

COLECCIÓN PARADIGMAS
Biblioteca de Ciencias de las Religiones

Francisco Díez de Velasco

© Editorial Trotta, S.A., 1998
Sagasta, 33. 28004 Madrid
Teléfono: 91 593 90 40
Fax: 91 593 91 11
E-mail: trotta@infonet.es
<http://www.trotta.es>

© Francisco Díez de Velasco, 1998

Diseño
Joaquín Gallego

ISBN: 84-8164-230-4
Depósito Legal: VA-377/98

Impresión
Simancas Ediciones, S.A.
Pol. Ind. San Cristóbal
C/ Estaño, parcela 152
47012 Valladolid

CONTENIDO

<i>Introducción</i>	9
<i>Abreviaturas</i>	13
1. La realidad y el mito	15
2. Los mitos de Europa: reflexiones sobre el eurocentrismo ..	27
3. El laberinto griego: mito y símbolo	41
4. El Jardín de las Hespérides: mito y símbolo	75
5. Lenguajes de la alteridad: la mística griega como concepto	131
6. La imagen y el mito	141
<i>Bibliografía</i>	163
<i>Índice de fuentes escritas</i>	177
<i>Índice de fuentes iconográficas</i>	183
<i>Índice general</i>	187

INTRODUCCIÓN

Mito, símbolo, rito, icono resultan formas diversas de plasmar las creencias, de materializar o de imaginar la religión, de ahí que resulten universos vivos pero quizá por ello carentes de esa estructura ordenada en la que tan seguros solemos encontrarnos.

De igual modo que el objeto que más que estudiar se intenta vislumbrar (la religión), este libro posee un carácter también misceláneo. Ofrece, como en un mosaico formado de motivos diferentes, una visión del mundo religioso griego antiguo que renuncia a la sistematización y a la fuerza del orden. Se revisan algunos mitos, pero lejos de cualquier exhaustividad de tratado mitológico; se reflexiona sobre algunos símbolos, pero renunciando a cualquier intento de explicarlos de modo exhaustivo; se encaran problemas como el de la mística, pero planteando hipótesis más que ofreciendo rotundas soluciones; se reflexiona sobre algunas imágenes, pero sin intentar agotar su riqueza por medio del compendio. Se ofrecen pinceladas, sugerencias que intentan reflejar la riqueza tanto de lo conocido como de lo perdido del mundo religioso griego antiguo.

Para abarcar esta diversidad se ha escogido la metáfora del lenguaje. Vivo, en mutación, difícilmente aprehensible en su dinamismo, del mismo modo que ocurre con la religión. Pero, además, el binomio religión-lenguaje parece poseer un parentesco que casi podríamos denominar original. En la reflexión sobre los orígenes de la religión, a la hora de realizar esa difícil disección entre el hombre y el animal (en un afán quizá ilusorio en el que el paleontólogo y el filósofo intentan confluír desde sus mutuas percepciones dispares), surge el lenguaje como criterio definitorio. Se es hombre al emplear

el lenguaje, se es animal antropoide al carecer de él. Siendo hombre se es capaz de socializar, de describir, de pensar (al modo quizá estrecho en que nosotros entendemos el término), y todo lo anterior se cumple cuando se usa el lenguaje, cuando su adquisición ha redimensionado el cerebro para dotarlo de una percepción (humana) del mundo en la que la religión tendría ahora cabida.

Pero no podemos fiarnos de tan lógicos argumentos que parten de lo que somos (seres que ya sólo piensan por medio de un lenguaje cuyo temprano aprendizaje marca la inclusión en el mundo de la normalidad) y que parecen quizá renunciar a tener en cuenta los silencios religiosos (ya sean los del rito, que en origen parece de carácter preverbal¹, o los del trance místico).

Usaremos por tanto el título *Lenguajes de la Religión*, con un plural que enriquece los límites de nuestra percepción, que no busca centrarse en lo exclusivamente verbal (o lo escrito) y que nos adentra en los universos de lo imaginal, lo simbólico, pero también de lo inexpresable, en una reflexión sobre el propio concepto que busca tender puentes hacia ese mundo muerto, pero a la vez vivo, de la Grecia antigua, que por su riqueza documental nos sirve de privilegiado argumento.

Y es que la religión se ha transmitido en un elenco diverso de soportes que conforman modos de aprehender ese escurridizo (y mal definible) objeto de estudio. En una medida mayor que en otras disciplinas humanísticas el lenguaje escrito es solamente uno de los que resultan susceptibles de servir al propósito trazado y en algunos casos, además, no parece ser el principal. En la mística, la alteridad radical de la experiencia se plasma muy defectuosamente en los modos habituales de socialización de los conocimientos (el lenguaje oral o el escrito); los trances chamánicos, de un modo parecido, se figuran mucho mejor por medio de la imagen o del mito que de la narración sistemática. Em prender el vuelo, transformado en pájaro, pero a la vez manteniendo en parte la cualidad de hombre, resulta un absurdo para el intelecto, para la razón; pero la imagen inuit del chamán volador (ilustración 1) provoca la duda, comunica con recónditos sentimientos que parecen querer soslayar lo irrazonable, susurrando en un lenguaje que inquieta nuestra percepción común de las cosas. Ciertas experiencias religiosas se canalizan por medio del símbolo, de la imagen, conformando un elenco de fuentes del estudioso de lo religioso que lo apartan de los caminos habituales. Los mundos imaginales, ya sean descritos en palabras o en representaciones, han de ser reelaborados para convertirse en objetos comprensibles, para lo cual han de someterse a la criba de su trans-

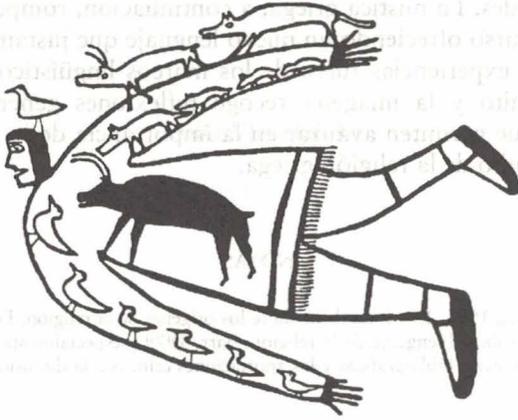


Ilustración 1: Chamán inuit volando. Sobre el cuerpo se representan sus espíritus animales protectores.

formación a un lenguaje escrito que, irremediablemente, termina desvirtuándolos (resultando una de las inquietantes cuestiones del fenómeno místico).

La religión se expresa por tanto en varios lenguajes que requieren estrategias diferentes por parte del que se acerca a ellos. El símbolo o los lenguajes iconográficos necesitan que se desentrañen sus claves para poder hacerlos comprensibles y comparables (claves que, además, siempre están en mutación, exigiendo una delicada hermenéutica para no generar un monstruo). Los vericuetos de la creación literaria religiosa exigen que se descubran pautas de confección en las que la historia, la dinámica, es la clave.

Viajaremos, pues, en este libro al mundo griego desde algunos de sus mitos, sus imágenes, sus ritos o sus símbolos, intentando ahondar en su conocimiento pero también en algunos casos intentando no desviar los ojos de nuestro presente si el tema lo permite. Si mito y realidad será la reflexión de las páginas que inmediatamente siguen, Europa, a continuación, casi como una nueva Ariadna, nos guiará en el laberinto de palabras y nos ayudará a no naufragar en los terribles lenguajes de la exclusión (que se construyen con conceptos como el de la superioridad de lo europeo, un error en el que algunos griegos cayeron y del que podemos aprender). «Mito y símbolo» será el subtítulo de los dos siguientes capítulos que intentan, aunando fuentes literarias e iconográficas, avanzar en la comprensión tanto del laberinto griego como del Jardín de

las Hespérides. La mística griega, a continuación, romperá las pautas del discurso ofreciendo un nuevo lenguaje que justamente intenta plasmar experiencias fuera de los marcos lingüísticos. Por último, «El mito y la imagen» recoge reflexiones generales y dos ejemplos que permiten avanzar en la importancia de la iconografía para el estudio de la religión griega.

NOTAS

1. Burkert, 1996, 18 ss., también sobre los orígenes de la religión, Diez de Velasco, 1995b, 67 ss.; sobre el lenguaje de la religión, Barr, 1979 y especialmente Waardenburg, 1979 (con referencias bibliográficas y las aportaciones críticas a la discusión) o Gadamer, 1993, 67 ss.

ABREVIATURAS

- ABFV: J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases*, Londres, 1974.
ABL: C.H.E. Haspels, *The Attic Black Figured Lekythoi*, París, 1936.
ABV: J.D. Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters*, Oxford, 1956.
Add: J.D. Beazley (y otros): *Beazley Addenda*, 2ª ed., Oxford, 1989.
ARFV: J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period*, Londres, 1975.
ARFV2: J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period*, Londres, 1989.
ARV: J.D. Beazley, *Attic Red-figure Vase Painters*, Oxford, 2ª ed., 1963.
BAD: Beazley Archive Database (se agradece a esta institución las facilidades ofrecidas para el acceso remoto a la base de datos).
BADN: Beazley Archive Database Number.
BCG: Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, (seguido del apellido del traductor).
CAG: Colección de autores griegos. Ediciones Clásicas, Madrid.
CIG: *Corpus Inscriptionum Graecarum*.
CUF: Collection des Universités de France (Association Guillaume Budé), París, Les Belles Lettres.
CVA: *Corpus Vasorum Antiquorum* (citado por número de volumen —por museo— y número de ilustración).
CHAGL: Colección hispánica de autores griegos y latinos «Alma Mater», Madrid, CSIC.
DGE: F. Rodríguez Adrados (ed.), *Diccionario Griego-Español*, Madrid, CSIC, varios vols.
DL: F. Brommer, *Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage*, Marburgo, 1971 ss.
ER: M. Eliade (ed.), *Encyclopaedia of Religion*, Nueva York, 1987, 16 vols.
LCS: A.D. Trendall, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford, 1967 ss.
LIMC: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zúrich-Múnich, 1981 y ss.
ML: W.H. Roscher (ed.) *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig-Berlín, 1884-1937, 6 vols.

- RE: *Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart.
 RSIS: A.D. Trendall, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, Londres, 1989.
 RVA: A.D. Trendall/A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia*, Oxford, 1978 ss.
 RVP: A.D. Trendall, *The Red-figured Vases of Paestum*, Oxford, 1987.
 THA II: E. Gangutia, *Testimonia Hispania Antiquae*, vol. II, Madrid (en prensa).
 VL: F. Brommer, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, Marburgo, 1973.

Las fuentes literarias se abrevian y citan según DGE.

LA REALIDAD Y EL MITO

Resulta muy cómodo pensar que mito y realidad se refieren a asuntos diferentes; siendo el primero percepción distorsionada y la segunda materia verdadera. Pero una somera revisión, por ejemplo a las especulaciones budistas (tan calderonianas) sobre la esencia de lo fenoménico, el surgimiento condicionado y la ilusoriedad de lo no nirvánico¹, puede resquebrajar nuestras certezas justamente respecto de la percepción de lo que estimamos como realidad.

Así, ¿sería quizá más real ese soñar que es el mito? Partiremos de esta duda radical (la premisa del carácter quizá ilusorio de toda percepción) desde la que encarar con menos prepotencia ese binomio realidad-mito² cuyos intentos de resolución han dado nacimiento a buena parte de las estrategias de análisis del material mitológico creadas por la ciencia occidental³.

Desde que comenzó a aceptarse que el lenguaje del mito reflejaba algo más que narraciones absurdas e irreales y desvaríos de poetas y mentes «primitivas» y «salvajes», se ha intentado ahondar en la comprensión del legado mitológico con los «personales ojos» de cada generación⁴, llegándose a consolidar los estudios mitológicos como una disciplina con un perfil propio y refinados métodos de análisis⁵ en la que el mundo clásico todavía mantiene cierto lugar de honor.

Sabido es que el mundo antiguo, y muy especialmente el heleno, es prolijo en mitos, transmitidos con el amor del anticuario o remozados hasta hacerlos irreconocibles por poetas o filósofos dando forma a un laberinto en cuyas vueltas se desgranaban variantes y versiones cuya complejidad muchas veces sólo llegamos a intuir los lec-

tores modernos⁶. Además, en los últimos años se ha consolidado el papel de la iconografía⁷ como nueva fuente de versiones, de narraciones superpuestas que diversifican la fragua del mito añadiendo a la libertad del poeta en la creación y recreación mitológica la inspiración del pintor o el escultor que transforma, para adecuarlo al nuevo lenguaje de la imagen (cuya técnica domina hasta llegar a desarrollar una expresión compleja y a veces autónoma⁸), el ya de por sí abigarrado lenguaje tradicional del mito (soportado en palabras dichas o escritas).

Tanta elaboración ha incomodado a algún historiador de las religiones⁹ que proponía el rito como explicación principal del mito y que consecuentemente tenía que pedir la expulsión de la mitología griega del «Olimpo» del comparativista en el que, con la desaparición de la díscola, campearían solamente mitologías más comprensibles, quizá por sustentarse en sociedades en las que la transmisión cultural no hacía uso de los complejos instrumentos mnemónicos (la escritura y el libre uso de la misma¹⁰ y sus correlatos míticos, *Mnêmosynê*-Memoria¹¹, madre de las Musas, las dadoras de inspiración a los creadores del mito) que justificaban la libertad, característica de la sociedad helena, de modificar la narración tradicional e incorporar versiones nuevas.

Pero si bien el mito griego no estaba evidentemente en estado «puro» cuando se escribió¹² (no podemos dejar de ser conscientes de que nada se mantiene sin cambio, no hay una estructura «eterna» sino adaptación permanente a una sociedad en constante mutación, y la utilización de la escritura ya es un elemento determinativo de un cambio cultural y social notable), no es menos cierto que en muchos casos deja rastrear la «realidad» ritual que le dio origen.

Un buen ejemplo lo ofrece un tema estrella de la investigación mitológica griega de los últimos decenios: los ritos de iniciación¹³ (quizá el capítulo más brillante y complejo de los ritos de paso). A la luz del método comparativo, se matiza y afina la comprensión de diversos ciclos míticos griegos (por ejemplo, el de Teseo o el de los argonautas¹⁴), aunque siguen resultando bastante infructuosos los intentos de desvelar la sociedad y la época determinada que imaginariamente rememoran. La sociedad micénica, con sus palacios, burócratas y monarcas, parece poco adaptada a ritos de paso que se organizaran en estrictos grupos coetáneos (reflejando una sociedad de clases de edad). Parece en ese contexto bien difícil que la iniciación cumpliera para todos los miembros del grupo social (hombres o mujeres); quizá lo hiciese sólo para unos pocos (reyes o nobles), cuyo estatus superior viniese determinado por la consecución de la

hazaña iniciática (lo parece ejemplificar el mítico Teseo, que revisaremos más adelante, al hablar del laberinto).

Pero el fin del mundo micénico hubo de determinar un nuevo cambio en esos rituales que parece casar mal con una simple vuelta atrás (a la situación del cumplimiento del rito tribal para todos los miembros del cuerpo social). Así, una iniciación por estrictos grupos de edad como se nos testimonia en la Esparta antigua sólo afectaba a esos aristócratas autodenominados «iguales» que lideraban el grupo social. Por muchos caracteres arcaicos que subyazgan en la iniciación espartana, no se puede olvidar que resulta una adaptación extrema con la finalidad de instaurar un estado hoplita competitivo. Puede resultar arcaica en la forma en que se extrajo del imaginario social y político (y a este respecto el mito cumple muy bien como medio de portar información sobre alternativas, del prestigioso pasado mítico, al modo organizativo real, como veremos más adelante), pero resulta moderno en el resultado, que será la creación de la máquina bélica hoplita más poderosa del Peloponeso y de Grecia durante siglos, capaz de procurar el sojuzgamiento de mesenios e ilotas y la preeminencia sobre todos los vecinos (muy especialmente los peligrosos argivos).

La diáda mito-ritual parece, pues, negarse a morir¹⁵ como estrategia de análisis de la realidad subyacente tras algunos relatos; pero hay que ser conscientes de que el mundo del mito ya no sirve como paradigma de comportamiento en el ritual iniciático entre los griegos históricos, puesto que está testimoniando ritos fuera del tiempo real, ubicados en el tiempo imaginario de los héroes. Resultan reelaborados recuerdos de un pasado a los que no podemos exigir que se rijan por las leyes de la memoria histórica; muestran ceremonias inexistentes y no operativas, lo que termina determinando que la tradición mítica resulte incomprensible para los propios narradores, que la reelaboran por tanto sin el escrúpulo de faltar a la fidelidad respecto del rito real. Nos encontramos, pues, ante mitos que recuerdan ritos que un día quizá debieron ser pero que ya no existen y que incluyen elementos imaginarios reelaborados (recordemos el fruto de la cópula bestial de Pasifae y el toro, el imposible Minotauro).

Pero no siempre es así en el material mítico griego¹⁶. Hay mitos que otorgan su razón de ser al rito desarrollado en un santuario y que demuestran, por tanto, estar bien «vivos». Los misterios de Eleusis son en buena parte la reproducción de los sufrimientos de Deméter. Las procesiones délficas recuperan el tiempo mítico en el que el dios tomó posesión del santuario¹⁷. En esos espacios religio-

Los privilegiados se cumple la función del mito como paradigma del comportamiento, que muestra a los hombres que el camino que ellos toman en el tiempo legendario fue surcado por primera vez por los propios dioses.

Y es que el mito también sirve como laboratorio imaginario que expresa pautas de comportamiento modélicas que pueden servir como base para la elección de alternativas sociales en momentos en los que el cambio resulta apremiante. La guerra de Troya pudo ser esgrimida como modelo en la aventura panhelénica asiática de Alejandro. El rey romano, figura que en el mito concentraba los poderes religiosos, políticos y militares, resultaba el contraejemplo en la época republicana dotándose la constitución de toda suerte de medios de protección para hacer abortar cualquier intento de personalizar todo el poder en un solo individuo. Pero ante una crisis de inadecuación de las instituciones políticas a la realidad imperial, como la que se produce en la tardía república, a la hora de buscar un modelo de gobierno que no fuese exclusivamente importado, el mito ofreció una posibilidad que enraizaba en el remoto pasado romano. Augusto, retoño de la *gens Iulia*, aunque era consciente de poder justificar presentarse como un nuevo Rómulo, encontró en el mito la enseñanza que le permitió actuar limando los caracteres perniciosos del modelo. Acumuló progresivamente el poder político, militar y sacerdotal, pero sin que apareciesen como evidentes, lo que se podría haber interpretado como actuaciones abusivas para el imaginario político senatorial que había ido edificando la tradición mítica de los orígenes de Roma. El mito resulta, pues, no sólo un modelo de comportamiento para el presente sino también una reserva de modelos de comportamiento aplicables a muy diversas circunstancias, sirviendo, pues, como medio de adaptación a situaciones cambiantes¹⁸.

El mito cumple entre los griegos, en esta misma línea, un sutil papel de modelo ideal. La iconografía nos testifica de modo suficiente esa búsqueda en la narración mítica del ideal en el que se desearía ver reflejado lo cotidiano. Los vasos funerarios con la escena de la despedida del guerrero expresan la heroización del difunto al que se desea equiparar al modelo del noble y valiente Héctor y los valores aristocráticos que se asocian a los señores homéricos. La escena de los hermanos Hypnos y Thanatos tomando al difunto en sus brazos (ilustración 2) habla de la identidad que se quiere establecer entre el que acaba de morir y el mítico y homérico caudillo Sarpedón (ilustraciones 3-4), representado en ese esplendor perfecto que desvela la muerte del héroe, y que transforma el morir en desti-

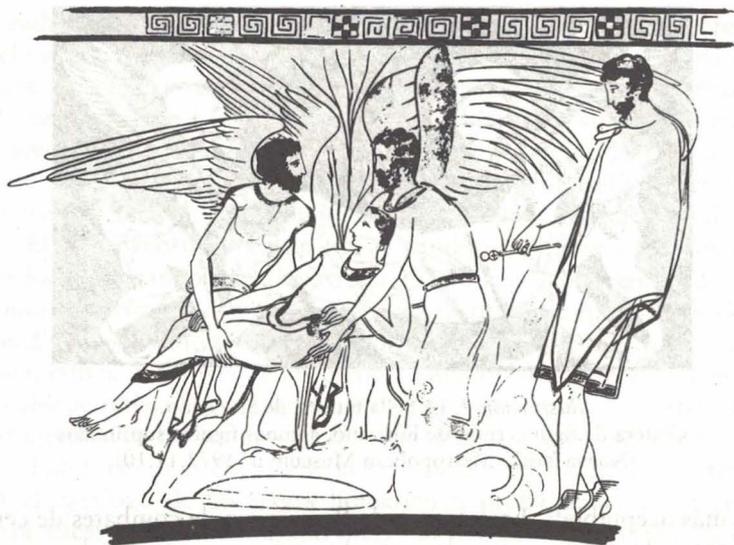


Ilustración 2: Hypnos y Thanatos toman en sus brazos a un difunto y lo llevan a la presencia de Hermes. Lécito ático de fondo blanco (Atenas, Museo Nacional n.º 12783).



Ilustración 3: Hypnos y Thanatos toman en sus brazos al difunto Sarpedón (*Iliada*, XVI, 452 ss.; 667 ss.). Copa ática de figuras rojas (Londres, Museo Británico n.º E12).



Ilustración 4: La bella muerte de Sarpedón.
Crátera de figuras rojas de Eufronio, algunas figuras suprimidas
(Nueva York, Metropolitan Museum n° 1972.11.10).

no más aceptable¹⁹. Las escenas de Iliupersis o de combates de centauros y humanos recuerdan que los griegos que usan los vasos decorados en sus banquetes estiman haber realizado hazañas comparables a las de los aqueos del pasado; han vencido a los persas y tienen la fuerza (y la autocomplaciente voluntad) de sojuzgar y esclavizar a los bárbaros vecinos como si de bestiales centauros se tratase. Estamos ante un lenguaje alusivo que prefiere el referente mítico a la expresión del hecho histórico quizá porque gracias al mito se realiza la alquimia de superar la triste y degenerada edad contemporánea transmutándola en la prestigiosa edad heroica.

Esta búsqueda (y confección) del modelo ideal resulta ser una de las causas de la multiplicación de versiones míticas de episodios parecidos que se ubican en lugares diversos y que enmarañan a veces hasta lo inverosímil el acervo mitológico antiguo. Las ciudades, los linajes, los santuarios, los grupos sociales utilizan el mito como referente y justificación de su posición frente a los demás y crean o modifican según sus necesidades. Los linajes preeminentes de la época oscura justifican su poder en míticas líneas privilegiadas de parentesco que les hacen entroncar con los grandes guerreros de la edad heroica. La simiente de Heracles se convierte en un poderoso medio de justificación de la desigualdad en las ciudades dorias, por ejemplo²⁰. Se trazan así una serie de líneas imaginarias por las que la sangre de los héroes e incluso de los dioses justifica el poder de los aristócratas, diseñando una maraña de descendientes y regodeándose en los vericuetos del parentesco de un modo que revela como en un espejo (el espejo del mito) la estructura de la sociedad que los ha

creado²¹. Son mitos de la edad oscura (aunque utilicen el referente del pasado heroico y en algún caso transmitan íntegros motivos míticos muy anteriores), amañados según las necesidades del auditorio al que se dirigían y al que los aedos se debían para su supervivencia y prestigio. Resultan, pues, mitos vivos de un modo diverso al del mito reflejo del rito, ya que la realidad que oculta el mito en este caso es directamente la de la justificación de la estructura social.

El sinecismo provoca un nuevo cambio al multiplicarse los mitos locales creando una abigarrada geografía que podríamos definir como mítico-política y que sirve para justificar la historia local en sus diversos avatares²², y que en muchos casos entronca (reutilizándola) con la mitología de los linajes. Antagonismos y preeminencias locales se reflejan en mitos y otro tanto ocurre con la resistencia a los intentos de hegemonía. El mito se amaña para reflejar nuevas situaciones, como es el caso de la inclusión de la mención de Atenas en el catálogo de las naves homérico²³, probablemente retocado para hacer valer en el pasado imaginario y de modo retroactivo la importancia que tenía en el contexto general griego la ciudad en la época del esplendor tiránico. Los mismos personajes míticos eran tratados de modo diverso según el origen local de la tradición. Un buen ejemplo lo ofrece el rey Minos. La mayoría de las narraciones (entre las que se cuentan las homéricas y la iconografía) presentan al monarca cretense como el personaje más poderoso de su tiempo (y que tras su muerte imparte justicia sobre la caterva de difuntos). Pero una tradición mítica ateniense hace de él un tirano sanguinario sobre el que prevalece el héroe Teseo. Juego de versiones contrapuestas que se expresa de modo ejemplar en el diálogo platónico *Minos* en los términos siguientes:

—[Habla el discípulo]... de Minos se pretende que era hombre cruel, duro e injusto.

—Eso es, querido, un mito ático y trágico [contesta Sócrates]²⁴.

Este Minos tirano tiene su contrapartida en el Teseo de moral dudosa de ciertos episodios, como, por ejemplo, el del absurdo rapto de la impúber Helena por el monarca ateniense, visiones míticas tras las que subyacen las realidades de los enfrentamientos entre ciudades griegas de los que no se libran (como no podía ser menos) sus mitos más queridos. Y es que para la Atenas de la época democrática Teseo era el rey modélico, fundador del sinecismo y «padre» del gobierno igualitario, suerte de gran héroe ático que presentar como contrapartida del «dorio» Heracles de hazañas sin cuento. En torno a Teseo y

su gesta se grana un elenco de narraciones retocadas que resultan modélicas en un análisis que intente iluminar el binomio mito-realidad. Empezando por el propio nombre del héroe, que es micénico, hasta llegar al Teseo de la mitología política de la ciudad arcaica y clásica, mostrado como precursor de las instituciones del momento (Atenas hegemónica sobre la comarca del Ática y Eleusis, ciudad isonómica), pasando por el héroe de la leyenda de rasgos extremadamente reveladores para los especialistas modernos en su estructura mítica, aunque quizá no totalmente diáfanos para los narradores antiguos (criado lejos de su padre —lo que resulta una clara testificación de la institución del *fosterage*—, que sufre una prueba iniciática típica —la muerte del toro—, que emprende un viaje a tierras lejanas del que trae una esposa de rango semejante al suyo, Ariadna, hija del rey Minos, aunque la pierda por el camino, de modo, por otra parte, bastante confuso incluso para el caprichoso «lenguaje» del mito, y que a su vuelta, y tras el despeñamiento de su antecesor —que es difícil no interpretar como un catapontismo ritual—, se convierte en el monarca de la ciudad), el mito presenta una figura cuyos avatares van parejos con la historia de la ciudad que lo adoptó.

La capacidad de modificar la herencia mitológica para adecuarla a un cambio político tiene otro excelente ejemplo en la Atenas clisténica, donde se instaura el culto de los héroes epónimos de las recién creadas diez tribus territoriales, utilizando para ello el mismo lenguaje mítico que empleaban los linajes nobles (basar la cohesión —ya no la preeminencia— en la relación —en este caso cultural, refrendada por el oráculo de Delfos más que imaginariamente genética— con personajes de la mitología heroica)²⁵. Las nuevas tribus actúan por medio de los instrumentos mitológicos más tradicionales, como si de grupos parentales extensos se tratase, aunque la relación entre los miembros de la tribu ya no radica en el parentesco (aun imaginario como era el caso de las antiguas tribus jonias) sino en la vecindad.

Amañar el mito para prestigiar el presente (por medio de la creación o entronque con un pasado glorioso) lo hicieron no sólo linajes y ciudades sino también los santuarios (Delfos a la cabeza²⁶). Conseguir por medio del mito entroncar con el oráculo de Delfos o incluso presentarse como más antiguo que éste era un buen sistema de propaganda para conseguir un aumento de clientela: era un medio aceptado y aceptable de alcanzar esos fines aun a costa de modificar la realidad.

La creación mítica aparece, pues, como un terreno abierto, un lenguaje pautado al uso para la defensa de una argumentación y comprensible por todos como base de reflexión. La filosofía no po-

día menos que utilizar (y evidentemente también criticar) esta potencialidad. El mejor ejemplo es Platón, que utiliza el lenguaje mítico (tan adecuado, por otra parte, para la exposición en el diálogo) para llevar al lector por los caminos argumentales que le interesan, aunque para ello rediseñe o incluso invente mitos. El relato de la Atlántida²⁷ recrea un reino del remoto pasado que se parece demasiado a la Atenas volcada al mar (y expansionista y democrática) que Platón desprecia como para no resultar sospechoso. Y qué decir de la isla Panquea de Evémero²⁸, lugar donde el mito y la realidad confluyen, donde se puede incluso leer una estela erigida por el propio Zeus, dios hecho hombre (dios que un día fue hombre). Nos hallamos ante un argumento que dirimiría definitivamente el problema que nos ocupa si no supiésemos que no es más que la invención de un filósofo que utiliza lo imaginario para reducirlo a real, jugando con lo improbable mediante lo improbable, siendo impío (al dudar de los dioses) sin parecer serlo (puesto que no es una opinión personal lo que expone sino la transcripción de una inscripción antigua que guarda el «saber verdadero» sobre la humanidad de los dioses), planteando una utopía paradójica que convertiría en comprensible la divinización de los soberanos (entre cuyos amigos se contaba) que se estaba consolidando en su época.

El mito sirve, pues, para expresar lo que el lenguaje cotidiano no puede hacer sin provocar rechazos. Criticar a los dioses o poner en tela de juicio la orientación política de Atenas se puede hacer si se solapa en el lenguaje intemporal e irreal del mito. El teatro griego, y especialmente la tragedia, explotó este recurso de modo magistral. Como clarificaron los miembros prominentes de la llamada escuela francesa²⁹, el mito trágico es un medio de narrar el conflicto. La escena se convierte en un espejo por el que desfilan comportamientos indeseables para ser digeridos por un público que experimenta una bilocalidad imaginaria (sin dejar de estar en su tiempo se inserta por unas horas en la intemporalidad del mito). El tirano, el parricida, el incestuoso, el caníbal, expresan ante todos su comportamiento sin que por ello se genere una impureza insoportable para la ciudad, puesto que el evento es sagrado y por tanto libre de generar *miasma*. Son un medio de catarsis al expresar una realidad que no puede mostrarse pero cuya existencia, aún larvada, conviene tener presente y en cierto modo experimentar. Una sociedad patriarcal genera un conflicto estructural insoluble entre los miembros varones de la familia; como catarsis la escena trágica muestra al parricida, incluso involuntario, Edipo, cuyo espantoso castigo resulta paradigmático. Una sociedad que relega a la mujer a un papel secundario provoca

un conflicto estructural entre géneros que se materializa en las figuras fantasmagóricas de las Amazonas, la esfinge, las sirenas o la impía Clitemnestra, reflejos del miedo del varón a la alteridad que representa la mujer³⁰. El mito teatral cumple, pues, la labor social de mitigar el conflicto actuando como válvula de escape, suerte de terapia socializadora de la que el grupo emerge más cohesionado.

Y es que el lenguaje del mito es diferente, más conveniente que el lenguaje común para expresar las «otras realidades» cuya intuición permite que aflore una comprensión más completa (no sólo racional) del mundo. El subconsciente se expresa en el mito mucho mejor que por medio del lenguaje racional, lo mismo que los «misterios» que rodean al hombre sin que llegue a comprenderlos completamente (la muerte, la naturaleza, la feminidad y masculinidad, los orígenes...) o los anhelos imposibles de reflejar en el estrecho mundo de lo cotidiano (por ejemplo, la utopía).

El mito permite rozar la ilusión de la comprensión totalizadora del mundo y su lenguaje lleno de matices presenta una alternativa estructurada, adaptable y sencilla para interpretar la cambiante realidad. Realidad que, por otra parte, resulta, como ya dijimos, un vago concepto de límites inseguros, sobre todo cuando se refiere a la subjetiva configuración de los mundos personales interiores. Y es que el lenguaje del mito, si aceptamos que hunde una de sus raíces en las fabulaciones del trance, aparece como una sonda en los mundos de conciencia alterada que resultan espejos en los que se refleja la realidad consciente. El lenguaje del mito, dada su especificidad, es capaz de penetrar en esas otras diversas «realidades» que hay más allá de la realidad social ofreciéndonos un producto tras cuyo absurdo potencial se puede esconder nuestra incapacidad para adentrarnos en sus complejidades con los instrumentos de análisis forjados por la razón.

Realidad y mito componen, pues, un mosaico en el que el mito puede ser la estrella en un enriquecimiento de la percepción y comprensión de la realidad y sus infinitos matices. De ahí el valor en nuestro mundo moderno del estudio de las mitologías (especialmente la griega) en las que muy poco es desechable a la hora de intentar un análisis holístico de la realidad (o, mejor, de las realidades) que forman el marco (o quizá el laberinto) de lo humano.

NOTAS

1. Por ejemplo lo expuesto en Panikkar, 1996 o Harvey, 1990.
2. La reflexión mito-realidad tiene notables cultivadores, por ejemplo Eliade, 1963, Petazzoni, 1947-8 o Hübner, 1985 (en nuestra lengua, por ejemplo en extenso, Cencillo,

1970, 353 ss. o Fernández Canosa, 1997). Una versión previa de este capítulo aparece en Diez de Velasco, 1997, 3-10.

3. Entre las introducciones generales destacan en nuestra lengua Bermejo, 1988; García Gual, 1981; 1992, 193 ss.; 1997; 1997b; Suárez de la Torre, 1995 o Duch, 1996 (síntesis muy clarificadora de la investigación alemana, que resume contribuciones suyas anteriores: Duch, 1974; 1995; 1996b).

4. Sin el menor afán de exhaustividad se pueden citar algunas obras que revisan diferentes estrategias de análisis del mito: Vernant, 1974, 170 ss.; Kirk, 1970, caps. I, II y VI; Duch, 1974; 1995; 1996b o más filosóficos Cassirer, 1944, 113 ss.; Frank, 1982; Kolakowski, 1972, Gadamer, 1993 o Bermejo, 1997; 1997b (en nuestra lengua); también Prat, 1984; Vries, 1961; Graf, 1985, cap. II; Schlesier, 1985; Durand, 1996, esp. 15 ss.; más anticuado aunque exhaustivo Gruppe, 1921; puntual Strenski, 1995; más generales las obras editadas por Dundes, 1984 o Patton y Doniger, 1996, entre tantas otras.

5. Se puede destacar la utilización de la semiótica en el análisis mitológico (por ejemplo Calame, 1982 o el ejemplar Bérard, 1974); la sutileza de las argumentaciones de C. Lévi Strauss (por ejemplo 1964-71; 1978, que incluye una bibliografía realizada por H. Arruabarrena hasta 1985 con inclusión de las traducciones al español, o los posteriores 1985 o 1991; para el método Leach, 1987); la ingente obra de Dumézil (destacamos por ejemplo 1968-71) o la gestación de una (quizá algo confusa) mitología-mitocrítica-mitotología en Durand, 1979; 1996.

6. Llegando a la perplejidad en lo que respecta a si creían o no en los mitos (o mejor a esa incertidumbre tan moderna del creer a la par del no creer), como expone Veyne, 1983 o también Detienne, 1981.

7. El volumen de los estudios iconográficos se puede calibrar en Frontisi y Lissarrague, 1990 o Verbanck-Piérard, 1992; la importancia de la iconografía como fuente de los estudios de mitología resulta evidente con el repaso de los hasta ahora ocho volúmenes dobles publicados del *LIMC*.

8. Véase el trabajo pionero de Dugas, 1937; un ejemplo en Diez de Velasco, 1991.

9. Es el caso de Eliade, 1969.

10. Sin las restricciones que imponen en su uso (especialmente sagrado) las autoridades allí donde la sociedad se dota de religiones eclesiásticas. En general sobre el tema véase Svenbro, 1988.

11. Destacamos en este crucial tema las apreciaciones de Vernant, 1959, de Simon-don, 1982 o los trabajos de Lledó, 1984; 1992.

12. En lo que insiste Eliade, 1969, 125-132 (habla del mito vivo).

13. Desde el magistral y pionero trabajo de Jeanmaire, 1939, el no menos admirable de Brelich, 1969 y las reveladoras aportaciones de Vernant y Vidal-Naquet, 1992 (cómoda recopilación, también Vidal Naquet, 1981) a los detallados trabajos de Dowden, 1989; Sourvinou-Inwood, 1988 o Hatzopoulos, 1994 (y Brulé, 1997) y los coloquios monográficos de los últimos años (Bianchi, 1984; Ries, 1984; Lévêque, 1990; Moreau, 1991), numerosos investigadores insisten en desentrañar en la mitología griega las iniciaciones de jóvenes.

14. Llinares, 1987, por ejemplo.

15. Además de las obras clásicas de los ritualistas de Cambridge (bibliografía en Arlen, 1990) destacan trabajos como el consagrado de Fontenrose, 1971, 50 ss., o los de Sabbatucci, 1978; Burkert, 1979, caps. I-II; 1972 (más recientemente, y en una perspectiva que va más allá del mito, 1996) o Doty, 1986.

16. Aun a costa de contradecir a Mircea Eliade, 1969, 126 cuando expone «nous ne connaissons pas un seul mythe grec dans son contexte rituel» («no se conoce un solo mito griego en su contexto ritual»), lo que parece una aseveración algo excesiva.

17. Véase Motte, 1987 o Dowden, 1992, cap. 6.

18. Otro tanto ocurre con la figura del rey entre diversos pueblos indoeuropeos, que, aunque no tenga un correlato real en un momento histórico determinado, existe en el imaginario mitológico asociado al modo de estructuración de la sociedad de los hombres

del pasado, de los héroes o de los dioses. Este imaginario puede ser esgrimido en caso de necesidad para sustentar el surgimiento de la institución monárquica y diversas palabras indoeuropeas existen para darle nombre (véase Benveniste, 1969, 243 ss.).

19. Véase, por ejemplo, Diez de Velasco, 1995, cap. 2.
20. Por ejemplo Sergent, 1977-8.
21. Véase el tratamiento del tema que realiza Bermejo, 1980; 1993, 1996b, 12 ss.
22. Polignac, 1984. El caso ateniense es tratado de modo muy interesante por Loraux, 1981 o Montanari, 1981.
23. Son las (supuestas) interpolaciones de la época de Pisístrato a los versos 546-566 del canto II de la *Iliada*, aunque no todos los especialistas están de acuerdo en ello; de hecho la aseveración de Diéuquidas de Mégara (485F6, Jacoby, en Diógenes Laercio, I,57) no está libre de controversias, ya que la parte que nos interesa y que especificaría la interpolación de Pisístrato no aparece en el texto original de Diógenes y es un intento de hacer comprensible el pasaje por parte de los editores modernos.
24. *Minos*, 318d.
25. Véase Kearns, 1985; 1989.
26. Como demostró Defradas, 1972.
27. Tan certeramente interpretado por Vidal-Naquet, 1964.
28. Narración transmitida principalmente por Diodoro de Sicilia (V,41-46), véase la edición Winiarczyk; dediqué a este tema una intervención en la III Semana Canaria sobre el mundo antiguo (abril, 1994), véase Diez de Velasco, 1998; también Domínguez, 1994 (con traducción de los pasajes).
29. Gernet, 1957; Vernant y Vidal Naquet, 1972; 1986.
30. Por ejemplo Iriarte, 1990 o González, 1996.

LOS MITOS DE EUROPA: REFLEXIONES SOBRE EL EUROCENTRISMO

1. *Europa como mito*

Europa, entequeia siempre en construcción o quizá anhelo utópico que no se aviene a concreción material plena, tiene una vieja historia enraizada en el mundo griego y transmitida con esa diversidad que caracteriza a los productos de la cultura helena. La sabiduría de los viejos relatos, arrancándonos del presente a través de un abismo milenario, quizá pueda interpelarnos todavía, ayudándonos a mejor pensar Europa.

Partiremos de Heródoto, el primer gran historiador griego del que conocemos de modo satisfactorio su pensamiento y sus escritos. Nos propone un camino para identificar a la epónima del continente europeo jugando (sin gran seguridad, por otra parte) con la ambigüedad del lenguaje mítico del que no consigue liberarse completamente (a pesar de escribir en pleno siglo V a.e.). Es como si a falta de mejores argumentos se dejase llevar y se conformase con transmitir una leyenda (eso sí, cargada de interrogantes):

Y por cierto que no alcanzo a explicarme por qué razón la tierra, que es una sola, recibe tres denominaciones diferentes que responden a nombres de mujeres, y por qué motivo se han tomado como límites para la misma el Nilo, un río egipcio, y el Fasis, uno colco [...] y tampoco he logrado averiguar los nombres de quienes establecieron esos límites ni por qué les han impuesto esas denominaciones. Pues resulta que según la mayoría de los griegos, Libia tiene ese nombre por Libia, una mujer originaria de esa zona, en tanto que Asia recibe esa denominación por la esposa de Prometeo. Los lidios, sin embargo, reivindican como propio ese nombre, alegando que Asia se llama así por Asies, hijo de Cotis y nieto

de Manes (y no por Asia, mujer de Prometeo), que es, asimismo, el epónimo de la tribu Asiáde de Sardes. En cambio y por lo que a Europa respecta, nadie en el mundo sabe si está rodeada de agua por todas partes, ni existen datos que especifiquen de dónde ha tomado ese nombre ni quién fue el que se lo impuso, a no ser que admitamos que esa zona tomó su nombre de la tiria Europa; pero, en ese caso, con anterioridad carecería de nombre, como las otras partes del mundo. No obstante, esa mujer era, sin lugar a dudas, originaria de Asia y no llegó hasta esta tierra que actualmente los griegos denominan Europa, sino que, desde Fenicia, llegó tan sólo a Creta y de Creta a Licia. En fin, sobre este tema basta con lo dicho, pues para las partes del mundo utilizaremos los nombres que la costumbre ha generalizado¹.

En su calidad de narrador (historizador) de las guerras entre asiáticos (bárbaros) y europeos (griegos), este «padre de la historia» (o, mejor dicho, de un modo de hacer historia, ese que ahonda en la identidad de lo europeo por medio de la narración muchas veces sesgada —mal mirada, eurocéntrica— de la alteridad de lo bárbaro), se encuentra ante la situación bastante incómoda de una Europa mítica que jamás pisó el territorio que lleva su nombre.

Esta versión es, desde luego, bastante menos complicada que la que el autor transmite para el caso de Asia y quizá se podría sospechar que se trataba de una simplificación.

Unos siglos más tarde, en los escolios al *Reso* de Eurípides² se nos proponen sendas bastante más elaboradas y cargadas de citas eruditas de obras hoy desaparecidas:

Algunos mencionan a dos Europas: una oceánide, de la que recibió su nombre una parte del mundo habitado, como cuentan Apión³ en sus libros *Sobre los epónimos* y Aristocles⁴ en su primer libro de la *Teogonía*. La segunda sería la hija de Fénix (*Phoïnix*) el hijo de Agenor, de la que nació la parentela de Minos, como cuentan Eurípides y otros autores. Algunos afirman que el continente recibió el nombre de esta última, tal es el caso de Calímaco⁵ y de Zenodoto⁶ que lo sigue. Hay además algunos otros que mencionan a una tercera, como Hegesipo⁷ en su obra *Sobre Palene* donde escribe: «Cadmio, acompañado de Telefae, la madre de Europa † se dirigió a (Atenas?) † y se enteró de que Europa mandaba en Tracia; llegaron al otro continente, donde ejercía el poder Europa, pero no la hija de Fénix, sino una mujer del país [abandonada por su marido]; por causa de ésta todo el continente en dirección al viento Bóreas toma el nombre de Europa»⁸.

Entonces, ¿cuántas Europas hay? Revisarlas con cierto detalle se convierte en un ejercicio de metodología mitológica que sirve para ilustrar el verdadero rostro de los relatos legendarios griegos, variados hasta el infinito, trenzando esa compleja madeja de ver-

siones dispares, entre las que nos adentramos tímidamente en este libro.

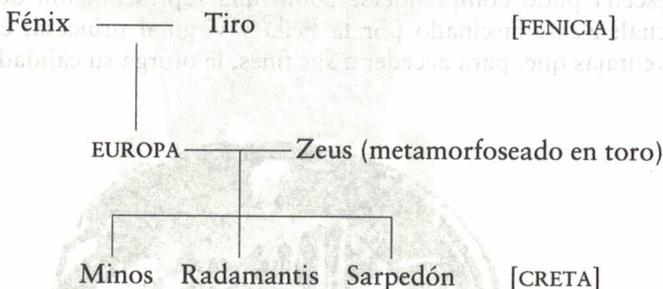
Desprovistos del bagaje de certezas con el que contaban los sabios del siglo XIX y, por tanto, forzados a renunciar al hilo de Ariadna de la reconstrucción teórica de la «narración mítica original» (entelequia o espejismo que permitía cercenar las versiones incómodas), se plantea la necesidad de revisarlo todo para comprender mejor las mentalidades cambiantes que forjan o modifican el mito dependiendo del lugar, la clase social, la época o el mero capricho del transmisor.

Se dibuja, por tanto, un bosquejo abigarrado de Europas, candidatas (proclamadas o no) a la eponimia del continente a las que resulta necesario pasar revista de modo sucinto.

2.1. *Europas (en plural)*

La primera, la más famosa, es una princesa fenicia raptada por Zeus que, metamorfoseado en toro, transportó por mar a la isla de Creta⁹. Fruto de los amores del dios y la mortal nacieron Minos, Radamantis y Sarpedón.

EUROPA 1



Por su parte Heródoto transmite una versión diferente (una elaboración no teológica) según la cual Europa fue raptada por griegos de Creta. El episodio herodoteo forma la segunda entrega de una explicación pueril, quintaesencia de la ideología androcéntrica (machista en palabras más claras¹⁰), dominante en la cultura griega del momento, que postulaba que las ofensas entre griegos y bárbaros orientales materializadas en diversos raptos de mujeres (que culminan en la Guerra de Troya¹¹) originaron una animad-

versión entre asiáticos y helenos que desembocó en las guerras médicas¹².

Europa se encuentra, por tanto, enredada de lleno en ese millenario e ideológicamente aborrecible enfrentamiento Oriente-Occidente que ha justificado buen número de ideologías y de conductas discriminatorias respecto del «otro» a lo largo de los tiempos.

La iconografía, nuestra segunda fuente de información mitológica junto con la literatura, desarrolla insistentemente esta versión del rapto llevado a cabo por Zeus transformado en toro, y lo hace con incidencia en casi todas las fases del proceso¹³ y en toda clase de soportes de épocas muy diversas (aunque destacan la cerámica ática¹⁴ y los mosaicos de época romana¹⁵).

Se trata, desde luego, de una escena que se amolda muy bien a la narración figurada, puesto que la imagen de la mujer en la flor de la juventud sentada en la grupa del toro sugiere, sin necesidad de describirlo, todo un desenlace cargado de connotaciones eróticas, muy fáciles de interpretar. Sirvan como ilustraciones y ejemplos el escarabeo de Oxford¹⁶ (ilustración 5) y la copa en técnica de fondo blanco de Múnich¹⁷ (ilustración 6), ambos fechados hacia el 480-460 a.e. o la cratera paestana de Malibú¹⁸ casi siglo y medio posterior (ilustración 7).

La iconografía soporta una gran elasticidad en la recepción y la interpretación de los mensajes que transmite, de tal modo que esta escena pudo comprenderse como una representación del mito tal cual: Zeus, fascinado por la bella y virginal princesa, explota las ventajas que, para acceder a sus fines, le otorga su calidad divina (el



Ilustración 5: Escarabeo con Europa y el toro en su viaje marino (Oxford, Ashmolean Museum n.º 1966.596).



Ilustración 6: Copa ática de fondo blanco con Europa y el toro (Múnich, Antikensammlungen n.º 2686).



Ilustración 7: Crátera paestana de figuras rojas con Europa y el toro en su travesía marina (Malibú, J.P. Getty Museum n.º 81.AE.78).

recurso a la metamorfosis). Pero, a la par, la imagen pudo, en otra lectura, interpretarse como la plasmación imaginaria de la alteridad de la sexualidad que transforma en toro, el más bello de los animales para una sociedad entroncada todavía en los valores de lo pastoril, al hombre trastornado por la «locura» erótica.

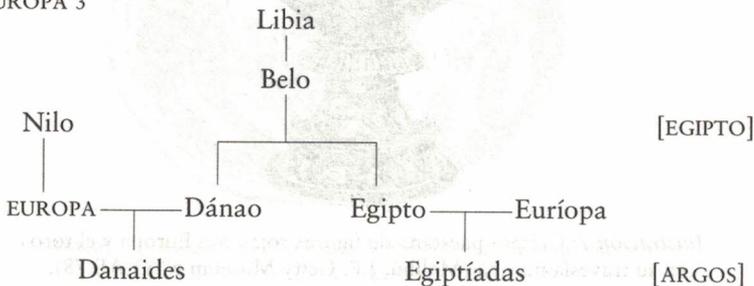
La mayoría de los escritores que desarrollaron este tema de un modo suficientemente extenso y cuya obra se nos ha conservado (Mosco¹⁹, Ovidio²⁰, Horacio²¹, Luciano²², todos de época helenística o romana) permanecen en un universo descriptivo que, aunque literario, es a la par muy iconográfico. Describen el rapto pero sin entrar en los detalles sexuales de la escena, que solamente se sugieren. Por el contrario se regodean en un minucioso repaso de la vestimenta de la mujer y del porte del animal. Únicamente Nono²³ presenta una versión menos pictórica y más allegada a los medios descriptivos del lenguaje escrito. De todas formas hay que tener en cuenta que todos estos ejemplos literarios son tardíos y sus autores han sufrido la influencia de las pinturas murales²⁴ (el mejor ejemplo lo ofrece Aquiles Tacio²⁵). Es casi seguro que la influencia de la iconografía hubo de ser mucho menos importante en las obras literarias monográficas fechadas en el arcaísmo o el clasicismo griego, de las que, desgraciadamente, sólo poseemos datos mínimos²⁶.

En todas estas versiones que narran el rapto Europa es siempre una oriental, una fenicia, a pesar de que las genealogías no sean coincidentes y algunos propongan a Fénix²⁷ (el epónimo de Fenicia) como su progenitor y otros a Agenor²⁸. Su madre era Tiro (epónima de la ciudad de Tiro en Fenicia) según el muy tardío Juan de Antioquía²⁹.

Esta paradoja (la oriental epónima del continente occidental) se sigue manteniendo claramente en el caso de las dos siguientes Europas.

La primera es la mujer que encuentra Cadmo en Tracia durante la búsqueda infructuosa de su hermana Europa y de la que nos habla el historiador del siglo IV a.e. Hegesipo³⁰.

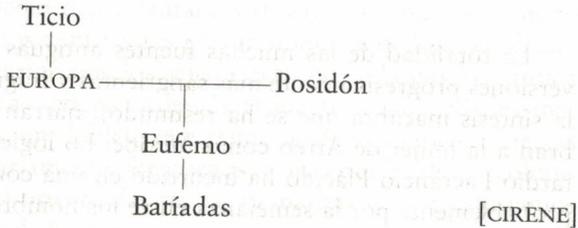
EUROPA 3



La segunda es una egipcia, hija de Nilo (epónimo del río) que se desposó con Dánao (hermano de Egipto, epónimo del país). Dio a luz a una serie de hijas cuyo número diverge, según las fuentes, entre cuatro y cincuenta³¹. Las danaides³², en su huida de los cincuenta hijos de Egipto, se instalaron con su padre en Argos, donde Dánao se convirtió en rey. Localizadas por sus primos, los egipciados, fueron forzadas al matrimonio, pero la noche de bodas cada una de ellas asesinó a su marido (con una sola excepción). Casadas finalmente con jóvenes argivos (reclutados en *agôn* y, por tanto, sin que su padre hubiese obtenido el precio de la novia), se convirtieron finalmente en antepasadas de los dánaos, denominación homérica de los griegos.

Píndaro³³, Apolonio de Rodas³⁴ e Higino³⁵ citan a otra Europa, la hija del gigante Ticio y a su vez progenitora, junto con Posidón, de Eufemo, uno de los argonautas. Antepasada mítica de los batíadas, los reyes griegos de Cirene, esta cuarta Europa, por la intermediación de su hijo, puede relacionarse también, por tanto, con el territorio africano.

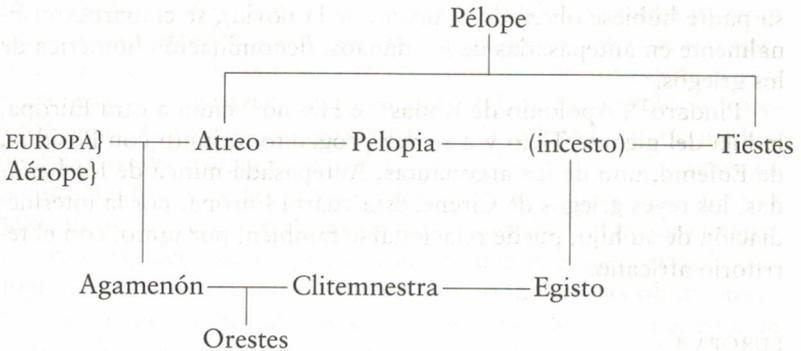
EUROPA 4



Europa es, según Lactancio Plácido³⁶, el nombre de la mujer de Atreo, hijo de Pélope (epónimo del Peloponeso). Amante de su cuñado Tiestes, su conducta provocó un odio encarnizado entre los dos príncipes que desencadenó una serie de crímenes espantosos. Atreo mató y cocinó a los hijos de Tiestes, invitó a su hermano a una comida de reconciliación que resultó ser un banquete caníbal en el que el segundo, sin darse cuenta, se comió a sus propios vástagos³⁷. Como venganza Tiestes (siguiendo los dictados de un oráculo) engendró un hijo, Egisto, fruto de la violación de su propia hija Pelopia, la cual se casó posteriormente con Atreo. Este último adoptó a Egisto y lo envió a que diese muerte a Tiestes, pero una vez desvelada su verdadera progenitura, Egisto mató a Atreo (mientras Pelopia, que hasta ese momento no supo que su violador

había sido su propio padre, se suicidó). Más tarde Egisto se convirtió en el amante de Clitemnestra, la mujer de su primo Agamenón (uno de los hijos de Atreo) y entre los dos, cuando el héroe volvió de la guerra de Troya, lo asesinaron. Finalmente los amantes fueron muertos por Orestes, hijo de Agamenón, que, por tanto, cometió matricidio.

EUROPA 5 (versión aberrante de Lactancio Plácido)

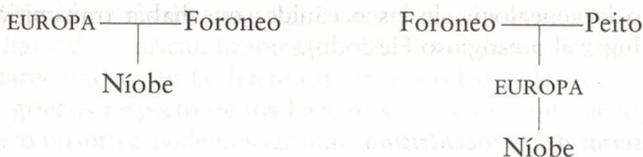


La totalidad de las muchas fuentes antiguas que, con diversas versiones progresivamente más sangrientas y trágicas (hasta generar la síntesis macabra que se ha resumido), narran el episodio, nombran a la mujer de Atreo como **Aérope**. Lo lógico es pensar que el tardío Lactancio Plácido ha incurrido en una confusión provocada probablemente por la semejanza entre los nombres de ambas mujeres (*Eurôpê-Aerôpê*)³⁸.

Desde el punto de vista de la metodología del análisis mitológico, la presencia de esta Europa atípica resulta muy conveniente, puesto que sirve como recordatorio de que también es necesario tener en cuenta el error como fuente hipotética de versiones alternativas en las narraciones míticas³⁹.

La sexta Europa es, según el escoliasta del *Orestes* de Eurípides⁴⁰, o bien la madre de Níobe (y, por tanto, esposa de Foroneo) o bien su hermana y por tanto hija de Foroneo y Peito; finalmente una griega de «pura raza», ya que Foroneo en las leyendas locales del Peloponeso aparece como el primer ser humano y el que, además, en la disputa por la posesión del Peloponeso entre Posidón y Hera, con su decisión arbitral, otorgó la preeminencia a la diosa.

