, *Corolla Complutensis*. (pp. 199-209). Madrid: Editorial Complutense.
- Macía Aparicio, L. M. (2000). Parodias de situaciones y versos homéricos en Aristófanes. *Emerita*, LXVIII(2), 211-241.
- Macía Aparicio, L. M. (2011). Epítetos y expresiones de apariencia épica en las comedias de Aristófanes. *Emerita*, LXXIX (2), 229-250.
- Melero Bellido, A. (1988). Tragedia: el drama satírico. In J. López Férez (Ed.), *Historia de la literatura griega* (pp. 406-430). Madrid: Cátedra.
- Mélétinski, E. (1987). El estudio estructural y tipología del cuento. In V. Propp, *Morfología del cuento* (pp. 179-221). Madrid: Editorial Fundamentos .
- Merkelbach, R., & West, M. L. (Eds.). (1967). *Fragmenta Hesiodica*. Oxford: Clarendon P.
- Mertens, J. R. (2010). *How to Read Greek Vases*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- Millin de Grandmaison, A. L. (1811). *Galerie mythologique, recueil de monuments pour servir à l'étude de la mythologie, de l'histoire de l'art, de l'antiquité figurée et du langage allégorique des anciens*. París: Soyer.
- Moliner, M. (2001). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Editorial Gredos, S.A.
- Morales Harley, R. (2012). La katábasis como categoría mítica en el mundo greco-latino. *Káñina, Rev. Artes y Letras*, XXXVI (1), 127-138.
- Morales Saro, M. C., Bermejo Lorenzo, C., & Fernández García, A. M. (1997). *Textos para la iconografía clásica* (Vol. 1). Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Nauck, A. (1889). *Tragicorum graecorum fragmenta*. Leipzig : Teubner Language.
- Navarrete Orcera, A. R. (2007). Alexis y la comedia media. *Humanitas*, 59, 61-82.
- New Orleans Museum of Tulane University. (1981). *Art, Myth, and Culture: Greek Vase from Soothern Collections*. New Orleans: New Orleans Museum of Art.

- Olmos Romera, R. (1973). *Cerámica griega*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional.
- Olivieri. (1947). *Frammenti della commedia greca e del mimo nella Sicilia e nella Magna Graeci*. Nápoles: Libr. Scientifica Ed.
- Orosz, J. (1928). Ulysse chez Circe. *Eos*, XVI, 309-319.
- Overbeck, J. A. (1852). Due scene del mito di Circe nell'Odissea, vaso vulcente del Museo di Parma. En *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica* (Vol. 24, págs. 230-241). Rome: Tipografía delle Scienze.
- Overbeck, J. A. (1853). *Gallerie heroischer Bildwerke der alten Kunst: Die Bildwerke zum thetischen und troischen Heldenkreis*. Braunschweig: C. A. Schwetschke & Sohn.
- Pabón S. de Urbina, J. M. (2005). *Diccionario Manual Griego*. Barcelona: VOX.
- Padgett, J. M. (2000). The Stable Hands of Dionysos: Satyrs and Donkeys as Symbols of Social Marginalization in Attic Vase Painting. In B. Cohen (Ed.), *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*. Leiden: Koninklijke Brill NV.
- Page, D. L. (1967). *Poetae melici Graeci: Alcmanis, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Simonidis : Corinnae, Poetarum Minorum Reliquias, Carmina Popularia Et Convivialia Quaeque Adespota Feruntur*. Oxford: Clarendon Press.
- Page, D. L. (1973). *Folktales in Homer's Odyssey*. Cambridge: Harvard University Press.
- Page, D. L. (1974). *Supplementum lyricis graecis*. Oxford: Clarendon Press.
- Palutan, M. G. (1996). La parodia del cottabo nei Súndeipnoi di Sofocle e negli Ostológoi di Eschilo'. *Studi Ital. di Filol. Class.*, 94, 407-4013.
- Papaspyridi Karouzou, S. (1936). Herakles Satyrikos. *Bulletin de correspondance hellénique*, 60(60), 152-157.
- Perdrizet, P. (1897). Polyphème. *Rev. Arch.*, 31, 28-37.
- Phillips, E. D. (1953). Odysseus in Italy. *The Journal of Hellenic Studies*, 73, 53-67.
- Phillips, E. D. (1959). The Comic Odysseus. *Greece & Rome, Second Series*, 6(1), 58-67.
- Propp, V. (1987). *Morfología del cuento*. Madrid: Ediciones Fundamentos.

