UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LETRAS CLÁSICAS

ZEUS, ¿SÍMBOLO O ARQUETIPO DE VIRILIDAD? ESTUDIO MITOLÓGICO E ICONOGRÁFICO DE LA SOCIEDAD GRIEGA

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

LICENCIADA EN LETRAS CLÁSICAS

PRESENTA

ESTELA REYES GONZÁLEZ

ASESOR: **ERNESTO GABRIEL SÁNCHEZ BARRAGÁN**

Ciudad Universitaria, octubre de 2015

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Dos son los pilares que han forjado lo que soy hasta ahora. Dos son las personas que han hecho posible que yo esté culminando esta etapa tan importante para mi formación personal y profesional. Una de ellas ha dado ya toda su vida en erigir la mía, ¿cómo no agradecerle su apoyo incondicional a la mujer que me ha cuidado desde antes de nacer y que me sigue brindando su amor, paciencia y sabiduría?

La otra persona también me ha formado y ha compartido conmigo gran parte de su tiempo, aunque en el ámbito académico, en mi vida profesional, primero como maestro dentro del salón de clases, después como tutor y, finalmente, como asesor, ¿cómo podría pagar yo tanta atención, paciencia y voluntad para hacer que yo realice un correcto trabajo, cuidando siempre que hubiera un equilibrio entre orientarme y dejarme descubrir mis propias conclusiones?

Gracias es lo menos que puedo decirles a ambos, a mi madre Imelda Reyes González y al Maestro Ernesto Gabriel Sánchez Barragán, pero es también la palabra acertada que engloba todo lo que siento, pienso y que no podría describir en este breve apartado. No obstante, junto a ellos, apoyos en los que se sostiene este trabajo, están además, las personas que lo embellecieron, lo adornaron y lo mejoraron en la medida en que yo pude cumplir con sus atentas observaciones, el Doctor Roberto Sánchez Valencia, la Doctora María Alejandra Valdés García, la Maestra Yazmín Victoria Huerta Cabrera y el Licenciado David Antonio Pineda Avilés fueron parte importante de este trabajo, a todos ellos, gracias.

Por último, quisiera agradecer a todos aquellos que indirectamente, apoyaron la realización de esta investigación, a mi hermano y demás familiares y amigos; a la Facultad de Filosofía y Letras por haberme dado un lugar dentro de sus instalaciones y a la Universidad Nacional Autónoma de México, que desde la preparatoria me acogió y brindó varias enseñanzas tanto académicas como personales.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 1

MITO Y ARTE GRIEGOS

La mitología griega 4

El arte griego 25

LA FIGURA DE ZEUS

Nacimiento e infancia del dios 47

La lucha por la hegemonía divina 50

Algunas consideraciones sobre el dios y sus atributos 56

Diosas y mortales en torno al dios: aliadas, esposa y amantes 62

ZEUS, TRANSFORMACIONES, AMANTES Y DESCENDENCIA 74

ANÁLISIS SOBRE LA FIGURA DE ZEUS, MITO *VERSUS* IMAGEN 89

ZEUS, VARÓN IDEAL DE LA SOCIEDAD GRIEGA PATRIARCAL 125

BIBLIOGRAFÍA 136

INTRODUCCIÓN

"Yo no podría soportar a Júpiter como rival", esto dice el romano Propercio[1] tras la cólera que le provoca el hecho de que su amada pueda ser seducida incluso por un dios. Sin duda la mitología griega ha llegado a Roma para darle un nuevo mensaje a esta sociedad. Pero, ¿qué les provocaba a los griegos, creadores de tan complejos mitos, las transformaciones de Zeus para seducir a sus amantes? ¿Se sentían ofendidos al igual que Propercio? Y si es así, ¿por qué se contaban esos mitos?

El presente trabajo busca comparar los mitos de las transformaciones que Zeus realizó para seducir a algunas de sus amantes y satisfacer sus deseos sexuales con las representaciones que de esos mitos se conservan en algunas vasijas griegas antiguas. Conocer cómo los griegos de la antigüedad se identificaban con el dios, ya sea de forma consciente o inconsciente, indagar el motivo por el cuál llevó a cabo tales transformaciones e incluso tomar en cuenta la descendencia que tuvo el dios con sus amantes para así definir a Zeus como hombre ideal de aquella sociedad patriarcal.

Esta investigación tiene entonces relevancia en dos niveles. El primero, que se realiza a partir del estudio hecho tanto del mito como del arte griegos de forma individual a través del tiempo y así tratarlos de manera conjunta, comparativa y complementaria a la vez, enriquece el valor de esta investigación y la hace más atractiva. El segundo nivel, trabajar al dios más importante del panteón griego, Zeus, es primordial para las Letras Clásicas en México, pues ha sido un tema poco tratado en este país.

El estudio se desarrolla siguiendo los conceptos propios de la psicología de Carl Gustav Jung para la interpretación del mito, pues considero que es el más adecuado para analizar el sentir del hombre griego ante la figura del dios, incluso, si se hace a partir de los textos conservados; no obstante, no se descarta otros modelos interpretativos. En cuanto a la pintura de vasijas cerámicas se resalta la parte simbólica de los elementos más relevantes, seleccionados a partir de la confrontación con otra imagen vascular y el mito,

[1] PROP., II, 34a, 18: *rivalem possum non ego ferre Iovem*. La traducción es mía.

completando así el estudio iconográfico. Cabe mencionar que, si bien este trabajo está enfocado a los períodos arcaico y clásico de la antigua Grecia, los límites temporales se extienden debido a la conservación del mito durante toda la época grecolatina alcanzando panoramas más amplios, de hecho, muchos de los vasos griegos abarcaron diferentes espacios y tiempos, asimismo, varias vasijas en esencia conservaron el mismo uso.

Esta investigación tiene como objetivo demostrar que Zeus es el arquetipo de virilidad para el hombre griego, reflejo y modelo de su sociedad patriarcal, y la representación simbólica de la fertilidad, evidenciado en los relatos míticos como en la pintura vascular, la cual conserva la esencia del mito dentro de la cultura helena antigua, siendo también ambas expresiones las fuentes principales de este estudio, teniendo en cuenta que debido al tiempo empleado y a la brevedad de la exposición, sólo se han tomado, en cuanto al mito, las fuentes griegas mejor conservadas o autores canónicos y, en cuanto a la pintura cerámica, sólo algunas representaciones de aquellos mitos, ya sea por la accesibilidad de la imagen en la página del museo correspondiente, ya sea por la calidad fotográfica de la misma, además de otros motivos expuestos en el trabajo[2].

Por último, y en cuanto a la estructura de este trabajo, mito y arte se exponen individualmente, puesto que cada uno ha sido estudiado de manera distinta a través del tiempo. Se parte de una explicación de significado, de valoración y trascendencia y cómo el mito ha sido retomado en diferentes periodos gracias a las escuelas interpretativas que tienen origen en la misma Grecia antigua, mientras que en la parte del arte, se inicia de la misma manera, aunque después se trata de forma sintética el estudio que ha habido de él a través del tiempo para enfocar esfuerzos en los detalles de cocción de vasijas cerámicas, de las partes, de la clasificación de las piezas y de la evolución técnica de la pintura vascular en los distintos periodos de la Antigüedad.

Se facilita así el análisis sobre Zeus. No obstante, entre las generalidades del mito y del arte griegos y el análisis propio sobre el dios y sus transformaciones, hay un punto de intersección clave para efectuar este estudio conjunto, la presentación y la descripción

[2] Cf. infra, p. 73 y nota 507.

mítica de Zeus, así como sus orígenes, sus epítetos y la expresión de su virilidad al hacer el recuento de las mujeres relevantes en la vida del dios. A partir de este último punto he decidido resaltar los mitos sobre las transformaciones que Zeus utilizó para seducir a sus amantes y presentar las imágenes correspondientes a cada mito para dar pie al análisis mitológico e iconográfico y cerrar con un recuento de los hechos atribuidos al dios desarrollando un estudio filológico; mientras que el último capítulo, que se presenta a modo de conclusión, reúne todo lo dicho anteriormente y se deja entrever cómo es que el dios influye como máximo representante de virilidad ante la sociedad griega patriarcal.

EL MITO Y EL ARTE GRIEGOS

LA MITOLOGÍA GRIEGA

DEFINICIÓN Y EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL TÉRMINO MITO

La palabra mito en la actualidad se utiliza en el lenguaje coloquial para designar una narración o enunciado falso, incrédulo, incluso como una absoluta mentira en oposición a la historia que es la narración sobre hechos verídicos[3]. Sin embargo, calificar una idea, una teoría o incluso una determinada figura como "un mito" expresa una valoración, no siempre negativa[4], pues mito también es una historia ficticia, un personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana con trascendencia universal[5]. Propiamente μῦθος significa "palabra, discurso, razón, dicho", entre otros significados que se refieren al término como construcción del pensamiento, a cualquier tipo de relato, historia o ficción; de tal suerte el diccionario de Liddell y Scott muestra que dicho término griego tiene una gran variedad semántica[6]. Incluso, mito, derivado del indoeuropeo *meudh* o *mudh*, significa un "hablar formulado", un "relato" o una "narración", algo que se desenvuelve en un proceso que inicia, se desarrolla y culmina[7]. De tal ambigüedad, los eruditos de la antigua Grecia discrepaban ya sobre su significado, su función o su veracidad como narración, por ejemplo, el presocrático Jenófanes de Colofón (c. 570-475 a. C.) llevó a cabo una dura crítica de carácter moral y religioso de los mitos: "Homero y Hesíodo han atribuido a los dioses cuantas cosas constituyen vergüenza y reproche entre los hombres, el robo, el adulterio y el engaño mutuo"[8].

---

[3] Cf. *Lexipedia. Diccionario enciclopédico*, s. mito, fábula, ficción alegórica, cosa fabulosa.

[4] GARCÍA GUAL, *Introducción a la mitología griega*, p. 11.

[5] Cf. Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española,* s. mito.

[6] *A Greek-English Lexicon*, s. μῦθος: *word, speech; public speech; conversation; thing said, fact, matter; thing thought, unspoken word, purpose, design; saying; talk of men, rumour; tale, story, narrative; fiction*. Para Pierre Grimal (*La mitología griega*, p. 9) el término se aplica a cualquier historia que se pueda relatar, el argumento de una tragedia o la intriga de una comedia o una fábula de Esopo.

[7] ACEVEDO, M., Cristóbal, *Mito y conocimiento*, pp. 35 y 281.

[8] Πάντα θεοῖς ἀνέθηκαν Ὅμηρος θ᾽ Ἡσίοδος τε / ὅσσα παρ᾽ ἀνθρώποισιν ὀνείδεα καὶ ψόγος ἐστῖν, / κλέπτειν μοιχεύειν τε καὶ ἀλλήλους ἀπατεύειν. frag. 11, SEXTO, *Adv. Math*., IX. 193. Texto y traducción de la edición de G. S. KIRK, J. E. RAVEN Y M. SCHOFIELD, *Los filósofos presocráticos*, p. 247.

Tras esta ambigüedad semántica cabe resaltar la evolución del término bajo las dos vertientes de su desarrollo histórico, por un lado, como narración arcaica y primordial de los tiempos antiguos y, por el otro, como narración imaginativa descalificada por su nula argumentación y opuesta al λόγος, para así conocer cómo adquirió su significado actual y el significado concreto dentro de la Mitología. En Homero, por ejemplo, se empleó el término μῦθος como habilidad oratoria en oposición a la destreza en la acción, ἔργον[9]. En otro pasaje dice el aedo que Polidamante y Héctor habían nacido la misma noche, y que uno vence "con las palabras elocuentes", μύθοισιν, el otro "con la lanza", ἔγχει[10]. En época clásica, Platón juzgó al mito como un camino opuesto que, desde el mundo de las apariencias hasta el de las ideas, debe seguir el pensamiento justo, no es posible construir una ciudad basada en la justicia si los filósofos gobernantes no controlan el mito[11]. En el diálogo *Protágoras* de Platón, aparece μῦθος opuesto a λόγος[12]: el primero es mera narración, no aporta pruebas; el segundo, si bien puede ser también narración o discurso, consiste esencialmente en argumentar y probar[13]. A pesar de esto, Platón inventó mitos y propuso su uso como instrumento para la difusión de sus propias doctrinas filosóficas, constatando de esta manera una clara ambigüedad en el término. En la *Poética* de Aristóteles, se aprecian dos aspectos del μῦθος: el relato tradicional y arcaico, venido de muy atrás, y la ficción literaria que el dramaturgo crea[14]. Así, los poetas helenísticos y romanos que utilizaron los antiguos mitos en sus creaciones poéticas, contribuyeron también a la consideración de los mitos como *fabulae*, es decir, ficciones[15].

Los romanos que asimilaron las historias sobre los dioses griegos, no usaron como tal el término μῦθος, sino que utilizaron *fabula*[16], pues consideraron esas historias como

---

[9] HOM., *Il.*, XIX. 443.
[10] HOM., *Il.*, XVIII. 252.
[11] PL., *R.*, 377a, cf. también, BERMEJO, José, *El mito griego y sus interpretaciones*, pp. 9 ss.
[12] PL., *Prt.,* 320c y ss.
[13] Esta última oposición μῦθος y λόγος ha sido, desde la Antigüedad, un tema de discusión muy profundo que en cierta medida desvaloriza al mito. Cf. infra, p. 12.
[14] ARIST., *Po.*, 1450b, 1453b y 1450a. Los latinos utilizaron el último aspecto para designar tanto los textos de un Apolodoro o un Higino, repertorios mitológicos, como las tragedias de Eurípides o las comedias de Aristófanes. Cf. GARCÍA GUAL, op. cit., p. 16.
[15] Idem.
[16] *Fabula*, derivada del verbo latino *fari*, hablar, y su terminación en diminutivo, expresa precisamente algo negativo respecto al término original griego. Incluso Fábula es una deidad alegórica hija del Sueño y de la

falsas. En época cristiana la mitología fue asimilada fácilmente por los creyentes de esa religión, pues a partir de Platón los mitos eran sólo alegorías de verdades físicas, morales o históricas[17] y el Nuevo Testamento se concebía como un paso del μῦθος, es decir, de la incredulidad y de la mentira, al λόγος, la verdad y la historia de la salvación[18]. Esto favoreció la crítica de los apologistas cristianos, por ejemplo, Orígenes decía que los mitos eran irreconciliables con la verdad bíblica[19], porque de hecho son inseparables de la creencia en los dioses antiguos[20]; además, según el mismo autor, a los judíos, que tenían una inteligencia infantil, la verdad aún les fue proclamada bajo la forma de mitos, a diferencia de los cristianos que tenían una inteligencia adulta frente a los textos bíblicos[21]. San Agustín equiparó a los dioses griegos con los demonios del cristianismo y consideró a las religiones paganas como una caída desde la verdadera religión primigenia, enfrentando el último combate intelectual contra el paganismo[22] y mostrándose además partidario de la exégesis evemerista[23]. Agustín pretendía conseguir el triunfo definitivo de la teogonía cristiana sobre las mitologías paganas y la superación definitiva de la exégesis alegórica de los mitos grecolatinos tan extendidos en la pedagogía clásica[24].

Durante la Edad Media y el Renacimiento continuó la confusión clásica entre los "relatos arcaicos" y las "ficciones poéticas", designados unos y otras con el vocablo *fabulae*[25]. A finales del siglo XVI en Europa, tras demostrar a través de la filología que el *Corpus Hermeticum*[26] no era la obra más antigua de la literatura griega y junto con el

---

Noche y que se casó con la Mentira. Se dice que se ocupaba continuamente en contradecir a la historia. Se le representa con una máscara en el rostro y magníficamente vestida. Cf. NÖEL, J. F. M. *et al*., *Diccionario de mitología universal*, s. v.

[17] BERMEJO, José, op. cit., p. 14.

[18] DETIENNE, M., *La escritura de Orfeo*, p. 124. También DUCH, L., *Mito, interpretación y cultura*, p. 104.

[19] ORIGENES, *Cels*., I. xvii. 1 ss.

[20] ORIGENES, *Cels*., VIII. lxvi. 1 ss.

[21] ORIGENES, *Cels*., V. xlii. 21 ss.

[22] AUGUST., *C. D.*, II. 10. 1 ss. Cf., también, BERMEJO, *op. cit*., p. 15 y DUCH, op. cit., p. 106.

[23] AUGUST., *C. D*., II. 5. 1 ss. El evemerismo consiste en explicar los mitos afirmando que los dioses eran hombres divinizados. Para una explicación más amplia, cf. infra, p. 15.

[24] DUCH, op. cit., p. 107.

[25] GARCÍA GUAL, op. cit., p. 17.

[26] Conjunto de textos griegos y latinos de principios de nuestra era con las revelaciones del dios Hermes Trimegisto (Tres veces grande), mezcla del Hermes griego y el egipcio Thoth y que versaban sobre la creación del mundo, astrología, ciencias ocultas y magia. Cf. YATES, France Amelia, *Giordano Bruno and the hermetic tradition*, pp. 2 ss. y BERMEJO, op. cit., pp. 17 y 18.

descubrimiento de América obligó a los europeos a plantear una serie de cuestiones en torno al problema del origen del hombre y a la evolución de las sociedades. El contacto con los indios americanos hizo surgir el rechazo de las culturas primitivas, colocando al mito, de nuevo, como error y desviación o como huella de salvajismo o barbarie: el mito formó parte de la cultura de los "otros"; sólo una minoría de seguidores vio a los indios positivamente[27]. En el siglo XVIII, con el descubrimiento de otras mitologías y de las reflexiones de los simbolistas acerca de los pueblos primitivos, volvió a distinguirse el mito de la ficción poética[28]. Un rasgo común en la investigación durante los siglos XIX y XX consistió en ya no preguntarse por la verdad del mito, pues nunca hubo un esclarecimiento de la conciencia mítica que lo explicara. Se crearon teorías de estudio más científicas que desentrañaran el mensaje de la narración mítica para el hombre, por ejemplo, la ciencia comparada de las religiones, construida bajo el modelo de la ciencia comparada del lenguaje[29]. Así, el mito que ha sobrevivido como una importante narración se pone en duda por su fantasía, por esto, la definición técnica que los estudiosos del mito han usado para fines prácticos dentro del campo de la Mitología se ha visto rodeada de diversas interpretaciones, pero, en general, la idea básica de todas las definiciones es que se llama mito a algo "fingido", y no porque sea totalmente producto de la fantasía, sino adornado y embellecido por ella, con base en datos muchas veces reales[30].

EL MITO Y OTRAS CREACIONES NARRATIVAS

A la definición poco concreta de mito se agrega la actual problemática de confundirlo con otros relatos, por ello trataré de delimitarlo y así distinguir "mito" a partir de lo que no es, agregando otras características que lo definan dentro del estudio de la Mitología. El primer término a aclarar es *fabula*, el hablar disminuido, como mencioné, que designa una narración corta del tipo del frigio Esopo o del romano Fedro. Aunque en época de la cristiandad fue sinónimo de mito[31], en la actualidad una fábula se distingue por ser una

[27] Ibid., p. 19.
[28] GARCÍA GUAL, op. cit., p. 17. Para el simbolismo, cf. infra, p. 16.
[29] Cf. Infra, p. 16, donde se explican las escuelas interpretativas modernas.
[30] GARIBAY, *Mitología griega, dioses y héroes,* p. IX.
[31] ACEVEDO, op. cit., pp. 35 y 281.

narración en la que, con fines moralistas, unos seres, a veces inanimados, actúan y hablan como si tuvieran intereses y pasiones humanas, afirman siempre y explícitamente, verdades morales sin dejar ningún significado oculto y nada a la imaginación, esta falta de profundidad simbólica es lo que la distingue del mito[32]. La leyenda, que a diferencia del mito y la fábula, se sitúa ya en la palabra escrita y como *fabula* es un término latino ("lo que se ha de leer", *legere*); su importancia nace con el cristianismo, pues algunas de sus comunidades, a ciertas horas, leían las vidas extraordinarias de los mártires y de los santos[33]. En el Renacimiento la leyenda fue sinónimo de los relatos míticos que se prolonga hasta nuestros días y suele usarse para señalar las narraciones que tienen elementos históricos, aunque estén fantaseados. Los mitos desde esta perspectiva serían para algunos los relatos que carecen de esos elementos históricos[34].

La gesta es una narración que tiene que ver más con la leyenda que con el mito, pues presenta la condición de lo verdadero y con él se da el paso de la palabra (hablada o escrita) al hecho histórico. Tiene su origen en el verbo latino *gerere*, "hacer", y toma como referencia hechos señalados, hazañas o acciones de los hombres. La gesta surgió en los tiempos carolingios cuando comenzaron a llamarse así los hechos memorables de algún personaje[35]. Otro término cercano a leyenda es saga, pues traduce la palabra *sage* del alemán que significa "leyenda" [36]. Se asigna el término saga a narraciones de los siglos XII y XIII propias de Islandia, Dinamarca, Suecia y Noruega.[37] La saga es más cercana al mito que a los cuentos, pues, por ejemplo, el problema del héroe Sigfrido no es el saber cómo salió de restos de leyendas y de "motivos" folclóricos, sino cómo de un prototipo histórico ha podido nacer una biografía fabulosa, entonces la vida de un héroe constituye un todo, desde su nacimiento hasta su muerte trágica[38].

---

[32] BETTELHEIM, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, p. 61.
[33] ACEVEDO, op. cit., p. 36.
[34] Idem.
[35] Ibid., p. 37.
[36] Sin embargo, había una diosa Saga, que en Escandinavia era diosa de la sabiduría y los celtas le atribuían la creación de la historia. Cf. Ibid., p. 38.
[37] Idem.
[38] ELIADE, *Aspectos del mito*, p. 168.

La narración que ha sido más difícil de distinguir del mito es el cuento[39]. Así, Kirk hace una distinción por medio de los personajes, pues en los cuentos son estereotipados y en el mito suelen ser precisos y en esencia sobrehumanos[40]. Mircea Eliade afirma: "los mitos de los primitivos reflejan aún un estado primordial… el papel y la función de los mitos son susceptibles de ser observados y descritos minuciosamente por los etnólogos"[41]. El mito es una historia sagrada de acontecimientos que ha tenido lugar en el tiempo primordial: el tiempo fabuloso de los comienzos es siempre el relato de una creación, cómo algo ha surgido, ha comenzado a ser. El mito es una historia sagrada por tanto una "historia verdadera"[42]. Bruno Bettelheim enfatiza que tanto mito como cuento aportan un importante factor de sociabilización y los conceptos sobre el origen y la finalidad del mundo[43], ambos hablan en lenguaje simbólico, representando el contenido inconsciente, su atractivo se dirige a la mente consciente e inconsciente a la vez y a los tres aspectos (ello, yo y super-yo), y también a nuestra necesidad de ideales del yo[44]. Pero el héroe mítico se muestra al oyente como una figura que debería emular su propia vida[45], en contraste los protagonistas del cuento sugieren cómo resolver los conflictos y cuáles son los pasos hacia un nivel humano superior[46]. Además todos coinciden en decir que el final del cuento es siempre feliz, mientras que en el mito es trágico. El mito, además, ocupa una posición intermedia entre la historia y la novela o ficción. Así, la historia se caracteriza por la certeza de su narración y la ficción por su invención, mientras que el mito se encuentra entre las dos[47]. Pero sólo si dejamos de creer que el mito es siempre una deformación de la historia, podremos interrogarlo y en cierto modo hacerle confesar lo que conserva del tiempo y del medio de los que surgió[48]. En suma, y a partir de la comparación con otro tipo de relatos, se

---

[39] G. S. Kirk (*El Mito. Su significado y…* p. 33.) confirma que son varios los autores que hablan del cuento y el mito y que no hay una clara diferencia entre ambos.

[40] Ibid., pp. 51 ss. Cf. también, ACEVEDO, op. cit., pp. 42 y 43. Eliade, (op. cit., pp. 19 y 20), dice que los pawnees distinguen las narraciones que tratan del origen del mundo, las aventuras maravillosas del héroe nacional y las historias que explican cómo nació tal o cual asociación de chamanes, mitos todos ellos, de los cuentos o "historias falsas" que son las aventuras o hazañas del coyote o el lobo de la pradera.

[41] ELIADE, op. cit., p. 16.

[42] Ibid., p. 17.

[43] BETTELHEIM, op. cit., p. 36.

[44] Ibid., p. 53.

[45] Ibid., p. 39.

[46] Ibid., p. 53.

[47] Cf. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología clásica*, p. 11.

[48] Cf. GRIMAL, op. cit., p. 17.

puede decir que mito es una narración que se expresa en lenguaje simbólico, surgió de la tradición oral, pero carece de elementos propiamente históricos, describe los hechos memorables de alguno de sus personajes, por ejemplo, los héroes, y si bien el mito no es una narración verídica como la historia, su condición de "historia sagrada" la pone en un lugar imprescindible dentro de las sociedades en que se desarrolla, aporta una enseñanza y el desenlace de los sucesos muchas veces es trágico.

EL LENGUAJE DE LA DISCIPLINA MITOLÓGICA

Ahora bien, después de definir mito y distinguirlo de otras narraciones, queda definir mitología. La palabra μυθολογία tiene las acepciones de "relación de fábulas o mitos", incluso "leyenda"[49], lo cual está muy alejado de lo que implica para este estudio, pues esos significados sólo exponen el término como un sinónimo de μῦθος. Hoy en día la palabra mitología tiene dos acepciones: "colección de mitos" y "explicación de los mitos" como lo refiere el significado etimológico del término, pues está compuesta o bien del verbo λέγειν (reunir, recoger) o bien del sustantivo λόγος (palabra, dicho, tratado), asimismo, la palabra adquiere el significado de "estudio de los mitos" o "tratado" o "ciencia de los mitos"[50]. Además, el término proviene del verbo μυθολογεύω que significa "contar o referir" y se encuentra constatado en Homero con el sentido de "contar un relato" [51]. En Platón está ligado a términos muy significativos como γενεαλογία, ἀρχαιολογία, φήμη, dándole un valor parecido al que tiene hoy[52].

Entonces, mitología clásica es el conjunto de relatos maravillosos e historias de toda índole cuyos textos y monumentos representados nos muestran que circularon en los países de lengua griega, desde los siglos IX y VII antes de nuestra era, época que remite a los poemas homéricos, hasta del "paganismo", tres o cuatro siglos después de Cristo[53]. Ahora bien, la ciencia sobre el mito es lo que llamamos Mitología. La recolección de mitos no es

[49] LIDDELL, op. cit., s. v.
[50] GARCÍA GUAL, *La mitología…*, p. 22.
[51] HOM., *Od.,* XII. 450.
[52] PL., *Cra*., 395e ss., *Hp. Ma*., 285d ss., *R*. 383a ss. y 415c ss. Cf. también GARCÍA GUAL, op. cit., p. 22.
[53] GRIMAL, op. cit., p. 9.

aún una ciencia, sino mitografía[54]. De tal suerte, la mitografía es el conjunto de obras literarias que tratan de la mitología; en particular, mitografía es el conjunto de obras literarias griegas y latinas (de toda índole desde los orígenes hasta el siglo XII d. C. inclusive) que tratan de la mitología grecorromana, ya sea en forma sistemática, ya en alusiones o en utilizaciones de cualquier clase o extensión[55]. En Europa, a partir de la obra de Friedrich Creuzer, se introdujo la palabra mitología en un doble sentido: para expresar la totalidad de representaciones y figuras míticas, y para formalizar el método de la ciencia que las estudia[56]. Hay que decir que, para complementar el estudio de la mitología, se han creado diversos términos agregando a la palabra mito diferentes complementos léxicos, por ejemplo, Karl Kerényi y Gustav Jung[57] exponen que el mito es demasiado polivalente, difícil de usar, pero que es un arte con antecedentes materiales particulares. Es decir, entre el mito y la mitología existe una materia especial que condiciona el "arte de la mitología", los mitologemas, que son la suma de elementos antiguos transmitidos por la tradición y, para explicarlo mejor, los autores comparan la mitología con la obra musical, el mito con la letra y el mitologema con los sonidos, esos mitologemas son imágenes mitológicas, contenidas en el molde de la tradición sagrada y es lo que da sentido a la obra[58]. Para García Gual, esos mitologemas de algún modo corresponden a los "arquetipos" o "imágenes arquetípicas" del alma colectiva[59]. Así como ese término hace referencia a un determinado aspecto del estudio de la mitología se encuentran otros, sobre todo en filosofía que no cabe mencionar, pero que es importante saber que existen[60].

LA MITOLOGÍA Y SUS VÍNCULOS CON LA RELIGIÓN, LA FILOSOFÍA Y LA CIENCIA

Dicha disciplina, la mitología, desde la antigüedad, se ha relacionado con la religión, pues el mito está ligado al ritual y éste a los sacrificios y la sociedad. El mito "no es una

[54] ACEVEDO, op. cit., p. 280.
[55] RUIZ DE ELVIRA, op. cit., p. 7.
[56] DUCH, op. cit., p. 84.
[57] JUNG, C. G. y K. KERÉNYI, *Introducción al estudio de la mitología*…, p. 17.
[58] Ibid., pp. 17-18.
[59] GARCÍA GUAL, op. cit., p. 111. Para el término "arquetipo" cf. infra, p. 23.
[60] PARÁMIO, Ludolfo, *Mito e ideología* y DURANT, Gilbert, *Mitos y sociedades. Introducción a la Mitodología*. Cf. Bibliografía.

explicación que satisfaga un interés científico, sino la resurrección de una realidad primitiva mediante el relato" [61], que compense necesidades religiosas, aspiraciones morales y exigencias prácticas para aleccionar al hombre. Se dice además que la imaginación permite que se cree en la mente del hombre la mitología y de igual forma la religión[62], así pues, ambas son vistas como creación fantástica del ser humano. Incluso se afirma que la aspiración metafísica del hombre es ineliminable y por ello, a pesar de haber llegado a ese general reconocimiento de que la palabra griega "filosofía" contiene ya en sí misma aquella profesión de modestia que reserva la sabiduría (σοφία) sólo a Dios considerándola demasiado alta para los hombres; ni los griegos ni los pueblos europeos de la edad moderna han podido abstenerse de conquistar con el pensamiento y la investigación un conocimiento del mundo. Y de conquistar se trata, pues en un principio la concepción del mundo estaba sometida a la religión, la cual recubría la realidad con el velo de representaciones míticas[63]. Pero el mismo Nestle, autor del aserto anterior, señala lo siguiente:

> Por más que la religión tenga su origen más profundo en el sentimiento de una dependencia incondicional del hombre respecto a las fuerzas sobrehumanas, el mito es siempre y en todas partes al mismo tiempo que sentimiento, una concepción primitiva del mundo, y es ley natural del espíritu que esa primitiva concepción del mundo sea superada en el curso del desarrollo de la cultura de un pueblo, ya sea por el progreso de su propio pensamiento, ya sea por la recepción de representaciones espiritualmente superiores de otros pueblos en un grado más elevado de la vida espiritual. No obstante, la contraposición entre la representación intuitiva y personificadora del mito y la lógica y la idea conceptual de la filosofía y de la ciencia no es una contraposición absoluta[64].

Aun así, existen estrechos vínculos entre mitología y religión y entre mitología y filosofía y ciencia, incluso, encontramos varios puntos que los contraponen: el *mito* se opone al *logos*, como la fantasía a la razón[65]: los mitos no nacen como un conjunto organizado, al modo de

---

[61] MALINOWSKI, *Estudios de psicología primitiva*, p. 30. Cf. también, ELIADE, op. cit., p. 18.
[62] AMSTRONG, *Breve historia del mito*, p. 37.
[63] NESTLE, *Historia del espíritu griego*, p. 18.
[64] Ibid., p. 353.
[65] Son varias y acérrimas las discusiones que hablan sobre la relación *mito* y *logos*, se dice, por ejemplo, que el *logos* corresponde con exactitud a hechos objetivos, a diferencia del mito es fundamentalmente pragmático. Mientras que el mito mira hacia atrás y busca en el mundo imaginario del arquetipo sagrado; el *logos* mira hacia adelante, en un constante intento por descubrir algo nuevo y perfeccionar antiguos conceptos. Y en el mundo moderno se comprendió que mito y razón eran complementarios, cada uno tenía su esfera propia, su área particular de aplicación, y el ser humano necesitaba de ambos modos de pensamiento (Cf. AMSTRONG, op. cit., p. 37). Aunque, como se ha visto, para hablar de la ciencia que estudia los mitos, μῦθος y λόγος se unen. Cf. supra, p. 10.

un sistema filosófico, teológico o científico, crecen al azar, como la naturaleza, y es tarea del mitólogo reconocer las familias, las especies y las variedades[66]. Lo anterior se refiere a las distintas formas de acercarse a un mito, a reconocer en él un sentir propio o colectivo, y de las intenciones por las que es transmitido o conservado, pues el término μῦθος desde el primer momento fue acogido con entusiasmo por los poetas y en la religión popular. También fue aceptado, aunque con modificaciones interpretativas de tipo alegórico, en los círculos esotéricos de los misterios griegos y en la filosofía de la naturaleza y en los ambientes estoicos.

Muchos literatos y filósofos, como a continuación se verá, sometieron al mito a una implacable crítica, a partir de razones de tipo ético y racional[67]. La crítica sobre el contenido de los relatos míticos que se inició en la Antigüedad se ha mantenido hasta nuestros días a través de las escuelas interpretativas. Esto es, que desde la antigua Grecia, cierto grupo de eruditos empezaron a cuestionar el mito y crearon métodos para desvelar los hechos que narraban. Así, a través del tiempo, por toda Europa, a la par de la evolución histórica y del pensamiento del hombre, las escuelas interpretativas han buscado de una u otra forma explicar el origen y la finalidad de los relatos para el ser humano.

ESCUELAS INTERPRETATIVAS

Racionalismo

La búsqueda casi científica por explicar el mito vio su origen a través de la crítica de Jenófanes de Colofón[68], pues una vez asentado el mito en el pensamiento de los hombres, se analizó el relato mismo y la actuación de los dioses en ellos; se puede decir que así surgió el racionalismo que no es propiamente una escuela interpretativa, sino una cuestión natural en el pensamiento de los antiguos sobre las narraciones con las que eran educados[69]. A través del racionalismo el mito es condenado porque oculta la esencia de la divinidad y

[66] GRIMAL, op. cit., p. 15.
[67] Cf. DUCH, op. cit., p. 79.
[68] Cf. supra, p. 4. Además, cf. BERMEJO, op. cit., p. 7, GARCÍA GUAL, *La mitología*…, p. 46 y DUCH, op. cit., p. 244.
[69] Otros autores consideran esta etapa sólo como el antecedente del alegorismo, Cf. infra.

proporciona falsos paradigmas de conducta moral y porque se considera producto de la fantasía y contrario a la razón[70]. Los pensadores jonios buscaban mediante el pensamiento el origen del mundo entablando un enfrentamiento con la tradición[71] y, en cuanto al mito, de forma particular intentaron anular sus aspectos enigmáticos con explicaciones de carácter racional y salvarlo del descrédito viendo en él narraciones de hechos históricos disfrazados con sucesos maravillosos que hay que eliminar[72]. De tal suerte, en el siglo VI a. C., Filócoro y Paléfato afirman que Pasifae enamorada de un bovino, no es más que un vulgar adulterio por parte de ella con un joven llamado Toro[73]. Paléfato es el racionalista más conocido y es precedido por Heródoto de Heraclea y seguido de Dionisio Escitobraquíon y Hegesianacte, ambos del siglo II a. C[74].

Alegorismo

Ese primer racionalismo devino en un primer o más concreto método interpretativo, pues "apenas había llevado a cabo Jenófanes su duro ataque a Homero, cuando apareció la apologética en forma de interpretación alegórica dispuesta a salvar al poeta mal interpretado"[75]. El alegorismo afirmaba que los mitos eran meras imágenes o procedimientos para expresar de modo especial o distinto el lenguaje corriente, pues, el lenguaje del razonamiento es el normal y los mitos se expresaban en otro lenguaje, secundario y poético, que había que traducir al logos para comprenderlo[76]. El primer alegorista fue Teágenes de Regio, comentador de Homero[77]. Es posible que esta

---

[70] Diferenciándolo claramente de otras narraciones como la historia, por ejemplo, Hecateo (F 1a, 1, F Jacoby = DEMETR., *De eloc.*, XII. 8-10) dice: Ἑκαταῖος Μιλήσιος ὧδε μυθεῖται· τάδε γράφω, ὥς μοι δοκεῖ ἀληθέα εἶναι· οἱ γὰρ Ἑλλήνων λόγοι πολλοί τε καὶ γελοῖοι, ὡς ἐμοὶ φαίνονται, εἰσίν: "Hecateo de Mileto habla de tal modo: escribo estas cosas, como me parece que son verdaderas, pues las palabras de los griegos son muchas y risibles, así a mí se me presentan". La traducción de los fragmentos, a menos que se indique lo contrario, es mía.

[71] GARCÍA GUAL, *La mitología*…, p. 44.

[72] Cf. DUCH, op. cit., p. 243 y NESTLE, op. cit., p. 79.