EUROPA 6

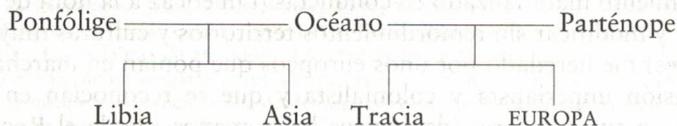


La última Europa por revisar es una sólida candidata para la eponimia del continente en concurrencia con la princesa de Tiro raptada por Zeus. Se trata de la hija de Océano y Tetis (por tanto hermana de Asia —*Asiê*—) de la que habla, por ejemplo, y en los albores de la literatura griega, Hesíodo⁴¹. Un escolio de los *Persas* de Esquilo⁴² se refiere a un pasaje de Andrón (que escribió en el siglo IV a.e.), que ofrece una genealogía algo diferente, pero que, por una vez, parece plena de lógica:

Océano desposó a Ponfólige y Parténope; tuvo de Parténope a Europa y Tracia y de Ponfólige a Asia y a Libia, con las que coinciden las denominaciones de los continentes⁴³.

Todo el problema que intentamos desentrañar parece resuelto de repente: todos los continentes portan nombres de hijas de Océano, el principio marino que los separa pero que a la par los unifica en la «física mítica» griega. Además el juego de polaridades madres-hijas propone un doblete que reúne norte y occidente (tierras pobladas mayoritariamente por griegos o susceptibles de ser colonizadas) y el sur y el oriente (las tierras de bárbaros, si exceptuamos el enclave africano de Cirene).

EUROPA 7



Pero el embrollo de las demás tradiciones míticas no nos permite confiar en esta fácil solución para la eponimia. En realidad, si excluimos a Heródoto, el resto de los griegos no reconocían este tipo de geografía mítica que más parece un racionalización disimulada (quizá Andrón juega a replicar a su compatriota Heródoto y modi-

fica, rediseñándola, la versión tradicional, con el criterio de ordenar un poco la genealogía de las oceánides que había transmitido en primer lugar el prestigioso Hesíodo).

3. *Misérias del eurocentrismo*

En conclusión, la revisión de los mitos de Europa dibuja un abigarrado panorama de tradiciones cuyo análisis puede llegar a parecer un vano divertimento erudito. Pero el pasado mítico griego, con su herencia de palabras (la misma denominación Europa), de pensamientos y de conductas, no puede menos que propiciar una reflexión plenamente contemporánea en una colectividad (la Comunidad Europea) que parece buscar, más allá de diferencias seculares, delimitar una identidad europea.

Identidad que se sustenta en palabras que hemos de ser conscientes que fueron inventadas o dotadas de sentido con la finalidad de apuntalar ideológicamente la preeminencia de los griegos sobre sus vecinos (Europa era para Heródoto, sin la menor duda, Grecia; el resto, los otros continentes, eran tierras de bárbaros). La paradoja, como hemos visto, radica en que los propios griegos eran conscientes de que algo no funcionaba en sus relatos míticos sobre la eponimia del continente. La mayoría de las Europas que conocían eran orientales, y la principal, una fenicia.

El lenguaje del mito en su supuesta «irracionalidad» posee valores propios y quizá pueda transmitir el recuerdo (aunque transmutado) de un pasado en el que las cosas eran de otra manera. La situación de preeminencia militar y cultural de los griegos a partir de la época arcaica generó un producto ideológico, el helenocentrismo, que actúa como una estrategia de relación con el resto del mundo y que se sustenta en el postulado de la desigualdad. Este modo de pensamiento materializado en conductas (tan eficaz a la hora de dominar y modificar sin remordimientos territorios y culturas muy diferentes) fue heredado por unos europeos que ponían en marcha su expansión imperialista y colonialista y que se reconocían en los griegos o sus sucesores ideológicos los romanos (desde el Renacimiento hasta nuestro siglo), pues esta identificación les permitía extraer de ellos un sistema de valores, el eurocentrismo, que les permitía apuntalar su superioridad a escala mundial.

Pero no parece que el helenocentrismo existiese en el más remoto pasado griego. El territorio se hallaba mucho más imbricado en el ámbito geográfico del Mediterráneo y la cultura distaba mucho

de estar segura de sus propios valores (el arte es un excelente medio de indagación y resulta muy significativo el recurso a motivos y técnicas llamados «orientalizantes»⁴⁴). Heródoto, aun siendo uno de los pilares básicos en la defensa de la identidad (y la superioridad) de los griegos respecto de los bárbaros, era consciente de algo que tampoco nosotros podemos ignorar. La tierra es una y son los intereses de los hombres (o quizá simplemente la incapacidad de comprender, gestionar y valorar la diversidad) los que, al erigir barreras, ahondan las diferencias y discriminan la alteridad.

La fuerza aún viva del mito griego reside quizá en que permite estimular esta reflexión final: necesitamos pensar Europa más allá de modelos eurocéntricos heredados del mundo antiguo. Necesitamos reforzar nuestra capacidad de comprender el mundo como la unidad que es. Necesitamos pensar globalmente para de este modo vencer la tentación de estimarnos superiores (por ejemplo desde el punto de vista cultural) y sobre todo de figurarnos a los otros como unos nuevos bárbaros a los que hay que mantener alejados de «nuestras» fronteras.

En resumen, hay que pensar de manera diferente a Heródoto.

NOTAS

1. Heródoto, IV,45 (traducción BCG, Schrader); una versión previa de este capítulo (redactada en 1995, en francés) aparece en Diez de Velasco, 1997d.

2. Verso 29, Schwartz.

3. 616F26, Jacoby.

4. 33F1, Jacoby.

5. 622, Pfeiffer.

6. 19F3, Jacoby.

7. 391F3, Jacoby.

8. Traducción confeccionada siguiendo la edición de Schwartz (p. 328) pero teniendo en cuenta en la última frase las dudas expuestas por Jacoby (391F3, aparato crítico).

9. Este tema ha sido estudiado, por ejemplo, en las siguientes monografías y artículos enciclopédicos: Jahn, 1870; Brauw, 1940; Bühler, 1968; Helbig, 1884-1886 (las otras Europas se repasan en cols. 1409-1410); Escher-Bürkli, 1907 o Zahn, 1983.

10. Las palabras de Heródoto (I,4, traducción BCG, Schrader) son significativas: «... tener empeño en vengar los raptos es de insensatos, y de hombres juiciosos no concederles la menor importancia, pues, desde luego, es evidente que si ellas personalmente no lo quisieran, no serían raptadas».

11. El primer rapto fue el de la argiva Ío por los fenicios, el segundo el de Europa, el tercero el de Medea por los griegos y el último el de la griega Helena por el troyano Paris-Alejandro (Heródoto I,1-3).

12. Heródoto (I,1-5) puntualiza que la narración de los raptos formaba parte de la explicación que daban los persas del conflicto que los enfrentó a los griegos, pero hay que tener presente que las informaciones que ofrece el autor sobre pueblos bárbaros no son siempre dignas de confianza. Heródoto tiene una visión de los «otros» mediatizada por el etnocentrismo heleno (este tema lo trata de modo muy sugerente Hartog, 1980).

13. Destaca Robertson, 1988 (con bibliografía); también Bühler, 1968; Hanke, 1966 o el artículo general que desborda el mundo clásico de Wattel de Croizant, 1980.
14. La consulta a la BAD ofrece más de medio centenar de casos mayoritariamente reflejados en Robertson, 1988; sobre el problema de identificación del personaje sentado sobre el toro interesa Villanueva, 1987.
15. Para una recopilación exhaustiva, Wattel de Croizant, 1995; por ejemplo, para la Península Ibérica, López Monteagudo y San Nicolás, 1995.
16. Ashmolean Museum n° 1966.596, procedente de Chipre; Boardman, 1968, n° 305, pl. XX; Robertson, 1988, n° 84.
17. Antikensammlungen n° 2686, procedente de Egina; BADN 417; Wehgartner, 1983, pl. 24; Robertson, 1988, n° 44.
18. J.P. Getty Museum n° 81.AE.78, firmada por Asteas; RVP n° 2, 129, pl. 49-51; RSIS il. 349; Robertson, 1988, n° 74.
19. En su poema *Europa*, Mosco describe con gran minucia el rapto y sus preliminares en 163 versos, mientras que la escena erótica únicamente se sugiere en los tres últimos: «Recuperó Zeus otra vez su aspecto, desató el cinturón a Europa y las Horas prepararon su lecho, la antes doncella fue enseguida de Zeus desposada, dio hijos al crónida y pronto se hizo madre» (traducción BCG; García Teijeiro-Molinos). El mejor estudio con el que contamos es el de Bühler, 1960, 17-29.
20. En *Fastos*, V,603-616 sólo se cita la escena de Europa cabalgando sobre Zeus metamorfoseado; en *Metamorfosis*, II,847-875 se describe la escena previa al rapto.
21. *Odas*, III,25-76, describe la escena subsiguiente al acto sexual.
22. *Diálogos marinos*, 15, describe todo el cortejo marino que acompañó al rapto en la línea, por ejemplo, del mosaico de Djemila (Robertson, 1988 n° 164), fechado hacia el 400, de la cratera de cáliz de Paestum del Museo J.P. Getty de Malibu (81.AE.78), antes repasada, o de los platos de pescado áticos, que datan de una generación anterior, del Museo Ermitage de San Petersburgo (n° B2392; BADN 6563; Robertson, 1988, n° 59) y del Museo de Arte de Kiev (BADN 4485); véase también Baldwin, 1980.
23. *Dionisiacas*, I,46-137 (rapto en Fenicia y viaje marino) y 322-355 (escena erótica en la que se incluye una descripción detallada y poética del acto sexual).
24. Wattel de Croizant, 1980, 429-430.
25. *Leucipa y Clitofonte*, I,2-3 (traducción BCG, Brioso-Crespo): «... veo colgada una pintura con un paisaje a la vez de tierra y mar: el cuadro tenía por tema Europa, el mar era el de Fenicia, la tierra la de Sidón. En la tierra había un prado y un corro de doncellas. En el mar nadaba un toro y sobre su lomo iba sentada una hermosa joven que en dirección a Creta en el toro navegaba...».
26. A Eumelo se atribuye una *Europaia*, perdida en la actualidad (si exceptuamos tres fragmentos, véase PEG, 112-113, Bernabé); a Estesicoro una *Europaia* que ha desaparecido completamente (PMG, 108, n° 195, 18, Page); a Simónides una *Europa* de la que no se ha conservado más que la mención del toro (PMG, 291, n° 562, 57, Page); de Esquilo se sabe que escribió una tragedia de la que se nos ha conservado un doble nombre (*Los Carios o Europa*) y una veintena de líneas en el papiro Didot del Museo del Louvre (7172; TGF, III, 217-221, n° 99); entre los cómicos Hermipo (PCG 5, 571, Kassel-Austin); Platón el cómico (PCG 7, 442, Kassel-Austin) o Éubulo (PCG 5, 208, Kassel-Austin) escribieron obras denominadas *Europa*.
27. Por ejemplo *Iliada*, XIV,321; Hesíodo, fr. 140, Merkelbach-West; Baquílides, fr. 10 (p. 88), Snell-Maehler; Helánico (4F51, Jacoby); Conón (26F1,32, Jacoby) o Mosco (*Europa*, II,6), entre otros.
28. Es, por ejemplo, el candidato de Heródoto (IV,147), de los mitógrafos Higino (*Fábulas*, 155,2 y 178,1) y Apolodoro (que ofrece las dos posibilidades —Agenor o Fénix— en III,2) y de Ovidio (*Metamorfosis*, II,858), entre otros.
29. Fr. 6,15, Müller (FHG, IV).
30. 391F3, Jacoby.
31. Apolodoro, III,1,5 defiende que eran cuatro; por ejemplo, Flegón (257F36,30-

31, Jacoby) o Hipóstrato (568F1, Jacoby) plantean que eran cincuenta. Este autor en su obra perdida *Minos* narra que Egipto tuvo cincuenta hijos de una mujer cuyo nombre difiere en las lecturas de manuscritos y editores (se la llama Euríroe, Euríopa o incluso Europa). La situación resulta la misma que en el caso del nombre de la mujer de Dánao. Hemos escogido la lectura de Tzetzes (*Historias*, VII,368-372, Kiessling) que nombra Euríroe a la mujer de Egipto y Europa a la mujer de Dánao (mejor que la de Jacoby, que prefiere Euríopa en ambos casos).

32. Se puede destacar, entre una extensa bibliografía, Detienne, 1988.

33. *Pítica*, 4,44-47; Píndaro cuenta en este canto, dedicado a Arcesilao de Cirene, el mito que se refiere a su más ilustre ancestro heroico, el argonauta Eufemo, que recibió de Tritón un puñado de tierra, símbolo del don de Libia para sus descendientes, pero por descuido lo perdió antes de tiempo, de tal modo que la posesión del territorio africano por los eufémidas se retrasó durante quince generaciones.

34. *Argonáuticas*, I,179-184; véanse también los escolios a los versos I,181 y IV,1562 (pp. 23 y 322, Wendel).

35. *Fábulas* 14, 15.

36. *Comentarios a la Tebaida de Estacio*, IV,306 (214-215, Jahnke).

37. Repasado recientemente en Halm-Tisserant 1993, 89-125.

38. En el texto, en tres ocasiones, la mujer es mencionada como *Europam*; la corrección *Aeropam* es imprescindible.

39. En algunos casos se ha generado una narración mítica alternativa como resultado de la confusión entre escenas parecidas por parte de ciertos pintores de vasos. Un buen ejemplo lo ofrecen algunas representaciones de la muerte de Príamo y Astianacte estudiadas por Dugas, 1937. Al figurar el asesinato del abuelo golpeado con el cuerpo de su nieto, los ceramistas han generado una escena de fuerte impacto visual (de un solo golpe desaparece la estirpe de los soberanos de Troya). Pero, como demostró Dugas, esta nueva versión se originó en la confusión (o involuntario mestizaje, quizá) entre dos escenas muy parecidas desde el punto de vista compositivo (la muerte de Troilo en el altar de Apolo Timbreo y la de Príamo en el altar de Zeus Herqueo). Otro ejemplo de motivo mítico generado exclusivamente en la iconografía lo ofrecen los vasos en los que Caronte desembarca a buscar al difunto al pie de la estela fúnebre. El río Aqueronte lame las gradas del monumento funerario como consecuencia primera, no de la voluntad por parte del pintor de generar una escena de fuerte impacto visual, sino de la facilidad del recurso a la representación de la estela (el motivo más común en los vasos para uso funerario). Véase Díez de Velasco, 1991, 239-240; 1995, 50-54.

40. Verso 932; el editor (Schwartz, 189) prefiere la lectura *Eúrops* para el nombre de la mujer, pero el aparato crítico muestra la posibilidad de optar también por Europa.

41. *Teogonía*, 357.

42. Verso 188, Dähnhardt.

43. 10F7, Jacoby, cuya edición seguimos para la traducción. El mismo pasaje con algunas diferencias en la redacción se transmite en los escolios a la *Alejandra* de Licofrón (versos 894 y 1283, Scheer).

44. De todos modos hay que precaverse de los excesos panorientalistas de obras como la de Bernal, 1987; 1991, la síntesis reciente más ambiciosa (aunque muy incompleta, por ejemplo en las bibliografías citadas o en la metodología empleada). Añádase en relación con la discusión en torno a la etimología de Europa (préstamo oriental o nombre de raigambre indoeuropea), y desde ópticas enfrentadas, la monografía de Dombrowski, 1984 o la contribución de Luciani, 1986 (en un volumen con diversos trabajos sobre Europa). Un análisis específico de préstamo (supuesto) entre Egipto y Grecia se puede revisar en Díez de Velasco y Molinero, 1994 (con más bibliografía sobre estos problemas).

EL LABERINTO GRIEGO: MITO Y SÍMBOLO

1. *A vueltas con el laberinto*

El laberinto acota un espacio en el que se pierde la noción de la ubicación. Como tal, es un símbolo de la incapacidad sensorial para explicarlo todo, para localizar y catalogar. Perdersé en el laberinto es casi la obligación del que encara sus vueltas. Encontrarse en él ejemplifica un paso adelante, la maduración del que ha sido capaz de superar la prueba y salir victorioso de un ingenioso producto de la naturaleza o de la mente del hombre.

Los estudios sobre el laberinto son tantos que desbordan cualquier intento de recopilarlos¹. Como producto de la mente, como símbolo, como imagen, como edificio real o como marco intemporal y cavernario, aparece en tantas culturas que se ha tendido a estimarlo como un universal. Al relacionarlo con las entrañas, vendría a simbolizar, quizá, esa fuerza que los tántricos llamaban poder serpiente y que, si se conseguía desenredar, transformaba al ser humano en ese algo superior que resulta ser su culminación. Al estimar que los vericuetos del laberinto son reflejo de las entrañas de la tierra, parecería retrotraernos a una cronología que desembocaría en los orígenes mismos de la humanidad. Símbolo de profundidades, laberíntica resulta también la contemplación de esa otra entraña que es el cerebro, cuyos vaivenes ocultan el milagro de la cognición, esos canales que nos permiten entendernos con el mundo. Horizonte de lo incógnito, su iconografía resulta aun más fascinante porque en muchos casos no poseemos los medios de interpretarla, ya que atañe a pueblos que no nos han dejado dicho qué es lo

que pensaban de lo que representaban; petroglifos mudos², iconos sin su explicación.

No es este el caso del mundo griego, que nos regala con imágenes y palabras ya desde la época micénica³ (ilustración 8) y con leyendas elaboradas desde que conocemos su poesía. Engarza para nosotros el mito y el símbolo, nos ofrece ese milagro de permitirnos jugar a explicar, a comprender, a rebuscar las razones del laberinto. Pero hacer razón del símbolo y del mito tiene sus peligros: caer en ese letargo complaciente del que todo lo comprende y perder el hilo. Por eso la incertidumbre preside el constructo que se propone en las páginas que siguen, ya que intentar explicar el laberinto creando un laberinto explicativo puede parecer engendro mayor que el propio Minotauro. Pero a lo mejor ese es el ingrato destino que espera al que se atreve a nadar en las aguas del pasado mítico.

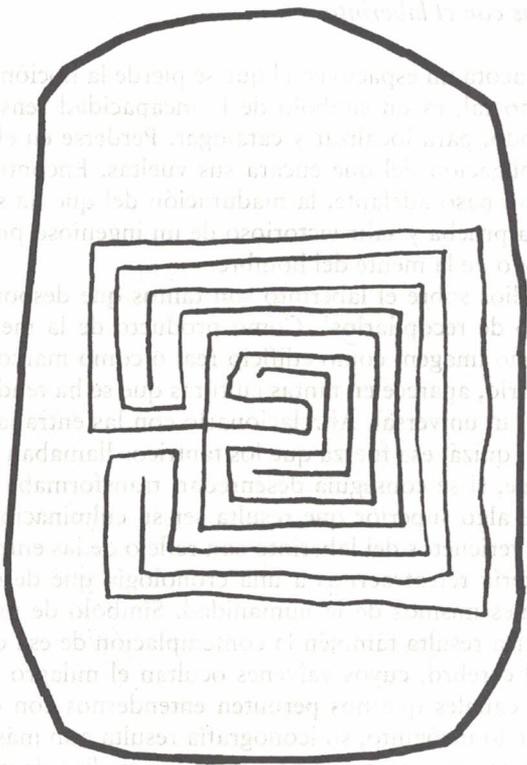


Ilustración 8: Laberinto en una tablilla micénica de Pilos (Cn 1287).

2. *El laberinto como espacio simbólico en el mundo griego*

Para avanzar en la caracterización del laberinto griego como espacio simbólico partiremos desde la iconografía⁴, un camino algo menos usual y que, aunque desemboca en las grandes leyendas (la gesta de Teseo), lo hace desde los pequeños detalles de una decoración o un dibujo. Minos, Ariadna, Teseo, Dédalo, Minotauro o Pasífae empiezan cediendo su lugar de honor a meandros, estelas o líneas de decoración que insinúan, aunque por una vía diferente, toda esa carga simbólica que en el mito literario se manifiesta en todo su esplendor. Desembocaremos en el mismo lugar, pero recorriendo divertículos iconográficos entre los que quizá hallemos alguna sugerencia para mejor entender las bellas palabras de la poesía. Intentaremos en primer lugar revisar los significados de las formas con las que se imagina y representa el laberinto (meandro, estela, cueva, templo, pista de baile, espacio del combate, ya sea amoroso o guerrero) para prepararnos para ingresar posteriormente en el no menos intrincado e imaginario espacio en el que intentaremos comprender su simbolismo.

Empezaremos con la copa del pintor Aison⁵ (ilustración 9), una de las joyas del Museo Arqueológico Nacional de Madrid⁶, fechada



Ilustración 9: Atenea, Teseo y el derrotado Minotauro saliendo del laberinto. Copa ática de figuras rojas (Madrid, Museo Arqueológico Nacional n.º 11265).

en la década del 420-410 a.e. Ofrece una solución iconográfica a la representación del laberinto que resulta de gran interés por su simplicidad: el pintor ha optado por resolver el complejo trazado recurriendo al meandro. En este caso, un motivo de uso decorativo alcanza una significación que supera la habitual, pasando a designar un objeto imaginario que, por otra parte, resulta de muy difícil plasmación iconográfica (al margen del recurso a la antropomorfización que, curiosamente, resulta totalmente excepcional en el mundo antiguo⁷). El meandro, dado lo intrincado de su dibujo, se muestra como un método sencillo a la hora de expresar lo abrupto del diseño laberíntico, pero por otra parte sugiere usos anteriores y posteriores del mismo en contextos en cierto sentido semejantes.

El caso más evidente lo ofrecen una serie de vasos en los que el meandro sirve de delimitación imaginaria entre escenas que se desarrollan en diferentes realidades: son las representaciones de *ánodoi*. En un escifo ático de figuras rojas del Fine Arts Museum de Boston⁸ (ilustración 10), entre muchos posibles ejemplos, la figura ascen-



Ilustración 10: *Ánodos* de una diosa (¿Perséfone?), sátiros suprimidos. Escifo ático de figuras rojas (Boston, Fine Arts Museum n.º 01.8032).



Ilustración 11: Teseo haciendo salir al derrotado Minotauro del laberinto. Copa ática de figuras rojas (Londres, Museo Británico n.º E84).

dente surge del mismo meandro que, por tanto, no sólo simboliza la tierra, es decir, el límite ficticio con el que juega el pintor en su composición, sino también el límite imaginario entre el mundo de los hombres y el mundo de abajo, entre el mundo de los vivos y el de los muertos⁹. La esvástica, que forma parte del dibujo del meandro-laberinto en dos copas con escenas muy parecidas a la de Madrid (y fechadas unos años antes), como son las del Harrow School Museum¹⁰ y la del Museo Británico¹¹ (ilustración 11), incide en mayor medida aún en las connotaciones funerarias del motivo, en las que insistiremos más adelante. La relación esvástica-laberinto aparece testificada de un modo evidente en algunas series de monedas de Cnosos, fechables a finales del siglo V a.e.¹² (ilustraciones 12-13), hallándonos, sin duda, ante representaciones del laberinto, puesto que en los anversos se figura al Minotauro corriendo.

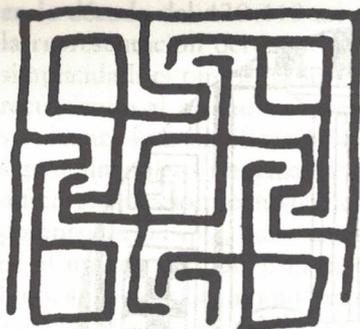


Ilustración 12:
Laberinto en una moneda de
Cnosos.



Ilustración 13:
Laberinto (centrado por una
estrella, simbolizando
a Asterión-Minotauro)
en una moneda de Cnosos.

En algún caso el meandro sirve también para delimitar la superficie marina, como en una crátera ática de figuras rojas de Berlín¹³. La penetración en ésta parece tomar el valor simbólico de un descenso al inframundo¹⁴. En el mito que tratamos, una situación de este tipo se testifica en la narración previa al combate con el Minotauro, durante el reto Teseo-Minos y el descenso del primero al palacio de Posidón¹⁵, cuyo simbolismo repasaremos más adelante.

Meandros laberintiformes, fechables en época helenística, aparecen en el techo de las escaleras que flanquean la cámara este del templo oracular de Apolo en Dídima, en una zona que en la epigrafi del santuario se denomina «laberintos». Trazados laberínticos, esta vez no como motivos decorativos sino en la planta arquitectónica, encontramos también en Claros, en otro contexto oracular. Todos ellos se han relacionado con una función ritual semejante en el desarrollo del fenómeno mántico¹⁶. El meandro, en estos casos,

(y en una indudable relación con el laberinto) nos habla de otra situación liminar: la del contacto de los hombres con una presencia divina misteriosa que surge del interior de la tierra y desvela ese laberinto nebuloso que conforman los sucesos futuros.

El meandro no es solamente una decoración común en el trabajo cerámico sino que resulta también habitual en el textil. Bastantes ejemplos vasculares ilustran vestimentas en las que resalta la utilización del meandro, que en muchos casos aparece sólo esquemáticamente esbozado (sobre todo en la técnica de figuras negras por lo complejo del punteo con punzón sobre la arcilla). El trabajo textil en el mundo griego era ocupación básica de la mujer y un campo que corresponde, casi de modo esencial, al mundo femenino. La confección del peplo de Atenea, obra fundamental de «las mejores» de las jóvenes atenienses, era un trabajo ritual cuyas últimas connotaciones se nos escapan, pues resulta complicado entender que una acción manual pudiera tener una trascendencia de tal magnitud en el ritual ático de las Panateneas, la fiesta mayor de la ciudad. La relación trabajo textil-iniciación femenina¹⁷ está bien establecida y debió resultar, en cierto modo, parangonable con el trabajo guerrero o la caza en la iniciación del joven varón.

Estos últimos datos resultarían secundarios en la exposición del conjunto mítico que repasamos si no nos llevasen a encarar con otros ojos el episodio del ovillo de Ariadna. Por medio del ovillo que la princesa entrega a Teseo, el héroe es capaz de superar las engañosas complejidades del trazado del laberinto en la mayoría de las fuentes escritas¹⁸. La iconografía, por su parte, ofrece ejemplos reveladores, como el denominado escifo Rayet del Museo del Louvre¹⁹ (ilustración 14), en el que Ariadna deja caer el ovillo enroscado

Ilustración 14:
Teseo y el Minotauro,
a la izquierda
Ariadna con el ovillo
desplegado.
Escifo Rayet,
beocio de figuras negras
(París, Louvre n.º MNC675).



do hacia la parte principal de la escena en que se figura a Teseo dando muerte al Minotauro. El ceramista ha hecho asistir al combate a una serie de personajes que descontextualizan la localización en el laberinto. La pelota de hilo de Ariadna en la posición que se presenta, enroscada formando una espiral, parece sugerir la intrincada factura del laberinto. Casi podemos aventurar que el ovillo representa y simboliza aquí al propio laberinto, que no puede incluirse en la escena por la dificultad de resolver su figuración en un contexto tan concurrido.

Trabajo textil, iniciación femenina, ovillo de Ariadna, conforman un conjunto de significados que se rastrean en el laberinto griego y su representación como meandro: la especial importancia de la mujer en la factura del laberinto y su desentrañamiento, algo en lo que ahondará más adelante.

Las más antiguas resoluciones iconográficas conocidas del laberinto en escenas en las que se figura a Teseo y el Minotauro aparecen en cuatro vasos fechables todos ellos en los alrededores del 500 a.e., sendos léцитos de figuras negras del Museo Nacional de Atenas²⁰ (ilustración 15) y del Museo de la Universidad de Utrecht²¹ (ilustración 16) y dos escifos fragmentarios del Museo de la Acrópolis de Atenas²² (ilustración 17). En todos los casos se representa el laberinto de un modo que recuerda a una estela funeraria. No parece acertado defender que se trate sencillamente de la figuración esquemática de las puertas del laberinto: el Minotauro, en dos de los casos, sale de una de las esquinas del monumento (no por el centro, como si se tratase de una puerta). Además, todo él está soportado sobre una grada, en idéntica forma de representarlo que el em-

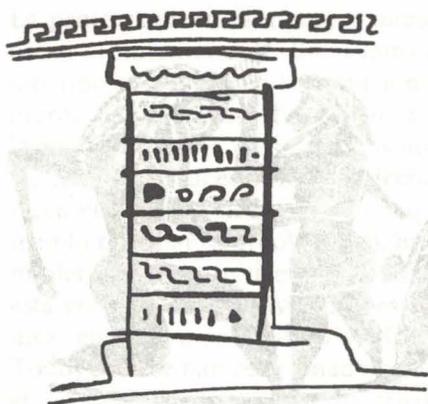


Ilustración 15:
Laberinto, figuras suprimidas.
Lécito ático de figuras negras
(Atenas, Museo Nacional nº 1061).



Ilustración 16:
Laberinto, figuras suprimidas.
Lécito ático de figuras negras
(Utrecht, Museo de la Universidad).



Ilustración 17:
Laberinto, figuras suprimidas.
Esfiso fragmentario de figuras negras
(Atenas, Museo de la Acrópolis n° 1280).

pleado para las estelas²³. Por otra parte, la estela posee una serie de significados que redundan en algunos de los que se constataron para el meandro; se trata de un objeto que sirve para limitar tanto el espacio de la vida y la muerte²⁴ como otros espacios diversos situados en posiciones liminares.

El laberinto como tumba (como espacio de muerte) tiene su correlato no iconográfico en el episodio mítico que tratamos. Debiera haber sido la tumba de los jóvenes atenienses con Teseo a la cabeza, como lo había sido de los jóvenes enviados en anteriores ocasiones. Finalmente se convirtió en la tumba del Minotauro y casi estuvo a punto de ser la de Dédalo, su constructor, y la de su hijo Ícaro, si el ingenio del primero no hubiera ideado una vía de escape alternativa a la emprendida por Teseo.

Un documento iconográfico de gran interés, la denominada hidria Ricci, del Museo de la Villa Giulia de Roma²⁵, nos permite ahondar un paso más en el análisis de las connotaciones ultraterrenas del laberinto. Se trata de un vaso que presenta un programa iconográfico complejo y que solamente se comprende al revisarlo como un todo. En la parte inferior se figura un friso de animales en el que se entremezclan depredadores y domésticos (y sacrificiales). En un nivel superior, conformando el friso principal se figuran dos escenas separadas por laberintos bajo las dos asas principales del vaso. La primera (cara B) es una psicostasia en la que Zeus, ante Tetis y Eos, pesa las almas de dos guerreros (Aquiles y Memnón) que se enfrentan en combate. La segunda (cara A) es la apoteosis de Heracles, que se dispone a montar en el carro de la mano de Hebe (o Atenea) y precedido por Afrodita (o Iris) y Hermes. Por último, y en la parte superior, un friso que enmarca la tercera asa de la hidria muestra una escena de sacrificio en todas sus fases. Los estudios sistemáticos de la iconografía del vaso quizá no hayan explicado de modo totalmente satisfactorio la presencia de los laberintos bajo las asas y, desde luego, en un trabajo artístico tan bien ideado resulta erróneo plantear que se trate de una mera decoración de relleno. Por otra parte, si los relacionamos con las escenas desarrolladas en las caras A y B y con lo que hasta ahora hemos desentrañado de la simbología del laberinto, es posible que podamos aclarar en parte la iconografía del vaso y ahondar en la del laberinto. En efecto, el que los laberintos flanqueen una escena de psicostasia es muy sugerente. En la cara B, el laberinto de la izquierda termina en el punto en el que se figura a Zeus pesando las almas y a las dos divinidades femeninas, Eos y Tetis, implorando por sus hijos en combate. El simbolismo funerario de la escena es evidente y el laberinto incide en esta característica; preside la muerte del guerrero como presidió la muerte del Minotauro. En la cara A, tras el laberinto, a la izquierda, encontramos a Heracles en el momento de subir al carro que dirige Hebe (o Atenea) y que le llevará al Olimpo. Delante se figuran Afrodita alada (o Iris o Nike) y Hermes. Estamos en otro momento liminar y el laberinto de muerte se convierte aquí (como en Claros o Dídima) en meandro que pone en relación el mundo de los mortales (al que aún pertenece Heracles, que todavía no ha puesto pie en el carro que lo llevará a su apoteosis) y el de los inmortales, con Hermes, dios de todos los límites, al frente. Los mundos de los dioses, los hombres y los animales se imbrican y relacionan mutuamente y el animal por medio del sacrificio se convierte en el primer nexo entre hombres y dioses. Pero el laberinto, por su parte, símbolo del lí-

mite entre hombres y dioses (como vimos que ocurría en Claros o Dídima) fragua en las complicaciones de su trazado el camino de superación de la separación que justamente el sacrificio cruento testimonia; camino que emprende Heracles y que preside Hermes: la ascensión mística (no tan diferente, en esencia, de la que veremos que realizará Dédalo). Animales muertos y descuartizados en honor a los dioses, pacíficos toros depredados por terribles leones o hermosos guerreros que luchan a muerte; en los tres frisos del vaso se contempla la destrucción y el laberinto, símbolo del camino imaginario de la muerte y que aparece como el segundo nexos, esta vez invertido, resume la separación (incluso etimológica) entre mortales e inmortales que solamente Heracles es capaz de trascender. La hídria Ricci de este modo, y gracias a sus ahora significativamente imprescindibles laberintos, se convierte en cierto sentido en una lección de teología y podemos apreciar en mayor medida la labor creativa y organizadora del pintor que le dio vida.

Si buscásemos un espacio natural al que correspondiese la denominación laberinto, sin duda sería la caverna, donde se confabula lo desconocido, lo tortuoso y lo desubicado (nuestros puntos de referencia, el sol y el cielo nos faltan, no podemos saber ni siquiera si es de día o de noche). De todos modos, para el mundo griego, la relación laberinto-cueva no tiene un paralelo iconográfico suficientemente claro²⁶, aunque se sostiene en especulaciones arqueológicas y filológicas y en un pasaje del geógrafo del cambio de era Estrabón²⁷. Se ha puesto en directa relación el laberinto cretense con la cueva de Skotino, relativamente próxima a Cnosos y cuyas características físicas parece que pudieron albergar la escenografía completa que transmite en lenguaje mítico el episodio de Teseo²⁸. Sin aceptar necesariamente esta identificación, el trazado sinuoso subterráneo natural conviene con uno de los aspectos de la simbología del laberinto: la cueva como antro natural resulta un espacio muy apropiado para las experiencias liminares y el contacto con el mundo del más allá. Algo de esta escenografía misteriosa se utilizó, por ejemplo, en el templo de Claros para marcar el acceso a la cripta oracular. Para ello se optó por un trazado arquitectónico claramente laberíntico: el acceso al sanctasanctorum recuerda tanto al laberinto como a la caverna²⁹. La presencia de la fuerza misteriosa de la divinidad, tal y como también ocurría en Dídima, parece requerir el trazado laberíntico como preparación previa de los fieles a los que se permitirá estar presentes en su manifestación.

Las cavernas como lugares de acceso al inframundo están bien testificadas en el mundo griego³⁰. Son lugares especiales con claras

connotaciones funerarias y misteriosas. La aproximación laberinto-cueva define, una vez más, la faceta simbólica del laberinto como puerta del más allá y lugar de contacto con lo suprahumano.

En la representación del laberinto se ha optado en algunos casos por el espacio arquitectónico. Las copas de Madrid, Harrow y Londres antes citadas se caracterizan por incluir una doble presentación: el meandro, un motivo más simbólico, se usa para destacar la complejidad del trazado laberíntico, pero además se opta por el frontón de un templo para representar la entrada del monumento (ilustraciones 18-20). Se pueden citar otros vasos en los que el laberinto parece sugerirse por medio de elementos arquitectónicos³¹ y, en particular, las columnas, como, por ejemplo, en un ánfora del Vaticano³², una crátera de Ferrara³³ y otra de Nueva York³⁴, una hidria de Atenas³⁵, una pelike de Florencia³⁶ o sendos estamnos, uno suizo³⁷ y otro de Múnich³⁸, todos ellos confeccionados en la técnica de figuras rojas entre los años 470 y 450 a.e. Recordemos que laberinto y templo estaban también relacionados en los casos de Dídima y Claros, como ya vimos, y añadamos una noticia controvertida de Plinio en la que habla de un templo-laberinto en Lemnos (¿Samos³⁹). Con todo ello podemos defender el carácter sagrado que la imaginación de pintores, constructores y sacerdotes otorgaba al laberinto en Grecia.

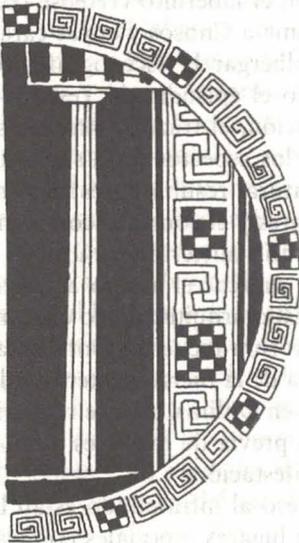


Ilustración 18: Laberinto como templo y como meandro, figuras suprimidas, copa ática de figuras rojas (Londres, Museo Británico n.º E84).



Ilustración 19:
Laberinto como templo y
como meandro, figuras suprimidas.
Copa ática de figuras rojas
(Harrow School Museum
n.º T52=GW75).

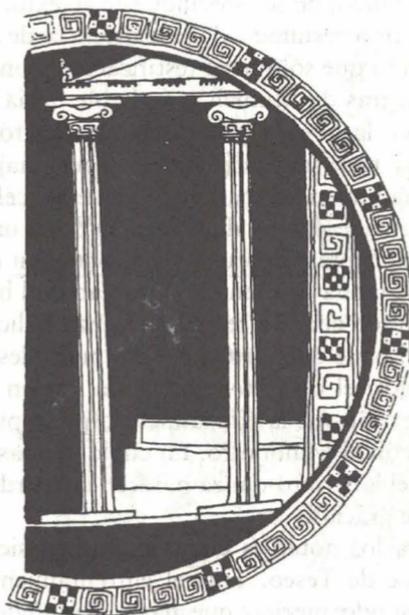


Ilustración 20:
Laberinto como templo
y como meandro,
figuras suprimidas.
Copa ática de figuras rojas
(Madrid, Museo Arqueológico
Nacional n.º 11265).

El laberinto, en dos circunstancias ilustradas por las fuentes literarias, se transforma en ese espacio en movimiento que recrea la danza. El episodio más famoso lo transmite Plutarco, a comienzos del siglo II, describiéndolo con las siguientes palabras:

Desde Creta poniendo rumbo a Delos, allí se detuvo y, después de celebrar un sacrificio en honor del dios [...] ejecutó con los jóvenes una danza que, según dicen, todavía ahora practican ritualmente los delios y que, a imitación de las revueltas y salidas del laberinto, se interpreta en un ritmo formado por alternancias y rodeos. Este estilo de danza se llama por los delios «grulla» (*géranos*)⁴⁰.

Pero un dato aún más revelador, puesto que se localiza en Creta, aparece en la descripción del escudo de Aquiles en la *Iliada*:

Y labraba en él [se refiere al escudo] con perfección notable el Cojo ilustre [se refiere a Hefesto] un lugar de danza (*choròn*), semejante a aquel que en otro tiempo Dédalo construyera en la ancha Cnoso para Ariadna, la de las bellas trenzas⁴¹.

En este caso la pista de baile surge de la misma mano que el laberinto (son obras de Dédalo) y preexiste al episodio de la muerte del Minotauro, aunque la relación de este *chorós* con Teseo (es decir, la propia aventura que estamos comentando) no se especifique en el texto.

La situación se complica como resultado de la existencia de lo que parece ser una tercera versión que sólo tiene testimonio iconográfico. Una copa de figuras negras de Múnich⁴², fechable hacia el 540 a.e., muestra una escena en la que de forma anómala junto a Teseo, el Minotauro, Ariadna y toda una serie de otros personajes se figura a Atenea portando una lira en las manos. El que en el célebre vaso François del Museo Arqueológico de Florencia⁴³, en una escena que se interpretó generalmente como una representación de la danza de Delos, apareciese Ariadna (que en el relato habitual había sido ya abandonada por Teseo cuando realiza la danza délica) puede llevarnos a pensar que el baile que ilustra el vaso pudo desarrollarse en Creta y no en Delos; el que Atenea lleve la lira en el vaso de Múnich permite hipotetizar que la danza incluso pudo preceder al episodio del combate con el Minotauro. En cualquier caso, las connotaciones simbólicas del laberinto-danza parecen desbordar la mera ceremonia de acción de gracias.

Otro pasaje literario ilustra los notables componentes musicales-corales del episodio cretense de Teseo. Tras el enfrentamiento con Minos y el descenso al mundo marino que narra Baquílides,

Teseo surge triunfante y es saludado por el coro de jóvenes que acompañan al héroe hacia Creta. Las elaboradas palabras del poeta del primer clasicismo son las siguientes:

Nada que los dioses quieran es increíble para los mortales de mente sensata. Junto a la nave de fina popa apareció [Teseo]. ¡*Pheú!*, en qué pensamientos frustró al caudillo cnosio [Minos], cuando llegó seco del mar, asombro para todos, y brillaban en torno a sus miembros los regalos de los dioses; las muchachas de espléndidos tronos gritaron con recién nacida alegría y resonó el mar. Y los jóvenes, a su lado, entonaron un peán con encantadora voz⁴⁴.

Un ejemplo extra-griego permite ahondar en mayor medida en esta aproximación laberinto-danza. Se trata del oinocoe etrusco de Tragliatella⁴⁵, fechable a finales del VII (o comienzos del VI) a.e., cuya fascinante iconografía, aún sin descifrar satisfactoriamente, incluye un laberinto junto a escenas de cópula, desfiles de guerreros, escenas de danza y de sacrificio. Junto a la interpretación de este laberinto como plano esquemático de una ciudad⁴⁶ (aparece la inscripción *Truia* —¿Troya?— entre las circunvoluciones laberínticas), se ha esgrimido para explicar también la presencia de la procesión de jinetes (ilustración 21) y guerreros a pie (ilustración 22) que la

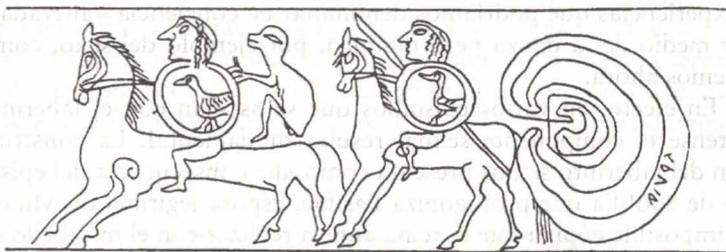


Ilustración 21: Laberinto y jinetes. Oinocoe etrusco de Tragliatella.

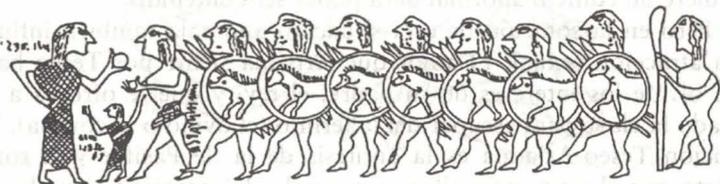


Ilustración 22: Guerreros. Oinocoe de Tragliatella.

escena estaría representando una danza laberíntica⁴⁷. Esta hipótesis parece convenir con lo que Virgilio narra de una ceremonia que denomina *Troiae Lusur* y que ilustra con las siguientes palabras:

Ellos van galopando en dos filas iguales y los tres escuadrones deshacen la formación dividiéndose en bandos. Y a una nueva señal volviendo grupas se acosan lanza en ristre. Y emprenden una nueva carrera. Y luego se repliegan enfrentándose un grupo a otro grupo a través del terreno. Y van trenzando giros y más giros y parecen trabados en combate, ahora huyendo o dejando la espalda al descubierto, ahora vuelven sus armas dispuestas al ataque, ahora han hecho las paces y ya van pareados cabalgando. Como es fama que antaño, allá en la Creta montañosa, tenía el laberinto un pasadizo entretejido de paredes ciegas y una equívoca trampa con sus mil direcciones en donde iba cortando la señal de avanzar una maraña inextricable que no dejaba echar pie atrás, con parecida traza los hijos de los teucros en sus potros van trabando sus pasos y entretejen su juego de fugas y de asaltos⁴⁸.

El laberinto y la danza se entremezclan, por tanto, en el caso griego diversificando los contenidos del episodio mítico que tratamos. Los paralelos extra-griegos⁴⁹ permiten ahondar en esta caracterización polisémica pudiéndose entender como símbolo de la alternancia de la vida y la muerte (ahondando en los caracteres ultraterrenos ya revisados), pero también como camino que conduce a experiencias que podríamos denominar de conciencia «alterada», por medio de la danza pero también, por ejemplo del sexo, como veremos ahora.

En efecto, en varios episodios que se asocian con el laberinto cretense el componente sexual resulta fundamental. La construcción del laberinto se nos presenta como una consecuencia del episodio de zoofilia que protagoniza Pasifae, esposa legítima de Minos. La imposible cópula que la reina anhela realizar con el más bello de los toros la convierte en practicable Dédalo gracias a su dominio de las artes de la artimaña (realiza un envoltorio de vaca que engaña al animal)⁵⁰. El fruto de esa cópula bestial es un ser monstruoso que requiere un edificio anormal para poder ser contenido.

Pero en la solución de esta situación anómala también influye una atracción sexual. El amor que Ariadna siente por Teseo hace que olvide los intereses de su padre, el rey, y que le ofrezca a su amado la clave para escapar del laberinto (el ovillo o la corona). La relación Teseo-Ariadna es la antítesis de la de Pasifae y el toro, puesto que el sexo entre ellos es normal y la atracción sigue la vía habitual. Incluso se trata por parte de Ariadna de una elección per-

fectamente conveniente desde el punto de vista de la finalidad relacional del matrimonio, ya que ella, hija de rey, elige un hijo de rey como amante. De todos modos, en un paso ulterior del análisis de la unión Teseo-Ariadna queda de manifiesto que la mujer, desde el punto de vista de un griego del arcaísmo o el clasicismo, ha usurpado funciones que no le corresponden, ya que su relación con Teseo se plantea desde el principio al margen del procedimiento habitual (al margen del padre de la novia). Es, pues, una unión anómala entre personajes de estatus social máximo, que en ningún modo se aviene a la forma matrimonial correcta en estos casos, que sólo podría dirimirse en una unión del tipo más alto (sancionada por la conformidad de las dos familias reales que emparentan)⁵¹. En el campo de la hipótesis podemos pensar que quizá tras este tipo de unión anómala desde el punto de vista del procedimiento (que no de su naturaleza) se esconda un ritual de tipo religioso o iniciático. Muchos de los detalles del simbolismo del laberinto que estamos repasando parecen llevarnos a ello.

La relación sexo-laberinto, desde esta óptica de análisis, cobra un mayor interés y se convierte en uno de los medios de explicar el simbolismo que estudiamos. Esta relación, además, no se circunscribe exclusivamente al caso griego. En el oinocoe de Tragliatella junto al laberinto esquemático aparecen dos parejas copulando y el modo de representar el laberinto se asemeja, en cierto sentido, a un sexo femenino (ilustración 23). Para mayor complejidad, el asa del vaso incluye la representación de una serpiente. La relación serpiente y sexo está testificada en Grecia en oscuros episodios que, estudiados con los instrumentos de análisis de la simbología compara-

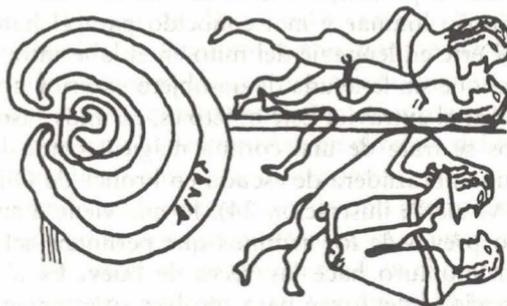


Ilustración 23: Laberinto y cópula.
Oinocoe de Tragliatella.

da, permiten vislumbrar el conocimiento por parte de los griegos de prácticas de fisiología mística bien testificadas en la India⁵². La relación sexo-serpiente-laberinto presente en el oinocoe de Tragliatella permite reforzar lo esbozado anteriormente sobre el contexto especial, iniciático, del episodio de los amores de Teseo y Ariadna.

El espacio que parece implicar el «combate» sexual, el laberinto es también el lugar en el que se producen otro tipo de enfrentamientos sangrientos. Reducido a su significado primero, este episodio parece resumir la hazaña cinegética por parte del joven, prueba iniciática por excelencia. El escenario de la acción está algo trastocado y también el objeto de la caza, pero, en los rasgos esenciales, la situación es semejante. Contamos, además, con paralelos en la Creta histórica muy reveladores, aunque, dado lo escabroso del tema, ha sobrevivido de ellos solamente un relato corto en el que Estrabón resume al historiador del siglo IV a.e., Éforo⁵³. En la iniciación cretense histórica se destaca la estancia temporal en el bosque, la importancia de la relación de tipo sexual (homosexual en este caso) entre el joven iniciando y su iniciador, y la ruptura radical del contexto habitual de vida del iniciando (que durante dos meses vive alejado de su ciudad y su familia y se encuentra a cargo de alguien ajeno a su grupo de parientes). Se trata de un esquema bastante común en multitud de ritos de adolescencia de numerosas sociedades extra-griegas⁵⁴. Incluso mantiene, aunque de un modo mutado, la reminiscencia de una antigua hazaña cinegética. El iniciador (denominado en el texto *erasta*), una vez que terminaba el periodo de iniciación, regalaba un buey a su pupilo (denominado en el texto *erómene*), que lo sacrificaba con sus propias manos como víctima para consumir en un posterior banquete en común.

En sus rasgos esenciales en el episodio del laberinto parece poderse rastrear el prototipo mítico de esta iniciación histórica. El bosque, territorio liminar y mal conocido para el habitante de la *polis*, se convierte en lenguaje del mito en el laberinto, un lugar intrincado en el que sin la ayuda de un objeto exterior no hay posibilidad de superar el extravío. Este objeto es, en unos casos, un ovillo, pero en otros se trata de una corona mágica (como la que porta Ariadna en una abrazadera de escudo en bronce de Olimpia de comienzos del VI a.e.⁵⁵; ilustración 24), lo que viene a simbolizar un conocimiento previo de los caminos que permiten aclararse en su interior. El Minotauro hace las veces de buey. Es el animal que marca la capacidad del joven para resolver su estancia en solitario entre las complejidades del laberinto-bosque y, a su vez, el recuerdo de una verdadera hazaña cinegética de captura y muerte de algún

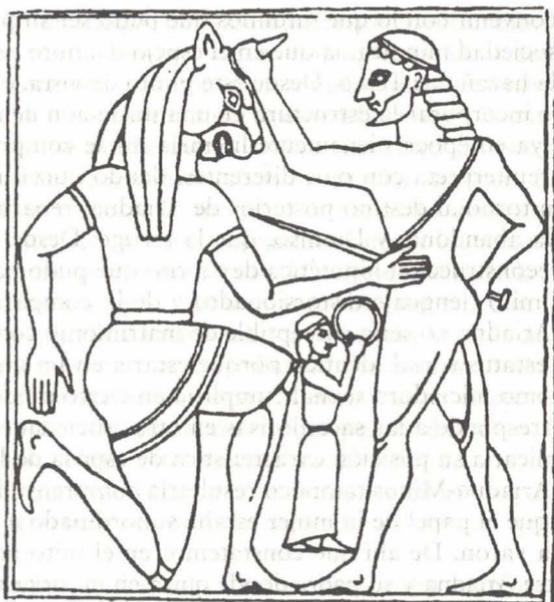


Ilustración 24: Teseo, Minotauro y Ariadna portando la corona mágica.
Placa de Olimpia (Museo nº B1643).

animal de gran tamaño (quizá incluso un toro bravo como los que aparecen representados en el arte minoico y micénico). Ya se ha destacado que en la iconografía el Minotauro aparece como un ser sin voluntad de lucha, incapaz de enfrentarse eficazmente a Teseo⁵⁶. Parece que la verdadera hazaña resultase entonces, como ilustra la iconografía, extraer al Minotauro del laberinto, mostrar a los espectadores la habilidad de Teseo para conocer los senderos del enigma y resolverlo. El laberinto como bosque de la iniciación, como espacio de la caza iniciática, nos aclara muchos aspectos del simbolismo que intentamos desentrañar. Curiosamente el rol de guía de la iniciación no lo desempeñan en el relato del mito un *erasta* (un varón maduro) sino una mujer joven, Ariadna. La unión sexual del iniciando será, en este caso, de tipo heterosexual y no homosexual, lo que quizá nos esté ilustrando, en el intemporal lenguaje legendario, una categoría de rito de paso en el que el papel de la mujer era ciertamente importante. Una sociedad en la que la iniciación, cuando menos en su aspecto sexual, estuviese en manos femeninas, nos ilustra una destacada importancia social de la mujer

que parece convenir con lo que intuimos que pudo ser su papel religioso en la sociedad minoica, la que en el espejo del mito refleja distorsionada la hazaña de Teseo. Desde este punto de vista, el mito de Teseo parece incorporar la estructura de una iniciación de tipo muy arcaico que ya en época plenamente literaria no se comprende como tal y se reinterpreta con ojos diferentes, dando quizá lugar a la confusión en torno al destino posterior de Ariadna, repartida entre Teseo, que la abandona, y Dioniso, que la recoge. Desde estos supuestos de reconstrucción hipotética de un rito que pudo haber sido a través del mito (lenguaje distorsionado) y de la comparación intercultural, Ariadna no sería susceptible de matrimonio con Teseo a pesar de su estatus social idéntico porque estaría en un grado vital diferente. Como iniciadora sexual cumpliría en cierto modo un trabajo que corresponde a las sacerdotisas en otras sociedades (lo que en parte explicaría su posición característica de esposa de Dioniso). La relación Ariadna-Minos tampoco resultaría comprensible en una época en la que el papel de la mujer estaba subordinado a un cabeza de familia varón. De ahí que constatemos en el mito un enfrentamiento entre Ariadna y su padre donde quizá en un origen estarían reflejándose solamente esferas de actuación diferentes e independientes.

Pero el Teseo del mito no es sólo un hijo de rey que sufre su iniciación en Creta. Tiene en la época en que escritores y pintores nos transmiten sus leyendas unos caracteres heroicos indudables. Su hazaña en Creta se convierte en una caza heroica, como las de Heracles o como las que conforman el *corpus* de sus hazañas de juventud, reflejado en muy diversos vasos⁵⁷.

La caza del Minotauro es una caza liberadora que salva a Atenas de un pesado tributo y a los jóvenes comparsas del héroe de su triste final. Teseo es, pues, un nuevo Heracles y el laberinto el lugar más sobresaliente de su triunfo. La hidria Ricci parece servirnos de ejemplo de la relación héroe-laberinto. En este caso el laberinto se figura a espaldas de la apoteosis de Heracles: el laberinto ha tomado, quizá, el valor simbólico del camino complejo del destino del héroe, cuyo éxito transforma la naturaleza del que lo alcanza.