- Radt, S. (1977). *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (Vol. 4). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Radt, S. (1985). *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (Vol. 3). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española*. Colombia: Espasa.
- Robert, C. (1881). *Bild und Lied: Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Robert, C. (1919). *Archäologische Hermeneutik*. Berlin: Weidmann.
- Robertson, M. (1948). Excavations in Ithaca, V: The Geometric and Later Finds from Aetos. *Annual of the British School at Athens (BSA)*, 43, 1-124.
- Rodríguez Adrados, F. (1965). La "Circe" de Esquilo. *Emerita*, 33, 229-242.
- Rodríguez Adrados, F. (1980). *Lírica Griega Arcaica (poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*. Madrid: Editorial Gredos.
- Rodríguez Almodóvar, A. (2010). Acerca de la definición de "Cuento Popular". In Fundación Joaquín Díaz, *Literatura Popular: Simposio sobre Literatura Popular* (pp. 9-14). Valladolid: Fundación Joaquín Díaz.
- Rodríguez López, M. I. (2005). Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología. *E-Excelente: Biblioteca de recursos electrónicos de humanidades (www.liceus.com)*, 1-19.
- Rodríguez López, M. I. (2006). Arte griego orientalizante. *E-Excelente: Biblioteca de recursos electrónicos de humanidades (www.liceus.com)*, 1-25.
- Rose, H. J. (1961). *Gods and Heroes of the Greeks*. New York: Meridian Books.
- Rose, H. J. (1973). *Mitología griega*. (J. G. Costa, Trans.) Barcelona: Editorial Labor.
- Rose, H. J. (1973a). "Märchen" en Grecia y en Italia. In H. J. Rose, *Mitología griega* (J. G. Costa, Trans., pp. 283-300). Barcelona: Editorial Labor.
- Rose, V. (1886). *Aristotelis Qui Ferebantur Librorum Fragmenta*. Leipzig: B. G. Teubneri.

- Sancho Royo, A. (1983). Análisis de los motivos de composición del Cíclope de Filóxeno de Citera. *Habis*(14), 33-50.
- Schefold, K. (1966). *Myth and Legend in Early Greek Art*. (A. Hicks, Trans.) New York: Harry N. Abrams.
- Schefold, K. (1967). *The Art of Classical Greece*. New York: Greystone Press.
- Schefold, K. (1974). Homero en el arte arcaico. *Folia Humanística*, XII (143), 304-315.
- Schefold, K. (1992). *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art*. (A. Griffiths, Trans.) Cambridge : Cambridge University Press.
- Sellers, E. (1892/93). Three Attic Lekythoi from Eretria. *The Journal of Hellenic Studies*, 13, 1-12.
- Shapiro, H. A. (1990). Old and New Heroes: Narrative, Composition, and Subject in Attic Black-Figure. *Classical Antiquity*, 9(1), 114-148.
- Shapiro, H. A. (1991). Narrative Strategies in Euphronios. *AJA*, 95, 324.
- Shapiro, H. A. (1994). *A Myth into Art: Poet and Painter in Classical Greece*. London and New York.: Routledge.
- Siebert, G. (1990). Imaginaire et images de la grotte dans la Grèce archaïque et classique. *Ktema, civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques*, 15, 151-161.
- Small, J. P. (1999). Time in Space: Narrative in Classical Art. *The Art Bulletin*, 81(4), 562-575.
- Snodgrass, A. (1982). *Narration and Allusion in Archaic Greek Art*. London: Leopard's Head Press.
- Snodgrass, A. (1998). *Homer and de Artists. Text and Piture in Early Greek Art*. New York: Cambridge University Press.
- Sófocles. (1983). *Fragmentos*. (J. M. Lucas de Dios, Trans.) Madrid: Editorial Gredos.
- Sófocles. (1998). *Tragedias: Áyax, Las Traquinias, Antígona, Edipo Rey, Electra, Filoctetes, Edipo en Colono*. (A. A. Sanz, Trans.) Madrid: Editorial Gredos.
- Solmsen, F. (1986). Aeneas Founded Rome with Odysseus. *Harvard Studies in Classical Philology*, 90, 93-110.