[73] PHILOCH., *FGrH* 3b 328 F 17a = PLU., *Th*. XV. 2 y PALAEPH., II, 1 ss. Cf. también RUIZ DE ELVIRA, op. cit., p. 16.

[74] Idem.

[75] NESTLE, op. cit., p. 79. Cf. también, GARCÍA GUAL, *La mitología*…, pp. 46 ss.

[76] RUIZ DE ELVIRA, op. cit., p. 14 y GARCÍA GUAL, op. cit. p. 48.

[77] Un siglo después surgió un nuevo alegorista, Metrodoro de Lámpsaco que alegorizó también a héroes; le siguen Filodemo y Crates de Malos; los estoicos: Crisipo y Cornuto; el cínico Dión de Prusa o Crisóstomo, y el neoplatónico Porfirio. Cf. RUIZ DE ELVIRA, op. cit., p. 15.

interpretación alegórica le viniera a Teágenes del orfismo difundido en el sur de Italia. Partiendo de éste la interpretación alegórica de los mitos penetró en la filosofía como instrumento del pensamiento de Heráclito, Parménides, Empédocles, Anaxágoras[78] y, posteriormente, Platón[79]. La alegoría se basa en tres medios de interpretación: física, en la que los dioses homéricos significaban elementos del universo; moral, en el que Homero era el maestro de virtud, y teológica, en la que las obras de Homero escondían verdades sobrenaturales que debían iluminar el alma hacia el mundo invisible[80]. En época helenística, Filón de Alejandría siguió las doctrinas platónicas y estoicas alegóricas e interpretó la "Sagrada Escritura" hebrea de esta manera; su obra fue muy relevante para los autores cristianos como Clemente de Alejandría, Orígenes o Ambrosio de Milán[81]. El alegorismo se desarrolló a través de la Edad Media y llegó al Renacimiento para dar origen a otro método interpretativo, el simbolismo[82].

Evemerismo

Casi a la par del alegorismo y como parte del racionalismo difundido por la Grecia antigua, surgió la teoría evemerista que deriva su nombre de su principal representante Evémero de Mesene, un escritor de finales del siglo IV a. C., que estuvo al servicio del rey Casandro de Macedonia (316-297 a. C.) y allí dio a conocer su obra Ἱερά ἀναγραφή (Inscripción sagrada)[83]. En este libro, según Diodoro, Evémero narraba cómo había encontrado pruebas sobre la mortalidad de los dioses, o mejor dicho de la divinización de antiguos reyes[84]. Básicamente su teoría consiste en afirmar que los dioses eran hombres divinizados[85], claro

[78] NESTLE, op. cit., pp. 79-80.
[79] PL., *Grg*., 493a ss., el filósofo da ejemplo de ello con la reinterpretación ética del mito de las danaides.
[80] DUCH, op. cit., p. 249.
[81] Ibid., p. 251.
[82] Cf. infra, p. 16.
[83] GARCÍA GUAL, *La mitología*…, p. 53, RUIZ DE ELVIRA, op. cit., p. 17 y DUCH, op. cit., p. 260.
[84] D. S., VI, 4-8: "(sc. Evémero) navegó por el océano y arribó a la costa de unas islas situadas en medio del mar entre las que había una que se llamaba Panquea…en esta isla, situado al pie de una montaña muy alta, un santuario de Zeus Trifilio, que fue fundado por el mismo dios en el tiempo en que era rey de toda la tierra habitada, cuando todavía vivía entre los hombres. En este templo hay una estela de oro, en la que, en caracteres panqueos, están escritos de modo sumario los hechos de Urano, de Crono y de Zeus". Trad. de Juan José Torres Esbarranch.
[85] ROSE, *Mitología griega*, p. 15 y GARIBAY, op. cit., p. XI.

reflejo del período histórico en que vivía la deidificación de los monarcas helenísticos[86]. Plutarco lo acusa de haber diseminado el ateísmo por todo el mundo[87] y los Padres de la Iglesia lo usaron para atacar a los dioses paganos siendo ellos quienes lo legaron a la Edad Media[88]. Es a partir de este período que inicia la interpretación moderna de los mitos con base muchas veces en las de los antiguos griegos.

Simbolismo

El simbolismo surgió a partir del alegorismo, mas fue una creación renacentista[89]. A partir del estudio de la mitología y de sus personajes se crearon "emblemas"[90] en el arte donde cada personaje se convirtió en un símbolo estereotipado, dotado de un contenido fijo[91]. Durante la Ilustración, período humanístico subsecuente, se desarrollaron los precedentes que devendrían en el simbolismo propiamente en las obras de Giambatista Vico[92] y Charles-François Dupuis[93], pero en la obra *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besanders der Griechen* de Georg Friedrich Creuzer donde se afirma que la humanidad utilizó primitivamente el lenguaje simbólico mediante el uso de representaciones figuradas,

---

[86] GARCÍA GUAL, op. cit., p. 53.
[87] PLU., *Mor.,* 360a.
[88] GARCÍA GUAL, op. cit., p. 54, RUIZ DE ELVIRA, op. cit., p. 18 y DUCH, op. cit., p. 265. En la Edad Media el alegorismo y el evemerismo estuvieron en auge y surgieron obras mitográficas como las *Mythologiae sive explicationum fabularum libri X* de Natalis Comte o la *Genealogía de los dioses paganos* de Giovanni Boccacio (Cf. JESÍ, op. cit., pp. 37 ss. y BERMEJO, p. 16.) que adoptaron el evemerismo para explicar las religiones antiguas.
[89] GARCÍA GUAL, op. cit., pp. 63 ss.
[90] CHILVERS, Ian, OSBORNE, Harold y FARR, Dennis, *Diccionario de Arte*, s. v. En los s. XVI y XVII gozaron de gran éxito las colecciones impresas de emblemas. Un emblema consistía en una representación, un tema y una estrofa explicativa, epigrama, por ejemplo, en un delfín y un ancla con el lema *Festina lente* simbolizaba la idea de que la madurez se consigue combinando la rapidez y la energía del delfín con la estabilidad y gravedad del ancla.
[91] Cf. BERMEJO, op. cit., p. 16 y DUCH, op. cit., p. 257.
[92] Vico creyó que en una primitiva fase de la historia de la Humanidad los hombres habrían desarrollado una sabiduría poética, separó el reino de la naturaleza y el mundo del hombre para crear una ciencia que dé cuenta de la evolución social y espiritual de la humanidad, concluyendo que el mito no es el producto de un engaño, sino de una cualidad humana, la imaginación. Cf. BERMEJO, op. cit., pp. 21 y 22.
[93] Dupuis habla de *mistère* (misterio) como, por un lado, lo oculto e incognoscible, y por el otro, como los cultos y rituales mistéricos de los antiguos; estos misterios y, en general, las doctrinas religiosas de los antiguos así como sus mitologías no eran incompatibles con la verdad que evidentemente no era la relación propia de la argumentación racional. Cf. JESI, op. cit., pp. 53 ss.

porque sólo ellas permiten captar lo más profundo de los sentimientos humanos[94]. La primera fase de la religiosidad griega estuvo dominada por elementales y objetivas epifanías de lo divino en las imágenes que el hombre, en una edad primordial, experimentó ante las manifestaciones de la naturaleza, esto generaría imágenes divinas y los sacerdotes que las elaboraron expusieron los símbolos envueltos en un ropaje mitológico[95]. El mito se construyó como el resultado de un proceso de acumulación y síntesis de símbolos: el desarrollo del mito permitió que el símbolo desplegara todas sus posibilidades mediante el manejo de hechos históricos, fenómenos físicos, hechos lingüísticos y de símbolos propiamente dichos[96]. La teoría de Creuzer dio los primeros pasos para considerar que el mito, como símbolo enunciado, es el principio de la filosofía[97]. Se dice que el telón de fondo en la obra de Creuzer lo constituye el mundo figurativo de la India, pues, opina que la filosofía india era demasiado profunda para ser comprendida y por eso los sacerdotes griegos hicieron una tosca traducción de las ideas religiosas de Oriente por medio de símbolos ambiguos y oscuros[98]. Johann Jakob Bachofen, jurista que se dedicó al estudio del origen del matriarcado en *Das Mutterrecht* (1861), continuó con el trabajo de Creuzer[99].

La mitología historizada I[100]

La escuela histórico-filológica alemana

Contemporáneo y rival de Creuzer, Karl Ottfried Müller, en sus *Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie*[101], estudió el mito por sí mismo, trató de enmarcarlo en su

---

[94] Creuzer, G. F., *Symbolik*… apud BERMEJO, op. cit., p. 23.
[95] JESI, op. cit., pp. 58 y 59.
[96] Bermejo (op. cit., p. 24) afirma que a partir de esto el mito puede adquirir dos formas: la de mito histórico y la de mito de carácter cosmológico, moral o teológico.
[97] Idem.
[98] Creuzer cayó en descrédito por la predicación de los brahmanes y la difusión de la religión hindú. Cf. DUCH, op. cit., pp. 367 y 368.
[99] DUCH, op. cit., p. 374. O bien, desarrolló la segunda línea de trabajo de K. O. Müller. Cf. infra.
[100] Retomo esta subdivisión que engloba los métodos que se basan en la interpretación histórica a pesar de sus diferencias. Cf. BERMEJO, op. cit., p. 25.
[101] Pues creía que interpretar los mitos como alegorías era desnaturalizarlos; aunque, se dice, no renuncia a la exégesis simbólica mientras practica el método histórico. Müller, K. O., *Prolegomena*… apud JESI, op. cit., p. 51. Cf. también, DUCH, op. cit., p. 379.

contexto histórico y asignarle un espacio y un tiempo determinados, pero sin elaborar una teoría concreta del mito[102], a partir de esa concepción histórica surgieron dos posturas: unos se inclinan hacia la consideración del mito como acontecimiento histórico y otros a su tratamiento como testimonio de un estadio histórico, social o cultural concreto[103]. La escuela histórico-filológica alemana señaló que, para el estudio del mito, era necesario: conocer la cronología, los autores que lo han tratado y las regiones que le dieron origen y por las que aquél se difundió. El mito actúa como el recuerdo de un hecho histórico o transmite una fase histórico-cultural pasada o recoge algunos aspectos de un culto. Hermann Usener, en su libro *Götternamen. Versuch einer Lehre der religioschen Begriffsbildung* creó una teoría sobre el desarrollo de los conceptos religiosos y dice que, en un principio, los hombres no crearon auténticas figuras divinas, sino que sus dioses representaban fenómenos momentáneos o específicos: los *Augenblicksgötter* (dioses instantáneos) o los *Söndergötter* (dioses específicos), dioses que adquirieron todos los caracteres de los dioses clásicos y que se integrarían al panteón y se les impondrían lazos genealógicos[104]. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf en su obra *Der Glaube der Hellenen* afirma que los dioses están ahí, esto es, que no deben ser cuestionados, sino creer en ellos a través de la fe como en una especie de epifanía que los antiguos experimentaban[105]. Wilamowitz diferenciaba religión griega de mitología griega, pues para él los dioses griegos estaban ahí sobre la realidad y la sociedad griegas, mas los poetas habían tendido un velo mitológico, fantástico, a esa realidad con sus narraciones[106]. El mito cumple funciones religiosas, sociales y políticas, y su estudio posee un gran interés histórico porque se transmiten de una época histórica a otra, conservando el recuerdo de estadios culturales primordiales[107]. Los límites del método estuvieron en las más antiguas fases de un mito y el de su significado profundo, en la obra de Wilamowitz la descripción fue mejor que el

[102] BERMEJO, op. cit., p. 25.
[103] Esta segunda postura fue la que siguió Bachofen, según Bermejo (Ibid., p. 26). No obstante, tal ambigüedad se debe a que si bien enfocó su estudio a la mitología como documento histórico, lo hizo a partir del símbolo, siendo así un partidario y un parteaguas de ambas teorías. Cf. JESI, op. cit., p. 60.
[104] Usener, H., *Gótternamen*… apud BERMEJO, op. cit., p. 31.
[105] Von Wilamowitz-M., Ulrich, *Der Glaube*… apud JESI, op. cit., p. 65. Cf. también, BERMEJO, op. cit., p. 31.
[106] JESI, op. cit., p. 68.
[107] BERMEJO, op. cit., p. 32.

análisis y su tratamiento de la religión mejor que el del mito[108]. Usener fracasó al ir más allá de los textos y formular hipótesis muy ambiciosas.

La mitología comparada

En el siglo XIX[109], casi de forma coetánea al método anterior, surgió el método comparativo en el campo de estudios sobre religiones y antropología y alcanzó un importante éxito en el de las ciencias de la naturaleza como la anatomía y la biología comparadas, entre otras[110]. Además, el descubrimiento de la lingüística indoeuropea y el desarrollo de una moda orientalizante en la cultura europea, y en específico en la alemana, impulsaron el estudio de la India clásica y el estudio comparado de su lengua y las lenguas europeas[111]. El iniciador y representante más cualificado de la gramática comparada fue Friedrich Max Müller que veía ese estudio como una nueva ciencia que permitiría prescindir de la historia e incluso de la observación de la realidad circundante: el mito era un fenómeno meramente lingüístico[112].

El nacimiento de los mitos era el resultado de una utilización abusiva del lenguaje que primero objetiva y, más tarde, diviniza las palabras[113]. A esta incapacidad de los hombres por acoplar sus emociones con relación a la naturaleza dentro de los límites dados por la lengua que hablan, es el origen del mito como "enfermedad del lenguaje"[114]. El método para estudiar el mito es el gramatical y el sentido del mito se descubre a través de la etimología científica de un vocablo: una vez desveladas las confusiones y establecidas las etimologías, el mitólogo concluye que los mitos tratan de fenómenos físicos, fundamentalmente meteorológicos como el amanecer y el ocaso[115]. Así, Müller distinguió

---

[108] Idem.
[109] Al parecer, en Inglaterra la explicación alegórica y la evemerista del mito se aliaron al comparatismo religioso dando lugar a una metodología que, unida a la lingüística, fue aplicada al estudio del mito por Max Müller. Cf. DUCH, op. cit., p. 273.
[110] GARCÍA GUAL, op. cit., p. 92.
[111] BERMEJO, op. cit., p. 35.
[112] BERMEJO, op. cit., p. 35 y GARCÍA GUAL, op. cit., p. 94.
[113] DUCH, op. cit., p. 277 y BERMEJO, op. cit., p. 35.
[114] ALCINA, *El mito ante la Antropología y la Historia*, p. 5.
[115] BERMEJO, op. cit., p. 35.

tres fases: una temática, una dialectal y una mitopoética[116]. Su importancia para los lectores y estudiosos era poder seguir con facilidad las definiciones hechas por el autor. Georges Dumézil siguió este método desde una ideología y metodología más seria[117], pero su más ferviente discípulo fue el folklorista G. W. Cox quien compartió con él los acérrimos ataques de Andrew Lang[118].

La mitología historizada II

Evolucionismo

Junto al trabajo de Müller surgió el evolucionismo basado en descripciones de misioneros y colonos sobre salvajes contemporáneos: método comparativo que se retoma en *De l'origine des fables* de B. de Fontenelle (1724) que proponía una perspectiva evolucionista y racionalista para estudiar el mito y que fue reconocida en Inglaterra hasta el tardío periodo victoriano[119]. A mediados del siglo XIX, con el positivismo de Augusto Comte, se asume como eje del progreso histórico, social y filosófico, la evolución, coincidentemente con *El origen de la especies* de Darwin[120]. Edward Burnett Tylor, James Frazer y Andrew Lang utilizaron ese método comparativo prestando atención no sólo a las sociedades antiguas, sino también a las "primitivas contemporáneas"[121]. Estos "pueblos primitivos" se consideraron esclavos de la "costumbre" que se asume domina toda su vida y que, al ser inconsciente, jamás podrá ser cambiada[122], incapaz de alejarse de su "conciencia colectiva". El término "conciencia colectiva", similar al "inconsciente colectivo" de Jung, adquiere un sentido peyorativo y racista, pues se creía que la "mentalidad primitiva era congénitamente diferente a la de los propios europeos"[123]. Tylor utilizó ese criterio e imaginó el "pensamiento primitivo" concluyendo que para los primitivos la idea de "alma" o "espíritu"

---

[116] GARCÍA GUAL, op. cit., p. 96.
[117] DUCH, op. cit., p. 275.
[118] La polémica entre Müller y Lang fue un debate apasionado que concluyó con la muerte de Müller en 1900. GARCÍA GUAL, op. cit., pp. 99 y 100.
[119] Fontenelle, B., *De l'origine…* apud GARCÍA GUAL, op. cit., pp. 84 y 85.
[120] Cf. GARCÍA GUAL, op. cit., p. 100.
[121] ALCINA, op. cit., p. 6.
[122] Ibid., p. 9.
[123] Cf. ALCINA, op. cit., p. 11.

anima todos los fenómenos naturales, creencia propia de las "razas más bajas" y agregó al evolucionismo la teoría animista[124]. Andrew Lang[125] rechazó el esquema evolucionista simple, creyó que todos los pueblos habían creído en una divinidad única, abstracta y moral; luego cambió tal creencia al aceptar unos espíritus o dioses menores, pero más útiles pragmáticamente[126]. Un aspecto que vincula a Andrew Lang con la Antropología contemporánea es el papel decisivo que concede al totemismo en la creación de los mitos[127]. La teoría evolucionista influyó en la "mentalidad primitiva prelógica" de Lucien Lévy-Bruhl[128]. La gran figura de la escuela evolucionista, Sir James Georg Frazer, siguió la teoría evolucionista de Tylor, pero más que en el esquema teórico se interesó en recoger y comparar relatos y rituales[129].

El mito y el ritual: la escuela de Cambridge

En la Universidad de Cambridge en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, a la par de la filología alemana surgió una corriente que trataba de lograr la inteligibilidad del mito helénico partiendo de la etnografía. La pauta que definió dicha escuela fue la teoría del mito y el ritual, y su miembro más eximio fue Jane Hellen Harrison quien postulaba que el mito fue secundario a la religión y explicaba el ritual que lo antecedía y le daba sentido[130]. J. H. Harrison en su obra *Prolegomena to the study of Greek Religion* se basa en los presupuestos de la obra *The Golden Bough* de James Georg Frazer quien creó el comparatismo etnográfico: el ritual y por ende el mito se entienden únicamente si son comparados con los de otras culturas, ya sea de la Antigüedad clásica o de los pueblos primitivos actuales[131]. Posteriormente, Harrison sustituirá a Frazer por Durkheim en su

[124] Cf. ACEVEDO, op. cit., pp. 306 ss.
[125] Partidario de Tylor, declara a Fontanelle su maestro en cuanto al estudio de la mitología. Su mayor obra *Myth, ritual and religion*, es una suerte de *L'origine des fables* puesto al día, apud ALCINA, op. cit., p. 14.
[126] Ibid., p. 17 y cf. también GARCÍA GUAL, op. cit., p. 101.
[127] ALCINA, op. cit., p. 16.
[128] GARCÍA GUAL, op. cit., p. 101. Cf. también ACEVEDO, op. cit., p. 323 y LEEUW, Gerardus van der, *Fenomenología de la religión*, p. 43.
[129] ALCINA, op. cit., p. 16.
[130] El ritual primitivo se centraba en torno a las preocupaciones básicas de los salvajes, que consistían en su necesidad de conseguir los alimentos, agravadas por sus escasos medios para controlar la naturaleza. Cf. BERMEJO, op. cit., p. 37.
[131] Idem.

libro *Themis. A study of the social origins of Greek Religion* (1912) en el que considera el fenómeno religioso como un fenómeno social y después seguirá a Bergson y Freud, en su último libro *Epilegomena to study of Greek Religion* (1921)[132].

Funcionalismo

Finalmente, dentro de la mitología historizada II, está Bronislaw Malinowski quien fue, hasta la aparición de Lévi-Strauss al principio de los años cincuenta, el investigador más reconocido en todo lo que se refería a la aproximación antropológica del mito, su influencia ha sido enorme y puede considerarse el verdadero fundador de la antropología británica[133]. La categoría de "pueblos primitivos" que apuntaba a una inversión de la imagen que los escolares británicos tenían de sí mismos y de su sociedad, influyó también en la obra *Crimen y costumbre en la sociedad salvaje*[134] de Malinowski, que a diferencia de Tylor, creyó que los mitos no tienen la función de explicar o de dar razón de una curiosidad de tipo filosófico, científico o literario, sino que su intención más profunda consiste en la justificación, el refuerzo y la codificación de las creencias y de las prácticas que articulan la vida de determinada sociedad[135]. Se insiste en la función social que la mitología desempeñó en la vida comunitaria: el mito entra en escena cuando el rito, la ceremonia, o una regla social o moral, piden una justificación, una garantía de antigüedad, de realidad y de santidad[136]. Los funcionalistas no buscan el sistema que confiere al mito su inteligibilidad en el texto, sino que lo sitúan en los contextos socioculturales donde aparecen los relatos, en el seno de la vida social, con ello, el mito pierde su especificidad y sus valores de significación: no dice nada que no diga la misma vida social[137].

---

[132] Ibid., p. 38.
[133] Cf., DUCH, op, cit., p. 248 y KIRK, op. cit., pp. 35 ss.
[134] Cf., ALCINA, op. cit., p. 9.
[135] DUCH, op. cit., p. 288.
[136] MALINOWSKI, *Magia, ciencia, religión*, p. 131, ALCINA, op. cit., p. 34, DUCH, op. cit., pp. 289 ss. y VERNANT, *Mito y sociedad…*, p. 203.
[137] VERNANT, op. cit., p. 203.

Estructuralismo

Claude Lévi-Strauss, gran estudioso del siglo XX, tiene como punto de referencia ideológico y metodológico a Durkheim y sus discípulos (Mauss, Hubert y, en general, los investigadores de *L'Année Sociologique*)[138]. El francés siempre se opuso a la fenomenología de la religión y a cualquier método que pretendiera alcanzar cierta empatía emocional con los aborígenes[139]. Al conocer a Roman Jakobson, Lévi-Strauss se convenció de que la lingüística estructural le podría proporcionar un modelo teórico apto para analizar los fenómenos humanos (sobre todo los mitos)[140]. Su primer ejemplo del método estructural aplicado a un mito es de 1955 y del ya famoso mito de Edipo, para destacar en su análisis sus secuencias mínimas fundamentales, los mitemas, y destacar cómo, por debajo de la narración aparente, el mito revelaba otra significación en su estructura profunda[141]. En su análisis, Lévi-Strauss estudia el texto del mito descomponiéndolo en secuencias y elementos significativos mínimos y trata de encontrar luego la significación de éstos por oposición y referencia a todo el corpus narrativo de la mitología en cuestión; hay sintaxis y una semántica mítica y también una especie de gramática generativa de estos relatos que se componen y descomponen en mitemas, que pueden enfrentarse y complementarse, en ese diálogo consigo mismo que es un repertorio mítico. Las combinaciones y las transformaciones pueden explicar la multiplicidad de los mitos y su riqueza fabuladora[142]. Entre otras cosas, a Lévi-Strauss se le ha censurado el hecho de generalizar en exceso sus conclusiones sacadas de un repertorio mítico donde sólo es posible el análisis sincrónico[143].

Psicologismo

El psicologismo como corriente interpretativa del mito inició a finales del siglo XIX con la obra *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música* de Friedrich Nietzsche en la que expuso un estudio de la religión y la cultura griegas a partir del análisis de los

[138] DUCH, op. cit., pp. 328-330.
[139] Ibid., p. 331.
[140] Ibid., p. 333.
[141] ALCINA, op. cit., p. 40.
[142] Ibid., p. 41.
[143] Ibid., p. 42.

dioses Dionisio y Apolo[144] y los usó como elementos que corresponden a la *embriaguez* y el *sueño*, por medio de los cuales Nietzsche distinguió en esta compleja relación las disposiciones arquetípicas del alma[145]. Ya en el siglo XX, el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud (1856-1939), aunque no creó una teoría específica acerca del mito griego, basó su doctrina psicoanalítica general y su aplicación al estudio de los pueblos primitivos dando considerable importancia al mito[146]. Freud descubrió que el pensamiento humano funciona de un modo racional, mientras que en su aspecto primario es regido por mecanismos de funcionamiento basado en el manejo del símbolo; además, distinguió en el individuo tres instancias psíquicas que en su obra más madura adquieren una estructura tripartita (*id* o ello, *ego, super-ego*)[147].

Según Freud, el mito satisface una necesidad vital del individuo y la sociedad, ofrece una solución para la represión del deseo, se acepta para superarlo y llegar a la forma superior del pensamiento, el racional[148]. El mito posee un valor cognoscitivo comparable en ocasiones con la ciencia, eliminando las barreras del pensamiento racional y simbólico[149]. Carl Gustav Jung (1875-1961), aunque fue discípulo de Freud, tuvo un concepto del inconsciente muy diferente, pues para él esa instancia psíquica se caracteriza por su universalidad. Sin descartar la existencia de un inconsciente personal, afirma que esa capa descansa sobre otra más profunda que ya no procede de la experiencia personal, ni constituye una adquisición propia, sino que es innata, el *inconsciente colectivo*[150]. Su aportación sobre el "arquetipo" alude a dos sustratos: uno, producto espontáneo de la psique y otro, resultado de un largo proceso de elaboración consciente de las culturas[151]; el arquetipo es una estructura organizadora de imágenes que supera las concreciones individuales, biográficas o regionales y sociales, en la religión, el culto y el arte abren

[144] DUCH, op. cit., p. 295.
[145] Durand, G., *Figures mythiques et visages de l'oeuvre* apud DUCH, op. cit., p. 292.
[146] BERMEJO, op. cit., p. 39.
[147] Ibid., p, 40.
[148] Ibid., p. 43.
[149] Idem.
[150] Cf. JUNG, *Los arquetipos y el inconsciente colectivo*, pp. 3 y 4.
[151] SOLARES, Blanca, *Madre terrible*, pp. 34 y 35.

camino a estas imágenes, que expresan mediante un gran número de figuras y diseños[152]. En cuanto al mito, Jung lo acepta y no cree que deba ser superado más que en algunos casos[153].

Aunque para algunos estudiosos del mito este método sólo es un mero simbolismo[154], considero que no es así, ya que el arquetipo como se ha visto es idea primordial que descansa en el inconsciente colectivo, mientras que el símbolo, aunque también es una idea, ésta es una creación cuasiconsciente que sustituye a otra para explicar un valor profundo o secundario[155]. Esto me ha llevado a preguntarme si en el caso de Zeus, después de sus transformaciones en varias figuras para tratar de seducir a algunas de sus amantes, se podría clasificar como símbolo o arquetipo de virilidad, además creo que a partir de los términos de "inconsciente colectivo" y "arquetipo" se puede encontrar un concepto más amplio y claro de la figura del dios y que aunado al análisis de su representación en vasos griegos, se podría desentrañar un poco más la imagen que los griegos tenían de él. No obstante, antes de continuar, debo explicar de forma general en qué consiste el arte griego.

EL ARTE GRIEGO

CONCEPTO Y EVOLUCIÓN DEL TÉRMINO ARTE

El término arte en la actualidad tiene una gran variedad de significados, en su primera acepción designa una virtud, una disposición y una habilidad para hacer algo; en su segundo significado aparece como manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con

[152] DUCH, op. cit., p. 311.
[153] BERMEJO, op. cit., p. 43.
[154] ALCINA, op. cit., pp. 29 ss., VERNANT, op. cit., pp. 199 ss. y GARCÍA GUAL, *La mitología*…, pp. 107 ss.
[155] En Jung (*Tipos psicológicos*, pp. 554-562), el símbolo "presupone siempre que la expresión elegida es la mejor designación o fórmula posible de una situación factual relativamente desconocida, pero cuya presencia se conoce o se exige.

recursos plásticos, lingüísticos o sonoros[156]. De acuerdo con esta segunda referencia, se puede decir que el arte griego es toda manifestación de la vida de este pueblo, una visión personal de la civilización a través de los diversos medios de expresión contenidos en su cultura. Y es este significado el que considero más adecuado para aquella civilización, pues el término arte en la Antigüedad clásica, no sólo expresa la creación artística, sino toda actividad creadora.

La palabra arte proviene del latín *ars* que significa: "habilidad técnica como algo adquirido, un ejercicio en práctica, un trabajo, una acción astuta, una ciencia o una profesión, incluso un método o sistema"[157]. No obstante, los romanos utilizaron *ars* como calco de τέχνη que significa: "arte, habilidad, astucia de mano, en especial el trabajo en metal o la artillería, un medio por el cual se gana una cosa sin ningún sentido definitivo de arte o artesanía, un conjunto de reglas o métodos para fabricar o hacer"[158]. Es decir, toda actividad humana creadora tanto lo que se conoce como "artes plásticas" como también los oficios. Se debe saber que τέχνη se opone a φύσις, "naturaleza", que actúa por necesidad, mientras que τέχνη implica una elección humana deliberada, una acción[159]. En la tradición aristotélica τέχνη está relacionada con ποιητική (producción), más que con la simple acción[160].

El arte, como expresión de toda actividad creadora, es una disciplina muy amplia, incluso cuando se limita al arte griego, por ello, aquí hablaré de la pintura en vasos y aunque se trate sólo de este tipo de pintura griega, su estudio se extiende al formar parte de la Historia del Arte y la Arqueología[161]. Disciplinas que si bien no son contemporáneas de la creación artística de los griegos, tienen sus antecedentes en aquel período clásico, pues los autores desde Homero hasta la Antigüedad tardía estuvieron familiarizados con muchas

---

[156] *Real Academia Española*. *Diccionario de la lengua española*, s. arte.
[157] LEWIS, *Oxford Latin Dictionary,* s. v.
[158] LIDDELL, op. cit., s. τέχνη.
[159] Cf. PL., *R*., 381c y *Prt*., 312b ss.
[160] ARIST., *Ph*. 194b, 24 ss. El mismo autor en su *Ética a Nicómaco* (ARIST., *EN*, 1140a) da una definición de τέχνη.
[161] Y de la Estética, de la cual no hablaré, pues no haré disertaciones sobre lo bello, sino tal vez sobre lo histórico-social y, si cabe, lo plástico, como parte de mi análisis propiamente mitológico e iconográfico.

piezas artísticas, y filósofos, poetas y retóricos sentaron las bases de la discusión crítica de las artes visuales mediante la acuñación de conceptos esenciales en la tradición estética europea, pero que no prueba que los antiguos tuvieran una teoría del arte en el sentido moderno[162].

La familiaridad y ausencia de una teoría específica en la literatura clásica en cuanto a artes visuales no proviene de la pérdida de los tratados, sino de un problema básico, inherente a la aproximación clásica, a las artes figurativas[163], pues, a pesar de que los filósofos estaban apartados de la experiencia del taller, mostraron un gran conocimiento sobre el trabajo del artista y formularon el marco conceptual del arte para épocas posteriores[164]. Por ejemplo, Platón, que a pesar de no exponer una teoría sobre artes visuales, estableció el concepto de μίμησις (imitación) para cualquier discusión sobre esa expresión artística, considerándola como una aproximación a la existencia absoluta –el de el mundo de las ideas–, pues no hay copia exacta de la realidad, sino sólo una imagen que nunca podrá copiar la esencia de las cosas como el alma o la mente[165]. Asimismo, el término platónico "Idea" aplicado al estudio del arte resulta muy ambiguo[166], no obstante, estaba muy ligado al concepto de mímesis y fue retomado en diversas ocasiones.

Por su parte, Aristóteles[167] también definió imitación y la dividió en tres niveles; en cuanto a la pintura dice: "Polignoto representa a los hombres más nobles de lo que son, Pausón, menos nobles, Dionisio los mostró tan reales como la vida misma"[168]; para el estagirita los colores valen menos que un boceto nítido, pues, orden y nitidez no se

---

[162] BARASCH, Moshe, *Teorías del arte de Platón a Winckelmann*, p. 15.
[163] Ibid., p. 17.
[164] Idem.
[165] Cf. PL., *Phd.*, 74b ss.; *Phdr.*, 250b; *Cra.*, 432b, d y *R.*, 595c ss.
[166] Por un lado, Platón admiró a los pintores que no estaban sumergidos en el mundo de los objetos físicos y las apariencias (cf. PL., *R.*, 501b y *Ti.*, 55c). Por otro lado, la obra creada, tanto por el artista como por el poeta, era inferior cuando el creador se ceñía en las apariencias (PL., *R.*, 600e ss). Cf. también BARASCH, op. cit., pp. 19 ss.
[167] ARIST., *Po.*, 1447a, 18 ss.
[168] ARIST., *Po.*, 1448a, 3 ss.

consiguen por el color, sino por la línea que revela la estructura de la obra, mientras que el color tiene un significado local y limitado[169].

En la época de la República romana, Cicerón en su obra *Orator*, comparó al perfecto orador con el concepto "Idea" y con el objeto de la representación artística[170], teniendo como resultado que ninguna puede ser captada por los sentidos, sino por medio del espíritu y del pensamiento[171]. Pero para la época de Cicerón el concepto de Idea y la valoración del arte habían ya cambiado[172] y no iban a cesar, pues el arte de la antigüedad se valoró de forma distinta a través de los tiempos y sólo hasta el siglo XVIII los monumentos son explicados como documentos de civilización y de cultura, gracias a la Arqueología y después a la Historia del Arte, y su distinción como disciplinas autónomas se debe primeramente a Johann Joachim Winckelmann[173], pero más aún a Ranuccio Bianchi Biandinelli (1900-1975)[174]. Así, a partir de 1968 la Arqueología se ha presentado como la única ciencia capaz de entender la cultura material y la Historia del Arte, que había sido relegada al estudio de ciertos objetos de lujo, debía abordar las condiciones de la creación artística, la historia de los artistas, los factores económicos y técnicos que hacen posible la obra[175].

En cuanto al estudio de la cerámica griega aquellas disciplinas siempre han estado presentes, por eso son válidas como apoyo para mi análisis sobre el mito y también para conocer los aspectos generales dentro de los cuales se encuentran las cerámicas pintadas que contienen los mitos sobre las transformaciones de Zeus para seducir a sus amantes. Me basaré entonces en la Arqueología para describir la clasificación de las diferentes formas de los vasos y el uso que se cree se les dio. Posteriormente, como un capítulo dentro de la

---

[169] Arist., *Po*., 1448b, 19 y 1450b, 2.
[170] Ya en Platón (*R*., 501a ss. y 596b ss.) se encuentra la comparación entre la representación artística con el legislador y el filósofo.
[171] CIC., *Orat*., II. v ss.
[172] Cf. PANOFSKY, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, pp. 17 ss.
[173] *Historia Universal del Arte. La Antigüedad clásica*, p. 13.
[174] Ibid., p. 16.
[175] Ibid., pp. 17 y 18.

Historia del Arte, hablaré de la evolución pictórica dentro de la historia de la antigua Grecia, así como de su estilo y sus principales representantes[176].

TIPOS DE VASOS

Con el fin de entender mejor la narración posterior, describiré, de forma general, la técnica de cocción de vasos. El proceso inicia con la elección de la arcilla que debía ser maleable, resistente y, cuando estaba bien pulverizada, levigada, muy suave; aquélla contenía además un alto porcentaje de hierro que la hacía destellar un color rosado. Las ollas eran labradas y se giraban sobre el torno, excepto por las moldeadas y construidas, los vasos más pequeños fueron torneados en una sola pieza, los más grandes en secciones hechos a mano y no moldeados[177]. Los griegos usaban un barniz de barbotina[178] para pintar las vasijas, líquido preparado con el mismo barro con el que se producían, se bañaba por completo el vaso con la misma barbotina lo que le daba un toque lustroso, después se delineaba la figura con líneas incisas y se pintaba con la barbotina lo que iba más oscuro[179].

El procedimiento de las dos técnicas principales era el siguiente: en la técnica de figura negra[180] el diseño se pintaba en silueta negra en contraste con el rojo claro del fondo de la arcilla, con detalles incisos y colores accesorios: blanco y rojo oscuro, el blanco usado para la piel de las mujeres y el cabello y la barba de los hombres viejos, el rojo generalmente para el pelo y crines de los caballos, y partes del vestido. En la técnica de figura roja, la cual comenzó alrededor del 530 a. C., las figuras fueron reservadas al color de la arcilla en contraste con el fondo barnizado en negro y con los contornos y las líneas interiores dibujadas en esmalte (barniz) y que a menudo destacaban cierto relieve: se hacía

---

[176] No profundizo más en el desarrollo del estudio que se ha hecho de la pintura en vasos, ni de su tradición o posible influencia en la pintura posterior, mucho menos expongo un conjunto de autores específicos para analizar la pintura cerámica, pues el estudio simbólico que haré sobre ella está basado en parte por la definición junguiana del término, cf. supra, p. 25, además de que se ha considerado a la imagen una fuente más del mito que debe ser analizado bajo los presupuestos de la escuela psicológica de Jung.
[177] RICHTER, *A Handbook of Greek Art*, p. 305.
[178] Pasta de arcilla utilizada para pegar o para decorar piezas de cerámica, con pincel o molde. Cf. *Diccionario de la Real Academia Española*, s. v.
[179] MONTEMAYOR, *El arte griego*, p. 42.
[180] Cf. infra, p. 36 ss.

un dibujo preliminar en la arcilla con una herramienta sin filo; la figura se dibujaba en contorno, primero con una línea delgada, después con una amplia franja; se agregaban las líneas interiores y finalmente el fondo era pintado en negro[181].