La relación «aptitud del iniciado para la caza»-«aptitud para la guerra» está perfectamente testificada en los casos griegos de los que poseemos algún dato⁵⁸. De hecho, la finalidad última de la iniciación histórica, por ejemplo en Esparta o Atenas, es hacer del joven un guerrero y por ello un ciudadano. Es difícil rastrear la antigüedad de este binomio y en el episodio de Teseo no parece que

aparezca de un modo diáfano. Realmente el enfrentamiento Minotauro-Teseo es una caza y no un combate, el Minotauro no lucha como un guerrero sino como un animal sin inteligencia. Pero, por su parte, en los testimonios iconográficos que hemos repasado, donde se figura el laberinto y en los que Teseo no está presente, la relación combate-guerrero-laberinto resulta diáfana. En la hidria Ricci, en el anverso de la apoteosis de Heracles, se figura un enfrentamiento entre dos guerreros armados que da lugar a una psicostasia. En el oinocoe de Tragliatella, la parte derecha de la escena tiene un componente sexual y la izquierda uno militar, con la presencia de jinetes y soldados a pie armados como hoplitas. Se ha propuesto, para entender el vaso en su totalidad, una interpretación de tipo funerario (reflejaría unos juegos fúnebres), pero el contexto podría ser también de tipo iniciático (ambas posibilidades no se excluyen, ya vimos que el laberinto posee un simbolismo funerario que la iconografía ha resaltado claramente): pruebas guerreras, iniciación sexual y la presencia del símbolo serpentino permiten quizá defender esa hipótesis.

Las complejidades del laberinto tienen dos caminos de escape. El primero es el emprendido por Teseo y presenta una doble vertiente, la del adolescente iniciando y también la del héroe salvador. Pero existe otra ruta bien diferente que podríamos denominar técnica y que siguen con mejor y peor fortuna Dédalo e Ícaro.

La «técnica» de Dédalo es de tal naturaleza (presenta características mágicas y engañosas) que lo sitúa en un plano diferente del humano habitual. Aparece como un personaje comparable —si no superior— a los reyes a los que sirve o ayuda⁵⁹: vencedor de Minos, vencedor de las leyes de la naturaleza y la sociedad mediante el engaño, presenta características que lo asemejan a un mago e incitan su comparación con otros personajes también «voladores» de la tradición griega semi-mítica (Abaris, pero sobre todo Epiménides, otro cretense, personaje curiosamente tatuado⁶⁰). La vía de Dédalo es un camino de escape que presupone una sabiduría especial (la del control del vuelo mágico⁶¹) fuera del alcance del común de los mortales y que termina de caracterizar al laberinto como un espacio de una inabarcable polisemia.

3. *Laberinto e iniciación: la gesta de Teseo*

La aventura cretense de Teseo presenta una serie de características iniciáticas que han puesto de manifiesto algunos autores⁶² y que de

modo no sistemático han ido aflorando en las reflexiones desarrolladas en las páginas anteriores.

El interés del estudio de la iconografía y el simbolismo del laberinto parece radicar justamente en que permite ahondar en la caracterización del proceso de la iniciación, aunque ésta sea meramente mítica, mero reflejo imaginario. Las iniciaciones en el mundo griego hubieron de perder importancia tras los sinecismos, aunque es posible que este proceso ya se hubiese desencadenado e incluso ultimado en época micénica. Por tanto, lo que el lenguaje mítico y el iconográfico nos ilustra son atisbos, en una conjunción casi desesperada entre mito y realidad, de ritos de un remoto, quizá nunca realmente manifestado pasado y su plasmación imaginaria (sometida a elaboraciones, malinterpretaciones y refundiciones). Intentaremos, en las páginas que siguen, ordenar el mito (aun conscientes de que se trata de una tarea ilusoria) desde estos criterios, revisando, en primer lugar, el marco de la iniciación, luego las pruebas desarrolladas y los personajes que cumplen el papel de iniciadores, para terminar evaluando el resultado del rito de paso.

El marco físico de la iniciación es el laberinto, espacio con miles de recodos que esconden sus mil significados. Lo intrincado de su diseño y lo extraño de su factura lo asemejan a una selva, antítesis de la *polis* (marco de vida habitual del griego del arcaísmo y el clasicismo); es el lugar de la iniciación por significar la ruptura con el mundo de lo habitual. Pero el laberinto presenta también el aspecto de la cueva, otro lugar liminar en el que el marco habitual de la vida se trastoca, en este caso, por la intervención de potencias extrahumanas que fluyen desde el interior de la tierra. Lo desordenado de la cueva (ideada sin la intervención del hombre), su oscuridad y su topografía interior la convertían en el lugar terrible del contacto con la muerte, muerte que sin la intervención de Ariadna hubiera arrebatado a Teseo. El laberinto resulta, de lo anterior, símbolo de muerte y no es de extrañar que se opte por representarlo como una estela (puerta simbólica del más allá, del camino que debe recorrer el difunto). Por último y casi como un resumen simbólico de los contenidos antes expuestos, el laberinto se convierte, en algunos ejemplos cerámicos, en un templo, lugar sagrado, marco del contacto con la divinidad. Este carácter sacral del laberinto, rastreable en los textos micénicos, utilizado en varios lugares oraculares (Dídima, Claros) para simbolizar la preparación previa a la intervención divina, aclara en cierto sentido el marco último de la aventura de Teseo: penetrar en el mundo no habitual, en el mundo sagrado, algo que conviene bien con el desarrollo de un ritual iniciático en el que,

para acceder al estatus de hombre completo (o superior), es necesario experimentar los caminos no habituales pero constituyentes últimos de lo humano.

El marco laberíntico sirve de guía para determinar las características de las pruebas que soporta el iniciando Teseo. Su primer escollo es el combate con el Minotauro, que presenta un doble carácter. Por una parte, simboliza la hazaña cinegética de abatir al toro (ceremonia cuyos restos anquilosados parece aún transmitir Éforo): el joven prueba su habilidad, su entrenamiento y la imaginaria orfaldía de los dioses. La iconografía cretense del segundo milenio a.e. parece remitirnos a un contexto en el que el combate presenta ciertos atisbos de danza probatoria, de extraña lidia en la que el toro bravo se convierte en el instrumento que prueba la aptitud del joven para superar el mundo de la infancia, simbolizado quizá también en la ingenuidad de la mente del animal. Pero, por otra parte, la gesta iniciática de Teseo ha tomado unos derroteros que superan el mero contexto iniciático habitual. Teseo heroizado requiere un enemigo que singularice su hazaña, un ser monstruoso que permita transmutarlo en un héroe a la altura de los más grandes. El toro se convierte, en el relato teseico, en el Minotauro, animal fabuloso y mixto, asesino sin control que aguarda con malévola paciencia en el centro del laberinto como nos muestran algunos mosaicos romanos⁶³ (ilustración 25). Su muerte integra a Teseo en el elenco de los máximos héroes del mundo griego: ha civilizado un desorden que no por reciente (y no primordial) era menos perturbador.

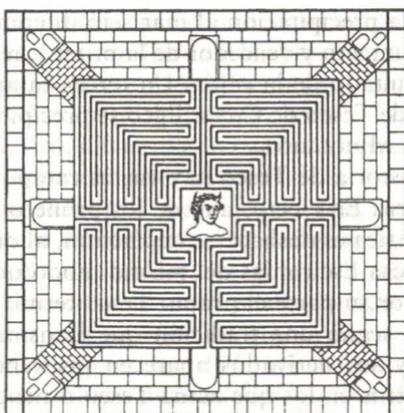


Ilustración 25: El Minotauro en el laberinto. Mosaico de Sarajevo.

La danza, otro ingrediente de las pruebas de iniciación, es quizá un elemento mal entendido en la transmisión mitológica literaria y mejor comprendido en la transmisión iconográfica. La existencia de un *chorós* en Cnosos realizado para Ariadna por Dédalo y su utilización en un momento quizá anterior al combate nos aclara, gracias al testimonio iconográfico, que se trataba de un elemento fundamental del rito. Es posible que la danza tuviese relación con la lidia del toro (sin duda es lo que nos dan a entender los testimonios iconográficos cretenses del segundo milenio), pero el contexto iniciático no excluye que pudiera tratarse de un baile guerrero como el que cuenta el mito que realizaron los curetes para salvar al Zeus niño cretense⁶⁴. Tampoco es descartable que pudiera tratarse de una danza de tipo matrimonial, que preludiasse la realización de la cópula. De todos modos, la testificación de danzas laberínticas con finalidades extáticas que en su momento presentamos quizá sirva para hacernos vislumbrar la simbología del laberinto como lugar del rito y del contacto con las realidades no habituales. Una danza de estas características convendría bien en el marco de una iniciación en la que la consecución de estados alterados de conciencia pudo resultar una finalidad primordial. Nos lleva a figurarnos a Teseo como danzante místico, una visión que cuadra con lo que vamos desentrañando de su iniciación y del marco físico en la que se desarrolla.

En relación directa con el laberinto se asocian dos episodios de catapontismo⁶⁵ que también pueden entenderse como pruebas iniciáticas. El primero tiene lugar en el viaje hacia Creta y, como vimos, lo transmite Baquilides y lo realiza Teseo. El segundo tiene lugar durante la huida aérea de Dédalo e Ícaro y lo sufre el segundo. El resultado de la precipitación al mar será diferente en uno y otro caso. Teseo sale intacto y vencedor de la prueba, mientras que Ícaro muere como resultado de la caída. Un tercer catapontismo se produce a la vuelta de Teseo de Creta: Egeo se precipita al mar al creerle vencido por el Minotauro.

Pero en la historia de Teseo hay varios catapontismos más que sufre o hace sufrir. En efecto, uno de los primeros trabajos del héroe camino del Ática es deshacerse de Escirón, al que despeña desde lo alto de las rocas Escironias del mismo modo que éste hacía con sus víctimas⁶⁶. Por su parte el propio Teseo termina sus días en Esciros despeñado según una tradición que transmite Plutarco⁶⁷. El nombre *skíron* y sus derivados aparecen insistentemente en estos episodios y en otros en los que actúa Teseo o tienen que ver con el viaje a Creta. El abuelo de Teseo en una de las tradiciones se llama-ba Escirio⁶⁸; el héroe salaminiese Esciro proporcionó a Teseo ma-

rineros para la embarcación (en especial el piloto y el vigía⁶⁹); la tumba de éstos se situaba en las inmediaciones del santuario de Atenea Escira en el Falero⁷⁰ donde, además, se llevaba a cabo una procesión durante las oscoforias en la que desfilaban dos muchachos travestidos⁷¹ (la explicación de la ceremonia se retrotraía a que durante el viaje de Teseo a Creta dos muchachos disfrazados se incluyeron en el grupo de las muchachas). Los lugares denominados *Skíra* y derivados parecen tener relación con zonas marginales del Ática⁷² en las que se realizaban algunas actuaciones de los efebos o quizá sus iniciaciones. Este binomio catapontismo-efebos también lo ilustra el dato de que personajes que mueren como resultado de un catapontismo como las cecrópidas (y especialmente Aglauro)⁷³ presidan el juramento efébo en Atenas.

También resulta de interés el catapontismo anual de Léucade (Acarnania) en el recinto del templo de Apolo Leucatas. Según Estrabón⁷⁴, se lanzaba al agua a un criminal previamente encinchado con alas y plumas de diversas aves, con la finalidad de que el golpe contra el mar no fuese mortal. El disfraz de plumas del condenado se parece de modo chocante al subterfugio de Dédalo para escapar del laberinto, la confección de alas de plumas resultó inefectiva en el caso de Ícaro, que murió precipitado al mar. Curiosamente, en el mismo episodio Estrabón cita a Leucadio, epónimo de Léucade como rey de Acarnania junto con su hermano Aliceo y su padre Icario (!).

Catapontismo, travestismo, fiesta de efebos, parecen ilustrarnos, pues, un conjunto mítico y ritual que parece difícil no relacionar con la iniciación de jóvenes.

Pero los catapontismos de Teseo no son los únicos que resaltan en el episodio del laberinto. Otro de los personajes principales de la narración, Dédalo, también está relacionado con varios episodios de este tipo. Uno de ellos ya lo hemos citado y lo sufre Ícaro. Pero también actúa en otro, desarrollado cuando el artesano aún vivía en Atenas, consistente en el despeñamiento de su joven sobrino y discípulo Pérdix⁷⁵ (que en otras versiones lleva en nombre de Talos⁷⁶, como el engendro de bronce que creó para guardar la isla de Creta).

La prueba de despeñamiento, imaginario o real (a modo de ordalía) aflora reiterativamente en el relato del laberinto. Es posible que, como en otras culturas (en las que se incluye una prueba de apnea controlada en alguna fase de la iniciación), fuese ingrediente en un ritual cuyo prototipo mítico (e imaginario) ilustran de modo confuso estas aventuras de Teseo. Se idea como una ceremonia en la que se aúna el carácter ordálico con el de prueba de resistencia

(por ejemplo al ahogamiento): la finalidad última parece ser sufrir la experiencia de alcanzar los límites físicos del ser humano en el momento de plenitud de sus fuerzas y potencialidades: la época del paso a la edad adulta.

Hemos visto el papel que cumplen los episodios de tipo sexual en el desarrollo de la aventura cretense de Teseo y en la confección y solución del enigma del laberinto. La cópula debió de ser un componente fundamental en la ceremonia iniciática que estudiamos⁷⁷, como lo era todavía en la iniciación homosexual cretense transmitida por Éforo. Pero el destino de Ariadna, mal comprendido por los mitógrafos posteriores, parece indicar que no se trataba de una iniciación sexual con fines matrimoniales. Ya se ha constatado que en estos episodios aparece un dato reiterativo: la búsqueda de experiencias cumbre que indiquen al joven sus potencialidades a la par que los límites de la naturaleza del ser humano. Un episodio sexual en este contexto habría de intentar mostrar algo más que la práctica del sexo y la iniciación a su técnica. La relación posterior de Ariadna con Afrodita, su cualidad de esposa de Dioniso, marcan la pauta para pensar que nos hallamos ante un contexto sagrado; una testificación de prácticas de sexualidad sagrada o mística. Estos saberes no resultan completamente ajenos al mundo griego. Se han podido rastrear en algunos ámbitos conocimientos de fisiología mística que son relacionables con prácticas de sexualidad sagrada (por ejemplo en los episodios de Branco, Melampo o Tiresias⁷⁸).

En la aventura de Teseo la experimentación del sexo místico en un contexto sagrado, y en relación con una mujer de un estatus tan ambiguo como Ariadna (hija del rey, quizá sacerdotisa, esposa de un dios o incluso diosa), cuadra perfectamente y transmutaría la totalidad del rito en un aprendizaje muy complejo y singular que quizá tenga relación con el estatus supremo que alcanza Teseo tras su viaje a Creta.

Teseo en el laberinto, como Ícaro al intentar dejarlo, como tantos otros personajes insertos en este conjunto mítico, rozan el mundo de la muerte o ingresan en él. El laberinto es ejemplo de muerte; de una muerte simbólica, como la que encara Teseo al descender bajo el agua o en otro momento al atreverse a bajar al Hades con su amigo Pirito. La iniciación es una suerte de muerte, superación de la etapa de la infancia por medio de unas pruebas de naturaleza tan radical que la vida de adulto se percibe como una existencia diferente y el momento de la iniciación se estima agonía, defunción y posterior renacimiento. El laberinto como espacio de la iniciación se convierte, por tanto, también en espacio de muerte y así se expli-

ca que algunos pintores optasen por representarlo como una estela funeraria.

Combate, danza, catapontismo, sexo y muerte son los ingredientes de una iniciación cuyos promotores conviene considerar a modo de recapitulación.

Dos personajes principales parecen presidirla: por una parte está Ariadna, clave en la victoria sobre la confusión del espacio laberíntico, y por la otra está Dédalo, constructor y resolutor de sus enigmas.

Pero Dédalo (como también ocurría con Ariadna, como venimos viendo) es más que un simple iniciador. Resuelve el enigma del laberinto tomando para ello una vía inusual como es la aérea, el modo de desplazamiento del chamán. En cierto sentido se nos presenta también como un iniciado alternativo, el hombre que posee un saber vedado a los demás (y especialmente a su hijo malogrado Ícaro), y del que el príncipe Teseo es capaz de disfrutar en parte.

Queda por repasar un tercer iniciador, el propio rey Minos, que según una noticia de Cineas⁷⁹ que transmite Ateneo⁸⁰ amaba a Teseo y del que se ha hipotetizado⁸¹ que pudo haber sido su educador e iniciador (en una iniciación en este caso pederástica). Sin descartar la posibilidad de que detrás de este último dato se esconda una mayor riqueza de significados en la iniciación teseica (en este caso el hijo del rey iría voluntariamente al territorio de un rey extranjero a sufrir una iniciación en la que el rey anfitrión tendría parte activa, en una suerte de complejo *fosterage* también sexual), parece mejor pensar, en la línea de lo expuesto anteriormente, en una iniciación heterosexual, en la que el papel de la mujer sería fundamental (y que ilustraría una época, quizá parcialmente imaginaria, en la que el control masculino era menos evidente que en arcaísmo o el clasicismo griegos).

El fin último de la iniciación de Teseo es auparlo al estatus de rey. Desde esta óptica el episodio del catapontismo de Egeo resulta una excusa que parece poco hábil (demasiado teatral) para deshacerse de un personaje molesto (frente al Teseo vencedor que vuelve al Ática), pero que presenta el esquema de tantas ceremonias de deposición del soberano caduco (como las que sirvieron de excusa a Frazer para confeccionar *La rama dorada*⁸²) para no ponernos sobre aviso.

Una iniciación como la que hemos desentrañado en el caso de Teseo hace de él un personaje especial, lo que explicaría sus excéntricas o las aventuras en cierto sentido chamánicas con su amigo Pírito. Su actuación política le convirtió, por otra parte, en un rey

clave en el imaginario político ateniense: en un nuevo fundador de Atenas. Este hecho ha servido quizá para preservar, aunque de un modo bastante trastocado (en el lenguaje del mito), episodios básicos de su iniciación y su acceso al poder que quizá permitan hacernos una idea de los complejos mecanismos ideológicos creados en torno a la figura del soberano en este mundo griego de época indeterminable y legendaria. Este carácter de iniciado y semi-mago del rey puede explicar la aceptación por parte de su pueblo de la desigualdad radical que el estatus real entraña. Héroes sobrehumanos y, por tanto, reyes; un binomio que quizá nunca tuvo plasmación en la realidad (se trataría, pues, de una iniciación imposible, arquetípica, que transmutaba en mito un inasible y reconfigurado rito) pero que pudo servir en el imaginario político griego para determinar, una vez clausurada la etapa heroica, la imposibilidad de encontrar candidatos verdaderamente idóneos para la monarquía. Curiosamente, cuando vuelvan los reyes a Grecia de la mano de Alejandro Magno y sus sucesores, el imaginario político los estimará de nuevo superhombres, parangonará sus hazañas a las de un Teseo (recordemos la vía directa para resolver el laberinto del nudo gordiano) y justificará su preeminencia en su calidad heroica y también divina.

4. *De vuelta en el laberinto*

El laberinto presenta una simbología bastante compleja y polivalente, recóndita en los episodios míticos (tanto literarios como iconográficos) en que está presente. Dos mundos simbólicos se pueden resaltar específicamente; en el primero el laberinto se presenta como una tumba, como una puerta del más allá, como un vehículo de muerte; en el segundo el laberinto se convierte en el espacio de la iniciación.

Ambos caracteres cuadran a la perfección con la aventura de Teseo que en uno de sus aspectos fundamentales se presenta como una iniciación principesca. Teseo tras su paso por el laberinto no sólo se convierte en un hombre completo sino también en rey. Los pasos de su aventura se encuentran jalonados de contenidos de tipo sexual (frente a la iniciación homosexual cretense arcaica y clásica esta iniciación parece heterosexual y de gran complejidad —nos encontramos probablemente en un contexto de sexualidad mística—), cinegéticos o atléticos (danzas sagradas extáticas). El contenido inframundano del simbolismo del laberinto se aviene bien con el de las ceremonias de iniciación de adolescentes, equiparadas en mu-

chas culturas a la muerte y que en el caso de la trayectoria de Teseo resultan un preludeo del posterior descenso al Hades del héroe en compañía de Píroto (episodio que presenta paralelos en ciertas pruebas chamánicas).

Iniciación y muerte se hermanan en este episodio y nos incitan a recordar el papel de Dédalo en la acción. Este personaje, artesano prototípico, se nos presenta como el hilo conductor en la complejidad simbólica del laberinto. Su relación con mujeres (jóvenes como Ariadna o las hijas del rey Cócalo; y no tan jóvenes como Pasífae), su carácter de artífice del laberinto-prisión y del laberinto-pista de danza, su efectividad como dador de muerte y creador de vida, su habilidad en el vuelo mágico, su relación con los que desentrañan el enigma del laberinto parecen designarlo como el prototipo del iniciador. Teseo, el príncipe adolescente, vence en la prueba, pero Ícaro, el adolescente imprudente, fracasa. La doble salida del laberinto parece, pues, testificarnos dos tipos de iniciación presentes en el mundo griego, cuando menos como constructos imaginarios. La primera es la iniciación principesca, la del mítico Teseo; la otra parece el privilegio de seres especiales como Dédalo dotados de una sabiduría o unos poderes no habituales.

En ambos casos parece posible defender la idea de que prácticas extáticas o místicas (danza, sexualidad, experiencias de vuelo), cuando menos en el irreal y prototípico mundo de lo imaginario, resultaban ingredientes en la percepción griega del mundo. Entre ciertas elites y en un contexto arcaico y clásico el simbolismo polisémico que oculta el laberinto seguía comprendiéndose y conformando algunos ritos o ceremonias (como la iniciación que transmite Éforo). El mundo helenístico, por su parte, se imaginaba regido por monarcas heroicos o divinos que, se decía, eran capaces de mayores hazañas, incluso, que la de triunfar sobre el laberinto.

NOTAS

1. Sin el menor afán de exhaustividad podemos destacar las síntesis muy generales y útiles de Freitas (1975; 1987); Kern, 1981; Reed, 1990 o en español Rivera, 1995 o Santarcangeli, 1984; también Matthews, 1922; Deedes, 1935 o Cagian di Azevedo, 1958 entre los más antiguos. El estudio sobre el simbolismo más penetrante quizá siga siendo el de Kerényi, 1950 (véase su repaso en Hallman, 1984); sugerentes resultan las aproximaciones de Borgeaud, 1974 o Detienne, 1989b; como mito literario véase Brunel, 1988, 884 ss.; 1025 ss. o Siganos, 1993.

2. Por ejemplo, el recientemente recopilado Blanco, 1996.

3. La tablilla de Pilos (Cn 1287) nos ha legado una representación de laberinto (Pecorella, 1961, il. 506; Kerényi, 1976, il. 34. Heller, 1961); otra de Cnosos (Gg 702) cita

una ofrenda a la *da-pu2-ri-to-jo po-ti-ni-ja*, la «señora del laberinto» (Gérard-Rousseau, 1968, 56); los micénicos poseen la iconografía y la palabra, pero no podemos saber si el contenido mítico era semejante al que tenemos testificado después.

4. Los estudios de la iconografía del laberinto griego maduraron con la discusión de Wolters (1907; 1913) y Elderkin (1910), interesan los artículos enciclopédicos de Stoll, 1894-7; Pecorella, 1961 o Woodford, 1992; 1994; específicamente sobre el laberinto como ornamento Eilmann, 1931 y, en general, sobre la iconografía (además de los que se citan puntualmente en el núcleo de este capítulo) Brommer, 1982, 35 ss.; Fittschen, 1969, 166 ss. Steuben, 1968, 34 ss.; Daszewski, 1977; Kauffmann-Samaras, 1992 o Kossatz, 1992 (en el mismo volumen en que aparecen estos dos últimos artículos se incluye una versión anterior del presente trabajo: Diez de Velasco, 1992b).

5. El correcto Esón convertiría en incomprensible el nombre para la mayoría de nuestros colegas europeos especialistas en iconografía griega; tanto en este caso como en varios otros se ha tenido que sacrificar la pureza de la transcripción al español (por ejemplo en los nombres de los vasos griegos) en aras de la común comprensibilidad.

6. N° 11265; ARV 1174,1; 1685; BADN 215557; Olmos, 1992; Neils, 1994, n° 52; Woodford, 1994, n° 538.

7. Es el caso del *unicum* que resulta la representación de laberinto en el mosaico de Kato Paphos (casa de Teseo), fechable a finales del siglo III (Daszewski, 1977, 14 ss.; 1992), donde se personifica también a Creta.

8. N° 01.8032; BADN 211718, del «Penthesilea painter» (ARV 888,155; 1673; Add 302); Bérard, 1974, il. 42; ARFV2 il. 86. Se trata de un tipo de escena estudiado de modo monográfico por Bérard, 1974; sólo en el material ático se testifican más de 60 escenas de este tipo.

9. Los meandros que aparecen como motivo decorativo fundamental en la cerámica geométrica rodean de manera repetitiva las escenas de enterramiento figuradas en estos vasos, en algunos casos formando complejos diseños laberínticos. Aunque es difícil interpretar con rotundidad este tipo de motivos en un material iconográficamente tan poco parlante, no parece descabellado hipotetizar que la percepción simbólica funeraria del meandro pueda retrotraerse a una época tan antigua.

10. N° T52=GW75; BADN 31695; del «Phiale painter» (Oakley, 1990, n° 7B, il. 138s.); Neils, 1994, n° 47; Woodford, 1992, n° 32; Olmos, 1992, lam. XIV.

11. N° E84; BADN 217213; del «Codrus painter» (ARV 1269,4; Add 356); Olmos, 1992, pl. XIV ss.; Brommer, 1982, pl. 13; Shapiro, 1994, fig.81; Neils, 1994, n° 46.

12. Svoronos, 1890, pl. 4 ss.; Le Ridder, 1966, pl. 8 ss.; Kauffmann-Samaras, 1992, il. 12.; recopiladas también en Cook, 1914, figs. 333 ss.

13. Antikensammlungen n° 31094; BADN 218149; del «Pourtalès painter» (ARV 1446,2; 1693); ARFV2 il. 373.

14. Véase lo expuesto en Kossatz, 1992 o Jeanmaire, 1939, 334 ss.

15. Baquilides, fr. 17, Snell/Maehler; Shapiro, 1994, 117-123; Bazant, 1992, n° 15 (referencia a la pintura mural de Micón en el Teseion de Atenas conocida gracias a Pausanias, I,17,2 ss.), también Neils, 1994, 939 ss.

16. Se puede consultar la localización de los laberintos de Dídima en el plano de Fontenrose, 1988, 36 (en general Wiegand, 1941, 79 ss.). En las inscripciones de la construcción del santuario 25A, 26B y 27A-B, en una veintena de localizaciones aparece la denominación laberinto refiriéndose a estas escaleras (véase Haussouillier, 1905 o Montegu, 1976). Los datos sobre Claros se exponen más adelante.

17. Brelich, 1969, 137 ss.; 159 ss.; 269 ss. Sobre el tema de la iniciación femenina y la edad a la que se producía (en el caso de la *árkteia*) véase Sourvinou-Inwood, 1988.

18. En otros casos le ofrece una corona luminosa (todas estas fuentes las recopila Herter, 1973, 67 ss.). En general, sobre la iconografía de este episodio, Brommer, 1982, 86 ss.; 1982b, 69-77.

19. N° MNC675; vaso beocio de figuras negras, fechable a mediados del siglo VI a.e., CVA, 17, pl. 29; Bernard y Daszewski, 1986, n° 35; Woodford, 1992, n° 7; 1994, n° 229; Shear, 1923, il. 7; Dugas y Flacelière, 1958, il. 1.

20. N.º MN1061 = CC878; BADN 4328; del «Beldam painter» (ABL 268,54); proviene de Vari en el Ática, la parte inferior del cuerpo del Minotauro está aún dentro del laberinto (Wolters, 1907, 122, pl. 2; Cook, 1914-40, I,474, fig. 330; Eilman, 1931, 55,3).

21. BADN 331224; del «Beldam painter» (ABL 268,53); el Minotauro tiene todavía el talón dentro del laberinto (Wolters, 1913, pl. 1; Kerenyi, 1976, il. 30; Eilmann, 1931, 55,4).

22. El primero, el mejor conocido, lleva el número de inventario 1280; BADN 4329; Graef y Langlotz, 1925, n.º 1280, pl. 73; Kerenyi, 1976, il. 29; Eilmann, 1931, 55,1; Wolters, 1907, il. 3; no parece que el Minotauro esté figurado o, por lo menos, no aparece cerca del laberinto, en la parte conservada de la escena. El segundo, aún más fragmentario, porta el número 1314a, BADN 32157; Graef y Langlotz, 1925, n.º 1314a, pl. 76; Eilmann, 1931, 55,2; Roberts 149 not. 59. Un quinto vaso (un lécito) con este tipo de escena es citado por Brommer (VL 235,8) en una colección privada de Mainz, aunque sin ulteriores datos.

23. Se parece en particular al tipo A-V-5 de la clasificación realizada por Nakayama (1977, esp. il. 11) para las representaciones de estelas en lébitos de fondo blanco.

24. Así se nos presentan las estelas en los lébitos de fondo blanco. En algunos casos, vivos y muertos cohabitan imaginariamente ante una estela, o Caronte viene al pie mismo del monumento funerario a buscar al difunto (ejemplos en Diez de Velasco, 1991; 1995, 51 ss.; 63 ss): la estela se convierte, por tanto, en una puerta del más allá.

25. Proviene de Cerveteri (necrópolis della Banditaccia) y se fecha en torno al 520 a.e. (atribuida «close to the Northampton Group»); Ricci, 1946-48, pl. 3 ss.; Helbig, 1963, III,554, n.º 2589; Boardman, 1990, n.º 2908. Ha sido estudiada de modo monográfico en su iconografía por Laurens, 1986. La compleja escena de sacrificio se revisa en Durand, 1979.

26. Quizá sugieran un piso de cueva las tres escaleras sobre las que se basa la entrada del laberinto en el medallón de la copa de Aison de Madrid. En efecto, como se puede constatar en las ilustraciones frente a un dibujo en extremo cuidado en todo el medallón, las gradas aparecen en una factura descuidada y parecen adentrarse en el interior del templo de un modo abrupto, quizá como si fueran peldaños naturales o realizados en la propia tierra.

27. VIII,6,2. Los estudios arqueológicos parten de Rouse, 1901 y los desarrolla en detalle (en una investigación monográfica sobre las cavernas) Faure, 1964, 166-73; 1963, 71-84. Güntert, 1932, 5 ss., en un análisis filológico detallado relaciona laberinto con palabras en diversas lenguas que significan piedra.

28. Es la hipótesis de Faure, 1964, 169 ss.

29. Seguimos a Robert, 1967, 310-311.

30. Por ejemplo Croon, 1952, 75 ss.

31. Véase Oliver-Smith, 1969, 255 ss.

32. Museo Gregoriano Etrusco n.º 16567; BADN 206699, atribuido al «Louvre G231 painter» (ARV 580,1); Bazant, 1992, n.º 20.

33. Museo Nacional n.º 817 = T503; BADN 206431; atribuida al «Pig painter» (ARV 563,6; 1659; Add 260); CVA 1, pl. 33; Bazant, 1992, n.º 22.

34. Museo Metropolitano n.º 56.171.46; BADN 206015; del «Alchimakos painter» (ARV 531,38).

35. Museo Nacional n.º 1691 = CC1173; BADN 206473; del «Pig painter» (ARV 566,43).

36. Museo Archeologico Etrusco; BADN 206668; del «Agrigento painter» (ARV 577,66).

37. BADN 202929. Estaba a la venta en Basilea en 1984 (Münzen und Medaillen, cat. 70, n.º 206, il. 43), atribuido al «Copenhagen painter» (ARV 257,11; 1640; Add 204); Bazant, 1992, n.º 19; Bernard y Daszewski, 1986, n.º 23; Isler-Kerenyi, 1977, 65-69; Philippaki, 1967, pl. 33,1.

38. Antikensammlungen n.º SL471; BADN 206868; del «Altamura painter» (ARV 593,44; 1660); Philippaki, 1967, 73,3.

39. *Historia Natural*, 36,90. Parece probable que Plinio se esté equivocando y se refiera al Heraion de Samos (véase el comentario de A. Rouveret al pasaje que tratamos en la edición CUF, 193- 194).
40. *Teseo*, 21,1; traducción BCG, Pérez Jiménez. Existe una monografía específica sobre el tema: Friis Johansen, 1945. Son interesantes las puntualizaciones de Kerenyi, 1950, 37 ss.; Borgeaud, 1974, 21 ss.; Frontisi, 1975, 135 ss. o Detienne, 1989, 15 ss.
41. XVIII, 590-593; traducción López Eire.
42. Antikensammlungen n° 2243 = J333; BADN 310552; proviene de Vulci, y fue pintada por Arquicles y modelada por Glauquites (ABV 163,2; Add 47; Bernard y Daszewski, 1986, n° 28; Woodford, 1994, n° 233); la representación muestra otra anomalía, ya que Ariadna porta en una mano la pelota de hilo y en la otra la corona; el episodio lo estudia con detalle Dugas, 1943b, 98 ss.
43. N° 4209; BADN 300000 (con bibliografía completa); crátera de volutas de figuras negras pintada por Clitias y modelada por Ergótimo (ABV 76,1; 682; Add 21); Dugas, 1943b, 96 ss.
44. Fr. 17,128 ss., Snell/Maehler; traducción BCG, García Romero.
45. En la colección Tittoni de Roma; Giglioli, 1929; Small, 1986; Menichetti, 1992 o Martínez-Pinna, 1994 (entre una nutrida bibliografía).
46. Cordano, 1980; también Rykwert, 1988, 148 ss.
47. Kerenyi, 1950, 37 ss. o Small, 1986, 75 ss., por ejemplo.
48. *Eneida* 5,545 ss., traducción BCG, Echave-Sustaeta. Este episodio ha generado una bibliografía muy extensa, recogida hasta el año 1954 en Mehl, 1956; de los trabajos posteriores se pueden entresacar Weber, 1974 o la entrada de la *Enciclopedia Vergiliana*.
49. Kerenyi, 1950, 37-42; también Hildburgh, 1945 (sobre la potenciación de la confusión en este tipo de danzas).
50. Diodoro, 4,77; Apolodoro, *Biblioteca*, III[9],1,4 entre otros, véase el análisis del episodio en Frontisi, 1975, 137 ss.
51. Al ser ambos hijos de reyes debería tratarse de un matrimonio de tipo real, legal y protegido por Hera, pero en un primer análisis parece un matrimonio por raptó (tal como destaca Sergeant, 1984b, 181 ss.) que en el análisis dumeziliano correspondería al modo guerrero de encontrar esposa (Dumézil, 1979, 60 ss.).
52. Diez de Velasco, 1987, 43 ss.; 1993; 1995, 105 ss.
53. 70F149, 88,30-89, Jacoby = Estrabón, X,4,21; que ha sido estudiado en profundidad por Sergeant, 1984, 15 ss.
54. Se repasan en esbozo procesando información a gran escala siguiendo las directrices de G.P. Murdock (empleando las variables de los 186 casos que se estudian en el «Standard Cross-Cultural Sample») en Schlegel y Barry, 1979. Ciertas características, como dejar el peso de la iniciación en manos de un extraño al grupo familiar, resultan curiosas en el caso griego. La aproximación del estudio de los ritos de adolescencia en Grecia y su comparación con otros pueblos no griegos la realizó en primer lugar Jeanmaire, 1939, cap.III; el otro estudio magistral es el de Brelich, 1969.
55. Olimpia, Museo Arqueológico n° B1643: Kunze, 1950, il. 7,6; Brommer, 1982, il. 5e, Bernard y Daszewski, 1986, n° 34.
56. Dugas, 1943b, 100.
57. Neils, 1994, 925 ss.; en general Neils, 1987.
58. Véase, por ejemplo Meuli, 1975, 699 ss.
59. El trabajo fundamental sobre Dédalo es el de Frontisi, 1975; el tema del laberinto se estudia en el capítulo II,4 (especialmente 141 ss.).
60. Epiménides (A2, Diels-Kranz) presentaba unos tatuajes que Dodds, 1951, 139 ss. relaciona con los de los chamanes tracios (también los portan otros personajes), algunos de ellos eran curiosamente serpentiformes, aunque desgraciadamente no laberintiformes (véase Zimmermann, 1980 para su plasmación en el arte griego). La relación tatuaje corporal-laberinto la expuso Kerenyi, 1950, 24-25. Tatuaje e iniciación es tema que destaca Brelich, 1969, 34.

61. Estudiado por Eliade, 1956.
62. Destaca, por ejemplo, la sistematización de Jeanmaire, 1939, 325 ss.; también Kerenyi, 1976, 93 ss. o Brelich (en 1969, 445 ss.; 470 ss. plantea algunos caracteres de la iniciación de Teseo pero en 1958, 124 ss. no destaca el episodio del Minotauro en este tipo de iniciación); véase la postura matizada de Calame, 1990, 432 ss.
63. Como el que se ilustra, procedente de Stolac y localizado en el Museo de Sarajevo (Daszewski, 1977, pl. 41; Woodford, 1992, n° 54); más ejemplos en Daszewski, 1977, n° 1 ss.; Woodford, 1992, n° 51 ss.
64. Por ejemplo, Calímaco, *Himno a Zeus*, 52 ss. Sobre los curetes véase, por ejemplo, el apéndice de Jeanmaire, 1939, 595-616, también Harrison, 1927, cap. I y III o Verbruggen, 1981, 46 ss.
65. La interpretación del catapontismo como ordalía parte del estudio de Glotz, 1906, 69-97. Jeanmaire, 1939, 324-337 y luego Sergent, 1984, 130 ss. optan por el carácter iniciático en unos términos parecidos a los que se defienden en estas páginas; el rito lo analiza Gallini, 1963.
66. Apolodoro, *Epítome* I,2; Higino, *Fábulas*, 38,4; Plutarco, *Teseo*, 10, entre otros.
67. *Teseo*, 35.
68. Apolodoro, *Biblioteca*, III [206],15,5-6.
69. Plutarco, *Teseo*, 17.
70. Plutarco, *Teseo*, 17,6 = Filocoro, 328F111, Jacoby.
71. Véase Calame, 1990, 324 ss. Relacionan la ceremonia con iniciaciones de adolescentes también Jeanmaire, 1939, 344 ss o Vidal-Naquet, 1981, 148 ss. Otro episodio de travestismo lo transmite Plutarco (*Teseo*, 20,7 = Peón, 757F2, Jacoby) y tiene que ver con un parto simulado que realiza en honor a Ariadna-Afrodita en Amatunte un joven disfrazado de mujer.
72. Jacoby (FGH, IIIbII, 200 ss.) hace una larga disquisición sobre el término. Vidal-Naquet, 1981, 149 apunta el uso del término en lugares de tierras malas, márgenes del Ática donde se desarrollaba el servicio de los efebos. El tema lo desarrolla Calame, 1990, 339 ss.
73. Higino, *Fábulas*, 166. Realmente, por la topografía en la que se desarrolla la acción, el catapontismo es inexplicable (en cierto sentido es algo parecido a lo que ocurre con el de Egeo). Se trata de episodios que se sitúan en Atenas y en la Acrópolis. Es como si esta Acrópolis imaginaria estuviese al borde del mar.
74. X,2,8-9.
75. Higino, *Fábulas*, 89;224;264, entre otros.
76. Apolodoro, *Biblioteca*, III [215],15,9; Diodoro, IV,76; Helánico, 4F169a,147,4 ss., Jacoby.
77. Y en tantos otros casos de contexto iniciático. Véase en Schlegel y Barry, 1979 202-203 la importancia de las manipulaciones genitales y las actuaciones sexuales en este tipo de ceremonias (actuaciones tanto heterosexuales, más comunes en las iniciaciones femeninas, como homosexuales).
78. Díez de Velasco, 1988, 38 ss.; 1992b, 196; 1993; 1995, 104 ss.; 1997b (con más detalle y aparato documental completo).
79. 603F, Jacoby.
80. XIII, 601f.
81. Sergent, 1984, 213.
82. 1922, esp. cap. XXIV; más completo en 1911-5, II, 23 ss.

EL JARDÍN DE LAS HESPÉRIDES: MITO Y SÍMBOLO

1. *Las Hespérides entre la diversidad de los mitos antiguos*

El mito, como vamos vislumbrando a lo largo de este libro, se configura como un organismo en cierto modo poseedor de vida propia, en mutación constante, hijo de la inspiración, pero dotado también de profundas raíces en las que bebieron poetas o pintores y que entroncan en muy antiguos derroteros de la creación imaginaria. Buscar la versión original del mito ya expusimos que es tarea vana; cada escritor, cada territorio, cada época entienden de un modo distinto, elaboran, recrean, modifican, afinan. Más que desfigurar como en tiempos se creyó, lo que hacen es configurar narraciones, convirtiendo al mito en algunos casos en un sistema interpretativo aunque en otros quede como mera materialización de un anhelo de divertimento.

Tener presente esta puntualización permite encarar el estudio de un motivo mitológico como el de las Hespérides liberados de algunos preconceptos. Así, lo que pudieran parecer datos caóticos (como, por ejemplo, la desesperante variedad de nombres de Hespérides o de localizaciones del jardín) no son más que resultados de un modo de creación mítica que no se sujeta a reglas estrictas. Al carecer de un sacerdocio detentador en exclusiva de la llave de las creencias, al permitir una enorme libertad al poeta para expresar la palabra inspirada (de un modo imaginario por las Musas), el mundo clásico terminó potenciando una gran variedad de relatos que encaraban un mismo motivo mitológico desde sensibilidades y perspectivas diversas. Dependiendo del grupo social, la zona, la época, la cultura, se privilegiaban unas versiones frente a otras sin que por

ello nadie pudiera hablar de falsificación o de manipulación (salvo en casos muy puntuales), ya que no existía una versión prístina y pura del mito. De ahí que el mito de las Hespérides pudiera ser entendido de modo diverso, por ejemplo, por un griego del continente y otro africano (que podía sentirse más cerca del lugar donde generalmente se creía que se localizaba el jardín mítico) o por un griego del siglo VII a.e. y otro tres siglos posterior (época en la que el conocimiento geográfico había condenado al exilio a los mitos relegándolos a una nebulosa topografía ya necesariamente inalcanzable).

Pero cualquier intento de penetrar en el estudio y comprensión de un mito clásico se enfrenta a otro imponderable que limita la perspectiva. Se trata de lo fragmentario de las fuentes de las que disponemos. La herencia cultural del mundo antiguo fue menguando y disolviéndose; cada época solamente guardaba una parte, generalmente la que comprendía o le interesaba, desechando lo demás. Las obras antiguas para perdurar en los siglos anteriores a la imprenta (que multiplicó la capacidad de generar ejemplares idénticos y difundir la cultura) habían de ser copiadas laboriosamente a mano cada cierto tiempo, puesto que se realizaban en materiales perecederos. En muchos casos en la época en la que el deterioro de una obra literaria hacía imprescindible su copia no había nadie interesado en invertir para que ésta se llevase a cabo porque lo que en ella se narraba eran historias viejas, mitos caducos, narraciones pasadas de moda, alejadas de la sensibilidad del momento. En algunas ocasiones contaban con demasiado detalle para el nuevo gusto y en unos versos que ya nadie apreciaba lo que se ponía al alcance de modo mucho más resumido y fácil de comprender (y que marcaba el estándar de lo que se exigía a un hombre culto) en compendios mitológicos casi telegráficos como los de Apolodoro o Higino. En otros casos transmitían versiones locales que poco interesaban unos siglos más tarde, en circunstancias políticas diferentes en las que los valores identificadores de ciudades o territorios habían perdido su fuerza en un mundo de horizontes mucho más extensos. Así se explica que tengamos que utilizar fragmentos de obras perdidas que transmiten autores posteriores, restos de papiros muchas veces casi incomprensibles que el azar de su conservación privilegiada en el seco clima egipcio ha transferido, de modo directo y sin copistas intermediarios, desde el mundo antiguo hasta nuestros días. Pero sobre todo que tengamos que deplorar todo lo desaparecido, el elenco de obras que trataron sobre las Hespérides y cuya destrucción hace que cualquier aproximación al tema tenga que ser necesariamente incompleta y basada en suposiciones y reconstrucciones obligadamente arbitrarias.

Armados de estos instrumentos de relativización que evidencian lo estrecho de los límites por los que discurre nuestro conocimiento, osaremos intentar repasar los literatos, pintores y artistas del mundo antiguo que trataron el mito de las Hespérides¹.

2. Las primeras testimonios literarios del mito de las Hespérides

Dentro de la variedad ya reseñada, los mitos clásicos suelen presentar versiones más influyentes que otras dependiendo de la obra en la que aparecían. La *Ilíada* y la *Odisea*, leídas y aprendidas generación tras generación, resultan básicas en la conformación del imaginario mitológico. Pero el tema de las Hespérides (etimológicamente «las Occidentales» o «las Vespertinas») no aparece en los escritos homéricos, los primeros de la literatura griega, en los que, por el contrario, sí se cita a su vecino Atlas². En revancha habla de ellas Hesíodo, hacia mediados del siglo VII a.e., al exponer un intento sistemático de genealogía de las estirpes divinas en su obra *Teogonía*. La cita más informativa, que además puntualiza su linaje, es la siguiente:

Parió la noche al maldito Moros, a la negra Ker y a Thanatos; parió también a Hypnos y engendró a la tribu de los Sueños. Luego, además, la diosa, la oscura Noche, dio a luz, sin acostarse con nadie, a la Burla, al doloroso Lamento y a las Hespérides que, al otro lado del ilustre Océano, cuidan las bellas manzanas de oro y los árboles que producen el fruto³.

Un poco más adelante el poeta expone la genealogía del reptil custodio de las manzanas de oro:

Ceto, en contacto amoroso con Forcis, alumbró por último a un terrible reptil que en sombrías grutas de la tierra, allá en los extremos confines, guarda manzanas completamente de oro⁴.

En otras dos ocasiones cita Hesíodo en la *Teogonía* a las Hespérides, que le sirven para marcar una ubicación geográfica extrema de otros personajes:

A su vez tuvo Ceto con Forcis a las Grayas de bellas mejillas, canosas desde su nacimiento; las llaman Viejas los dioses inmortales y los hombres que pululan por la tierra. También a Penfredo, de bello peplo, a Enío, de peplo azafrañado, y a las Gorgonas, que viven al otro lado del ilustre Océano, en el confín del mundo hacia la noche, donde las Hespérides de voz melodiosa⁵.

Atlas sostiene el vasto cielo a causa de una imperiosa fatalidad, allá en los confines de la tierra, a la entrada del país de las Hespérides de voz melodiosa, pues esta suerte le asignó como lote el prudente Zeus⁶.

Para el Hesíodo de la *Teogonía* las Hespérides habitan los confines occidentales del mundo, donde muere el día, donde mora su madre, la Noche, que las engendró sin intervención masculina. Cuidan las manzanas de oro que también protege un reptil, poseen una voz melodiosa y entre sus vecinos se cuentan las Gorgonas y Atlas. No las nombra en las obras que se han conservado de su mano y sólo Servio, un gramático latino mil años posterior al poeta, le atribuye lo siguiente:

Hesíodo dice que las Hespérides, Egle, Eritea y Hesperetusa, hijas de la Noche, tenían manzanas de oro al otro lado del Océano⁷.

En la narración hesiódica, el episodio de las Hespérides no presenta la menor conexión con el motivo mitológico de las aventuras occidentales de Heracles, sin que podamos a ciencia cierta establecer si es debido a que éstas no tenían en la época la forma de narraciones consolidadas que conocemos posteriormente o si simplemente nuestra ignorancia se sustenta en la falta de fuentes. Sabemos que Pisandro de Camiro, a finales del siglo VII o comienzos del VI a.e., escribió una *Heraclea* de la que resulta muy difícil, dado lo exiguo de lo que de ella se conserva, conjeturar si incluía ya a las Hespérides entre los trabajos hercúleos. En un escolio a las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas⁸ se ha conservado la noticia de que Pisandro dijo que el dragón era hijo de Gea, pero no podemos saber con seguridad si la referencia apuntaba al Pisandro épico arcaico⁹ o al Pisandro mitógrafo de época helenística¹⁰.

La *Gerioneida* de Estesícoro, que conocemos especialmente gracias a fragmentos papiráceos, narra sobre estas mismas fechas la captura por parte de Heracles de los bueyes de Gerión, episodio que se desarrollaba en el extremo confín occidental del mundo. Sin que resulte posible saber su ubicación exacta en el hilo de la narración, a pesar de algunos intentos y conjeturas¹¹, hay un fragmento en el que se cita a las Hespérides:

A través de las olas del mar profundo llegaron a la hermosa isla de los dioses, allí donde las Hespérides tienen su casa de oro¹².

El interés de Estesícoro es que ofrece dos nuevos datos: que las Hespérides habitan una isla (la de los dioses) y que su morada era de oro. Tampoco lo conservado de este poema permite plantear que el episodio de las Hespérides estuviese claramente establecido en el elenco de trabajos occidentales de Heracles con Estesícoro, puesto que en ningún momento se narra que el héroe se haya des-

plazado a la isla de las guardianas de las manzanas de oro a apoderarse de ellas.

Solamente otros dos escritores anteriores al clasicismo hablan de las Hespérides; el primero es Mimnermo¹³ que, muy a finales del siglo VII a.e., en un magnífico poema que narra el viaje del sol en sus dos fases (diurna y nocturna), utiliza el país de las Hespérides para indicar el extremo occidente, lugar del ocaso:

Helios, pues, consiguió su tarea para todos los días,
y jamás se le ofrece descanso ninguno, ni a él
ni a sus caballos, en cuanto la aurora de dedos rosáceos
abandona el Océano y asciende hasta el cielo.
A él sobre el mar lo transporta su lecho encantado,
cóncavo, moldeado por las manos de Hefesto,
de oro precioso, provisto de alas, sobre las ondas del agua;
durmiendo plácido viaja desde el país de las Hespérides
a la región de los Etiopes, donde su raudo carro y corceles
le aguardan, en tanto aparece la Aurora nacida del alba.
Y entonces se sube a su carro el hijo de Hiperión¹⁴.

El segundo es Íbico, en los años treinta del siglo VI a.e., que en un fragmento papiráceo muy martirizado habla claramente de las Hespérides y muy probablemente de manzanas de oro¹⁵ y que en otro pasaje mejor conservado¹⁶ se expresa en estos sugestivos términos:

En primavera los membrillos,
regados por las aguas corrientes
de los arroyos, allí en el jardín
intacto de las Vírgenes florecen
y rebrotan y crecen los racimos
bajo los tallos umbrosos de los pámpanos¹⁷.

Parece acertado pensar que nos hallamos ante una alusión poética a las Hespérides, cuyas manzanas áureas se transformarían en un giro racionalizador en dorados membrillos¹⁸.

3. *Heracles y las Hespérides en Ferécides y Paniasis*

Hasta el clasicismo los testimonios literarios no permiten asegurar que el motivo mitológico del jardín de las Hespérides estuviese conectado con las aventuras de Heracles. Los primeros que de un modo claro optan por este tipo de narración son dos escritores más o menos coetáneos, fechables entre la primera mitad y mediados del siglo V a.e.: Ferécides y Paniasis.

Ferécides parece que presentó de modo sistemático la aventura y realizó un relato muy influyente entre los escritores siguientes pero que desgraciadamente se ha perdido y solamente nos ha llegado, resumido y recortado, de la pluma de diversos intermediarios de época muy posterior¹⁹. Su narración, en síntesis, era la siguiente: las manzanas fueron un regalo que realizó Gea a Hera durante su boda con Zeus. Hera las plantó en el jardín de los dioses, en las cercanías de la morada de Atlas, quedando como custodio un dragón, ya que, entre otros, las Hespérides se apoderaban de ellas. Heracles, tras diversas peripecias, se enteró por Prometeo que no debía coger personalmente las manzanas sino hacérselas recolectar a Atlas, para lo que le descargó provisionalmente de su labor de soporte del cielo. Atlas cosechó las manzanas y se las mostró a Heracles, que le explicó que tenía que llevárselas a Euristeo en Grecia, labor para la que Atlas se ofreció sin dudarle. Heracles, consciente de que el gigante no parecía dispuesto a volver a su trabajo anterior, urdió la siguiente estratagema: le pidió que le aliviase momentáneamente de su carga para poder colocarse un cojín en la espalda y soportar el peso con mayor comodidad, a lo que Atlas accedió sin percatarse del engaño. Tras dejar al gigante en su sitio, Heracles cogió las manzanas y regresó a Grecia.

El poeta épico Paniasis, por su parte, realizó una narración algo diferente²⁰ pero que nos ha llegado por vías tan tortuosas como la de Ferécides. Avieno²¹ cita el siguiente fragmento que se estima versión latina del texto poético griego de Paniasis:

Bajo la dura ley del desmesurado tirano (en referencia a Euristeo), en la primera flor de la juventud, (Heracles) llegó hasta donde van a parar las lejanías del mediodía, a las regiones de las Hespérides, a las manzanas de oro y a la guardiana por siempre desconocedora del lánguido sueño que las vigilaba. Se apoderó de ellas con su mano, después de que aquella sierpe de la madrastra insaciable de odios (en referencia a Hera) pereció ante el golpe del vencedor, aflojando la sinuosidad de sus espiras y sus fuertes ataduras²².

En este caso, Heracles se apodera de las manzanas tras dar muerte al dragón, lo que configura desde los primeros testimonios escritos conocidos dos versiones netamente diversas: la que parece partir de Ferécides y que no supone el ingreso efectivo de Heracles en el jardín de las Hespérides, y la que parte de Paniasis y en la que se puede suponer que Heracles contacta con las guardianas de las manzanas áureas.

Si nos fijásemos exclusivamente en los testimonios literarios podríamos llegar a pensar que Heracles en el jardín de las Hespérides,

aventura que conforma el último (o penúltimo, dependiendo de los autores, como veremos) de los trabajos canónicos encargados por el rey Euristeo al héroe, es un episodio reciente, ajeno a la especulación mitológica arcaica griega. Resulta, por tanto, necesario recurrir a la otra fuente de información de la que disponemos, la iconografía, para ratificar o desdeñar esta interpretación²³.

4. *Heracles y las Hespérides en la iconografía griega anterior al clasicismo*

El testimonio iconográfico más antiguo del que disponemos es un fragmento de escifo corintio de figuras negras encontrado en Mégara Hiblea y fechado hacia mediados del siglo VII a.e.²⁴, en el que un personaje del que solamente se conserva una mano y la parte superior de un arco se aproxima a un árbol del que se figuran las ramas cargadas de frutos (ilustración 26). Lo fragmentario del vaso y, sobre todo, lo hipotético de la atribución de la escena a Heracles en el jardín de las Hespérides limitan, por desgracia, el interés del testimonio. En realidad, no existe la menor seguridad de que se trate de una representación ni de Heracles, ni del episodio de las manzanas de oro; otras conjeturas (como la de una representación naturalística no mitológica) podrían ser perfectamente posibles.



Ilustración 26:
¿Heracles y el manzano?
Fragmento de escifo corintio
de figuras negras (Mégara Hiblea).

Hay que esperar hasta mediados del siglo VI a.e. para fechar una representación segura de Heracles y las Hespérides. Se trata de un grupo escultórico en madera de cedro desaparecido desde fines del mundo antiguo, que se situaba en el tesoro de los epidamnios en Olimpia²⁵ y del que Pausanias en el siglo II dejó una breve descripción:

El tercero de los tesoros y el cuarto son ofrenda de los de Epidamno [...] tiene el mundo sostenido por Atlas y tiene a Heracles, el manzano, el árbol de las Hespérides, y enroscado al manzano la serpiente, éstos también de cedro y obra de Teocles, hijo de Hegilo. La inscripción sobre el mundo dice que lo hizo con su hijo. Las Hespérides, que fueron cambiadas de sitio por los eleos, todavía en mi tiempo están en el Hereo [las cita en la descripción del templo de Hera en Olimpia]. Las Hespérides, en número de cinco, las hizo Teocles²⁶.

Por desgracia no se especifica el papel de cada uno de los personajes en el grupo escultórico y no podemos más que conjeturar la finalidad de la presencia de Atlas: si solamente sirviese para indicar la posición geográfica de la escena estaríamos en una versión acorde con la posteriormente transmitida por Paniasis, pero pudo aparecer en una posición mucho más activa, con lo que preluiría la narración de Ferécides.