- Sommerstein, A. H. (1996). *Aeschylean Tragedy*. Bari.
- Spanoudákīs, K. (2002). *Philetas of Cos*. Lein, Boston, Köln: Brill.
- Stanford, W. B. (1950). On the Ὀδυσσεὺς αὐτόμολος of Epicharmus. *Classical Philology*, 45(3), 167-169.
- Stanford, W. B. (1968). *The Ulysses Theme*. Oxford: Basil Blackwell.
- Stanford, W. B. (1974a). Ulysses in later Greek literature and art. In W. B. Stanford, & J. V. Luce, *The Quest for Ulysses* (pp. 139-160). New York: Praeger Publishers.
- Stanford, W. B. (1974b). Ulysses in the early epic tradition -his return home and death- and in early Greek art. In W. B. Stanford, *The Quest for Ulysses* (pp. 35-64). New York: Praeger Publishers.
- Stanford, W. B., & Luce, J. V. (1974). *The Quest for Ulysses*. New York: Praeger Publishers.
- Stansbury-O'Donnell, M. D. (1999). *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art*. New York: Cambridge University Press.
- Suárez de la Torre, E. (2002). *Yambógrafos griegos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Sutton, D. F. (1980). *The Greek Satyr Play*. Hain: Meisenheim am Glan.
- Tanner, R. H. (1915). The Ὀδυσσῆς of Cratinus and the Cyclops of Euripides. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 46, 173-206.
- Teognis. (1968). *Elegías*. (M. M. Carosi, & E. L. Najlis, Trans.) Buenos Aires: Universidad de El Salvador, Facultad de Historia y Letras, Instituto de Filología y Lingüística.
- The Metropolitan Museum of Art. (26 de abril de 2013). Obtenido de Heilbrunn Timeline of Art History: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/28.57.23>
- The Metropolitan Museum of Art. (24 de abril de 2013). *Heilbrunn Timeline of Art History*. Obtenido de Heilbrunn Timeline of Art History: http://www.metmuseum.org/toah/hi/hi_nikonp.htm
- Thompson, S. (1955-1958). *Motif-index of folk-literature*. Bloomington: Indiana University Press.

- Thorburn, J. (2005). *The Facts On File Companion To Classical Drama*. New York: Facts on File.
- Trustees of the British Museum. (2013, abril 26). *The British Museum*. Retrieved from http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx
- Trustees of the British Museum. (2013, febrero 20). *The British Museum*. Retrieved from http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx?bioId=95173
- Touchefeu-Meynier, O. (1968). *Thèmes odysseens dans l'art antique*. París: Éditions E. de Boccard.
- Ussher, R. G. (1977). The Other Aeschylus: A Study of the Fragments of Aeschylean Satyr Plays. *Phoenix*, 31(4), 287-299.
- Van Aken, A., Botté, L., & Leemann, M. (Edits.). (1967). *Enciclopedia de la mitología: dioses y héroes de las mitologías griega, romana y germánica*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- Villarrubia Medina, A. (2002). Poesía y viaje. Consideraciones en torno a algunos poemas épicos mitológicos de la literatura griega antigua. In M. Brioso Sánchez, & A. Villanueva Medina (Eds.), *Estudios sobre el viaje en la literatura de la Grecia Antigua* (pp. 11-116). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Von den Hoff, R. (2009). Odysseus: An Epic Hero with a Human Face. In S. Albersmeier (Ed.), *Heroes: Mortals and Myth in Ancient Greece* (pp. 57-65). Baltimore: The Walters Art Museum.
- Walters, H. B. (1892/93). Odysseus and Circe on a Boeotian vase. *Journal of Hellenic Studies*, 13, 77-87.
- Weickert, C. (1953/54). Eine geometrische Darstellung aus der Odyssee. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Römische Abteilung (RM)*, 60/61, 56-61.
- Weitzmann, K. (1947). *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*. Princeton.
- Wickhoff, F. (1895). *Die Wiener Genesis*. Vienna.

Woodford, S. (2003). *Images of Myth in Classical Antiquity*. New York: Cambridge University Press.

Zancani Montuoro, P. (1951). *Heraion alla foce del Sele*. Roma: Libreria dello Stato.

Zancani Montuoro, P. (1959). Odisseo e Cariddi. *Parola del passato*, 14, 221-229.

Ziehen, J. (1893). Archäologische Miscellen. In *Festschrift für Johannes Overbeck. Aufsätze seiner Schüler zur Feier seines 40 Jährigen professoren-jubiläums Dargebracht* (pp. 116-124). Leipzig: W. Engelmann.