Terminada la decoración, los vasos se introducían al horno a 800° C, se dejaba entrar aire al horno lo que daba el color anaranjado a los vasos, se elevaba la temperatura a 950° C, etapa en la que los vasos adquirían un color negro; finalmente se facilitaba el paso de aire por segunda ocasión y se dejaba enfriar el horno, las áreas pintadas con la barbotina se tornaban negras, mientras que las restantes volvían a su color anaranjado original[182]. Ésta era la técnica de cocción de vasos y el desarrollo de su diseño; no obstante, no son las únicas descripciones al respecto[183].

En cuanto a la clasificación de vasos, Boardman se ha basado en los periodos más importantes de la pintura en vasos, la técnica de figuras negras y rojas[184]. Otros autores hacen una clasificación más general sustentada en la forma del vaso, su posible uso y, como dato adicional, el periodo al que pertenecen[185]. Con base en lo anterior y de acuerdo al objetivo de esta investigación, he hecho una clasificación propia, pero antes de pasar a ella se presenta un diagrama de las principales partes de un vaso (fig. 1)[186].

Jarras de almacenamiento (fig. 2). El ánfora es una olla alta de dos asas con un cuello mucho más delgado que el cuerpo, existieron otras formas diversas como la "panatenea" que se usaron para guardar el aceite del olivo sagrado y entregarlo como presea en los juegos de Atenas. El ánfora de cuello, en general, fue el contenedor estándar para transportar aceite y vino. La *pélike*, ánfora de una pieza con la barriga caída, y el *estamnos*,

---

[181] RICHTER, op. cit., p. 306.
[182] MONTEMAYOR, op. cit., p. 43 y RICHTER, op. cit., p. 306. Este último menciona las tres etapas con los nombres de oxidación, reducción y re-oxidación, además de agregar la fórmula del cambio químico.
[183] Además del proceso de decoración y cocción existe un estudio más exhaustivo que describe dos puntos importantes sobre la cerámica ática, uno es el color rojizo y negruzco de la arcilla y el otro es el brillo, más intenso en la técnica de figura negra y menos en la de figura roja. Cf. COOK, *Greek Painted Pottery*, pp. 231 ss.
[184] *Athenian Black Figure Vases*, *Athenian Red Figure Vases: the Archaic Period* y *Athenian Red Figure Vases: the Classical Period*. Cf. Bibliografía.
[185] Cf. COOK, op. cit., pp. 207 ss. y RICHTER, op. cit., pp. 310-312. La página web consultada es: http://www2.ocn.ne.jp/~greekart/vase/index_e.html (19 de mayo de 2013).
[186] Cf. BALFEN, Helene, *Normas para la descripción de vasijas cerámicas*, pp. 33 ss.

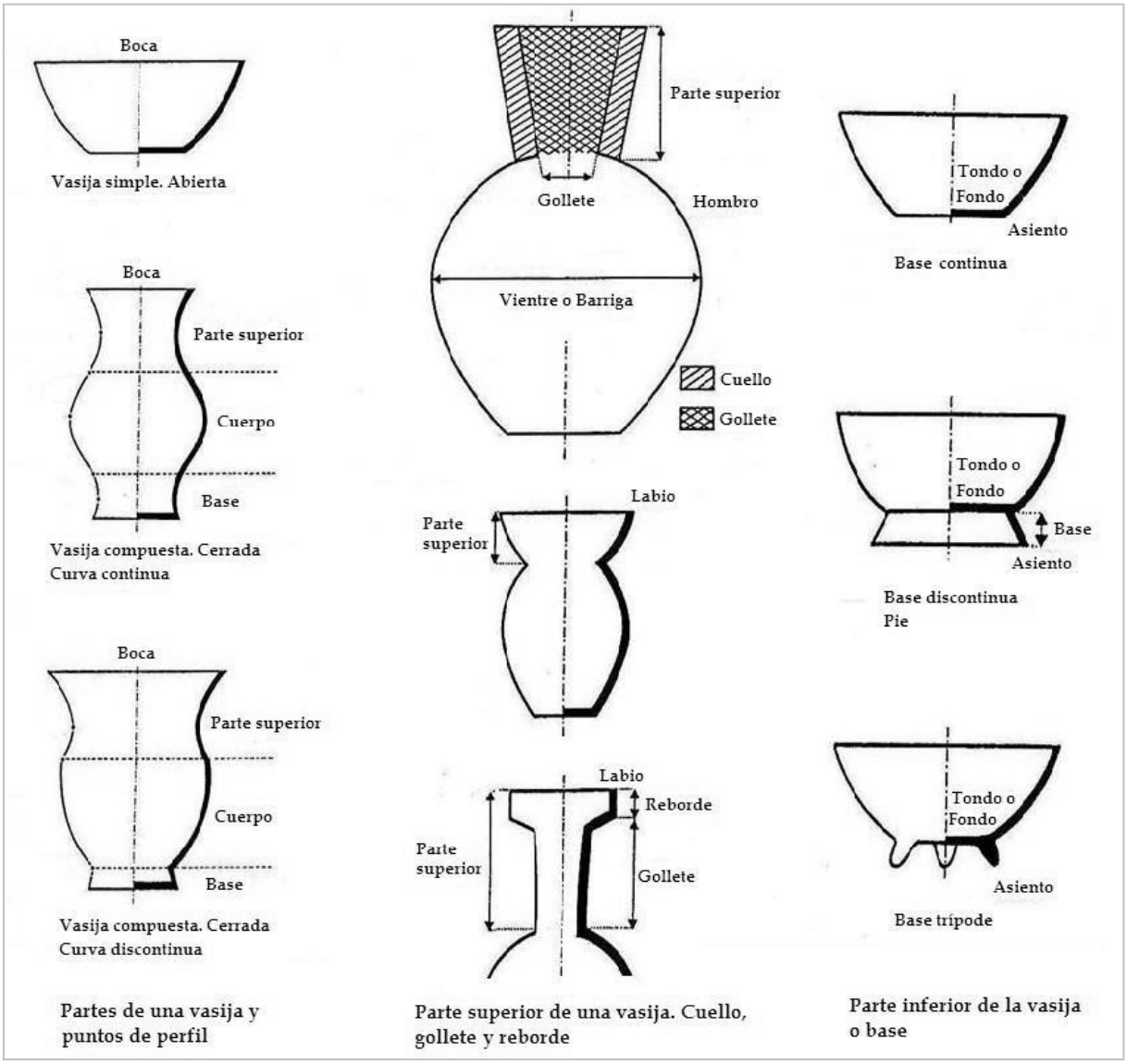

Figura 1. Partes de una vasija cerámica

olla de boca ancha con el cuello reducido y las asas horizontales sobre la barriga, sirvieron como contenedores para el vino y otros suministros.

Tazones para mezclas (fig. 3). La crátera, tazón profundo de boca y cuerpo anchos con fuerte soporte y un asa a cada lado, se usaba para mezclar el vino con agua, y había una gran variedad de éstas; unas tuvieron un uso funerario, otras matrimonial. El *dinos*, gran tazón de fondo redondo que se curvaba en una boca más o menos enfática también llamado *lebes*, servía para el vino y era colocado en un soporte o estante debido a su forma curva.

Vasija para la conservación (fig. 4). El *psikter,* con un cuerpo dibujado en dirección a la base y con un alto pie, fue usado para enfriar el vino. Esta forma es muy inusual y se confunde con cráteras o ánforas.

Jarras para el agua (fig. 5). La hidria era una olla para acarrear agua, tiene un asa vertical en la espalda para la inmersión y dos asas horizontales en los lados para levantarla. Una variante de la hidria es el *kalpis* de cuerpo redondo con las mismas tres asas más la curva continua desde el labio hasta el pie.

Cántaros (fig. 6). El *oinocoe* fue la jarra estándar del vino y una de las más comunes, tuvo formas variables y, en general, cuenta con una asa, una boca, ya sea de trébol, redonda o picuda; un cuello amplio o estrecho, recto o curvo, y el cuerpo podía ser delgado, en cuclillas (curvo), truncado o angular. El *olpe* tenía un perfil de "S" desde la punta del labio hasta el pie y un asa vertical. El *lagynos* es una jarra con cuerpo hinchado, hombros anchos, cuello largo y asa horizontal. Estas últimas son variantes del *oinocoe*.

Frascos para el aceite (fig. 7). El *lécito*, frasco para el aceite de baño, el perfume y para algunos condimentos, se distingue por su apertura estrecha y tamaño pequeño. El *aríbalo* era una jarra para el aceite y, al igual que el alabastro, también para el ungüento. Finalmente, el *askós* con tapa convexa y asa arcada, se usaba igualmente para el aceite.

Vasos para el ritual (figura 8). El *fiale* que no tenía asas, pero sí una protuberancia para insertar los dedos mientras se vertía, se usó para la libación. El *lutróforos*, vaso alto con cuello largo y boca acampanada, fue empleado para llevar agua desde la fuente al baño nupcial o como marcador de una tumba. Hubo dos variantes de éste, una con dos asas como el ánfora, otra con tres asas como la hidria. Por último el *lebes-gamikós*, con altos pies acampanados y cuerpo en forma de *lebes*, se usó también para el baño nupcial.

Frascos para el ungüento y los cosméticos (figura 9). La *pixis*, en sus distintas variantes, servía generalmente como caja para artículos de baño, no tenía asas, pero sí una tapa con un botón central. El *lekanis* era un tazón con una tapa, base y, la mayoría, dos asas, que se usaba como contenedor de varias cosas. Su empleo fue casi exclusivamente femenino.

Copas (figura 10). La *kílix*, que era una copa para beber vino, tenía un asa horizontal en cada lado y una representación en friso en la parte exterior y otra en el tondo. El *skifo* (o *kotilai*) es una copa profunda de dos asas, una en cada lado, y es también una copa para beber como el cántaro, que tenía dos grandes asas colocadas verticalmente y un soporte alto. El *mástos*, copa en forma del seno de mujer con un asa horizontal y una vertical, cierra el grupo. El ritón es un vaso en forma de cuerno o cabeza de animal, como un toro, un ciervo, una oveja, un burro o un jabalí, tenía un asa en forma vertical.

LA PINTURA EN VASOS GRIEGOS. BREVE PANORAMA HISTÓRICO

Período Geométrico

La cerámica es un arte muy antiguo, se practicó en tierras griegas desde la Edad de Piedra (III milenio a. C.)[187]. El estilo geométrico tuvo sus inicios en la Edad de Bronce con el llamado estilo Protogeométrico que inició en el siglo X a. C. y culminó en el siglo IX a. C., en el cual se encuentra un estilo geométrico ya definido que contiene líneas, semicírculos concéntricos y formas angulares[188]. El período propiamente Geométrico abarcó los siglos

[187] RICHTER, op. cit., p. 279.
[188] Cf. ARIAS, *A History of Greek Vases Painting*, p. 265 y SPARKES, *The Red and the Black*, p. 3.

Figura 2. Jarras de almacenamiento

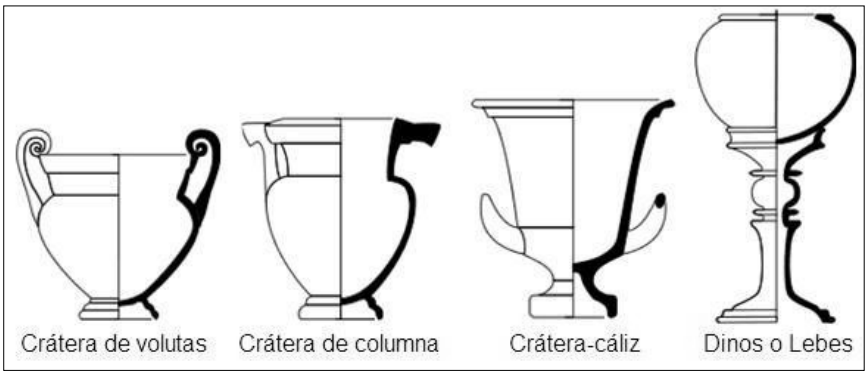

Figura 3. Tazones para mezclas

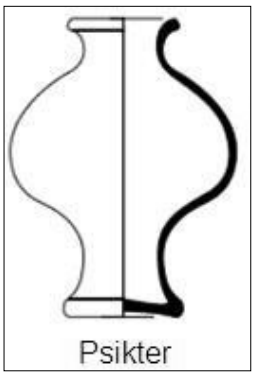

Figura 4. Vasija para la conservación

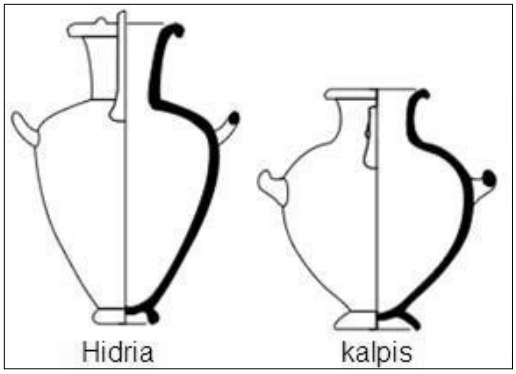

Figura 5. Jarras para el agua

Figura 6. Cántaros

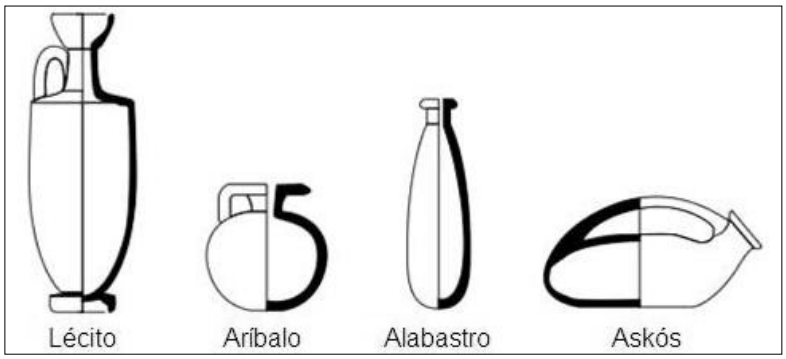

Figura 7. Frasco para el aceite

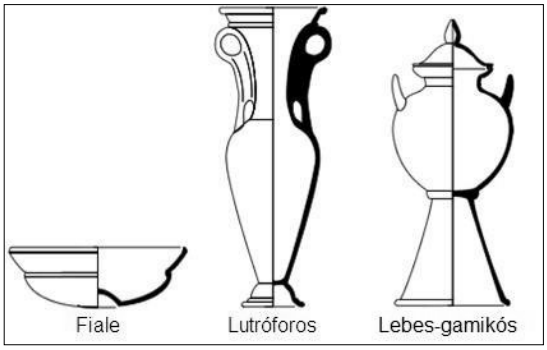

Figura 8. Vasos para el ritual

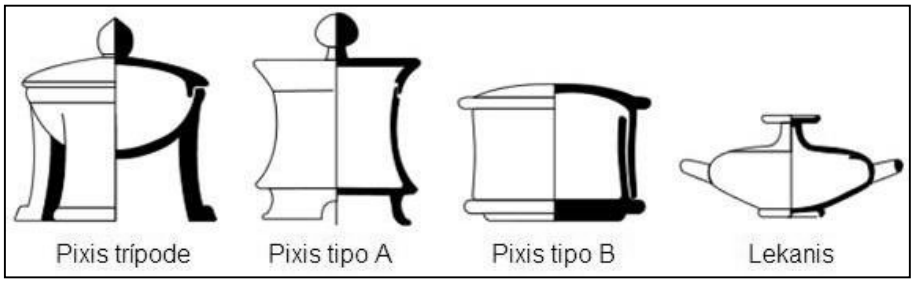

Figura 9. Frascos para el ungüento y los cosméticos

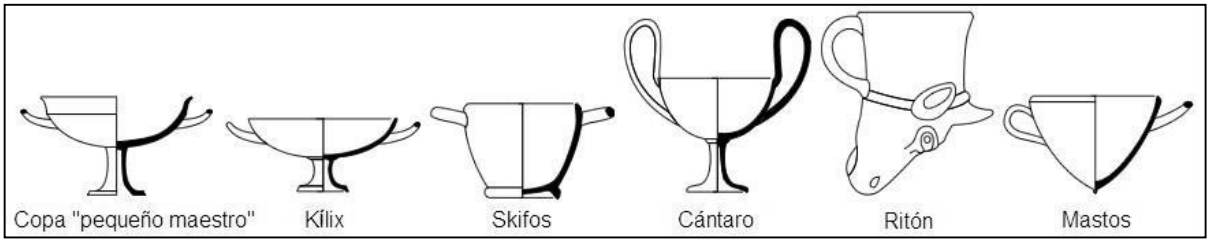

Figura 10. Copas

IX y VIII a. C.[189] y tuvo dos etapas, la primera usualmente inició a principios del siglo IX a. C. hasta mediados del mismo y produjo una gran variedad de formas: ánfora, crátera, *oinocoe* con boca de trébol; píxides, copas de dos asas (inapropiadamente llamadas cántaros) y *kotilai*. La decoración se limitaba a áreas rectangulares sobre los hombros del vaso muy parecido a las metopas[190].

Los patrones utilizados fueron líneas, puntos, zigzags y tramas, derivados en parte de la cestería, carpintería y textiles[191]. A mitad del siglo IX a. C. y hasta el primer cuarto del siglo VIII a. C., la decoración creció en mayor complejidad, invadiendo el resto del cuerpo del vaso y cada vez más se pobló de seres vivos[192]; aparecieron por primera vez las representaciones de seres humanos y de animales, en tanto que la disposición de las zonas decoradas cambió: las franjas cubrieron todo el vaso y las figuras se colocaron en la parte más protuberante del vaso[193]. Al principio hubo estudios aislados de animales y uno que otro humano plañidero, los animales no tardaron en repetirse para llenar un friso, mientras que las figuras humanas en escenas de cierta complejidad aparecieron en secciones principales de los monumentales vasos fúnebres[194]: ánforas y cráteras de 1.25 m. de alto, llevaron en su superficie escenas de disposición de los muertos (πρόθεσις) y procesión a la tumba (ἐκφορά)[195]; incluso pequeños barcos aparecieron ocasionalmente, una prueba de la importancia del mar durante el período de las grandes actividades colonizadoras en el oeste mediterráneo. Esto es ya la tercera fase, del 775 a. C. hacia el final del siglo, que el estilo geométrico alcanzó su cumbre y rápida disolución[196]. La líder en la producción geométrica fue Atenas, pero otras áreas de Grecia también crearon formas y decoración similares más o menos influenciadas por el trabajo ateniense[197].

---

[189] BOARDMAN, *El arte griego*, p. 22.
[190] ARIAS, op. cit., p. 265.
[191] SPARKES, op. cit., p. 3, BOARDMAN, op. cit., p. 23 y RICHTER, op. cit., p. 280.
[192] ARIAS, op. cit., p. 265.
[193] MONTEMAYOR, op. cit., p. 45.
[194] BOARDMAN, op. cit. p. 24.
[195] SPARKES, op. cit., p. 4, BOARDMAN, op. cit., p. 24 y MONTEMAYOR, op. cit., p. 45.
[196] ARIAS, op. cit., p. 265.
[197] SPARKES, op. cit., p. 4.

Periodo Orientalizante

El período orientalizante, que abarcó aproximadamente del 725 al 600 a. C.[198], definió aquella etapa del arte griego en la cual se introdujeron motivos orientales, no sólo en la cerámica sino también en cada aspecto del arte, incluida la escultura[199]. Se desarrolló tras la expansión griega y la colonización que trajo a flote las ciudades de Magna Grecia en el sur de Italia, por lo que se establecieron múltiples colonias al otro lado del Mediterráneo, en el Mar Negro y en Egipto, desde donde se emprendió la expansión comercial hacia el Medio Oriente. Tras el contacto con Asia, Grecia adaptó el alfabeto fenicio a su lengua, incluidas las vocales, lo que permitió una notable influencia de la cultura, la religión y el pensamiento oriental[200]. Sin embargo, a diferencia del estilo geométrico que se desarrolló en Ática, el nuevo estilo orientalizante irradió desde una región que se volvió la gran rival de Atenas, Corinto[201].

En Corinto se copiaban los estilos geométricos de Atenas, como en otros estados griegos, pero solían evitar las escenas con figuras, pues tendían a dibujos más precisos de carácter geométrico; de tal suerte, Corinto estuvo más dispuesto a aceptar los nuevos estilos figurativos y complejos frisos florales que caracterizaban la producción extranjera. Durante la creación de cerámica orientalizante en Corinto se advierten dos etapas: el Protocorintio, que surgió cuando los pintores inventaron una nueva técnica en la que las figuras se seguían dibujando en silueta, pero resaltando los detalles. Mostrando la arcilla un color más pálido bajo las líneas claras y finas, se usó pintura blanca y roja con el mismo objeto de hacer resaltar detalles específicos, como costillas o cabellos, es decir, la técnica de figuras negras[202]. El fino y delicado trazo junto con la miniatura de las figuras grabadas en esta época fue lo que distinguió este periodo del propiamente Corintio, el cual se enriqueció aún más por la introducción de la incisión y el uso de púrpura y el blanco que vivificaban las

[198] Idem.
[199] ARIAS, op. cit., p. 271.
[200] MONTEMAYOR, op. cit., p. 46 y SPARKES, op. cit., p. 4.
[201] No se puede olvidar que junto a Corinto hubo otros centros de producción en las Cícladas, Eubea, Rodas, Chipre, Jonia, Quíos y Naucratis. Cf. ARIAS, op. cit., p. 271.
[202] BOARDMAN, op. cit., p. 41.

figuras negras que de otro modo hubieran parecido monótonas[203]. En general, se desarrollaron motivos asiáticos como sirenas –mujeres aladas–, leones, águilas, rosetas que se usaron como una ornamentación de relleno y palmetas asirias correspondientes a una reinterpretación del motivo del árbol de la vida que no tuvo en cuenta su significado en la religión asiria, sino sólo se mostró una copia del árbol de múltiples hojas[204].

El estilo orientalizante de Atenas se conoció como Protoático y, si bien sus vasos no lograron la calidad de los creados en Corintio, su cerámica presenta características de gran interés para los estudiosos de la actualidad como el carácter monumental de los vasos geométricos destinados a señalar tumbas y la tradición del dibujo de figura humana que garantizó la aparición continuada de escenas narrativas o de género. Ésta técnica permitió un tratamiento y un equilibrio mucho más pictórico de las masas oscuras y claras tanto en la composición en general como en figuras individuales, evidente a mediados del siglo VII, con el uso de pintura blanca en el llamado estilo en blanco y negro. Esta policromía se practicó más en las islas griegas, donde se seguía el estilo y la técnica de los atenienses, que en la propia Atenas[205]. En Creta surgió la moda de vasos con forma de animales, cabezas humanas o grifo (animal con cuerpo de león y alas y cabeza de águila). El estilo de contorno se practicó en el Peloponeso, en Argos y en Sicilia. A mediados del siglo VII en Rodas y Jonia se adoptó un estilo decorativo de frisos animalísticos llamado de "cabras salvajes" por el animal que más se reproducía; sin ninguna pretensión, el estilo fue distinto del de Grecia continental e influido quizá por los tapices orientales, siguió vivo hasta el siglo VI[206].

---

[203] Cf. infra, p. 36, RICHTER, op. cit., pp. 290 ss. y ARIAS, op. cit., p. 271. Este autor menciona que a partir de la incisión se creó el estilo de figuras negras.
[204] MONTEMAYOR, op. cit., p. 46 ss. y BOARDMAN, op. cit., p. 42.
[205] BOARDMAN, op. cit., p. 45.
[206] Cf. infra, p. 37, BOARDMAN, op. cit., pp. 45 y 46.

Figuras negras

El período de la técnica de figuras negras inició aproximadamente en el año 600 y culminó en el 480 a. C.[207], sin embargo, "antes del fin del siglo VIII a. C. los pintores cerámicos áticos habían adoptado ya la técnica de figuras negras"[208]. Esta cerámica coincide con el período maduro de la escultura arcaica y la diferencia entre los estilos de la pintura cerámica y la pintura en tabla se aprecia tras el descubrimiento hecho en Sición de una serie de pinturas de este tipo, siendo ésta menos sofisticada y más simple hasta el final del siglo VI y comienzos del siglo V a. C. en que la situación se invierte[209]. La técnica de figuras negras derivó de la corriente miniaturista de la cerámica corintia, aunque fue en el Ática donde adquirió esplendor[210]. Del estilo corintio derivaron también los frisos de animales: leones, cabras, jabalíes, esfinges, pero sin olvidar el carácter monumental de la alfarería ateniense[211]. Esta técnica tuvo muchos detalles grabados y usó la línea incisa como contorno, dándole al conjunto un carácter más preciso. El diseño que cubría las figuras fue intricado: se añadió a él un color blanco y rojo en la piel y los vestidos, lo que acentuaba su naturaleza decorativa. En el cuerpo del vaso se trazaron ventanas que contenían figuras, sin fondo de ningún tipo, los temas incluyeron dioses y héroes[212].

El éxito de este nuevo estilo de pintura se vio en la rápida incursión al mercado al que sólo tenía acceso Corinto[213]. El ejemplo más característico de este estilo de cerámica fue el famoso Vaso de François, nombrado así por su descubridor Alessandro François, y que se conserva en el Museo Arqueológico de Florencia; ese vaso es una crátera firmada por el alfarero Ergotimo y el pintor Clitias[214]. El vaso de François revela la síntesis ática y la adaptación de muchas formas corintias, pero los trabajos de pintores como Lidos, el Pintor de Amasis y Exekias fueron típicos de esta tendencia en aquella pintura, aunque no

[207] SPARKES, op. cit., p. 10.
[208] ROBERTSON, *El arte griego. Introducción a su historia*, p. 73.
[209] MONTEMAYOR, op. cit., pp. 48 ss.
[210] LEÓN, *El arte griego*, p. 27.
[211] BOARDMAN, op. cit., p. 80.
[212] MONTEMAYOR, op. cit., p. 49.
[213] BOARDMAN, op. cit., p. 83.
[214] LEÓN, op. cit., p. 29 ss., BOARDMAN, op. cit., p. 83 y ROBERTSON, op. cit., p. 74.

los únicos. Los pintores se inspiraban en los poemas épicos como la *Ilíada* y el ciclo de mitos dionisíacos, y poseyeron la habilidad de aislar episodios individuales e identificar los caracteres importantes; en esto la nueva generación de pintores fue más allá de los logros de Clitias[215]. No obstante, del estilo de este pintor que tendía a las figuras pequeñas, nació la tradición "miniaturista" especialmente en copas y ambos, Clitias y Ergótimo, pintor y alfarero, parecen haber sido los inventores del estilo llamado "pequeño maestro" y del que derivan dos variantes: la "copa de labio" y la "copa de banda", ambas decoradas en estilo miniaturista, que tuvo una delicada policromía basada en el negro tradicional, el blanco y el púrpura[216].

En la copa de labio, esa zona y las asas estaban reservadas y separadas por una línea negra justo debajo de la coyuntura. El labio tuvo usualmente una figura o por lo menos un grupo compacto colocado en el centro, la zona de las asas también estuvo poco decorada, las palmetas procedían de las asas y fueron sólo su ornamento, sin embargo, el espacio entre palmetas era llenado con letras[217]. En la copa de banda, el labio era negro y la transición a la zona de asas fue menos angular que en la copa de labio. La zona de asas fue usualmente cubierta con figuras[218].

Las copas de los "pequeños maestros" fueron precedidas en el segundo cuarto del siglo VI a. C. por las llamadas copas de Siana, nombradas así por el lugar de su hallazgo, en Rodas[219]. Estas copas fueron hechas en un periodo de fuerte influencia corintia sobre Ática, y el pintor C[220] resulta encantador en el uso del color así como en su estilo en general, pero los "pequeños maestros" fueron más allá de esa influencia[221]. Conviene no olvidar que existieron otras fábricas por toda Grecia que trabajaron la pintura de figuras negras. Existen, por ejemplo, vasos de Calcídica en Regio que muestran la presencia de varios pintores y grupos que datan del 550 al 510 a. C., las hidrias de Caere o Cisra (hoy

[215] ARIAS, op. cit., p. 13.
[216] ROBERTSON, op. cit., p. 75 y ARIAS, op. cit., p. 14 y 293.
[217] Ibid., p. 293.
[218] Idem.
[219] LEÓN, op. cit., p. 29 y ARIAS, op. cit., p. 293.
[220] C por corintializante, es decir, de gran influencia corintia.
[221] ARIAS, op. cit., p. 293.

Cerveteri, al norte del Lacio) tienen muchos ornamentos orientalizantes como palmetas, flores de loto, hiedras con frutos en un tallo y mirtos[222]. Las copas espartanas, rígidas y sin vida, tienen gran precisión y otras escuelas griegas orientales no se aferraban al viejo estilo de contorno llamado "de las cabras salvajes", sino que producían vasos de figuras negras de mucho colorido[223]. Al final del período (520-500 a. C.), un grupo numeroso e importante de vasos largos de figura negra toma su nombre, el Grupo de Leagros, del nombre *kalos* grabado sobre cinco de sus hidrias, se le atribuyen además, ánforas de cuello, y otras formas como cráteras y lécitos[224].

Figuras rojas

En el siglo V a. C. se siguió haciendo vasos de figuras negras que en su fase final ocuparon un lugar secundario dentro de la cerámica, excepto en el caso de las ánforas panateneas[225], que convivieron en paralelo con la nueva técnica. El período de producción de la técnica de figuras rojas abarcó del 530 al 480 a. C. aproximadamente[226]. Este estilo se inventó en Atenas y básicamente consiste en la inversión de la técnica de figuras negras, esto es, la figura quedaba del color rojo de la arcilla y se pintaba el fondo negro[227]. Antes de consolidarse como tal, la técnica de figuras rojas convivió con la antigua técnica creando los vasos conocidos hoy como "bilingües"[228], es decir, algunas copas contenían las dos técnicas divididas entre el tondo interior y el exterior, o en la ánfora se dividía y colocaba una atrás y otra al frente[229]. Al Pintor de Andócides se le atribuye la invención de esta nueva técnica y durante la segunda mitad del siglo VI a. C. se encontraban los así llamados *love-names* (los nombres de amor), apelativos de jóvenes atenienses que se inscribían en los

[222] Ibid., pp. 310 y 311.
[223] BOARDMAN, op. cit., p. 87.
[224] BOARDMAN, *Athenian Black Figure Vases*, pp. 110 ss. Cf. infra, p. 89 para el análisis de un lécito con la figura de Europa.
[225] BOARDMAN, *El arte griego*, p. 92 y ARIAS, op. cit., p. 314.
[226] SPARKES, op. cit., p. 16.
[227] Cf. supra, p. 36, LEÓN, op. cit., p. 34, BOARDMAN, op. cit., p. 92 y ROBERTSON, op. cit., p. 123.
[228] Así en LEÓN, op. cit., p. 34 y BOARDMAN, op. cit., p. 95.
[229] SPARKES, op. cit., p. 16.

vasos seguidos de la palabra καλός (hermoso o bello), algunos han sido identificados con personajes conocidos como Eveón, hijo de Esquilo[230].

En la segunda mitad del siglo VI y la primera del siglo V a. C., las firmas de los artistas fueon más frecuentes, los ceramistas grabaron ἐποίησεν (hecho) después de su nombre y los pintores ἔγραψεν (dibujado), aunque hubo casos en que ceramista y pintor eran la misma persona o desarrollaron ambos trabajos en diferentes épocas de su vida, por ejemplo, se encuentra la firma de Eufronio en algunos vasos primero como pintor y en otros vasos posteriores como ceramista[231].

Gracias a los diferentes experimentos en la técnica, los artistas cubrieron sus inquietudes y necesidades en cuanto a la representación de sus dibujos y obtuvieron un gran avance en muy poco tiempo, a diferencia de lo que se logró con la técnica de figuras negras. Lo que ocurrió fue que ésta volvió a emplear los dibujos de contorno del período orientalizante, pues "el hecho de que el contorno de la figura quedó limitado por una línea, y no por el borde mismo de la silueta, tuvo efecto, porque el color ya no desempeñaba prácticamente ningún papel, y sólo aparecían ligeros toques de rojo y blanco, e incluso, de vez en cuando dorado"[232]. La línea negra que reemplazó la incisión, se trazó con pincel, que es por naturaleza más fluida; la técnica de figuras rojas combinó el principio de la silueta, favorita de los pintores de cerámica debido a la fuerza que cobraba en la superficie, con la libertad del dibujo de contornos lo que alientaba a buscar inspiración en el mundo de la pintura de superficie plana[233]. Se buscó mostrar la figura humana en una gran variedad de poses, no a capricho de los artistas, sino a consecuencia de los logros del pintor Cimón[234]. Hombres y mujeres se distinguían por sus facciones, su vestimenta y su anatomía, no por el color. La línea del cuerpo se indicaba a través de los complicados diseños de sus ropas y la musculatura del cuerpo masculino se observaba con mayor exactitud[235].

---

[230] ARIAS, op. cit., p. 15.
[231] Ibid., p. 16.
[232] BOARDMAN, op. cit., pp. 92-94.
[233] ROBERTSON, op. cit., p. 124.
[234] PLIN., *HN*. XXXV. lvi. 7-10. Cimón de Cleonas, según Plinio, fue el inventor del escorzo y la vista de tres cuartos y el primero en introducir pliegues y movimientos en las telas.
[235] BOARDMAN, op. cit., p. 94.

La técnica no fue un simple dibujo de contorno al que se le añadió un fondo negro, si hubiese sido así, el fondo hubiera absorbido el contorno y las figuras aparecerían antinaturalmente delgadas por lo que primero se esbozaba con una ancha franja de un octavo de pulgada, que proporcionaba al pintor el sentido del fondo pictórico que vendría a continuación. Existían dos tipos de líneas interiores: una pincelada de grosor variable que se empleaba con colores de diferente dilución, desde un negro total hasta un fino marrón dorado que se utilizaba asimismo para "aguadas"[236], y la denominada línea de relieve, se desconoce el mecanismo técnico de esta última, pero fue una potente línea negra que poseía auténtico relieve[237]. A todo este desarrollo técnico de la pintura de figuras rojas se le sumarían características particulares de sus diferentes representantes.

Fueron varios los pintores que utilizaron esta técnica y que resultaron mejor conocidos gracias a las firmas grabadas en los vasos, siendo los más representativos Andócides, por ser el precursor de este estilo; Epicteto que dibujó figuras parecidas a las de los grandes vasos, pero más delicadas en su concepción; Olto, dibujante recio y escueto, que solía pintar vasos más pequeños[238]; Eufronio y su rival Eutímides que trabajaron antes del año 500 a. C. y cuya obra tenía influencia de Exequias por su precisión y dominio de la línea, comparable con lo mejor de la estatuaria de su tiempo[239]; el Pintor de Cleófrades, uno de los más interesantes y cuyas imágenes se relacionan con las mejores piezas de escultura[240]; Onésimo, el Pintor de Brigos; Duris, el Pintor de Berlín[241]. A partir del año 500 a. C. una nueva generación surgió ya no para experimentar, sino para consolidar lo aprendido, explotando aquellos descubrimientos[242].

---

[236] Técnica pictórica que consiste en utilizar agua con goma como aglutinante, el color predominante es el blanco, pues interviene en la preparación de los demás colores de donde resulta la opacidad propia de esta técnica. Cf. CHILVERS, I., *Diccionario de arte*, s. v.
[237] ROBERTSON, op. cit., pp. 124 ss.
[238] BOARDMAN, op. cit., p. 96.
[239] Ibid., p. 95.
[240] MONTEMAYOR, op. cit., pp. 50 ss.
[241] Para saber más sobre estos y otros artistas, vid. ARIAS, op. cit., pp. 316 ss.
[242] MONTEMAYOR, op. cit., p. 49.

Época Clásica: Pintura mural y fondo blanco

La época clásica de la pintura en vasos griegos (480 al 479 a. C.)[243], inició después de la guerra contra Persia en Salamina y Platea, bajo el mando naval de Temístocles, quien obligó a los atenienses a abandonar la ciudad. A su regreso no se percibe ninguna interrupción en producción o estilo en la pintura de vasos. Los pintores de copas continúan la tradición de los primeros años del siglo, pero abandonan la meticulosidad, casi geométrica, de los plisados y los dobladillos en zigzags del período arcaico, por fin se encuentran una cabeza y un ojo de perfil debidamente trazados[244]. Durante esta época, a la par del desarrollo de la pintura de vasos, surgió la megalografía[245]. Este tipo de pintura mural o sobre tabla fue la más apreciada de todas las artes del período clásico –aunque es la que menos se conoce[246], pues sólo se deducen sus innovaciones técnicas a partir de la influencia que tuvo en la pintura vascular posterior–. Un pintor mural muy conocido es Polignoto de Taso, que junto a su colega Micón, trabajaron en Atenas, en tiempos del liderazgo político y militar de Cimón luego del exilio de Temístocles (c. 470 a. C.), y hasta que él mismo fue exiliado en el 461 a. C.[247] Polignoto no se ajustaba a la línea de base única, sino que emplazaba las figuras a diferentes niveles de la composición. Vasos atenienses usaron esa distribución, pero la mayoría de los pintores de cerámica ignoraron esta innovación y sólo aparece en complicados vasos de gran tamaño, siendo evidente la posterior influencia de la pintura mural en la pintura de éstos[248].