También plantea muchas incertidumbres una copa ática de figuras negras del Museo de Tarento²⁷ fechable hacia el 560-550 a.e. en la que algunos investigadores han querido ver a Heracles, el árbol y las Hespérides, aunque las opiniones están demasiado divididas²⁸ como para usar el vaso en una contrastación de naturaleza tan delicada entre fuentes iconográficas y literarias.

Mucho más elocuentes son una serie de vasos y objetos artísticos que narran el episodio a partir de mediados del siglo. Forman tres tipos de escenas: la primera figura a Heracles y Atlas, la segunda, a Heracles y el árbol de las manzanas, y la tercera, el episodio con sus protagonistas femeninas.

Hacia el 560 a.e. confeccionó el ceramista Nearco (que firma el vaso) una copa ática de figuras negras, actualmente en la Universidad de Berna²⁹. A la izquierda Atlas sostiene el cielo, figurado por el contorno de la copa, y a la derecha Heracles escapa, sin duda llevando las manzanas en la mano (aunque esa parte del vaso está perdida), ya que una inscripción lo nombra claramente: «Heracles portador de las manzanas». Muy parecida, aunque con la diosa Atenea figurada a la derecha de la imagen, es la escena, unos veinte años más reciente, que aparece en el relieve de bronce de un brazalet

de escudo del Museo de Antigüedades de Basilea³⁰. Heracles lleva la manzana en la mano izquierda, y Atlas, cargando con el cielo a cuestas, mira cabizbajo. Ambas escenas presuponen y preludian la narración de Ferécides, el engaño de Heracles a Atlas (que, en este caso, parece resumir la presencia en la escena de Atenea, señora de la *metis*, el arte de la argucia³¹). Del límite del clasicismo (hacia el 490-480 a.e.) es el lécito de figuras negras del Museo Nacional de Atenas³² en el que Heracles (claramente identificado por la piel de león) sostiene el firmamento mientras Atlas (figurado como un hombre más maduro) le presenta las manzanas recién recogidas (ilustración 27). Ya de época clásica es una copa ática de figuras rojas de la Ruhr Universität de Bochum³³ (ilustración 28), fechada ha



Ilustración 27: Heracles sostiene el firmamento mientras Atlas le presenta las manzanas recién recogidas. Lécito ático de figuras negras (Atenas. Museo Nacional n° 1132=CC957).

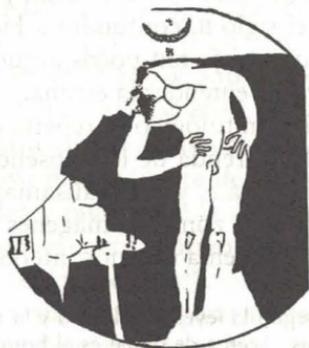


Ilustración 28: Heracles sostiene el firmamento. Copa ática de figuras rojas (Bochum, Ruhr Universität).

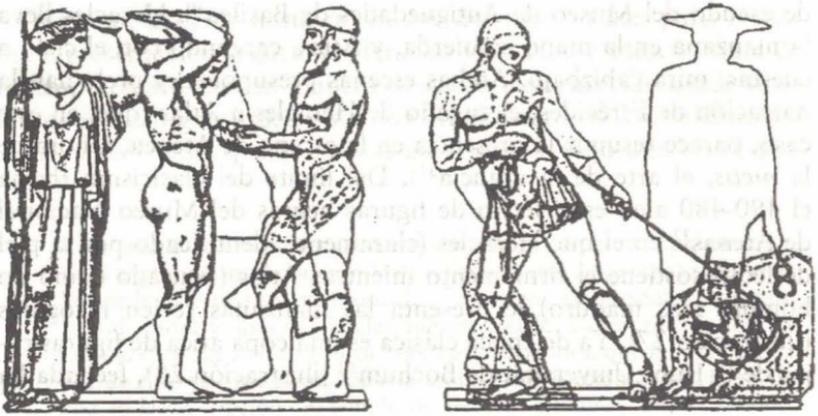


Ilustración 29: Heracles y Atlas, ¿quién es quién?
Metopa del templo de Zeus en Olimpia.

cia el 470 a.e., que tiene el interés de ilustrar de modo completo este episodio. Un personaje totalmente desnudo soporta el firmamento figurado por estrellas y la luna. A su derecha, en un mueble, aparecen sus ropas y un cojín. El peso del cielo hace que doble la espalda en una postura muy poco airosa que contrasta con la habitual de Atlas en las obras coetáneas. No es otro que Heracles y el cojín sirve para indicar, en el lenguaje sutil de alusiones que emplean los pintores griegos, que la escena tiene una continuación conocida: Atlas burlado. Pero la iconografía parece también intentar burlarnos cuando en una conocida metopa³⁴ del templo de Zeus en Olimpia, fechable hacia el 460 a.e., Atlas enseña las manzanas a Heracles, que sostiene el firmamento ayudado por Atenea. El héroe reposa el peso sobre un gran cojín (ilustración 29), por lo que el engaño, tal como lo conocemos, es imposible. Nos queda, de todos modos un consuelo, y es que Pausanias³⁵, que vio la escultura en el siglo II, confundió a Heracles con Atlas, demostrando, por tanto, que tenía tan pocos argumentos explicativos como nosotros para intentar entender la escena.

Volviendo al arcaísmo, este motivo mitológico se repetía en una obra desaparecida, el arca de Cipselo, ofrenda de los cipsélicas corintios en Olimpia, fechada hacia el 550 a.e. y que Pausanias vio y describe con cierto detalle. En la segunda zona de imágenes por la parte inferior (ilustración 30) aparecía el tema que nos interesa:

Atlas sostiene sobre sus hombros, según la leyenda, el cielo y la tierra, y lleva las manzanas de las Hespérides. Acerca de quién es el hombre que

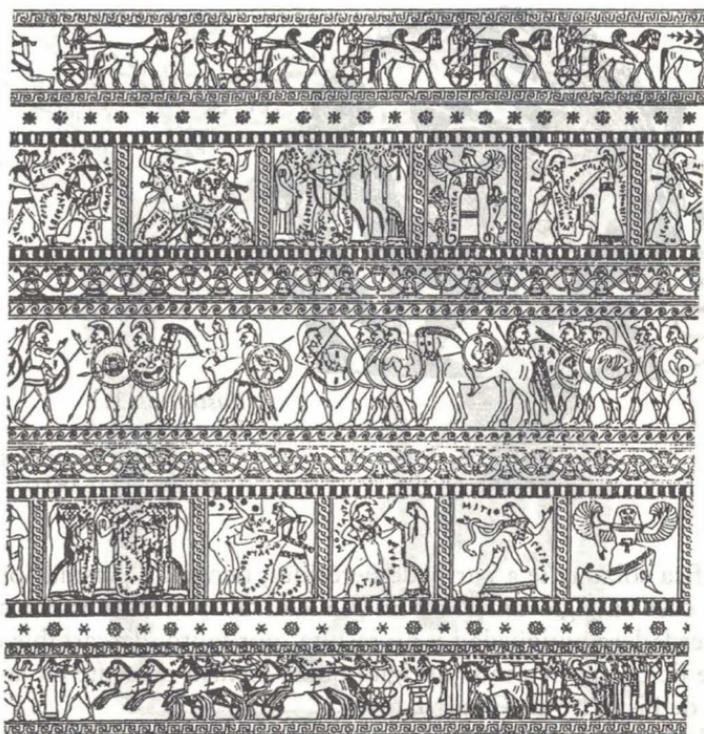


Ilustración 30: Atlas y Heracles (en la penúltima fila).

Arca de Cipselo, reconstrucción hipotética.

tiene la espada y va hacia Atlas nada de particular dice la inscripción sobre él, pero es evidente para todos que se trata de Heracles. Y sobre ellos está inscrito: este Atlas sostiene el cielo y soltará las manzanas³⁶.

Resulta menos explícita (puesto que no se figura a Heracles) la escena que aparece en una famosa copa laconia del Vaticano³⁷, fechable entre el 565 y 550 a.e. (ilustración 31), en la que a la derecha se figura a Prometeo, atado y sometido a suplicio, y a la izquierda aparece Atlas cargando con el firmamento. La conexión narrativa más evidente de ambos personajes la ilustra la narración ferecidaea y puede que la serpiente dibujada detrás de Atlas sea algo más que un mero motivo decorativo y se trate del guardián del jardín de las Hespérides³⁸.

En resumen, el repaso a esta primera tradición iconográfica permite concluir que el episodio de Atlas y Heracles, que la literatura



Ilustración 31:
Prometeo y Atlas.
Copa laconia de figuras negras
(Vaticano n.º 16592).

testifica solamente a partir de Ferécides, tiene una plasmación en el arte casi un siglo anterior. En realidad no podemos saber cuál es su verdadera antigüedad y no resulta, por tanto, descartable que se trate de un motivo muy antiguo quizá incluso presente en la *Hera-clea* de Pisandro de Camiro.

La segunda tradición iconográfica presenta a Heracles ante el árbol pero sin que se figuren las Hespérides. Los testimonios más antiguos de que se dispone, si se excluye el problemático fragmento de Megara Hiblea antes repasado, se fechan muy a finales del siglo VI a.e. Se trata de dos léцитos áticos de figuras negras y un relieve de bronce. En el lécito de Berlín³⁹ se figura a Heracles con arco y maza disponiéndose a atacar a una serpiente de dos cabezas que se enrosca en un árbol (ilustración 32). La composición es muy parecida en el lécito del Museo Arqueológico de Gela⁴⁰, aunque, en este caso, a la escena asisten el dios Hermes y un guerrero y Heracles lleva en la mano izquierda una cesta para guardar las manzanas. En el relieve de bronce que se encontraba en el Museo Estatal de Berlín (hoy desaparecido⁴¹), Heracles aparecía desnudo y con la maza levantada en actitud de descargar un golpe sobre la serpiente (que no se distingue correctamente) enroscada en el manzano (del que se figura claramente una fruta, ilustración 33). Una representación mixta aparece en una crátera de volutas ática de figuras rojas datable en el último arcaísmo (hacia el 490 a.e.) del Museo J. P. Getty de Malibú⁴² en la que se figuran cuatro trabajos de Heracles. El que nos interesa presenta al héroe enfrentado al árbol en el que se enrosca



Ilustración 32: Heracles ataca a la serpiente. Lécito ático de figuras negras (Berlín, Antikensammlung n.º VI3261).

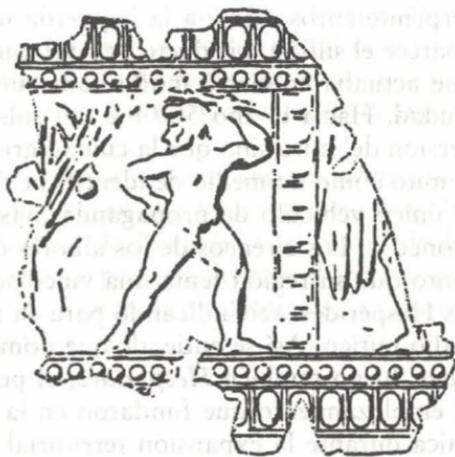


Ilustración 33:
Heracles ataca a la serpiente.
Relieve de bronce,
antes en el Museo Estatal
de Berlín.

una serpiente de tres cabezas, mientras a la derecha aparece Atlas cargando con el firmamento.

El tercer tipo iconográfico presenta a Heracles junto a las Hespérides. El documento más antiguo resulta controvertido y aparece en un relieve de bronce de un brazalete de escudo de Peracora⁴³ en el que se figura un hombre, un árbol y una mujer que quizá porta una fruta en la mano derecha. Los atributos de los personajes no son lo suficientemente elocuentes y no se figura a la serpiente enroscada en el árbol, lo que ha llevado a diversas interpretaciones de la escena que, en algunos casos, descartan claramente la que nos interesa. Mucho más clara es la representación fechada en la década del 520-510 a.e. que aparece en una ánfora ática de cuello de figuras negras del Museo de Bellas Artes de Boulogne⁴⁴. A la izquierda se figura a Heracles con la maza y, entre sus atributos habituales, la piel del león de Nemea. En el centro aparece un árbol cargado de frutas y a la derecha dos mujeres gesticulantes. No habría el menor problema interpretativo si apareciese la serpiente, pero en su lugar y junto al tronco del árbol se figura una cierva. Puede tratarse de una extraña confusión con el episodio de la cierva de Cerinia, otro de los trabajos hercúleos, pero lo que no permite dudas es que las Hespérides se figuran junto a Heracles y que, por tanto, la versión que conocemos por Paniasis ya estaba establecida a finales del siglo VI a.e., aunque el pintor no la plasmase correctamente en este caso. La confirmación más rotunda la ofrece un documento de un interés extraordinario. Se trata de una tetradracma de plata de Cirene⁴⁵ (ilustración 34) fechable en torno al 500 a.e. en el que en el anverso se figura a la derecha a Heracles con maza y leonté, en el centro el árbol cargado de frutas y con la serpiente enroscada y a la izquierda una Hespéride. En el reverso aparece el silfión, producto vegetal que los de Cirene exportaban y que actuaba en cierto modo como un medio de caracterizar a la ciudad. Hacia el año 500 a.e. no solamente estaba establecida la versión del mito sino que la ciudad griega africana de Cirene usaba el mito como un medio de identificación, puesto que lo figuraba en el único vehículo de propaganda masiva con el que contaba, sus monedas. Los cireneos de los albores del clasicismo estimaban por tanto que su región tenía una vinculación directa con el jardín de las Hespérides, reivindicando para su terruño la patria de este episodio mítico. Así se entiende que nombrasen Evespérides (*Euespérides*, luego también *Hesperides*, el posterior Berenice-Benghazi⁴⁶) al emplazamiento que fundaron en la costa occidental de la Cirenaica durante la expansión territorial del siglo VI a.e. Esta confu-

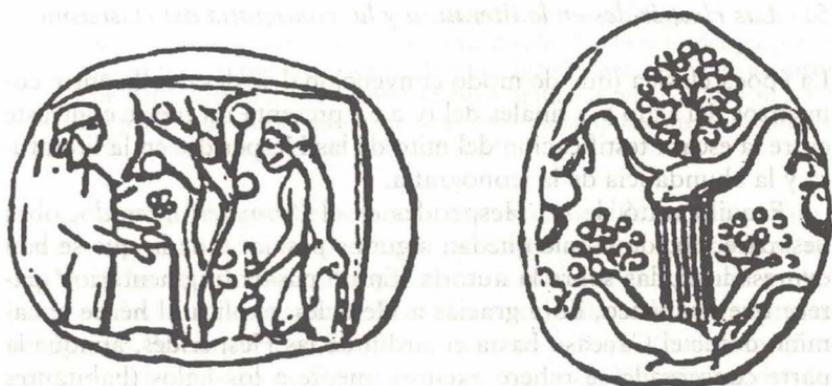


Ilustración 34: Heracles y una Hespéride frente al árbol (silfión en el reverso). Tetradracma de plata de Cirene.

sión mito-realidad parece testificar un plan orquestado, probablemente desde el palacio de los monarcas batíadas de Cirene, que debió de actuar como motivo propagandístico duradero. Por ejemplo, Heráclides Lembo, autor del siglo II a.e., al mencionar rápidamente (y de un modo bastante confuso) la historia política de la ciudad, cuenta que durante el intento de instaurar la democracia que puso fin al reinado de Arcesilao IV (hacia el 440) Bato, hijo del rey, «marchó a Hespérides (nombrado ya de este modo), donde murió, le cortaron la cabeza y la tiraron al mar»⁴⁷. El episodio, con rasgos de catapontismo, incide de nuevo en que nos hallemos atrapados en una maraña en la que el mundo de la leyenda se materializa en una localización física: el jardín de las Hespérides se convierte en la ciudad de Evespérides-Hespérides de tal modo que mito y realidad, desde antiguo y de modo reiterado, confluyen y se entremezclan en la Libia, límite meridional-occidental de la expansión helena.

En resumen, en una época anterior a que poseamos testimonios literarios suficientemente elocuentes, en el arte se representan ya las dos versiones principales del mito de Heracles y el jardín de las Hespérides e incluso la iconografía permite ilustrar el intento por parte de los griegos africanos de Cirene de apropiarse en su beneficio del valor propagandístico del mito.

5. *Las Hespérides en la literatura y la iconografía del clasicismo*

La época clásica (que de modo convencional se desarrolla entre comienzos del siglo V y finales del IV a.e.) presenta un fuerte contraste entre la escasa testificación del mito de las Hespérides en la literatura y la abundancia de la iconografía.

Esquilo trató de las Hespérides en el *Prometeo liberado*, obra desaparecida, de la que quedan algunos pasajes y de la que se han expresado dudas sobre la autoría. En un pasaje fragmentario⁴⁸ parece que Prometeo, libre gracias a Heracles, explica al héroe el camino desde el Cáucaso hasta el jardín de las Hespérides, aunque la parte conservada se refiere exclusivamente a los ligios (habitantes de la zona del arco ligur en torno a Masalia). Gracias al *Prometeo encadenado*⁴⁹ queda claro que Esquilo situaba a Atlas en el occidente. Así, la versión esquilea del mito de las Hespérides parece que se ajustaba al modelo ferecido y hacía a Atlas intermediario en la aventura de las manzanas.

Sófocles, por su parte, parece optar por la otra versión, ya que en las *Traquinias*⁵⁰ el agonizante Heracles, envuelto en la túnica emponzoñada con los fluidos corporales del centauro Neso que lo está abrasando, narra los diversos enemigos a los que se enfrentó, y uno de ellos, sometido por sus manos, fue «el dragón guardián de las manzanas de oro en las regiones más extremas».

El panorama se complica con Eurípides, ya que en el *Heracles* ofrece la siguiente narración:

Y se llegó a las doncellas cantoras, hasta su morada del Poniente para arrancar con su brazo de las ramas de oro el fruto de la manzana y mató a la serpiente de rojizo lomo que las vigilaba inaccesibles enroscando su espiral [...] y puso sus manos en el punto medio de apoyo del cielo, cuando marchó a casa de Atlas y sostuvo la estrellada morada de los dioses con su hombría⁵¹.

Ambas versiones se unifican, pues, en Eurípides causando desconcierto, ya que desconocemos la razón por la que Heracles aceptaría cargar con el trabajo que correspondía a Atlas: o nos falta alguna versión o el autor trágico, en el énfasis de no desdeñar ninguna de las hazañas hercúleas para resaltar en toda su fuerza su talla heroica, optó por hermanar dos versiones excluyentes. Eurípides, maestro en la recreación de viejos mitos, ofrece en el *Hipólito* una descripción del jardín de las Hespérides, que si bien entronca con la visión expresada en Estesícoro o Íbico ahonda en la caracterización como jardín de las delicias:

¡Me gustaría alcanzar en mi camino la costa que da entre sus frutos las manzanas de las Hespérides cantoras, donde el soberano del purpúreo mar ya no concede ruta a los marineros y fija el venerable límite del cielo que Atlas sostiene! Las fuentes destilan ambrosía en la alcoba nupcial del palacio de Zeus, allí donde una tierra maravillosa, dispensadora de vida, alimenta la felicidad de los dioses⁵².

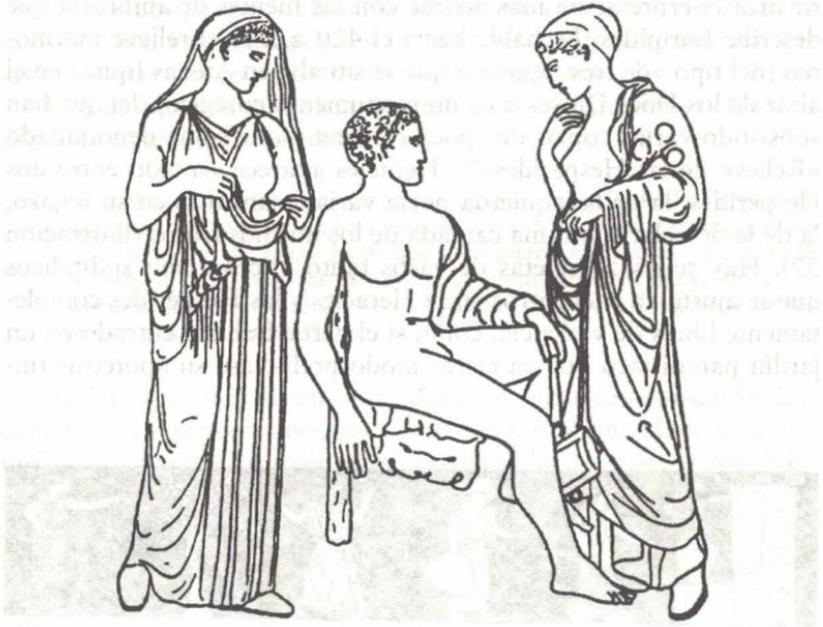
La iconografía parece potenciar las escenas idílicas que se ajustan a esta versión del mito, ya que permiten confeccionar obras de una gran fuerza plástica, al representar a mujeres en actitudes relajadas en las que destaca la belleza. La píxide ática de figuras rojas del Museo Británico⁵³, fechable en torno al 470 a.e. (cuarenta años antes que el *Hipólito* de Eurípides) muestra a las Hespérides divididas entre dos cometidos: o recolectar las manzanas del árbol en el que se enrosca el dragón o recoger en unas hidrias el líquido que mana de una fuente (ilustración 35). Un vaso suditalico más de un siglo posterior, una crátera de volutas apula del Museo Jatta de Ruvo⁵⁴, muestra a varias mujeres cargando hidrias en una escena presidida por el árbol en el que se enrosca el dragón (ilustración 36). Se ha pensado, incluso, que eran danaiides sufriendo el castigo en el Hades⁵⁵, pero la paz idílica que preside la escena parece sugerir otra interpretación más acorde con las fuentes de ambrosía que describe Eurípides. Fechable hacia el 420 a.e. es el relieve marmóreo (del tipo «de tres figuras») que se situaba en Atenas (quizá en el altar de los Doce Dioses o en un monumento corégico) del que han subsistido varias copias de época romana y que se ha denominado «Relieve de las Hespérides»⁵⁶: Heracles aparece sentado entre dos Hespérides, la de la izquierda porta varias manzanas en su regazo, la de la derecha una rama cargada de los mismos frutos (ilustración 37). Hay series completas de vasos tanto áticos como suditalicos que se ajustan a encuentros entre Heracles y las Hespérides completamente libres de violencia, como si el héroe hubiese entrado en un jardín paradisiaco que en cierto modo preludiese su apoteosis (in-



Ilustración 35: Hespérides aguadoras. Píxide ática de figuras rojas (Londres, Museo Británico n.º E772).



*Ilustración 36: Hespérides junto al árbol en diversas actividades.
Crátera de volutas apula (Ruvo, Museo Jatta n.º 1097).*



*Ilustración 37: Heracles y dos Hespérides.
Relieve de las Hespérides, reconstrucción.*

terpretación que defenderemos más adelante). En una cratera de campana ática de figuras rojas del Museo Allard Pierson de Amsterdam⁵⁷, fechable a mediados del siglo IV a.e., aparece Heracles, caracterizado como un joven apuesto, recibiendo de manos de una Hespéride, cómodamente sentada, una rama cargada de frutos. Eros preside el intercambio y corona al héroe que parece haber resuelto este trabajo sin tener que dar muerte al dragón, sino sencillamente al haber enamorado a las guardianas del jardín. Este tipo de escenas se multiplican en la cerámica ática a partir del siglo IV a.e. y especialmente, como veremos, en la cerámica suditalica. Se ha llegado a pensar que pudo haber circulado una versión literaria en la que se limasen los aspectos violentos y se dotase de contenido erótico al episodio, aunque quizá esta hipótesis no sea necesaria. Es posible que los pintores, por meros motivos de impacto y de adecuación de la escena al gusto del momento, optasen por erradicar la violencia y generar una representación agradable de ver y sencillamente acorde con una idea testificada desde antiguo en la mitología griega: que el jardín de las Hespérides era un paraíso. Así, en una hidria ática de figuras rojas del Museo Británico⁵⁸ fechable hacia el 410 a.e., se representan (y nombran) diversos jóvenes guerreros en posturas relajadas entre los que destaca Heracles y entre los que se entremezclan diversas Hespérides en actitudes despreocupadas (ilustración 38). Más que la aventura canónica del último trabajo del héroe parece otro episodio, quizá perteneciente al mito del viaje de los argonautas, pero el ambiente escénico es el mismo que en los casos anteriores: no hay peligro en el dragón de las Hespérides y el jardín ofrece paz y la agradable compañía de unas bellas doncellas. Destacaremos, por último, dentro del elenco de este tipo de escenas



Ilustración 38: Jóvenes y Hespérides. Hidria ática de figuras rojas (Londres, Museo Británico n.º E224).



Ilustración 39: Representación de las islas de los Bienaventurados.
Relieve locrio, reconstrucción.

en la cerámica ática, la que aparece en una hidria de figuras rojas del Museo Metropolitano de Nueva York⁵⁹, fechable hacia el 350 a.e. Además de Heracles, las Hespérides y otros personajes, a la derecha de la imagen aparece un *omphalós* que marca la potencialidad sagrada y nuclear del lugar: el jardín se encuentra en los alrededores de la morada de los dioses y los hombres que allí se aventuran experimentan, aunque sólo sea momentáneamente, la vida de los inmortales. El mismo esquema iconográfico centrado en unas jóvenes doncellas junto a un árbol del que recolectan los frutos ha servido, por ejemplo en varios relieves locrios⁶⁰ (ilustración 39), para ilustrar la maravillosa existencia imaginaria en las paradisíacas islas de los bienaventurados.

Se ha defendido la hipótesis que este jardín feliz (sea cual sea el nombre que se le diese, quizá el de las Hespérides⁶¹) se figuró en un monumento tan emblemático como el frontón oriental del Partenón (en su ángulo derecho). La Atenas esplendorosa previa a la Guerra del Peloponeso parece que se identificaba de modo sutil con esa morada de felicidad en un recurso que en forma más di-

recta algo menos de un siglo antes los de Cirene ya habían explotado.

Este breve repaso a la iconografía del clasicismo puede llevar a pensar que el episodio de las Hespérides se ideó exclusivamente como una hazaña casi galante de Heracles, lo cual, desde luego, no es correcto. Existen representaciones (aunque menos numerosas) en las que la violencia es manifiesta y las Hespérides huyen del héroe o aparecen en posturas de alarma y desagrado, como en una hidria ática de figuras rojas (fecha hacia el 470-460 a.e.) del Museo Krannert de Champaign, Illinois⁶², en la que Heracles huye con las manzanas ante tres Hespérides consternadas. Este tipo de representación será común en época romana. Sirvan de ejemplo el sarcófago de la vía Appia de Roma, hoy en el Museo Británico⁶³ (ilustración 40), en el que la presencia de Heracles asusta a las Hespérides (una de ellas sale huyendo), o el doble sestercio de Flaviópolis (Temenothryai) del emperador Valeriano⁶⁴ (fecha entre el 253 y el 260; ilustración 41) en el que tres Hespérides, presas del miedo, parecen emprender la fuga. En algunos otros testimonios clásicos Heracles se enfrenta de modo violento con la serpiente sin la presencia de Hespérides. Sirva como temprano ejemplo (fecha a comienzos del siglo V a.e.) el lécito ático de figuras negras de la Colección Brommer de Mainz⁶⁵. Tan común era la escena que fue susceptible de parodia. En un oinocoe de figuras rojas del Museo Británico⁶⁶ fecha dos décadas más tarde (ilustración 42) un sátiro armado de una porra se enfrenta a una serpiente enroscada en un árbol que en este caso no custodia las doradas manzanas sino unas apetecibles jarras de vino. En el mundo dislocado (y quizá, en este caso, tea-



Ilustración 40: Heracles y Hespérides huyendo.
Sarcófago de la vía Appia de Roma (Londres, Museo Británico n.º 2300).



Ilustración 41:
Hespérides huyendo
frente a Heracles.
Doble sestercio de Flaviópolis
(Temenothyrai)
(Temnothyrai)
del emperador Valeriano.

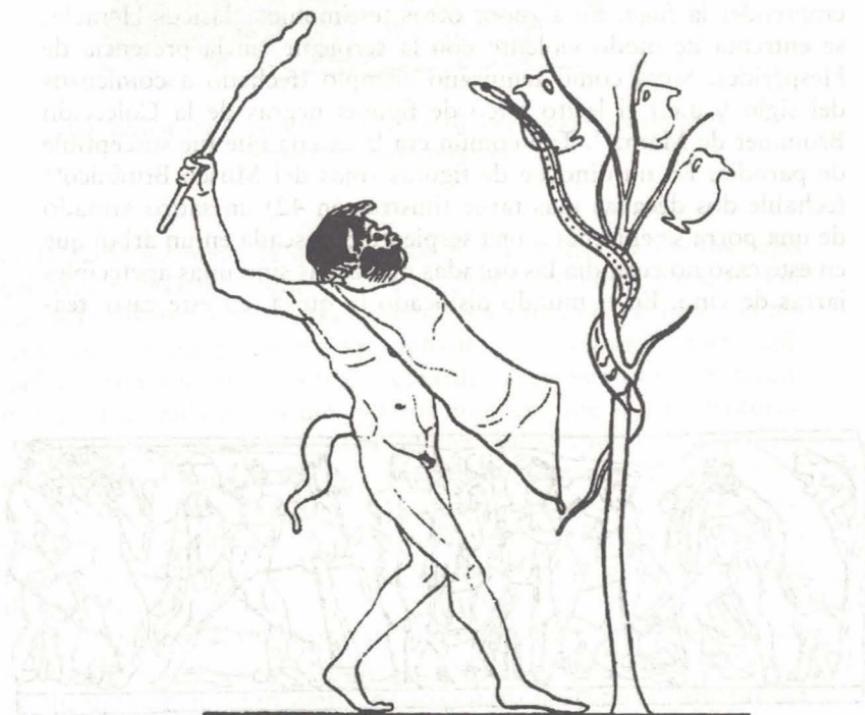


Ilustración 42: Parodia satírica de Heracles en el Jardín de las Hespérides.
Oinochoe ática de figuras rojas (Londres, Museo Británico n.º E539).

tral) de lo dionisiaco esta proeza satírica sin duda se entendía de mayor calado heroico que la realizada por Heracles, siendo el vino mejor premio que los frutos del jardín de las Hespérides⁶⁷.

Otros literatos de la época clásica (además de los trágicos que ya se han repasado) trataron de las Hespérides. Uno de ellos es Antímaco de Colofón, que a finales del siglo V o comienzos del IV a.e., en un fragmento papiráceo muy martirizado, habla de unas doncellas cantoras que bien pudieran ser las que nos interesan⁶⁸. Isócrates, por las mismas fechas, en su *Elogio de Helena*⁶⁹, hace una recapitulación rápida de algunos trabajos de Heracles e incluye las manzanas de las Hespérides. Este tipo de cita que, sin aportar novedades, se limita a recordar el trabajo heracleo en general o en alguno de sus detalles, o a las Hespérides como medio para indicar una localización topográfica⁷⁰, proliferará en los escritores posteriores tanto griegos como romanos⁷¹. El episodio era lo suficientemente conocido como para servir de referencia en argumentaciones de muy diversa índole y en este repaso a la literatura del clasicismo terminaremos con el ejemplo de la comedia. Así Antífanes en pleno siglo IV a.e., en su obra *La mujer beocia*⁷², se refirió a las tres manzanas de las Hespérides en un diálogo en el que se jugaba con la situación cómica provocada por el escaso número de frutas que un personaje ofrecía a otro y que justificaba por la calidad, exotismo y rareza de las mismas. El pasaje lo conocemos gracias a Ateneo⁷³, que seis siglos más tarde usó la cita de Antífanes en una narración erudita repleta de referencias de autores griegos sobre frutas en la que, entre otros, también transmite un pasaje del cómico del siglo IV a.e. Erifo, que en su *Melibeia*⁷⁴ incluye la cita de las tres manzanas (según Ateneo copiando a Antífanes) pero en este caso como aderezo de un divertido regateo de mercado.

6. Otros héroes en el jardín de las Hespérides

El siglo III a.e. ofrece la primera testificación literaria de otro episodio en el que se ven envueltas las Hespérides: en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas se desarrolla la larga narración (si tomamos como medida lo exiguo de lo hasta ahora repasado) de la llegada de los argonautas al jardín. Apolonio juega con el mito y los hace arribar, muertos de sed, horas después de la partida de Heracles; encuentran un jardín trastornado por los desguisados cometidos por éste:

Llegaron a la llanura sagrada, en la que hasta el día anterior Ladón, una serpiente de subterráneo origen, guardaba las manzanas de oro de la tierra de Atlas, mientras en torno corrían las ninfas Hespérides en medio de deliciosos cantos. Pero en aquellos momentos la sierpe, destrozada por Heracles, estaba tendida junto al tronco del manzano. Y tan sólo agitaba apenas la punta de su cola, pero desde su cabeza y por el negro espinazo yacía exánime, que con las flechas había entrado en su sangre el amargo veneno de la Hidra de Lerna, y las moscas se secaban sobre sus pútridas heridas. A su lado, las Hespérides, con las manos argéneas sobre sus rubias cabezas, plañían con agudo son. Ellos se acercaron de súbito. Y al momento, al presentarse en apresurada marcha, aquéllas se transformaron allí mismo en polvo y tierra [Orfeo suplica que les ayuden y las Hespérides vuelven a transformarse] Héspera surgió transformada en un negrillo, Eritea como un álamo y Egle como el sagrado tronco de un sauce. De nuevo dejaron las formas de aquellos árboles, y aparecieron por fin luego tales como eran de por sí, sacratísimo milagro. Y habló Egle en respuesta a los jadeantes héroes con dulces palabras: «¡sin duda que es una gran ventura para vuestras ansias, que llegara aquí el muy osado que arrebató la vida a la serpiente guardiana y que se marchó después de coger los frutos de oro de las diosas! ¡Nos ha dejado una pena tremenda a nosotras! Llegó, pues, ayer un mortal, espantosísimo por su violencia y su tamaño, cuyos ojos echaban chispas bajo su ceño amenazador, salvaje. La piel simple y sin curtir de un león monstruoso le vestía. Una robusta maza de olivo llevaba, y un arco, con el que disparó y mató a este monstruo. Llegó también él devorado por una ardiente sed, ya que recorría a pie la comarca. Oteó todo el largo de esta región buscando agua. No llegó a verla en ningún lado. Pero aquí hay una roca venida de la laguna de Tritón. Él, entonces, no sé si por cálculo o por inspiración de un dios, la golpeó con el pie de una patada hacia abajo, y el agua brotó de golpe...». Así dijo. Ellos echaron a correr en seguida, locos de alegría, hacia el lugar donde Egle les indicó para alcanzar la deseada fuente⁷⁵.

Resulta difícil rastrear la antigüedad del motivo y en este caso la iconografía es muy poco concluyente. Se ha pensado que algunos vasos en los que se representan Hespérides y jóvenes guerreros podrían referirse a este episodio. La hidria del Museo Británico antes citada (ilustración 38), fechable hacia el 410 a.e., parece entremezclar el episodio de los argonautas con el de Heracles y las Hespérides⁷⁶, puesto que se figura a un joven Heracles junto a otros jóvenes héroes como Acamante o Clitio. Se puede elucubrar, para explicar este tipo de representaciones, con la existencia de alguna versión literaria perdida, pero también es posible que los pintores hayan optado por mezclar las escenas por motivos meramente iconográficos. Una representación del «jardín de las delicias», como vimos que en última instancia resultaba ser esta escena de Londres, se prestigia si se la completa con un grupo de muy jóvenes héroes que acompañen

la idílica presencia de las bellas Hespérides. Entre los motivos mitológicos griegos, el de los argonautas, desde luego, ofrecía un inmejorable filón de nobles guerreros en la flor de la juventud. Además el motivo de la muerte por parte de Jasón del dragón que custodiaba el vellocino de oro fue resuelto en algún caso, como por ejemplo en la cratera de volutas apula del Ermitage de San Petersburgo⁷⁷, fechable a mediados del siglo IV a.e. (en la que se figura también a Heracles golpeando con su maza al monstruo), con el mismo esquema iconográfico que se utilizó para representar al dragón del manzano de las Hespérides atacado por Heracles (con la excepción de que en el primer caso el vellocino aparece entre las ramas del árbol). Ambas escenas se hermanaban en el elenco de recursos pictóricos de los ceramistas griegos pudiendo terminar generando una ambigüedad en las representaciones que potenciase la síntesis.

Más acorde con la versión de Apolonio, aunque de interpretación hipotética, es la escena que aparece en una hidria ática de figuras rojas del Museo de Tebas⁷⁸ fechable en el límite entre los siglos V y IV a.e. Cinco Hespérides y dos jóvenes en traje de viaje y portando lanzas se figuran en torno a un árbol sin serpiente. Desgraciadamente no hay inscripciones que nombren a los personajes y no existen paralelos iconográficos seguros para defender que se trate de argonautas. Otro tanto ocurre con una cratera de volutas suditalica del Museo Cívico de Génova fechable hacia mediados del siglo IV a.e.⁷⁹: en la escena habitual de las Hespérides, el árbol y la serpiente, y en la posición central en que suele aparecer Heracles, se figura un joven que pudiera ser tanto un argonauta como cualquier otro héroe.

Otro autor griego, Diodoro Sículo⁸⁰, en el siglo I a.e., al resumir brevemente el periplo marino de los argonautas, cita una serie de lugares por los que discurrió la aventura de los héroes, siendo uno de ellos la Libia, donde el rey Tritón les explicó las particularidades de la navegación por aquella zona, por lo que le ofrecieron un trípode de bronce «grabado con caracteres antiguos» como agradecimiento. La noticia no tendría interés si Diodoro no puntualizase que lo conservaban los euesperitanos. La referencia al objeto arcaico y a las letras antiguas quizá nos esté ilustrando una versión local, una variante del mito de los argonautas que circulaba entre los griegos de la Cirenaica y de la que Apolonio se hizo eco adaptándola a las necesidades del poema que estaba componiendo.

Perseo es otro de los héroes a los que se hace llegar hasta el jardín de las Hespérides y para ello se posee un precedente de prestigio. Ya vimos cómo Hesíodo situaba a las Gorgonas en las cerca-

nías de las Hespérides. Ovidio en sus *Metamorfosis* ofrece un testimonio literario extenso que viene a cuento en su poema monográfico sobre personajes míticos que sufrieron una transformación. Perseo solicita la hospitalidad de Atlas; éste se la niega y el héroe en castigo enseña al gigante la cara de Medusa, que al petrificarlo lo metamorfosea en montaña. Ovidio incluye nuevos datos que ahondan el parentesco de los motivos míticos de Atlas (convertido en soberano de los confines de Occidente) y las Hespérides (que quedan, en realidad, anuladas en el relato):

Estaba allí Atlas el Iapetónida, que supera a la totalidad de los hombres por su cuerpo gigantesco; por rey le tenían las extremidades de la tierra y el ponto que ofrece sus aguas a los caballos jadeantes del sol y acoge su carro fatigado. Mil rebaños suyos, de ganado menor, y otros tantos de ganado mayor, vagaban por sus prados, y no había vecinos que acorralasen sus tierras. Las hojas de sus árboles resplandecían de irradiaciones de oro, y cubrían ramas de oro y frutos de oro. «Huésped» le dice Perseo, «si eres sensible a la gloria de una progenie ilustre, mi progenie es obra de Júpiter [...] te pido hospitalidad y descanso». Se acordaba él del antiguo oráculo; Temis, la del Parnaso, había dado este oráculo: «Llegará un tiempo, Atlas, en que tu árbol será despojado de su oro y la gloria de este botín poseerá un hijo de Júpiter». Por temor a eso había encerrado Atlas sus huertos entre sólidas montañas, había confiado su custodia a un gigantesco dragón y rechazaba de sus fronteras a todos los extranjeros⁸¹.

Ovidio juega magistralmente con motivos de pura raigambre mitológica (el dragón, el gigante, la cabeza petrificadora) y pinceladas racionalizadoras (los árboles bañados de oro por el poniente sol occidental, el gigante hecho montaña) y parece que su versión del mito tuvo un predecesor en la narración de la petrificación de Atlas escrita por Polido⁸², autor de finales del siglo V o comienzos del IV a.e. del que desgraciadamente no se conserva más que una vaga noticia transmitida por autores bizantinos.

La iconografía del episodio no es nada clara y, como en el caso de los argonautas, solamente la aparición de un vaso con inscripciones podría permitir aventurar el establecimiento de un tipo iconográfico fiable del episodio. Con tantas dudas como las expresadas respecto de la cratera de Génova resulta la interpretación como Perseo del joven que se figura junto a las Hespérides en la hidria paestana de la colección Duque de Palmella de Lisboa⁸³, fechable en la década del 340-330 a.e., o en la hidria campana del Museo Nacional de Nápoles⁸⁴, fechable una década más tarde.

7. *Las Hespérides a partir del helenismo o cuando los antiguos intentaban resumir y razonar sus mitos*

Una nueva relación comienza a entablarse a partir del siglo IV a.e. entre los griegos y su patrimonio literario. La unificación progresiva, tanto ideológica como lingüística o política, llevó a que se consolidase un estándar cultural que determinaba la pertenencia a la elite helena en el marco estallado del mundo helenístico. En época romana, sobre todo a partir del siglo I a.e., la herencia cultural se afirma sobre estas mismas raíces. Pero la nueva situación política, las modificaciones en la lengua, los cambios de mentalidades, la dificultad y precio de los manuscritos hicieron que resultase difícil acceder directamente al elenco literario en el que se plasmaban saberes y mitos cuyo conocimiento era recomendable para desenvolverse entre los poderosos. Para lectores que no podían, no querían, o les resultaba complicado procurarse las obras antiguas, pero deseaban conocer los mitos y leyendas griegos convertidos en moneda necesaria para entender alusiones en una conversación o reconocer una estatua o una pintura, surgieron las compilaciones eruditas. La cita que Focio⁸⁵ atribuye al gramático Apolodoro, autor del siglo II a.e., es diáfana al respecto: promete el saber, pero sin el esfuerzo de tener que extraerlo de lugares que en algunos casos comenzaban a resultar recónditos:

La sucesión de los tiempos la podrás conseguir a través de mi erudición y podrás conocer las fábulas antiguas. No habrás de mirar en las páginas de Homero, ni en la elegía, ni en la musa trágica, ni en la poesía mélica, ni buscar en la obra sonora de los poetas cíclicos, sino sólo mirarme, y encontrarás en mí todo lo que contiene el mundo⁸⁶.

Surgieron, por tanto, una serie de manuales de mitología y de obras generales en las que los datos mitológicos tenían un lugar destacado, recopilaban versiones que en algunos casos resultaban contradictorias o incluso mutuamente excluyentes y no se trataba ya de literatura de creación sino de compendios eruditos.

Uno de los más conocidos es la denominada *Biblioteca* atribuida a Apolodoro, pero que no puede ser obra del gramático griego del siglo II a.e. antes citado, sino por lo menos dos siglos y medio más reciente, y que resume el episodio en estas palabras:

Cumplidos los trabajos en ocho años y un mes, al no aceptar Euristeo ni el del ganado de Augías ni el de la Hidra, como undécimo trabajo le ordenó hacerse con las manzanas de oro de las Hespérides. Estas manzanas

nas no estaban en Libia, como han dicho algunos, sino en el Atlas, entre los Hiperbóreos. Gea se las había regalado a Zeus cuando se desposó con Hera. Las guardaba un dragón inmortal, hijo de Tifón y Equidna, que tenía cien cabezas y emitía muchas y diversas voces. Con él vigilaban también las Hespérides, Egle, Eritia, Hesperie y Aretusa. [Heracles en el viaje pasa por Iliria, lucha con Nereo, que le indica dónde está el jardín, atraviesa Libia, Egipto, Asia, Arabia, el Cáucaso, donde libera a Prometeo.] Prometeo había advertido a Heracles que no fuera él mismo a buscar las manzanas sino que enviase a Atlas, y que sostuviera entretanto la bóveda celeste; así, cuando llegó al país de los Hiperbóreos, ante Atlas, lo reemplazó, según el consejo recibido. Atlas, después de coger de las Hespérides tres manzanas, regresó junto a Heracles. Y para no cargar de nuevo con el cielo dijo que él mismo llevaría las manzanas a Euristeo y ordenó a Heracles que sostuviera la bóveda celeste en su lugar. Heracles accedió, pero con astucia consiguió devolvérsela a Atlas. Aconsejado por Prometeo lo invitó a soportarla mientras él se colocaba una almohadilla en la cabeza. Al oír esto Atlas dejó las manzanas en el suelo y sostuvo la bóveda; entonces Heracles recogió las manzanas y se marchó. Algunos dicen que no las consiguió por mediación de Atlas sino que las cogió él mismo después de matar a la serpiente que las custodiaba⁸⁷.

Este pseudo-Apolodoro, aunque narra con cierto detalle la versión cuya testificación literaria comenzaba de modo claro con Ferécides, no deja de apostillar la existencia de la narración alternativa. De hecho el interés de su trabajo es presentar un buen resumen en unas cuantas líneas de la estructura principal del mito. Muchos otros autores en muy diferentes momentos, desde el helenismo y la época imperial romana⁸⁸ a las recopilaciones bizantinas⁸⁹, pasando por escoliastas y comentaristas de diversas épocas⁹⁰, citan y resumen lo que desde antiguo eran las diferentes tradiciones míticas respecto del jardín de las Hespérides.

Pero junto a esta necesidad de resumir y condensar surgió una nueva forma de enfrentarse al mito y los relatos maravillosos del pasado (que además se incluyó en muchos casos en las obras recopilatorias) que, en última instancia, intentaba alcanzar un objetivo parecido (hacer accesible esa herencia cultural), pero desde los presupuestos de una nueva explicación. O los textos antiguos se tenían por obras inútiles e incluso perjudiciales (de tal modo que los poetas, y a su cabeza Homero, deberían quedar excluidos de la educación, como defendieron algunos filósofos) o se intentaba razonar con ellos. Una serie de autores trataron, por tanto, de interpretar (hacer comprensibles) y racionalizar (hacer aceptables a los estándares del momento) los mitos, recurriendo a diversos sistemas para reducir a escala humana los hechos sobrenaturales (desmitologizar el mito). Los poetas del pasado, en esta nueva explicación, habían

actuado al menos de dos maneras: o habían narrado hechos comunes pero tomándose grandes licencias con la realidad para embellecerla (es la interpretación realista) o habían generado un lenguaje críptico y formalmente absurdo como es el del mito, sólo accesible a los iniciados, con la finalidad de ocultar las grandes verdades y secretos del saber (es la interpretación alegórica).

Debemos a un autor griego-siciliano de mediados-finales del siglo I a.e., Diodoro, quizá el mejor ejemplo conservado (aunque no el más antiguo) de una aproximación realista al mito de las Hespérides que extrae su fuerza explicativa del recurso a la homonimia:

Emprendió [Heracles] su último trabajo que consistía en traer las manzanas de oro de las Hespérides y puso rumbo de nuevo hacia la Libia. En lo que se refiere a estas manzanas los mitógrafos no se ponen de acuerdo; algunos dicen que en ciertos jardines de las Hespérides, en Libia, crecían manzanas [*mêla* en griego] de oro custodiadas sin descanso por un dragón [*drákon*, dragón o serpiente en griego] espantoso; otros cuentan que las Hespérides poseían rebaños de extraordinaria belleza a los que, por licencia poética, les fue dado el nombre de ovejas [*mêla* en griego] de oro, del mismo modo que a Afrodita se la denomina áurea a causa de su belleza; otros, por su parte, dicen que los rebaños tienen un color especial, semejante al oro, y que por ello se les dio ese nombre y que Dracón [*Drákon*, que era en Grecia un antropónimo] era el nombre del pastor, hombre que sobresalía por su fuerza física y valentía y que guardaba las ovejas y daba muerte a cualquiera que osase robar alguna de ellas. Pero dejemos a cada cual la opción de creer al respecto lo que más le convenga. En cualquier caso Heracles dio muerte al guardián de las *mêla* [manzanas-ovejas] y se las llevó a Euristeo de tal modo que, resueltos los doce trabajos, esperaba acceder a la inmortalidad tal y como había profetizado el oráculo de Apolo. Pero no hay que olvidar lo que los mitos cuentan de Atlas y la raza de las Hespérides. En la región denominada Esperitis se cuenta que vivían dos hermanos muy famosos llamados Héspero y Atlas. Estos hermanos poseían rebaños que destacaban por su belleza, de color amarillo dorado, siendo ésta la razón por la cual los poetas al hablar de estos rebaños como *mêla* les llamaban *mêla* [ovejas pero también manzanas] de oro. A Héspero le nació una hija que fue llamada Hespéride y dada en matrimonio a su hermano y por la cual el país tomó el nombre de Esperitis. De ella tuvo Atlas siete hijas llamadas Atlántides por el padre y Hespérides por la madre. Como estas Atlántides eran de una belleza e inteligencia singulares, se cuenta que Busiris, rey de los egipcios, urdió los medios para apoderarse de ellas y envió por mar a unos piratas para raptarlas y traerlas a su presencia [...] los piratas raptaron a las doncellas mientras jugaban en un jardín y huyeron rápidamente a sus navíos, donde las embarcaron. Heracles sorprendió a los piratas mientras comían en una playa y puesto al tanto por las doncellas de lo ocurrido, dio muerte a todos los piratas y devolvió a las muchachas a su padre Atlas. A cambio Atlas, para agradecerle el favor, no solamente le ayudó en el citado trabajo sino que le enseñó en profundidad la astrología. Y como éste había ahondado en los secretos de la astrolo-

gía y había llegado a descubrir la disposición esférica de las estrellas, se sostenía comúnmente la creencia de que cargaba sobre sus espaldas con el cosmos entero. De igual modo, como Heracles fue el primero en introducir en Grecia la teoría de la esfera, alcanzó gran fama, como si hubiera cargado sobre sí el cosmos de Atlas, realidad a la que los hombres aluden con palabras enigmáticas [las del mito]⁹¹.

Quizá el primero de estos racionalizadores sistemáticos (aunque la fecha del siglo IV a.e. en que se le suele datar no es segura) sea Paléfato que, en su obra *Sobre las cosas increíbles*, resume la leyenda de este modo:

Cuentan que las Hespérides eran ciertas mujeres que poseían un manzano guardado por un dragón, que producía manzanas de oro. También dicen que Heracles luchó para hacerse con las manzanas. Lo que realmente sucedió fue lo siguiente: Héspero era un varón milesio que vivía en Caria y tenía dos hijas llamadas Hespérides. Poseía, además, unas hermosas y fecundas ovejas de la misma raza que hoy en día hay en Mileto y por eso mismo las llamaban doradas. Y es que, del mismo modo que es bellissimo el oro, eran también hermosísimas. El rebaño se llamaba *mêla*. Heracles lo vio cuando pacía cerca del mar, lo cercó, lo cogió y lo embarcó en su nave. En cuanto al pastor que se llamaba Dragón [pase corrupto] lo llevó a su patria cuando no vivía ya Héspero sino sus hijas. Por eso la gente decía: «contemplamos las *mêla* [ovejas-manzanas] de oro que se llevó de las Hespérides Heracles tras dar muerte a su guardián Dragón»⁹².

En su afán de verosimilitud Paléfato reubica la narración en Mileto, donde parece que existían unas famosas ovejas rubias, y retoca todo el mito en una línea que seguiran otros autores tardíos⁹³. El juego ingenioso de la homonimia oveja-manzana que también citó Agrotas⁹⁴, autor que, desgraciadamente, no está bien fechado (y quizá pueda ser anterior a Paléfato), llega a su paroxismo con el escritor latino Varrón, ya que éste ofrece una explicación de erudito gramático al fenómeno:

Los más ilustres de los hombres en los tiempos antiguos eran pastores [habla de los diversos términos en griego y latín para referirse a la riqueza ganadera] como en Libia, entre las Hespérides, donde manzanas [*mala* en latín] de oro, es decir, según una antigua costumbre cabras y ovejas, fueron transportadas por Hércules desde África a Grecia. Resulta que, por los sonidos que emitían, los griegos las llamaron *mela*. De manera muy parecida, entre nosotros [los latinos], por este mismo modo de emitir sonidos, pero partiendo de otra letra, ya que su grito nos parece sonar be y no me, se denominó *baelare* al sonido emitido por las ovejas, de donde viene *balare* [balar] tras caída de una letra⁹⁵.

El juego ovejas-manzanas no fue el único camino de racionalización del mito de las Hespérides que se emprendió en la antigüedad. Quizá ya desde Íbico, como vimos, se intentó equiparar las manzanas de oro con alguno de los frutos conocidos: limones, membrillos o alguna variedad especial de manzana. Ateneo⁹⁶ expone con detalle y una erudición salpicada de citas de autores antiguos (por ejemplo Juba⁹⁷) cómo a diversas frutas de diferentes lugares del mundo se las denominaba manzanas de las Hespérides. Así Nono en sus *Dionisiacas*⁹⁸, escritas entre los siglos IV y V, en una argumentación poética para denigrar a Heracles frente a Dioniso, puede permitirse dismantelar este trabajo con una precisión racionalizadora: ninguna alabanza merecería el haber tomado manzanas de «un árbol que produce de modo natural frutos de color dorado». Otro camino poético de racionalización que ya vimos lo desarrolló magistralmente Ovidio: las manzanas de oro lo serían en virtud del especial resplandor que hacía caer sobre ellas el sol del occidente.

Otra vía de racionalización que roza la alegoría aparecía en Diodoro⁹⁹. Tras salvar a sus hijas de los piratas Atlas enseña a Heracles la astrología, ciencia en la que descuella¹⁰⁰. Así tras la inverosimilitud del episodio mítico (que un gigante soportase la bóveda celeste) se escondería para estos autores la realidad tangible del saber astronómico. En esta misma línea se encuadra el testimonio de Dión en su discurso *Sobre la virtud*¹⁰¹ en el que convierte a Heracles en un filósofo libre de las ataduras del mundo: no necesita las manzanas de oro, puesto que el verdadero sabio es inmune a la codicia.

Un último conjunto de textos enfrenta el episodio como un relato de catasterismo (transformación en estrella). Aunque pudiera pensarse que este tipo de interpretación se encuentra en el límite de poder cuadrar dentro de la categoría de racionalización del mito, la narración mitológica resulta un medio de explicar figuras (evidentemente arbitrarias) que se trazan, como medio de reconocimiento, en el cielo nocturno. La realidad del brillo de las estrellas se transforma en un mundo imaginario de seres que habitan la noche por voluntad de los dioses y que, por diversas razones, se vieron inmortalizados al ser transformados en constelaciones. A decir verdad, si no se trata de una racionalización del mismo tipo que las que hemos repasado hasta ahora, el relato de catasterismo tal como lo conocemos posee una fuerte carga de elaboración e interpretación que, a la par que pudiera estar ilustrando tradiciones muy antiguas (como expondremos al final de este capítulo), convierte a la mitología en un instrumento para ordenar el firmamento con los medios que brinda la poesía.

En dos de los principales compendios de catasterismos que ha legado el mundo antiguo, el del (pseudo)Eratóstenes¹⁰² y la *Astronomía poética* del (pseudo)Higino¹⁰³, dos figuras celestes (el Dragón y el Arrodillado) tienen que ver con el mito que nos ocupa¹⁰⁴. La versión de los *Catasterismos* del (pseudo)Eratóstenes (muy parecida a de la *Astronomía poética* salvo en que está escrita en griego) cuenta lo siguiente:

El Dragón: éste es el Dragón grande que está entre ambas Osas. Se dice que era el que guardaba las manzanas de oro. Murió a manos de Heracles; por ello le fue asignado también un lugar entre las constelaciones por Hera, quien le colocó como guardián de las manzanas contra las Hespérides. Ferécides afirma que, en efecto, cuando Hera fue desposada por Zeus, al llevarle los dioses regalos, llegó Gea y le llevó las manzanas de oro. Al verlas Hera, se admiró y dijo que se plantaran en el huerto de los dioses que estaba junto a Atlas. Y como desaparecían siempre las manzanas a manos de las hijas de Atlas, puso como guardián a un dragón enorme. Tiene un elemento de distinción claro: le oprime la figura de Heracles, recuerdo vivísimo de la lucha, que Zeus dispuso mediante este rasgo distintivo. Tiene tres estrellas brillantes sobre la cabeza; doce a lo largo del cuerpo hasta la cola, muy cerca unas de otras. En total quince.

El Arrodillado: afirman que éste es Heracles que ha atacado al Dragón. Está puesto, fácil de ver, sosteniendo la maza y arrollando la piel del león. Se dice que cuando vino por las manzanas de oro, mató a la serpiente que estaba puesta como guardiana; para esto precisamente había sido puesta por Hera, para que se enfrentara con Heracles. Así que, cumplido el trabajo con grandioso peligro, Zeus consideró el trabajo digno de recuerdo y colocó su figura entre las constelaciones. Por un lado está la serpiente con la cabeza en vilo. Por otro el agresor, que aprieta sobre ella una rodilla mientras con el otro pie intenta pisarle la cabeza, al tiempo que extiende el antebrazo derecho, en el que sostiene la maza como si fuera a golpearla; el antebrazo izquierdo está envuelto en la piel del león. Tiene una estrella brillante sobre la cabeza [sigue la descripción de la posición de las demás]. En total diecinueve¹⁰⁵.

Al razonar con el mito, los antiguos terminaron generando nuevos lenguajes de interpretación que ilustran la riqueza de su cultura. La diversidad de enfoques testificados, a pesar de la desgracia de su mutilación por los gustos y desidias de las diversas épocas, deja entrever un trabajo que, en cierto modo, prelude el de los investigadores modernos y que convierte al mito en un material en elaboración que, aún hoy, suscita interrogantes e ilustra mentalidades en mutación que corresponden a sociedades cambiantes.

8. *Imágenes de las Hespérides en África e Italia meridional: ¿existió una iconografía particularizada?*

El panorama que ofrecen los testimonios escritos con su riqueza y variedad se puede afinar gracias a la iconografía. Dado que se han perdido la gran mayoría de los textos griegos generados en la parte occidental o meridional del Mediterráneo, no podemos en realidad fundamentar por la literatura que se desarrollase en estas zonas una versión particular del mito que nos interesa, pero quizá el repertorio de imágenes desenterradas en los últimos siglos en el territorio africano y occidental pueda permitir extraer algunas conclusiones. Para ello se repasarán dos conjuntos iconográficos. En primer lugar las representaciones del mito de las Hespérides aparecidas en territorio africano y en segundo lugar el conjunto de vasos con el mismo tema producido por los talleres suditalicos (pensando, por tanto, en una clientela occidental).

El testimonio africano más antiguo del mito que conocemos es la tetradracma de plata de Cirene antes repasada (ilustración 34), en la que en una escena sin el menor rastro de violencia se figura a Heracles, el árbol y una Hespéride. El interés particular de esta representación es que fue producida en la propia Cirene como vehículo de transmisión, como vimos, de una forma local de entender el mito. En Bengazi (la antigua Berenice, construida en las ruinas de Evespérides) apareció una *pelike* ática de figuras rojas, hoy en el Museo del Louvre¹⁰⁶, fechable en el primer cuarto del siglo IV a.e. y que presenta algunos problemas de interpretación. A la izquierda de la escena se figuran dos mujeres que ofrecen de beber a Heracles; en el centro el héroe, sentado, bebe de una copa y a la derecha aparece un hombre barbado y apoyado en un bastón. La investigación ha optado tanto por incluir el vaso entre las representaciones de la apoteosis de Heracles, como por plantear que se trata de Hespérides, Atlas y Heracles¹⁰⁷. Posiblemente ambas interpretaciones sean correctas a tenor del simbolismo del trabajo hercúleo que nos ocupa (como se verá más adelante) mostrando que los griegos de Evespérides compraban (o encargaban) representaciones que de modo claro relacionasen el jardín de las Hespérides (que localizaban en su territorio) con el delicioso mundo de los dioses (en la línea de lo que expusieron en el lenguaje de la poesía Estesícoro o Eurípides).

De un enorme interés resultan también otros dos vasos con representaciones en ambos casos seguras de Hespérides y que, aunque también fueron producidos en Atenas, aparecieron en la Cirenaica

y sirven para ahondar en los gustos de los clientes africanos de los talleres áticos. El primero es una *pelike* ática de figuras rojas, fechable hacia el 370 a.e., aparecida en Dernah (Cirenaica) y localizada actualmente en New Haven¹⁰⁸. En el centro aparece Heracles, sentado y recostado sobre el árbol en el que se enrosca la serpiente; a la izquierda se figura un Eros y una Hespéride que recoge frutas del árbol; a la derecha, otra Hespéride, sentada y sobrevolada por un Eros y, más allá, otra Hespéride (o quizá Hera) y un sátiro. El segundo es una hidria ática de figuras rojas aparecida en la Cirenaica, fechable hacia el 370 a.e. y localizada en el Museo Británico¹⁰⁹, en la que se figura a Heracles sentado y recostado sobre un árbol cargado de frutos (sin serpiente) mirando hacia una Hespéride que se dirige hacia él (entre ambos aparece un Eros). Tras la primera Hespéride aparece un joven y otra Hespéride y, a la derecha de la escena, una tercera Hespéride, semidesnuda y cogiendo una manzana, otro joven y una cuarta Hespéride. Lo interesante de estos testimonios iconográficos es que optan por una figuración del mito no sólo no violenta sino presidida por la inequívoca armonía representada por los Eroles que revolotean en las proximidades de Heracles. Solamente aparecen Eroles en otros tres vasos áticos de este tipo¹¹⁰ de los que se desconoce el lugar de hallazgo (por lo que, desgraciadamente, no podemos saber hacia qué clientela estaban dirigidos y si ésta era africana).

En resumen, es muy significativo que los griegos de la región de Cirene hayan optado por comprar vasos áticos en los que se figuraban versiones tan cercanas a representaciones del jardín paradisiaco y tan alejadas de la mayoría de las narraciones literarias del trabajo hercúleo en las que suelen primar los aspectos violentos del mito.

Por su parte el material confeccionado en talleres suditálicos presenta también una homogeneidad significativa destacable: no se representan, salvo excepciones, escenas violentas. El vaso más antiguo, fechable a mediados del siglo V a.e., es un ánfora de cuello campana del Museo Británico¹¹¹ en la que aparece Heracles cargando con el firmamento mientras Atlas se acerca a un manzano en el que se figura enroscada una serpiente doble, una de cuyas cabezas amenaza al gigante mientras la otra es acariciada por una Hespéride. Se trata de una escena que resume en el exiguo espacio de un solo vaso la versión ferecidaea del mito que no debía conllevar ningún tipo de violencia entre las doncellas y el gigante (hay que tener presente que Atlas es padre de las Hespérides en algunas versiones, como se verá más adelante). Diferente, aunque ilustrando el mismo episodio, es la escena de tipo fliácico, fechable hacia el 380 a.e., en

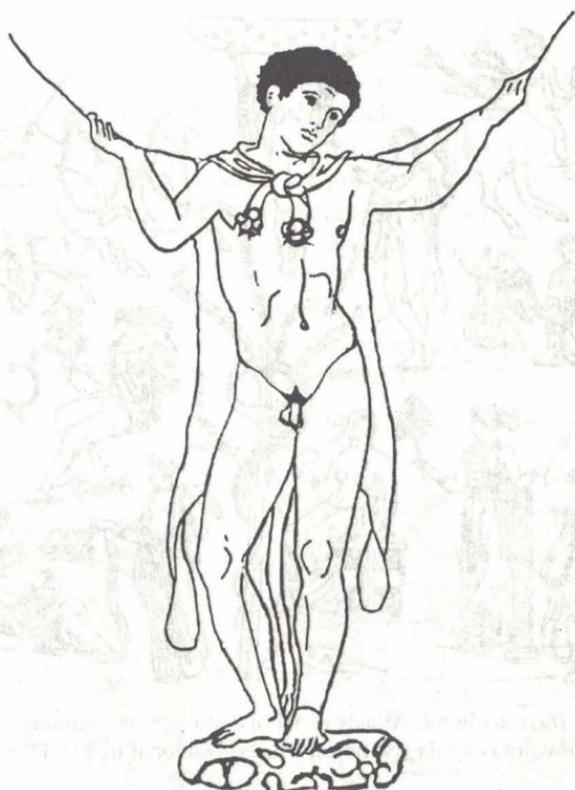


Ilustración 43: Heracles carga con el firmamento, sátiros suprimidos.
Crátera apula (colecciones Caputti y Moretti).

la que Heracles carga con la bóveda celeste mientras a su alrededor danzan dos sátiros (ilustración 43) que se figura en una crátera de campana apula de las colecciones Caputti y Moretti¹¹². En la crátera de cáliz campana, fechable hacia el 400 a.e., encontrada en Siracusa y depositada en la actualidad en el Museo regional de Siracusa¹¹³, Atlas y una Hespéride se figuran alrededor del árbol en el que se enrosca la serpiente. Entre los vasos posteriores este tipo de escena en la que aparece Atlas se hace cada vez más compleja. En una crátera de volutas apula, fechable entre el 340-320 a.e., localizada en el Museo Nacional de Nápoles¹¹⁴ (ilustración 44), se figura en la parte superior a Atlas sosteniendo el firmamento, a la derecha Helios en una biga, a la izquierda Phosphoros a caballo, que representan el plano cósmico de la escena. Frente a Atlas y conversando con él en un nivel inferior está Heracles y a su espalda Nike y Atenea. El ni-



Ilustración 44: Atlas y el árbol como ejes del mundo.
Crátera de volutas apula (Nápoles, Museo Nacional n.º 81934 = H3255).

vel inferior está centrado por el árbol con la serpiente enroscada formando una línea con Atlas, lo que resulta muy significativo, puesto que viene a simbolizar el eje del mundo (como veremos con detalle más adelante); a su alrededor siete Hespérides aparecen en diversas actitudes. Se trata de una figuración del episodio que se ajusta a la versión de Ferécides. Algo diferente, aunque también muy abigarrado, es la escena de una crátera de volutas apula, fechable entre 340-320 a.e., que a finales de la década anterior estaba a la venta en el mercado de antigüedades de Nueva York¹¹⁵. En este caso el árbol con la serpiente enroscada aparece a la extrema derecha de una escena dividida en dos planos: en el superior se figura a Atenea, Pan, Selene en una cuadriga, Afrodita y quizá Peitho; en el inferior y sentado en un trono centrado la composición se figura a Atlas como un monarca, a su derecha Heracles y detras de él Hermes, a su izquierda Gea y una Hespéride sentada. Ningún paralelo literario claro avala esta escena, pero no es de descartar que sigan algún prototipo no iconográfico, puesto que sabemos que hubo

obras teatrales dedicadas a Atlas como, por ejemplo, la que contiene el papiro Bodmer XXVIII¹¹⁶. Atlas aparece también representado como un rey sentado en su trono en un ánfora fragmentaria apula del Museo estatal de Berlín¹¹⁷, fechada entre el 340-320 a.e. La escena está dividida en dos franjas (ilustración 45); Atlas aparece acompañado en la parte superior por Heracles, Selene, Hermes y quizá Maya; en la franja inferior se figura el árbol y la serpiente (en línea con Atlas, lo que resulta muy significativo), dos Hespérides y un Eros. Un dato interesante es que una de las Hespérides alimenta a la serpiente ofreciéndole el contenido de un recipiente que porta entre las manos. Este tipo de quehacer se repite en una serie de otros vasos suditálicos que conviene repasar.

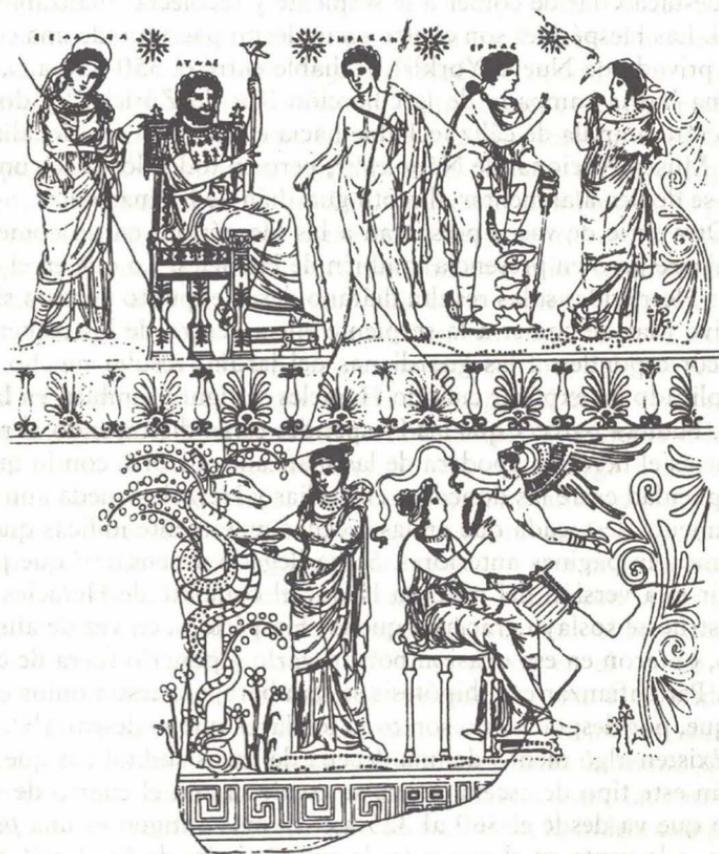


Ilustración 45: Atlas rey y el árbol como ejes de la representación. Ánfora fragmentaria apula (Berlín, Museo Estatal n.º F3245).

Un conjunto de vasos figuran exclusivamente a las Hespérides en número diverso realizando una serie de cometidos entre los que destaca alimentar a la serpiente. El vaso que presenta una composición más abigarrada es la cratera de volutas apula del Museo Jatta de Ruvo, antes repasada (ilustración 36). Once Hespérides se diseminan en una escena centrada por un gran árbol. Una se mira al espejo, otras acarrean, se sientan o se apoyan en hidrias, dos conversan mientras sostienen cajas con objetos de adorno personal, otra conversa con un Eros; por último, en una posición central, figura una Hespéride sentada con un plato del que se alimenta una serpiente de gran tamaño. Bastante compleja también es la escena de la *pelike* apula fechable hacia el 380-360 a.e., del Museo Cívico de Catania¹¹⁸; cinco Hespérides realizan diversos cometidos entre los que destacan dar de comer a la serpiente y recolectar manzanas del árbol. Las Hespérides son cuatro en un lécito paestano de una colección privada de Nueva York¹¹⁹, fechable entre el 350-330 a.e., tres en una hidria campana de la colección Ros de Zúrich¹²⁰ y dos en una cratera apula de cáliz fechable hacia el 380-360 a.e., localizada en el Museo Nacional de Nápoles¹²¹; pero en todos los casos una de ellas se dedica a alimentar al reptil guardián de las manzanas.

Otra serie de vasos presentan a las Hespérides en un cometido semejante pero en presencia también de Heracles. Lo que en el caso de las Hespérides solas resulta diáfano desde el punto de vista significativo (dar de comer a la serpiente entra dentro de los cometidos que corresponden a las guardianas del jardín) resulta mucho más complicado de explicar cuando Heracles se figura también en la escena. Pudiera parecer que las Hespérides están distrayendo al reptil mientras el héroe se apodera de las manzanas de oro, con lo que la complicidad entre las doncellas custodias y Heracles queda aún más claramente destacada que en las escenas meramente idílicas que repasamos en páginas anteriores. Se ha llegado a pensar¹²² que pudo existir una versión del mito en la que el combate de Heracles y el monstruo se soslayó gracias a que las Hespérides, en vez de alimentarlo, optaron en esa ocasión por drogarlo y ponerlo fuera de combate. Para afianzar esta hipótesis se han barajado testimonios escritos que, por desgracia, no son todo lo claros que se desearía¹²³.

Existen algo menos de una decena de vasos suditalicos que presentan este tipo de escena y que se escalonan en el cuarto de siglo largo que va desde el 360 al 325 a.e. El más antiguo es una *pelike* apula, a la venta en el mercado de antigüedades de Basilea¹²⁴, en el que seis Hespérides realizan diversos cometidos. Destaca, además de la que alimenta a la serpiente, una que conversa con Heracles y

otra que se entretiene con Eros. A mediados del siglo se fecha un lécito paetano del Museo Nacional de Nápoles¹²⁵ con una escena muy abigarrada en dos niveles. En la parte superior (y figurados de medio cuerpo), Pan o un sátiro, quizá Hera, Hermes y otra diosa o una mujer; en la parte inferior y representados de cuerpo entero hay cinco Hespérides (portando cada una su nombre) y Heracles. La primera, Eopis, toca en el hombro a la segunda, Antea; la tercera, Calipso, aparece sentada alimentando a la serpiente enroscada en el árbol que centra la imagen; a la derecha una cuarta, quizá llamada Mermesa, recolecta manzanas que guarda en el regazo, tras ella Heracles reposa con una manzana en la mano derecha, y, por último, la quinta Hespéride, Nelisa, aspira el olor de una manzana mientras lleva un espejo en la otra mano. Casi coetánea es la crátera de volutas del Museo Cívico de Génova repasada anteriormente: en el centro de la imagen se figura el árbol con la serpiente enroscada que come de las manos de una Hespéride mientras otra toma una manzana del árbol; tras ésta se figura a un joven que pudiera ser Perseo o algún argonauta. La escena es muy semejante en la hidria paetana de Lisboa ya revisada: a la derecha un joven, quizá Perseo, toma una manzana del árbol, mientras una Hespéride parece ayudarle a sostener otras manzanas previamente recolectadas; a la izquierda otra Hespéride, mientras alimenta a la serpiente, toma una manzana; a sus pies aparece una cesta repleta de frutas. Del tercer cuarto del siglo son tres vasos en los que Heracles es, sin duda, el protagonista. El primero es un lécito apulo del Museo Nacional de Nápoles¹²⁶ en el que centra la imagen el árbol con la serpiente enroscada a la que alimenta una Hespéride sentada a la izquierda; a la derecha otra Hespéride sentada entrega a Heracles una rama cargada de frutas. La escena se concentra en una *pelike* lucana desaparecida (antes en la colección Morchini de Nápoles¹²⁷): la misma Hespéride alimenta a la serpiente con una mano mientras ofrece a un Heracles desnudo una rama con frutos con la otra. En el cuello de la crátera de volutas apula, a la venta en el mercado de antigüedades de Londres (Sotheby¹²⁸), se figura en el centro a la serpiente enroscada en el árbol y alimentada por una Hespéride situada a la derecha tras de la cual aparece otra Hespéride sentada mirándose al espejo; a la izquierda Heracles lanza la mano quizá para coger una manzana y a su espalda aparece Pan. En torno al año 325 a.e. se fecha el último vaso de esta serie, la hidria campana del Museo Nacional de Nápoles ya citada¹²⁹, en la que se figura, en el centro, el árbol y la serpiente, a la que alimenta una Hespéride situada a la derecha, y, a la izquierda, Heracles (o quizá Perseo o al-

gún otro héroe), que coge una manzana mientras lleva otra en la mano izquierda.

Esta serie de vasos no dejan lugar a la duda. Aunque originalmente el motivo de las Hespérides solas alimentando a la serpiente haya podido permear la escena del encuentro con Heracles por causas de índole meramente técnica (era una escena que los pintores estaban acostumbrados a realizar y se limitaron a añadir al héroe), terminó generando una representación significativamente nueva que ahonda el carácter pacífico del episodio. Las Hespérides distraen (o quizá drogan) al dragón para que Heracles cumpla su misión de modo más fácil. Lo interesante es constatar que este tipo de escenas solamente las confeccionan los talleres suditálicos, ahondando y desarrollando el motivo del encuentro idílico entre Heracles y las Hespérides, que se testifica en los talleres áticos a partir de finales del siglo V a.e. (con el «relieve de las Hespérides») y que se figuró, quizá por primera vez, en la tetradracma de Cirene, casi un siglo anterior.

El resto del material suditálico, aunque no parece contradecir lo que hasta ahora se ha visto, no presenta caracteres tan claramente idílicos. En una sítula apula en el mercado de antigüedades¹³⁰, fechable hacia el 340-320 a.e., Heracles parece conversar con una Hespéride de la que le separa un pilar mientras a su espalda la serpiente se enrosca en el manzano y se dirige (quizá de modo amenazador) hacia el héroe (ilustración 46). En una pátera apula en el mercado de antigüedades de Nueva York¹³¹ fechada muy a finales del siglo IV a.e., dos Hespérides se figuran junto al árbol en el que se enrosca la serpiente. En un tamaño mucho menor (como si se tratase de un añadido posterior), y muy cerca del tronco, aparece Heracles armado con el arco en la mano. Un caso muy particular resulta la crátera de columnas de arcilla con relieves del Museo Estatal de Berlín¹³² procedente del sur de Italia y fechable a finales del siglo IV a.e. Heracles levanta la clava para atestar un golpe a la serpiente. Se trata de una de las cinco escenas de trabajos de Heracles que se figuran en la superficie del vaso y quizá esto explique la opción por una figuración violenta (heroica) del episodio, puesto que en un vaso coetáneo, una crátera de volutas del mercado de antigüedades de Basilea¹³³, en la que se figuran solamente Heracles (sentado) y la serpiente, la violencia no se contempla.

Como resumen se puede concluir que la iconografía producida o encontrada en África y el sur de Italia, si bien se adapta a las características generales de la narración figurada que se realizaba en la Grecia propia de modo coetáneo (en especial la opción por la fi-



Ilustración 46:
Heracles y Hespérides.
Sítula apula, a la venta en el
mercado de antigüedades.

guración idílica del episodio) ahonda en los caracteres no violentos del encuentro Heracles (u otros héroes)-Hespérides. Los Erotos o la labor de distracción sobre el reptil marcan una opción que arranca de la moneda de Cirene fechable hacia el 500 a.e.: el jardín de las Hespérides era un lugar delicioso que, por la situación occidental que muchos le adjudicaban, era estimado como propio por griegos africanos y occidentales, un medio más de afianzar la excentricidad geográfica como un privilegio y de propagar el atractivo de la alteridad de los emplazamientos coloniales.

9. *Número, nombre, ascendencia, aspecto y ocupación de unas doncellas míticas y un dragón imaginario*

Iconografía y literatura han ido mostrando, a lo largo de estas páginas, los contornos fluctuantes que en el mundo antiguo tenían las Hespérides y el dragón en episodios interpretados de modo diverso en cada época y cada zona. Se intentará a continuación recapitular algunos de estos datos para perfilar el aspecto y características de estos seres imaginarios.

El primer escollo que encontramos a la hora de identificar a las Hespérides es determinar su número y sus nombres. Las fuentes literarias varían el número desde tres¹³⁴ a siete¹³⁵ y la iconografía, más generosa, las representa hasta en número de once (en la cratera de volutas apula del Museo Jatta de Ruvo, ilustración 36). En cuanto a los nombres, los que se repiten con más frecuencia en la literatura son Egle y Eritia o Eritea, quizá presentes ya desde Hesío-

do¹³⁶. Hesperetusa es un nombre quizás también hesiódico que otros autores desglosan en dos: Hesper, Hespere o Hesperie y Eretusa, Aretusa, Ferusa o incluso Medusa (entre los mitógrafos tardíos¹³⁷, quizá ofuscados por la vecindad de Gorgonas y Hespérides). Esta variedad se explica tanto por la laberíntica tradición erudita como por errores y confusiones de los copistas de los manuscritos. Una noticia que sale de la línea general la ofrece el lexicógrafo del siglo VI Esteban de Bizancio, que habla de una Hespéride llamada Creta, quizá transmitiendo una tradición local que justificaría, por ejemplo (y a sabiendas de que se trata de una argumentación muy hipotética que se basa sólo en indicios), la emisión de la estátera de plata de la ciudad cretense de Festo del último cuarto del siglo IV a.e. en la que se representa a Heracles y la serpiente¹³⁸. En los vasos cerámicos con inscripciones el elenco de nombres es más variado y comienza hacia el 470 a.e. con la píxide de Londres, ya revisada (ilustración 35) en la que las Hespérides son denominadas Hipólita, Mapsaura y Tetis. En la hidria del Museo Británico (ilustración 38), sesenta años posterior, estudiada anteriormente, se las nombra Crisotemis, Astérope y Lípara. En el primer cuarto del siglo siguiente se fecha la *pelike* ática de figuras rojas del Museo Metropolitano de Nueva York¹³⁹ en la que la Hespéride lleva el nombre Pasitea. Un poco posterior es la crátera de cáliz apula del Museo Nacional de Nápoles, ya revisada¹⁴⁰, en la que las jóvenes portan los nombres de Elia y Aretusa (escrito *Aretyosa*). Muy interesante y fechable a mediados del siglo IV a.e. es el lécito paestano del Museo de Nápoles¹⁴¹, ya repasado, en el que se las nombra Éope, Antea, Calipso y Nelisa y en el que se especifica con una inscripción quiénes son: Hespérides¹⁴². El pintor tomó la precaución de identificarlas quizá porque los nombres personales podían llevar a equívoco, no concuerdan con los que transmite la literatura, a lo que hay que añadir que Calipso es el nombre de la ninfa con la que Odiseo distrae parte de la espera del regreso a Ítaca y que en la *Odisea*¹⁴³ era presentada como hija de Atlas. La diferencia entre los nombres transmitidos por la cerámica y la literatura es chocante; solamente en el caso de Aretusa hay concordancia, resultando las denominaciones literarias mucho más elocuentes: Eritia, «la roja»; Egle, «la resplandeciente», y Hespere, «la vespertina», parecen nombres de estrellas y convienen a unas doncellas que se denominan Hespérides, «las vespertinas», «las occidentales», moradoras (para la mayoría de los autores) del país donde campea el fulgor del sol que muere.

La presencia de Calipso entre las Hespérides no resulta extraña, ya que una de las genealogías (que desarrolla por ejemplo Diodoro,

como vimos) las hacía hijas de Atlas. En otros casos, el padre (o el abuelo) es Héspero o incluso se las estima progenie de Zeus y Temis (quizá desde Ferécides¹⁴⁴). Dos versiones resultan más ilustrativas. La primera parte de Hesíodo¹⁴⁵ y entronca a las Hespérides con la Noche, madre de monstruos y feminidad misteriosa capaz de engendrar sin participación de lo masculino. Higino¹⁴⁶ y Cicerón¹⁴⁷ le otorgan como padre a Érebo, lo que mitiga algo la anormalidad de la gestación. La segunda versión¹⁴⁸ las hace hijas de Forcis y Ceto, hermanas, por tanto, del reptil guardián de las manzanas y de toda una estirpe terrible entre la que se encuentran las Grayas y las Gorgonas (en la narración hesiódica). En cualquier caso las Hespérides entroncan con los primeros eslabones de la teogonía¹⁴⁹, antiguas aunque jóvenes doncellas, cercanas a la Noche como corresponde a su calidad vespertina, vecinas del Occidente como gran parte de la progenie de Forcis y Ceto¹⁵⁰.

Son cantoras desde las tradiciones escritas más antiguas (Hesíodo), que siguen Eurípides o Apolonio de Rodas y Propercio¹⁵¹ en el siglo I puede permitirse usar, para referirse a ellas en el lenguaje poético, el único recurso de nombrar los «coros de las Hespérides». La iconografía, de todos modos, no explotó esta tradición que hubiera permitido potenciar lo idílico de la escena; solamente en el ánfora de Berlín (ilustración 45) y en la hidria de Nueva York¹⁵², ya repasadas, aparecen con instrumentos musicales, algo que en las representaciones en las que se figuran solas¹⁵³ no se produce en ningún caso.

Por lo que al dragón se refiere, se le denomina de tres modos, con los genéricos *drákon* y *óphis* (serpiente) o con el nombre propio Ladón, que parece usar en primer lugar Apolonio de Rodas¹⁵⁴. Se trata de un detalle muy interesante, puesto que sabemos que Lathon¹⁵⁵ o Lethon¹⁵⁶ era el río que pasaba por la ciudad Cirenea de Evespérides, con lo que Apolonio puede estar incluyendo en su narración elementos del acervo mítico local africano¹⁵⁷. En los testimonios literarios se le describe siempre en vela, dotado de una voz que causaba espanto (resulta la antítesis de las Hespérides) y, en general, caracterizado como un monstruo (con cien cabezas quizá según Ferécides¹⁵⁸). La iconografía es menos generosa por razones prácticas¹⁵⁹, aunque en algunas representaciones, como en una hidria de figuras rojas del Cabinet des Médailles de París¹⁶⁰, fechable a mediados del siglo V, el cuerpo se bifurca en varias ocasiones aumentando los caracteres horrorosos del animal. Este paralelo permite defender de modo hipotético que en un ánfora de figuras rojas del Ermitage de San Petersburgo¹⁶¹ (ilustración 47), fechada algo más



Ilustración 47:

¿La serpiente de las Hespérides?

Ánfora ática de figuras

(San Petersburgo, Ermitage n.º 2351).

de medio siglo antes, y en la que la serpiente tiene siete cabezas, pueda estarse figurando a Ladón (aunque la mayoría de los investigadores defienden que se trata de la hidra de Lerna¹⁶²). La tradición literaria más antigua hace a Ladón hijo de Forcis y Ceto (desde Hesíodo), aunque quizá de Ferécides¹⁶³ provenga una filiación alternativa que lo entronca con los terribles Tifón y Equidna, progenitores monstruosos, como corresponde a un ser de naturaleza espantosa (una tercera filiación, que lo hace hijo de Gea, ya se repasó anteriormente).

En cualquier caso, y a pesar de la variedad de genitores, nombres y aspectos, Ladón y sus custodias enraízan profundamente en el universo desordenado de los primeros tiempos del mundo en el que todavía no había lugar para los hombres y en el que lo divino tenía una presencia absoluta; una cualidad que hace del jardín de las Hespérides un lugar fundamental en el simbolismo de la gesta hercúlea, como ahora veremos.

10. *El jardín, la doncella, el árbol, el dragón, el héroe y el fin del mundo: aproximación al simbolismo, significado y paralelos del mito de las Hespérides*

La leyenda de las Hespérides aúna una serie de motivos míticos del máximo interés. Por una parte está la naturaleza representada por el jardín, el árbol y la manzana¹⁶⁴; por otra, el mundo humano simbolizado en el héroe que, en este caso, no es otro que Heracles, el que desarrolla en la mitología griega el cometido domesticador de los últimos elementos caóticos, que permite rebajar a la escala del

hombre, y de modo definitivo, el entorno natural (en un papel que corresponde en otras sociedades a la figura polimorfa que los especialistas denominan «héroe cultural»). En contraposición al héroe se imagina una díada, la doncella (en este caso varias en número), y el dragón, el monstruo, enemigo a someter. Todo ello se produce en el confín del mundo, en el límite en el que se disuelve la realidad, más allá del cual campea la alteridad de la Noche. Se trata de un conjunto de elementos dotados de una carga simbólica muy destacada y que poseen paralelos interculturales muy numerosos¹⁶⁵. Para ordenar este intento de estudio del significado del episodio lo analizaremos en primer lugar desde la propia cultura griega, para luego reflexionar sobre algún paralelo extraheleno.

Dejando de lado los episodios secundarios (Perseo o los argonautas), el mito principal en el que se ven envueltas las Hespérides las relaciona con Heracles y sus famosos trabajos. Sin poder zanjar una discusión abierta y muy complicada sobre la antigüedad de la tradición de los trabajos hercúleos (quizá ya estaban bastante estructurados en la *Heraclea* de Pisandro de Camiro —se trata de una obra muy agradecida, puesto que al haber desaparecido permite emitir sobre ella buen número de hipótesis dispares—) parece claro que la lista canónica de los doce trabajos no tiene una testificación literaria anterior a Diodoro de Sicilia¹⁶⁶. Este autor ofrece una ordenación de los tres últimos trabajos que, aunque no es unánime¹⁶⁷, parece poseer una lógica simbólica rotunda. El décimo trabajo sería robar en el extremo Occidente los bueyes de Gerión, el siguiente bajar al inframundo y capturar a Cerbero, el perro de tres cabezas que guardaba la entrada al mundo de los muertos, y el último traer las manzanas de las Hespérides. El trabajo de las Hespérides estaría un grado por delante del descenso al inframundo en esa progresiva penetración en la alteridad que resultan ser los últimos trabajos hercúleos.

La iconografía puede permitir ilustrar esta forma de entender la concatenación de episodios gracias a dos testimonios. El primero, ya revisado, aparece en la *pelike* del Louvre encontrada en Benghazi¹⁶⁸ en la que las Hespérides servían de beber a Heracles en un episodio que bien pudiera tener una significación apoteósica (beber el vino de la divinización como testifican, por ejemplo, las láminas órficas¹⁶⁹). Mucho más claro es el tema del *estamno* ático de figuras rojas, fragmentado y custodiado en los museos del Ermitage de San Petersburgo y del Louvre¹⁷⁰, fechable hacia el 460 a.e. En una de las caras, en el centro de la imagen, aparece Zeus y frente a él Heracles con una manzana en la mano; en los extremos se figuran Atenea,

Hera (o Hebe) y Posidón. Debajo de una de las asas se representa a la serpiente enroscada en el árbol y en la otra cara a Iris y probablemente Atlas y una Hespéride. La manzana juega en este caso el papel de pasaporte que permite a Heracles acceder a la apoteosis, entrar a formar parte del elenco de los dioses.

Los ingredientes del episodio se clarifican desde esta perspectiva, ya que las manzanas de oro no serían otra cosa que los frutos de la inmortalidad, el jardín de las Hespérides, la antesala del mundo divino, las Hespérides, las jóvenes diosas que detentan la llave del Olimpo, y el manzano (y la montaña, representada por Atlas), el eje cósmico, el árbol del mundo que pone en contacto el reino de los hombres y el de los dioses. Este diáfano simbolismo no pasó desapercibido a los pintores y en la crátera de volutas de Nápoles, antes repasada (ilustración 44), tuvieron buen cuidado en colocar en una misma línea a Atlas cargando el firmamento en la parte superior de la escena y al árbol de las Hespérides en la parte inferior. Heracles en los dos últimos trabajos asciende, pues, desde el inframundo hasta el Olimpo sirviendo el árbol como escala de contacto.

El jardín de las Hespérides resulta, por tanto, el lugar liminar en el que coexisten lo humano y lo divino, al que accede el héroe que ha conseguido superar la condición mortal: es el paraíso. No es de extrañar que los primeros cristianos relacionasen este trabajo hercúleo con la narración bíblica del jardín del Edén; en ambos casos los ingredientes eran excesivamente semejantes para ser tenidos por casualidad (el árbol, la serpiente, la manzana, el hombre, la mujer y el jardín paradisiaco), a pesar de que la línea argumental era bien diferente (en el caso bíblico se trata de un descenso —de consecuencias teológicas fundamentales en la conformación de la cosmovisión—, mientras que en el mito que repasamos es una ascensión).

El paralelo bíblico no es el principal que se suele invocar a la hora de hacer un análisis intercultural del mito de las Hespérides. Las manzanas de la inmortalidad de la diosa Idhunn¹⁷¹ han sido citadas en muy numerosas ocasiones y resultan un ejemplo interesante por provenir del acervo mitológico escandinavo, uno de los que conservaron hasta una época muy avanzada arcaicos elementos culturales de raigambre indoeuropea. Pero en las líneas que seguirán se va a utilizar otro paralelo que, aunque poco usual, resulta muy ilustrativo e interesante. Se trata del cuento popular lituano «El sol y la madre de los vientos», cuyo estudio debemos a Greimas¹⁷². Hay que tener en cuenta que el material legendario balto presenta un arcaísmo que no pasó desapercibido a los comparativistas del siglo pasado y que en las postrimerías del milenio vuelve a usarse con

frutos en los análisis que desarrolla el depurado «nuevo comparativismo»¹⁷³. Dado que se trata de una leyenda bastante intrincada, la analizaremos de modo sintético comparándola con el último trabajo heracleo (tabla 1).

<i>Cuento lituano «El sol y la madre de los vientos»</i>	<i>Heracles en el jardín de las Hespérides</i>
<p>José, el protagonista, es el único capaz de ver los dos soles, presentes al amanecer y al atardecer, aunque no durante el resto del día. Parte a la busca del segundo sol (<i>saulè</i>, femenino en lituano).</p>	<p>Heracles ha de marchar hacia occidente (el lugar donde muere el sol al atardecer).</p>
<p>Pone de acuerdo a algunos animales (entre ellos un león y un lobo), que le dan algunos pelos que le permiten metamorfosearse en animal.</p>	<p>Porta la <i>leonté</i> (piel del león de Nemea).</p>
<p>Llega al jardín de la madre de los vientos y lucha con tres gigantes, a los que derrota y mata.</p>	<p>Llega al jardín de las Hespérides, situado en las inmediaciones de la morada del gigante Atlas y mata a la serpiente guardiana del árbol de la manzanas de oro.</p>
<p>La madre de los vientos, en recompensa, le da tres manzanas «de un valor considerable».</p>	<p>Consigue las manzanas de oro (tres en algunos relatos).</p>
<p>Le indica que en una isla, en el mar, hay una doncella cuyos cabellos son como el oro.</p>	<p>Las Hespérides habitan, según algunas tradiciones, en la isla de los dioses.</p>
<p>Montado en un toro (que forma parte del rebaño de la doncella) llega a la isla, donde vive con la doncella varios años como esposo pero con estatus de sirviente.</p>	<p>Las manzanas son rebaños en el juego racionalizador de las fuentes helenísticas.</p>
<p>Es descuartizado por una bruja, pero posteriormente recompuesto y resucitado consigue salvar a su mujer de un rey que la había raptado. Escapan a caballo (que en realidad es el toro) por los cielos y llegan a la isla. Decapitan al toro y tres vacas que resultan ser</p>	<p>Heracles agoniza abrasado por la túnica emponzoñada del centauro Neso. No muere, sino que por voluntad de los dioses alcanza la apoteosis; montado en un carro tirado por caballos accede al Olimpo, donde se convierte en dios.</p>

<i>Cuento lituano «El sol y la madre de los vientos» (cont.)</i>	<i>Heracles en el jardín de las Hespérides (cont.)</i>
<p>hermanos de la joven, desaparece el mar y se hace tierra. Se convierte en un territorio en el que la joven y su esposo imperan como reyes en igualdad (el joven asciende al máximo estatus).</p> <p>La joven según Greimas es Aušrinė, la aurora, diosa que marca el destino del mundo y los hombres. Su aparición al atardecer permite considerarla también estrella vespertina; al denominarla segundo sol se infiere que debe ser el sol durante la noche (que se vislumbra al amanecer y al atardecer).</p> <p>El jardín de la madre de los vientos, según Greimas, no es otro que el «jardín del paraíso», una constelación del firmamento tradicional lituano de localización probablemente polar.</p> <p>En el folclore balto Saulė tiene un árbol dorado que hace las veces de <i>axis mundi</i>.</p>	<p>Las Hespérides son «las vespertinas» o «las occidentales». Habitan según la mayoría de los testimonios en el mundo liminar donde el sol se pone. En su país el sol cambia su transporte diurno por el nocturno.</p> <p>El Dragón (la serpiente de las Hespérides) y el Arrodillado (Heracles) son las constelaciones que ocupan la zona polar celeste.</p> <p>El árbol de las Hespérides junto a Atlas hacen las veces de <i>axis mundi</i>.</p>

Las similitudes son extremadamente sugestivas y quizá, en la compleja polisemia del mito, sirvan (específicamente en el ámbito significativo de lo celeste y lo astral) para ilustrar un muy arcaico conjunto mítico, probablemente de raigambre indoeuropea, que buscaba, por una parte, explicar la alternancia de la noche y el día (la dualidad más evidente con la que se enfrenta el ser humano y que puede llevar a conformar otras —humano-divino— a su semejanza) y, por otra, dotar de caracteres reconocibles (por medio del imaginario trazado de figuras en el firmamento) a la zona del polo celeste¹⁷⁴.

Al tratarse de un problema que hunde sus raíces en mundos desaparecidos a los que accedemos por medio de datos desestructurados (el mito griego ha sido elaborado y recreado por poetas y eruditos, el cuento lituano lo transmiten colectivos para los que ya no es una verdadera explicación del mundo sino un relato tradicional),

nunca alcanzaremos una respuesta definitiva (por fortuna) al significado de estos bellos relatos.

Hemos perdido la clave que permitiría creer en ellos y quizá por eso nos sentimos algo incómodos al tener que vivir en un mundo que busca razonar con los mitos, ubicarlos, materializarlos, aunque sea éste, desde luego, un recurso indispensable en un trabajo con veleidades científicas. Pero nos queda un consuelo: que este desencanto ya lo sintieron los antiguos a los que estudiamos; y es posible que el mejor ejemplo lo ofrezcan los nostálgicos versos de Lucano, que pueden servir de conclusión a este capítulo dedicado al estudio del mito de las Hespérides entre los antiguos:

Y allí está, protegido en otro tiempo por el dragón insomne, el jardín de las Hespérides, empobrecido ahora al verse despojado de su follaje. Se ha vuelto odioso, pues priva de su leyenda a las viejas edades y llama a los poetas a la realidad¹⁷⁵.

NOTAS

1. Este trabajo lo realizaron de modo sistemático Vogel, 1832 y Wende, 1875; no hay síntesis generales posteriores aunque sí artículos recopilatorios como los de Seeliger, 1886-1890; Sittig, 1912; el resumen de Robert, 1920, 488-498 o recientemente los artículos del LIMC (McPhee, 1990; Kokkorou-Alewras, 1990; McPhee, 1992), centrados en la iconografía (también tiene ambiciones de síntesis general para la iconografía vascular Brommer, 1942 o la breve síntesis de Antonelli, 1997, 188 ss); una versión anterior de este trabajo redactada en 1995 se encuentra en Díez de Velasco y Delgado, 1998.

2. *Odisea*, 1,52-54.

3. *Teogonía*, 213-216 (traducción BCG, Pérez Jiménez-Martínez Díez, usada en lo sucesivo).

4. *Teogonía*, 333-335.

5. *Teogonía*, 270-275.

6. *Teogonía*, 517-518.

7. Servio, *Comentario a la Eneida de Virgilio*, IV,484 = Hesíodo, fr. 360, *dubius*, Merkelbach/West).

8. IV,1396.

9. Cuyos editores incluyen esta cita entre los fragmentos dudosos (15, *dubius*, Bernabé; 3, *dubius*, Davies).

10. 16F8, Jacoby.

11. Por ejemplo Robertson, 1969, 215 ss.; Page, 1973, 148 o Brize, 1980, 33 ss.

12. Fr. S8, SLG, Page = PMGF, Davies (traducción BCG, Adrados).

13. Fr. 12, IEG, West = 10, Adrados, CHAGL.

14. Traducción García Gual.

15. Fr. S182-183, SLG, Page = PMGF, Davies.

16. Transmitido por Ateneo (XIII, 601B) = 5, PMG, Page = PMGF, Davies.

17. Traducción García Gual.

18. Como defiende Gangutia en THA II, a.l. Agradezco a Elvira Gangutia la amabilidad de permitir el acceso a este material aún inédito como las sugerencias en este y otros pasajes.

19. 3F16-17, Jacoby. Se transmite principalmente en los escolios a Apolonio de Rodas (IV,1396) y en Eratóstenes (*Catasterismos*, 3), Higino (*Astronomía poética* II,3) o los escolios a la *Aratea* de Germánico (60,6 ss.).
20. Transmitida en escolios a la *Aratea* de Germánico (61,2), Higino, *Astronomía poética* (II,6) o Eratóstenes, *Catasterismos* (4).
21. *Fenómenos* (II,175 ss.).
22. Fr. 11, Bernabé = 10, Matthews, traducción BCG, Bernabé.
23. Contamos para ello con las recopilaciones generales de iconografía efectuadas por Brommer (1942; 1956, 47-52; VL, 71-74; DL, 59-69) y, muy especialmente, con los artículos del LIMC (Kokkorou-Alewrás, 1986; McPhee, 1988; 1992).
24. Villard, 1964, il. 54, pl. 22; Kokkorou-Alewrás, 1990, n.º 2690.
25. Overbeck, 1868, n.º 328-329; Griñó y Olmos, 1986, n.º 6; Kokkorou-Alewrás, 1990, n.º 2689; McPhee, 1990, n.º 64.
26. Pausanias, VI,19,8 y V,17,2; traducción BCG, Herrero.
27. N.º IG4342; BADN 300598, del «Heidelberg painter» (ABV 66,55).
28. Kokkorou-Alewrás, 1990, n.º 2734; McPhee, 1990, n.º 70 la estiman interpretación controvertida.
29. BADN 316; Jucker, 1977, il. 1-2; Griñó y Olmos, 1986, n.º 2; Kokkorou-Alewrás, 1990, n.º 2676.
30. Schefold 1992 il. 154; Griñó y Olmos, 1986, n.º 3; Kokkorou-Alewrás, 1990, n.º 2682.
31. Como clarificaron Vernant y Detienne, 1974, cap.6.
32. N.º 1132 = CC957; BADN 330739; Brommer, 1942, il. 3; Brommer, 1956, il. 28a; ABFV il. 252; Griñó y Olmos, 1986 n.º 7; Kokkorou-Alewrás, 1990, n.º 2677, del «Athena painter» (ABL 256,50 il. 47,3; ABV 522; Add 130).
33. BADN 41686; Kokkorou-Alewrás, 1990, n.º 2692a.
34. Flacelière, 1966, il. 22; Griñó y Olmos, 1986, n.º 9; McPhee, 1990, n.º 2683.
35. V,10,9.
36. V,18,4, traducción BCG, Herrero. Lo recogen Overbeck, 1868, n.º 256, 79 ss.; Schefold, 1964, il. 26 (donde aventura una reconstrucción); Steuben, 1968, 32; Griñó y Olmos, 1986, n.º 5; Kokkorou-Alewrás, 1990, n.º 2678.
37. N.º 16592, del «Arkesilas painter», Stibbe, 1972, n.º 196, il. 63; Pipili, 1987, n.º 92, il. 49; Griñó y Olmos, 1986, n.º 1.
38. Gelzer, 1979, 175s.; *contra*: Pipili, 1987, 35.
39. Antikensammlungen n.º 3261; BADN 330543; Brommer, 1942, il. 2; Brommer, 1956, il. 28b; Kokkorou-Alewrás, 1990, n.º 2692; es obra del «Cactus painter» (ABL 198,2 il. 18,1; ABV 472, Para 212).
40. Del «Edinburgh painter» (BADN 303369; ABL 218,46; ABV 476); Brommer, 1942, il. 1; CVA 3 il. 17; Kokkorou-Alewrás, 1990, n.º 2716.
41. Kokkorou-Alewrás, 1990, n.º 2697.
42. N.º 77AE11; BADN 5739; Griñó y Olmos, 1986, n.º 8; Kokkorou-Alewrás, 1990, n.º 2680, obra de Cleofrades (ARV 186, 51; Add 188).
43. Payne, 1935, il. 49,2-3; McPhee, 1990, n.º 69.
44. N.º 421; BADN 7612; Kokkorou-Alewrás, 1990, n.º 2700; McPhee, 1990, n.º 6.
45. Brommer, 1942, il. 13; Franke y Hirmer, 1964, pl. 213; Kokkorou-Alewrás, 1990, n.º 2714; McPhee, 1990, n.º 24.
46. Stillwell, 1976, 320; Chamoux, 1953, 280; Heródoto, IV,204. Hay que descartar un origen en el segundo milenio a.e. de estos asentamientos a pesar de los argumentos de Stucchi, 1976.
47. Fr. 16, Dilts. Se trata de un extraño episodio de catapontismo que quizá refiera un contexto ritual del tipo *pharmakós*. El pasaje lo estudia Chamoux, 1953, 204 ss.
48. Fr. 199, TGFIII, tomado de Estrabón (IV,1,7); West, 1979 expone sus dudas respecto de la autoría de la obra.
49. 347 ss.

50. Versos 1099-1100.
51. 395-406; traducción BCG, Calvo.
52. 741-751; traducción BCG, Medina.
53. N° E772; BADN 209971; ARFV il. 375; McPhee, 1990, n° 1; obra de un «follower of Douris» (ARV 806,90; Add 291).
54. N° 1097; McPhee, 1990, n° 2; McPhee, 1992, n° 3; del «Lycurgus painter» (RVA I, 417,16).
55. Keuls, 1974, 101.
56. La copia mejor conservada, la de la Villa Albani de Roma (n° 1008; Helbig, 1963, III n° 3247), no resulta tan clara como la que se puede reconstruir mezclando los fragmentos del Ermitage de San Petersburgo (n° A641) y del Museo Metropolitano de Nueva York (n° 22.139.21). Entre una nutrida bibliografía véanse Amelung, 1923, ils.1 ss.; Götze, 1938, 220 ss.; 1948-49, il. 5; Harrison, 1964, 80; Scheffold, 1988, il. 199; Kokkorou-Alewrass, 1990, n° 2707; McPhee, 1990, n° 25; Vollkommer, 1988, n° 129.
57. N° 8229; BADN 5297; Kokkorou-Alewrass, 1990, n° 2719; McPhee, 1990, n° 78; Vollkommer, 1988, n° 130, atribuida al «Pourtalès painter».
58. N° E224; BADN 220497; Seeliger, 1886-90, 2602 il; CVA 6 il. 91; Flacelière, 1966, il. 22; ARFV2 il. 287; Kron, 1976, il. 2.5,2-3; Kokkorou-Alewrass, 1990, n° 2717; McPhee, 1990, n° 26; Vollkommer, 1988, n° 120; del «Meidias painter» (ARV 1313,5; Add 361).
59. N° 24.97.5; BADN 9525; Metzger, 1951, n° 21, il. 27,4; Bayet, 1926, 137; Kokkorou-Alewrass, 1990, n° 2723; McPhee, 1990, n° 33; Vollkommer, 1988, n° 124, del «Hesperides painter».
60. Véase Neutsch, 1953-54, esp. il. 1.
61. Como defiende Simon, 1986, 74 ss.
62. N° 70.8.4; BADN 5159; CVA il. 22; Kokkorou-Alewrass, 1990, n° 2701; McPhee, 1990, n° 7, del «Syracuse painter».
63. N° 2300; ; Kokkorou-Alewrass, 1990, n° 2778; McPhee, 1990, n° 12; McPhee, 1992, n° 23.
64. Bonfante, 1987, il. 5-6; Kokkorou-Alewrass, 1990, n° 2785; McPhee, 1990, n° 19. El material numismático con el tema que nos ocupa es numeroso, véase McPhee, 1990, n° 18 ss. o DL, 61 ss.
65. Atribuido a la «Class of Athens 581»; BADN 305361; ABV 499,34; Add 124; Brommer, 1942, il. 4-6; Scheffold, 1992, il. 155; Kokkorou-Alewrass, 1990, n° 2691.
66. N° E539; BADN 209570, atribuido al «Group of Berlin 2415» y proveniente de Capua (ARV 776,2; 1669; Add 288); Brommer, 1956, 48-49, il. 9; ARFV2, il. 33; Kokkorou-Alewrass, 1990, n° 2736; McPhee, 1992, 177.
67. «Tienes vino, honra dichosa; bajo tierra te esperan los mismos ritos que a los demás felices», narra la lámina de oro de Pelina (véase Diez de Velasco, 1995, 128 con bibliografía). No conviene trivializar en este tema; en la percepción simbólica del vino entre ciertos grupos de cultores de Dioniso era estimado como un licor de inmortalidad. De nuevo en el juego de la polisemia esta escena que comentamos podía tener lecturas desde irreverentes hasta místicas.
68. Fr. 62, SHell. Ésta es la opinión de Gangutia (en THA II); otros piensan que se trata de Sirenas o de Musas.
69. X,24.
70. Por ejemplo Calímaco (VI,11), que usa las «manzanas de oro» para referirse a los límites extremos de las deambulaciones de la diosa Deméter en busca de su hija Core.
71. Por ejemplo, y lejos de la exhaustividad, Filipo en la *Antología Palatina* (XVI, 93); Ovidio en las *Metamorfosis* (IX,190); Silio Itálico (VI,183); Estacio en las *Silvas* (3,3,158); Marcial (IX,101,4); Séneca en el *Hércules loco* (240 y 530), en el *Agamenón* (852) o en el *Hércules en el Eta* (18), o Sidonio Apolinar (9,97; 13,12 o 15,143).
72. Fr. 59, PCG.
73. *Banquete de los sofistas*, III,84.

74. Fr. 2, PCG.
75. IV,1395 ss.; traducción García Gual.
76. Roux, 1949, 37; Kron, 1976, 137; Blatter, 1984, n° 23.
77. N° 1718 = St422; Blatter, 1984, n° 21; Kokkorou-Alewrás, 1990, n° 2796, «close associate of the Lycurgus painter» (RVA I,424,55).
78. McPhee, 1990, n° 60.
79. Schauenburg, 1981, il. 21; McPhee, 1990, n° 63.
80. IV,56.
81. IV,627 ss.; traducción CHAGL, Ruiz de Elvira.
82. Fr. 837, PMG, Page. Sigue esta versión, por ejemplo, Servio en el *Comentario a la Eneida* de Virgilio, IV,246.
83. Rocha Pereira, 1962, il. 54-58; Schauenburg, 1960, il. 35,2; Griñó y Olmos, 1986, n° 28; Kokkorou-Alewrás, 1990, n° 2739; McPhee, 1990, n° 62; obra del «Boston Orestes painter» (RVP 258,1022).
84. N° 82294 = H2852; Schauenburg, 1981, il. 18; Kokkorou-Alewrás, 1990, n° 2705; McPhee, 1990, n° 61; Vollkommer, 1988, n° 128) del «Danaid painter» (LCS 429,487).
85. *Biblioteca* 186[142b].
86. Traducción BCG, Arce (introducción a Apolodoro).
87. II,[113],5,11 ss.; traducción BCG, Rodríguez de Sepúlveda.
88. Higino, *Fábulas* (prefacio 1 y 30,12); Pediósimos (XI) o el Mitógrafo vaticano (I,38 y 106; II,161; III,13,5 ss.).
89. Como los léxicos *Suda*, el de Hesiquio, el de Esteban de Bizancio (*s.v.*) o Zeno-bio (CPG, I,22).
90. Destacan los escolios a Apolonio de Rodas (IV,1396) o el comentario de Servio a la *Eneida* de Virgilio (IV,246 y 484).
91. IV,26-27. Traducción basada en la edición de Vogel.
92. XVIII, traducción Martínez, 1992, 119.
93. Como Eudocia (*Violarum*, 356) o Apostolio (11,57, CPG).
94. 762F3, Jacoby.
95. *Res Rusticae*, 2,1,6; traducción basada en la edición Keil-Goetz.
96. *Banquete de los sofistas* (III,82-84).
97. 275F6, Jacoby.
98. 25,247 ss.
99. Le siguen, por ejemplo, Servio (*Comentario a la Eneida*, IV.484), Solino (24,4-6) o el Mitógrafo vaticano (I,38 o II,161).
100. Véase Heródoro, 31F13, Jacoby.
101. 34.
102. *Catasterismos*, 3-4.
103. 3 y 6.
104. Aunque hay que destacar que el primero y más influyente de los escritores de este tipo de literatura, Arato (*Fenómenos*, 45 ss.), no identifica estas figuras con personajes mitológicos.
105. Traducción CAG, del Canto.
106. N° MN734; BADN 230397; Metzger, 1951, n° 41; Griñó y Olmos, 1986, n° 25; Kokkorou-Alewrás, 1990, n° 1565,3411; McPhee, 1990, n° 77; del «Pasithea painter» (ARV 1472,3).
107. La primera opción la defiende Metzger, 1951, n° 41 y la segunda, con dudas Beazley (ARV 1472,3, al que sigue McPhee, 1990, n° 77).
108. Universidad de Yale n° 1913.138; BADN 14674; Metzger, 1951, n° 20; Kokkorou-Alewrás, 1990, n° 2721; McPhee, 1990, n° 30; Vollkommer, 1988, n° 122) del «workshop of Hippolytos painter».
109. N° E227; BADN 13295; CVA 6, il. 93,2; Metzger, 1951, n° 19, il. 27,1; Kokkorou-Alewrás, 1990, n° 2722; McPhee, 1990, n° 32; Vollkommer, 1988, n° 123.