La idea de una única línea de base no fue universal en el arte pregriego, la pintura y el relieve en Egipto y en Asiria mostraron a menudo cierta perspectiva en la que las figuras se presentaban de perfil a diferentes niveles, habiendo logrado una verdadera sensación de espacio. Los griegos, al utilizar este procedimiento, formaron parte del interés por el

---

[243] SPARKES, op. cit., p. 19.
[244] BOARDMAN, op. cit., pp. 163 y 164.
[245] Tecnicismo usado para designar a la pintura mural o de gran formato.
[246] Ibid., p. 159.
[247] ROBERTSON, op. cit., p. 145. Cimón, hijo de Milciades, el vencedor de Maratón; perteneciente a una de las familias ricas de Atenas se unió a los Alcmeónidas para enviar al ostracismo a Temístocles en el 470. Fue un gran estratega militar y naval que integró miembros a la liga ateniense y luchó contra los persas.
[248] Ibid., p. 146.

dominio de la apariencia natural y acabaron en la perspectiva y el claroscuro en la pintura europea posterior[249]. Por otra parte, Polignoto y Micón, que trabajaron en edificios públicos de Atenas y Delfos, se sabe que usaron la tetracromía: negro, blanco, rojo y marrón y, que Polignoto en especial plasmó la emoción y el ambiente por medio de matices de actitud o gestos, características que fueron retomadas tanto para los vasos como para la escultura, además, a pintores posteriores se les atribuye, aunque no es seguro, innovaciones como el sombreado, la sugerencia de profundidad, el relieve y la composición *trompe l'œil*[250]. El pintor que mejor incorporó las innovaciones de Polignoto y de su megalografía a la pintura de vasos fue el llamado Pintor de los Nióbides[251]: sobresalen la disposición de figuras en grupos en distintos planos, representación del suelo con irregularidades, alusiones al paisaje, volúmenes captados en escorzo o acortados en perspectiva y actitudes y rostros que expresan estados de ánimo y emociones[252]. Algunos pintores conocidos como "manieristas"[253], acaudillados por el Pintor de Pan, se aferraron a las normas convencionales arcaicas en la pintura de vasos y sólo las mejores manos se salvaron del torpe envaramiento[254]. Entre ellos se encuentra el pintor de Pistoxenos y el pintor de Pentesilea[255].

Por otra parte, la pintura mural mostraba figuras contra un fondo blanco de pintura o yeso, así surgió una técnica paralela a la de figuras rojas, la técnica de fondo blanco que muestra la calidad del trabajo que había sido hecho en los años alrededor del 450 a. C.[256]

---

[249] Ibid., p. 144.

[250] BOARDMAN, op. cit., p. 162. El *trompe l'oeil* o trampantojo es el término que aplicado a una pintura pretende engañar al espectador, de modo que crea que lo que ve es un objeto real, más que una representación bidimensional. Cf. CHILVERS, I., *Diccionario de arte*, s. trampantojo.

[251] Vid. MONTEMAYOR, op. cit., p. 56 y ARIAS, op. cit., pp. 354 y 355.

[252] LEÓN, op. cit., p. 68.

[253] Movimiento que surgió de escritos de Vasari, quien usó el término *maniera* (estilo, buen estilo) como valorativo con connotaciones de gracia, equilibrio, facilidad y sofisticación, de ahí el adjetivo *manierista* que se ha aplicado al arte de cualquier lugar o tiempo que muestra rasgos análogos al esquema de Vasari, y refleja un juicio de valor, sugiriendo un cultivo exagerado de recursos externos típicos de cualquier estilo. Cf. CHILVERS, I., *Diccionario de arte*, s. manierismo.

[254] BOARDMAN, op. cit., pp. 165-166 y ARIAS, op. cit., pp. 346 y 347.

[255] ARIAS, op. cit., pp. 348-351. Cf. infra, p. 101, para el análisis de una *kílix* con Zeus y Ganimedes atribuido al pintor de Pentesilea.

[256] SPARKES, op. cit., p. 19, BOARDMAN, op. cit., p. 167 y LEÓN, op. cit., p. 66. Alicia Montemayor (op. cit., p. 52) sugiere que comenzó en el 530 a. C., al consolidarse la técnica de figuras negras que cobra auge en el siglo V a. C. Cf. también, ROBERTSON, op. cit., p. 149.

durante el segundo cuarto del siglo V a. C., la megalografía dio a la pintura de vasos grandes cambios que dejándose ganar por el encanto de los cuadros y sus novedades, lo llevaron a perder su personalidad[257]. En la técnica de la pintura mural el uso del color fue primordial: el blanco del enlucido se aprovechaba para los fondos y la piel de las figuras femeninas; ocres y tierras para la piel masculina; verdes, amarillos y azules para el resto de los objetos, y el negro para los contornos de las figuras, seguramente el fondo de la pintura no era plano, sino estaba decorado con árboles y rocas como en la pintura etrusca[258].

En cuanto a la adaptación de la técnica de la pintura mural a la pintura de vasos, éstos se cubrían con una capa de arcilla blanca, las figuras se esbozaban con una línea oscura en esmalte, la línea de contorno, fundamental en las técnicas anteriores, desapareció gradualmente y su composición se basó en elementos propiamente pictóricos como el color[259]. Si bien esta técnica fue utilizada en diversos tipos de vasos, acabó reservándose para los frascos de aceite o lécitos, que eran en su mayoría ofrendas fúnebres que no iban a ser sometidas al uso constante o expuestas al contacto con el aire libre durante mucho tiempo. Estos vasos muestran una gran variedad temática, pero finalmente se decoraron con escenas fúnebres adecuadas a la ocasión[260]. Los representantes de este período durante las primeras tres décadas fueron el Pintor de Brigos, Duris, y Macrón, pintores de copas para libaciones religiosas y bebedores de banquetes; otros pintores que no dependían de la pintura mayor fueron el Pintor de Cleófrades, el Pintor de Berlín, el Pintor de Pan y el Pintor de Pistoxenos. Después del segundo cuarto del siglo V a. C., y de la pintura mural de Polignoto y Micón, están el Pintor de Aquiles, Polignoto y su incursión en la pintura de vasos durante los años 445 al 430 a. C.; su discípulo, el Pintor de Clefón, y los últimos representantes del lécito de fondo blanco: el Pintor de Eretria que trabajó de 430 a 420 a. C. y contemporáneo a éste se encuentra el Pintor de Shuvalov, entre otros[261].

---

[257] LEÓN, op. cit., p. 66.
[258] MONTEMAYOR, op. cit., p. 52 y ROBERTSON, op. cit., p. 148.
[259] MONTEMAYOR, op. cit., p. 53.
[260] BOARDMAN, op. cit., p. 168.
[261] ARIAS, op. cit., pp. 359 ss.

Pintura de vasos durante el siglo IV a. C.

Prácticamente toda la producción de vasos usados por los griegos, tanto de técnica de figuras negras como de figuras rojas, provenía de talleres atenienses. A mediados del siglo V a. C., Atenas empezó a enviar colonos al sur de Italia y Sicilia y ya para el siglo IV a. C. aparecieron escuelas en las zonas griegas o helenizadas en el sur de Italia o Sicilia[262]. Antes de hablar propiamente del siglo IV, habrá que conocer a los artistas de transición, que son cuatro: Apolodoro de Atenas, apodado σκιαγραφός, descubrió la forma de modelar con las sombras; Parrasio de Éfeso desarrolló el uso del contorno hasta lograr un medio de expresar la tangibilidad y la profundidad; Zeuxis de Heraclea, contemporáneo de Parrasio, trabajó durante la guerra de Peloponeso (431-404 a. C.) y también usó el sombreado, aunque no en las figuras femeninas[263]. Finalmente, Agatarco de Samos quien usó, o intentó usar, la perspectiva[264]. La última fase de la guerra peloponesia y el catastrófico final de la misma, tuvieron en gran medida paralizada la exportación de vasos áticos, aun con la economía recobrada de inicios del siglo IV[265]. Las innovaciones de la pintura mayor como la colocación de figuras a distintos niveles y la concepción del cuadro, se afianzaron a finales del siglo V a. C. y comienzos del siglo IV a. C. con el claroscuro (sombreado y toques de luz) y de la "perspectiva"[266]. "La pintura griega de la segunda mitad del siglo IV era ya sin duda algo que un pintor renacentista habría reconocido como el mismo arte que él practicaba"[267].

La temática establecida por la afición al teatro se representó en grandes vasos hechos en Apulia y de talleres de Pestum salieron las llamadas comedias de *phlyax*[268]. En cuanto a la producción ática en el siglo IV a. C. se refiere, pueden ser identificadas dos

[262] BOARDMAN, op. cit., p. 175.
[263] ROBERTSON, op. cit., pp. 279 y 281.
[264] Ibid., pp. 283 ss. El uso de perspectiva se deduce de un fragmento conservado de una crátera-cáliz de Tarento, aunque no se aprecia el punto de fuga, es posible que se utilizara uno o varios puntos de fuga, retomados de los trabajos de Agatarco en la creación de escenarios.
[265] ARIAS, op. cit., 381.
[266] ROBERTSON, op. cit., p. 279.
[267] Idem.
[268] Un tipo de farsa local en la que los actores con máscaras y ropones acolchados hacían parodias de las historias heroicas y épicas que los actores trágicos atenienses trataban de forma más solemne. Cf. BOARDMAN, op. cit., p. 176.

líneas principales de desarrollo estilístico: uno recuerda la tradición del arte de Fidias, la otra se basó en el arte del pintor Midias y los efectos de policromía propuestos por él[269]. Estos vasos son conocidos como *Kerch*, pues proceden del área del sur de Rusia del mismo nombre, creados entre el 360 al 320 a. C.[270]. Los vasos de figuras rojas hechos en Etruria así como los del sur de Italia indican la existencia de un arte local, ya al final del siglo V a. C. se distingue la producción sistemática de la figura roja de Etruria con sus propias características técnicas[271]. En los asentamientos griegos del sur de Italia, las formas más populares fueron la crátera de campana, la crátera de volutas, y más tarde, la crátera-cáliz[272], distinguiendo dos grupos de pintores: el primero está estilística y estrechamente vinculado a las figuras rojas del Ática que es también la tierra de la que proviene el estilo de los vasos de Pestum y del resto de Lucania, entre los más destacados pintores se encuentra Asteas y Pitón[273]; el segundo grupo se basó sin duda en Tarento, posiblemente en la antigua Canusio[274]. En esta zona italiana también están los vasos de Apulia con temas de tragedias de las cuales derivan los *lutróforos* basados en las ánforas de Apulia de tamaño monumental[275]. Finalmente, hubo vasos Italianos hechos en Gnathia con la técnica del mismo nombre, que empleaba el blanco y otros colores sobre una capa de barniz negro[276].

De este modo, he procurado mostrar de forma adecuada los conceptos básicos y las características generales del arte griego y en específico de la pintura en vasos que, aunado con la exposición anterior sobre el mito, servirán para contextualizar, explicar y, en pocas palabras, clarificar mi análisis mitológico e iconológico sobre la figura de Zeus. Ahora bien, antes de dicho análisis, es necesario dar una visión íntegra del protagonista de este trabajo, una visión concreta del dios, pues el estudio de su figura o imagen por sí misma sería de no pocas páginas. Zeus está presente, de una u otra forma, en todos los relatos míticos, es "el padre de todos los hombres y dioses". Para la sociedad griega antigua de

[269] ARIAS, op. cit., p. 381.
[270] ROBERTSON, op. cit., p. 287 y ARIAS, op. cit., pp. 381 y 382.
[271] ARIAS, op. cit., p. 385.
[272] Ibid., p. 386. Para las vasijas, cf. supra, pp. 30 ss.
[273] Cf. infra, p. 106, para el análisis de una crátera de Pitón con la imagen de Alcmena.
[274] ARIAS, op. cit., p. 386.
[275] Cf. infra, p. 110, donde se analiza un lutróforos con la imagen de Leda y el cisne.
[276] ROBERTSON, op. cit., p. 284.

religión politeísta, es el primero o el principal dios de un amplio panteón griego, no obstante, dentro de la generalidad, existe una imagen particular, narraciones, características y epítetos que podrían darle un cierto perfil propio. Esto es de lo que hablaré a continuación.

LA FIGURA DE ZEUS

NACIMIENTO E INFANCIA DEL DIOS

La narración mítica, recogida a través de las numerosas obras que han pervivido desde la antigüedad hasta ahora, tiene como trasfondo un conjunto amplio de sucesos sobre la vida de cada personaje. En el caso de Zeus, ese universo de información describe su origen, es decir, su nacimiento, y sus grandes hazañas; sus características o atributos, que lo distinguen de otros dioses, y sus epítetos, las fórmulas o expresiones hechas que lo definen por igual y complementan su individualidad. Todo esto, que es representado textualmente en la literatura, también se encuentra en el arte, a través de símbolos derivados de esa misma "tradición" que es el mito.

Cabe narrar, antes de describir la vida y hazañas de Zeus, los sucesos precedentes a su nacimiento, pues el origen del dios se remonta al "mito de sucesión", que inicia con Gea y Urano, sus abuelos. Ellos engendraron primeramente a los doce Titanes[277], entre los cuales se encontraban Rea y Cronos, padres de Zeus; a los Cíclopes: Brontes, Estéropes y Arges, monstruos con un solo ojo en la frente que, habiendo sido encerrados en el Tártaro, fueron salvados por Zeus[278], y a los Hecatonquires o Centímanos[279]: Coto, Briareo y Giges, seres monstruosos de cincuenta cabezas y cien brazos, que se convirtieron en aliados de Zeus durante la Titanomaquia[280]. El mito narra que cada vez que Gea iba a parir a alguno de sus hijos, Urano impedía que salieran de su vientre, pues siendo rey del universo, sintió miedo de ser destronado por alguno de sus vástagos[281]. Pero Gea, molesta por no poder ser madre, dio una hoz a uno de sus hijos no natos, Cronos, quien mutiló los genitales de su

---

[277] Seis varones y seis mujeres, denominados Titanes y Titánides, respectivamente, HES., *Th*., 133-138. Hesíodo (*Th*., 207-210) dice que Urano los llama Titanes porque creía que tendían un castigo para él, cf. Vianello, P., "notas al texto en español", en Hesíodo, *Teogonía*, p. CCCXXII, nota 207 ss. Cf. también, APOLLOD., I. ii. 4-8, donde los Titanes son los últimos en ser engendrados.

[278] Cf. infra, p. 51.

[279] Forma latina en la que *centum* significa cien unido al término *manus*, mano, transliteración de los términos griegos *Ἑκατόν* (cien) y *χεῖρες* (brazos) con los que se describía a estos seres. Cf. HES., *Th*., 147-153, 617-629 y APOLLOD., I. i, 2-5.

[280] Cf. Infra, p. 50.

[281] HES., *Th*., 154-158.

padre cuando quiso yacer con ella, así la diosa pudo parir y aquél, tomando por esposa a su hermana Rea, gobernó el universo[282].

Una vez que Cronos tuvo el poder sobre todo el universo, también sintió miedo de ser derrocado por alguno de sus descendientes, pues justamente Gea y Urano le habían advertido que su destino era ser vencido por uno de sus hijos, así que, cada vez que Rea daba a luz, Cronos iba devorando a sus vástagos para asegurarse de no ser traicionado[283]. Pero, al igual que Gea en su momento, Rea, ofendida por tales acontecimientos y por no poder ser madre, justo cuando estaba en espera de Zeus, decidió dar a luz a escondidas y pidió entonces ayuda a sus padres que idearon un plan para que pudiera parir sin ser vista[284]. Ellos la enviaron a Licto en Creta, donde dio a luz y después ocultó al dios en una cueva del monte Egeo[285].

Para proteger a su hijo de ser devorado por Cronos, Rea entregó a Zeus al cuidado de Gea[286], otras fuentes refieren que lo entregó a los Curetes, éstos lo llevaron a una cueva y lo entregaron a la Ninfas, quienes lo alimentaron con una mezcla de leche con miel extraído del dulce panal trabajado por la abeja Panacris[287] e hicieron que lo amamantara la cabra Amaltea[288]. Mientras las ninfas Adrastea e Ida lo criaban con leche de la cabra, los Curetes entrechocaban escudos y lanzas para que Cronos no oyera su llanto[289]. Otras fuentes[290] refieren que Rea lo entregó a la ninfa Neda para esconderlo en una cueva de Creta, o a Temis, que a su vez lo entregó a Amaltea, que por su parte, hizo que lo

---

[282] HES., *Th*., 159-180. De la sangre derramada, Gea procreó a las Erinias, a los Gigantes y a las Ninfas Melias, mientras que de las partes pudendas o genitales cercenados que cayeron al mar, se formó una blanca espuma que dio origen a Afrodita, cf. HES., *Th*., 183-206.
[283] HES., *Th*., 453-467; D. S., V. lxx. 2; OV., *Fast*., IV. 195-197 y APOLLOD., I. iv. 1.
[284] HES., *Th*., 468-476.
[285] HES., *Th*., 477. No obstante, se dice que Rea parió a Zeus en una cueva de Dicte (APOLLOD., I. v, 3); otros autores hablan del monte Ida como el lugar donde Rea ocultó al dios (D. S., V. lxx. 2 y OV., *Fast*., IV. 203). Mientras que Calímaco por su parte (*Jov*., 4-10) menciona, además del monte Dicte e Ida, ubicados ambos en Creta, el monte Liceo y la región de Parrasia, ubicados en Arcadia como los posibles lugares en que naciera Zeus. Cf., también DOWDEN, Ken, *Zeus,* pp. 32-35.
[286] HES., *Th*., 468-480.
[287] CALL., *Jov*., 47 ss. y D. S., V. lxx. 5.
[288] D. S., V. lxx. 2 y APOLLOD., I. v. 4. Cf. también OV., *Fast*., V. 115-121, aquí Amaltea es una náyade que ocultó a Zeus.
[289] APOLLOD., I. v. 5-9.
[290] CALL., *Jov*., 33-34. Cf. PAUS., IV. xxxiii. 1.

amamantara una cabra[291] o bien, Hera le pidió a su madre que le cediera al niño Zeus para llevarlo a Creta y entregarlo a Amaltea, quien lo puso en una cuna colgada de un árbol para esconderlo[292].

Cuando Zeus era un recién nacido y los Curetes o la ninfa Adrastea lo llevaban, ya sea de Tenas a Cnosos o junto al río Tritón, se le cayó el ombligo, motivo por el cual el lugar se llamó Onfalia, "ombligo", al parecer, ese lugar se consagró a Zeus, llamándolo Ónfalo y la región circundante Onfaleo[293]. Otro dato más curioso quizá sobre el pequeño Zeus es el que se presenta en voz de Afrodita, quien pretende conseguir un favor de su juguetón hijo Eros diciendo: "te regalaré un precioso juguete de Zeus, aquel que le hizo su querida nodriza Adrastea en la cueva del Ida cuando aún era muy niño, una pelota ligera"[294]. En cuanto a los cuidados que los Curetes brindaron a Zeus, éstos son mencionados como proezas que los inmortalizaron en constelaciones[295] y sus acciones conservadas a través del ritual[296]. Con respecto a las abejas, Zeus les otorgó su color semejante al del bronce dorado, y las hizo insensibles y resistentes al frío en agradecimiento a sus cuidados[297].

Por otra parte, la cabra nodriza de Zeus fue catasterizada en la constelación de la Cabra y los cabritos[298]. Hay que señalar que aunque las fuentes no son unánimes, la cabra Amaltea es considerada la nodriza de Zeus y su importancia en el mito se debe a la estrecha relación con uno de los epítetos del dios, "el que lleva la égida" (αἰγιόχοιο)[299], epíteto

---

[291] ERATOSTH., *Cat*., 13. En esta versión Amaltea es una ninfa y no la cabra nodriza de Zeus que también suele llevar ese nombre.
[292] HYG., *Fab*., 139.
[293] CALL., *Jov*., 42-45 y D. S., V. lxx. 4.
[294] A. R., III. 132-135: καί κέν τοι ὀπάσαιμι Διὸς περικαλλὲς ἄθυρμα / κεῖνο τό οἱ ποίησε φίλη τροφὸς Ἀδρήστεια / ἄντρῳ ἐν Ἰδαίῳ ἔτι νήπια κουρίζοντι / σφαῖραν ἐυτρόχαλον. Trad. de Mariano Valverde Sánchez.
[295] ARAT., 32-35.
[296] OV., *Fast*., IV. 203-210.
[297] D. S., V. lxv. 5.
[298] ERATOSTH., *Cat*., 13. Según esta fuente la cabra era descendiente del Sol y tenía un aspecto terrible.
[299] HOM., *Il*., I. 202, 222; II. 157, 348, 491, 598, 787; III. 426; V. 115; *Od*., III. 42, 394; HES., *Th*., 11, 13, 25 y *Erga*, 483 y 661. El escudo de piel de cabra también es utilizado por Atenea, cf. HOM., *Il*., II. 447 y A., *Eu*., 404. No obstante, existió un monstruo llamado Égida, hija de la Tierra, que era una fiera terrorífica que lanzaba fuego por la boca, abrasó y aniquiló varias ciudades de Fenicia, sólo Atenea la eliminó y, después se puso su piel en el pecho para su protección en batallas posteriores y como recuerdo de su victoria. D. S., III. lxx. 3-6.

proveniente de la palabra αἰγίς (coraza o escudo de piel de cabra) y, por lo que respecta a la narración mitológica, la importancia de la piel de la cabra deriva del cuidado que brindó a Zeus por ser quien lo alimentó y por un vaticinio que decía que empleara esa piel como arma, pues causaba terror a los Titanes al tener en el centro la cabeza de la Gorgona, salvaguardándolo, además, de cualquier peligro por ser invulnerable[300]. La égida es un arma defensiva durante las batallas y uno de los símbolos más representativos de su liderazgo en la guerra y de su grandeza.

Finalmente, mientras Zeus era protegido de esta forma, Rea entregó a Cronos, una piedra envuelta en pañales en lugar del recién nacido. Sin darse cuenta del engaño, Cronos la engulló y así inevitablemente la profecía que Gea y Urano le habían señalado, se cumplía[301]. Zeus sobrevivió para arrebatar a su padre el poder supremo y ser partícipe en el destino fatal de Cronos. Hesíodo no describe más sucesos sobre la infancia del dios, pues sólo dice que creció muy rápido y que con el paso de los años y con la ayuda de Gea, Cronos devolvió a los hijos devorados[302], lo cual da lugar a la batalla por el poder supremo del cosmos entre los dioses Olímpicos y los Titanes.

LA LUCHA POR LA HEGEMONÍA DIVINA

La primera batalla que enfrentó Zeus para establecer su poder se denomina Titanomaquia, misma que se confunde a veces con la Gigantomaquia, ya sea de forma general, ya sea de forma particular por la mención de algunos de sus personajes como gigantes[303]. La primera batalla tuvo lugar con los titanes en el monte Otrys y los dioses en el monte Olimpo, y al parecer se desarrolló durante diez años[304], ambos bandos mostraron el mismo poder sin dejar entrever el final de la pelea, hasta que Gea profetizó a Zeus que sólo vencería con la

[300] ERATOSTH., *Cat*., 13. Cabe recordar que la cabeza de la Gorgona fue cortada por Perseo mucho después de la batalla entre Zeus y los Titanes, cf. infra, p. 80. Eratóstenes fue un autor tardío que pudo haber mezclado o confundido el mito que habla sobre la égida con el atributo de la cabeza de Medusa que pertenece a Atenea con el propio mito de Zeus y la égida que obtuvo de la cabra Amaltea.
[301] HES., *Th*., 485-491. Cf. también APOLLOD., I. v. 9 y OV., *Fast*., IV. 201-202.
[302] HES., *Th*., 492-495. Cf. APOLLOD., I. vi. 1-2, donde Metis es quien ayuda a Zeus.
[303] RUIZ DE ELVIRA, op. cit., p. 49. Cf., también, Bernabé Pajares, Alberto (ed.), *Fragmentos de épica griega arcaica*, p. 21.
[304] HES., *Th*., 630-638.

ayuda de los encerrados en el Tártaro por Cronos[305], ellos eran sus "tíos" los Hecatonquires y los Cíclopes. Para lograr su liberación, Zeus tuvo que dar muerte a Campe[306] que los vigilaba y desató sus ligaduras liberando así a todos y, mientras que los Cíclopes dieron a Zeus el trueno, el relámpago y el rayo, a Hades el yelmo y a Poseidón el tridente[307], Zeus ofreció a los Hecatonquires ambrosía y néctar y les pidió su ayuda en la contienda[308].

La intervención de los Hecatonquires en la Titanomaquia fue decisiva. Ésta se describe en dos episodios en los que, con todo su poder, lanzaban enormes rocas a los Titanes y asestaron el golpe final lanzándolos al Tártaro y atándolos con cadenas[309], a la par se narra la *aristía* de Zeus, en la que se describe la acción del dios en batalla: mostraba Zeus todo su poder desde el Olimpo en el cielo y avanzaba fulminando con sus rayos, truenos y relámpagos, la tierra tronaba y ardía y hervía el suelo y el océano, una nube de polvo envolvía a los Titanes y eran cegados por la luz de las centellas y el retumbante sonido de los truenos[310]. Vencidos los Titanes, fueron desterrados al Tártaro. Ahí colocó Poseidón unas puertas de bronce y una muralla alrededor de ellas y designó como custodios a los Hecatonquires[311]. En cuanto a Zeus y los demás dioses ocuparon el Olimpo[312] y el dios y sus hermanos se repartieron el poder por medio de un sorteo en el que Zeus obtuvo el dominio del cielo, Poseidón el del mar y Hades el del mundo subterráneo[313]. Hesíodo, por

---

[305] HES., *Th*., 617-628.

[306] Monstruo de tamaño descomunal, de elevada cabeza, cuyo cuerpo estaba formado por multitud de extrañas criaturas. Tenía un millar de colas reptantes que surgía de sus patas de serpiente, escupía veneno con gran alcance. En torno a su cuello tenía cincuenta cabezas de diversas fieras, algunas rugían con figura leonina, otras eran de jabalí y rezumaban espuma de sus colmillos. Era doble su naturaleza, la mitad de su cuerpo tenía figura de mujer y cabellos de serpientes que lanzaban veneno, desde el pecho hasta la cadera estaba cubierta de escamas como un monstruo acuático, tenía garras en sus manos que se extendían por doquier y se doblaban como una hoz de uñas corvas, y en su espalda reptaba un escorpión enroscado y con un aguijón que se levantaba sobre su cuello. NONN., *D*., XVIII. 238-260.

[307] APOLLOD., I. vii. 1-3.

[308] HES., *Th*., 639-670.

[309] HES., *Th*., 671-686 y 711-721, respectivamente. En Eratóstenes (*Cat*., 27) se dice que quien ayudó a Zeus en la batalla fue Egipán al resonar el cuerno con el que llenó de terror a los Titanes.

[310] HES., *Th*., 687-709.

[311] HES., *Th*., 717-735 y APOLLOD., I. vii. 5.

[312] HES., *Th*., 111-112; *Erga*, 110 ss.; A., *Pr*., 148 y A. R., I. 503 y II. 1232.

[313] APOLLOD., I. vii. 7-8; HOM., *Il*., XV. 187-193 y PL., *Grg*., 523a.

su parte, dice que por decisión de todos los dioses Zeus fue elegido gobernante del cosmos y él mismo hizo el reparto del mundo[314].

Una vez establecido el reino de los dioses en el monte Olimpo, Gea sintió terrible ira por lo sucedido a sus hijos los Titanes y para derrocar el poder de Zeus, engendró a los Gigantes, ya sea por sí misma[315] o a través de las gotas de sangre que derramó Urano al ser mutilado[316]. Ellos eran monstruos que de su cabeza y mentón pendía espesa pelambrera y tenían pies escamosos de dragón[317], o bien, su madre les había dado mil manos y en vez de piernas serpientes[318]. Por mandato de Gea, los Gigantes cuestionaron una vez más el poder de Zeus, y tras oír los planes de su madre, ascendieron al cielo sobreponiendo montañas sobre montañas[319], o quizá sólo se preparó una amplia llanura como escenario para la contienda[320]. Gea no sólo se mostró como "la autora intelectual" de la guerra, sino que intervino directamente, pues supo que los dioses tenían como vaticinio que no vencerían a los Gigantes a menos que un mortal luchara a su lado. En cuanto a las batallas que emprendieron cada uno de los dioses contra los Gigantes: se habla de Ares, de Atenea e incluso de Afrodita que no llevaba armas, pero sí su belleza, pues quien la mirara sería cautivado y dejaría caer su dardo, pereciendo así por su hermosura[321]. Del mismo modo, Gea al enterarse por un oráculo que Zeus obtendría la victoria si ponía entre sus aliados a un mortal, obtuvo un brebaje para que tampoco los Gigantes perecieran a causa de aquel hombre, pero Zeus impidió que apareciera Eos, Selene y Helio para evitar que la diosa ofreciera el brebaje a sus hijos y así poder destruir el antídoto sin ser visto por la diosa, logrado esto, el dios, por medio de Atenea, convocó a Heracles[322]. La guerra, entonces, se perfilaba a favor de los olímpicos, cada uno de los dioses en batalla singular venció a algún

---

[314] HES., *Th*., 881-885. Cf. también, CALL., *Jov*., 57-67.
[315] OV., *Fast*., V. 35-36 y CLAUDIANO, *Carm. min*., LIII. 1-5.
[316] HES., *Th*., 183 s. y APOLLOD., I. xxxiv. 1. Cf. supra, p. 48, nota 282.
[317] APOLLOD., I. xxxiv. 3-6.
[318] OV., *Fast*., V. 37. Cf. también, OV., *Met*., I. 182-184, aquí el autor menciona cien brazos.
[319] OV., *Met*., I. 152-153; *Fast.,* V. 39-40.
[320] CLAUDIANO, *Carm. min*., LIII. 60-73.
[321] CLAUDIANO, *Carm. min*., LIII. 74 s. y *Gigantomaquia*, vv. 35 ss.
[322] APOLLOD., I. xxxv. 10. Según una variante, la profecía señalaba se incluyeran a dos semidioses: Baco y Heracles, cf., HOR., *Carm*., II. xix. 21-29 y D. S., IV. xv. 1.

gigante[323] y "al resto los exterminó Zeus fulminándolos con rayos; a todos los agonizantes los alcanzó Heracles con sus flechas"[324].

Después de la lucha contra los Titanes, ya que Hesíodo no menciona la Gigantomaquia, sucede de inmediato la batalla que sostienen los dioses contra el monstruo Tifón –Tifoeo o Tifeo-, engendrado por la enfurecida Gea en unión con Tártaro[325] o procreado por Hera para la destrucción del poder de Zeus y en venganza del dios quien la desairó al procrear por sí mismo a Atenea[326]. Haya sido engendrado por una o por otra, Tifón es el más terrible de todos los monstruos que amenazaron el Olimpo. Apolodoro dice que era de tamaño descomunal, más grande que cualquiera que haya parido Gea, más que cualquier montaña y que llegaba a rozar las estrellas con su cabeza, sus manos extendidas alcanzaban una el Occidente, otra el Oriente y tenía cien cabezas de dragones, sus piernas eran enormes anillos de víboras, su cuerpo estaba cubierto de alas y desde su cara y mejillas se agitaban sucios cabellos, y en sus ojos centelleaba fuego[327]; mientras que Hesíodo hace referencia no sólo a su aspecto terrible, sino también a sus horribles ruidos[328].

Tan terrible era su aspecto y tan imponente su presencia, que todos los olímpicos huyeron a Egipto y ahí se metamorfosearon en animales[329]. Esto no es descrito por Hesíodo, sin embargo, la estruendosa batalla que él narra se desarrolla cuerpo a cuerpo entre Zeus y Tifón, sin intervención de las demás deidades[330]; tampoco describe alguna dificultad para Zeus dentro de la batalla, como lo señala Apolodoro: cuando Tifón, enroscándose en el dios, le quitó una hoz con la que lo atacaba y le cortó los tendones de manos y pies y lo transportó a una cueva en Coricia, de tal situación sólo se liberó gracias a

---

[323] Apolo a Efialtes, Dionisio a Éurito, Hécate a Clitio, Hefesto a Mimante, Atenea a Encélado y a Palante, Poseidón a Polibotes, Hermes a Hipólito y Ártemis a Gratión, cf. APOLLOD., I. xxxvi. 4-xxxviii. 6. Cf. también, PI., *P.*, VIII. 12 s. y CLAUDIANO, *Carm. min.*, Liii. 74 ss.

[324] APOLLOD., I. xxxviii. 7-8: τοὺς δὲ ἄλλους κεραυνοῖς Ζεὺς βαλὼν διέφθειρε·/ πάντας δὲ Ἡρακλῆς ἀπολλυμένους ἐτόξευσεν. Trad. Julia García Moreno. Cf. también, PI., *N.*, I. 67.

[325] HES., *Th.*, 820-822 y APOLLOD., I. xxxix. 1.

[326] *h. Ap.*, 307-355. Para el nacimiento de Atenea, hija de Zeus, cf. infra, p. 55.

[327] APOLLOD., I. xxxix. 3 - xl. 5.

[328] HES., *Th.*, 823-828 y 829-835.

[329] APOLLOD., I. xli. 1-3; OV., *Met.*, V. 321-331 y ANT. LIB., 28.

[330] HES., *Th.*, 836-852.

la ayuda de Hermes y Egipán[331]. Zeus, entonces, recobró su fuerza –según el relato de la *Biblioteca*–, y con la invaluable ayuda de las Moiras que engañaron a Tifón para que comiera los frutos efímeros[332], lo persiguió desde Nisa y Tracia, pasando por el monte Hemo (Αἶμον) y le arrojó montañas enteras y el rayo que lo hiciera derramar sangre sobre aquel monte que lleva por nombre "el sangrante" (αἶμον de αἷμα: sangre). Cuando el monstruo intentó escapar a través del mar Sículo, el dios lanzó hacia él toda la isla quedando sobre su cabeza el monte Etna en Sicilia[333], o bien, después de reunir toda su fuerza y tomar sus armas –el trueno, el relámpago y el rayo–, lo embistió desde el Olimpo, e hiriéndolo, quemó sus horribles cabezas, lo azotó, lo mutiló y lo arrojó al Tártaro[334].

Tras obtener la victoria de estas tres grandes batallas y establecer su reino en el monte Olimpo junto a los demás dioses, surge un nuevo intento por derrocar al dios. Se trata de la batalla contra los Alóadas, Oto y Efialtes, hijos de Poseidón e Ifimedía[335] que crecían nueve dedos cada mes o una braza a lo alto cada año[336], por lo que al cumplir nueve años poseían un cuerpo descomunal y pretendieron subir al cielo colocando una montaña sobre otra para enfrentar a los dioses olímpicos[337]. Además, Efialtes pretendía a Hera, Oto a Ártemis y ambos encadenaron a Ares, quien fue rescatado por Hermes[338], mientras que la

---

[331] El dios Pan en forma de macho cabrío, hijo de la cabra nodriza de Zeus y que fue alimentado junto al dios, (Cf., ERATOSTH., *Cat*., 27), o hijo de Zeus y la cabra (en HYG., *Fab*., 155), o hijo de Hermes (en *h. Pan*., 1 ss.), en cuanto al padre, mientras que de su madre se dice que fue Calisto, Cf. EPIMENID., fr. 16.

[332] Los efímeros frutos o granos (ἐφημέρων καρπῶν) hacen referencia al alimento de los hombres que debilitarían a Tifón a tal punto de ser asesinado y enterrado por el dios bajo tierra o en el Tártaro.

[333] APOLLOD., I. xliv. 4-6.

[334] Así en HES., *Th*., 853-868; en Homero (*Il*. II. 782-783) se dice que el lecho de Tifón está entre los Arimos. Otras versiones que también mencionan que Zeus sepultó a Tifón bajo el monte Etna en Sicilia son: PI., *P*., I. 15-28, HYG., *Fab*., 152 y APOLLOD., I. xliv. 4-6.

[335] Hija de Tríope en APOLLOD., I. liii. 1-5 o del mismo Neptuno, siendo entonces Aloeo, su esposo, el padre de aquellos gemelos, cf. HOM., *Il*., V. 385-386 e HYG., *Fab*., 28.