110. McPhee, 1990, n° 31 (Metzger, 1951, n° 22), n° 34 (Metzger, 1951, n° 23) y n° 35.
111. N° F148; Griñó y Olmos, 1986, n° 13; Kokkorou-Alewrás, 1990, n° 2685; McPhee, 1990, n° 54; McPhee, 1992, n° 12; Vollkommer, 1988, n° 118) del «Owl-pillar group» (LCS 667,1)
112. Kokkorou-Alewrás, 1990, n° 2687.
113. N° 36209; CVA, 1, il. 7,4; McPhee, 1990, n° 55; del «Chequer painter» (LCS 198,6). Kokkorou-Alewrás, 1990, n° 2687.
114. N° 81934 = H3255; Seeliger, 1886-90, 2599 il.; Griñó y Olmos, 1986, n° 12; Kokkorou-Alewrás, 1990, n° 2686; McPhee, 1990, n° 56; Vollkommer, 1988, n° 116) del «Darius painter» (RVA II, 496,42).
115. Schauenburg, 1989, il. 1; Kokkorou-Alewrás, 1990, n° 2688a; McPhee, 1990, n° 58; McPhee, 1992, n° 4; del «Underworld painter».
116. Fr. 655, TGFII; Turner, 1976.
117. N° F3245; Bayet, 1926, 399, n° 1; Griñó y Olmos, 1986, n° 19; Kokkorou-Alewrás, 1990, n° 2688; McPhee, 1990, n° 57; Vollkommer, 1988, n° 115; «by, or very close to, the Darius painter» (RVA II, 499,56).
118. N° MB4402 = L768; Schauenburg, 1981, il. 22; McPhee, 1990, n° 4) del «Ilioupersis painter» (RVA I, 195,20).
119. McPhee, 1990, n° 5a; McPhee, 1992, n° 9; de Asteas.
120. Del «Whiteface painter» (LCS 381,139 il. 147,1; LCS supl. III, 138; RSIS il. 295); McPhee, 1990, n° 5; McPhee, 1992, n° 8.
121. N° 81865 = H2885; Schauenburg, 1981, il. 20; McPhee, 1990, n° 3; del «Lecce painter» (RVA I, 126,234).
122. Desde Robert, 1920, II, 493.
123. Como Séneca (*Hércules loco*, 530-32); Virgilio (*Eneida*, IV,483-86) o la *Tabula Albana* (40c, Jacoby = IG XIV,1293).
124. McPhee, 1990, n° 38a; atribuible al grupo «Pre-Lykurgan».
125. N° 81847 = H2873; de Asteas (RVP 86,135; il. 57; RSIS il. 351); Kokkorou-Alewrás, 1990, n° 2729; McPhee, 1990, n° 36; Vollkommer, 1988, il. 87.
126. N° 81856 = H2893; Brommer, 1942, il. 12; Schauenburg, 1981, il. 25-26; Kokkorou-Alewrás, 1990, n° 2726; McPhee, 1990, n° 39; Vollkommer, 1988, n° 131.
127. Del «Prinato painter» (LCS 172,986); Kokkorou-Alewrás, 1990, n° 2704; McPhee, 1990, n° 37; Vollkommer, 1988, n° 132.
128. Del «Gioia del Colle painter» (RVA II, 458,7a); Kokkorou-Alewrás, 1990, n° 2727; McPhee, 1990, n° 38; Vollkommer, 1988, n° 136.
129. Es la n° 82294 = H2852.
130. Del «Ascoli Satriano painter» (RVA supl. 1, 126, 874a il. 23,6); Schauenburg, 1981, il. 13-15; RSIS il. 228; Kokkorou-Alewrás, 1990, n° 2728; McPhee, 1990, n° 40; McPhee, 1992, n° 5; Vollkommer, 1988, n° 137).
131. La atribución es «late product of the workshop of the White Sakkos painter» (McPhee, 1990, n° 41; McPhee, 1992, n° 6).
132. N° F2882; Kokkorou-Alewrás, 1990, n° 2695.
133. La atribución es «connected with the Stuttgart painter» (RVA supl. 2, 365, 200-8); McPhee, 1992, n° 7.
134. Por ejemplo en Servio (*Comentario a la Eneida*, 4,484).
135. Diodoro (IV,27,2).
136. Fr. 360, *dubius*, Merkelbach-West.
137. Fulgencio (755) o el Mitógrafo vaticano (III,13,5).
138. Kokkorou-Alewrás, 1990, n° 2699; Vollkommer, 1988, n° 119.
139. N° 08.258.20; BADN 23396; Metzger, 1951, n° 17; ARFH2 il. 378; Kokkorou-Alewrás, 1990, n° 2720; McPhee, 1990, n° 29; McPhee, 1992, n° 2; Vollkommer, 1988, n° 134; del «Pasishe painter» (ARV 1472,1; Add 381).
140. N° 81865.

141. N° 81847.
142. Inscripción recogida en CIG, 8480.
143. 8,249 ss.
144. 3F16a, Jacoby.
145. *Teogonía*, 213-216.
146. Prefacio, 1.
147. *Sobre la naturaleza de los dioses*, 3,44.
148. En los escolios a Apolonio de Rodas (IV,1399d) o Eudocia (366).
149. Estudiada por Ramnoux, 1959.
150. Véase Bermejo, 1994, 140-161.
151. *Elegías*, 3,22,10.
152. N° 24.97.5.
153. McPhee, 1990, n° 1-5a.
154. IV,1396.
155. Según Estrabón (17,3,20) o Tolomeo (4,4,3-5).
156. Según Tolomeo Evergeta (234F1, Jacoby); Lucano (9,355); Plinio (5,11) o Solino (27,54).
157. Véase Jourdain-Annequin, 1989, 541.
158. 3F16b, Jacoby.
159. Recopilada en McPhee, 1992.
160. N° 4820 (R445); BADN 46595; atribuido al «Amydone painter» por Beazley (1925, 320,17, aunque no reflejado en ARV); McPhee, 1988, n° 8; McPhee, 1992, n° 13, il.
161. N° 2351 (610); BADN 200089, proviene de Vulci, y Beazley lo atribuye a «Manner of Euphronios» (ARV, 18,2; 1619; Add 153); Peredolskaya, 1967, n° 18 lo atribuyó a Eufronio (también Giuliani *et al.*, 1991, n° 17).
162. VL, 80,B1; Kokkorou-Alewrás 1990b, n° 2036 o los redactores de la BAD. Beazley (ARV, 18,2) defendió que se trataba de la serpiente de las Hespérides. El detalle con el que el pintor ha figurado las manzanas en un barniz más oscuro (ilustración 22) parece hacernos pensar que buscaba identificar el árbol. Es posible que nos encontremos ante una imagen polisémica que pudiera leerse tanto como la muerte de la hidra como la de la serpiente de las Hespérides. Heracles en la otra cara del vaso se dispone a flechar al animal.
163. 3F16b, Jacoby.
164. El significado de estos elementos lo estudian por ejemplo Motte, 1971, 232 ss.; Brazda, 1977, 86 ss.; Littlewood, 1967 o Prest, 1987.
165. Véase, por ejemplo, Jourdain-Annequin, 1989, 545 ss.
166. IV,11-18; la *Biblioteca* atribuida a Apolodoro, como vimos, ha de ser como pronto del siglo I.
167. Por ejemplo los mitógrafos Apolodoro (II,5 ss.) o Higino (*Fábulas*, 30) trastocan el undécimo por el duodécimo aunque siguen la ordenación diodorea la *Tabula Albana* (40 Jacoby) o un poema anónimo de la *Antología Palatina* (XVI, planudea, 93).
168. N° MN734.
169. Véase Diez de Velasco, 1995, 126 ss.
170. San Petersburgo (n° 1559 = B640 = St1641), Louvre (n° C12161); BADN 207407; Kokkorou-Alewrás, 1990, n° 2875; McPhee, 1990, n° 74; del «Providence painter» (ARV 639,56; Add 274).
171. Por ejemplo Brazda, 1977, 120 o Diez de Velasco, 1994, 523.
172. Greimas, 1985, 79-140.
173. Diez de Velasco, 1994, 556 ss.
174. Entre los lituanos el árbol de Saulé, *axis mundi*, se visualizaría en la noche como un eje que desembocaría en el polo celeste, ubicación probable de la constelación llamada el Jardín del Paraíso (aunque Greimas, 1985, 91 es consciente de que «al carecer de datos sistemáticos sobre la organización lituana de la bóveda celeste, parece imposible localizar en la actualidad el emplazamiento del Paraíso»). Entre los griegos la constelación del Dragón se localiza en plena zona polar celeste y en sus proximidades se ubica el Arro-

dillado (generalmente interpretados como Heracles y la serpiente de las Hespérides). El jardín de las Hespérides se sitúa en las proximidades de Atlas, el gigante que soporta la bóveda y que, por tanto, marca el eje polar (véase Tièche, 1945; esta identificación resulta aún más evidente en el mosaico de la casa de Mitreo de Mérida, donde se figura no a Atlas sino a *Polum* –personificación del polo– sosteniendo a *Caelum*, según un modelo iconográfico indistinguible del empleado para Atlas, salvo en que sólo se le representa de busto; véase Díez de Velasco, 1994b).

175. *Farsalia*, 9,357-367; traducción BCG, Poyato.

LENGUAJES DE LA ALTERIDAD: LA MÍSTICA GRIEGA COMO CONCEPTO

1. *El problema de definir la alteridad*

Los historiadores de las religiones no han conseguido forjar una definición consensuada de los términos misticismo y mística.

Oscilan las aproximaciones entre dos grandes líneas de pensamiento que marcan los extremos; la primera plantea la radical diversidad de cada una de las experiencias místicas que, en el mejor de los casos, se analizan como desarrollos específicos inseparables de las condiciones culturales en las que se manifiestan. La segunda, defendida por algunos fenomenólogos y, entre otros, por algunos neo-místicos¹, plantea la radical identidad de todas las manifestaciones místicas (percibidas por la psicología especializada como experiencias transpersonales en las que se disuelve el yo²). Se trata de aproximaciones que desvirtúan el papel del instrumento principal del historiador de las religiones, que es el método comparativo, anulándolo o por defecto o por exceso, y parecen ilustrar la quiebra de su aplicación a todas las manifestaciones religiosas³.

El problema principal que plantea el estudio de la mística radica en sus fuentes; no porque sean escasas, sino porque los propios escritores místicos son conscientes de no conseguir plasmar correctamente la experiencia en el lenguaje escrito⁴.

Se trata no sólo de experiencias de índole subjetiva y, por tanto, difícilmente descifrables por el historiador, sino de experiencias que parecen corresponder a un modo de funcionamiento de los mecanismos cognitivos que resulta diferente del que preside el razonamiento lógico. El trance místico es un estado de conciencia alterada que pa-

rece manifestarse desde el punto de vista fisiológico (y con todas las reservas que conviene plantear en asuntos en los que cualquier medición resulta controvertida) por medio de una implicación principal del hemisferio cerebral derecho. Éste se caracteriza en su funcionamiento por la dificultad en la expresión en los modos lógicos (y socializables por medio del lenguaje) del hemisferio cerebral izquierdo⁵. El estudio de experiencias místicas en laboratorio ha permitido, cuando menos, establecer la base de la alteridad de las manifestaciones místicas⁶ y, por tanto, justificar la dificultad de definir las por medio de los instrumentos de delimitación conceptual que utiliza el lenguaje científico y, específicamente, la historia de las religiones⁷.

2. *Las aproximaciones religiocéntricas y etnocéntricas y la mística griega*

Pero a este problema se añaden otros que enturbian en mayor medida los análisis.

En cualquier definición de mística pesan con fuerza las posiciones velada o abiertamente religiocéntricas que han defendido una disección entre experiencias místicas verdaderas y falsas⁸, superiores e inferiores, puras e impuras, y que, en algunos casos, se han querido plantear como criterios para determinar el modo legítimo o abusivo del empleo del término místico⁹.

Muchas de estas aproximaciones han partido de la hipervaloración de la experiencia mística entendida como el más alto grado del compromiso religioso y, por tanto, estimada accesible únicamente a una elite privilegiada compuesta por muy pocos individuos. Esta idealización ha llevado generalmente a la incapacidad por parte de los cultores de un credo específico para aceptar que en otras religiones pudiera desarrollarse correctamente y de modo acabado todo el proceso y, en particular, su fase última, la *unio mystica*. Para este modelo de pensamiento las tradiciones religiosas ajenas pueden llegar a enjuiciarse como pasos previos o meros modos de desencadenar el proceso (como ocurre con el zen para numerosos cristianos¹⁰), pero no como la auténtica experiencia mística.

Como tantos otros conceptos del análisis histórico-religioso, el término mística posee un campo significativo muy influido por la herencia cristiana (en la que se engloban, desde el punto de vista ideológico, buena parte de los investigadores del tema¹¹), marcada por la primacía del individualismo de la experiencia y por el monoteísmo y que, por tanto, suele aceptar como místico lo que en otras

tradiciones afines puede resultar comparable (misticismo musulmán y judío), pero rechaza lo que no se rige por esas pautas.

Resultaría improcedente, según esta visión, una experiencia mística que superase el plano de lo meramente individual, como ocurre en los trances colectivos, que se entenderían como degeneraciones desvirtuadas de la verdadera mística (sirvan de ejemplos los casos de los cuáqueros o de los shakers¹²). Pero experiencias de tipo colectivo resultan fundamentales por lo menos en dos de las más importantes manifestaciones místicas griegas, el dionisismo y los misterios eleusinos. Así, para esta opción de análisis, solamente existiría en el mundo griego una tradición susceptible (como prefijación) de resultar identificable como mística, la que tiene su desarrollo pleno en Plotino y su origen en Platón.

Otra vía de desvalorización de experiencias místicas, en este caso de índole además etnocéntrica, proviene de la graduación valorativa de los medios utilizados para ponerlas en marcha. La ascética rigurosa y la elección (imaginaria) por fuerzas sobrenaturales se suelen aceptar como mecanismos correctos, mientras que actividades ajenas o marginales en la tradición religiosa occidental como la ingestión de sustancias psicodélicas¹³ o la inducción por la danza o la música se estiman como vías dudosas (lo que lleva a una desvalorización genérica de la extática). Pero los estudios desarrollados desde el descubrimiento de las endorfinas y las sustancias psicodélicas endógenas¹⁴ parecen alentar una modificación en las actitudes. La ingestión de sustancias exteriores al cuerpo puede tener su directa contrapartida química en la producción natural por el cerebro de modo autoinducido de sustancias que realicen funciones similares. El criterio para determinar que nos encontremos ante una experiencia de índole mística tendría, por tanto, que ver menos con el detonante, cuanto con el contexto y la finalidad religiosa de la experiencia¹⁵. De este modo, el uso religioso de sustancias psicodélicas, como el que se constata en religiones tradicionales¹⁶ o en contacto y aculturación (por ejemplo, entre los navajo¹⁷), no desvirtuaría el carácter genuino de la experiencia mística que desencadenan. La hipotética explicación para el detonante de la experiencia colectiva en los misterios de Eleusis (el uso de cereal infectado con un hongo psicodélico en la confección de la bebida ritual ciceón¹⁸), lo mismo que la indudable ingestión alcohólica en el trance báquico, no resultan hoy en día argumentos suficientes para no incluir estas dos experiencias dentro del misticismo griego.

Parece evidente que se requiere un marco de análisis más generoso que permita valorar en su justa medida el componente místico

de la religión griega¹⁹. Para ello se repasarán algunas notas comunes de la experiencia mística que se intentarán aplicar al caso griego.

3. Características generales de la experiencia mística y su aplicación a la mística griega

La experiencia mística parece presentar una serie de características comunes que, aunque no permiten consolidar una definición aceptada de modo general, cuando menos sirven para acotar el tema.

En primer lugar, la vía mística se estima como un itinerario voluntario, marcado por fases de duración diversa en las que se realiza una preparación para la experiencia mística.

Quedan, por tanto, desechadas las experiencias involuntarias o debidas a psicopatologías (los trances histéricos o catalépticos a los que, por ejemplo, parece que dedicó una monografía Heráclides del Ponto²⁰).

En la documentación antigua conocemos por lo menos tres contextos en los que se constata este itinerario voluntario. El primero es la preparación a los grandes misterios eleusinos que constaba en sus diversas fases de ayunos, abstinencias, procesiones y purificaciones²¹. Menos conocidas resultan las técnicas que empleaban ciertos hombres de sabiduría. En el caso de Pitágoras (y también probablemente de Empédocles) consistían en «poner en tensión los *prápides*²²», término generalmente traducido como el espíritu, pero que algunos autores prefieren dejar en su acepción más antigua: diafragma, lo que permite defender que están testificando una técnica de control de respiración²³ que actuaría como detonante de algunos trances místicos.

La preparación que podríamos denominar filosófica la expone Platón y presenta una técnica algo diferente y menos directamente somática:

Una purificación [...] consistente en separar al máximo el alma del cuerpo, acostumbándola a condensarse, a concentrarse en sí misma partiendo de cada uno de los puntos del cuerpo y a vivir en lo posible, en el presente y en el futuro, sola en sí misma, liberada del cuerpo como tras romper una atadura²⁴.

Estamos ante ejercicios de una índole desconocida en los detalles pero que permiten la comparación en algún caso con prácticas de apnea controlada como las que forman la disciplina *prâṇâyâma* en el yoga hindú.

En segundo lugar, la experiencia mística parece presentar fases de oscuridad y sufrimiento. El adepto soporta una fase de aniquilación y desidentificación para la que el ejemplo más prestigioso en la comparación ha sido la «noche oscura» de San Juan de la Cruz. Entre los griegos algo de este lenguaje de las tinieblas ha transmitido Plutarco, un iniciado en los misterios eleusinos que, como un desliz frente al habitual pacto de silencio, se atreve a expresarse en los términos siguientes (en un fragmento que debe corresponder a un tratado perdido *Sobre el alma*²⁵):

En este mundo no tiene conocimiento, excepto cuando está en el trance de la muerte; puesto que cuando ese momento llega, sufre una experiencia como la de las personas que están sometándose a la iniciación en los grandes misterios; además los verbos morir [*teleutân*] y ser iniciado [*teleisthai*] y las acciones que significan, tienen una similitud. Al principio, sin rumbo corre de un lado para otro de un modo agotador, en la oscuridad, con la sospecha de no llegar a ninguna parte; y antes de alcanzar la meta soporta todo el terror posible, el escalofrío, el miedo, sudor y estupor.

Platón denomina «ejercicio de muerte» (*melêtê thanátou*)²⁶ ese conocimiento del verdadero filósofo que le permite finalmente y por medio de la anámnisis²⁷ recordar su verdadera esencia en un juego de memoria que marca también, como se desprende de las láminas áureas, la vía órfico-dionisiaca. El sabio ha de ejercitarse en el morir, pero no como un mero pasatiempo filosófico a guisa de ejercicio espiritual que prepare a afrontar sin demasiados terrores el momento de la muerte, sino como una auténtica disciplina de la agonía consistente en sufrir en vida la experiencia radical de adentrarse en los caminos de la muerte.

Resulta característico del mensaje místico griego la promesa de un más allá mejor. La fase de oscuridad se suele entender como un preludio que, adecuadamente memorizado, puede resultar la clave para una correcta consecución del proceso del morir.

En tercer lugar, el resultado de todo este proceso es una experiencia cumbre, generalmente inexpresable de modo correcto en un lenguaje lógico y que modifica la personalidad del que la sufre. Tal es el caso de la experiencia eleusina, sometida a una regla de secreto cuya violación en teoría se pagaba con la vida, pero cuya represión en la práctica y, sobre todo, cuando se abrieron los misterios a no griegos resultaba poco practicable. A pesar del número enorme de iniciados que se sometieron al rito resulta un secreto incomprensiblemente bien guardado, incluso en la época final del paganismo.

Una explicación del silencio y secreto²⁸ provendría, por comparación con otras experiencias místicas, de su radical inexpresabilidad, debida a la ruptura del discurso lógico durante su desarrollo que lleva a lo que se ha denominado autismo místico²⁹. Cerrar la boca parece más una necesidad que una constricción para el iniciado, que sufre una experiencia bienaventurada desencadenada, según cuentan, por la visión de algo tan sencillo como una espiga de trigo.

Por último, la culminación mística se resume en una experiencia de unión con una alteridad de índole trascendente. Para el caso griego, en los misterios eleusinos³⁰, según el testimonio por ejemplo de Cicerón³¹, se llegaban a conocer los principios de la vida (*principia vitae*) y la esperanza de una mejor muerte. Plutarco, en el pasaje antes citado³², plantea la identidad del resultado de la iniciación con el de la muerte del iniciado:

Pero después una luz maravillosa le alcanza y le dan la bienvenida lugares de pureza y praderas en los que le rodean sonidos y danzas y la solemnidad de músicas sagradas y visiones santas. Y después, el que ha completado lo anterior, a partir de ese momento convertido en un ser libre y liberado, coronado de guirnaldas, celebra los misterios acompañado de los hombres puros y santos y contempla a los no iniciados, la masa impura de seres vivientes que se revuelcan en el fango y sufren aplastándose entre ellos en la oscuridad, aterrados por la muerte, incrédulos ante la posibilidad de la bienaventuranza en el más allá.

De nuevo la esperanza escatológica está en el centro de los intereses de estos místicos griegos, cuyo exponente más claro lo ofrece el resultado bienaventurado del viaje de la muerte del iniciado órfico-dionisiaco tal como traslucen algunas láminas áureas. «De hombre naciste dios», se proclama³³, definiendo la metamorfosis final del iniciado que ha alcanzado la apoteosis, algo parecido a lo que promete Platón a los que en el destello de la anámnesis son capaces de acceder a comprender cuál es su verdadera esencia. La *unio mystica* se produce como una vuelta a los orígenes divinos del alma humana que se eleva como en un carro hacia el cielo en un trance liberador. Platón resume sin poder detallarla su vía mística, que permite

a los que, gracias a la filosofía se han purificado todo lo necesario, vivir a partir de ese momento libres de cuerpos e ir a parar a moradas aún más bellas, que no pueden describirse fácilmente...³⁴.

Desde una óptica de análisis transcultural y no religiocéntrica se pueden, por tanto, incluir como místicas experiencias que se testifi-

can en tres grandes ámbitos religiosos griegos ya desde la época clásica y que se añaden al generalmente aceptado misticismo griego de época helenística³⁵.

Las experiencias místicas más arcaicas rastreables (si exceptuamos la mística de la guerra y su predecesora la mística de la caza, de las que poseemos entre los griegos datos muy tenues³⁶) aparecen entre los incorrectamente denominados chamanes griegos. Estos hombres santos dominan unas técnicas de índole individual que los singularizan frente a sus conciudadanos y cuya alteridad llevó a numerosos estudiosos a buscarles un origen extraheleno, que parece hoy en día innecesario³⁷.

Una mística de tipo colectivo y que usaba como detonante, cuando menos en algún caso, la ingestión de sustancias psicodélicas conformaba la experiencia de los misterios eleusinos y dionisiacos y, probablemente también, la de los órficos y de otros misterios griegos³⁸.

Por su parte Platón, receptáculo de las tradiciones anteriores, puso a punto un modelo de vía mística muy influyente en la posteridad (neoplatónica, cristiana y musulmana), que se basaba de nuevo en la experiencia individual.

De este modo se dibujan los límites de un capítulo importante para los estudios de mística comparada, al que solía y aún suele otorgarse un lugar muy secundario en los trabajos generales sobre el tema, muy influidos todavía por las categorías de análisis forjadas por las tradiciones de las religiones del libro³⁹. La modificación en la delimitación conceptual que se ha ido estableciendo con el mayor conocimiento en Europa de las facetas místicas de las religiones de Asia⁴⁰ no conllevó, salvo casos particulares, una valoración suficiente de los fenómenos místicos entre los griegos (al margen de la mística helenística), a pesar de que de ellos poseemos una documentación suficientemente reveladora.

NOTAS

1. Es la posición defendida por A. Huxley en *Las puertas de la percepción*; véase la recopilación de contribuciones en White, 1972 (especialmente Huxley o Watts). En general sobre la psicología transpersonal véase por ejemplo Tart, 1975, esp. 17 ss.; Walsh y Vaughan, 1980 (con textos de Maslow, Grof, Tart o Wilber entre otros). También sobre el problema de la unicidad de la experiencia mística Kessler y Prige, 1982.

2. Es un tema muy estudiado por la psicología transpersonal (véase nota anterior). La desidentificación del místico la repasa, por ejemplo, Horne, 1977.

3. Habría manifestaciones para cuyo estudio no servirían los métodos históricos creados ante todo para el análisis del yo consciente.

4. Baruzi, 1931.
5. Hay una numerosa bibliografía especializada; retenemos, por ejemplo, el trabajo de Springer y Deutsch, 1989. En general, las implicaciones fisiológicas de los estados místicos son hipotéticas. La implicación del hemisferio cerebral derecho es una hipótesis que parece sugerente aunque no ha sido comúnmente aceptada; otros estudios parecen determinar un aumento de la actividad de la zona frontal del cerebro en los trances místicos.
6. Y el carácter no patológico de las mismas. La incompreensión hacia el fenómeno místico por parte de los psiquiatras tradicionales, que usaban como patrón de normalidad el estado de conciencia común, llevó, por ejemplo, a la exageración de estimar la mística femenina como manifestación de patologías histéricas (la infravaloración de las experiencias femeninas por parte de la ciencia se sustentaba y conformaba un sistema de valores muy determinado).
7. Véase Diez de Velasco, 1995b, 20 ss. Una versión del presente trabajo, redactada en 1994, aparece en Diez de Velasco, 1997c.
8. Lhermite, 1953.
9. Baruzi, 1948, 51 ss.
10. Por ejemplo, Merton, 1972.
11. Valga un repaso a muchas de las contribuciones (y a las líneas editoriales) de las revistas especializadas en mística, por ejemplo *Revue d'ascétique et de mystique* o *Studia mystica*.
12. Véanse, por ejemplo, para los cuáqueros Kent, 1987 y para los shakers Stein, 1992 entre las aportaciones recientes.
13. Era la postura, por ejemplo, de Felèce, 1934. Véase una síntesis del uso de psicodélicos en la experiencia religiosa en Ropp, 1987 (con referencias a obras fundamentales como las de Masters y Houston o Aaronson y Osmond y a la experiencia de A. Huxley). Para la relación mística-psicodélicos, por ejemplo, Kellenberger, 1978. Crítica hasta la ceguera es la postura de Zaehner, 1957; también Zaehner, 1972.
14. Véase en español el reciente artículo con bibliografía en lengua inglesa de Callaway, 1994, 197 ss.
15. Esta postura la expone Bergson, 1933 al enjuiciar la obra de James, 1902 (que ha sido extremadamente influyente en la investigación norteamericana sobre estados alterados de conciencia y religión).
16. Por ejemplo, McKenna, 1993 o los trabajos de Wasson (hay que prevenirse de la tendencia obsesiva de este autor de explicar los orígenes de la religión e incluso de la cultura en clave etnomicológica —especialmente 1986, 92 ss.—).
17. Véase el estudio de Aberle, 1982.
18. Wasson, 1978; 1986, 189 ss. La teoría del uso de psicotrópicos en Eleusis la planteó Kerenyi, 1962, 179 ss.; 1976, 36 ss. La cuestión la repasa breve y recientemente Burkert, 1987, 98 ss. El estudio fundamental sobre el ciceón sigue siendo el opúsculo de Delatte, 1955.
19. Un planteamiento del tema muy interesante aunque se decanta por una aplicación estrecha aparece en Sabbatucci, 1980, caps. I y VII. Van der Leeuw, 1956, cap. 75 también presenta unas breves páginas muy sugerentes en las que incluye el dionisismo entre los fenómenos místicos. La postura de Pániker, 1992 resulta algo confusa.
20. Heráclides Póntico, fr. 81, Wehrli, el libro se titulaba *Peri tês ápnou* (*La cataleptica*). Véase Detienne, 1958 para un análisis de la documentación sobre catalepsia en Heráclides y otros autores.
21. Véase entre otros Foucart, 1914, 355 ss.
22. 31B12,9 Diels-Kranz (= Porfirio, *Vida de Pitágoras*, 30 —más completo—; Diógenes Laercio, 8,54): «Había entre ellos un hombre de extraordinario conocimiento, dominador, más que ninguno, de todo tipo de técnicas de sabiduría, que había adquirido un inmenso tesoro en sus *prápidas*, porque cuando ponía en tensión toda la fuerza de sus *prápidas*, sin esfuerzo alcanzaba a visualizar en detalle las cosas de diez o veinte generaciones

de hombres». Los términos transmitidos por Clemente son muy reveladores: «Bienaventurado (*ólbios*) el que ha adquirido la riqueza de *prápidos* divinos (*theiôn prapídôn*)» (*Stromateis*, V,140); véase Diez de Velasco, 1995, 117 ss.

23. Como desveló Louis Gernet, 1945, 252 y desarrolla Vernant, 1960, 124 (los argumentos expuestos en este punto son deudores estrechos de estos dos autores). También Svenbro, 1988, 153 (adjudica el saber a Epiménides). Detienne, 1958 repasa las relaciones catalepsia-inmortalidad del alma y Francotte, 1985 las técnicas extáticas (control respiratorio, trances) empleadas en la Grecia arcaica que, según su hipótesis, también utilizaba Parménides. Véase también Bremmer, 1993 o con más detalle Diez de Velasco, 1995, 114 ss.

24. *Fedón*, 67c; menos claramente expuesto por ejemplo en *Fedón*, 65c o 83a.

25. Plutarco fr. 178, Sandbach (= Estobeo, IV,52,49).

26. Es justo indicar que nuestra argumentación resulta profundamente deudora de las intuiciones de Gernet, 1945 y su desarrollo por Vernant, 1960, esp. 124 ss.

27. Véanse (entre una bibliografía muy nutrida) los trabajos de Lledó, 1984, 199 ss; Lledó, 1992 esp. cap. 8, o la reflexión sintética de Cornford, 1952 cap. 4.

28. Estudiada con detalle por Motte, 1986, también Casel, 1919 cap. 1.

29. Van der Leeuw, 1956, 487 ss.

30. Burkert, 1987, 81 ss. dedica la cuarta parte de su trabajo a analizar la que denomina «experiencia extraordinaria» en los misterios antiguos aunque puntualiza (p. 102) que no se trata de misticismo «en el verdadero sentido de la palabra» en el caso eleusino.

31. Cicerón, *Leyes*, II,14.

32. Fr. 168, Sandbach.

33. Es la promesa de las láminas de Turio (1 y 4, Nápoles, Museo Nacional n° 111623 y 111463) y de Roma (British Museum n° 3154), editadas en Zunz, 1971, n° A1/4/5 o Diez de Velasco, 1995, 126 ss.

34. Platón, *Fedón*, 114c.

35. Por ejemplo Spencer, 1963 cap. 5; Festugière, 1967, esp. 15 ss. o González Blanco, 1973 entre otros. Algunos de los argumentos defendidos aquí aparecen, aunque con una óptica muy idealista y poco sistemática, en Agathias, 1972 o repasados como configuraciones en la presentación de Schlötermann, 1958, 56 ss.

36. Pero que sería conveniente tener en cuenta; son experiencias místicas las que favorecen la transformación del guerrero homérico tal como lo ha avanzado Lincoln, 1975 y que eran bien conocidas por numerosos pueblos indoeuropeos (en general Diez de Velasco, 1994, 527 ss.). Su origen probablemente provenga de técnicas de metamorfosis para la caza (caza mística) como parecen rastrear en ciertos mitos y especialmente en prácticas iniciáticas que conllevan la captura de un gran animal (Diez de Velasco, 1995b, 53 ss.).

37. Aunque parece correcta la postura de Eliade, 1972 sobre el carácter místico de ciertas prácticas chamánicas (véase recientemente el trabajo sintético y revelador de lazos conceptuales entre chamanismo y filosofía en Meslin, 1994), no parece sólido defender el carácter extraheleno de los conocimientos de los mal llamados «chamanes» griegos (Epiménides, Abaris, Hermótimo, etc.) tal como defendió Dodds, 1951, cap. V (resumiendo a Meuli, 1935) y que siguieron muchos otros y recientemente han puesto en duda Couliano, 1980 o Bremmer, 1983, 47 ss. En general sobre la polémica Cusumano, 1984; también Diez de Velasco, 1995, 114 ss.

38. Que fue definida desde el punto de vista metodológico de modo correcto por Sabbatucci, 1980, 50 ss. Aunque se limita en su estudio al orfismo y los misterios (las conclusiones históricas finales resultan muy discutibles), Boyancé, 1939 había planteado como místico este componente religioso griego. Véase también Pokorny, 1971.

39. Aunque no dejan de aparecer trabajos extremadamente religiocéntricos y eurocéntricos como la reciente síntesis de divulgación de Beaudé, 1990.

40. Y la asunción de la inclusión de la mística hindú desde los trabajos de Otto, 1926 o Gardet, 1970; Gardet y Lacombe, 1981.

LA IMAGEN Y EL MITO

1. *Mito, literatura e iconografía*

Solamente podemos intuir la riqueza y diversidad de los mitos griegos antiguos. Esta constatación deplorable resulta una reflexión recurrente en todos los capítulos que conforman el presente trabajo. Resulta imposible pasar en la mayoría de los casos de vislumbres que transforman en aun más deslumbrante lo que se desvela (por su inaccesibilidad).

A pesar de la riqueza de la literatura legada por el mundo antiguo, infinitamente más numerosa y variada que la de cualquier otra civilización desaparecida, la insatisfacción por lo perdido ha llevado a generaciones de estudiosos, por medio de la búsqueda de nueva documentación o la depuración de los instrumentos de análisis de lo ya conocido, a recuperar, recomponer, interpretar. El deseo vehemente de comprender ocasionó estrategias de análisis que, de tanto intentar salvar, terminaban produciendo monstruos, excrecencias que, a fuerza de teoría, terminaban pintando a unos extraños griegos cuyo acervo cultural, ya de por sí abigarrado, se convertía en verdaderamente irreconocible. Como respuesta a lo que execraron como excesos del comparativismo, se generó una actitud pacata que se atrincheraba en los textos antiguos, que renegaba de cualquier intento de buscar semejantes (es decir, paralelos culturales que aclarasen datos inconexos o incompletos) entre cualquier otro pueblo para esos griegos antiguos que se estimaban hijos del milagro, únicos e irrepetibles, ancestros impecables en los que se miraba una civilización que se quería creer satisfecha de sus logros.

Pero ya vimos cómo ni siquiera el nuclear concepto de Europa podía ofrecer seguridades si se encaraba con los ojos huraños del que desea, por medio de la jerarquización de las palabras, consolidar mejor la preeminencia y mitigar el recelo hacia lo diferente. Desde esta óptica los griegos no resultan más que un espejismo en el que se reflejan, en una distorsión falsamente idealizadora, las insatisfacciones y mezquindades de cualquier presente, siempre imperfecto por necesidad.

Mirando con esos ojos jerarquizadores el legado del mundo antiguo, la literatura se erigía en despota. Cualquier otro tipo de fuente solamente resultaba fiable cuando no quedaba otro remedio que desviar los ojos en su dirección porque no se podía recurrir a algún pasaje escrito que ilustrase lo que se intentaba estudiar. En caso de discordancia se sacrificaba el dato que se originaba al margen de la transmisión escrita.

Esta forma de entender a los griegos, que buscaba siempre sus palabras y sus pensamientos y que sólo cuando éstos faltaban toleraba desviarse del modelo, ha provocado que la iconografía no haya sido tomada en cuenta y explotada de modo exhaustivo, que haya quedado como una disciplina en cierto modo marginal cuyos resultados sólo en contadas ocasiones permeaban los límites estrechos de los círculos de especialistas.

Pero en nuestro presente anegado por la imagen (y la realidad virtual), donde el magisterio de la vida lo transmiten la televisión y el cine, creando mundos en los que lo real y lo imaginario se superponen (que, por otra parte, es lo que ocurría también en el lenguaje del mito), la iconografía se fortalece. La inmediatez de la imagen, aun parada (como es la griega), no tiene hoy rival para ojos incómodos frente al esfuerzo que requiere la lectura, como son los de la mayoría de los nacidos en las últimas cuatro décadas. La imagen sugiere de un modo diverso a las solas palabras, convence también a esa mitad del yo donde radican los sueños, donde florece el jardín de los mitos, donde la razón pierde la seguridad de sus límites ante lo imaginario.

La iconografía, pues, resulta hoy un instrumento de acceso inmediato al mundo griego, capaz de desvelar sutilezas que quizá la literatura guarda con mucho mayor celo. Hay que tener en cuenta que cada vez son menos los capaces de disfrutar de la lectura directa de los clásicos sin la traición de una traducción, de seguir la musicalidad y el sentido de unas palabras escritas en una lengua que, además de muerta, resulta cada vez más ajena.

No es de extrañar que la imagen sea campo privilegiado para ahondar en la comprensión de facetas poco explícitas en la literatu-

ra griega, para añadir alicientes a estudios que, si hubieran seguido atrincherados en la mera revisión de textos ya explotados desde el Renacimiento, hubieran nacido muertos de tedio.

La imagen nos introduce en parajes en algunas ocasiones silenciados por la transmisión escrita, tan dependiente, como hemos visto, de las sensibilidades de cada momento. El mundo de lo femenino, despreciado en una civilización que escribió ante todo para los hombres, se manifiesta en imágenes que pueblan una serie de vasos cerámicos y objetos que usaban las mujeres. La crudeza de lo sexual, expresado sin el menor recelo y en sus combinaciones más variadas (en una sociedad de pedófilos, bisexuales, amantes múltiples y en grupo como era la griega), se escenifica en vasos que el pudor ha ocultado en los gabinetes privados de los museos y las grandes colecciones hasta que en las últimas décadas hemos sido capaces de enfrentarnos a ellos¹ aun a costa de tener que encarar de otro modo las ambigüedades de algo que tan ideal y perfecto parecía resultar bajo la denominación de «amor platónico».

Las imágenes ofrecen un mundo sin intermediarios, directo desde los griegos a nosotros, sin las cribas que dejaron atrás tantos escritos que no gustaban o no se comprendían. Miramos el mismo objeto que ellos vieron y, gracias a la riqueza de nuestro conocimiento de su civilización, que desde luego hay que agradecer en su mayor parte a las fuentes escritas, sabemos casi siempre para qué servía y qué quería decir. Es más, dotados de los instrumentos de análisis actuales (que, por ejemplo, ofrece la semiótica) nos creemos capaces de desentrañar significados que quizá pasaron desapercibidos incluso para la percepción consciente de los antiguos. Pero hay que prevenirse para no naufragar en la complacencia y el orgullo de modernos. Quizá la capacidad griega de gozar y comprender una imagen (más allá de lo meramente racional) era mayor que la nuestra, sobre todo si el marco en el que se exhibía el vaso cargado de pinturas era, por ejemplo, el polisémico *sympósion*.

El mito, primogénito de la imaginación, se aviene demasiado bien a la imagen. Quizá porque le ofrece un marco menos mediato que el que elaboran las palabras. De visión a ilustración, lo imaginario campea a sus anchas. El pintor no tiene que explicarlo todo, puede dejar sólo esbozada una actitud, permitir al que contempla su obra que perciba a su gusto, que fabule, que interprete, que un día vislumbre una cosa y al siguiente otra distinta.

Mito e imagen se combinan para permitirnos ahondar en nuestro viaje hacia los griegos y en las páginas que siguen se optará, para terminar, por desarrollar otras dos pequeñas travesías. En la

primera analizaremos la mirada tierna de Deyanira, esos ojos de enamorada que parecen dirigirse no hacia Heracles, su fabuloso esposo, sino hacia una bestia salvaje, el centauro. En la segunda intentaremos aliviar el martirio de un poema épico del que no quedan más que briznas, la *Miníada*, buscando con los instrumentos del análisis mitológico e iconográfico avanzar en su comprensión.

2. *La mujer y el centauro: los extraños amores de Deyanira*

El rapto de Deyanira y la subsiguiente muerte del centauro Neso es un motivo iconográfico (y mitológico) que tuvo un tratamiento destacado durante todo el mundo antiguo². Servía de preludeo y a la par concentraba en una sola imagen el destino trágico del mayor de los héroes griegos, creando una escena con una gran carga significativa implícita. El centauro y la mujer fundidos en un forzado abrazo, Heracles unido al centauro en el acto de procurarle la muerte y, en el futuro, la terrible venganza del centauro en forma de túnica emponzoñada son los ingredientes narrativos de la consumación del destino trágico del héroe invencible.

Pero esta lectura primera y más evidente del episodio deja paso, en algunas escenas, a una segunda, menos literaria, menos trágica, pero no menos efectiva. Solos en la imagen aparecen la mujer y el centauro, resultando que, sin la presencia del marido vengador, el abrazo de la bella joven y el engendro de hombre y caballo parece menos forzado.

Vamos a concentrar la mirada en algunas de estas imágenes de indudable carga erótica en las que se combina el ser mixto, enloquecido por los apetitos irrefrenables de su componente animal, y la bella esposa, frágil pero acostumbrada a los embates del amante prodigioso (y sobrehumano como en el resto de sus actuaciones) que es Heracles.

La mirada se convierte en pregunta al fijar la vista, por ejemplo, en una copa de Londres (ilustración 48): no hay violencia y, muy al contrario, parece haber un recogimiento con cierta dosis de ternura. Si las inscripciones no nombrasen claramente al centauro y la mujer (como Neso y Deyanira), la identificación sería más que dudosa y grande la tentación de explicarla como representación de algún episodio de centaurofilia. Pero en este caso el pintor parece haber querido dejar constancia de su renuncia a la ambigüedad, consolidando la postura engañosa que lleva a pensar que escenas parecidas (ilustraciones 49-50), gracias al peso del paralelo iconográfico que conforma una serie, resultan de identificación evidente.



Ilustración 48:
Deyanira y Neso
(nombrados por inscripciones)
en un abrazo. Copa ática de figuras rojas
(Londres, Museo Británico n° E42).



Ilustración 49:
Deyanira y Neso
(sin inscripciones).
Plato de figuras negras
(Atenas, Museo Nacional n° 83).



Ilustración 50:
Deyanira y Neso
(sin inscripciones).
Plato de figuras negras
(Tübingen, Universidad n° S./10 1284).

Pero la fijación de un motivo iconográfico (centauro-mujer) y su identificación en un documento no permiten en realidad establecer con seguridad que Deyanira y Neso sean los participantes, amantes imposibles, en todas las representaciones en las que no se les nombra. Para ello es necesario el recurso a otras tradiciones mitológicas transmitidas por la literatura o la iconografía que pudieran generar una figuración semejante a la que estudiamos y que incluyesen personajes parecidos (Heracles, mujer, centauro). Por lo menos se pueden recensionar seis casos:

El primero corresponde a la versión que comentamos y que, con diferencia, es la más representada³. En ella se figura al centauro Neso, Heracles y a Deyanira, hija de Eneo (rey de Calidón). Destacan varios documentos con inscripciones que nombran a los participantes y, en particular, dos que representan a Neso y Deyanira solos: la copa ática de figuras rojas del Museo Británico⁴, fechable hacia el 510 a.e. (ilustración 48), antes citada, y un fragmento de brazaletes de escudo en bronce del J.P. Getty Museum de Malibú⁵, fechable hacia el 580 a.e. La escena es, desde el punto de vista compositivo, muy semejante, por ejemplo, y como dijimos antes, en sendos platos de figuras negras, uno del Museo Nacional de Atenas⁶ (ilustración 49), fechable hacia el 550 a.e., y el otro de la Universidad de Tübingen⁷ (ilustración 50), algo posterior.

Una segunda versión hace intervenir a Deyanira, Heracles y Aqueloo, resultando los dos últimos pretendientes rivales a la mano de la primera. El enfrentamiento de Heracles y Aqueloo se ha resuelto en algunos casos⁸ de un modo anómalo, representando a Aqueloo como un centauro cornudo. Aunque cabe una remota posibilidad de confusión con el episodio anterior, el motivo del cuerno (fundamental en la derrota de Aqueloo en las versiones literarias) identifica con cierta seguridad estas escenas.

Conocemos por Higino⁹ a otra Deyanira, de padre distinto (hija del rey Dexámeno¹⁰ de Óleno, en Acaya), y amante de Heracles¹¹. Su padre aceptó a la fuerza entregarla en matrimonio al centauro Euritión¹², pero Heracles apareció el día de la boda y mató al entrometido pretendiente. Ésta sería nuestra tercera versión.

La cuarta versión narra una situación idéntica, pero Apolodoro¹³, que es el que nos transmite el mito, ofrece una protagonista femenina diferente; la mujer es nombrada Mnesímaca en vez de Deyanira.

Por su parte, Diodoro de Sicilia¹⁴ complica nuestro elenco de hijas del rey Dexámeno al nombrar como Hipólita a la hija envuelta en el episodio del centauro Euritión. Sería la quinta versión.

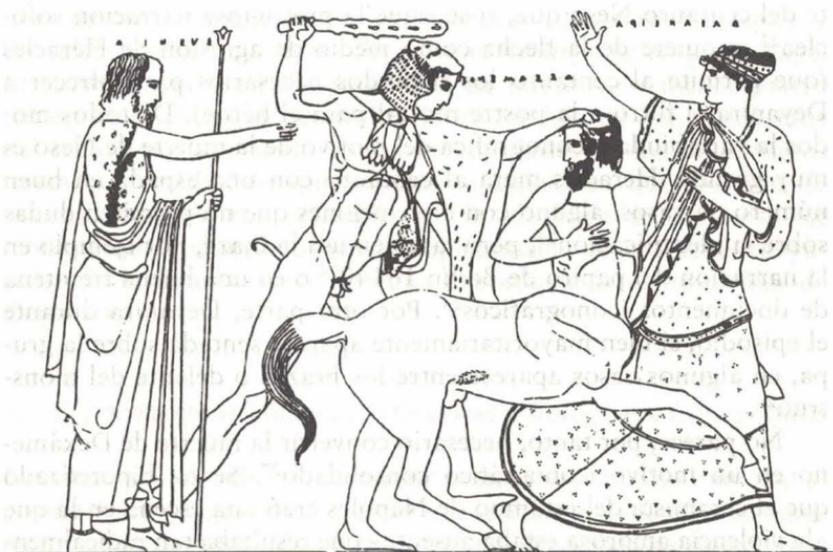


Ilustración 51: Deyanira, Heracles, Eneo y el centauro Dexámeneo (nombrados por inscripciones). Estamno ático de figuras rojas (Nápoles, Museo Nacional n.º H3089).

Por último, este conjunto de «despropósitos» mitológicos se complica en mayor medida como resultado de una versión iconográfica. Un centauro nombrado Dexámeneo¹⁵ aparece en combate con Heracles, raptando a Deyanira ante su padre Eneo (identificados todos por inscripciones) en una representación figurada en un estamno ático de figuras rojas del Museo Nacional de Nápoles¹⁶, fechable hacia el 440-430 a.e. (ilustración 51).

Este vaso se podría clasificar como un error de identificación por parte del pintor si no contásemos con algunos datos que se rastrean en fuentes literarias. Calímaco¹⁷ habla de un Dexámeneo, hijo de Eceo, que tenía un establo en Bura (Acaya), que el escoliasta¹⁸ del pasaje identifica como centauro¹⁹. Por otra parte parece que Timocles²⁰ dedicó a este Dexámeneo centauro una comedia.

La escena del estamno de Nápoles se ha intentado convertir en pieza fundamental para consolidar una serie iconográfica característica²¹. La mujer no se situaría en la grupa del centauro sino que huiría delante de él (o aparecería en diversas otras posiciones) a la par que Heracles se encargaría de castigar con su maza al ser mixto que podría así identificarse con seguridad como Dexámeneo. Se trataría de una representación alternativa a la que figuraba la muer-

te del centauro Neso que, si se sigue la prestigiosa narración sofoclea²², requiere de la flecha como medio de agresión de Heracles (que permite al centauro los segundos necesarios para ofrecer a Deyanira el filtro a la postre mortal para el héroe). De todos modos la variabilidad iconográfica del motivo de la muerte de Neso es muy grande. Heracles mata al centauro con una espada en buen número de vasos, alguno con inscripciones que no permiten dudas sobre la identificación²³, pero también usa la maza, por ejemplo en la narración del papiro de Berlín 16140²⁴ o en una buena treintena de documentos iconográficos²⁵. Por otra parte, Deyanira durante el episodio, si bien mayoritariamente aparece sentada sobre la grupa, en algunos casos aparece entre los brazos o delante del monstruo²⁶.

No parece, por tanto, necesario convertir la muerte de Dexámeno en un motivo iconográfico consolidado²⁷. Se ha hipotetizado que el ceramista del estamno de Nápoles creó una escena en la que «la violencia amorosa estaba ausente» que resultaba tan radicalmente diversa a la sofoclea como para que resultase necesario encontrar otro centauro protagonista. El pintor, en un rasgo de erudición, lo nombraría Dexámeno, creando una escena significativamente diferente aunque compositivamente semejante²⁸.

Heracles, la mujer y el centauro resultan un motivo mitológico que posee una fuerte carga erótica implícita (de ahí que se representase en lucernas romanas que, entre otras cosas, servían para iluminar los devaneos de los amantes²⁹), pero cuya plasmación literaria e iconográfica terminó generando un panorama cuando menos confuso (si no directamente absurdo). La tradición mitológica presenta problemas de homonimia que rozan lo inverosímil, ya que Heracles o tiene que defender a su mujer Deyanira del ataque de tres centauros diferentes o se asocia a dos Deyaniras diferentes (y otras dos mujeres más) en episodios de centauromaquia.

Estamos viendo que hay representaciones en las que no parece haber violencia, en las que la mujer se deja ir en brazos del centauro como en un rapto deseado. La explicación no resulta sencilla y el recurso a una mala interpretación en cadena de pintores y tardíos mitógrafos (Diodoro, Apolodoro e Higino) no parece, a pesar de la simplicidad, un recurso plenamente satisfactorio.

Tanta confusión causa perplejidad y solamente queda el consuelo de plantear una hipótesis. Es posible que circulase alguna versión que desconocemos por su falta de plasmación en las muy mutiladas fuentes literarias que han salvado el abismo bimilenario; un motivo mitológico que la iconografía (que llega a nosotros

libre de otras cribas que las que procuran el azar arqueológico y las veleidades anticuarias) sólo permite intuir, y en el que el papel de la joven esposa en el rapto por el ser mixto fuese menos pasivo (comportamiento que determinaría un modelo de mujer diferente del tenido por adecuado en las mentalidades de los dos últimos milenios y medio, lo que explicaría, quizá, su desaparición de nuestras fuentes, tan cribadas por la ideología masculina). Ese motivo, que redimensionaría completamente el erotismo subyacente de la escena, lo podríamos denominar la centaurofilia de Deyanira.

3. *El poema épico Miníada. Reflexiones mitológicas e iconográficas*

Las circunstancias de la transmisión textual han tratado muy mal al poema épico griego *Miníada*, del que quedan escasísimos testimonios y noticias y tan sólo un fragmento original que ha transmitido el viajero griego del siglo II, Pausanias³⁰, al describir la representación de la *Nekyia* (descenso al Hades) de Odiseo que realizó el gran pintor Polignoto de Tasos hacia el 470-465 a.e. en el pórtico de los Cnidios de Delfos³¹. Con tan exiguo material los investigadores modernos han adelantado diversas conjeturas sobre su contenido, autor y fecha, aunque siempre de modo muy tangencial y en estudios dedicados a otros temas³².

En lo que se refiere al autor, dependemos también de Pausanias, la fuente que ofrece mayor cantidad de información sobre la *Miníada*, pero que, a la par, resulta particularmente oscura. En el libro cuarto la atribuye sin entusiasmo a Pródico de Focea, mientras que en los últimos libros la deja sin atribución³³. Filodemo³⁴, por su parte, utiliza el circunloquio: «y el que escribió la *Miníada*», en una frase en la que precisamente había citado a Hesíodo y no la obra de la que extraía el párrafo. Parece claro, pues, que la autoría de la *Miníada* ya en la antigüedad era dudosa. La confusión se multiplica como resultado de una cita de Clemente de Alejandría en la que se atribuye un *Descenso al Hades* a Pródico de Samos³⁵. Una parte de la investigación moderna identificó, por tanto, la *Miníada* con uno de los *Descensos al Hades* de la tradición órfica, basándose tanto en la homonimia de los Pródicos como en el análisis de los fragmentos del poema, que en una primera lectura pudiera parecer que se desarrollan todos en el reino de Hades³⁶.

En resumen, en lo que se refiere al contenido de la *Miníada*, se han vertido las siguientes hipótesis:

- que era una *catábasis* (*Descenso al Hades*) de Orfeo y por tanto un poema órfico;
- que era un poema del ciclo de los argonautas y/o de la caza de Calidón³⁷;
- que narraba la guerra de Heracles con los orcomenios y, por tanto, correspondía al ciclo heracleo³⁸;
- que correspondía al ciclo de Teseo³⁹;
- que era el poema nacional de los orcomenios de Beocia y sus míticos ancestros los minias⁴⁰.

Ante tan dispares opiniones, en las páginas siguientes se intentará un análisis del material mítico que aparece citado en la *Miníada* en busca de relaciones lógicas que permitan emitir alguna hipótesis sobre su contenido y fecha. El material iconográfico se repasará incidiendo en las representaciones más antiguas, que quizá puedan ofrecer alguna pauta a la hora de rastrear el impacto del poema (si lo tuvo) en los motivos mitológicos plasmados en el arte.

Comenzaremos analizando las escenas de carácter inframundano que forman el bloque principal de los testimonios que nos quedan del poema. Los personajes míticos citados son Anfión, Támiris, Teseo-Pirito y Caronte.

Pausanias, nuestra fuente de referencia, afirma que en la *Miníada* se narraba el castigo de Anfión en el Hades. Por el contexto parece referirse al mítico rey de Tebas y la acción se relaciona con la muerte de Níobe y sus hijos e hijas⁴¹. Pero la narración pausanea presenta algunos puntos de interés. En primer lugar, Anfión no aparece con su parentela en el Hades, sino que se le localiza al lado de Támiris, otro músico célebre. Parece, pues, primar su calidad de músico extraordinario frente a la de esposo de Níobe, causa última de su castigo. Curiosamente Anfión no aparece como castigado ni en la *Nekyia* (canto 11) de la *Odisea* ni en la que pintó Polignoto en Delfos, donde sí se figura a Támiris, como veremos. En el poema homérico Anfión está citado en su calidad de héroe, rey constructor de las murallas de Tebas⁴², y una noticia hesiódica que transmite Paléfato⁴³ aclara que las levantó «a golpe de cítara», por tanto, por artes mágico-musicales. Hay que añadir que la tumba de Anfión en Tebas descrita por Pausanias presenta unos caracteres mágicos que sólo pueden relacionarse con la acción de un héroe de tipo benéfico⁴⁴.