[336] Nueve dedos en Higino (*Fab*., 28), *digitus*, dedo en latín corresponde a la 16ª parte del pie romano, medida de longitud equivalente a 29.6 cm., por tanto para el autor los Alóadas crecían 16.65 cm. por mes, unos dos metros al año. Mientras que, según Homero (*Od*., XI. 30), a los nueve años medían nueve codos a lo ancho (ἐννεάπηχυς) y nueve brazas (ἐννεόργυιος), es decir, cuatro metros a lo ancho y unos diecisiete a lo alto, cf. también, GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, s. Alóadas.

[337] HOM., *Od.,* xi. 305 ss.

[338] HOM., *Il*., V. 385 ss.

hija de Leto aniquiló a los Alóadas en Naxos al convertirse en cierva y saltar en medio de ellos y éstos, al pretender acertar al animal, se mataron uno al otro[339].

Existe una ocasión en la que Zeus vio amenazada su supremacía en el Olimpo, pues Hera, Atenea y Poseidón se rebelaron contra él e intentaron atarlo, pero la Nereida Tetis llamó a Briareo, uno de los Hecatonquires, para que lo auxiliara[340]. Tetis, a su vez, había sido una amenaza para el dios, pues él y Poseidón rivalizaron por obtener su mano, pero al enterarse por Temis de un vaticinio que decía que el hijo de ella sería más fuerte que su padre, desistieron[341] y, por voluntad de Zeus, se casó con Peleo, padre de Aquiles. Otros afirman que tal advertencia le vino a Zeus de Prometeo[342], una versión más dice que la Nereida se resistió a estar con el dios por respeto a Hera quien la había criado[343]. Frustrada esta relación amorosa, la diosa se volvió una aliada para el dios y lo salvó de ser derrocado por los demás dioses que pretendían sublevarse de su poder absoluto como he referido.

Algo similar sucedió con su primera consorte y prima, Metis (la inteligencia astuta), que, según el oráculo de Gea y Urano, estaba destinada a tener una hija tan fuerte como su padre y, después, un hijo que sería rey de los hombres y dioses, poniendo así en peligro el poder de Zeus. Éste la devoró estando embarazada de su primera hija, la gestación entonces terminó dentro del dios quien parió a Atenea con ayuda ya sea de Hefesto o de Prometeo, al cortarle en dos la cabeza[344]. Zeus, al devorar a la diosa, tomó beneficio de sus dones y la hizo su aliada, de ella obtuvo la prudencia, el ingenio, la astucia; además, se convirtió en el dios que conoce los pensamientos o los designios imperecederos, los inmortales consejos (ἄφθιτα μήδεα εἰδώς)[345]. Es el buen consejero, prudente y conocedor (μητίετα) o el que

---

[339] APOLLOD., I. lv. 5-6. Higino (*Fab*., 28) dice que sólo pretendían violentar a Ártemis y Apolo les dio muerte colocando una cierva entre ellos para que al disparar sus flechas se mataran uno al otro.
[340] HOM., *Il*., I, 393-406 y LUCIANUS, *DDeor.*, I, ii. 4-15.
[341] PI., *I*., VIII. 27 s.; A. R., IV. 805 s.; APOLLOD., III. clxvii. 4-clxix. 1 y OV., *Met*., XI. 217 s.
[342] A. *Pr*., 908 s. e HYG., *Fab*., 54. Cf. también, BURKERT, op. cit., p. 174.
[343] A. R., IV. 790-805 y APOLLOD., III. clxix. 4-5.
[344] HES., *Th*., 886-900; PI., *O*. VII. 35; E., *Ion*, 455-457; APOLLOD., I. xx. 6-9 y LUCIANUS, *DDeor.*, XII. i. 1-18 y XIII. i. 1. Cf. también, BURKERT, op. cit., p. 173. El nacimiento por la cabeza es una inversión del parto femenino "por abajo".
[345] HES., *Th*., 545, 550 y 561.

piensa, medita o delibera (μητιόεντα)[346]. Existen otras deidades que se volvieron un apoyo para mantener la supremacía del dios en el universo, pero de ellas se hablará en el apartado dedicado a los amores del dios[347], pues, ahora, es necesario hacer un breve paréntesis en la narración del mito para analizar lo visto hasta aquí y mencionar otros epítetos del dios.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL DIOS Y SUS ATRIBUTOS

He mencionado las hazañas de Zeus desde su nacimiento hasta la culminación de su soberanía ante los demás dioses y el vencimiento de las amenazas a su poder, analizaré ahora la figura del dios a través de los diversos sucesos que acontecen en los mitos, así como las diferentes fórmulas o frases hechas con los que se suele invocar al dios, los epítetos que se colocan junto al nombre Zeus, lo definen de una u otra forma. Pero antes de ahondar en ellos, cabe hacer algunas observaciones sobre su nombre.

Zeus, según el estudio etimológico, se define como el dios del cielo, puesto que "Zeus" deriva del indoeuropeo **dieu* (brillar), raíz que da origen a la palaba india para el cielo (*dyáus*) y a la palabra latina para el día (*dies*)[348]. Estas palabras designan también divinidades atmosféricas como el dios del cielo indio, *Dyaus Pitar*, el germánico, Thursday (el día de Thor, dios nórdico del trueno) y el romano, *Diespiter* o *Iuppiter*, o bien, la simple designación del dios en el latín, *deus*[349]; sin embargo, en la religión india, *Dyaus* es un dios menor, mientras que Zeus, el Padre Cielo, es el dios supremo, en cuanto a dios de la lluvia y la tempestad[350]. El término indoeuropeo **dyeus* permaneció en muchas palabras sánscritas que se construyeron con la raíz *div-* que hace referencia al cielo, el día y a la palabra "brillante", pero también permaneció en un grupo de palabras griegas como ἔνδιος

[346] HOM., *Il*., I.175, 508; II.197 y HES., *Th*., 457, 520, 904 y 914.
[347] Cf. infra, p. 62.
[348] Cf. LIDDELL, op. cit., s. v. y Bernabé Pajares, Alberto (ed.), *Himnos homéricos*, p. 271. Cf. también, VERNANT, Jean-Pierre, *Mito y religión en la Grecia antigua*, p. 26.
[349] BURKERT, op. cit., p. 171.
[350] Idem.

el mediodía; εὐδία que refiere el buen clima en oposición a la tormenta[351], dejando en claro que el aspecto atmosférico del dios se encuentra ya en su nombre.

De manera similar, la religión griega clásica comienza en los tiempos indoeuropeos, a partir de distintas migraciones y del contacto con pueblos originarios del territorio mediterráneo, sus dioses fueron identificados con el Zeus indoeuropeo y formaron un nuevo sistema que redundó finalmente en la religión helénica[352]. El "mito de sucesión" antes expuesto[353] tiene un origen oriental como se verá más adelante, en cuanto a algunas características del dios se ha encontrado cierta similitud con una divinidad cretense, un dios anual de fertilidad que moría y resucitaba[354], ambas tradiciones conforman al Zeus que adoraron los griegos en el ritual y que representa la fuerza vencedora del padre tanto en lo sagrado como en lo social.

El mito del nacimiento de Zeus asimiló el culto de una divinidad cretense, el joven dios que muere y renace, a partir de ese vínculo, el dios tuvo un doble nacimiento: el propio desde su madre Rea y el otro, desde el surgimiento de la tierra, pues su madre lo colocó en el interior de una cueva, en el útero de la tierra, desde el cual tuvo un nacimiento simbólico[355]. Amenazado por su padre Cronos y ocultado por Rea, Zeus fue resguardado por la madre tierra, descendió bajo de ella y surgió como el dios generador de un nuevo orden. Aunque no era del todo aceptada esa relación entre Zeus y la divinidad cretense debido a la férrea crítica del poeta Calímaco[356], hubo tumbas de Zeus en varias partes de Grecia[357], dejando claro que no sólo ellos veían al dios como una divinidad que se regeneraba, es decir, que moría y resurgía cada año.

---

[351] DOWDEN, op. cit., pp. 9-10.
[352] Ibíd., p. 10.
[353] Cf. supra, p. 47.
[354] Bernabé Pajares (ed.), *Himnos homéricos*, pp. 271-272 y DOWDEN, op. cit., p. 10.
[355] PENGLASE, Charles, *Greek Myths and Mesopotamia*, pp. 69-70.
[356] Calímaco (*Jov.*, 8-9) dice: "los cretenses, siempre mendaces: tumba para ti, oh señor, los cretenses hicieron; mas tú no moriste, eres por siempre", trad. de Pedro C. Tapia Zúñiga, cf. también, Tapia Zúñiga, Pedro C., "notas al texto en español" en Calímaco, *Himnos y Epigramas*, p. CXXIII, n. 8, donde afirma que la leyenda cretense decía que Zeus, siendo un príncipe, fue atacado y muerto por un jabalí y enterrado en Creta.
[357] PENGLASE, Charles, op. cit., p. 70.

En dicho mito de sucesión la personificación y deificación del cielo y la tierra, además de la unión sagrada y sexual, fue un tema recurrente que se remonta a tiempos primigenios, la lluvia pudo ser imaginada como la semilla que fertilizaba la tierra estéril y la hacía concebir. El dios del cielo y la diosa tierra aparecieron una y otra vez bajo varios nombres y formas: Urano y Gea, Cronos y Rea, y Zeus y Hera, para perpetuar ese rito sagrado[358]. Cronos y Rea fueron deidades del cielo y la tierra, que reemplazaron a Gea y Urano, su unión representó el renacimiento del universal matrimonio sagrado[359].

En cuanto a la parte oriental del mito, los poetas acadios, babilónicos y sumerios, al igual que Hesíodo, no narraron un mito de creación realizada por una mente inteligente, sino que suponían que todo orden provenía del desorden, es decir, de un concepto similar al griego Caos o Abismo (Χάος)[360] y en sus mitos de creación, además, se podían encontrar mitos de sucesión[361]. En el mito babilónico de la creación, identificado por las primeras palabras de la narración *Enuma Elish*, los dioses primigenios, Apsu (el agua fresca) y Tiamat (el agua salada del océano) engendraron a Anu (el cielo) y a Ea o Enki (la tierra), éste último, procreó a Marduk, quién destruyó a su antecesor, Apsu, mientras que Tiamat preparó un ataque contra los dioses más jóvenes, quienes confiaron su defensa al citado Marduk. Este trabó una terrible batalla en lugar de su líder Enlil, parecida a la que enfrentó Zeus contra Tifón, para después establecerse como rey y líder entre los dioses de una nueva generación[362].

En la narrativa hitita, el mito de sucesión llamado *Reinado en el cielo*, refiere cómo el dios Kumarbi mordió los genitales del dios del cielo Anu y se los tragó desarrollándose en su interior el dios tormenta (Teshub o Tarkhun) quien después de su nacimiento planeó con Anu derrocar a Kumarbi; aquí Kumarbi es derrotado, no obstante, se puede apreciar

---

[358] MORFORD, Mark P. O. y Robert J. LENARDON, *Classical Mythology*, pp. 54 y 55.
[359] Ibid., p. 64.
[360] HES., *Th*., 116. Cf. Vianello, P., "notas al texto en español", en Hesíodo, *Teogonía*, p. CCCXIII, n. 116, donde se dice que Abismo refleja un lugar abierto entre el cielo y la tierra y no un estado de confusión en el que se hallan las cosas, siendo el origen de la cosmogonía hesiódica un acto de separación entre la tierra y el cielo que dio lugar a Abismo.
[361] MORFORD, Mark P. O. y Robert J. LENARDON, op. cit., p. 99.
[362] Idem.

que Anu, Kumarbi o Enlil y Teshub o Marduk se asemejan a los dioses Urano, Cronos y Zeus, respectivamente[363]. La tercera generación es la triunfante y creadora del orden en el universo, Zeus tomó el lugar de Cronos y algunas de sus características[364], pero también otras propias de sus antecesores Urano y Gea.

Los epítetos de Zeus relacionados con su antecesor el dios celeste, Urano, hacen referencia, en primer lugar, a elementos atmosféricos como las nubes, nombrándolo "el que agrupa las nubes" (νεφεληγερέτα)[365], y la lluvia (ὄμβρος), la cual o pertenecía al dios o era el dios mismo[366]. Otros epítetos mucho más descriptivos representan una generación nueva con elementos primigenios, el nuevo orden y el poder del dios sobre el universo. Sin dejar de lado el carácter celeste, se habla de Zeus como "el legislador en lo alto" (ὑψιμέδων)[367], "el de amplia mirada" o "el que truena a lo lejos" (εὐρύοπα)[368], "el resonante o que resuena con fuerza" (ἐρίγδουπος)[369], o bien, "el que resuena o truena en lo alto del cielo, el altitonante" (ὑψιβρεμέτης)[370]. En segunda instancia, y como reflejo directo de su poder y de la presencia soberbia del dios, se encuentran sus armas de guerra y se reconoce entonces al dios como "el dueño del rayo" (ἀστεροπητής)[371] o "el que goza con el rayo" (τερπικέραυνος)[372]. Esos elementos son los que como se ha visto, los Cíclopes Brontes, Estéropes y Arges[373] fabricaron y dieron a Zeus como armas: el trueno (βροντής), el rayo (κεραυνός) y el relámpago (στεροπή)[374]. Armas que, según Hesíodo, Pegaso, el caballo alado que surgió de la cabeza cercenada de Medusa, llevaba a Zeus[375].

---

[363] MORFORD, Mark P. O. y Robert J. LENARDON, op. cit., p. 106.
[364] Cf. infra, p. 61.
[365] HOM., *Il*., I. 511, 560; IV. 30 ss. y HES., *Th*., 558, 730 y 944.
[366] HOM., *Il*., V. 91 ss. y HES., *Erga*, 488, 629 y 676.
[367] HES., *Th*., 529.
[368] HOM., *Il*., V. 205 y HES., *Th*., 884. Este epíteto de Zeus está formado por la raíz ὄπ- de ὄψομαι, futuro de ὁράω (ver) que da origen al significado *wide-eyed* o de ὄπ- como *voice*, lo que le da la acepción de *far-sounding*. cf. LIDDELL, op. cit., s. v.
[369] HES., *Th*., 41.
[370] HES., *Th*., 568, 601 y *Erga*, 8.
[371] HOM., *Il*., I. 609. Este epíteto deriva de la palabra ἀστεροπή, *lightning*, por lo que ἀστεροπητής significa *lightener*, el iluminador o el señor del rayo, cf. LIDDELL, op. cit., s. v.
[372] HOM., *Il*., I. 419; II, 478, 580 y 781 ss.
[373] Cf. supra, p. 51.
[374] HES., *Th*., 72, 139-141; A.R., I. 509-511 y APOLLOD., I. vii. 1-2.
[375] HES., *Th*., 284-286. Cf. infra, p. 80.

Estos atributos en la guerra le dieron al dios la victoria frente a los Titanes, los Gigantes y en especial contra Tifeo que en muchas ocasiones fungieron como epítetos, otras se colocaron en lugar del dios, por ejemplo, en la lucha contra este último monstruo, ambos eran descritos sin mencionar sus nombres[376] sino empleando estos epítetos, volviéndose elementos fáciles de reconocer y de utilizar en diversas alusiones al dios, de igual manera, se adaptaron cómodamente al trabajo artístico de los antiguos griegos como símbolos representativos de su imagen. Por ejemplo, el rayo es un elemento que en la iconografía, se muestra con una flor de loto doble[377], también de origen oriental. Las grandes luchas que enfrentó Zeus lo consolidan como el dador de victoria, de tal suerte que los griegos erigían un τροπαῖον (trofeo) en su honor, un monumento con parte del botín el cual era llamado "imagen de Zeus"[378].

La religión prehelénica tenía preferencia por las divinidades femeninas, en especial la Madre Tierra, Gea**,** mientras que Urano era un dios complementario a ella, el dios que la fertilizó, dando origen a los Titanes, Hecatonquires y Cíclopes[379]. En la mitología clásica sucedía lo contrario con la nueva generación de dioses llamados olímpicos, ellos se vinculaban lo más estrechamente posible a Zeus[380]. Él, que fertilizaba la tierra a través de la lluvia, adquirió un carácter ctónico, sustituyó el liderazgo que pertenecía a la diosa madre como generadora de vida; a través de la lluvia, el aire y el rayo, el dios cielo se unía a la tierra y daba vida. La atribución de la cosecha era para Zeus, el sembrador rezaba al dios subterráneo y a la "pura" Deméter[381], también hacía sacrificios a Zeus y a la tierra cultivable (χθών) para obtener los frutos[382]; asimismo, en Hesíodo el carácter ctónico de Zeus tenía que ver con la cosecha y, probablemente, con la fertilidad de la tierra para reafirmar que todo procedía de él y establecerse como dios principal y dios padre[383]. Su carácter ctónico se representaba a través de uno de sus elementos de guerra, el rayo, como

[376] Cf. HES., *Th*., 820 ss. Cf. también, supra, p. 52.
[377] Cf. fig. 13 y 14.
[378] E., *Ph*., 1250.
[379] MORFORD, op. cit., p. 54.
[380] GALLARDO López, María Dolores, *Manual de mitología clásica*, pp. 20-21.
[381] Madre por Zeus de Perséfone, la diosa del inframundo, Cf. infra, p. 66.
[382] Cf., BURKERT, op. cit., p. 271.
[383] HES., *Erga*, 465-466.

una epifanía del dios que desciende (καταιβάτης) como se percibía al sentir la presencia del rayo[384]. No obstante el término "ctónico" es un epíteto utilizado para mencionar a su contraparte, el rey del inframundo, Hades[385], pues en la mitología se empleaba con frecuencia así para recordar el reparto del universo entre los tres principales dioses: Zeus, Poseidón y Hades.

Por otra parte, Zeus, al tomar el lugar del padre, se volvió el dios que marcaba el tiempo y que presidía los días[386], ambas características expuestas por Hesíodo provienen de la justa retribución que el dios daba a los hombres como quien rige la naturaleza y la vida. No obstante, Zeus era reconocido por su patronímico, es decir, se le invocaba como "Crónida" o "el hijo de Cronos" (Κρονίδης)[387], el dios ocupaba el lugar del padre, era la tercera generación que gobernaba el universo y le daba orden, pero, como se ha visto, la sucesión no fue heredada, sino impuesta a través de una gran batalla; Zeus al sustituir a su padre legitimó su poder y su gloria en el universo y se le reconoció entonces como padre (Ζεῦ πάτερ)[388], "padre de hombres y dioses" (πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε)[389], lo que también complementaría su virilidad, pues se volvió el dios padre de los Olímpicos y de varios héroes griegos. Además, al arrebatar el trono a su padre con una terrible guerra, se le nombró ἀνάξ, "señor que gobierna o reina entre los dioses y los hombres"[390], o bien, en época posterior a la homérica, se le conoció como "rey de los dioses" (θεῶν βασιλεύς)[391], quien hacía justicia con rectas sentencias y hablaba de modo certero, es por ello que de él provenían todos los reyes[392] y les otorgaba la gloria con el símbolo del cetro[393], asimismo, los hombres encontraban en el dios el resguardo, ya sea de sus promesas al invocar su

---

[384] BURKERT, op. cit., p. 172.
[385] HOM., *Il*., IX. 457; A., *Supp*., 157-158 y S., *OC*., 1606. Hades, el rey del inframundo, es mencionado como Zeus ctónico, en alusión al reparto del universo que, una vez vencidos los Titanes, se hizo entre los tres principales dioses. Cada uno tenía el poder o el mando bien delimitado de una parte del universo que ninguno podía o debía traspasar.
[386] HES., *Erga*, 564-565, 765 y 769.
[387] HOM., *Il*., I. 397, 407, 498, 502, 528, 539, 552; II. 103, 111, 419; IV. 5, 25, 166, 249 ss. y HES., *Th*., 53, 411, 423, 450, 534 y 624. Cf. LIDDELL, op. cit., s. v.
[388] HOM. *Il*., I. 503; III. 320, 350, 365; IV. 235, 288; V. 33 ss. y HES., *Th*., 36 y 580.
[389] HOM., *Il*., I. 544 ss. y HES., *Th*., 47, 457, 468, 643 y 838.
[390] HOM., *Il*., II. 669.
[391] HES., *Th*., 886; *Erga*, 668; PI., *O*., VII. 34 y *N*., V. 35.
[392] HOM., *Il*., I. 176; II. 98, 196, 445 ss. y HES., *Th*., 85-90 y 96 y *Erga*, 35-36.
[393] HOM., *Il*., I. 277-281.

nombre[394], llamándolo guardián de los juramentos (ὅρκιε), ya sea de las relaciones entre los hombres evocándolo como "protector de amigos" (φίλιε), "de compañeros" (ἑταιρεῖε), "del hogar" (ἐφέστιε) o "de los huéspedes" (ξένιε)[395]. Esto último es un claro ejemplo del poder del dios sobre los hombres, pues toda acción humana se hacía "por voluntad del gran señor" (Διός μεγάλου διὰ βουλάς)[396], la cual se podía manifestar a través de la acción de soñar, la visión nocturna (ὄναρ)[397]. Finalmente, por todo lo que implicaba el dios, se le conoció como "soberbio o muy poderoso" (ὑπερμενής)[398].

DIOSAS Y MORTALES EN TORNO AL DIOS: ALIADAS, ESPOSA Y AMANTES

Después de este análisis retomo la narración mítica, ahora, sobre los mitos que listan a las mujeres amadas por Zeus. Algunos de ellos ya han sido mencionados: el de su primer consorte Metis y el de la Nereida Tetis[399], dos casos particulares, pues ambas fueron una amenaza para el dios y después un apoyo de su poder. Asimismo, Zeus hizo alianza con otras diosas, las cuales ya no presentaron un peligro para él, por ejemplo, en un segundo matrimonio el dios se unió a Temis[400], diosa de la justicia o la ley, en quien engendró a las Horas: Eunomía, Dike y Eirene[401], y a las Moiras: Cloto, Láquesis y Átropos[402], las primeras diosas designaron abstracciones que regían a la sociedad: legislación, justicia y paz, respectivamente; mientras que las segundas eran las diosas que distribuían tanto el bien como el mal en la vida de los hombres[403]. Hesíodo trata de manera especial –y para su propósito personal– a la diosa Dike (justicia) como hija de Zeus, ella regulaba la conducta

[394] HOM., *Il*., I. 233-239 y III, 107.
[395] LUCIANUS, *Tim*., I. 1-3.
[396] HOM., *Il*., I. 5 y HES., *Th*., 465.
[397] HOM., *Il*., I. 63.
[398] HOM., *Il*., II. 116, 350, 403.
[399] Cf. supra, p. 55.
[400] HES., *Th*., 217.
[401] Según Higino (*Prae*., 25, 183) los nombres de las Horas eran: Auxo, Eunomia, Ferusa, Carpo, Dike, Emporia, Irene, Ortisía y Talo. Cf. también, PAUS., IX. Xxxv. 2 en donde se menciona ya a Carpo y Talo como algunas de las Horas.
[402] HES., *Th*., 217-222, 901-906 y APOLLOD., I. xiii. 5-6; II. cxiv. 4.
[403] HES., *Th*., 904-906. Pausanias (X. xxiv. 4) refiere que en el templo de Delfos había dos imágenes de las Moiras y que la tercera era representada por Zeus *moiragetes* o Apolo *moiragetes*, el que otorga el destino.

de los hombres[404] y, como diosa de la justicia, era un apoyo para el dios supremo que la administraba[405].

Para continuar con las aliadas-amantes del dios me referiré a Eurínome, quien engendró a las tres Cárites: Aglaya, Eufrosina y Talía[406], diosas de la belleza, la gracia y la alegría; además, se les atribuía como hijo, el río Asopo[407], quien casado con Métope, hija del río Ladón, tuvo dos hijos y veinte hijas, de entre ellas, Egina quien fue raptada por el mismo Zeus[408]. El dios además de preceder la belleza tras su unión con Eurínome, dio fama y gloria a los poetas, pues de él y de Mnemosine, la memoria, después de haberse unido por nueve noches[409] nacieron las nueve Musas que inspiraban el canto[410]. Entonces del dios y de su grandeza procedían los cantos y no había descripción que alcanzara su magnanimidad, pues de él derivaba todo pensamiento creativo, espiritual y humano, ningún hombre griego podía corromper sus leyes o cuestionarlas, se les seguía por tradición, por convicción, quizá casi por instinto.

Zeus, además de hacer alianza con algunas de sus amantes de origen divino, también tuvo como aliadas a otras deidades que designan fuerzas o ideas abstractas, por un lado, se alió a Eris (Ἔρις), la Discordia que habitaba el éter y la tierra por designio del dios, de ella surgía una Lucha mala (Ἐρίν βαρεῖαν), funesta y cruel y otra Lucha buena (Ἐρίν βροτοῖσιν), ambas regían las acciones de los hombres, es decir, su conducta virtuosa o nefasta[411]. Por otro lado, forjó una alianza con Estigia y sus hijos, pues cuando el dios reunió a los inmortales para combatir contra los Titanes, ella que tuvo de Palante a Celo (Ζῆλον), Victoria (Νίκην), Poder (Κράτος) y Fuerza (Βίην), fue la primera en llegar al

---

[404] HES., *Erga*, 228-256. Cf. ERATOSTH., *Cat*., 9, en donde se dice que ella vivía entre los hombres y, al no ser respetada, los abandonó para vivir posteriormente en el cielo junto a la constelación del Boyero. Cf. también, ARAT., 100-136.
[405] Además, Zeus medía la justicia con una balanza de oro que sujetaba en su mano. Así en HOM., *Il*., XXII. 209 y 213.
[406] HES., *Th*., 907-911; HYG., *Prae*., 23 y APOLLOD., I. xiii. 6.
[407] APOLLOD., III. clvi. 1-3. Aquí se habla no sólo de Zeus y Eurínome como sus padres, sino también de Océano y Tetis o Poseidón y Pero.
[408] Cf. infra, p. 69.
[409] HES., *Th*., 56.
[410] HES., *Th*., 50-79 y 915-917; *h. Jov*., 1 ss.; OV., *Met*., VI. 114 y D. S., IV. vii. 1.
[411] HES., *Erga*, 11-26.

Olimpo con sus hijos[412] recibiendo dones del gran dios[413], y sus hijos permanecieron junto a él, o bien, lo guiaban y siempre a su lado se asentaban[414].

Hasta aquí las grandes alianzas del dios que dieron orden al universo, mas, para consolidar su reino tuvo que forjar un matrimonio reconocido por todos los dioses y los hombres. La esposa legítima del dios fue Hera, sólo ella fue la mujer que logró establecerse como su igual, como su compañera en el reinado del cosmos y, posteriormente, muy a pesar de ella, Zeus impuso su virilidad con una descendencia originada en diversas amantes de las que, según los mismos griegos, derivan las más importantes estirpes reales. El matrimonio reconocido e inefable entre Zeus y su hermana se dio a partir del nacimiento del dios según la versión que dice que fue ella la que lo llevó a Creta para ocultarlo de Cronos[415] y siendo ella la que lo escogió como esposo. No así para Hesíodo que dice que Zeus la escogió como su floreciente consorte (θαλερὴν ἄκοιτιν)[416]. Sobre la noche de bodas y su primer encuentro sexual se dice que se llevó a cabo sin que sus padres los vieran[417] o que la boda tuvo lugar en la región de Océano, ubicando ahí el palacio de Zeus y el lugar al que llevaron presentes todas las deidades[418]. Una versión más dice que el dios, viendo a Hera sola quiso seducirla, entonces se convirtió en un cuclillo para que ella lo amparara de una fuerte tormenta, en seguida la diosa lo colocó en su regazo y lo cubrió, el dios retomó su forma verdadera y quiso forzarla a ser su amante, pero Hera resistió hasta que él le prometió hacerla su esposa[419], ya casada con Zeus, la diosa cada vez que se bañaba en la fuente de Cánato en Argos recuperaba su virginidad[420].

---

[412] HES., *Th*., 389-397.
[413] HES., *Th*., 383-388 y APOLLOD., I. ix. 5-7. Al agua de Estigia, el dios la convirtió en garante de los juramentos, en gratitud del apoyo que ella y sus hijos le otorgaron al enfrentar a los titanes.
[414] Apolodoro (I. xiii. 7) dice que existe una versión en la que Estigia dio a luz a Perséfone. No obstante, Deméter es, por lo general, reconocida como su madre, cf. infra, p. 66.
[415] Cf. supra, p. 49.
[416] HES., *Th*., 921.
[417] HOM., *Il*., XIV. 295. Cf. también, KERÉNYI, *Los dioses de los griegos*, p. 97.
[418] E., *Hi*., 748 y ERATOSTH., *Cat*., 3.
[419] *Schol*. ad THEOC., XV. 64. Cf. también, RUIZ DE ELVIRA, op. cit., p. 83 y KERÉNYI, op. cit., p. 98.
[420] PAUS., II, xxxviii, 2. Según el mismo Pausanias este relato pertenece a los misterios que celebraban en Argos en honor a Hera. Cf. KERÉNYI, op. cit., p. 99.

Pero, a pesar de ser ésta la unión más importante y la más conocida, la descendencia de ambos no es clara, según las fuentes. Se cuenta que fueron tres los hijos de este matrimonio: Hebe, Ares e Ilitía[421], dos de éstos son mencionados por separado y con algunas variantes en otros mitos, por ejemplo de Hebe, Juventud, era hija sólo de la diosa, sin padre[422]. También de Ares, o propiamente de Marte, según la versión romana del mito, era sólo hijo de Hera, pero con ayuda de Cloris que le proporcionó una flor que la dejó encinta[423]. Asimismo, se dice que Hera procreó por sí misma a Hefesto para vengarse del dios que había engendrado de su cabeza a Atenea[424], el lugar de este dios como hijo partenogénico lo ocupa a veces Tifón[425], mientras que otros autores, consideran a Hefesto hijo de Zeus[426]. En cuanto a Ilitía, por su función en los partos, se le asocia más como un epíteto de la propia Hera o Ártemis[427]. El matrimonio legítimo de Zeus no le dio, por ende, una descendencia irrefutable, sino que fundamentó un enlace natural entre los seres más poderosos del universo; los dioses y los hombres los reconocían a ambos como reyes del cosmos, pero sólo él fue reconocido como padre de hombres y de dioses[428], mientras que la diosa era desairada por la conducta liberal de su marido. El reinado del dios no sólo dependía de la fuerza física y de la astucia que demostró en las batallas, sino que se sustentaba también en su descendencia, en su dinastía, por lo que, muy a pesar de su esposa, se justifica –no sólo en el mito a través de la figura del dios, sino también dentro de la sociedad griega con cada hombre– que Zeus tuviera otras mujeres que le procuraran esa vasta descendencia. En el mito, el dios tomaba diversas formas para lograr la seducción y mostrar así su fortaleza, pero desde otro ámbito, el sexual, generando una dinastía universal no sólo con las divinidades, sino conservando un vínculo más estrecho con los hombres,

---

[421] HES., *Th*., 921-923 y APOLLOD., I. xiii. 1.

[422] OV., *Met*., IX. 416; APOLLOD., II. clx. 6-7 y PAUS., II. xiii. 3. Aun así Hebe era hija de Zeus y Hera en Homero (*Od*., xi. 603-604) e Higino (*Prae*., 24).

[423] Ov., *Fast*., V. 229-258, pero hijo de ambos dioses en HYG., *Prae*., 13.

[424] HES., *Th*., 921-929. Cf. también, A. R., I. 859; LUCIANUS, *Sacr*. V. 24-VI. 4; HYG., *Prae.,* 22 y NONN., *D*., IX. 228.

[425] Cf. supra, p. 53.

[426] HOM., *Il*., I. 571 s.; XIV. 338; *Od*., viii. 312 y CIC., *N. D*., III. 22. Cf., *Schol*. ad HOM., *Il*., XIV. 296 en la que Hera tiene como amante al Gigante Eurimedonte, padre de Prometeo.

[427] Cf. RUIZ DE ELVIRA, op. cit., p. 88 y KERÉNYI, op. cit., p. 99.

[428] Aunque a Hera se le equipara con Zeus al ser honrada por todos los dioses como reina (cf. *h. Jun*. 1-5) y a pesar de ser la generadora de vida que sustituyó a la gran diosa Madre, Gea, queda rezagada a un lugar secundario por ser el nuevo orden, establecido bajo las normas masculinas, un orden patriarcal. De tal modo la imagen de la diosa Tierra, fecunda y nutricia, se dispersó entre Hera y algunas otras diosas como Deméter y Perséfone.

además de mantener el control y el orden de su reinado para no ser derrocado como sus antecesores.

Así pues, una vez establecido el divino y legítimo matrimonio entre Zeus y Hera, queda por narrar los mitos propios de sus amoríos, que incluyen diosas y mujeres mortales. Empezaré, entonces, con las amantes de Zeus que tienen un origen divino, mencionando en primer lugar a las diosas más antiguas, es decir, de la generación anterior a la del propio Zeus, seguidas de las diosas de la misma generación del dios y finalizando con las más jóvenes. Pluto fue, al igual que Metis y Eurínome amantes-aliadas del dios ya mencionadas[429], una Oceánide[430], que al unirse a Zeus procreó a Tántalo, siendo ella una diosa fue madre de un mortal, el fundador de la estirpe tantálida de la que desciende Agamenón y Menelao[431], esposo de Helena, e hija a su vez de Zeus y Némesis o Leda[432]. Otra Oceánide que se dice fue amante del dios es Dione, divinidad que tuvo de Zeus a la diosa Afrodita[433] en una versión muy distinta de la contada por Hesíodo que refiere que la diosa surgió del miembro cercenado de Urano[434].

De las diosas que Zeus tuvo como amantes y que pertenecen a su misma generación, toca señalar en primera instancia a su hermana Deméter, quien ya ha sido mencionada como una diosa que comparte el carácter ctónico del dios[435]. Ella, al unirse a Zeus, tuvo a la diosa del inframundo Perséfone[436], quien a su vez fue raptada por Hades mientras recogía flores en la llanura de Nisia o en el monte Etna[437], consintiéndolo su padre, mientras que Deméter, sin saber el paradero de su hija emprendió una ardua búsqueda y, al final, accedió a que la joven permaneciera una parte del año con su esposo en el inframundo y la otra con

[429] Cf. supra, pp. 55 y 63, respectivamente.
[430] HES., *Th*., 355. En Higino (*Fab*., 155) Pluto es hija de Himante.
[431] HYG., *Fab*., 82.
[432] Cf. infra, p. 86.
[433] HOM., *Il*., V. 370 s.; E., *Hel*., 1098; APOLLOD., I. xiii. 5 e HYG., *Prae.,* 19.
[434] HES., *Th*., 188 ss.
[435] Cf. supra, p. 60.
[436] HES., *Th*., 912-914; *h. Cer.,* 1-21; PAUS., VIII. xxxvii. 9 e HYG., *Fab*., 146.
[437] *h. Cer*., 16-33 e HYG., *Fab*., 146, respectivamente.

ella y los demás inmortales en el Olimpo[438]. Otra versión del mito, refiere que el dios se unió a su hija como moteada serpiente, siendo así madre de Dionisio[439].

La siguiente amante es Asteria, hija de Ceo y Febe, madre de Hécate, por Perses, o bien por Zeus –pero sin fuentes antiguas que lo atestigüen–[440]. Ella, siendo hija de Perses, que no de Zeus, recibió del dios olímpico grandes honores[441]. Mientras que de Asteria se dice que ella rechazó a Zeus y, en consecuencia, él la convirtió en codorniz y la arrojó al mar, surgiendo así la isla Ortigia que se mantenía a la deriva[442]. Ahí posteriormente se refugió Leto, también hija de los titanes Ceo y Febe[443], que al haberse unido a Zeus fue hostigada por Hera a través de toda la tierra hasta que pudo dar a luz en aquella isla[444], primero a Ártemis, después a Apolo con la asistencia de su hija[445]. Los dos flechadores[446] también se consideraron dioses olímpicos, mientras que la isla desde entonces se llamó Delos[447]. Por último, Selene o la Luna, hija de los titanes Hiperión y Tea, tuvo de Zeus a Pandía, no obstante, la escasez de fuentes hace que no se sepa nada más[448].