La tradición sobre Anfión se complica como resultado de su homonimia con otro Anfión, hijo de Yaso, rey de Orcómeno, cuya hija, Cloris, aparece en la *Iliada* como mujer de gran belleza con la

que se casó Neleo y con la que tuvo al célebre Néstor⁴⁵. Para mayor confusión, en algunos catálogos de Nióbides aparece una Cloris, hija, pues, del Anfión tebano, como única superviviente femenina del castigo de sus parientes. Diodoro, Apolodoro o Higino⁴⁶, ya confunden ambas Cloris, con lo que, por lo menos en el siglo I a.e., ambos Anfiones ya se identificaban por parte de algunos. Pero es arriesgado afirmar que la homonimia de la pareja Anfión-Cloris es sólo un producto de los mitógrafos postclásicos. En un intento por ordenar las diversas tradiciones sobre Nióbides se ha defendido⁴⁷ que debió de existir un catálogo hesiódico de Nióbides más extenso que el homérico en el que hemos de pensar que ya aparecía Cloris, con lo que la homonimia Anfión-Cloris podría ser muy antigua y ya difícilmente explicable con argumentos simples. Por otra parte, lo que sabemos de ambos Anfiones no es excluyente. El Anfión orcomenio tiene un origen bien definido⁴⁸ (hijo de Yaso, sin mención de la madre), mientras que el Anfión tebano se encuadra en el complejo sistema simbólico del niño abandonado, del que sólo se conoce la madre (Antíoque), supuesto hijo de un dios (Zeus) acechado por un pariente enemigo (su tío abuelo Lico, de nombre bien sospechoso)⁴⁹. Puede que estemos ante dos tradiciones diferentes en torno a un mismo personaje heroico y mítico. Que el Anfión tebano pueda identificarse con el orcomenio —en una tradición mítica específica ya en época arcaica— explicaría de modo satisfactorio su inclusión en la *Miníada*, además de servir de argumento en favor del carácter orcomenio del poema.

En lo que se refiere a la iconografía, Anfión está representado de modo escaso y, en general, tardío (el material romano es el más numeroso⁵⁰). En el campo de la hipótesis muy azarosa queda la identificación de Anfión y Zeto en la cratera de cáliz de figuras rojas del Louvre⁵¹, fechada hacia el 460-450 a.e. De todos modos, aunque resultaría el testimonio más antiguo de aceptarse esta lectura muy poco segura, no parece aportar datos suficientemente significativos al análisis del poema que estamos desarrollando.

Junto a Anfión aparece en la *Miníada* el músico tracio Támiris, sufriendo castigo en el Hades por su *hybris* musical contra las Musas⁵². Esta localización inframundana del castigo la encontramos también en la *Nekyia* de Polignoto, pero no así en la *Nekyia* (canto undécimo) de la *Odisea*. La aparición de Támiris en la épica homérica se testifica por su parte en la *Ilíada*, donde el castigo del músico se cumple en vida de éste⁵³. Nos encontramos, pues, ante dos tradiciones dispares. La iconografía de Támiris, fechable toda en época clásica, parece surgir coetánea con la pintura polignotea y se multi-

plica como consecuencia de que Sófocles⁵⁴ le dedicó una tragedia en el 468 a.e. Ninguna de las hipótesis esgrimidas para explicar el contenido de la *Miníada* permite entender la aparición de Támiris, sólo comprensible, quizá, como contrapunto al músico mágico beocio Anfión.

El único fragmento original que ha subsistido de la *Miníada* se refiere a la catábasis de Teseo y Pirito. La situación tiene ciertos ribetes cómicos, puesto que los dos reyes en su descenso al Hades no encuentran a Caronte en el embarcadero y hemos de suponer que penetran en el inframundo sin su ayuda. Una situación paralela, aunque explotada al máximo en sus efectos cómicos, la encontramos en *Las ranas* de Aristófanes⁵⁵.

La razón de la aparición de estos personajes en una epopeya de nombre *Miníada* plantea bastantes problemas, puesto que se aviene mal, en principio, con cualquiera de las hipótesis sobre el contenido del poema antes recensionadas si exceptuamos la cuarta. Los paralelos con los que pudo contar el autor de la *Miníada* tampoco son muchos. En este caso el prestigio de la obra homérica como modelo tiene un peso relativo: Teseo y Pirito aparecen efectivamente en la *Nekyia* de la *Odisea*⁵⁶, pero en un pasaje del que se sospecha, ya desde la antigüedad, que resulta una extrapolación de la época de Pisístrato. Por otra parte, el papiro Ibscher presenta a Teseo y Pirito en el inframundo dialogando con Meleagro, pero no existe certeza total ni de su autor ni de la escuela a la que adscribirlo, de tal modo que, aunque de modo hipotético, se ha pensado que pudiera tratarse incluso de un fragmento de la *Miníada*⁵⁷. El análisis iconográfico en este caso permite una argumentación más satisfactoria. Una cratera de cáliz del Museo Metropolitano de Nueva York⁵⁸ fechable hacia el 440-430 a.e. presenta en el Hades a Teseo y Pirito y a Meleagro, lo que parece coincidir parcialmente con la narración del papiro Ibscher. Sigue la tónica de la totalidad de las representaciones áticas de Teseo y Pirito en el Hades que se fechan en época clásica⁵⁹. De todos modos el motivo ya se plasmó en el arte hacia el 560 a.e., en una placa de bronce, de una abrazadera de escudo hoy en el Museo de Olimpia⁶⁰. Representa a Heracles frente a Teseo y Pirito (ilustración 52) en el momento de rescatar al primero de los lazos invisibles que lo mantenían prisionero en el inframundo. Por tanto, en pleno arcaísmo y en una interesante localización no ática, ya se figuraba esta aventura de Teseo.

Se ha argumentado que la presencia de Teseo en la *Miníada* permite retrotraer la fecha de confección del poema al comienzo del siglo V a.e. al plantear que se trata de un motivo mitológico clara-

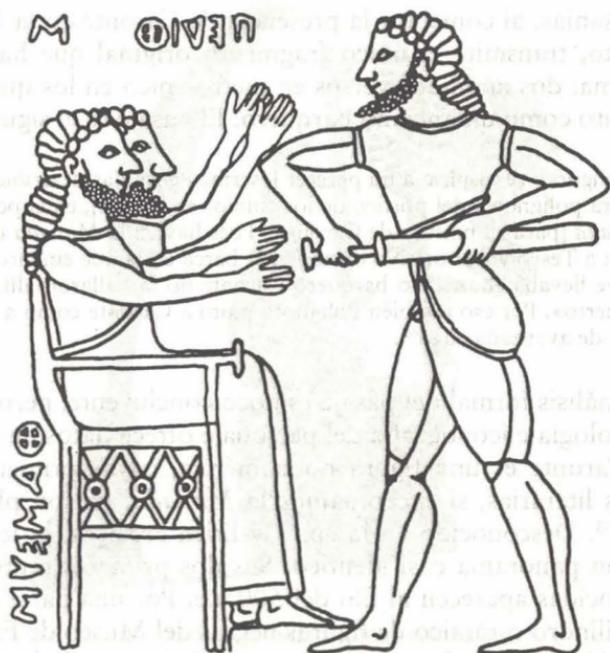


Ilustración 52: Teseo y Pirito en el inframundo rescatados por Heracles.
Placa de Olimpia (Museo n.º B4918/9).

mente clásico. Sin duda, Teseo tiene su época de esplendor en el clasicismo ateniense, bajo un régimen democrático al que termina simbolizando imaginariamente⁶¹. Pero, a pesar de que, como hemos visto, la iconografía ateniense del motivo de su catábasis es únicamente clásica, los orígenes de esta aventura son anteriores, quizá no homéricos, pero sí claramente arcaicos.

Hoy por hoy la clave para la comprensión de este episodio en el seno de la *Miníada* depende de que se dilucide la autoría del episodio de Teseo, Pirito y Meleagro en el papiro Ibscher. Si se plantea que se trata de una obra hesiódica y que la *Miníada* es obra de un escritor beocio o más específicamente orcomenio, el episodio tendría interés para el público local y, por tanto, resultaría efectivo desde el punto de vista de la narración poética. Desde esta hipótesis, los caracteres políticos del Teseo ateniense pesarían mucho menos en el recurso al motivo mítico que el prestigio de su presencia en la obra del padre de la poesía beocia. Para entender el papel de Teseo en la *Miníada* resulta necesario, quizá, desvincular al héroe de la Atenas que le encumbró.

Pausanias, al comentar la presencia de Caronte en la *Nekyia* de Polignoto, transmite el único fragmento original que ha quedado del poema: dos anodinos versos en metro épico en los que Caronte es descrito como un anciano barquero. El pasaje es el siguiente:

Polignoto se inspira, a mi parecer [escribe Pausanias describiendo la pintura polignotea del pórtico de los cnidios en Delfos], en el poema la *Miniada* [para su pintura de Caronte]. Pues hay en la *Miniada* una referencia a Teseo y Pirito: «No obstante, la barca en la que embarcan muertos que llevaba el anciano barquero Caronte no la hallaron allí, dentro del puerto». Por eso también Polignoto pintó a Caronte como a un anciano ya de avanzada edad⁶².

El análisis formal del pasaje es poco concluyente, pero el repaso a la mitología e iconografía del personaje ofrece datos de mayor interés. Caronte es una figura no homérica, cuyas primeras testificaciones literarias, si exceptuamos la *Miniada*, ya son plenamente clásicas⁶³. Desconocido en la épica y lírica arcaicas, la iconografía ofrece un panorama casi idéntico. Sus dos primeras representaciones conocidas aparecen al filo del 500 a.e. Por una parte contamos con el cilindro cerámico de figuras negras del Museo de Frankfurt⁶⁴ (ilustración 53), en el que se representa al genio en la barca, presumiblemente en medio del Aqueronte y rodeado de una docena de personajes voladores (*eidôla*) de apariencia casi humana. Por otra parte se testimonia una escena bastante semejante en un fragmento de formisco de figuras negras de la Universidad de Tubinga⁶⁵ (ilustración 54). En ambos vasos Caronte aparece con barba blanca, es decir, como un anciano, lo que coincide con la descripción de la *Miniada* y destaca frente a la iconografía posterior.

El análisis iconográfico en este caso complementa el vacío de la literatura al permitir fechar claramente el surgimiento en el arte del mito de Caronte al filo del siglo V a.e. No es imposible que pudie-



Ilustración 53: Caronte y almas voladoras.

Cilindro cerámico de figuras negras (Frankfurt, Museo n.º Li560).



Ilustración 54: Caronte y almas voladoras.

Fragmento de formisco de figuras negras (Tübingen, Universidad nº S10.1507).

ra existir un desarrollo literario anterior, pero no está constatado. Además Caronte, en su representación como genio barquero, cuadra bien en una sociedad como es la ateniense a partir del clasicismo, como he expresado en otros trabajos⁶⁶. Todo parece abogar por fechas bajas para la aparición de Caronte como barquero en el acervo mitológico griego y, por tanto (en lo que parece ser un argumento de peso), para la confección de la *Miníada*.

Frente a las andanzas de los personajes anteriormente revisados, en dos escenas de la *Miníada*, en las que aparecen Meleagro y Orión, la localización inframundana no es tan clara ni necesaria.

La cita de Meleagro se inscribe en el episodio de su muerte que Pausanias comenta. La *Miníada* en este caso seguiría la misma versión que las *Eeas* hesiódicas, planteando que el héroe murió bajo las saetas de Apolo en la lucha entre curetes y etolios⁶⁷. No se trata, en principio, de ningún episodio claramente desarrollado en el inframundo, aunque sí sea de contexto funerario. La identidad en la tradición entre la *Miníada* y *Eeas* permite incidir en que pudiera tratarse de un desarrollo mítico de tipo local beocio contrapuesto a otra versión diferente que es la transmitida por la tradición homéri-

ca o por Frínico⁶⁸. De todos modos no parece que se pueda descartar completamente que esta referencia a la muerte de Meleagro se insertase como introducción en un relato que lo localizase en el Hades. La iconografía nos ofrece un ejemplo muy significativo de la presencia del héroe en el Hades junto a Teseo y Pirito: la cratera de figuras rojas del Museo Metropolitano de Nueva York, antes citada. En resumen, la aparición de Meleagro en la *Miníada* junto con los personajes que ya hemos repasado podría convenir en diversos contextos mitológicos; tanto la caza del jabalí de Calidón (en la iconografía de Meleagro es el episodio más común), como el combate entre curetes y etolios, la gesta de los argonautas o alguna catábasis. Pero, desde luego, también tendría razón de ser en un poema beocio que recopilase versiones locales de mitos diversos.

Por último, en un fragmento de Filodemo⁶⁹ se da a entender que en la *Miníada* se hacía referencia a Orión, pero el pasaje está tan corrupto que no hay posibilidades de saber de qué podía tratar. Desde luego cabe la posibilidad de que Orión apareciese en una escena en el reino de Hades de un modo parecido a como ocurre en la *Odisea* en la que el gigante está figurado cazando en el prado de Asfódelos⁷⁰. Pero también es posible que Orión estuviese en la *Miníada* por una razón de mayor peso. En efecto, este personaje tiene una clara vinculación con el territorio beocio. Su lugar de nacimiento se situaba en la zona oriental del país (en Tanagra o Hiria) e incluso su tumba se enseñaba en Tanagra, a decir de Pausanias⁷¹. La poetisa beocia Corina nos presenta un interesante Orión al que califica de *eusebéstatos* y al que otorga los rasgos de un héroe benefactor⁷². Otro pasaje mitológico relacionado con Orión interesa de modo particular y se refiere a Metioque y Menipe, las hijas del gigante. Lo transmite Antonino Liberal, dando a entender que lo tomó de Nicandro y de Corina, por lo que la antigüedad del pasaje mitológico está bastante asegurada⁷³. Las hijas de Orión aceptan la muerte voluntariamente para satisfacer a las divinidades infernales y de este modo poner fin a una peste que asolaba Beocia. En la narración tardía no se produce una muerte normal sino un catasterismo (como ocurre con Orión en una de las tradiciones míticas). Los beocios deciden rendir culto a ambas mujeres en un santuario fundado en Orcómeno donde se realiza una ofrenda anual por parte de jóvenes orcomenios de ambos sexos. Orión y sus hijas en estos episodios juegan el papel de personajes benefactores de Beocia y especialmente de Orcómeno, rindiéndoseles por ello un culto.

La explicación de la presencia del gigante en la *Miníada* resulta diáfana si partimos de la hipótesis de que se trata del poema «nacional» de los orcomenios.

El repaso del material mítico de la *Miníada*, aun sin permitir aclarar completamente la naturaleza del poema, sí permite aventurar algunas hipótesis.

Parece existir una relación destacada entre algunos mitos presentes en la *Miníada* (Anfión, Orión, quizá Caronte⁷⁴) y el territorio beocio y específicamente la ciudad de Orcómeno. La hipótesis de que la *Miníada* fuese el poema nacional de los orcomenios parece, sin excluir alguna de las otras, la más defendible.

La aparición de personajes como Teseo, Pirito o Meleagro podría también explicarse desde esta hipótesis: los tres participaron en el viaje de los argonautas, grupo de héroes a los que se ha denominado minias por descender algunos de ellos (en especial Jasón) de las Miníades (hijas del rey Minia de Orcómeno), según cuenta Apolonio de Rodas⁷⁵. En el desarrollo del discurso épico cabría recurrir a narrar la muerte o las aventuras en el Hades de estos personajes, sobre todo si tenían una cierta fama local que se reflejaba en versiones propias de algunas de sus aventuras.

Estas dos hipótesis y el hecho de que algunos episodios míticos del poema quizá no se desarrollen en el Hades hacen que la identificación de la *Miníada* con una *Catábasis* de Orfeo resulte bastante improbable.

La aparición tardía de algunos de los motivos mitológicos, y muy especialmente el de Caronte, parece abogar por fechas muy cercanas al clasicismo para la confección del poema. Se trata de motivos cuyo desarrollo iconográfico fundamental lo encontramos ya en época clásica (Caronte, catábasis de Teseo y Pirito, Támiris, Anfión).

Esta fecha cercana al clasicismo explicaría la utilización por Polignoto de Tasos de la *Miníada* a la hora de pintar la *Nekyia* del pórtico de los Cnidios en Delfos: frente al Hades homérico, la *Miníada* presentaría un Hades alternativo, en cierto sentido más a la moda. Polignoto utilizaba, pues, un poema reciente y conocido en la zona que posteriormente cayó en un relativo olvido. Ésta es la causa de que lo conozcamos de forma tan escasa y que no podamos plantear en su estudio, como se puede ver, más que explicaciones bastante hipotéticas.

NOTAS

1. Por ejemplo Kilmer, 1993.
2. Véase Díez de Velasco, 1992; una versión previa de este trabajo (redactada en 1996) se encuentra en Díez de Velasco, 1998b.

3. Diez de Velasco, 1992, 838 ss. con más bibliografía; añadir Shapiro 1994, 155-160.
4. N° E42; BADN 201584, del «Ambrosios painter» (ARV 174, 20, Add 184); véase Diez de Velasco, 1992, n° 98 (con ilustración y más bibliografía).
5. N° 84.AC.11, firmado por Aristodamo de Argos, véase Diez de Velasco, 1992, n° 97 (con ilustración y bibliografía).
6. N° 83; BADN 301030, del «Snake and Spots Group» (Add 35), véase Diez de Velasco, 1992, n° 101a (con ilustración y bibliografía). Aparecen junto a la mujer y el centauro sendas falsas inscripciones (manchas figurando letras pero sin posibilidad de identificación).
7. N° S./10 1284 (D76); BADN 301031 del «Snake and Spots Group» (ABV 132, 9), véase Diez de Velasco, 1992, n° 101b (con ilustración y bibliografía).
8. Isler, 1970, n° 69 ss.; 83 ss. ils. IV ss.; Isler, 1981, n° 246-259 con ilustraciones y bibliografía; Brommer, 1984, 73-76; Vollkommer, 1988, 25-26.
9. *Fábulas*, 31,11 y 33,2-3.
10. Véase Weiszäcker, 1884-6.
11. Véase Stoll, 1884-6, 977-978 o Vollkommer, 1986, 359-361, con más bibliografía.
12. Véase Roscher, 1884-6.
13. II,[91]5,5.
14. IV,33.
15. Véase Weiszäcker, 1884-6b o Gondicas, 1986.
16. N° H3089 (BADN 213635); del «Polygnotos Group» (ARV 1050,4, Add 321); Vollkommer, 1986, n° 2 (con ilustración y bibliografía); Gondicas, 1986, n° 1; Vollkommer, 1988, 26 ss., n° 184 (con explicación del episodio), discusiones en Dugas, 1943, 90-91 o Fittschen 1970, 166.
17. *Himnos*, 4,102.
18. Escolio al *Himno délico* de Calímaco, 4,102 (p. 69, Pfeiffer).
19. Añádase *Etimologicum Magnum, s.v. boúra* (aunque con *varia lectio Hexadiós* por *Dexamenós*).
20. Fr. 21, PCG VII, Kassel-Austin = Ateneo, *Banquete de los sofistas*, VI,240d.
21. Vollkommer, 1988, 26-28; Vollkommer, 1986, n° 3-8.
22. *Traquinias*, 564-568.
23. Diez de Velasco, 1992, n° 1; otros ejemplos sin inscripciones n° 2-36.
24. Baquílides, fr. 64,26, Snell-Maehler, *dubius*.
25. Diez de Velasco, 1992, n° 37-79.
26. Diez de Velasco, 1992, n° 9-12, 27, 38, 55, 61-64, 69, 72, por ejemplo.
27. Como quería Vollkommer; una postura prudente la expresa Gondicas (1986, 385-386).
28. Que según Dugas sirve para fechar, además, la época en que Sófocles compuso *Las Traquinias*. Todo el episodio lo analiza Dugas, 1943, 90-91 de un modo muy interesante.
29. Diez de Velasco, 1992, n° 103, 109, por ejemplo.
30. Fr. 1, Kinkel = Davies = Bernabé. La traducción española disponible es la de BCG (Bernabé), con un estudio preliminar muy útil. Una versión previa de este apartado se encuentra en Diez de Velasco, 1990b.
31. El contexto de la obra lo estudia Kebric, 1983.
32. En RE no hay ningún artículo dedicado a la *Miníada* y sólo unas líneas en Aly, 1957.
33. Pausanias, IV,33,7 (*Miníada*, testimonio 1B, fr. 4, Bernabé-Davies-Kinkel); X,28,2 (*Miníada*, fr. 1, Bernabé-Davies-Kinkel); X,28,7 (*Miníada*, fr. 2, Bernabé-Davies-Kinkel); X,31,3 (*Miníada*, fr. 5, Bernabé-Kinkel = fr. 3, Davies); IX,5,8 (*Miníada*, fr. 3, Bernabé-Kinkel = fr. 4, Davies).
34. Filodemo, *De la piedad*, pap. Herc. 242,IVb,5 ss. (*Miníada*, fr. 6, Bernabé-Kinkel = fr. 5, Davies = Hesíodo, fr. *dubius* 345, Merkelbach-West. Es lo mismo que pasaba en Pausanias, X,28,7.

35. *Stromateis*, 1,21,131,3 (*Miniada*, testimonio 2, Bernabé; fr. 4, Davies). El nombre, para mayor confusión, fue leído Heródico de Perinto en *Suda*, sv. *Orpheus* (III,565,6, Adler; *Miniada*, testimonio 4, Bernabé; fr. 4, Davies).

36. El primero en desarrollar esta hipótesis es Müller, 1844, 12 ss., en un trabajo muy influyente. Rohde, 1898, 302, en una larga nota, intentó matizar esta identificación. West, 1983, 10, nota 17, hace ociosa esta hipótesis al plantear que el autor del *Descenso al Hades* órfico en cuestión era Heródico de Perinto optando por la lectura de *Suda*.

37. Se basa en Apolonio de Rodas, I,228 ss. Lo defiende C. Robert en Preller, 1894-1921, II, 55 ss. y en el terreno de la conjetura Schefold, 1978, 169 ss. El nombre del poema y la presencia de los héroes Meleagro, Teseo y Píroto se explican bien según esta hipótesis.

38. Se basa en la narración de Apolodoro, II,[67-71]4,11. Uno de los pilares fundamentales en la defensa de esta hipótesis se sustenta en un error de lectura del manuscrito de Filodemo que era habitual en época de Kinkel (fr. 6, *Miniada*). Los editores recientes optan por la transcripción correcta de este pasaje corrupto del papiro de Herculano en el que realmente no se habla de Heracles (*Miniada*, fr. 6, Bernabé = 5, Davies = Hesíodo, fr. *dubius* 345, Merkelbach-West).

39. Es una hipótesis que sólo explica la presencia de Teseo y se basa en la sobrevaloración del fr. 1, Bernabé-Davies-Kinkel de la *Miniada*. No está claro que el episodio fundamental de este poema fuera la catábasis de Teseo y Píroto y la inclusión en la *Miniada* como fr. 7, *dubius*, Bernabé de la narración del papiro Ibscher es hipotética y no ha sido aceptada claramente por Davies, además pudiera tratarse de un fragmento hesiódico al decir de Merkelbach-West (Hesíodo, fr. 280).

40. De este modo se explicaría bastante satisfactoriamente el nombre del poema y se relacionaría con Orcómeno, ciudad beocia de historia mítica muy prestigiosa. Es la postura defendida por Huxley, 1969, 118 ss., que opta por adjudicar la autoría de la obra a Quersias, el más conocido poeta orcomenio (aunque se trata de una mera hipótesis).

41. Pausanias, IX,5,8 (*Miniada*, fr. 3, Bernabé-Kinkel; fr. 4, Davies); sobre el personaje: Heger, 1981; sobre los Nióbides: Geominy, 1992 con bibliografía.

42. *Odisea*, 11,260 ss.; sobre la genealogía de Anfión y su reflejo literario trata Vian, 1963, 69 ss.

43. Hesíodo, fr. 182, Merkelbach-West; Paléfato, 41 (62, Festa).

44. Pausanias, IX,17,4 ss.; su culto en Tebas lo repasa Schachter, 1981, 28.

45. *Odisea*, 11,281 ss.

46. Diodoro, IV,68; Apolodoro, I[93],9,9; III[45-47],5,6; Higino, *Fábulas*, 10. El escoliasta de la *Odisea*, 11,283 (497, Dindorf) destaca claramente que ambos Anfiones son diferentes, pero es la única fuente tan rotunda.

47. Lienard, 1938, 20-29.

48. Aparece Anfión solamente con la mención del patronímico en la *Odisea*, 11,283-284, Hesíodo, fr. 33,6, Merkelbach-West o en Pausanias, IX,36,8; más detalles sobre su familia en escolios a la *Odisea*, 11,281 (497, Dindorf = Ferécides, 3F117, Jacoby).

49. La aproximación Anfión-Zeto con los Dióscuros pudo llevar a diferenciar el Anfión orcomenio del tebano y darle al último un hermano y una historia mítica ejemplar, aunque no hemos de olvidar que las figuras gemeladas tienen una dilatada serie de paralelos en la mitología comparada.

50. Véase Heger, 1981 o Schefold, 1988, 39 ss. Por el contrario el episodio de la muerte de sus vástagos tiene plasmaciones desde el tercer cuarto del siglo VI a.e. (Geominy, 1992, n° 1-3).

51. N° G341; BADN 206954; del «Niobid painter» (ARV 601,22;1661; Add 266). Heger, 1981, n° 11, lo incluye entre los vasos de significado no seguro; Geominy, 1992, n° 4.

52. Pausanias, X,5,8 (*Miniada*, fr. 3, Bernabé-Kinkel; fr. 4, Davies); Támiris aparece sólo en Pausanias, IV,33,7 (*Miniada*, fr. 4, Bernabé-Davies-Kinkel).

53. *Iliada*, II,595 ss.

54. Fr. 236-246, TGFIV. La primera representación aparece en un hidria fragmentaria de figuras rojas de Burdeos (colección privada), fechable hacia el 465 a.e. (obra del «Niobid painter»; BADN 5452; Marcadé, 1982; Nercessian, 1994, n.º 1).
55. Aristófanes, *Las Ranas*, 181 ss.
56. 11,630-631.
57. Lo defiende Bernabé (*Miniada*, frs.7-8), pero la autoría es bien controvertida y Merkelbach-West estiman el pasaje como de Hesíodo (frs. 280-281); véase Merkelbach, 1950.
58. N.º 08.258.21; BADN 214585, del «Nekyia painter» (ARV 1086,1; Add 327); Felten, 1975, il. 27-28; Boardman, 1990, n.º 3516; Woodford, 1992b, n.º 44; 1994, n.º 295; Manakidou, 1994, n.º 73; Lindner, 1988, n.º 151.
59. BADN 206035 (fechable hacia el 460 a.e.; lécito de figuras rojas del «Alkimachos painter»: ARV 532,57; Add 255, del Museo de Berlín n.º 30035; Felten, 1975, il. 17; Boardman, 1990, n.º 3515; Manakidou, 1994 n.º 69; Neils, 1994, n.º 294; BADN 4483 (fechable entre el 350-330 a.e.; *pelike* de figuras rojas del Museo de Kerch n.º 4483; Boardman, 1990, n.º 3517; Manakidou, 1994 n.º 71; Neils, 1994 n.º 297); BADN 217376 (fechable hacia el 350 a.e.; copa de figuras rojas del «Painter of London E105»: ARV 1293,10; Add 359, del Museo del Louvre n.º G622, fechable hacia el 410 a.e., Manakidou, 1994, n.º 74; Neils, 1994, n.º 296). En general sobre el episodio Felten, 1975, 46-64; Brommer, 1982, 97-103 (esp. 99-101); 1979, 505-6; Schefold, 1978, 157; 1988, 184 ss.; 261 ss.
60. N.º 4918/9; Kunze, 1950 n.º 29 bis = 44 bis il. 7,4, 30-31, 112 ss.; 127 ss.; Brommer, 1982, il. 15; Boardman, 1990, n.º 3519; Manakidou, 1994, n.º 84; Neils, 1994 n.º 298); Teseo y Pírito aparecen citados por sus nombres en sendas pequeñas inscripciones.
61. Vermeule, 1979, 212, nota 7, defiende esta estrecha relación Teseo-democracia que le permite aventurar una fecha para la *Miniada*. Si bien no se puede negar la relación del héroe con el imaginario democrático (véase por ejemplo Calame, 1990, 397 ss.; Neils, 1987, 1 ss. o Connor, 1970, 175 ss.), ya tuvo una valoración destacada con los Pisistrátidas y, por tanto, el argumento de Vermeule pierde fuerza.
62. Pausanias, X,28,2 (*Miniada*, fr. 1, Bernabé-Davies-Kinkel), traducción BCG, Bernabé; el análisis filológico realizado por A. Bernabé destaca la anomalía del *hápax nek-yámbaton* (que no es de extrañar, puesto que el primer testimonio de barco infernal que conocemos lo ofrece Píndaro, fr. 143, Snell-Maehler), mientras que el resto de las palabras tienen un uso testificado en la épica homérica.
63. Véase Diez de Velasco, 1995, 42 ss.; 1990; 1988b. El único testimonio escrito más antiguo hipotéticamente lo ofrecería una estela, fechada hacia el 500 a.e. de Teithronion (Fócide): Peek, 1955, n.º 1384; pero, a pesar de los argumentos de Sourvinou-Inwood, 1995, 362 ss., no parece convincente que en vez de un personaje común (probablemente un médico) se invoque al genio Caronte.
64. N.º Li560; BADN 4966; Furtwängler, 1905; CVA, 11, pl. 46,4-6; Sourvinou-Inwood, 1986, n.º 1. En general la iconografía de Caronte se recopila en Sourvinou-Inwood, 1986; Diez de Velasco, 1988, vol. II; 1995, 42 ss.; Mugione, 1995.
65. N.º S.10.1507; BADN 9523; CVA, 3, il. 22,6-7. Seguimos la hipótesis de Mommsen, 1982, il. 43,1-2 que reinterpreta la escena de la derecha como una representación de Caronte y a un *eidôlon* (y la de la izquierda como Sísifo y la piedra; Oakley, 1994, n.º 15), lo que parece más satisfactorio que las interpretaciones anteriores que lo relacionaban con el ciclo odiseico (Touchefeu-Meynier, 1968, 60-61, n.º 160; Fellmann, 1972, 54 ss., il. 14).
66. Es la tesis principal de Diez de Velasco, 1988b; también 1995, 56-57.
67. Pausanias, X,31,3 (*Miniada*, fr. 5, Bernabé-Kinkel; 3, Davies); el pasaje de las *Eeas* se recoge como fr. 25, Merkelbach-West.
68. *Iliada*, IX,529 ss.; Frínico, 3F6, Snell (Pausanias, X,31,4).
69. Filodemo, *De la Piedad*, pap. Herc. 242,IVb,5 ss. (*Miniada*, fr. 7, Bernabé; 5, Davies = Hesíodo, fr. 345, *dubius*, Merkelbach-West).
70. *Odisea*, 11,572 ss. Las representaciones figuradas más antiguas no especifican el contexto inframundano del episodio (que de todos modos tampoco se puede descartar).

Resulta especialmente interesante una copa fragmentaria ática proveniente de Náucratis, actualmente en el Museo Británico (n.º 1948.8-15.13; BADN 301070) del «Phrynos painter» (ABV 168,1) fechable hacia mediados del siglo VI a.e. (véase Lochin, 1994, n.º 2), en la que Orión ha capturado una liebre y un zorro.

71. IX,20,3; también un escolio a Nicandro (*Theriaka*, 15a,1 ss., Crugnola) y otro a la *Iliada* (XVIII,486); véase para el carácter beocio del personaje Kuentzle, 1897-1902 o Schachter, 1986, 193 ss.

72. Corina, fr. 20(673), Page = escolio a Nicandro, *Theriaka*, 15a,6-8, Crugnola.

73. Antonino Liberal (XXV); Corina, fr. 3(656), Page. La fecha de Nicandro es demasiado avanzada para nuestro propósito y la de Corina plantea algunos problemas. Tradiciones tardías hacen a la poetisa beocia contemporánea de Píndaro, aunque el estilo de los fragmentos conservados (654-689, Page) es bastante posterior (corresponde al siglo III a.e.). Pensar que las tradiciones tardías sobre la fecha al límite del clasicismo de Corina son puras invenciones quizá sea excesivo y haya que optar por una postura intermedia, manteniendo la fecha alta para la vida y la baja para la transmisión de sus fragmentos, retocada por mano de un intermediario atento, entre otras cosas, a los avatares políticos del momento. Véase la discusión y postura crítica en Page, 1963, 65-84, las líneas más matizadas y favorables a la fecha temprana en Segal, 1975 o la postura contraria en West, 1970, entre otros.

74. Existe en la zona beocia un culto a *Hèrakilès-Chárops* o *Chárops-Hèrakilès* en relación con el lugar donde el héroe ascendió del inframundo portando el perro de Hades; la aproximación *Chárôn-Chárops* no es fortuita y relacionaría también a Caronte con el territorio beocio (sobre el personaje véase Papachatzis, 1983; Schachter, 1981, 145; 1986, 3 ss.).

75. I,228 ss.

BIBLIOGRAFÍA

Las siglas de las revistas se abrevian según *Année Philologique*.

- Aberle, D.F. (1982): *The Peyote Religion among the Navaho*, Chicago, 1982 (1ª ed. 1966).
- Agathias, L. (1972): «Mystique grecque»: Davy, 1972, 37-68.
- Aly, W. (1957): «Prodikos»: RE, 23, 84-85.
- Amelung, W. (1923): *Herakles bei den Hesperiden*, Berlín.
- Antonelli, L. (1997): *I greci oltre gibilterra*, Roma (Hesperia, 8).
- Arlen, S. (1990): *The Cambridge ritualists: an annotated bibliography of the works by and about J.E. Harrison, G. Murray, F.M. Cornford and A.B. Cook*, Nueva Jersey.
- Baldwin, B. (1980): «Lucian and Europa. Variations on a theme»: *AClass*, 23, 115-119.
- Barr, J. (1979): «The language of Religion»: L. Honko (ed.), *Science of Religion. Studies in Methodology*, La Haya (Religion and Reason 13), 429-440.
- Baruzi, J. (1931): «Introduction à des recherches sur le langage mystique»: Davy, 1972, XIX-XXX (or. *Recherches Philosophiques*, 1, 1931-32).
- Baruzi, J. (1948): «De l'emploi légitime et de l'emploi abusif du mot mystique»: Baruzi, 1985, 51-58 (or. *Atti del Cong. Intern. di Filosofia*, II, Milán, 1948).
- Baruzi, J. (1985): *L'intelligence mystique*, París (recop. de artículos por J.L. Vieillard-Baron).
- Bayet, J. (1926): *Herklé*, París.
- Bazant, J. (1992): «Minos I»: LIMC, VI, 1, 570-574; 2, 311-315.
- Beaude, J. (1990): *La mystique*, París.
- Beazley, J.D. (1925): *Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils*, Tubinga.
- Benveniste, E. (1969): *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, Madrid, 1983 (or. París, 1969).
- Bérard, C. (1974): *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chtoniens*, Neuchâtel.

- Bergson, H. (1933): *Les deux sources de la morale et de la religion*, París.
- Bermejo, J.C. (1980): *Mito y parentesco en la Grecia arcaica*, Madrid.
- Bermejo, J.C. (1988): *El mito griego y sus interpretaciones*, Madrid.
- Bermejo, J.C. (1993): «Mito e historia: Zeus, sus mujeres y el reino de los cielos»: *Gerion*, 11, 37-74 (retomado en Bermejo, 1996, 41-73).
- Bermejo, J.C. (1994): *Mitología y mitos de la Hispania prerromana I*, 2ª ed., Madrid.
- Bermejo, J.C. (1996): *Los orígenes de la mitología griega*, Madrid (con F.J. González y S. Reboreda).
- Bermejo, J.C. (1996b): *Grecia arcaica: la mitología*, Madrid.
- Bermejo, J.C. (1997): «Mito y filosofía»: C. García Gual (ed.), *Historia de la Filosofía Antigua* (Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía, 14), Madrid, 21-43.
- Bermejo, J.C. (1997b): «El mito y la polis: consideraciones metodológicas»: *Imágenes de la Polis* (D. Plácido y otros, eds.), Madrid, 423-435.
- Bernal, M. (1987): *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, vol. I: *The Fabrication of Ancient Greece 1785-1985*, Londres (hay traducción al español).
- Bernal, M. (1991): *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, vol. II: *The Archaeology and Documentary Evidence*, Londres.
- Bernard, M.L. y Daszewski, W. (1986): «Ariadne»: *LIMC*, III, 1, 1050-1070; 2, 727-735.
- Bianchi, U., (ed.) (1984): *Transition Rites*, Roma, 1986 (Roma, 1984).
- Blanco, A. (1996): «El laberinto de Mogor»: J.M. Luzón y P. León (eds.) *A. Blanco Freijeiro Opera Minora Selecta*, Sevilla, 93-102.
- Blatter, R. (1984): «Argonautai»: *LIMC*, II, 1, 591-599; 2, 430-433.
- Boardman, J. (1968): *Archaic Greek Gems*, Londres.
- Boardman, J. (1990): «Herakles»: *LIMC*, V, 1, 1-192; 2, 6-161.
- Bonfante, L. (1987): «An Absent Herakles and a Hesperid: A Late Antique Marble Group in New York»: *AJA*, 91, 2, 247-257 (con C. Carter).
- Borgeaud, P. (1974): «The Open Entrance to the Closed Palace of the King: The Greek Labyrinth in Context»: *HR*, 14, 1-27.
- Boyancé, P. (1939): «Mystères et cultes mystiques dans l'antiquité grecque»: *Actes du Congrès de l'Association Guillaume Budé* (Estrasburgo, 1938), París, 1939, 182-208.
- Brau, L. De (1940): *Europa en de Stier*, Amsterdam.
- Brazda, M.K. (1977): *Zur Bedeutung des Apfels in der Antiken Kultur*, Bonn.
- Brelich, A. (1958): *Gli Eroi Greci. Un problema storico-religioso*, Roma.
- Brelich, A. (1969): *Paidés e Parthenoi*, Roma.
- Bremmer, J. (1983): *The Early Greek Concept of Soul*, Princeton.
- Bremmer, J. (1993): «The Skins of Pherekydes and Epimenides»: *Mnemosyne*, 46, 234-236.
- Brize, P. (1980): *Die Geryoneis des Stesichoros und die frühe griechische Kunst*, Würzburg.
- Brize, P. (1988): «Geryoneus»: *LIMC*, IV, 1, 186-191; 2, 104-107.
- Brommer, F. (1942): «Herakles und die Hesperiden auf Vasenbildern»: *JDAI*, 57, 105-123.
- Brommer, F. (1956): *Herakles I*, Munster-Colonia.
- Brommer, F. (1979): «Theseus-Deutungen»: *AA*, 487-511.
- Brommer, F. (1982): *Theseus. Die Taten des griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur*, Darmstadt.

- Brommer, F. (1982b): «Theseus-Deutungen II»: AA, 69-88.
- Brommer, F. (1984): *Herakles II*, Darmstadt.
- Brulé, P. (1997): «La Macédonie et les rites d'initiation»: *Kernos*, 10, 319-330.
- Brunel, P., dir. (1988): *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris.
- Bühler, W. (1960): *Die Europa des Moschos*, Wiesbaden.
- Bühler, W. (1968): *Europa. Ein Überblick über die Zeugnisse des Mythos in der antiken Literatur und Kunst*, München.
- Burkert, W. (1972): *Homo Necans*, Berlín.
- Burkert, W. (1979): *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley.
- Burkert, W. (1987): *Les cultes à mystères dans l'antiquité*, Paris 1992 (or. Harvard, 1987).
- Burkert, W. (1996): *Creation of the Sacred. Tracks of Biology in Early Religions*, Cambridge (Mass.).
- Cagianò de Azevedo, M. (1958): *Saggio sul Labirinto*, Milán.
- Calame, C. (1982): «Le discours mythique»: J.L. Coquel (ed.), *Sémiotique. L'école de Paris*, Paris, 85-102.
- Calame, C. (1990): *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*, Lausana.
- Callaway, J.C. (1994): «Beta-carbolinas endógenas y otros alcaloides indólicos en los mamíferos»: J.M. Fericla (ed.), *Plantas, chamanismo y estados de conciencia*, Barcelona, 197-230.
- Casel, O. (1919): *De philosophorum graecorum silentio mystico*, Giessen (RGV 16, 2).
- Cassirer, E. (1944): *Antropología filosófica*, México, 1945 (or. New Haven, 1944).
- Cencillo, L. (1970): *Mito. Semántica y realidad*, Madrid.
- Chamoux, F. (1953): *Cyrène sous la monarchie des Battiades*, Paris.
- Connor, W.R. (1970): «Theseus in classical Athens»: A.G. Ward (ed.), *The Quest for Theseus*, Londres, 175-188.
- Cook, A.B. (1914-40): *Zeus I-III*, Cambridge (reimp. 1964).
- Cordano, F. (1980): «Il labirinto come simbolo grafico della città»: *MEFRA*, 92, 1, 7-15.
- Cornford, F.M. (1952): *Principium sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego*, Madrid, 1987 (or. Cambridge, 1952).
- Couliano, I.P. (1980): *Expériences de l'extase*, Paris, 1984, 25-43 (= «Iatroi kai manteis. Sulle strutture dell'estatismo greco»: *SSR*, 4, 1980, 287-303).
- Croon, J.H. (1952): *The Herdsman of the Dead*, Utrecht.
- Cusumano, N. (1984): «Nota sulla fortuna dello sciamanismo greco»: *Seia*, 1, 87-92.
- Daszewski, W. (1977): *Nea Paphos II. La mosaïque de Thésée*, Varsovia.
- Daszewski, W. (1992): «Labyrinthos»: *LIMC*, VI, 1, 175-176.
- Davy, M.M., (ed.) (1972): *Encyclopédie des mystiques*, Paris.
- Deedes, C.N. (1935): «The Labyrinth»: *The Labyrinth* (S.H. Hooke, ed.), Nueva York, 2-42.
- Defradas, J. (1972): *Les thèmes de la propagande delphique*, Paris.
- Delatte, A. (1955): *Le cycéon, breuvage rituel des mystères d'Éleusis*, Paris.
- Detienne, M. (1958): «De la catalepsie à l'immortalité de l'âme. Quelques phénomènes psychiques dans la pensée d'Aristote, de Cléarque et d'Héraclide»: *NClío*, 10, 123-135.

- Detienne, M. (1981): *La invención de la mitología*, Barcelona, 1985 (or. París, 1981).
- Detienne, M. (1988): «Les Danaïdes entre elles ou la violence fondatrice du mariage»: *Arethusa*, XXI, 1988, 159-175 (recopilado en español en Detienne, 1989, 32-44).
- Detienne, M. (1989): *La escritura de Orfeo*, Barcelona, 1990 (or. París, 1989).
- Detienne, M. (1989b): «La grulla y el laberinto»: Detienne, 1989, 11-21.
- Diez de Velasco, F. (1988) «Un aspecto del simbolismo del kerykeion de Hermes»: *Gerion*, 6, 39-54.
- Diez de Velasco, F. (1988b): *El origen del mito de Caronte. Investigación sobre la idea popular del paso al más allá en la Grecia antigua*, Madrid.
- Diez de Velasco, F. (1990): «Los primeros testimonios del Caronte griego: identidades y discrepancias entre iconografía y literatura»: *Lecturas de Historia del Arte*, 2, 188-191.
- Diez de Velasco, F. (1990b): «Comentarios iconográficos y mitológicos al poema épico *Miniada*»: *Gerion*, 7, 39-54.
- Diez de Velasco, F. (1991): «Representaciones de Caronte en el pintor de las Cañas»: *AEA*, 64, 234-244.
- Diez de Velasco, F. (1992): «Nessos»: LIMC, VI, 1, 838-847; 2, 534-555.
- Diez de Velasco, F. (1992b): «Anotaciones a la iconografía y el simbolismo del laberinto en el mundo griego: el espacio de la iniciación»: Olmos (ed.), 1992, 175-200.
- Diez de Velasco, F. (1993): «Serpentine Power in Greece and India»: *Yavanika*, 3, 13-31.
- Diez de Velasco, F. (1994): «Religiones de los pueblos del centro, norte y este de Europa»: J.M. Blázquez (y otros), *Historia de las Religiones de la Europa Antigua*, Madrid, 503-585.
- Diez de Velasco, F. (1994b): «Polos»: LIMC, VII, 1, 425; 2, 343.
- Diez de Velasco, F. (1995): *Los caminos de la muerte. Religión, rito e iconografía del paso al más allá en la Grecia antigua*, Madrid.
- Diez de Velasco, F. (1995b): *Hombres, ritos, Dioses. Introducción a la Historia de las Religiones*, Madrid.
- Diez de Velasco, F. (1997): «El mito y la realidad»: *Mito y realidad*. (F. Diez de Velasco, M. Martínez, A. Tejera, eds.), Madrid, 3-16.
- Diez de Velasco, F. (1997b): «Melampo, Tiresias, Branco y la fisiología mística. Aplicación del método comparativo al análisis de prácticas esotéricas en Grecia y la India»: *Mito y realidad*. (F. Diez de Velasco, M. Martínez, A. Tejera, eds.), Madrid, 219-239.
- Diez de Velasco, F. (1997c): «Un problema de delimitación conceptual en historia de las religiones: la mística griega»: *Imágenes de la polis*, (D. Plácido y otros, eds.), Madrid, 407-422.
- Diez de Velasco, F. (1997d): «Les mythes d'Europe: réflexions sur l'eurocentrisme»: *Metis* (en prensa).
- Diez de Velasco, F. (1998): «Los dioses de Evémero: la alteridad como paradoja»: A. Tejera, F. Diez de Velasco, M. Martínez, *Visiones del Otro*, La Laguna (en prensa).
- Diez de Velasco, F. (1998b): «La centaurofilia de Deyanira: una hipótesis iconográfica»: *La literatura erótica en la cultura occidental* (M. Martínez, ed.), Madrid (en prensa).
- Diez de Velasco, F. y Delgado, J. (1998): «Jardín de las Hespérides»: *Historia mítica del archipiélago canario*, (M. Martínez, ed.), La Laguna (en prensa).

- Diez de Velasco, F. y Molinero, M.A. (1994): «*Hellenoaegyptiaca I: Influences égyptiennes dans l'imaginaire grec de la mort: quelques exemples d'un emprunt supposé (Diodore I, 92, 1-4; I, 96, 4-8)*»: *Kernos*, 7, 75-93.
- Dodds, E.R. (1951): *Los griegos y lo irracional*, Madrid, 1980 (or. California, 1951).
- Dombrowski, B.W.W. (1984): *Der Name Europa auf seinem griechischen und altsyrischen Hintergrund*, Amsterdam.
- Domínguez, V. (1994): *Los dioses de la ruta del incienso. Un estudio sobre Evémero de Mesene*, Oviedo.
- Doty, W.G. (1986): *Mythography. The Study of Myths and Rituals*, Alabama.
- Dowden, K. (1989): *Death and the Maiden: Girl's Initiation Rites in Greek Mythology*, Londres/Nueva York, 1989.
- Dowden, K. (1992): *The Uses of Greek Mythology*, Londres/Nueva York.
- Duch, L. (1974): *Ciencia de la religión y mito. Estudios sobre la interpretación del mito*, Montserrat.
- Duch, L. (1995): *Mite i Cultura*, Montserrat.
- Duch, L. (1996): «Prólogo a la edición española»: Y. Bonnefoi (ed.), *Diccionario de las mitologías*, I, Barcelona, 33-49.
- Duch, L. (1996b): *Mite i Interpretació*, Montserrat.
- Dugas, C. (1937): «Tradition littéraire et tradition graphique dans l'antiquité grecque»: *Dugas*, 1960, 65-74 (or. 1937).
- Dugas, C. (1943): «La mort du centaure Nessos»: *Dugas*, 1960, 85-91 (or. *REA*, 45, 1943, 18-24).
- Dugas, C. (1943b): «L'évolution de la légende de Thésée»: *REG*, 56, 1-24 (*Dugas*, 1960, 93-107).
- Dugas, C. (1960): *Recueil Dugas*, París.
- Dugas, C. y Flacelière, R. (1958): *Thésée, images et récits*, París.
- Dumézil, G. (1968-73): *Mito y epopeya I-III*, Barcelona-México, 1977-1996 (or. París, 1968-73).
- Dumézil, G. (1979): *Mariages Indoeuropéens*, París.
- Dundes, A. (1984): *Sacred Narrative. Readings in the Theory of Myth*, Berkeley.
- Durand, G. (1979): *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, 1993 (or. París, 1979).
- Durand, G. (1996): *Introduction à la Mythologie. Mythes et sociétés*, París.
- Durand, J.L. (1979): «Bêtes grecques. Propositions pour une typologie des corps à manger»: *La cuisine du sacrifice en pays grec*, M. Detienne y J.P. Vernant, (eds.), París, 133-165.
- Eilmann, R. (1931): *Labyrinthos. Ein Beitrag zur Geschichte einer Vorstellung und eines Ornamentes*, Atenas.
- Elderkin, G.W. (1910): «Meander or Labyrinths»: *AJA*, 14, 185-190.
- Eliade, M. (1956): «El vuelo mágico»: *El vuelo mágico* (V. Cirlot y A. Vega, eds.), Madrid, 1995, 111-126 (or. *Numen*, 3, 1956, 1-13).
- Eliade, M. (1963): *Mito y realidad*, Barcelona, 1968 (or. París, 1963).
- Eliade, M. (1969): «Mythe cosmogonique et histoire sainte»: *La nostalgie des origines*, París, 1971 (or. *The Quest*, Chicago, 1969), 125-126 (hay trad. al español, Buenos Aires, 1971).
- Eliade, M. (1972): «Le chamanisme»: *Davy*, 1972, 1-35.
- Escher-Bürkli, J. (1907): «Europe»: *RE*, 6, 1, 1287-1288.

- Faure, P. (1963): «A la recherche du vrai labyrinthe de Crète»: *Recherches de toponymie crétoise*, Amsterdam, 1989 (or. 1963) 71-84.
- Faure, P. (1964): *Fonctions des cavernes crétoises*, París.
- Felèce, P. de (1934): *Poisons sacrés, ivresses divines. Essai sur quelques formes inférieures de la mystique*, París.
- Felten, W. (1975): *Attische Unterweltdarstellungen*, Múnich.
- Fellmann, B. (1972): *Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers*, Múnich (Münchner Archäologische Studien 5).
- Fernández Canosa, X. A. (1997): «Mito e historia: perspectivas en los estudios mitológicos en la actualidad» *Imágenes de la Polis* (D. Plácido y otros, eds.), Madrid, 437-450.
- Festugière, A.J. (1967): *Hermétisme et mystique païenne*, París.
- Fittschen, K. (1969): *Untersuchungen zum Beginn der Sagedarstellungen bei den Griechen*, Berlín.
- Fittschen, K. (1970): «Zur Herakles-Nessos-Sage»: *Gymnasium*, 77, 161-171.
- Flacelière, R. (1966): *Héraclès. Récits et images* (con P. Devambez), París.
- Fontenrose, J. (1971): *The Ritual Theory of Myth*, Berkeley.
- Fontenrose, J. (1988): *Didyma, Apollo's Oracle, Cult and Companions*, Berkeley.
- Foucart, P.F. (1914): *Les mystères d'Eleusis*, París.
- Francotte, A. (1985): «Le genre de vie parméniénien et les techniques de l'extase dans la Grèce archaïque»: *Mélanges Philippe Marçais*, París, 15-66.
- Frank, M. (1982): *El Dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*, Barcelona, 1994 (or. Frankfurt, 1982).
- Franke R.R. y Hirmer, M. (1964): *Die griechische Münze*, Múnich.
- Frazer, J.G. (1911-5): *Le rameau d'or*, París, 1981 (trad. de la ed. íntegra, Cambridge, 1911-5).
- Frazer, J.G. (1922): *La rama dorada. Magia y religión*, México, 1951 (trad. de la ed. abreviada, Cambridge, 1922).
- Freitas, L. de (1975): *O labirinto*, Lisboa, 1975.
- Freitas, L. de (1987): «Labyrinth»: *ER*, 8, 411-419.
- Friis Johansen, K. (1945): *La danse à Délos. Étude hermeneutique*, Copenhague (Danske Videnskabernes Selskab Arkaeologisk-Kunsthistoriske Meddelelser vol. 3,3).
- Frontisi, F. (1975): *Dédale, mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, París.
- Frontisi, F. y Lissarrague, F. (1990): «Vingt ans de vases grecs. Tendances actuelles des études en iconographie grecque (1970-1990)»: *Metis*, V, 205-224.
- Furtwängler, A. (1905): «Charon, eine altattische Malerei»: *ARW*, 8, 191-202.
- Furtwängler, A. y Reichhold, K. (1900-1932): *Griechische Vasenmalerei*, Múnich.
- Gadamer, H. G. (1993): *Mito y razón*, Barcelona, 1997 (or. Tubinga, 1993).
- Gallini, C. (1963): «Katapontismós»: *SMSR*, 34, 61-90.
- García Gual, C. (1981): «Mito y literatura»: *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, 7-22.
- García Gual, C. (1992): *Introducción a la mitología griega*, Madrid.
- García Gual, C. (1997): *Los mitos griegos en la literatura de nuestro tiempo*, Salamanca.
- García Gual, C. (1997b): *Diccionario de mitos*, Barcelona.
- Gardet, L. (1970): *La mystique*, París.

- Gardet, L. y Lacombe, O. (1981): *L'expérience du soi. Études de mystique comparée*, París.
- Gelzer, T. (1979): «Zur Darstellung von Himmel und Erde auf einer Schale des Arkesilas-Malers in Rom»: *MH*, 36, 170-176.
- Geominy, W. (1992): «Niobidai»: *LIMC*, VI, 1, 914-929; 2, 612-618.
- Gérard-Rousseau, M. (1968): *Les mentions religieuses dans les tablettes mycéniennes*, Roma.
- Gernet, L. (1957): «La tragédie grecque comme expression de la pensée sociale» (cursos impartidos en la École Pratique des Hautes Études —París— de 1957 a 1959), recopilado en *Les grecs sans miracle*, París, 1983, 295-298.
- Gernet, L. (1945): «Les origines de la philosophie»: *Anthropologie de la Grèce antique*, París, 1982, 239-258 (or. *Bulletin de l'enseignement public du Maroc*, 183, 1945, 1-12).
- Giglioli, G. (1929): «L'oinochos di Tragliatella»: *SE*, 3, 111-160.
- Giuliani, L. at al. (1991): *Euphronios, pittore ad Atene nel VI secolo a.C.*, Milán.
- Glotz, G. (1906): «L'ordalie»: *Études sociales et juridiques sur l'antiquité grecque*, París, 69-97.
- Gondicas, D. (1986): «Dexamenos II»: *LIMC*, III, 385-386.
- González, F.J. (1996): «Mito e ideología: supremacía masculina y sometimiento femenino en el mundo griego antiguo»: *Bermejo*, 1996, 163-216.
- González Blanco, A. (1973): «Misticismo y escatología en el *Corpus Hermeticum*»: *CFC*, 5, 313-360.
- Götze, H. (1938): «Die attischen Dreifigurenreliefs»: *MDAI(R)*, 53, 188-280.
- Götze, H. (1948-49): «Die Deutung des Hesperidenreliefs»: *JDAI*, 63/64, 91-99.
- Graef, B. y Langlotz, E. (1925): *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen*, Berlín.
- Graf, F. (1985): *Griechische Mythologie*, Múnich.
- Greimas, A.J. (1985): *Des dieux et des hommes. Études de mythologie lithuanienne*, París.
- Griñó, B. de y Olmos, R. (1986): «Atlas»: *LIMC*, III, 1, 2-16; 2, 6-13.
- Gruppe, O. (1921): *Geschichte der klassischen Mythologie und Religionsgeschichte während des Mittelalters im Abendland und während der Neuzeit*, ML, supl.
- Güntert, H. (1932): *Labyrinth. Eine sprachwissenschaftliche Untersuchung*, Heidelberg.
- Halm-Tisserant, M. (1993): *Cannibalisme et immortalité*, París.
- Hallman, F. (1984): «The Labyrinth»: *Essays in Memory of Karl Kérenyi* (E. Polomé, ed.), Washington (*JIES* monog. ser. 4), 39-48.
- Hanke, H.R. (1966): *Die Entführung der Europa. Eine ikonographische Untersuchung*, Colonia.
- Harrison, J. (1927): *Themis, a Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge, 2ª ed.
- Harrison, E.B. (1964): «Hesperides and heroes: a note on the three-figure reliefs»: *Hesperia*, 33, 76-82.
- Hartog, F. (1980): *Le miroir d'Hérodote*, París.
- Harvey, P. (1990): *El Budismo*, Madrid, 1998 (or. Cambridge, 1990).
- Hatzopoulos, M. (1994): *Cultes et rites de passage en Macédoine*, Atenas (*Meletemata*, 19).