De la generación posterior a Zeus varias son las divinidades que fueron amadas por el dios, la que tiene un parentesco más próximo a él es la hija de Poseidón, Lamia, quien tuvo de Zeus a Sibila, la primer mujer que cantó los oráculos y que fue llamada así por los libios[449]. Se dice que de una joven llamada Talía, hija de Hefestos, el dios engendró a los

---

[438] *h. Cer*., 445-449.
[439] D. S., III. lxiv. 1-2 y Ov., *Met*., VI. 114. Diodoro dice que Perséfone o Deméter fue madre del segundo Dionisio, según el mito, este dios nació dos veces, a lo que el autor concuerda con las demás fuentes en que su otra madre fue Sémele por su unión con Zeus. Cf. infra, p. 71.
[440] Hes., *Th*., 409-420 y Apollod., I. ix. 3. Se cree que pudo ser hija de Asteria por su unión con Zeus, Cf., García Moreno, Julia (ed.), en Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, p. 40, n. 16.
[441] Hes., *Th*., 411-452.
[442] Hyg., *Fab*., 53. En Apolodoro (I. xxi. 1) ella fue la que, convertida en codorniz, se precipitó al mar y la ciudad que en memoria suya llevó primero su nombre después se llamó Delos. Cf. también, Call., *Del*., 36-40.
[443] Hes., *Th*., 404-407.
[444] Higino (*Fab*., 53) dice que el viento Aquilón (o Bóreas) llevó ahí a la diosa por orden de Zeus, cuando era perseguida por Pitón, y allí, agarrándose de un olivo, dio a luz a sus hijos. Cf. también, Hyg., *Fab*., 55.
[445] Apollod., I. xxi. 6.
[446] *h. Ap*., 12-139; Hes., *Th*., 918-920; Ov., *Met*., VI. 157-381 e Hyg., *Fab*., 53.
[447] Hyg., *Fab*., 53.
[448] *h. Lun.,* 15-16 e Hyg., *Prae.,* 28.
[449] Paus., X. xii. 1.

gemelos llamados Palicos (los que vuelven)[450]. Ella, por temor a Hera, se ocultó bajo la tierra y así cuando llegó el momento en que diera a luz a sus hijos, ellos surgieron de la misma y de ahí su nombre[451]. A ella le siguen tres Pléyades o Atlántides, Electra[452], madre de Dárdano y Yasón[453] por su unión con Zeus, pero sin que las fuentes refieran cómo fue su encuentro[454]. De Dárdano descienden Príamo y Anquises, mientras que Yasón fue amante de Deméter[455]. Otra Pléyade amada por Zeus fue Taígete, madre de Lacedemón de quien recibió su nombre la región de Lacedemonia[456], quien tuvo con Esparta, hija del río Eurotas, a Aminclas y Eurídice[457]. La tercera pléyade y última divinidad amada por el dios es Maya, madre del dios Hermes[458]. Ella que evitaba la compañía de los dioses, se mantenía oculta en el interior de una gruta, quizá en Cilene[459] donde solía unirse con Zeus, mientras que Hera permanecía dormida y aquél pasaba inadvertido a los dioses y los hombres[460].

Es menester, nombrar ahora a las amantes mortales del dios de las cuales las primeras, aunque tienen ascendencia divina, no son consideradas como tales en la mitología[461]. Pirra, hija de Pandora[462] y de Epimeteo, fue considerada la primera mujer

---

[450] Παλικοί, de πάλιν que significa "de nuevo", cf. LIDDELL, op. cit., s. v.
[451] GRIMAL, op. cit., s. Palicos. En el arte hubo una representación de Talía, perseguida por Zeus en forma de águila, cf. infra, p. 103, n. 703.
[452] En Homero (*Il.*, XX. 304) se alude que la madre de Dárdano es una mujer mortal.
[453] APOLLOD., III. cxxxviii. 1. Cf. HYG., *Fab.*, 155 y 250.
[454] Existe una versión en la que Harmonía es hija de Zeus y Electra y no de Ares y Afrodita, cf. GRIMAL, Pierre, op. cit., s. Harmonía.
[455] Así pues, cuando él quiso violentarla fue fulminado, cf. APOLLOD., III. cxxxviii. 3.
[456] APOLLOD., III. cxvi. 1.
[457] APOLLOD., III. cxvi. 3-5.
[458] HES., *Th.*, 938-939; *h. Mer.*, 1-5 y APOLLOD., III. cxii. 1.
[459] APOLLOD., III. cxii. 1-2.
[460] *h. Mer.*, 1-10.
[461] La denominación más adecuada de estas jóvenes sería la de Ninfas, primero porque, según las diversas etimologías asignadas para explicar el significado de ese término, además del de designar a unas diosas de la naturaleza, vira entre nociones como: "entregarse, darse, atar, tejer o entrelazar", que se relacionan a su vez con la idea del matrimonio en dos sentidos: la unión de lazos familiares y el encuentro sexual, cf. BERMEJO y DÍEZ, *Lecturas del mito*…, pp. 173-175. En segunda instancia, el término en concreto parece designar a la "novia" cuando no a las divinidades de la naturaleza, pues las propuestas están ligadas a tres nociones básicas: la feminidad, la juventud y la nubilidad (ibid., p. 176). Entre otras referencias acerca de este término, el patronímico de aquellas jóvenes, puede definirlas también como Ninfas, debido a la naturaleza de sus progenitores y de las cuales es preciso resaltar su filiación y relacionarlas con el mundo natural y divino, pero que constituyen una nueva generación (ibid., pp. 183-184). Cf. también, RUIZ DE ELVIRA, op. cit., p. 94.
[462] Pandora fue creada por Hefesto bajo la orden de Zeus, quien planeó castigar a los hombres debido a la ofensa que le había hecho Prometeo al darles el conocimiento sobre el manejo del fuego; fue ataviada por

mortal en nacer[463]. Ella fue esposa de Deucalión, hijo de Prometeo, y madre de Helen por su unión con Zeus[464], procreó, además, con su esposo a Anfictión y a Protogenia, quien a su vez fue amante de Zeus y madre de Etlio[465], pero de quien no se sabe nada más. En la misma línea genealógica, pero varias generaciones después se encuentra la que al parecer es la amante más joven del dios, Leda[466], madre de los Dioscuros, Cástor y Pólux y de Clitemnestra y Helena.

Otra amante de ascendencia divina fue Ío, hija del río Ínaco, que profesaba el sacerdocio de Hera[467]. Zeus, enamorado de ella, la persiguió entre los bosques de Lerna y los campos del Lirceo y la ocultó entre nubes espesas que él mismo formó[468]. Hera supo de inmediato que el dios ocultaba algo y él, para no ser descubierto, transformó a la joven en una ternera. La diosa le pidió a Zeus que le regalara aquella becerra, él se la dio sin objeción y la diosa la puso bajo la custodia de Argos[469], al que Hermes después dio muerte por orden de Zeus para liberar a la novilla, que fue perseguida por un tábano[470] hasta llegar a Egipto, ahí el dios la cambió a su forma original para que diera a luz a Épafo[471]. De Egina, hija del río Asopo[472], se dice que Zeus la sustrajo para hacerla su amante[473]. Al desaparecer, Asopo la buscó y supo por Sísifo que el dios la había raptado[474]. Zeus, que

---

Atenea y presentada ante los dioses para que cada uno le otorgara un don, de ahí su nombre, Pandora, que significa "todos los dones". Posteriormente, Zeus la entregó a Epimeteo quien la aceptó, sin recordar que Prometeo le había advertido que no recibiera ningún regalo del dios para evitar algún mal para los hombres. Cf. HES., *Th*., 570-612 y *Erga*, 42-89.

[463] HYG., *Fab*., 142.

[464] HYG., *Fab*., 155. Aunque generalmente se le considera hija también de Deucalión, hijo de Prometeo, quien sobrevivió junto a Pirra ante el diluvio que mandó Zeus para destruir la raza de bronce. Cf. APOLLOD., I. xlvii. 1-8.

[465] APOLLOD., I. xlix. 5.

[466] Deliberadamente he omitido la descripción de cinco de los amoríos del dios para un más amplio análisis posterior. Cf. infra, p. 86, para el caso particular de Leda.

[467] APOLLOD., II. v. 1-6.

[468] OV., *Met*., I. 568-600.

[469] OV., *Met*., I. 601-667; LUCIANUS, *DDeor*., VII. i. 6-10 e HYG., *Fab*., 145. Cf. también APOLLOD., II. v. 5 y LUCIANUS, *DMar*., XI. i. 1-7, donde se asegura que Hera por celos convierte a Ío en vaca.

[470] A., *Pr*., 561-593 y 640-683; *Supp*., 15-19 y APOLLOD., II. vii. 5, o por una Erinia en OV., *Met*., I. 725-727.

[471] OV., *Met*., I. 668-750; APOLLOD., II. ix. 1 e HYG., *Fab*., 145.

[472] Hijo a su vez de Zeus y Eurínome, cf. supra, p. 63.

[473] D. S., IV. lxxii. 5; HYG., *Fab*., 52 y APOLLOD., I. lxxxv. 8-10; III. clvii. 1-8.

[474] Aquella indiscreción provocó castigo eterno en el Hades: empujar con sus manos una roca sobre la pendiente de una colina que una vez arriba se precipitaba hacia abajo. Así en APOLLOD., I. lxxxv. 5, mientras

temía que Hera lo descubriera, condujo a Egina a la isla de Delos[475], mientras lanzaba sus rayos contra Asopo que lo perseguía y devolviéndolo a su cauce colmó sus aguas de carbones[476]. El dios se unió a ella y engendró un hijo, Éaco[477]. Otra mujer con quien el dios mantenía relaciones amorosas, pero con la que no tuvo descendencia fue Calírroe, hija del río Aqueloo y esposa de Alcmeón, quien a la muerte de éste pidió a Zeus que hiciera crecer a sus hijos para que vengaran la muerte de su padre[478], víctima de una emboscada dirigida por los hijos de Fegeo; el dios le concedió a Calírroe que sus hijos se convirtieran en adultos y vengaran a Alcmeón[479]. Conocida por su gran belleza, Antíope, es considerada también hija del río Asopo, o bien, hija de Nicteo[480]. Ella fue madre de Anfión y Zeto de su unión con Zeus[481], pues, se dice que con él mantenía relaciones sexuales y que cuando quedó encinta y ante las amenazas de su padre, huyó a Sición con Epopeo y se casó con él[482].

Níobe, la hija de Foroneo, quien gobernó la región del Peloponeso, y nieta a su vez del río Ínaco, fue considerada la primera mujer mortal con la que el dios tuvo relación sexual[483]. De su unión con el dios nació Pelasgo, por quien tomaron nombre los habitantes del Peloponeso[484], y Argos, quien dio su nombre a la ciudad homónima[485]. Descendiente

---

que otra versión dice que dicho castigo le fue dado por Hades al verse burlado por aquél. Cf. RUIZ DE ELVIRA, op. cit., p. 302.

[475] HYG., *Fab*., 52. O bien a la isla que se llamaba Enone y después recibió el nombre de Egina en recuerdo a ella, Cf. APOLLOD., III. clvii. 6. Según Diodoro (IV. lxxii. 5) fue llevada por Zeus desde Fliunte hasta la isla que por ella se llamó Egina.

[476] APOLLOD., III. clvii. 5.

[477] APOLLOD., III. clvii. 8. Ovidio, (*Met*., VI. 113) es el único autor que dice que Zeus se unió a la Asópide como fuego, cf. también, OV., *Met*., VII. 474.

[478] Alcmeón le había otorgado a Fegeo una túnica y un collar, el botín de guerra que obtuvo del asedio contra Tebas, como agradecimiento por haberlo purificado por el matricidio que cometió; pero una vez casado con Calírroe, ésta le pidió el peplo y la túnica y lo amenazó con abandonarlo si no los obtenía. Presentándose ante Fégeo lo persuadió para que le entregara los presentes para ofrendarlos en Delfos, pero uno de sus criados le confesó que los quería como regalo para Calírroe, por aquella traición mandó a sus hijos en una emboscada contra Alcmeón. Cf. APOLLOD., III. lxxxvi. 1-xcii. 5.

[479] Ov., *Met*., IX. 413-432 y APOLLOD., III. xci. 1-xcii. 5.

[480] PAUS., II. vi. 1. Es hija de Nicteo en OV., *Met*., VI. 111-112; HYG., *Fab*., 7, 8 y 155 y APOLLOD., III. xlii. 1-2, pero es hija del río Asopo ya en HOM., *Od*., XI. 260-265.

[481] PAUS., II. vi. 1-4 e HYG., *Fab*., 8.

[482] APOLLOD., III. xlii. 4. Higino (*Fab*., 7 y 8) agrega que Antíope se casó con Épafo y no con Epopeo. En Ovidio (*Met*., VI. 111-112) el dios la sedujo en forma de sátiro.

[483] HYG., *Fab*., 145 y APOLLOD., II. ii. 5.

[484] APOLLOD., II. ii. 8.

del mismo linaje, fue la hija de Licaón[486] rey de Arcadia, Calisto, quien dio a luz a Arcas tras unirse al dios. Ella había consagrado su vida a la cacería y a ser compañera de Ártemis, incluso había jurado que permanecería virgen[487], pero Zeus, enamorado de ella, tomó la figura de la diosa[488] y se acercó a Calisto sin importarle que lo supiera su esposa, la toma por la fuerza y, orgulloso, salió rumbo al Olimpo, mientras ella hastiada trató de ocultar el ultraje que había padecido[489]. No pasó mucho tiempo para que Ártemis se diera cuenta de que había mancillado su virginidad, ni tampoco para que Hera efectuara su venganza, pues cambió su figura de mujer por la de una osa, después de dar a luz a Arcas[490]. Éste, al ser aún muy joven y sin conocer la fortuna de su madre, intenta matar a la osa en una cacería, pero Zeus evita el matricidio colocando a ambos en el cielo[491].

Retomando la dinastía de Ío, Europa, hija de Agénor, es madre de Minos, Sarpedón y Radamantis[492], si bien la versión homérica señala que la hija de Belerofonte, Laodamía, fue la amante del dios que parió a Sarpedón[493]. A la misma estirpe pertenecía Sémele, hija de Cadmo, hijo a su vez de Agénor, fue ella la madre de Dionisio[494]. Al estar embarazada, Hera planeó un castigo para la joven: salió del Olimpo para dirigirse a la morada de su rival y tomando la forma de su nodriza Béroe, se acercó y la incitó para que pidiera a Zeus que se presentara ante ella como lo hacía ante la diosa y así poder conocer todo el placer que brindaba yacer con un dios[495]. Sémele pidió lo que la diosa le había dicho y Zeus, sin poder

---

[485] HYG., *Fab*., 145.
[486] Hijo a su vez de Pelasgo y Melibea. Apolodoro (III. viii. 2) dice que pudo ser hija de Nicteo o de Ceteo.
[487] ERATOSTH., *Cat*., 1; OV., *Fast*., II. 153-192 y APOLLOD., III. c. 6-ci. 2.
[488] OV. *Met*., II. 405-425. Cf. también, APOLLOD., III. ci. 1, donde se menciona que pudo Zeus haber tomado la figura de Apolo en lugar de la de Ártemis y que él mismo la transformó en osa para ocultar lo sucedido a Hera.
[489] OV., *Met*., II. 427-453.
[490] OV., *Met*., II. 453-495. Apolodoro (III. ci. 1-2) dice que Hera, después de que Zeus transformó a Calisto en osa, persuadió a Ártemis para que disparara sus flechas contra el animal, o bien, que esta diosa lo hizo como castigo por no haber conservado su virginidad. Muerta Calisto, Zeus entregó a Arcas al cuidado de Maya.
[491] OV., *Met*., II. 496-507. Cf. también, HYG., *Fab*., 177 y APOLLOD., III. ci. 5-8. Eratóstenes (*Cat*., 1 y 8) menciona que Ío fue catasterizada en la Osa Mayor, mientras que su hijo está en el cielo bajo la constelación del Boyero.
[492] Cf. infra, p. 74.
[493] HOM., *Il*., VI. 198.199. También APOLLOD., III. iii. 3-4.
[494] HES., *Th*., 940-942. Según Higino (*Fab*., 167) Dionisio que era hijo de Zeus y de Perséfone había sido destazado por los Titanes, pero el dios le dio a Sémele su corazón en una poción.
[495] E., *Ba*., 88-89; 242-246; OV., *Met*., III. 259-286; HYG., *Fab*., 167 y 179 y APOLLOD., III. xxvi. 7.

negarse, se presentó arrojando con toda su fuerza truenos y rayos que abatieron a la joven[496]. El dios sacó del vientre de su amante al feto de seis meses, lo resguardó en su muslo para que terminara ahí su gestación y con el tiempo diera a luz a Dionisio[497]. Al mismo linaje argivo pertenece Dánae[498], hija de Acrisio y madre de Perseo y, tras varias generaciones, Alcmena[499], hija de Electrión, madre de Heracles.

Queda hablar del único amor homosexual del dios, Ganimedes, descendiente de la Atlántide Electra[500], y otras amantes mortales de Zeus que están relacionadas con el dios de forma excepcional y que pertenecen a diversas estirpes, pero que no describiré como las anteriores por el escaso número de fuentes que las mencionan. En primer lugar, Élara, hija de Orcómeno, fue madre de Ticio[501]. Una vez que Zeus se unió a ella, para evitar ser descubierto por su esposa Hera, el dios la ocultó bajo la tierra y desde ahí surgió Ticio que, enamorado de Leto, quiso violentarla, pero al oír los gritos de la diosa, sus hijos Apolo y Ártemis llegaron a auxiliarla, dando muerte a aquél[502]. Después de muerto, Ticio recibió como castigo en el Hades que unos buitres devoraran su hígado, que volvía a crecer con la luna[503]. Día, hija de Deyoneo y esposa de Ixión, fue madre de Piritoo después de haberse unido al dios[504]. Himalía, una ninfa de Rodas, fue seducida por Zeus en forma de lluvia fecundante, después de su victoria sobre los Titanes. Ella le dio tres hijos, cuyos nombres evocan tres aspectos de la vida del trigo: Esparteo (el sembrador), Cronio (el sazonador) y Cito (el panadero o el hueco, el que guarda el grano en el silo). Ellos, durante el diluvio que cubrió la isla de Rodas, se salvaron refugiándose en las partes más altas de la isla[505].

---

[496] Ov., *Met*., III. 287-309; Hyg., *Fab*., 167 y 179 y Apollod., III. xxvii. 3-4.
[497] Ov., *Met*., III. 310-312 y Apollod., III. xxvii. 5-xxviii. 2. En Higino (*Fab*., 167) Zeus saca al niño del vientre de Sémele y lo entrega a Niso para que lo críe, o bien, el mismo autor (*Fab*., 179) dice que es Hermes quien lo sacó del fuego que envolvía a la joven y lo entregó a Niso, siendo éste el padre putativo de Dionisio y por el que recibió ese nombre.
[498] Cf. infra, p. 78.
[499] Cf. infra, p. 83.
[500] Cf. infra, p. 81.
[501] Aunque es, en general, conocido como descendiente de Gea, cf. Hom., *Od*., XI. 576-581 e Hyg., *Fab*., 55.
[502] Apollod., I. xxiii. 6-9. Higino (*Fab*., 55) dice que Ticio fue fulminado por Zeus con un rayo.
[503] Hom., *Od*., xi. 576-581. Apolodoro (I. xxiii. 9) dice que unos buitres devoran su corazón e Higino (*Fab*., 55), dice que era una serpiente la que roía su hígado.
[504] Hom., *Il*., II. 741; XIV. 317-318 e Hyg., *Fab*., 155. Se considera en otras fuentes a Ixión como el padre de Piritoo, cf. Hyg., *Fab*., 14 y 79 y Apollod., I. lxviii. 2.
[505] D. S., V. l. 4-lvi. 2.

Finalmente, de la ninfa Otreis, nació Meliteo, al que abandonó en el bosque por miedo a Hera. Por voluntad del dios, su hijo no murió, sino que fue alimentado por unas abejas que lo mantuvieron con vida hasta que Fagro, hermano de Meliteo por parte de su madre, pero hijo de Apolo, lo encontró como se lo había predicho un oráculo. Meliteo siendo adulto fundó una ciudad en Ftía la cual llevaba su nombre, Mélite[506].

Hasta aquí he expuesto de manera sucinta la mitología que hace referencia a Zeus; por un lado, la infancia y sus grandes hazañas, acompañado de una breve exposición sobre los epítetos del dios; por otro, he hecho lo propio con los mitos sobre sus amores, pero de los cuales no he realizado aún un análisis que explique la figura del dios a partir de estas últimas narraciones y ello es porque no pretendí un estudio general sobre la figura de Zeus como lo hice en la primera parte, sino que he elegido cinco mitos sobre sus amoríos, en específico los que mencionan una transformación por parte de éste como un recurso para seducir a sus amantes con el fin de explicar, de forma particular, la virilidad del dios y lo que representa, a partir de un anális que demuestre, corrobore o niegue que es el arquetipo de virilidad o símbolo de fertilidad para el hombre griego, aunado a la observación de la imagen que acompaña a cada mito.

Las imágenes que acompañan al mito, las he elegido a partir de tres criterios: uno, he preferido escenas plasmadas en los vasos más antiguos según lo visto en la línea histórica de la cerámica griega[507], es decir, figuras negras sobre rojas; dos, no he tomado en consideración imágenes de vasijas fragmentadas, sino de las mejor conservadas para así poder apreciar los elementos constitutivos de éstas y, tres, he elegido vasos con escenas que se correspondían mejor con la narración mítica, es decir, que no contradijeran lo dicho por las versiones literarias, sino que, por el contrario, las pudieran reafirmar o complementar. Así que lo que presentaré a continuación es la exposición de cada uno de los mitos que he dejado pendientes, intercalando la imagen correspondiente a cada narración.

---

[506] ANT. LIB., 13.

[507] Cf. supra, p. 32. Sin embargo, en el capítulo propio del análisis expondré otras vasijas que ratificarán que algunos de los elementos se volvieron indispensables para la representación de cada mito, cf. infra, p. 89.

ZEUS, TRANSFORMACIONES, AMANTES Y DESCENDENCIA

Como puntualicé antes, algunos mitos quedaron pendientes en la narración con el fin de exponerlos de manera más amplia en este apartado y, posteriormente, analizarlos junto a una imagen vascular alusiva a dicho mito. Este apartado, pues, dará la pauta para hablar sobre la figura de Zeus y su virilidad. El mito con el que iniciaré es el de Europa porque es el más antiguo de acuerdo con el desarrollo e interrelación familiar que presentan los mitos de las amantes y del único joven amado por el dios.

Europa, hija de Agénor[508] y de Telefasa[509], fue descendiente de Ío[510], otra de las amantes del dios a través de su genealogía paterna, mientras que su linaje materno asciende igualmente hasta los dioses, ya que Libia, por su unión con Poseidón, fue madre de Telefasa[511]. Sobre Europa, Luciano dice que era de origen fenicio y que en esa región se erigió un templo que, según le había contado un sacerdote, pertenecía a ella dado que al desaparecer los fenicios la honraron con dicho santuario y contaron sobre ella un relato sagrado[512]: Zeus, al ver a Europa recogiendo flores en un prado acompañada de las ninfas, se enamoró[513] y debido a su hermosura la deseó de tal modo que planeó raptarla adoptando la figura de un toro[514] y así evitar la furia de la celosa Hera engañando al propio tiempo a la doncella[515].

---

[508] Ov., *Met*., II. 857; D. S. V. lxxviii. 1; Hyg., *Fab*., 155 y 178; Apollod., III. ii. 2-4; Paus., V. xxv. 12 y Lucianus, *Syr.D*., IV. 5-9. Otras fuentes dicen que su padre fue Fénix, cf. Hom., *Il*., XIV. 321-322; Hes. fr. 140 y 141; B., III. 28-30; Mosch., II. 6; Apollod., III. ii. 6-7 y Nonn., *D*., XL. 353-359.

[509] Mosch., II. 38-43 y Apollod., III. ii. 3. Higino (*Fab*. 178) dice que su madre era Argíope y no Telefasa.

[510] Cf. supra, p. 71.

[511] Mosch., II. 38-43. Apolodoro (III. i. 4-ii. 1) dice que Agénor es hijo de Libia y Poseidón, pero no menciona la ascendencia de Telefasa, lo que concuerda mejor con la ascendencia paterna hasta Ío.

[512] Lucianus, *Syr.D*., IV. 7-8. Otras versiones racionalizantes del mito se encuentran en Hdt., I. ii. 1; IV. xlv. 4 y D.S. IV. lx. 2 y V. lxxviii. 1.

[513] Así en B., fr. 12.1 = *Schol.* ad Hom., *Il*. M 307: Εὐρώπην… Ζεὺς θεασάμενος ἔν τινι λειμῶνι μετὰ Νυμφῶν ἄνθη ἀναλέγουσαν ἠράσθη. Cf. también, Mosch., II. 72-76 y *Schol.* D ad Hom., *Il*., XII. 397. La presencia de algunos textos en lengua griega servirán para apoyar el análisis posterior, prefiriendo siempre las fuentes más antiguas o las más completas. Con frecuencia daré una paráfrasis para no romper la fluidez de la narración, la traducción de los pasajes míticos, a menos que se indique lo contrario, será mía.

[514] Lucianus, *Syr.D*., IV. 8-9: ὅτι ἐοῦσαν καλὴν Ζεὺς ἐπόθεεν καὶ τὸ εἶδος εἰς ταῦρον ἀμειψάμενος. Cf. también, B. fr. 12.3 = *Schol*. ad Hom., *Il*. M 307; Hor., *Carm*., III. xxxvii. 25; Ov., *Met*., II. 848-849; *Fast*., V. 605-606;

Para efectuar tal ardid, el dios llamó a su hijo Hermes y sin declarar que era el amor el que lo motivaba, le ordenó que en veloz carrera descendiera y que encaminara hacia la playa aquel rebaño que viera pacer sobre la montaña en la tierra de Sidón[516]. En seguida, el dios bajó del Olimpo y se transformó en un espléndido toro. Su aspecto era hermosísimo: completamente blanco, de su cuello sobresalían los músculos y sobre las extremidades le caía la papada; sus cuernos eran pequeños y curvados, los cuales se podía asegurar que eran una obra de arte más luminosos que una perla; no había en su testuz amenaza alguna, ni inspiraba terror su mirada, incluso, el bovino dios brincaba sobre la playa, al igual que Europa y sus compañeras, y mugía con la mayor dulzura[517]. Mejor aún, se dice "que todo su cuerpo era de color rubio, menos el albo redondel que brillaba en medio de su frente; sus ojos resplandecían y destellaban atractivo; iguales se alzaban las astas frente a frente en su testuz, un medio orbe como creciente de la luna cornuda"[518], y que a modo de aliento, echó de su boca una flor de azafrán y de este modo engañó a la joven[519] de bellos tobillos y hermosa cabellera[520].

Mientras Zeus preparaba aquel bello disfraz de seducción, Europa se encontraba en los prados cercanos al mar con sus amigas quienes traían cada una un canasto para colocar las flores, ella misma llevaba un canastillo de oro que había forjado Hefesto para Libia al unirse a Poseidón, lo dio a la hermosa Telefasa y ésta a su vez lo otorgó a su hija Europa, que no se había casado aún[521]. En seguida, se dejó ver el dios-toro cautivando a las doncellas, la hija de Agénor quedó maravillada de que fuese tan hermoso, de que no amenazara con ataque alguno y de lo manso que era. Al principio no se atrevía a tocarlo, pero después se acercó y le ofreció flores en la boca, se regocijaba el enamorado y, mientras esperaba el placer anhelado, le daba besos en las manos. Retozaba y saltaba en la

---

APOLLOD., III., ii. 7; LUCIANUS, *DMar*., XV. ii. 1-3.; NONN., *D*., I. 46 y *Schol.* D ad HOM., *Il*., XII. 397. Diodoro (IV. lx. 2 y V. lxxviii. 1) dice que Zeus raptó a Europa montado en un toro y Eratóstenes (*Cat*. 14) añade que dicho toro fue catasterizado por Zeus para ser una de las estrellas más brillantes.

[515] MOSCH., II. 76-80.

[516] OV., *Met*., II. 835-848.

[517] Así en LUCIANUS, *D.Mar*., XV. ii. 4-7. Cf. también, OV., *Met*., II. 848-856.

[518] MOSCH., II. 85-89. Trad. de Manuel García Teijeiro y Ma. Teresa Molinos Tejada.

[519] B. fr. 12.1 = *Schol.* ad HOM., *Il.* M 307: ἀπὸ τοῦ στόματος κρόκον ἔπνει. Οὕτω δὲ τὴν Εὐρώπην ἀπατήσας. Cf. también, MOSCH., II. 90-95 y *Schol*. D ad HOM., *Il*., XII. 397.

[520] HES., fr. 141 = P. Oxy. 1358: τανισφύρωι Εὐρωπείηι… νύμφης πάρα καλλικόμοιο.

[521] MOSCH., II. 28-43.

verde hierba, apoyaba el costado en la rojiza arena, ora le ofrecía el pecho para que le diera golpecitos con su mano de virgen, ora le ofrecía los cuernos para que entrelazara guirnaldas de flores frescas[522]. Al punto, Europa se atrevió a subir en su lomo avivando así la lujuria y favoreciendo el plan de Zeus. Entonces, el dios se lanzó a la carrera hacia el mar con ella a cuestas, se precipitó en él y se puso a nadar; la joven, llena de espanto por lo sucedido, se aferraba con la mano izquierda a un cuerno, para no resbalar, mientras que con la otra mano sostenía su peplo hinchado por el viento[523].

Al paso cansino del toro, el mar se serenaba: quedó sin olas atrayendo así la bonanza. Los grandes peces retozaban ante los pies de Zeus; de las profundidades emergió un alegre delfín y las Nereidas montadas en los lomos de grandes animales surgieron de las salobres aguas. Alisando las olas, iba el retumbante dios que sacude la tierra guiando a su hermano por la senda marina y a su alrededor se agrupaban los tritones, sonoros trompeteros del mar, tocando con sus conchas alargadas la música de boda[524]. Detrás de todos, dos tritones que llevaban a Afrodita sentada sobre una concha, mientras esparcía flores de todo tipo sobre la novia[525], finalizaban el cortejo nupcial. Engañada por la apariencia bovina, Europa parecía dirigir la mirada a la tierra que había dejado y llamar a sus compañeras y temer el contacto del agua que saltaba junto a ella, por lo que encogía los pies asustada[526].

En la casa paterna, Agénor, al percibir la ausencia de Europa, envió a sus demás hijos a ir a su encuentro, advirtiéndoles que no regresaran sin ella. Emprendieron la búsqueda acompañados de Telefasa y Taso, el hijo de Poseidón o de Cílix, pero a pesar de sondear por todas partes fueron incapaces de hallarla. Desecharon entonces la idea de presentarse de nuevo en la casa de su padre y cada uno se encaminó a un lugar en el cual establecerse e instaurar diversas ciudades: Fénix se dirigió a Fenicia, Cadmo se refugió en Tebas, en la que fundó Cadmea, Cílix instituyó Cilicia y Taso, que no era hijo de Agénor,

---

[522] Ov., *Met*., II. 856-867. Cf. también, Mosch., II. 95-108.
[523] Lucianus, *DMar*., XV. ii. 8-12. Cf. también, B., III. 25-30; Mosch., II. 109-162; Ov., *Met*., II. 867-873; *Fast*., V. 605-616; Hor., *Carm*., III. xxvii. 25-35 y Nonn., I. 46-65.
[524] Mosch., II. 115-124 y Lucianus, *DMar*., XV. iii. 1 s.
[525] Lucianus, *DMar*., XV. iii. 19-21. Cf. también, Nonn., I. 53-88.
[526] Ov., *Met*., II. 874-877; VI. 103-107 y *Fast*., V. 605-516.

también creó una ciudad que llevó su nombre, Tasos[527]. Zeus había trasladado a Europa hasta Creta[528] y retomando su forma divina se unió a ella. Ésta dio a luz hijos conductores de muchos hombres, al rey Minos, al justo Sarpedón y al divino Radamantis[529].

El dios la hizo habitar con Asterio, rey de Creta, quien adoptó a sus divinos hijos[530] y les heredó el reino: Radamantis dotó de leyes a los cretenses y huyendo luego a Beocia desposó a Alcmena[531]. Sarpedón, tras haber peleado con su hermano Minos por el amor de un joven llamado Mileto, que era hijo de Apolo[532], salió de Creta para combatir en el ejército de Cílix que mantenía una guerra contra los licios, y obtener como recompensa una porción de su territorio, convirtiéndose en rey de Licia[533]. Minos fue el sucesor del trono y fundador de algunas ciudades importantes como Cnosos, Festos y Cidonia[534]. Éste se casó con Pasifae[535], quien dio a luz a varios hijos: Catreo, Deucalión, Glauco y Androgeo y varias hijas: Acale, Jenócide, Ariadna y Fedra[536]. Se dice que Poseidón utilizó a Pasifae para vengarse de Minos, pues él había prometido sacrificar el magnífico toro que el dios hizo aparecer como señal para que aquél fuera electo rey de los cretenses, pero al no cumplir con el sacrificio, el dios hizo que Pasifae sintiera por el animal un amor apasionado que satisfizo sólo con la ayuda de Dédalo, el cual construyó una vaca de madera con ruedas, hueca por dentro y que cubrió con la piel de una res verdadera en la que ella pudo entrar y ser fecundada por el toro, naciendo de esta unión el Minotauro[537], monstruo con

---

[527] APOLLOD., III. iii. 8. Pausanias (V. xxv. 12) menciona a Taso como hijo de Agénor.
[528] HES., fr. 140; HYG., *Fab*. 178; HOR., *Carm*., III. xxvii. 25-35; ERATOSTH., *Cat*., 14; D.S., IV. lx. 2; V. lxxviii. 1; APOLLOD., III. iii. 1 y *Schol*. ad HOM., *Il*., XII. 292. Ovidio (*Met*., III. i. 1) dice que el encuentro entre el dios y Europa tuvo lugar exactamente en los campos dícteos, mientras que Baquílides (III. 25-30) menciona las cumbres del Ida.
[529] HES., fr. 140 y 141; HYG., *Fab*. 155 y 178; D. S., IV. lx. 2; V. lxxviii. 1; APOLLOD., III. iii. 2-3; III. i. 2 y *Schol*. ad HOM., *Il*., XII. 292. Homero (*Il*., XIV. 321-322) menciona sólo como hijos de Europa y de Zeus a Minos y Radamantis. Mientras que a Sarpedón lo considera hijo de Zeus y Laodamía, Cf. supra, p. 71.
[530] HES., fr. 140 y 141; HYG., *Fab*. 178; D.S., IV. lx. 2; V. lxxviii. 1 y APOLLOD., III. v. 1-2 y *Schol*. ad HOM., *Il*., XII. 292.
[531] APOLLOD., III. vi. 9.
[532] El mismo Apolodoro (III. vi. 7-10) dice que existe otra versión en la que es Atimnio, el joven por el cual riñeron y que éste es hijo de Zeus y Casiopea, descendiente del dios que sólo es mencionado en este autor.
[533] APOLLOD., III. vi. 5.
[534] D. S. IV. lx. 2 y V. lxxviii. 1.
[535] D. S. IV. lx. 2 y APOLLOD., III. vii. 2, respectivamente.
[536] APOLLOD., III. vii. 5-6.
[537] HYG., *Fab*. 40 y APOLLOD., III. ix. 1-xi. 6.

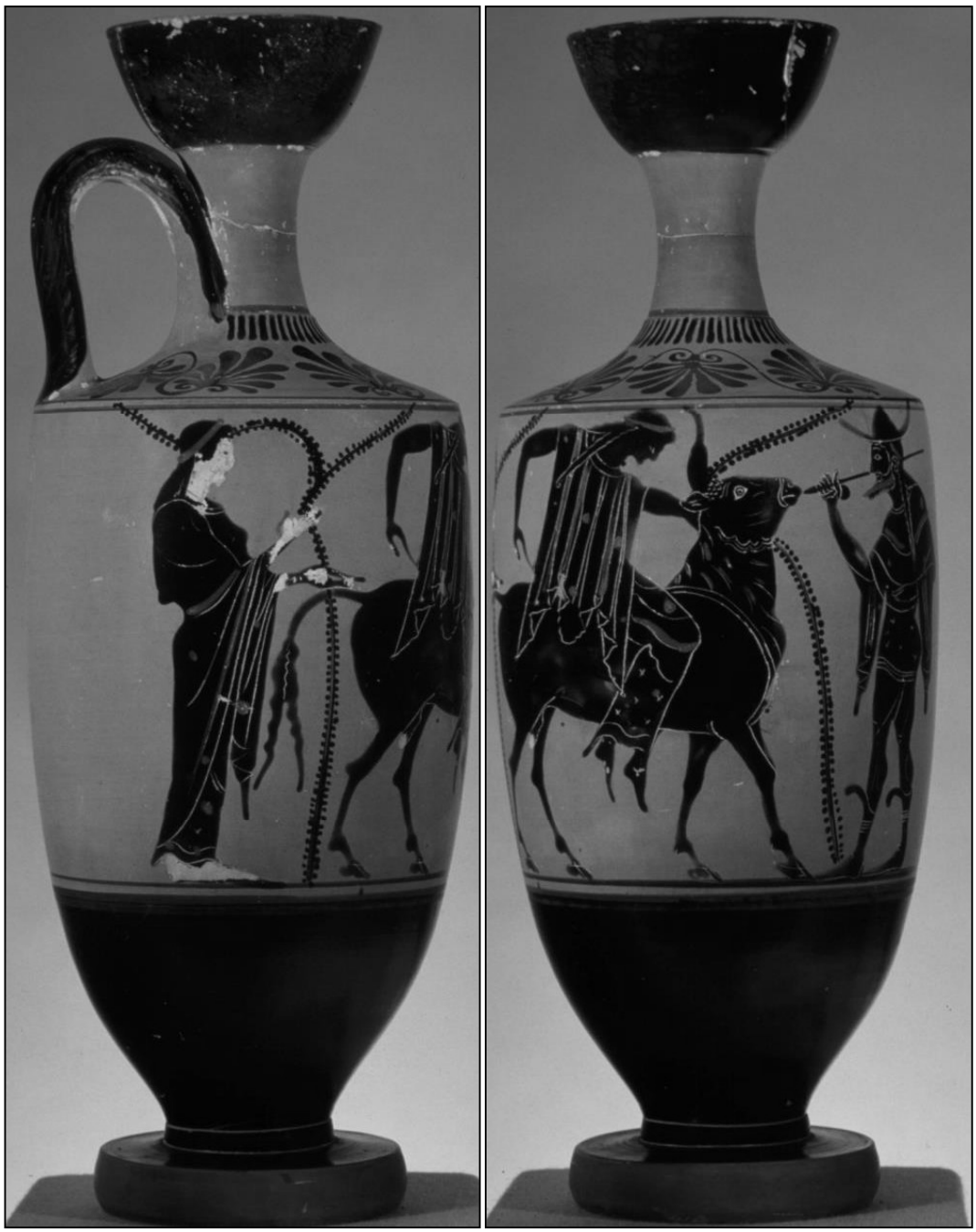

Figura 11. Rapto de Europa
Atribuido al Grupo de Leagros, 30.9 cm. de alto
550-500 a. C., Ática, periodo arcaico tardío
Museo de Arte, Escuela de Diseño de la Isla de Rodas, RISD 22.216
Lécito, técnica de figuras negras

cuerpo de hombre y cabeza de toro, que Minos encerró en un laberinto construido por Dédalo, el cual era una prisión que a base de intrincados corredores ocultaba la salida[538]. Finalmente, Radamantis, quien legisló de manera justa para los isleños, desde su paso a la otra vida administró justicia en el Hades junto a Minos[539].