- Haussoullier, B. (1905): «Labyrinthes»: *RPh*, 39, 264-268.
- Heger, F. (1981): «Amphion»: *LIMC*, I, 1, 718-723; 2, 523-525.
- Helbig, W. (1884-1886): «Europa 10»: *ML*, I, 1, 1410-1418.
- Helbig, W. (1963): *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 4ª ed., 1963 ss.
- Heller, J.H. (1946): «Labyrinth or Troy Town?»: *CJ*, 42, 123-139.
- Heller, J.H. (1961): «A Labyrinth from Pylos?»: *AJA*, 65, 57-63.
- Herter, H. (1973): «Theseus»: *RE*, supl. 12, 1045-1238.
- Hildburgh, W.L. (1945): «The Place of Confusion and Indeterminability in Mazes and Maze Dances»: *Folklore*, 56, 188-192.
- Höfer, H. (1916-26): «Theseus»: *ML*, V, 678-760.
- Horne, J.R. (1977): «Do Mystics Perceive Themselves?»: *RelStud*, 13, 327-333.
- Hübner, K. (1985): *Die Wahrheit des Mythos*, Múnich.
- Humborg, F. (1924): «Labyrinthos»: *RE*, 12, 1, 312-321.
- Huxley, G.L. (1969): *Greek Epic Poetry*, Londres.
- Iriarte, A. (1990): *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid.
- Isler, M.P. (1970): *Acheloos*, Berna.
- Isler, M.P. (1981): «Acheloos»: *LIMC*, I, 1, 12-36; 2, 9-10.
- Isler-Kerenyi, C. (1979): *Stamnoi*, Lugano.
- Jahn, O. (1870): «Die Entführung der Europa»: *DAW*, 9, 1-54.
- James, W. (1902): *The Varieties of Religious Experience* (or. Nueva York, 1902, múltiples ediciones posteriores; hay traducción española).
- Jeanmaire, H. (1939): *Couroi et Courètes. Essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique*, Lille.
- Jourdain-Annequin, C. (1989): *Héraclès aux portes du soir. Mythe et histoire*, París.
- Jucker, H. (1977): «Herakles und Atlas auf einer Schale des Nearchos in Bern»: U. Höckmann y A. Krug (eds.), *Festschrift für Frank Brommer*, Mainz, 191-199.
- Kauffmann-Samaras, A. (1992): «Thésée et le Minotaure: mythe et réalité à travers la céramique grecque»: Olmos, (ed.), 1992, 155-167.
- Kearns, E. (1985): «Change and Continuity in Religious Structures after Cleisthenes»: *HPTH*, 6, 189-207.
- Kearns, E. (1989): *The Heroes of Attica*, Londres.
- Kebric, R.B. (1983): *The Paintings in the Cnidian Lesché at Delphi and their Historical Context*, Leiden.
- Kellenberger, J. (1978): «Mysticism and Drugs»: *RelStud*, 14, 175-191.
- Kent, S. (1987): «Psychological and Mystical Interpretation of Early Quakerism»: *Religion*, 17, 251-274.
- Kerenyi, K. (1950): *Labyrinth-Studien. Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee*, Zúrich, 2ª ed.
- Kerenyi, K. (1962): *Die Mysterien von Eleusis*, Zúrich.
- Kerenyi, K. (1976): *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life*, Princeton (Bollingen ser. LXV.2).
- Kern, H. (1981): *Laberinti. Forme e interpretazioni*, 2ª ed., Milán.
- Kessler, G.E. y Prigge, N. (1982): «Is Mystical Experience Everywhere the Same?»: *Sophia*, 21, 39-54.

- Keuls, E. (1974): *The Water Carriers in Hades*, Amsterdam.
- Kilmer, M.F. (1993): *Greek Erotica on Attic Red-Figure Vases*, Londres.
- Kirk, G.S. (1970): *El mito. Su significado y funciones en las distintas culturas*, Barcelona, 1973 (or. Cambridge, 1970).
- Kokkorou-Alewrás, G. (1990): «Herakles N. Herakles and the Hesperides (Labour XII)»: LIMC, V, 1,100-111; 2,102-107.
- Kokkorou-Alewrás, G. (1990b): «Herakles C. Herakles and the Lernaean Hydra (Labour II)»: LIMC, V, 1,36-43; 2,52-60.
- Kolakowski, L. (1971): *La presencia del mito*, Madrid, 1990 (or. 1972).
- Kossatz, A. (1992): «Beobachtungen zur Darstellung des Labyrinths auf der Madrider Aison-Schale»: Olmos, ed., 1992, 169-174.
- Krauskopf, I. (1988) «Gorgo. Gorgones»: LIMC, IV, 1,285-362; 2,162-187.
- Kron, U. (1976): *Die Zehn Attischen Phylenheroen*, Berlín.
- Kuentzle, H. (1897-1902): «Orion: die böotischen Sagen von Orion», ML, III, 1, 1028-1033.
- Kunze, E. (1950): *Archaische Schildbänder*, (Olympische Forschungen, II), Berlín.
- Laurens, A.F. (1986): «Pour une systématique iconographique: lecture du vase Ricci de la Villa Giulia»: *Iconographie classique et identités régionales (BCH, suppl. XIV)*, 45-56.
- Le Ridder, G. (1966): *Monnaies crétoises du v^e au i^{er} siècle av. J.-C.*, París.
- Leach, E. (1987): «Structuralism»: ER, 14, 54-64.
- Lévêque, P., (ed.) (1990): *Les rites de passage dans l'antiquité*, MEFRA, 102, 7-137.
- Lévi-Strauss, C. (1964-71): *Mitológicas I-IV*, México, 1968-1981 (or. París, 1964-1971).
- Lévi-Strauss, C. (1978): *Mito y significado*, Madrid, 1987 (or. Toronto, 1978).
- Lévi-Strauss, C. (1985): *La alfarera celosa*, Barcelona, 1986 (or. París, 1985).
- Lévi-Strauss, C. (1991): *Historia de Lince*, Barcelona, 1992 (or. París, 1991).
- Lhermite, J. (1953): *Echte und falsche Mystiker*, Lucerna.
- Lienard, E. (1938): «Les Niobides»: *Latomus*, 2, 20-29.
- Lincoln, B. (1975): «Homeric *lyssa*: Wolfish Rage»: B. Lincoln, *Death, War and Sacrifice*, Chicago, 1991, 131-137 (or. *IF*, 80, 1975, 98-105).
- Lindner, R. (1988): «Hades»: LIMC, IV, 1,367-394; 2, 210-225.
- Littlewood, A.R. (1967): «The Symbolism of the Apple in Greek and Roman Literature»: *HSPh*, 42, 147-181.
- Lochin, C. (1994): «Orion»: LIMC, VII, 1, 78-80; 2, 56-57.
- López Monteagudo, G. y San Nicolás, P. (1995): «El mito de Europa en los mosaicos hispano-romanos. Análisis iconográfico e interpretativo»: *ETF(hist)*, 8, 383-438.
- Loraux, N. (1981): *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division de sexes*, París.
- Luciani, F. (1986): «La presunta origine semitica del nome Europa»: *CISA*, XII, 12-26.
- Lledó, E. (1984): *La memoria del logos. Estudios sobre el diálogo platónico*, Madrid.
- Lledó, E. (1992): *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*, Barcelona.
- Llinares, M. (1987): «Mitología e iniciaciones: el problema de los argonautas»: *Gerion*, 5, 15-42.

- Manakidou, E. (1994): «Peirithoos»: LIMC, VII, 1, 232-242; 2, 172-177.
- Marcadé, J. (1982): «Une représentation précoce de Thamyris et les Muses»: RA, 223-229.
- Martínez, M. (1992): *Canarias en la mitología*, Tenerife.
- Martínez-Pinna, J. (1994): «L'oenochoe de Tragliatella: considérations sur la société étrusque archaïque»: *Studi Etruschi*, LX, 79-92.
- Matthews, W.H. (1922): *Mazes and Labyrinths*, Londres.
- McKenna, T. (1993): *El manjar de los dioses*, Barcelona.
- McPhee, I. (1990): «Hesperides»: LIMC, V, 1, 394-406; 2, 287-291.
- McPhee, I. (1992): «Ladon I»: LIMC, VI, 1, 176-180; 2, 81-84.
- Mehl, R. (1956): «Trojaspiel»: RE, suppl. 8, 888-894.
- Menichetti, M. (1992): «L'oinochoe di Tragliatella: mito e rito tra Grecia ed Etruria»: *Ostraka*, I, 1, 7-30.
- Merkelbach, R. (1950): «Peirithou katabasis»: SIFC, 24, 225-263.
- Merton, T. (1972): *El Zen y los pájaros del deseo*, Barcelona, 1972.
- Meslin, M. (1994): «De la transe chamanique à l'extase du sage»: *Cahiers d'anthropologie religieuse*, 3, 51-66.
- Metzger, H. (1951): *Les représentations dans la céramique attique du IV siècle*, Paris.
- Meuli, K. (1935): «Scythica»: *Hermes*, 70, 1935, 137-172 (Meuli, 1975, 817-879).
- Meuli, K. (1975): *Gesammelte Schriften*, vol. II, Basilea-Darmstadt.
- Mommsen, H. (1982): «Irrfahrten des Odysseus. Zu dem Fragment Tübingen s. 10.1507»: *Praestant Interna. Festschrift für Ulrich Haussmann*, Tübinga, 205-212.
- Montanari, E. (1981): *Il mito dell'autoctonia. Linne di una dinamica mitico-politica ateniese*, Roma.
- Montegu, J.C. (1976): «Note on the Labyrinths of Didyma»: AJA, 80, 304-305.
- Moreau, A. (ed.) (1991): *L'initiation*, 2 vols., Montpellier, 1992 (Montpellier, 1991).
- Motte, A. (1971): *Prairies et jardins de la Grèce antique*, Bruselas.
- Motte, A. (1986): «Silence et secret dans les mystères d'Eleusis»: J. Ries (ed.), *Les rites d'initiation*, Col. Lovaina 1984, Lovaina, 1986, 317-334.
- Motte, A. (1987): «Pèlerinages de la Grèce antique»: J. Chélini y H. Branthomme (eds.), *Histoire des pèlerinages non chrétiens*, París, 94-135.
- Mugione, E. (1995): «La raffigurazione di Caronte in età greca» *Caronte. Un obolo per l'aldilà*, Nápoles (PP, 282-285), 357-375.
- Müller, K.O. (1844): *Orchomenos und die Minyer*, Breslau, 2ª ed.
- Nakayama, N. (1977): *Untersuchung der auf weissgrundigen Lekythen dargestellten Grabmäler*, Friburgo, 1982 (or. 1977).
- Neils, J. (1987): *The youthful Deeds of Theseus*, Roma.
- Neils, J. (1994): «Theseus»: LIMC, VII, 1, 922-952; 2, 618-667.
- Nercessian, A. (1994): «Thamyris, Thamyras»: LIMC, VII, 1, 902-904; 2, 615.
- Neutsch, B. (1953-54): «Makaron nesoi, Zu einem lokrischen Relief in Heidelberg»: *MDAI(R)*, 60/61, 62-74.
- Oakley, J.H. (1990): *The Phiale Painter*, Mainz (Kerameus, 8).
- Oakley, J.H. (1994): «Sisyphos I»: LIMC, VII, 1, 781-787; 2, 564-567.
- Oliver-Smith, P.E. (1969): *Architectural Elements on Greek Vases before 400 B.C.*, Nueva York.

- Olmos, R. (ed.) (1992): *Coloquio sobre Teseo y la copa de Aison*, Madrid (anexo a AEA, XII).
- Olmos, R. (1992): «Introducción a la copa de Aison»: Olmos, (ed.), 1992, 9-50.
- Otto, R. (1926): *Mystique d'Orient et mystique d'Occident*, París, 1951 (or. alemán, 1926; trad. inglesa, 1932).
- Overbeck, J. (1868): *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig.
- Page, D. (1973): «Stesichorus: the Geryoneis (P. Oxy. 2617)»: *JHS*, 93, 138-154.
- Page, D. (1963): *Corinna*, Londres.
- Pániker, S. (1992): *Filosofía y mística. Una lectura de los griegos*, Barcelona.
- Panikkar, R. (1996): *El silencio del Buddha. Una introducción al ateísmo religioso*, Madrid.
- Papachatzis, N. (1983): «Ho Boiotikós Chárops Heraklès»: *AE*, 38-51.
- Patton, L. y Doniger, W. (1996): *Myth and Method*, Charlottesville.
- Payne, H. (1935): *Perachora I*, Londres.
- Pecorella, P.E. (1961): «Labirinto»: *Enciclopedia dell'arte antica*, IV, 436-440.
- Peek, W. (1955): *Griechische Vers-Inschriften*, Berlín.
- Peredolskaya, A.A. (1967): *Krasnofigurnye attischeskie vazy*, Leningrado.
- Pettazzoni, R. (1947-8): «Verità del mito»: *Religione e società*, Bolonia, 1966, 5-18 (or. SMSR, 21, 1947-8, 104-116).
- Philippaki, B. (1977): *The Attic Stamnos*, Oxford.
- Pipili, M. (1987): *Laconian Iconography of the Sixth Century B.C.*, Oxford.
- Pokorny, P. (1971): «Die Bedeutung der griechischen Mystik»: *Helikon*, 11-12, 507-513.
- Polignac, F. de (1984): *La naissance de la cité grecque. Cultes, espace et société. VIII-VII siècles av. J.-C.*, París.
- Prat, J. (1984): *La mitologia i la seva interpretació*, Barcelona.
- Preller, L. (1894-1921): *Griechische Mythologie*, Berlín-Zúrich, 1964-1967 (ed. or. Berlín, 1894-1921, puesta al día por C. Robert).
- Prest, J. (1987): «Gardens»: *ER*, 5, 487-489.
- Ramnoux, C. (1959): *La Nuit et les Enfants de la Nuit dans la tradition grecque*, París.
- Reed, P. (1990): *The Idea of Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca.
- Ricci, G. (1946-8): «Una hidria ionica da Caere»: *ASAA*, 24-26, 47-57.
- Ries, J. (ed.) (1984): *Les rites d'initiation*, Lovaina, 1986 (Lovaina, 1984).
- Robert, C. (1920): *Die griechische Heldensage*, 4ª ed., Berlín, 1920 ss.
- Robert, L. (1967): «L'oracle de Claros»: C. Delvoye y G. Roux, (eds.), *La civilisation grecque de l'antiquité à nos jours*, I, Bruselas, 305-312.
- Roberts, Y.E. (1972): *The Slaying of the Minotaur. Evidence in Art and Literature of Development of a Myth 700-400 B.C.*, Ann Arbor.
- Robertson, M. (1969): «Geryoneis: Stesichorus and the Vase-painters»: *CQ*, 19, 207-221.
- Robertson, M. (1988): «Europa I-II»: *LIMC*, IV, 1, 76-92; 2, 32-48.
- Rocha Pereira, M.H. da (1962): *Greek Vases in Portugal*, Lisboa.
- Rohde, E. (1898): *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Darmstadt, 1991 (or. Leipzig-Tubinga, 1898; hay varias trad. al español).
- Ropp, R.S. de (1987): «Psychedelic Drugs»: *ER*, 12, 46-57.

- Roscher, W.H. (1884-6): «Eurythion 3»: ML, I, 1, 1434.
- Rouse, W.H. (1901): «The double axe and the Labyrinth»: *JHS*, 21, 268-274.
- Roux, L. (1949): *Le problème des Argonautes*, París.
- Rykwert, J. (1988): *The Idea of a Town. The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World*, Cambridge, 2ª ed.
- Sabbatucci, D. (1978): *Il mito, il rito e la storia*, Roma.
- Sabbatucci, D. (1980): *Saggio sul misticismo greco*, Roma, 2ª ed. (1ª ed., 1965).
- Santarcángeli, P. (1984): *El libro de los laberintos*, Madrid (or. Florencia, 1984; 1967).
- Schachter, A. (1981): *Cults of Boiotia I: Acheloos to Hera*, Londres (BICS supl. 38,1).
- Schachter, A. (1986): *Cults of Boiotia II: Herakles to Poseidon*, Londres (BICS supl. 38,2).
- Schauenburg, K. (1960): *Perseus in der Kunst des Altertums*, Múnich.
- Schauenburg, K. (1981): «Zu unteritalischen Situlen»: AA, 462-488.
- Schauenburg, K. (1989): «Herakles bei Atlas»: AA, 23-32.
- Schefold, K. (1964): *Frühgriechische Sagenbilder*, Múnich.
- Schefold, K. (1978): *Götter und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*, Múnich.
- Schefold, K. (1988): *Die Urkönige Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, Múnich.
- Schefold, K. (1992): *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art*, Cambridge, or. Múnich, 1978.
- Schlegel, A. y Barry, H. (1979): «Adolescent Ceremonies: a Cross-Cultural Code»: *Ethnology*, 18,2, 199-210.
- Schlesier, R. (ed.) (1985): *Faszination des Mythos. Studien zu antiken und modernen Interpretationen*, Francfort.
- Schlötermann, H. (1958): *Mystik in den Religionen der Völker*, Múnich-Basilea.
- Seeliger, K. (1886-90): «Hesperides»: ML, I, 2, 2594-2603.
- Segal, C.P. (1975): «Pebbles in Golden Urns: the Date and Style of Corinna»: *Eranos*, 73, 1-8.
- Sergent, B. (1977-8): «Le partage du Péloponnèse entre les Héraclides»: *RHR*, 192, 1977, 121-136; 193, 1978, 3-25.
- Sergent, B. (1984): *La homosexualidad en la mitología griega*, Barcelona, 1986 (or. París, 1984).
- Sergent, B. (1984b): «Three Notes on the Trifunctional Indoeuropean Marriage»: *JIES*, 12, 179-191.
- Shapiro, H.A. (1994): *Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece*, Londres.
- Shear, T.L. (1923): «A terracotta relief from Sardes»: *AJA*, 27, 131-150.
- Siganos, A. (1993): *Le Minotaure et son mythe*, París.
- Simon, E. (1986): «El nacimiento de Atenea en el frontón oriental del Partenón»: *Coloquio sobre el pútemo de la Moncloa*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Catálogos y Monografías, 10, 65-85.
- Simondon, M. (1982): *La mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du v siècle avant J.-C.*, París.
- Small, J.P. (1986): «The Tragliatella Oinochoe»: *MDAI(R)*, 93, 63-96.
- Sourvinou-Inwood, C. (1986): «Charon»: *LIMC*, III, 1, 210-225; 2, 168-174.
- Sourvinou-Inwood, C. (1988): *Studies in Girls' Transitions. Aspects of the Arkteia and Age Representation in Attic Iconography*, Atenas.

- Sourvinou-Inwood, C. (1995): *Reading Greek Death. To the End of the Classical Period*, Oxford.
- Spencer, S. (1963): *Mysticism in World Religions*, Londres.
- Springer, S.P. y Deutsch, G. (1989): *Left Brain, Right Brain*, Nueva York.
- Stein, S.J. (1992): *The Shaker Experience in America*, Yale.
- Steuben, H. von (1968): *Frühe Sagenarstellungen in Korinth und Athen*, Berlín.
- Stibbe, C.M. (1972): *Lakonische Vasenmaler des 6. Jhs. v. Chr.*, Múnich.
- Stillwell, R. (1976): *Princeton Encyclopaedia of Classical Sites*, Princeton.
- Stoll, H.W. (1884-6): «Deianeira 3»: *ML*, I, 1, 977-978.
- Stoll, H.V. (1894-7): «Labyrinthos»: *ML*, II, 2, 1778-1783.
- Strenski, I. (1995): *Four Theories of Myth in Twentieth-Century History. Cassirer, Eliade, Lévi-Strauss and Malinowsky*, Londres.
- Stucchi, S. (1976): «Il Giardino delle Esperidi e le tappe della conoscenza greca della costa cirenaica»: *QAL*, 8, 19-73.
- Suárez de la Torre, E. (1995): «La función del mito en la religión griega»: J.M. Nieto (ed.), *Estudios de religión y mito en Grecia y Roma*, León, 15-35.
- Svenbro, J. (1988): *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, París.
- Svoronos, J.N. (1890): *Numismatique de la Crète ancienne*, Macon.
- Tart, C.T. (1975): *Psicologías transpersonales*, Buenos Aires, 1979 (or. Nueva York, 1975).
- Tièche, E. (1945): «Atlas als Personifikation der Weltachse»: *MH*, 2, 65-86.
- Touchefeu-Meynier, O. (1968): *Thèmes odyséens dans l'art antique*, París.
- Turner, E.G. (1976): «Papyrus Bodmer XXVIII: A Satyr-Play on the Confrontation of Heracles and Atlas»: *MH*, 33, 1-23.
- Van der Leeuw, G. (1956): *Fenomenología de la religión*, México, 1964 (or. 2ª ed., Tubinga, 1956; 1ª 1933).
- Verbanck-Piérard, A. (1992): «015 Sources iconographiques»: A. Motte y otros (eds.), *Mentor*, Lieja, 67-74.
- Verbruggen, H. (1981): *Le Zeus crétois*, París.
- Vermeule, E. (1979): *Aspects of Death in Greek Art and Poetry*, Berkeley/Los Angeles (hay una confusa traducción al español).
- Vernant, J.P. (1959): «Aspectos míticos de la memoria»: Vernant, 1965, 89-118 (or. *Revue de Psychologie*, 1959, 1-29).
- Vernant, J.P. (1960): «El río Ameles y la meleté thanatou»: Vernant, 1965, 118-134 (art. or. *RPhil*, 1960, 163-179).
- Vernant, J.P. (1965): *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, 1983 (or. París, 1965).
- Vernant, J.P. (1974): *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Madrid, 1983 (or. París, 1974).
- Vernant, J.P. y Detienne, M. (1974): *Las artimañas de la inteligencia. La metis de los griegos*, Barcelona, 1992 (or. París, 1974).
- Vernant, J.P. y Vidal Naquet, P. (1972): *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, París.
- Vernant, J.P. y Vidal Naquet, P. (1986): *Mythe et tragédie deux*, París.
- Vernant, J.P. y Vidal Naquet, P. (1992): *La Grèce ancienne 3. Rites de passage et transgressions*, París.
- Veyne, P. (1983): *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, París (hay trad. al español).

- Vian, F. (1963): *Les origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes*, París.
- Vidal-Naquet, P. (1964): «Atenas y la Atlántida. Estructura y significación de un mito político»: Vidal-Naquet, 1981 (or. REA, 1964), 304-329.
- Vidal-Naquet, P. (1981): *El cazador negro. Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego*, Barcelona, 1983 (or. París, 1981).
- Villanueva, M.-Ch. (1987): «Sur l'identité de la figure féminine assise sur un taureau dans la céramique attique à figures noires»: C. Bérard (*et alii*, eds.), *Images et société en Grèce ancienne*, Lausana, 131-143.
- Villard, F. (1964): *Mégara Hyblaea, 2. La céramique archaïque* (con G. Vallet), París.
- Vollkommer, R. (1986): «Deianeira II»: LIMC, III, 1, 359-361.
- Vollkommer, R. (1988): *Herakles in the Art of Classical Greece*, Oxford.
- Vries, J. de (1961): *Forschungsgeschichte der Mythologie*, Múnich.
- Waardenburg, J. (1979): «The Language of Religion, and the Study of Religions as Sign Systems»: L. Honko (ed.), *Science of Religion. Studies in Methodology*, La Haya (Religion and Reason 13), 441-457 (comentarios: 458-483).
- Walsh, R. y Vaughan, F. (eds.) (1980): *Más allá del ego. Textos de psicología transpersonal*, Barcelona, 1982 (or. Nueva York, 1980).
- Wasson, R. Gordon et al. (1978): *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*, México, 1980 (or. Nueva York, 1978).
- Wasson, R. Gordon et al. (1986) *La búsqueda de Perséfone. Los enteógenos y los orígenes de la religión*, México, 1992 (or. Yale, 1986).
- Wattel de Croizant, O. (1980): «À propos du mythe d'Europe»: R. Chevallier (ed.), *Histoire et historiographie (Caesarodunum, XV, bis)*, París, 427-451.
- Wattel de Croizant, O. (1995): *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe (I^{er}-VI^e siècles)*, París.
- Weber, K.W. (1974): «Troiae Lusae»: *AncSoc*, 5, 171-196.
- Wehgartner, I. (1983): *Weissgrundige attische Keramik*, Mainz.
- Weizsäcker, P. (1884-6): «Dexamenos 1»: ML, I, 1, 998-1000.
- Weizsäcker, P. (1884-6b): «Dexamenos 2»: ML, I, 1, 1000-1001.
- West, M.L. (1970): «Corinna»: *CQ*, 20, 277-287.
- West, M.L. (1979): «The Prometheus Trilogy»: *JHS*, 99, 130-148.
- West, M.L. (1983): *The Orphic Poems*, Oxford, 1983.
- White, J. (ed.) (1972): *La experiencia mística*, Buenos Aires, 1979 (ed. or. 1972, tit. or. *The Highest State of Consciousness*).
- Wiegand, T. et alii (1941): *Didyma I*, Berlín.
- Wolters, P. (1907): «Darstellungen des Labyrinths»: *SBAW*, 113-132.
- Wolters, P. (1913): «Darstellungen des Labyrinths»: *Archäologische Bemerkungen*, Múnich, 3-21.
- Woodford, S. (1992): «Minotauros»: LIMC, VI, 1, 574-581; 2, 316-325.
- Woodford, S. (1992b): «Meleagros»: LIMC, VI, 1, 414-435; 2, 208-224.
- Woodford, S. (1994): «Theseus VIII. Theseus and Minotauros»: LIMC, VII, 1, 940-943; 2, 661-662.
- Zaehner, R.C. (1957): *Mysticism, Sacred and Profane*, Oxford.
- Zaehner, R.C. (1972): *Zen, Drugs and Mysticism*, Nueva York.
- Zahn, E. (1983): *Europa und der Stier*, Würzburg, 1983.
- Zimmermann, K. (1980): «Tatöwierte Thrakerinnen auf griechischen Vasenbildern»: *JDAI*, 95, 163-196.
- Zuntz, G. (1971): *Persephone*, Oxford.

ÍNDICE DE FUENTES ESCRITAS*

- Agroitas (762F3, Jacoby): 4.94
 Andrón (10F7, Jacoby): 2.43
 Antífanos, fr. 59: 4.72
 Antímaco de Colofón fr. 62: 4.68
Antología Palatina, XVI, 93: 4.167
 Antonino Liberal, XXV: 6.73
 Apión (616F26, Jacoby): 2.3
 Apolodoro, *Epítome* I, 2: 3.66
 Apolodoro, I, 9, 9: 6.46
 Apolodoro, II, 4, 11: 6.38
 Apolodoro, II, 5 ss.: 4.167
 Apolodoro, II, 5, 5: 6.13
 Apolodoro, II, 5, 11 ss.: 4.86
 Apolodoro, III, 1, 4: 3.50
 Apolodoro, III, 1, 5: 2.31
 Apolodoro, III, 2: 2.28
 Apolodoro, III, 5, 6: 6.46
 Apolodoro, III, 15, 5-6: 3.68
 Apolodoro, III, 15, 9: 3.76
 Apolonio de Rodas, I, 179-184: 2.34
 Apolonio de Rodas, I, 228 ss.: 6.37;
 6.75
 Apolonio de Rodas, IV, 1395 ss.: 4.75
 Apolonio de Rodas, IV, 1396: 4.8;
 4.154
 Apostolio, 11, 57: 4.93
- Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*,
 I, 2-3: 2.25
 Arato, *Fenómenos*, 45 ss.: 4.104
 Aristocles (33F1, Jacoby): 2.4
 Aristófanes, *Las ranas*, 181 ss.: 6.55
 Ateneo, *Banquete de los sofistas*, III,
 82-84: 4.96
 Ateneo, *Banquete de los sofistas*, III,
 84: 4.73
 Ateneo, *Banquete de los sofistas*, VI,
 240d: 6.20
 Ateneo, *Banquete de los sofistas*,
 XIII, 601b: 4.16
 Ateneo, *Banquete de los sofistas*,
 XIII, 601f.: 3.80
 Avieno, *Fenómenos*, II, 175 ss.: 4.21
- Baquílides, fr. 10: 2.27
 Baquílides, fr. 17: 3.15; 3.44
 Baquílides, fr. 64, 26: 6.24
- Calímaco, fr. 622: 2.5
 Calímaco, *Himnos*, IV, 102: 6.17
 Calímaco, *Himnos*, VI, 11: 4.70
 Calímaco, *Himno a Zeus*, 52 ss.:
 3.64

* Citadas por el número de la nota en la que se incluye la referencia al documento (la primera cifra indica el capítulo).

- Cicerón, *Leyes*, II, 14: 5.31
 Cicerón, *Sobre la naturaleza de los dioses*, 3, 44: 4.147
 CIG, 8480: 4.142
 Cineas (603F, Jacoby): 3.79
 Clemente, *Stromateis*, I, 21, 131, 3: 6.35
 Clemente, *Stromateis*, V, 140: 5.22
 Cnosos, tablilla (Gg 702): 3.3
 Conón (26F1, 32, Jacoby): 2.27
 Corina, fr. 3: 6.73
 Corina, fr. 20: 6.72
- Diéuquidas de Mégara (485F6, Jacoby): 1.23
 Diodoro, IV, 11-18: 4.166
 Diodoro, IV, 26-27: 4.91
 Diodoro, IV, 27, 2: 4.135
 Diodoro, IV, 33: 6.14
 Diodoro, IV, 56: 4.80
 Diodoro, IV, 68: 6.46
 Diodoro, IV, 76: 3.76
 Diodoro, IV, 77: 3.50
 Diodoro, V, 41-46: 1.28
 Diógenes Laercio, 1, 57: 1.23
 Diógenes Laercio, 8, 54: 5.22
 Dión, *Sobre la Virtud*, 34: 4.101
- Éforo (70F149, 88, 30-89, Jacoby): 3.53
 Epiménides (A2, Diels-Kranz): 3.60
 Eratóstenes, *Catasterismos*, 3: 4.19
 Eratóstenes, *Catasterismos*, 3-4: 4.102
 Eratóstenes, *Catasterismos*, 4: 4.20
 Erifo, fr. 2: 4.74
 Escolios a Apolonio de Rodas, I, 181: 2.34
 Escolios a Apolonio de Rodas, IV, 1396: 4.19; 4.90
 Escolios a Apolonio de Rodas, IV, 1399d: 4.148
 Escolios a Apolonio de Rodas, IV, 1562: 2.34
 Escolios al *Himno délico* de Calímaco, 4, 102: 6.18
 Escolios a Esquilo, *Persas*, 188: 2.42
 Escolios a Eurípides, *Orestes*, 938: 2.40
- Escolios a Eurípides, *Reso*, 29: 2.2
 Escolios a la *Aratea* de Germánico, 60, 6 ss.: 4.19
 Escolios a la *Aratea* de Germánico, 61, 2: 4.20
 Escolios a la *Iliada*, XVIII, 486: 6.71
 Escolios a Licofrón, *Alejandra*, 894: 2.43
 Escolios a Licofrón, *Alejandra*, 1283: 2.43
 Escolios a Nicandro, *Theriaka*, 15a, 1 ss.: 6.71
 Escolios a Nicandro, *Theriaka*, 15a, 6-8: 6.72
 Escolios a la *Odisea*, 11, 281: 6.48
 Escolios a la *Odisea*, 11, 283: 6.46
 Esquilo, *Los Carios*: 2.26
 Esquilo, *Europa*: 2.26
 Esquilo, *Prometeo encadenado*, 347 ss.: 4.49
 Esquilo, fr. 199: 4.48
 Estacio, *Silvas*, 3, 3, 158: 4.71
 Esteban de Bizancio (*s.v. Hesperides*): 4.89
 Estesícoro, *Gerioneida*, fr. 58: 4.12
 Estesícoro, *Europeia*: 2.26
 Estobeo, IV, 52, 49: 5.25
 Estrabón, IV, 1, 7: 4.48
 Estrabón, VIII, 6, 2: 3.27
 Estrabón, X, 2, 8-9: 3.74
 Estrabón, X, 4, 21: 3.53
 Estrabón, XVII, 3, 20: 4.155
Etimologicum Magnum, *s.v. bouira*: 6.19
 Éubulo, *Europa*: 2.26
 Eudocia, *Violarum*, 356: 4.93
 Eudocia, *Violarum*, 366: 4.148
 Eumelo, *Europa*: 2.26
 Eurípides, *Heracles*, 395-406: 4.51
 Eurípides, *Hipólito*, 741-751: 4.52
- Ferécides (3F16a, Jacoby): 4.144
 Ferécides (3F16b, Jacoby): 4.158; 4.163
 Ferécides (3F16-17, Jacoby): 4.19
 Ferécides (3F117, Jacoby): 6.48
 Filipo, en *Antología Palatina*, XVI, 93: 4.71
 Filocoro (328F111, Jacoby): 3.70

- Filodemo, *De la piedad*, pap. Herc. 242, IVb, 5 ss.: 6.34; 6.69
- Flegón (257F36, 30-31, Jacoby): 2.31
- Focio, *Biblioteca* 186[142b]: 4.85
- Frínico (3F6, Snell): 6.68
- Fulgencio, 755: 4.137
- Hegesipo (391F3, Jacoby): 2.7; 2.30
- Helánico (4F51, Jacoby): 2.27
- Helánico (4F169a, 147, 4 ss., Jacoby): 3.76
- Heráclides Lembo, fr. 16: 4.47
- Heráclides Póntico, fr. 81: 5.20
- Hermipo, *Europa*: 2.26
- Heródoro (31F13, Jacoby): 4.100
- Heródoto, I, 1-3: 2.11
- Heródoto, I, 4: 2, 10
- Heródoto, I, 1-5: 2.12
- Heródoto, IV, 45: 2.1
- Heródoto, IV, 147: 2.28
- Heródoto, IV, 204: 4.46
- Hesíodo, fr. 25: 6.67
- Hesíodo, fr. 33, 6: 6.48
- Hesíodo, fr. 140: 2.27
- Hesíodo, fr. 182: 6.43
- Hesíodo, fr. 280: 6.39
- Hesíodo, frs. 280-281: 6.57
- Hesíodo, fr. 345: 6.34; 6.38; 6.69
- Hesíodo, fr. 360: 4.7; 4.136
- Hesíodo, *Teogonía*, 213-216: 4.3; 4.145
- Hesíodo, *Teogonía*, 270-275: 4.5
- Hesíodo, *Teogonía*, 333-335: 4.4
- Hesíodo, *Teogonía*, 357: 2.41
- Hesíodo, *Teogonía*, 517-518: 4.6
- Hesiquio, *s.v. Hesperides*: 4.89
- Higino, *Astronomía*, 2, 3: 4.19
- Higino, *Astronomía*, 2, 6: 4.20
- Higino, *Astronomía*, 3: 4.103
- Higino, *Astronomía*, 6: 4.103
- Higino, *Fabulas*, prefacio 1: 4.88; 4.146
- Higino, *Fábulas*, 10: 6.46
- Higino, *Fábulas*, 14: 2.35
- Higino, *Fábulas*, 15: 2.35
- Higino, *Fábulas*, 30: 4.167
- Higino, *Fabulas*, 30, 12: 4.88
- Higino, *Fábulas*, 31, 11: 6.9
- Higino, *Fábulas*, 33, 2-3: 6.9
- Higino, *Fábulas*, 38, 4: 3.66
- Higino, *Fábulas*, 89: 3.75
- Higino, *Fábulas*, 155, 2: 2.28 y 178, 1
- Higino, *Fábulas*, 166: 3.73
- Higino, *Fábulas*, 178, 1: 2.28
- Higino, *Fábulas*, 224: 3.75
- Higino, *Fábulas*, 264: 3.75
- Hipóstrato (568F1, Jacoby): 2.31
- Horacio, *Odas*, III, 25-76: 2.21
- Íbico. fr. 5: 4.16
- Íbico, fr. 182-183: 4.15
- IG XIV, 1293 (Tabula Albana): 4.123
- Iliada*, II, 546-566: 1.23
- Iliada*, II, 595 ss.: 6.53
- Iliada*, IX, 529 ss.: 6.68
- Iliada*, XIV, 321: 2.27
- Iliada*, XVIII, 590-593: 3.41
- Isócrates, *Elogio a Helena*, X, 24: 4.69
- Juan de Antioquía (fr.6, 15, Müller): 2.29
- Juba (275F6, Jacoby): 4.97
- Lactancio Plácido, *Comentarios a la Tebaida de Estacio*, IV, 306: 2.36
- Lucano, *Farsalia*, 9, 355: 4.156
- Lucano, *Farsalia*, 9, 357-367: 4.175
- Luciano, *Diálogos marinos*, 15: 2.22
- Marcial, IX, 101, 4: 4.71
- Mimnermo, fr. 12: 4.13
- Miniada*, testimonio 1: 6.33
- Miniada*, testimonio 2: 6.35
- Miniada*, testimonio 4: 6.35
- Miniada*, fr. 1: 6.30; 6.33; 6.39; 6.62
- Miniada*, fr. 2: 6.33
- Miniada*, fr. 3: 6.33; 6.41; 6.52
- Miniada*, fr. 4: 6.33; 6.52
- Miniada*, fr. 5: 6.33; 6.67
- Miniada*, fr. 6: 6.34; 6.38
- Miniada*, fr. 7: 6.39; 6.69
- Miniada*, frs. 7-8: 6.57
- Mitógrafo vaticano, I, 38: 4.88; 4.99
- Mitógrafo vaticano, I, 106: 4.88

- Mitógrafo vaticano, II, 161: 4.88; 4.99
 Mitógrafo vaticano, III, 13, 5: 4.137
 Mitógrafo vaticano, III, 13, 5 ss.: 4.88
 Mosco, *Europa*, II, 6: 2.27
 Mosco, *Europa*, II, 164-166: 2.19
- Nono, *Dionisiacas*, 1, 46-137: 2.23
 Nono, *Dionisiacas*, 1, 322-355: 2.23
 Nono, *Dionisiacas*, 25, 247 ss.: 4.98
- Odisea*, 1, 52-54: 4.2
Odisea, 8, 249 ss.: 4.143
Odisea, 11, 260 ss.: 6.42
Odisea, 11, 281 ss.: 6.45
Odisea, 11, 283-284: 6.48
Odisea, 11, 572 ss.: 6.70
Odisea, 11, 630-631: 6.56
 Ovidio, *Fastos*, V, 603-616: 2.20
 Ovidio, *Metamorfosis*, II, 847-875: 2.20
 Ovidio, *Metamorfosis*, II, 858: 2.28
 Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 627 ss.: 4.81
 Ovidio, *Metamorfosis*, IX, 190: 4.71
- Paléfato, 18: 4.92
 Paléfato, 41: 6.43
 Paniasis, fr. 11: 4.22
 Papiro Bodmer XXVIII, fr. 655 (TG-FII): 4.116
 Pausanias, I, 17, 2: 3.15
 Pausanias, IV, 33, 7: 6.33; 6.52
 Pausanias, V, 10, 9: 4.35
 Pausanias, V, 17, 2: 4.26
 Pausanias, V, 18, 4: 4.36
 Pausanias, VI, 19, 8: 4.26
 Pausanias, IX, 5, 8: 6.33; 6.41; 6.52
 Pausanias, IX, 17, 4 ss.: 6.44
 Pausanias, IX, 20, 3: 6.71
 Pausanias, IX, 36, 8: 6.48
 Pausanias, X, 28, 2: 6.33; 6.62
 Pausanias, X, 28, 7: 6.33; 6.34
 Pausanias, X, 31, 3: 6.33; 6.67
 Pausanias, X, 31, 4: 6.68
 Pediásimo, XI: 4.88
 Pelina (lámina áurea): 4.67
 Peón (757F2, Jacoby): 3.71
 Pilos, tablilla (Cn 1287): 3.3
- Píndaro, fr. 143: 6.62
 Píndaro, *Pítica*, 4, 44-47: 2.33
 Pisandro (mitógrafo, 16F8, Jacoby): 4.10
 Pisandro (épico), fr. 15: 4.9
 Pitágoras (31B129, Diels-Kranz): 5.22
 Platón el cómico, *Europa*: 2.26
 Platón, *Fedón*, 65c: 5.24
 Platón, *Fedón*, 67c: 5.24
 Platón, *Fedón*, 83a: 5.24
 Platón, *Fedón*, 114c: 5.34
 Platón (*dub.*), *Minos*, 318d: 1.24
 Plinio, *Historia Natural*, 5, 11: 4.156
 Plinio, *Historia Natural*, 36, 90: 3.39
 Plutarco, fr. 168: 5.32
 Plutarco, fr. 178: 5.25
 Plutarco, *Teseo*, 10: 3.66
 Plutarco, *Teseo*, 17: 3.69; 3.70
 Plutarco, *Teseo*, 20, 7: 3.71
 Plutarco, *Teseo*, 21, 1: 3.40
 Plutarco, *Teseo*, 35: 3.67
 Polido, fr. 837: 4.82
 Porfirio, *Vida de Pitágoras*, 30: 5.22
 Pródico de Focea: 6.33
 Pródico de Samos: 6.35
 Propercio, *Elegías*, 3, 22, 10: 4.151
- Roma, lámina áurea (Londres, British Museum n° 3154): 5.33
- Séneca, *Agamenón*, 852: 4.71
 Séneca, *Hércules en el Eta*, 18: 4.71
 Séneca, *Hércules loco*, 240: 4.71
 Séneca, *Hércules loco*, 530: 4.71
 Séneca, *Hércules loco* 530-32: 4.123
 Servio, *Comentario a la Eneida*, IV, 246: 4.82; 4.90
 Servio, *Comentario a la Eneida*, IV, 484: 4.7; 4.90; 4.99; 4.134
 Sidonio Apolinar, 9, 97: 4.71
 Sidonio Apolinar, 13, 12: 4.71
 Sidonio Apolinar, 15, 143: 4.71
 Silio Itálico, VI, 183: 4.71
 Simónides, *Europa*: 2.26
 Sófocles, fr. 236-246: 6.54
 Sófocles, *Traquimias*, 564-568: 6.22
 Sófocles, *Traquimias*, 1099-1100: 4.50
 Solino, 24, 4-6: 4.99
 Solino, 27, 54: 4.156

ÍNDICE DE FUENTES ESCRITAS

- Suda, s.v. Hesperides*: 4.89
Suda, s.v. Orpheus: 6.35
- Tabula Albana (40c, Jacoby): 4.123;
 4.167
- Teithronion (estela, Peek, 1955,
 1384): 6.63
- Timocles, fr. 21: 6.20
- Tolomeo, 4, 4, 3-5: 4.155
- Tolomeo Evergeta (234F1, Jacoby):
 4.156
- Turio, lámina áurea 1 (Nápoles, Mu-
 seo Nacional n° 111623): 5.33
- Turio, lámina áurea 4 (Nápoles, Mu-
 seo Nacional n° 111463): 5.33
- Tzetzes, *Historias*, VII, 368-372: 2.31
- Varrón, *Res Rusticae*, 2, 1, 6: 4.95
- Virgilio, *Eneida*, IV, 483-86: 4.123
- Virgilio, *Eneida*, V, 545 ss.: 3.48
- Zenobio, I, 22: 4.89
- Zenodoto (19F3, Jacoby): 2.6

ÍNDICE DE FUENTES ICONOGRÁFICAS*

- Amsterdam, Allard Pierson Museum n° 8229 (BADN 5297): 4.57
- Atenas, Acrópolis n° 1280 (BADN 4329): 3.22 (ilustración 17)
- Atenas, Acrópolis n° 1314a (BADN 32157): 3.22
- Atenas, Museo Nacional n° 83 (BADN 301030): 6.6 (ilustración 49)
- Atenas, Museo Nacional n° 1061 (BADN 4328): 3.20 (ilustración 15)
- Atenas, Museo Nacional, n° 1132 (BADN 330739): 4.32 (ilustración 27)
- Atenas, Museo Nacional n° 1691 (BADN 206473): 3.35
- Atenas, Museo Nacional n° 12783: (ilustración 2)
- Atenas, Partenón, frontón oriental: 4.61
- Atenas, Teseion, pintura mural de Mícón: 3.15
- Basilea, venta (crátera): 4.133
- Basilea, venta (pelike apula): 4.124
- Basilea, Museo de Antigüedades (brazaletes de escudo): 4.30.
- Berlín, Antikensammlungen n° 3261 (BADN 330543): 4.39 (ilustración 32)
- Berlín, Antikensammlungen n° 31094 (BADN 218149): 3.13
- Berlín, Museo Estatal n° 30035 (BADN 206035): 6.59
- Berlín, Museo Estatal n° F2882: 4.132
- Berlín, Museo Estatal n° F3245: 4.117 (ilustración 45)
- Berlín (hoy desaparecido, relieve de bronce): 4.41 (ilustración 33)
- Berna, Universidad (BADN 316): 4.29
- Bochum, Ruhr Universität (BADN 41686): 4.33 (ilustración 28)
- Boston, Museum of Fine Arts n° 01.8032 (BADN 211718): 3.8 (ilustración 10)
- Boulogne, Museo de Bellas Artes n° 421 (BADN 7612): 4.44
- Burdeos, colección privada (BADN 5452): 6.54
- Catania, Museo Cívico n° MB4402 = L768: 4.118
- Champaign (Illinois), Museo Krannert n° 70.8.4 (BADN 5159): 4.62

* Citadas por el número de la nota en la que se incluye la referencia al documento (la primera cifra indica el capítulo).

- Cirene (tetradracma): 4.45 (ilustración 34)
- Cnosos, monedas con representación de laberinto: 3.12 (ilustración 12-13)
- Colecciones Caputti y Moretti (crátera apula): 4.112 (ilustración 43)
- Djemila (mosaico de Europa): 2.22
- Ferrara, Museo Nacional n° 817 = T503 (BADN 206431): 3.33
- Festo (estátera): 4.138
- Flaviópolis (doble sestercio de Valeriano): 4.64 (ilustración 41)
- Florenia, Museo Arqueológico (BADN 206668): 3.36
- Florenia, Museo Arqueológico n° 4209 (BADN 300000): 3.43
- Frankfurt, Museo n° Li560: 6.64 (ilustración 53)
- Gela, Museo Arqueológico (BADN 303369): 4.40
- Génova, Museo Cívico (crátera de volutas): 4.79
- Harrow, School Museum n° T52 = GW75 (BADN 31695): 3.10 (ilustración 19)
- Kato Paphos (casa de Teseo), mosaico: 3.7
- Kerch, Museo n° 4483 (BADN 4483): 6.59
- Kiev, Museo de Arte (BADN 4485): 2.22
- Lisboa, colección Palmella: 4.83
- Londres, Museo Británico n° E12: (ilustración 3)
- Londres, Museo Británico n° E42 (BADN 201584): 6.4 (ilustración 48)
- Londres, Museo Británico n° E84 (BADN 217213): 3.11 (ilustraciones 11; 18)
- Londres, Museo Británico n° E224 (BADN 220497): 4.58; 4.76 (ilustración 38)
- Londres, Museo Británico n° E227 (BADN 13295): 4.109
- Londres, Museo Británico n° E539 (BADN 209570): 4.66 (ilustración 42)
- Londres, Museo Británico n° E772 (BADN 209971): 4.53 (ilustración 35)
- Londres, Museo Británico n° F148: 4.111
- Londres, Museo Británico n° 2300: 4.63 (ilustración 40)
- Londres, Museo Británico n° 1948.8-15.13 (BADN 301070): 6.70
- Londres, Sotheby, venta (crátera apula): 4.128
- Madrid, Museo Arqueológico Nacional n° 11265 (BADN 215557): 3.6 (ilustraciones 9; 20)
- Mainz, colección Brommer (BADN 3053619): 4.65
- Mainz, colección privada (VL 235, 8): 3.22
- Malibú, J.P. Getty Museum n° 77.AE.11 (BADN 5739): 4.42
- Malibu, J.P. Getty Museum n° 81.AE.78: 2.18; 2.22 (ilustración 7)
- Malibú, J.P. Getty Museum n° 84.AC.11: 6.5
- Mégara Hiblea (escifo corintio): 4.24 (ilustración 26)
- Mérida, Casa del Mitreo (mosaico cosmológico): 4.174
- Múnich, Antikensammlungen n° 2243 (BADN 310552): 3.42
- Múnich, Antikensammlungen n° 2686 (BADN 417): 2.17 (ilustración 6)
- Múnich, Antikensammlungen n° SL471 (BADN 206868): 3.38
- Nápoles, Museo Nacional n° 81847 = H2873: 4.125; 4.141
- Nápoles, Museo Nacional n° 81856 = H2893: 4.126

- Nápoles, Museo Nacional n° 81865 = H2885: 4.121; 4.140
- Nápoles, Museo Nacional n° H3089 (BADN 213635): 6.16 (ilustración 51)
- Nápoles, Museo Nacional n° 81934 = H3255: 4.114 (ilustración 44)
- Nápoles, Museo Nacional n° 82294 = H2852: 4.84; 4.129
- Nápoles, colección Morchini (antes): 4.127
- New Haven, Universidad de Yale n° 1913.138 (BADN 14674): 4.108
- Nueva York, Museo Metropolitano n° 08.258.20 (BADN 23396): 4.139
- Nueva York, Museo Metropolitano n° 08.258.21 (BADN 214585): 6.58
- Nueva York, Museo Metropolitano n° 22.139.21: 4.56
- Nueva York, Museo Metropolitano n° 24.97.5 (BADN 9525): 4.59; 4.152
- Nueva York, Museo Metropolitano n° 56.171.46 (BADN 206015): 3.34
- Nueva York, Museo Metropolitano n° 1972.11.10: (ilustración 4)
- Nueva York, colección privada (lécito paestano): 4.119
- Nueva York, venta (crátera apula): 4.115
- Nueva York, venta (pátera apula): 4.131
- Olimpia, Museo n° B1643: 3.55 (ilustración 24)
- Olimpia, Museo n° 4918/9: 6.60 (ilustración 52)
- Olimpia, templo de Zeus, metopa de Atlas y Heracles: 4.34 (ilustración 29)
- Olimpia, tesoro de los epidamnios (Hespérides): 4.25
- Olimpia, arca de Cipselo: 4.36 (ilustración 30)
- Oxford, Ashmolean Museum n° 1966.596: 2.16 (ilustración 5)
- París, Cabinet des Médailles n° 4820 (R445) (BADN 46595): 4.160
- París, Louvre n° C12161 (BADN 207407): 4.170
- París, Louvre n° G341 (BADN 206954): 6.51
- París, Louvre n° G622 (BADN 217376): 6.59
- París, Louvre n° MN734 (BADN 230397): 4.106; 4.168
- París, Louvre n° MNC675: 3.19 (ilustración 14)
- Peracora (brazalete de escudo): 4.43
- Pilos, laberinto en tablilla (Cn 1287): 3.3 (ilustración 8)
- Roma, Vaticano n° 16592: 4.37 (ilustración 31)
- Roma, Vaticano n° 16567 (BADN 206699): 3.32
- Roma, Villa Albani n° 1008: 4.56
- Roma, Villa Giulia (hidria Ricci): 3.25
- Roma, oinocoe de Tragliatella: 3.45 (ilustraciones 21-23)
- Ruvo, Museo Jatta n° 1097: 4.54 (ilustración 36)
- San Petersburgo, Ermitage n° A641: 4.56
- San Petersburgo, Ermitage n° B2392 (BADN 6563): 2.22
- San Petersburgo, Ermitage n° 1559 (BADN 207407): 4.170
- San Petersburgo, Ermitage n° 1718: 4.77
- San Petersburgo, Ermitage n° 2351 (BADN 200089): 4.161 (ilustración 47)
- Sarajevo, Museo, mosaico del Mino-tauro: 3.63 (ilustración 25)
- Siracusa, Museo Regional n° 36209: 4.113
- Suiza, col. privada (BADN 202929): 3.37
- Tarento, Museo n° IG4342 (BADN 300598): 4.27

Tebas, Museo (hidria ática de fr.):
4.78
Tübingen, Universidad n° S.10 1284
(BADN 301031): 6.7 (ilustra-
ción 50)
Tübingen, Universidad n° S.10.1507
(BADN 9523): 6.65 (ilustración
54)

Utrecht, Museo de la Universidad
(BADN 331224): 3.21 (ilustra-
ción 16)

Venta (situla apula): 4.130 (ilustra-
ción 46)

Zúrich, colección Ros: 4.120

ÍNDICE GENERAL

<i>Introducción</i>	9
<i>Abreviaturas</i>	13
1. LA REALIDAD Y EL MITO	15
2. LOS MITOS DE EUROPA: REFLEXIONES SOBRE EL EUROCENTRISMO	27
1. Europa como mito	27
2. Europas (en plural)	29
3. Miserias del eurocentrismo	36
3. EL LABERINTO GRIEGO: MITO Y SÍMBOLO	41
1. A vueltas con el laberinto	41
2. El laberinto como espacio simbólico en el mundo griego	43
3. Laberinto e iniciación: la gesta de Teseo	61
4. De vuelta en el laberinto	68
4. EL JARDÍN DE LAS HESPÉRIDES: MITO Y SÍMBOLO	75
1. Las Hespérides entre la diversidad de los mitos antiguos ..	75
2. Las primeras testimonios literarios del mito de las Hespérides	77
3. Heracles y las Hespérides en Ferécides y Paniasis. ...	79
4. Heracles y las Hespérides en la iconografía griega anterior al clasicismo	81
5. Las Hespérides en la literatura y la iconografía del clasicismo	89

6.	Otros héroes en el jardín de las Hespérides	97
7.	Las Hespérides a partir del helenismo o cuando los antiguos intentaban resumir y razonar sus mitos . . .	101
8.	Imágenes de las Hespérides en África e Italia meridional: ¿existió una iconografía particularizada?	107
9.	Número, nombre, ascendencia, aspecto y ocupación de unas doncellas míticas y un dragón imaginario . .	115
10.	El jardín, la doncella, el árbol, el dragón, el héroe y el fin del mundo: aproximación al simbolismo, significado y paralelos del mito de las Hespérides	118
5.	LENGUAJES DE LA ALTERIDAD: LA MÍSTICA GRIEGA COMO CONCEPTO	131
1.	El problema de definir la alteridad	131
2.	Las aproximaciones religiocéntricas y etnocéntricas y la mística griega	132
3.	Características generales de la experiencia mística y su aplicación a la mística griega	134
6.	LA IMAGEN Y EL MITO	141
1.	Mito, literatura e iconografía	141
2.	La mujer y el centauro: los extraños amores de Deyanira	144
3.	El poema épico <i>Miníada</i> . Reflexiones mitológicas e iconográficas	149
	<i>Bibliografía</i>	163
	<i>Índice de fuentes escritas</i>	177
	<i>Índice de fuentes iconográficas</i>	183
	<i>Índice general</i>	187