Al igual que Europa, Dánae fue descendiente de Ío[540] por línea paterna. Acrisio, rey de Argos, casado con Eurídice, hija de Lacedemón[541], preguntó en cierta ocasión al oráculo délfico[542] sobre la manera en que pudiera tener hijos varones, a lo que el dios le respondió que de su hija nacería un niño destinado a darle muerte[543]. De vuelta en Argos[544], un terrible miedo se apoderó de Acrisio y debido a que Dánae era muy bella[545], quiso conservarla siempre virgen, ocultándola ya sea en una habitación de cobre que construyó en el patio de su casa bajo la tierra[546], o por el contrario en una torre broncínea[547], o quizá, en un muro de piedra[548].

Mientras permanecía encerrada, Dánae fue seducida por Petro, hermano de Acrisio, propiciando así una querella entre ambos[549]. Sin embargo, fue Zeus el que la sedujo transformándose en oro y deslizándose hasta el seno de Dánae a través del techo[550],

---

538 APOLLOD., III. xi. 5.
539 APOLLOD., III. vi. 8-vii. 1.
540 Cf. supra, p. 72.
541 PHERECYD., *FHG* 26. 3-5 = *Schol.* ad A.R. IV. 1091 y APOLLOD., II. xxvi. 2-3. Higino (*Fab*., 63) es el único autor que menciona a Aganipe como la madre de Dánae.
542 Ferécides (*FHG* 26. 7) habla de un oráculo en Pito, es decir, un demo en la región de Delfos o la misma ciudad de Delfos.
543 PHERECYD., *FHG* 26. 5-8 = Schol, A.R. IV. 1091; HYG., *Fab*., 63 y APOLLOD., II. xxxiv. 1-3.
544 PHERECYD., *FHG* 26. 9.
545 Lucianus, *DMar*., XII. i. 10: αὐτῆς καλλίστην.
546 PHERECYD., *FHG* 26. 9-10: θάλαμον ποιεῖ χαλκοῦν ἐν τῇ αὐλῇ τῆς οἰκίας κατὰ γῆς. El mismo Ferécides (*FHG* 26. 10-12) afirma que Acrisio encerró a Dánae con su nodriza, quien la custodiaría, de tal modo que de ella no naciera un niño (ἔνθατὴν Δανάην εἰσάγει μετὰ τῆς τροφοῦ, ἐν ᾧ αὐτὴν ἐφύλασσεν, ὅπως ἐξ αὐτῆς παῖς μὴ γένηται). Cf. también, APOLLOD., II. xxxiv. 3-4 y LUCIANUS, *DMar*., XII. i. 10-18.
547 HOR., *Carm*., III. xvi. 1-10 y MYTH. VAT., II. 55.
548 HYG., *Fab*., 63.
549 APOLLOD., II. xxxiv. 5-6.
550 APOLLOD., II. xxxiv. 7-xxxv. 1: Ζεὺς μεταμορφωθεὶς εἰς χρυσὸν καὶ διὰ τῆς ὀροφῆς εἰς τοὺς Δανάης εἰσρυεὶς κόλπους συνῆλθεν. Mientras que Ferécides (*FHG* 26. 13-14) lo expresa así: ἐκ τοῦ ὀρόφου χρυσῷ παραπλήσιος/ ῥεῖ· ἡ δὲ ὑποδέχεται τῷ κόλπῳ.

ella, al recibir al dios que fluía, quedó encinta[551]. La joven amante, entonces, "soportó renunciar a la luz del cielo a cambio de broncínea prisión y oculta en la sepulcral morada… conservaba el fruto de Zeus nacido de la lluvia"[552]. De ahí, la idea de que el descendiente del dios sea reconocido como el hijo de Dánae que nació del oro que desciende[553].

La joven de bellos tobillos[554] y de hermosos cabellos[555]quedó embarazada del dios y tan pronto como parió a Perseo, su padre Acrisio, sin creerle que había sido conquistada por Zeus, la colocó dentro de una urna junto con el niño recién nacido y la arrojó al mar[556]. Dánae sufría por la crueldad de su padre dentro de la urna que era agitada por el mar, sus mejillas se humedecían y, mientras abrazaba a Perseo, clamaba a Zeus soportando el terrible naufragio que debía enfrentar en ese instante y la incertidumbre del destino de su hijo, mientras el niño dormía plácidamente[557].

Fue voluntad del dios, quien escuchó las súplicas de Dánae, que la urna fuera arrastrada hasta la isla de Sérifos para que ella y su hijo se salvaran. Allí el pescador Dictis encontró y abrió la urna aplicando una gran fuerza, y entonces vio que dentro estaban Dánae y Perseo[558], a quien el pescador adoptó para educarlo, mientras que el hermano de Dictis, Polidectes, siendo entonces rey de Sérifos, se enamoró de Dánae[559], pero no encontraba la forma de acercarse a ella, incluso quiso deshacerse de Perseo cuando éste era ya un hombre. Convocó, entonces, el rey a todos los varones de su reino, incluido el héroe,

---

551 Luciano (*DMar*., XII. I) expresa así el encuentro del dios con su amante: φασὶ δ' οὖν τὸν Δία χρυσὸν γενόμενον ῥυῆναι διὰ τοῦ ὀρόφου ἐπ' αὐτήν, δεξαμένην δὲ ἐκείνην ἐς τὸν κόλπον καταρρέοντα τὸν θεὸν ἐγκύμονα γενέσθαι. Cf. también, HOR., *Carm.*, III. xvi. 9-10; OV., *Met*., IV. 611-612; VI. 113 e HYG., *Fab*., 63 y 155.

552 S., *Ant*., 944-950: Ἔτλα καὶ Δανάας οὐράνιον φῶς ἀλλάξαι δέμας ἐν χαλκοδέτοις αὐλαῖς· κρυπτομένα δ' ἐν τυμβήρει θαλάμῳ… Ζηνὸς ταμιεύεσκε γονὰς χρυσορύτους. Trad. de Assela Alamillo. Cf. también, ERATOSTH., *Cat*., 22 y MYTH. VAT., II. 55.

553 PI., *P*., XII. 17-18: υἱὸς Δανάας, τὸν ἀπὸ χρυσοῦ φαμὲν αὐτορύτου ἔμμεναι.

554 HOM., *Il*., XIV. 319-320: καλλισφύρου.

555 HES., *Sc*., 216: ἠυκόμου Δανάης τέκος.

556 APOLLOD., II. xxxv. 3-4: τὴν θυγατέρα μετὰ τοῦ παιδὸς εἰς λάρνακα βαλὼν ἔρριψεν εἰς θάλασσα. Ferécides (*FHG* 26. 18-24) es el único autor que refiere cómo Acrisio descubrió a Perseo cuando éste tenía ya tres o cuatro años al escuchar los sonidos de sus juegos infantiles. Cf. también, SIMON. fr. 38; A.R. IV. 1089; HYG., *Fab*., 63 y LUCIANUS, *DMar*., XII, i, 15-18.

557 SIMON., fr. 38. Cf. también, A. R. IV. 1089.

558 HYG., *Fab*., 63.

559 APOLLOD., II. xxxvi. 2-3. Higino (*Fab*., 63) dice que Polidectes tomó por esposa a Dánae y crió a Perseo en el templo de Minerva.

para que reunieran sus aportaciones para la boda de Hipodamía, hija de Enomao. Perseo, de manera impertinente, dijo que no pondría objeción aunque se le pidiera la cabeza de la Gorgona[560], así que Polidectes pidió a los demás le trajeran caballos, mientras que a Perseo le pidió lo que él con presunción había ofrecido[561]. Perseo salió de Sérifos en busca de lo prometido y en su viaje tuvo la asistencia de Atenea y Hermes, y en primer lugar se encontró con las Fórcides o Grayas, hermanas de las Gorgonas que tenían un aspecto de ancianas desde su nacimiento, las tres contaban con un solo ojo y un solo diente que se pasaban según el turno de la guardia[562]. Cuando Perseo se apoderó de ellos prometió devolverlos si le indicaban el camino que conducía hacia las Ninfas, éstas tenían unas sandalias aladas, la *kibisis*, una especie de alforja y el casco de Hades que lo haría invisible y recibió también de Hermes una hoz de acero[563]. En seguida, voló hasta el Océano, sorprendiendo ahí a las Gorgonas, que dormían. Éstas eran tres: Esteno, Euríale y Medusa, que era mortal. Guiado por Atenea logró decapitarla y de la cabeza cercenada de la Gorgona surgieron el caballo alado Pegaso y Crisaor, monstruo con una espada áurea en la mano, que habían sido engendrados por Poseidón[564].

Una vez logrado su objetivo el héroe salió volando a gran velocidad con la cabeza del terrible monstruo en la espalda, mientras las otras dos Gorgonas que quedaban trataron de perseguirlo, pero no podían verlo pues se había puesto el casco que lo ocultaba[565]. Al pasar por Etiopía, en su camino de regreso, halló a Andrómeda, la hija de Cefeo y Casiopea[566], atada a una roca para ser sacrificada al monstruo que envió Poseidón y, así, castigar a la madre de la joven que se jactaba de ser más hermosa que las Nereidas. Perseo entonces prometió acabar con el monstruo, si Cefeo le permitía casarse con la joven, lo cual consiguió y retomó con ella su camino[567].

---

[560] La Gorgona es, por antonomasia, Medusa, un monstruo con cabellos de serpiente que petrificaba a todo aquél que la viera a los ojos. Si bien eran tres las hermanas Gorgonas: Esteno, Euríale y Medusa, sólo ésta era mortal, cf. HES., *Th*., 274-279.
[561] APOLLOD., II. xxxvi. 8.
[562] ERATOSTH., *Cat*., 22 y APOLLOD., II. xxxvii. 3-5.
[563] HES., *Sc*., 225-226 y APOLLOD., II. xxxix. 8.
[564] HES., *Th*., 284-286 y APOLLOD., II. xlii. 1-3.
[565] HES., *Sc*., 222-237.
[566] ERATOSTH., *Cat*., 15 y 16 y APOLLOD., II. xliii. 1-4.
[567] ERATOSTH., *Cat*., 17 y APOLLOD., II. xliv. 1-4.

Figura 12. Dánae y la lluvia de oro
Sin atribución, 23 cm. de alto
450-425 a. C., Beocia
Museo del Louvre, Paris, Francia, CA 925
Crátera de campana, técnica de figuras rojas

Cuando regresó a Sérifos, encontró a su madre junto a Dictis refugiados en los altares a causa de la violencia de Polidectes. Perseo entonces usó la cabeza de la Gorgona para petrificarlo e instauró a Dictis como rey de Sérifos, devolvió a Hermes las sandalias, la *kibisis* y el casco, en tanto que la cabeza de la Gorgona se la dio a Atenea quien la colocó en su escudo[568]. Perseo, Dánae y Andrómeda se dirigieron hacia Argos para ver a Acrisio, mas, éste, que recordaba el oráculo, huyó hacia el país pelásgico, Tirinto. Poco después, al participar Perseo en unos juegos ofrecidos en Larisa por el rey Teutámidas en honor a su padre muerto, lanzó un disco que fue directo a Acrisio, dándole muerte[569] y cumpliendo así el oráculo del que tanto había rehuido aquél.

De todos los amores que sostuvo Zeus se encuentra un solo caso de pasión homosexual: Ganimedes. El linaje del joven troyano asciende hasta el mismo Zeus, pues de este dios y de la atlántide Electra, desciende toda su estirpe[570]. La paternidad del joven no queda clara en el mito, pues ya Laomedonte[571], ya Asácaro o incluso Erictonio[572] fueron asignados como sus progenitores. Pero el descendiente de la Atlántide que engendró a aquél adolescente, fue Tros[573], hijo de Erictonio, que por su unión con Calírroe, hija del río Escamandro, engendró una hija, Cleopatra, y tres varones: Ilo, Asácaro y Ganimedes. Este último, siendo el hijo más joven de Tros y considerado como el muchacho más bello de entre los mortales[574], las otras deidades lo raptaron como regalo para el dios[575]. No obstante, el prudente Zeus raptó al rubio Ganimedes[576] para que viviera entre los inmortales sirviendo de escanciador y para que fuera honrado entre todas las divinidades al verter de la

---

[568]ERATOSTH., *Cat*., 22 y APOLLOD., II. xlvi. 4-7. Cf. supra, p. 50 y nota 300.
[569]APOLLOD., II. xlvii. 8.
[570] Dárdano, hijo de Zeus y Electra (cf. supra, p. 72), tuvo de Batía, a Ilo y Erictonio y éste a su vez engendró a Tros, el padre de Ganimedes.
[571] E., *Tr*., 820-825; CIC., *Tusc*., I. xxvi. 64 y APOLLOD., II. civ. 6-8. Cf. también, *Il. Parv*., fr. 29 y *Schol.* ad E., *Tr*., 822. 1-10 = *Il. Parv*., fr. 6, aquí Zeus regaló a Laomedonte a cambio de Ganimedes una viña de oro, que forjó Hefestos.
[572]HYG., *Fab*., 224 y 271. Una versión más dice que fue hijo de Dárdano, cf. [Alc. Mess.] *AP*. XII. lxiv. 1-6.
[573]HOM., *Il*., V. 265-266, XX. 230-235; *h. Ven*., 206; D. S., IV. lxxv. 5; PAUS., V. xxiv. 5; APOLLOD., III. cxl. 4-cxli. 1 y MYTH. VAT., I. 82.
[574]HOM., *Il*., XX. 233: ὃς δὴ κάλλιστος γένετο θνητῶν ἀνθρώπων. Cf. también, PI., *O*., X. 100-105; D. S., IV. lxxv. 5 y NONN., XV. 281-283. Cf. también, *h. Ven*., 207-209, en donde se dice que una tempestad le había arrebatado a Ganimedes a su padre Tros.
[575] Así en HOM., *Il*., XX.234; PI., *O*., I. 40-45; D. S., IV. lxxv. 5; CIC., *Tusc*., I. xxvi. 64 y MYTH. VAT., I. 82.
[576] *h. Ven*., 202-205: ξανθὸν Γανυμήδεα μητίετα Ζεὺς / ἥρπασεν.

aurea crátera el rojo néctar[577]. Alcanzando un tipo de inmortalidad desconocida entre los hombres[578], pues sólo los héroes tras cumplir grandes hazañas podían aspirar a ella.

Si bien hubo un día tal en el que el dios viera al joven cazando en la espesura boscosa o pastando a sus ovejas en el monte Ida[579], ese fue el momento en que estaba decidido a ejecutar el rapto. Envió un águila para que lo tomara entre sus garras y lo elevara por las alturas en tanto que los ancianos alzaban sus manos y los perros ladraban en vano[580]. O bien, ese mismo día Zeus sintió que fluía en su cuerpo un ansioso deseo (ἵμερος)[581] que propició que el mismo dios trastocara su imagen en el ave portadora de sus rayos, el águila. Quiso raptar entonces al bello joven sacudiendo el aire con sus falsas alas en dirección a la morada de los dioses[582]. Al deslizarse por los aires, el alado Zeus parecía angustiado en medio del firmamento, pues trataba de alzar con sus garras al aterrado muchacho sin arañarle y, al mismo tiempo, batir sus alas con ímpetu para que los arrecifes del mar no fueran a sepultar a Ganimedes si se precipitaba desde las alturas[583]. Así se mostraba el dios enamorado de la belleza del joven[584]. De igual forma, ese mismo deseo hizo que Ganimedes se convirtiera en el compañero de lecho de Zeus[585].

En la casa paterna, Tros albergaba en su pecho un terrible dolor e incertidumbre sobre a dónde habían llevado a su hijo, se la pasaba llorando día a día, hasta que el dios se apiadó de él y le concedió en recompensa unos raudos y óptimos caballos[586], e incluso para mitigar el sufrimiento del padre, Zeus envió también a Hermes para darle la noticia de que

---

577 HOM., *Il*., XX. 233-235; *h. Ven*., 202-205; PI., *O*., I. 40-45; E., *Tr*., 820-825; ERATOSTH., *Cat*., 26 y CIC., *Tusc*., I. xxvi. 64.
578 ERATOSTH., *Cat*., 26 y OV., *Fast*., II. 145-147.
579 VERG., *Aen*., V. 252 y LUCIANUS, *DDeor*., X. ii. 8-9, respectivamente.
580 VERG., *Aen*., V. 252-257 y APOLLOD., III. cxli. 2-3. Eratóstenes (*Cat*. 30) dice que el águila que raptó a Ganimedes para llevarlo ante Zeus se encuentra en el firmamento desde que le correspondió por suerte al dios cuando se repartieron las criaturas aladas. Mientras que Teócrito (XV. 124 y XX. 41) vira entre una y otra versión, la primera menciona que son águilas blancas las que llevaron al copero junto a Zeus, otra en la que el dios tomó la forma de un águila.
581 PL., *Phdr*., 255 b y c. El mismo Platón (*Phdr*., 255 c) explica en qué consiste ese deseo, cf. infra, p. 121.
582 OV., *Met*., X. 155-161; LUCIANUS, *DDeor*., X. i. 1 ss. y NONN., XV. 281-283; XXV. 430-434 y MYTH. VAT., I. 82.
583 NONN., XXV. 430-440.
584 A. R., III. 117: κάλλεος ἱμερθείς.
585 E., *Or*., 1392: Διὸς εὐνέτα.
586 HOM., *Il*., V. 260-267; PAUS., V. xxiv. 5 y APOLLOD., II. civ. 6-8.

su hijo viviría entre los dioses y gozaría de una vida inmortal, así que cuando Tros oyó los designios supremos ya no lloró más, sino que feliz se dejaba llevar por los corceles de pies veloces como torbellinos[587].

Al llegar al Olimpo con su joven amante, Zeus retomó su figura divina y le explicó el objeto de haberlo raptado y de la recompensa de que dispondría al vivir entre los dioses, gozando de la inmortalidad, comiendo ambrosía y bebiendo el néctar que él mismo escanciaría[588]. En el Olimpo se podía ver a Eros y a Ganimedes en el florido vergel de Zeus jugando con unas tabas doradas, los dos como jóvenes compañeros; mas Eros tenía la palma izquierda de su mano completamente llena sobre su pecho, puesto de pie y en ambas mejillas se percibía un dulce rubor, el otro se hallaba en cuclillas, silencioso y cabizbajo… el juego no estaba a su favor[589]. En otra ocasión, el muchacho en el festín de la celestial mesa de los dioses, escanciaba la bebida, tenía una vasija llena de licor de néctar y ofrecía una copa a Zeus que estaba cenando. Hera estaba allí sentada enfurecida y con terribles celos en su pecho, mientras le indicaba con el dedo a la diosa Atenea y le expresaba su disgusto al ser un joven pastor el que sirviera el dulce néctar, antiguo cometido de la diosa Hebe[590]. No importaba cuánto se quejara la reina divina, pues desde la llegada del joven al Olimpo, Zeus fue firme en su decisión a pesar de las quejas de su esposa[591].

Alcmena, hija del rey de Micenas Electrión, fue descendiente de Perseo, el hijo de Dánae[592]. Pertenecía a un linaje ambicioso de poder absoluto, siendo los más asiduos en la contienda los descendientes de Méstor, los teléboas[593] –o tafios como ciudadanos que eran de Tafos–, encabezados por Ptérelao, hijo de Tafio, el fundador de aquella ciudad. Éstos se presentaron ante el padre del Alcmena, Electrión, para reclamar el reino de Méstor, pero, al

---

587 *h. Ven*., 212-217.
588 LUCIANUS, *DDeor*., X. iii. 1-11.
589 A.R., III. 115-127 y LUCIANUS, *DDeor*., X. iii. 14-16.
590 NONN., XXV. 441-450. Pausanias (II. xiii. 3) refiere que en la acrópolis de Fliunte había un santuario, que según los habitantes del lugar, perteneciente a la diosa Ganimeda o Hebe la escanciadora de los dioses, confundiendo a ambos personajes entre sí.
591 LUCIANUS, *DDeor*., VIII. 1 y ss. Cf. también, OV., *Fast*., VI. 43-45.
592 Andrómeda tuvo de Perseo varios hijos: Perses, que nació en Tirinto; Alceo, Esténelo, Heleo, Méstor, Electrión y una hija, Gorgonofe, a quien tomó por esposa Perieres. Cf. APOLLOD., II. xlix. 1 ss.
593 Según Apolodoro (II. li. 1), Tafio los denominó así por haberse marchado lejos de su patria, nombre derivado de τηλοῦ o la variante τήλε (adv. lejos) y del aoristo de βαίνω, ἔβην (se fue).

Figura 13. Zeus y Ganimedes
Atribuido al pintor de Pentesilea, 36.5 cm. de diámetro
475-425 a. C., Ática, período clásico temprano o medio
Museo Arqueológico Nacional de Ferrara, Ferrara, Italia, T212BVP
Kílix, técnica de figuras rojas

no ser atendidas sus peticiones, robaron las vacas del rey provocando el enfrentamiento en el que murieron varios de los hermanos de Alcmena, excepto Licimnio, mientras que del lado de Ptérelao, sobrevivió Everes quien custodiaba las naves y algunos más que se llevaron las vacas para entregarlas a Políxeno, rey de los eleos[594].

Anfitrión, primo de Alcmena, acudió en ayuda de Electrión, rescató las vacas y las condujo a Micenas. Electrión recuperó el brío y quiso vengar la muerte de sus hijos, confió entonces el reino a Anfitrión junto con su hija Alcmena, haciéndole jurar que no la pretendería hasta su regreso, pues planeaba una expedición en contra de los teléboas. No obstante, su plan se vio truncado en el momento en que Anfitrión al ver una de las vacas saltando fuera del rebaño, lanzó contra ella un mazo que rebotó de sus cuernos a la cabeza de Electrión dándole muerte[595]. Al instante, Esténelo tomó el poder y desterró a Anfitrión, junto con Alcmena y Licimnio[596].

Acogidos por Creonte, el rey de Tebas, Alcmena afirmó que se casaría con quien vengara la muerte de sus hermanos, empresa que había dejado pendiente su padre. Anfitrión, comprometido con tal maniobra, le pidió ayuda a Creonte, que a su vez le pidió que acabara con una zorra de Teumeso que asolaba la ciudad de Cadmea y que tenía el vaticinio de que nunca sería cazada. Anfitrión partió hacia Atenas para encontrarse con Céfalo, hijo de Deyoneo, y persuadirlo de llevar a la cacería al perro que Procis había conseguido en Creta, pues era su destino atrapar todo lo que persiguiera, pero una vez iniciada la cacería, Zeus convirtió a ambos animales en piedra[597]. Resolviendo así la empresa, Anfitrión pudo conseguir la ayuda de Creonte: un ejército tebano con el que se dirigió a la isla de Tafos para combatir contra Pterelao y su pueblo[598].

---

[594] APOLLOD., II. xlix-l. Cf. también, HES., *Sc*., vv. 11-20 y PLAUT., *Amph*., vv. 96-102.
[595] APOLLOD., II. lvi. 4-5. Hesíodo (*Sc*., vv. 11-19; 82) refiere que Anfitrión mató a Electrión al pelear contra él por el rebaño rescatado.
[596] APOLLOD., II. lvi. 6-lvii. 1.
[597] APOLLOD., II. lix. 1.
[598] HES., *Sc*., vv. 15-20; PLAUT., *Amph*., v. 101 y APOLLOD., II. lx. 1 ss.

Alcmena superaba sin duda a toda mujer en aspecto y estatura, y lo hacía aún más en espíritu; su cabeza y negras pestañas exhalaban una fragancia similar a la de Afrodita[599], ya sea la misma noche[600] o una noche antes de la llegada de Anfitrión a Tebas, Zeus se presentó en su hogar con el aspecto de aquél y le describió la batalla emprendida contra los teléboas[601] y le entregó una copa de oro que pertenecía a Ptérelao como prueba de su victoria[602]. Alcmena entonces lo recibió en su lecho mientras Zeus, ya sea por la pasión que lo invadía, ya sea por la empresa que era engendrar en esta mujer al hijo más sobresaliente entre todos los mortales, triplicó la noche[603] y, sin que Alcmena sospechara el engaño, salió de su hogar. A su regreso Anfitrión percibió que su prometida era indiferente con él y se lo recriminó, ella a su vez replicó que ya le había recibido la noche anterior y había escuchado de él sus acciones en batalla. Anfitrión decidió consultar a Tiresias, quien le dijo que Zeus había estado con su prometida la noche anterior a su llegada[604]. Alcmena al estar con el dios y con su esposo la noche siguiente, quedó embarazada de ambos.

Con el pasar de los meses, Zeus, entusiasmado por el nacimiento de su hijo, aseguró en el Olimpo frente a todos los dioses que haría rey de toda la región de Arcadia al próximo descendiente de Perseo que viera la luz; Hera con gran astucia, le hace jurar por la Estige que cumpliría lo prometido[605], a lo que el dios asintió sin sospechar las artimañas de su esposa. Hecho el juramento, Hera ordenó a Ilitía que cuando llegara el día en que Alcmena diera a luz, retuviera el nacimiento de Heracles e hiciera que Euristeo, hijo de Esténelo,

---

[599] HES., *Sc*., vv. 3-8: Ἀλκμήνη… ἥ ῥα γυναικῶν φῦλον ἐκαίνυτο θηλυτεράων / εἴδεΐ τε μεγέθει τε· νόον γε μὲν οὔ τις ἔριζε… / τῆς καὶ ἀπὸ κρῆθεν βλεφάρων τ' ἄπο κυανεάων / τοῖον ἄηθ' οἷόν τε πολυχρύσου Ἀφροδίτης.
[600] HES., *Sc*., vv. 35-39.
[601] APOLLOD., II. lxi. 1-4: Ζεύς, διὰ νυκτὸς ἐλθὼν καὶ τὴν μίαν τριπλασιάσας νύκτα, ὅμοιος Ἀμφιτρύωνι γενόμενος Ἀλκμήνῃ συνευνάσθη καὶ τὰ γενόμενα περὶ Τηλεβοῶν διηγήσατο. Cf. también, HES., *Sc*., vv. 28-39.
[602] PLAUT., *Amph*., vv. 111-116.
[603] D. S., IV. ix. 2; APOLLOD., II. lxi. 2; LUCIANUS, *DDeor*., XIV. i. 1-19; SEN., *Her*. F., vv. 24-26 y ACH. TAT., II. xxxvii. 4. Se habla solamente de duplicar la noche en OV., *Tr*., II. 402; HYG., *Fab*., 29 y MYTH. VAT., I. 50. Diodoro (IV. ix. 3) afirma que el dios no tuvo esta relación para satisfacer un deseo erótico (ἐρωτικῆς ἐπιθυμίας), como lo hizo con otras mujeres, sino por el placer de la procreación (τῆς παιδοποιίας χάριν) y que por ello no optó por el uso de la violencia, ni tampoco confió en persuadirla a causa de su decencia, optando mejor por el engaño.
[604] APOLLOD., II. lxi. 6-7. Higino (*Fab*. 29) dice que con los indicios que observó Anfitrión ante la actitud de su esposa, se dio cuenta de que una divinidad había cohabitado con ella y desde entonces no la tocó más.
[605] Juramento inquebrantable por el privilegio que el mismo Zeus otorgó a Estigia. Cf. supra, p. 63 y nota 412.

naciera sietemesino[606]. Así que llegado el día, Ilitía se colocó ante la casa de Alcmena para cumplir los deseos de Hera, cruzó los brazos y retuvo el parto[607], mientras adelantaba el nacimiento de Euristeo. Galintíade[608], nodriza y amiga de Alcmena, temió que enloqueciera de dolor, entonces salió para anunciar que, por voluntad de Zeus, había dado a luz, suprimiendo el poder de la diosa que preside los partos. Al oír tal noticia, la diosa estupefacta descruzó los brazos y Alcmena pudo dar a luz, mas Galintíade fue convertida en una comadreja por su osadía[609]. Heracles, según dicen, nació un día antes que su hermano Íficles por haber sido engendrado un día antes[610] y ya desde el día de su nacimiento, dio muestra de su gran fuerza al enfrentarse a dos serpientes que mandó Hera para matarlo, de las cuales él mismo se libró ahorcándolas[611].

Zeus, que había sido burlado por la estratagema de su esposa, pero ya sin poder cambiar lo dicho, hizo que Euristeo fuera rey conforme a lo prometido, mientras que Heracles quedaría a las órdenes de aquél y cumpliría los doce trabajos que él le encomendara y, así, alcanzaría la inmortalidad[612]. En cuanto a Alcmena se dice que, muerto Anfitrión, Radamantis, aquel hijo de Zeus y Europa, la desposó, viviendo en Ocáleas de Beocia[613].

Leda, hija de Testio y de Euritémide, tuvo ascendencia divina a través del linaje de su padre[614]. Estando casada con el rey de Lacedemonia, Tindáreo, fue seducida por Zeus que con la apariencia de un cisne yació con ella la misma noche en que se unió a su

---

[606] HOM., *Il*., XIX. 98-125; D. S. IV. ix. 4y APOLLOD., II. liii. 7.
[607] HOM., *Il*., XIX. 14-119; MOSCH., IV. 85-86 y Ov. *Met*., IX. 281-305. Cf. también, PAUS., IX. xi. 3 y ANT. LIB., 29; el primero menciona en lugar de Ilitía a las Farmacidas (brujas o hechiceras) y el segundo menciona además de Ilitía a las Moiras.
[608] ANT. LIB., 29. En Ovidio (*Met*., IX. 306) se llama Galántide, mientras que en Pausanias (IX. xi. 3), Histórido.
[609] ANT. LIB., 29. Cf. también, Ov., *Met*., IX. 3316-323.
[610] APOLLOD., II. lxi. 9-10 y THEOC., XXIV. 1-15. Nacen al mismo tiempo en Hesíodo (*Sc*., 48-50) y Píndaro (N., I. 35) o bien, Plauto (*Amph*., v. 103) dice que Alcmena ya estaba embarazada de Anfitrión.
[611] PI., N., I. 35 y PLAUT., *Amph*., vv. 1105-1120. Apolodoro (II. lxii. 1) refiere que tenía ocho meses, diez meses en Teócrito (XXIV. 1-15).
[612] D. S., IV. ix. 4-5.
[613] APOLLOD., II. lxx. 7-9.
[614] Pues es hijo de la mortal Demonice, hija de Agénor y Epicasta, hija a su vez de Calidón y del dios Ares. Cf. APOLLOD., I. lviii-lxii y PAUS., III. xiii. 8.

Figura 14. Alcmena en la pira
Firmado por el pintor Pitón, 56 cm. de alto
350-340 a. C., Paestum, Campania, Italia
Museo Británico de Londres, Inglaterra, Vaso F 149
Crátera de campana, técnica de figuras rojas

esposo[615]. Así que siendo fecundada por ambos, tuvo a Pólux y Helena de Zeus, y a Cástor y Clitemnestra de Tindáreo[616]. Leda también tuvo una tercera hija llamada Febea, pero de la cual no se especifica quién sea su padre[617], además, tuvo de Tindáreo a Timandra, a quien desposó Equemo y a Filónoe y a la que Ártemis hizo inmortal[618]. Sobre la paternidad de los hijos de Leda, no hay un conocimiento certero, pues ora Cástor y Pólux son hijos de Zeus[619], ora son hijos de Tindáreo, llamados los Tindáridas[620]. Sin embargo, no se duda de la paternidad de Helena[621], mientras que de la misma forma se dice que Clitemnestra es hija de Tindáreo[622]. No obstante, cuando se tiene a Helena como hija de Zeus, se pone en duda la maternidad de la joven diciendo que su madre era Némesis[623] y que ésta había sido seducida por Zeus transmutado en un cisne, una vez que ella se convirtió en oca para esquivar la unión con el dios; pero bajo la apariencia aviforme, Zeus voló hasta Ramnunte en la región del Ática, donde consiguió seducir a Némesis, quien tras su unión con el dios puso un huevo[624]. Un pastor hubo de encontrar ese huevo y lo entregó a Leda, quien lo guardó dentro de una urna y esperó el momento indicado para ver nacer el retoño que albergaba, de ahí nació Helena, a la que Leda crió como a su propia hija[625]. Si Némesis

---

[615] APOLLOD., III. cxxvi. 6-7: Διὸς δὲ Λήδᾳ συνελθόντος ὁμοιωθέντος κύκνῳ, καὶ κατὰ τὴν αὐτὴν νύκτα Τυνδάρεω.

[616] PI., *N*., X. 55-90; HYG., *Fab*. 77 y 80 y APOLLOD., III. cxxvi. 8-cxxvii. 1.

[617] E., *IA*., 46-49 y OV., *Ep*., VIII. 77.

[618] APOLLOD., III. cxxvi. 5-6.

[619] THEOC., XXII. 1-3; A. R., I. 146-149; HYG., *Fab*. 155 y APOLLOD., I. lxvii. 5.

[620] HOM., *Il*., III. 418-426; *Od*., XI. 298-304 y ERATOSTH., *Cat*. 10. En los *Himnos homéricos* (XVII y XXXIII) se menciona a Cástor y Pólux como los Tindáridas, que nacieron de Zeus, lo que refiere con mayor certeza que fueron engendrados por el dios, pero que son hijos putativos de Tindáreo.

[621] HOM., *Od*., IV. 184, 219, 569; E., *Hel*., vv. 16-21, 255-261, 1145; *IA*., vv. 794-798; *Or*., vv. 1385-1389 y LUCIANUS, *DDeor*., XX. xiv. 1-7 Higino (*Fab*. 78 y 79) dice que Helena es hija de Tindáreo, hijo de Ébalo, y de Leda, hija de Testio.

[622] HOM., *Od*., XXIV. 199-200 y E., *IA*., v. 46, 827.

[623] ERATOSTH., *Cat*. 25; PAUS., I. xxxiii. 7 y APOLLOD., III. cxxvii. 1. En la obra épica las *Ciprias* (fr. 9) se dice que Némesis tuvo a Helena después de tener a los Dioscuros. Cf. también, CRATIN. fr. 107-120.

[624] APOLLOD., III. cxxvii. 4-5: ὁμοιωθέντα δὲ καὶ Δία κύκνῳ συνελθεῖν· τὴν δὲ ᾠὸν ἐκ τῆς συνουσίας ἀποτεκεῖν. Cf. también, *Cypr*. fr. 9; ERATOSTH. *Cat*. 25 y PAUS., I. xxxiii. 7. El autor de las *Ciprias* (fr. 9. 5-10) dice que Némesis tomó varias veces la forma de un pez, e incluso, se convertía en cuantas terribles criaturas que habitan la tierra para evadir al dios.

[625] APOLLOD., III. Cxxvii. 5: τοῦτο δὲ ἐν τοῖς ἅλσεσιν εὑρόντα τινὰ ποιμένα Λήδᾳ κομίσαντα δοῦναι, τὴν δὲ καταθεμένην εἰς λάρνακα φυλάσσειν, καὶ χρόνῳ καθήκοντι γεννηθεῖσαν Ἑλένην ὡς ἐξ αὐτῆς θυγατέρα τρέφειν.

parió a aquella joven, a Leda se le identifica como su nodriza, mas fue posteriormente la única a la que se le reconoció como su madre[626].

Reconociendo a Leda como la madre de Helena y de los gemelos Cástor y Pólux, además de Clitemnestra, se dice que el dios transformado en cisne se unió a ella junto al río Eurotas[627], o bien, que llegó volando hasta Leda y que entró furtivamente en su lecho, fingiendo huir de la persecución de un águila[628]. Ella, que recibió acostada al dios bajo las alas de un cisne[629], fue fecundada por él y puso un huevo blanco[630], mismo que también pudo ser de color púrpura[631].

---

[626] E., *Hel*., vv. 16-21, 255-261, 1145; *IA*., v. 46-48, 794-798; *Or*., vv. 1385-1389; HYG., *Fab*. 80; APOLLOD., III. cxxvi. 6-8 y LUCIANUS, *DDeor*., XX. xiv. 1. Ya en Homero (*Il*., III. 236-238) se dice que Cástor y Pólux eran hermanos de Helena por su madre, Leda.
[627] HYG., *Fab*., 77.
[628] E., *Hel*., vv. 17-21: ὡς Ζεὺς μητέρ' ἔπτατ' εἰς ἐμὴν Λήδαν κύκνου μορφώματ' ὄρνιθος λαβών, ὃς δόλιον εὐνὴν ἐξέπραξ' ὑπ' αἰετοῦ δίωγμα φεύγων.
[629] OV., *Met*., VI. 108-109.
[630] SAPPH., Fr. 167 y E., *Hel*., v. 258.
[631] SAPPH., Fr. 166.

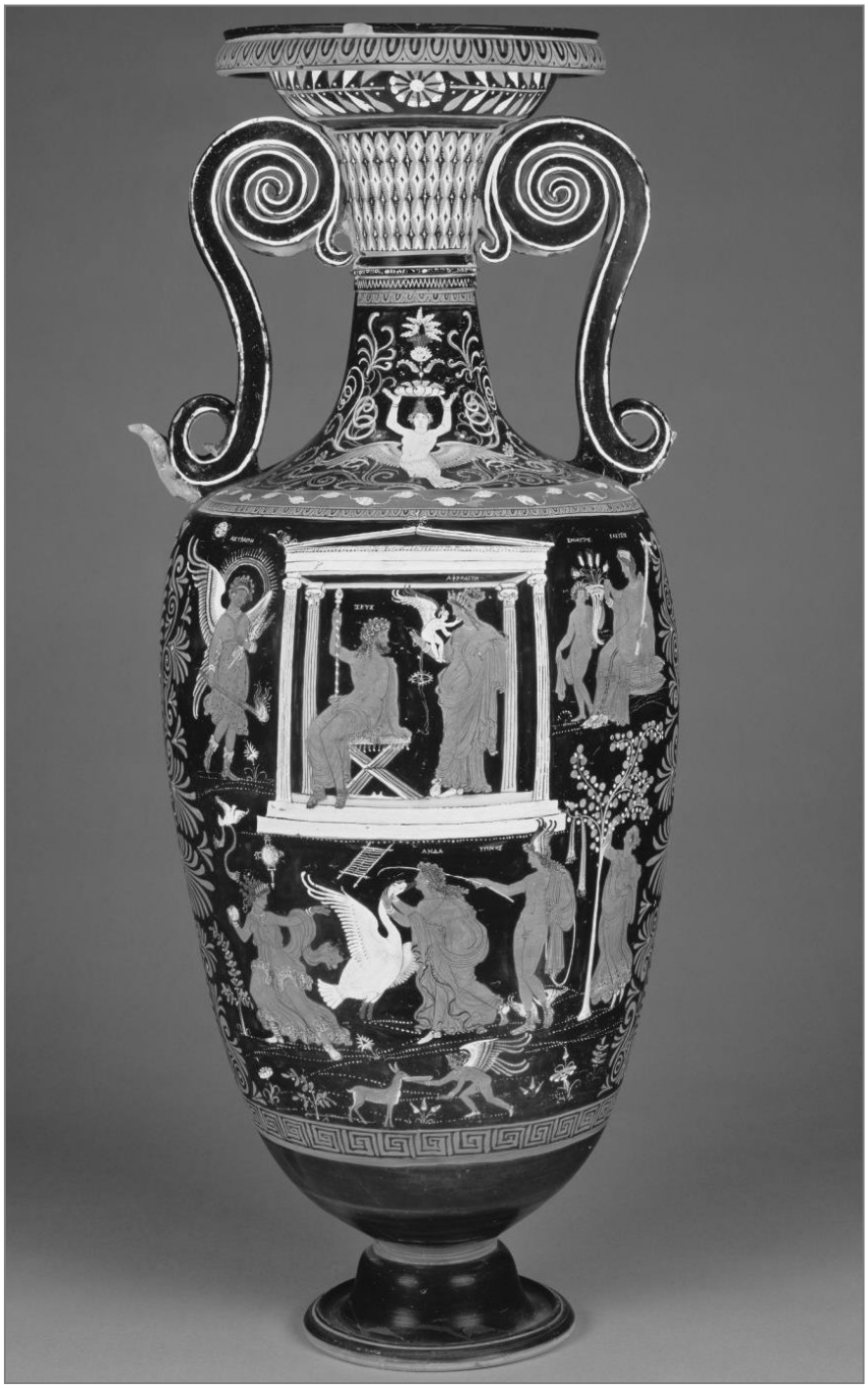

Figura 15. Leda y el cisne
Atribuido al pintor de Louvre, 90.1 cm. de alto
350-340 a. C., Apulia, sur de Italia, período Clásico tardío
Museo J Paul Getty, Malibu, California, Estados Unidos, 86.AE.680
Lutróforos, técnica de figuras rojas

ANÁLISIS SOBRE LA FIGURA DE ZEUS, MITO *VERSUS* IMAGEN

He presentado las dos variantes de los mitos sobre las transformaciones de Zeus, ahora serán analizados relato e imagen. El método para efectuar tal estudio será, por un lado y en cuanto a la narración mítica, mediante la exposición de los rasgos más sobresalientes de la transformación del dios aludiendo a la forma en cómo llevó a cabo la seducción o el rapto de cada joven amante; por otro lado, se estudiarán los símbolos utilizados en las representaciones de las vasijas cerámicas complementado con la descripción general del autor y la técnica empleada en el vaso, para al final integrar ambas expresiones o variantes de la narración mítica.

Especificando un poco más, los parámetros del presente análisis se desarrollarán a partir de un acercamiento racional de lo que se pueda inferir de los textos míticos, los términos de la lengua griega que describan la seducción y transformación del dios, e incluso, si es que existe, la relación que exprese el motivo que tuvo el dios para llevar a cabo tales encuentros y concluir con una reflexión filológica de esos elementos[632]. Mientras que, en la pintura respectiva, se tendrán en cuenta los atributos que acompañan a la imagen principal y a partir de ésta reconocer los estereotipos simbólicos para hablar del mito en cuestión, así como los elementos decorativos del vaso y el uso que se le dio a cada vasija cerámica en la vida cotidiana griega; todo esto enfocado en la figura de Zeus para comprobar o refutar, como se ha venido planteando ya, si el dios cumple con las características necesarias para definirlo como el "arquetipo de la virilidad" y como "símbolo de la fertilidad" para el hombre griego.

Retomando el orden de la narración mítica antes expuesto, comenzaré mi análisis con el mito de Europa. Zeus, al ver (θεάομαι) a la joven, se enamoró (ἠράσθη), lo cual

[632] Este análisis filológico será presentado en dos partes, uno al principio de cada uno individualmente del mito y de la pintura vascular, otro al final comparando de manera conjunta los elementos propios de la seducción que, como se verá, son distintos en cada mito, arrojando en ocasiones resultados diferentes en la investigación. Cf. infra, p. 116.

propició la transformación del dios en un toro (ταῦρος) y la ejecución del rapto. El enamoramiento de Zeus que inició con la mirada, lo colmó de un deseo arrebatador que requirió un plan, una estrategia que revelara de manera discreta ese amor (ἐράω)[633]. Este enamoramiento del dios por Europa es expresado de manera distinta a los mitos aquí analizados[634]. En el rapto de esta joven se percibe cierto orden: planeación y asistencia del dios Hermes para acarrear al ganado, transformación del dios en toro que se realizó bajo un objetivo claro: evitar la furia de Hera y, finalmente, seducción de su joven amante[635].

El dios-toro es el protagonista de este mito. La descripción del animal es muy detallada mientras que la imagen de la amante sólo se da con la atribución de dos breves epítetos[636]. El toro se describe bajo ciertos ideales de belleza como un ser hermoso y noble. En contraste con las escenas que describen a este animal como un ser monstruoso y consagrado al ambiguo Poseidón[637], o en escenas pastoriles en cuyas analogías este animal se describe como un ser impetuoso[638]. No obstante, Zeus pretende contra Europa un violento ultraje debido al arrebato amoroso (ἠράσθη) que lo atrajo hacia ella, es decir, que aunque el dios no dejó de lado el cortejo o el ritual de seducción y se presentó como un ser magnifico, la violencia del animal queda implícita en el rapto propiamente dicho al salir de súbito hacia el mar con la joven en su lomo. En suma, el toro como un animal que representa el deseo y la virilidad del dios también está presente en el mito, tanto por la acción del rapto como por la descripción que se ofrece de éste y que es muy similar a la imagen representada en la pintura vascular.

---

[633] B. fr. 12.1 = *Schol.* ad HOM., *Il.* M 307. Cf. LIDDELL, op. cit., s. ἐράω: estar enamorado, enamorarse, amar apasionadamente, desear vivamente.
[634] Cf. infra, pp. 94 para Dánae, p. 101 para Ganimedes, p. 106 para Alcmena y p. 110 para Leda.
[635] Cf. supra, p. 74.
[636] Cf. supra, p. 75.
[637] Cf., por ejemplo: E., *Hipp*., 1229.
[638] E., *HF*., 869-870. Apolonio (I. 1253-1269) describe una escena en la que Heracles sale furioso en busca de su fiel compañero Hilas: "como cuando un toro picado por un tábano se lanza dejando atrás prados y marismas, y ni pastores ni manada le importan, y unas veces recorre su camino sin tregua y otras, deteniéndose y alzando su ancha cerviz, lanza un mugido, acosado por el cruel aguijón". Este aguijón podría compararse con el deseo que sintió Zeus y que lo obligó a salir de manera rápida, cf. también, A. R., III. 275-277, en la que Eros es comparado con un tábano.

El cortejo nupcial se llevó a cabo una vez que el dios-toro logró seducir a la joven, sólo entonces la transportó sobre el mar hasta su nuevo hogar, cual novio que conduce a su amada en el himeneo[639]. En el recorrido del dios-toro con su amante a cuestas se vio acompañado de varios seres marinos que salieron de las profundidades del océano, entre ellos se menciona a Poseidón, que observa también el rapto, mismo que si es que tiene algo de ilícito, era una acción que no podía ser contradicha por ningún otro dios[640], aunque el mismo dios del mar pudo también ser condescendiente con el animal que le era consagrado. En el cortejo también se menciona a Afrodita que, como diosa vinculada al mar[641], es quien preside el acto de seducción efectuado por Zeus, mientras que los demás seres que escoltan a la pareja reflejan la armonía y la calma de la escena acuática; considero pues que la diosa representa el deseo del dios, el arrebato del amor que sintió por Europa.

En cuanto a la imagen del *lécito* (fig. 11) se puede apreciar que la escena, la cual rodea el cuerpo del vaso, presenta en la parte central a Europa sentada a mujeriegas sobre el lomo del toro, mientras que del lado izquierdo se percibe a una joven, probablemente la propia Afrodita[642], que parece seguirlos, y del otro lado se encuentra Hermes[643], rodeados de una vid, una enredadera o un zarcillo, propios del grupo de Leagros que se pueden ver

---

[639] Cabe recordar que Himeneo era el dios que presidía el cortejo nupcial y en su origen fue la personificación del canto del himeneo. Según el mito, era hijo de una musa (Calíope, Clío o Urania) y de Apolo, o de Dionisio y Afrodita. Para explicar el hecho de que haya sido invocado en el acto de la boda, se contaba que Himeneo era un joven ateniense de extraordinaria belleza y, entre otras variantes, que era un músico muy hábil, hijo de Magnes, que al cantar en la boda de Dionisio y Altea murió repentinamente en el curso de la ceremonia, por este hecho y para recordarlo por siempre se tomó la decisión de invocarlo en la procesión de los casamientos, GRIMAL, op. cit., s. v. Cf. también, CALAME, Claude, *Eros*…, pp. 121-124.

[640] La intervención de los dioses en la vida de los hombres era usual en la antigüedad, pero ningún dios podía asimismo intervenir en las decisiones de otros dioses.

[641] Cf. supra, p. 48, nota 282.

[642] Afrodita es personificada generalmente con su niño Eros en brazos, pero no así en el período de la técnica de figuras negras, en la que se muestra junto a Hera y Atenea en las varias representaciones sobre el juicio de Paris y en las que también se encuentra a Hermes cf. BOARDMAN, *Athenian Black Figure*…, pp. 219 y 229. En esas escenas Atenea es reconocida de inmediato por su armadura, mientras que Hera y Afrodita sólo tienen como accesorio un cetro, se distinguen ligeramente por la manera en que están vestidas y más por la forma de su cuerpo, en la que Hera, siendo una mujer madura, es más robusta que la joven diosa que se presenta más estilizada, cf. "Heracles contra Tritón", Hidria de figuras negras, período arcaico, que tiene sobre los hombros del vaso el juicio de Paris, ubicada en el Museo Británico de Londres, el número del catálogo de vasos del museo es B312, visible en http://www.britishmuseum.org/ (10 de abril del 2014).

[643] Hermes es fácilmente reconocido por sus atributos: las sandalias aladas, el pétaso (sombrero de ala ancha) y el caduceo, símbolo de sus funciones como heraldo de los dioses. Lleva además sobre sus hombros una clámide. Cf. GRIMAL, *Diccionario de mitología*…, s. Hermes.

también en escenas dionisiacas[644]. Los hombros del vaso están adornados por una serie de palmetas[645] acompañadas de un patrón de líneas verticales. Mientras que la vid o zarcillo representan un exterior boscoso, las palmetas hacen referencia a la escena marina del texto, pero ambas puede que expresen un carácter erótico, puesto que la vid es símbolo de escenas báquicas y con la posible presencia de Afrodita, representa la seducción, se complementaría la escena del rapto hecho por el dios.

El toro plasmado en el lécito tiene un porte y un tamaño imponentes. En la escena la joven ha montado al toro, quizá éste se muestra orgulloso de haberse ganado su confianza, de haberla engañado, pues refleja gran seguridad y altivez, su cabeza está erguida, echando las orejas y los cuernos hacia atrás, mientras que su rostro tiene una mirada viva, casi pícara al igual que la expresión de su pequeña boca. En efecto, la escena sigue la descripción del mito: el dios-toro del lécito tiene rasgos nobles, una suave mirada, una boca delgada, con apariencia de ser un animal manso, incluso bello y hasta seductor, a diferencia de Europa que aparece cabizbaja y apenas puede mantenerse en equilibrio con sus brazos, mientras que se aferra con la mano izquierda a uno de los largos cuernos torneados "como la luna que está por nacer"[646]. En la antigüedad esta escena fue plasmada en diversos vasos y en distintas épocas que van desde una ánfora de figuras negras atribuida al pintor de Edimburgo (ca. 500 a. C.) o la crátera cáliz firmada por el pintor Asteas del final del período clásico tardío (fig. 16 y 17, respectivamente). Pero en tanto que el mito refiere que del cuello del dios-toro sobresalían los músculos y sobre las extremidades le caía la papada, en la escena del vaso, además de lo dicho, se encuentra resaltado el pene del animal, única parte del toro que representa el color blanco que se describe en el mito como elemento de seducción[647].

---

[644] BOARDMAN, op. cit., p. 110.
[645] Siete en total en los vasos del pintor de Leagros, ibid., p. 147.
[646] Cf. supra, p. 75.
[647] Cf. supra, p. 36. Cabe recordar que en la técnica de figuras negras algunos detalles iban en otro color, posteriormente en otros vasos el toro será dibujado por completo de color blanco, cf. infra, fig. 17.

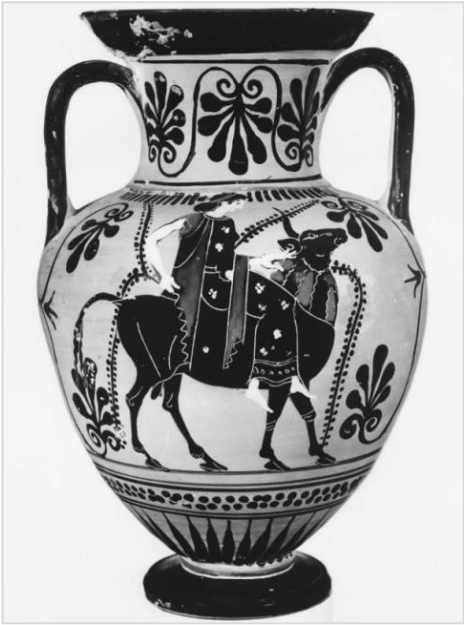

Figura 16. Mujer sentada sobre un toro
Pintor de Edimburgo, 27.8 cm. de alto
ca. 500-490 a. C., Ática, período arcaico tardío
Museo de Bellas Artes, Boston, Estados Unidos, 76.42
Ánfora, técnica de figuras negras

Figura 17. Europa sobre el toro
Pintor Asteas, 71 cm. de alto
ca. 340 a. C., Paestum, período Clásico tardío
Museo J Paul Getty, Malibu, California, Estados Unidos, 81.AE.78
Crátera-Cáliz, técnica de figuras rojas

En cuanto a los dioses que acompañan a los amantes, Afrodita los precede como lo hace en la procesión marina del mito[648], pero aquí, por los elementos antes mencionados, se confunde la versión de las montañas desde las cuales Hermes arreó el rebaño de toros para que se entremezclara el dios, con la escena de la playa en la que se desarrolló el juego erótico para engañar a la joven. La misma diosa aparece en una versión romana del mito[649], sólo en el momento en que Zeus arriba a Creta y Europa no deja de llorar por su patria abandonada, entonces la diosa se presenta ante la joven para decirle que cese su llanto, pues ahora como consorte del dios no podrá rehusar los dones de la diosa; ella, finalmente, prepara a la novia que pronto se unirá al dios[650]. Acerca de esto, se recordará que la joven fenicia era una extranjera entre los griegos, llegada desde tierras lejanas para ser adoptada por una nueva patria, Creta, de aquí se especula, ya sea mitológicamente por su ascendencia a través de Ío, princesa argiva que estuvo errante por todo el orbe, ya sea históricamente por el temprano contacto que hubo entre ambas culturas, sin precisar si el mito es de origen cretense o fenicio[651]; en el vaso queda en consideración la imagen de la joven montada sobre el toro que es del mismo color tanto de Europa como del dios Hermes, y no del tono blanco de Afrodita, color con el cual generalmente se pintaba la piel de las mujeres y sólo la barba en los hombres mayores[652] y, como se ha visto, también llevaba este color el pene del toro.

Hermes se encuentra frente al dios-toro, observa el triunfo de su padre y es cómplice de sus actos, asimismo, su posición frente a los amantes en el momento justo en el que Europa quizá acaba de subir al lomo del animal, pues aún las piernas de éste se desplazan acompasadas en un movimiento lento como si caminara tranquilo; puede ser que el dios alado marque la siguiente acción de Zeus: salir volando intempestivo por los aires hacia el mar para llevar a su amante a Creta, como lo narra el mito[653]. Ahora que, si se tiene en cuenta que la escena puede estar ubicada en un boscoso monte, el dios Hermes sigue arreando a los enamorados hacia el mismo fin, la unión del dios con la joven para dar

[648] Cf. supra, p. 76.
[649] HOR., *Carm*., III. xxvii. 66 ss.
[650] HOR., *Carm*., III. xxvii. 70-76.
[651] Cf. ZARAGOZA Botella, Juan, "Introducción" en LUCIANO, *Obras III*, p. 10, n. 6.
[652] Cf. supra, p. 29.
[653] Cf. supra, p. 77.

origen a los ecuánimes hijos de Zeus. Cabe recordar también que el dios alado es guía de los que van al Hades, es un "arriero de almas", si existe un sentido escatológico de la escena del vaso; éste se puede corroborar en tanto que el lécito, siendo un vaso contenedor de perfumes y aceites, podría haber sido colocado en alguna tumba, pues también adoptaba el uso de un vaso fúnebre[654]. En este caso, el mito complementa la escena, pues, los hijos que engendró el dios, al final de su vida fueron colocados, por su capacidad para gobernar y proporcionar leyes justas para sus reinos, como los jueces de las almas recién llegadas al Hades[655]. El dios reafirma en su descendencia su justicia y el poder que ejerce sobre la vida y la muerte.

El encuentro entre Zeus y Dánae tiene como preámbulo un vaticinio dado a Acrisio[656]. El mito no refiere si Acrisio desistió o no de su deseo paternal cuando recibió la noticia de que sería arruinado por su sucesor, pero sí de que renegó la voluntad divina y la fortuna, ésa a la que da cumplimiento Zeus. Es entonces que el dios interviene en la narración. No obstante, y dejando de lado si Zeus sintió deseo, enamoramiento o atracción, describir a Dánae como una joven bella[657] implica que era agradable a los ojos de quien la contemplara. Aunque no de manera explícita, se puede decir que el dios sintió esa atracción por la joven que fue encerrada bajo la tierra en una habitación hecha de cobre o bronce (θάλαμον χάλκεον), metal que contrasta con la transformación del dios en oro que fluye (αὐτορύτου /ῥυῆναι) o que corre (εἰσρυείς)[658] a través del techo. Es curioso que ninguna

---

654 En la antigua Grecia, la muerte tenía un aspecto erótico-sexual, pues, por un lado, el héroe griego, combatiente en la guerra, se volvía el elemento activo de un enfrentamiento cuerpo a cuerpo si ganaba, o bien, el elemento pasivo si caía o era sometido en el campo de batalla (cf. HOM., *Il*., XII. 291; XVIII. 432, 646, 653) de la misma forma que la mujer era sometida por el varón (HOM., *Il*., XIV. 353, cf. también, VERMEULE, Emily, *La muerte en la poesía*… pp. 178-184); por otro lado, el sueño y la muerte son símbolos del rapto, pues, Hipnos y Tánatos eran seres que domeñaban al hombre (HOM., *Il*., X. 2), eran atractivos y peligrosos a la vez, ambos relajaban los miembros al igual que Eros (VERMEULE, op. cit., p. 256-261), más aún son dulces y cálidos al tomar el cuerpo para tenderlo en un lecho y protegerlo, como lo hicieron con el joven Sarpedón al arrebatar su cuerpo del campo de batalla y trasladarlo a su ciudad natal para que pudieran prepararlo para los ritos fúnebres y su paso al más allá (cf. HOM., *Il*., XVI. 419-683 y VERMEULE, op. cit., pp. 245-252) sustituyendo así el cambio de una vida de soltería al matrimonio, por el ritual de la vida al paso de la muerte, cf. infra, p. 128.

655 Cf. supra, p. 78.

656 Cf. supra, p. 78.

657 Cf. supra, p. 78.

658 PI., *P*., XII. 17-18; PHERECYD., *FHG* 26. 13-14; APOLLOD., II. xxxiv. 7-xxxv. 1 y Luciano, *DMar*., XII. I. Todos derivados del verbo ῥέω, cf. LIDDELL, op. cit., s. v.

fuente mencione el elemento lluvia (ὄμβρος) como tal, sino que sólo se mostraba, mediante los verbos utilizados, cómo el dios-oro aparecía como un metal en estado líquido o maleable para llevar a cabo la seducción, fecundar a su joven amante deslizándose sobre sus senos, pero sin mostrar jamás su figura divina. Esto a partir de dos motivos, según me parece, primero, porque el dios es puesto en este mito como instrumento del destino inquebrantable, es quien da cumplimiento al oráculo ofrecido a Acrisio; segundo, en consonancia con lo anterior, porque la acción importante del dios en el mito es satisfacer su pasión y engendrar un descendiente ilustre.

La metamorfosis de Zeus como lluvia de oro no es clara, los verbos que refieren que el oro fluye o se derrama, no suelen emplearse con el término lluvia, por ejemplo, el uso del verbo ῥέω para describir el oro es también usado para hablar de la sangre derramada por los guerreros[659] o la lágrima que escurre de los ojos[660] o el agua de una fuente[661], el verbo describe, pues, la acción de deslizarse hacia afuera[662]. En el mito de Dánae, el oro de igual forma se desliza, pero aquí penetra, quizá como otro fluido segregado por los varones, el semen. De esta forma se puede entender con mayor exactitud la percepción de lo que se tenía por un "oro que fluye o se derrama", pero no cómo es que esa descripción hace pensar en una lluvia de oro o cómo es que se asimiló esa transformación a la lluvia.

Ahora bien, he de hacer algunas observaciones sobre ciertos elementos que conforman el mito. El bronce (χαλκός)[663], por ejemplo, al recurrir a otros pasajes míticos, se descubre de inmediato que aquel metal, en cualquiera de los términos que se utilicen para evocarlo[664], refiere por un lado utensilios como una gamella o una vasija[665], por otro,

---

[659]HOM., *Il*., VIII. 65; XVIII. 86 y *Od*., III. 455.
[660]HOM., *Od*., XIX. 204.
[661]HOM., *Il*., XXII. 149 y *Od*., V. 70.
[662]LIDDELL, op. cit., s. ῥέω.
[663]LIDDELL, op. cit., s. v.: *copper, bronze*. En la antigua Grecia, la terminología no distinguía entre el cobre y sus diferentes aleaciones, sólo hasta la época romana se diferencian realmente las aleaciones broncíneas del cobre, utilizando el término *aes* con diferentes adjetivos que precisan su calidad, cf. CANTALAPIEDRA, Paz Alonso, *Efectos de la contaminación atmosférica en las esculturas de bronce*…, p. 9.
[664] Algunos términos derivados de χαλκός son, principalmente, χάλκεον (broncíneo), χαλκεόστερνος (armado en cobre o bronce), χάλκευμα (cualquier cosa hecha de cobre), χαλκήρης (provisto o armado con bronce).
[665] A. R., III. 1309, 1318 y THEOC., XIII. 39.

objetos utilizados para la protección ante el sitio de una ciudad o como protección individual del cuerpo en batalla[666], sugiere, entre otras cosas, un metal resistente o impenetrable, que salvaguarda la vida del varón que lo utilice, por ello, Dánae había sido encerrada en una habitación broncínea, más aún, doblemente protegida al colocarla bajo tierra, como una muerte simbólica en la que ningún hombre pudiera encontrarla y seducirla, pero no suficientemente forjada para que el dios no diera cumplimiento a su deseo amoroso, a la procreación de su ilustre descendiente y, aunque de manera indirecta, al cumplimiento del destino marcado por el oráculo dado a Acrisio.

La transformación de Zeus en oro resalta, en primer lugar, su justicia, pues es oportuno recordar que la balanza que él sostiene en su mano para medir las acciones justas o nefastas era de oro[667]. Al igual que el bronce, el oro (χρυσός)[668] era un metal muy utilizado por los antiguos, el uso que se descubre al revisar algunos términos derivados de éste, fue el de adornar las vestimentas u otros objetos, además de describir la riqueza, joyas o el cabello[669]. La numerosa cantidad de términos compuestos con la palabra "cobre" resalta su uso e importancia no inferior a la del oro, pero sin duda se distingue porque el primero era más versátil y práctico, el segundo un objeto de lujo, pero que también refleja el carácter estimable o excelente de un hombre, como se señalará a continuación.

Ahora, mientras que no se aprecia en la crátera, que Dánae fue encerrada por su padre bajo tierra en una habitación de cobre, queda claro, en una y otra versión del mito, que ella no fue encarcelada en una celda por cometer algún delito, sino para evitar que algún hombre la sedujera, así que la joven, por lo que se muestra en la crátera (fig. 12), estuvo en un cuarto arreglado con ciertos elementos que generalmente una mujer debía tener en su habitación (θάλαμον), aun cuando estuviese forjado en cobre y debajo de la

---

[666] HOM., *Il*., V. 74, 292, 538, 620; A. R. II. 113 y THEOC., XXII. 203. Ya Homero (*Il*., VI. 119-236), al describir el intercambio de armas entre Glauco y Diomedes, dice que uno llevaba armas de oro, el otro de cobre o bronce, siendo las de oro más preciadas, pero no por ello más resistentes.
[667] Cf. supra, p. 63, nota 405.
[668] LIDDELL, op. cit., s. v.: *gold, coupled with other precious things*.
[669] Sobre todo en términos como χρύσεος (áureo, hecho o fabricado de oro), χρυσεοσάνδαλος (con sandalias de oro), χρυσεοστέφανος (coronado de oro o con una corona de oro), χρυσίον (objeto de oro, bienes, riqueza), χρυσοχαίτας (de cabellera dorada).

tierra. Había en aquel lugar, por lo que se puede apreciar en el vaso, un *oinocoe* y una *pixis*[670], o bien, debido a que la figura está reducida a su mínima expresión, se podría conjeturar que es un *kálathos*, nombre dado a las canastas, pero aplicado a la cerámica por su forma cónica[671], y probablemente el círculo suspendido sobre la pared es un espejo, lo que demuestra que la joven tenía aún las comodidades propias de su linaje. Todo esto rodea a Dánae que aparece recostada sobe su lecho lujosamente adornado, pues tiene varios almohadones y parece, además, estar cubierto con telas –o la piel de algún animal– para comodidad de la joven princesa.

Llama la atención la postura en la que se encuentra, pues, está semi-inclinada, ya sea que se esté incorporando, ya que se esté reclinando, sus pies no tocan el suelo, sino que aún permanecen suspendidos en el aire, su dorso está encorvado y su cuello, aunque parece rígido, está echado hacia atrás, todo ello da la impresión de movimiento. Para determinar si la joven está incorporándose o recostándose podría tomarse en cuenta la postura de su mano izquierda, su ropa y la expresión de su rostro; no obstante, el elemento que más llama mi atención, una vez revisado el mito, es la serie de círculos alineados de forma vertical que parecen desprenderse del techo para llegar hasta el vientre de la joven, la escena, sin duda, es la de Zeus transformado en oro para unirse a Dánae –evidente al enfocarse en los elementos compositivos de la imagen y dejando de lado el nombre de Dánae grabado sobre ella–.

La joven amante podría, en un intento desesperado por evitar la unión, estar incorporándose para escapar de aquel oro que desciende y que la joven parece estar observando, mas el oro llega directo al vientre de Dánae, lo que recuerda que en el mito no hay intervención del dios con su figura divina como tal y tampoco parece haberla en el vaso, así que él no podría haberle descubierto el pecho, sino que la conjetura más acertada sobre la imagen, es que ella se descubriera con su mano izquierda mientras se recostaba

---

[670] Cf. supra, p. 31.

[671] En ellas se colocaban flores o frutos, existieron imitaciones en la cerámica prerromana de Hispania en que se usaban con tapas de manera que tenían un uso funerario, cf. http://etimologias.dechile.net/?ca.lato (18 de junio del 2014). Las muestras más pequeñas eran usadas como copas, cf. http://www2.ocn.ne.jp/~greekart/vase/index_e.html (18 de junio del 2014).

para recibir en su vientre al dios en forma de oro, dejando en claro que la seducción de éste ocurre –aun cuando tomó la forma de un mineral–, e inspiró en ella cierto deseo que la impulsó a recibirlo.

El oro, por un lado como se ha visto en el mito, se derrama a través del techo, fluye o se desliza, es un oro en estado líquido no parecido al agua, sino más denso, pues, por lo que se conoce de la metalurgia[672], para que dicho metal adquiera un estado en el que se pudiera manipular, tenía que someterse a temperaturas extremadamente elevadas y si el dios decidió presentarse en forma áurea y fluyente debió ser primero para poder traspasar las paredes de bronce que, por lo que se ha dicho de este otro metal, el oro tendría que haber superado a aquél en resistencia y, segundo, porque al ser un oro que fluye, debía adquirir la cualidad maleable en un estado excitado y caliente como se manifestaba en las fraguas de los herreros, representando así el deseo que lo motivó a unirse a la joven. Incluso el hecho de que se derrame, fluya o se deslice a través del techo y sobre los senos de la joven describe el sigilo con que el dios efectuó esta seducción.

Sin embargo, si se retoma de nuevo lo que se sabe por la metalurgia antigua[673], podría decirse que el oro representado con una serie de puntos alineados en la imagen, se asemejan más a unas monedas que a unas gotas de lluvia, incluso se sabe que la imagen del encuentro de Zeus con Dánae también estuvo plasmado en anillos y joyas[674]. Dejando de lado el valor del oro como metal, aquella transformación tenía por objeto fertilizar a Dánae y procrear en ella un célebre descendiente. El término oro, como cualidad de una persona, refleja a un hombre estimable o excelente[675]. El carácter divino del dios, reflejado en el oro, determina a su descendiente, muy diferente a lo que ocurre con Leda[676], quien fue seducida por el dios en forma de cisne, siendo ella quien tomó la cualidad de ovular del dios-ave para poner un huevo del que surgiera su descendencia. Pero si se compara con un rapto distinto a

---

[672] NORRIS, Michael, *Greek Art*…, pp. 43-48.
[673] Ibid. pp. 55-57.
[674] Cf. fig. 20. Cf., también, CARPENTER, Thomas H., *Arte y mito en la antigua Grecia*, p. 103.
[675] Liddell, op. cit., s. χρύσεος: *enriched, wealthy, golden*, metaph. golden, equivalente a τιμή, ἦθος.
[676] Cf. infra, p. 110.

los realizados por Zeus, el de Bóreas, por ejemplo[677], que se unió a las yeguas de Erictonio en forma de caballo y procreó en ellas unos caballos veloces[678], quienes reflejan tanto la forma que adquirió el dios tras el cambio como la característica original del dios: la celeridad del viento. En el caso de Perseo, entonces, se puede decir que adopta la cualidad áurea de la transformación paterna, pero también se vuelve en un hombre que refleja el destino divino. Si se piensa en la lluvia se recordará que también es símbolo de fertilidad, pues refleja el carácter ctónico del dios[679]. Dánae sería así la representación de la tierra fecundada. Esto podría dejar en claro la idea de que Zeus se transformó en lluvia de oro, aquellos círculos caen como las gotas que bajaron desde el cielo y penetraron la tierra y el techo broncíneo para llegar a Dánae y embarazarla[680].

El vaso está adornado por una franja recta que lo envuelve en la parte baja del cuerpo, la cual sirve como línea de base para el dibujo principal, mientras que en la parte superior de la imagen, en la boca del vaso, hay una serie de puntos y líneas ovaladas y puntiagudas; ambos dibujados en negro, como otros detalles de la figura, pero sólo estas últimas tienen una forma que podría asemejarse a las gotas de lluvia, lo que consciente o inconscientemente, reafirmaría mi posición sobre la intención del artista. Debajo de las asas se aprecia motivos florales y de vegetación que ambientan y dividen esta escena, de la que está al otro lado del vaso, en el que se puede ver a una sirena tocando una flauta doble (fig.18).

Si se observa otro vaso con la misma escena como la crátera-cáliz del pintor de Triptólemos (fig.19), se puede observar que en el lado B de la vasija se ejecuta la siguiente escena que se describe en el mito: Acrisio coloca en una urna a Dánae y Perseo para ser

---

[677] Dios del viento del norte, que habitaba en Tracia, hijo de Eos (la Aurora) y de Astreo, hijo a su vez de Crío y Euribia. Cf. GRIMAL, op. cit., s. Bóreas.
[678] HOM., *Il*., XX. 219-229.
[679] Cf. supra, p. 60.
[680] El simbolismo sexual de la lluvia considerada como esperma se une en este mito al simbolismo agrario de la vegetación, y recuerda igualmente las parejas: luz-tinieblas, cielo-infierno y oro-bronce que evoca la unión de los contrarios origen de la manifestación y de la fecundidad, cf. CHEVALIER, *Diccionario de símbolos*, s. lluvia.

Figura 18. Sirena tocando la doble flauta

Figura 19. Dánae y el niño Perseo colocados en un cesto
Atribuido al pintor de Triptólemos, 45.7 cm. de alto
490 a. C., Ática, período Clásico temprano
Museo del Estado de Hermitage, San Petersburgo, Rusia, ST 1723
Crátera Cáliz, técnica de figuras rojas

arrojados al mar[681]. Tomando en cuenta esa escena, parece que la sirena en la crátera no fue colocada de manera espontánea como se podría pensar, sino que tiene relación con la imagen principal, pues, si se piensa un poco en el significado de este personaje, su presencia en este vaso adquiere un sentido parecido al vaso del pintor de Triptólemos. Las sirenas eran seres marinos, mitad mujer, mitad ave, conocidas como hijas por lo general del río Aqueloo, su número variaba entre dos y cuatro y su principal característica era la de ser notables en la música, pues, se dice que una tocaba la cítara, otra cantaba y una más tocaba la flauta[682], medios de los que se valían para atraer a los navegantes. Tenían, además, un alcance escatológico consideradas como divinidades del más allá que cantaban para los hombres en la Isla de los Bienaventurados, pasando pues a representar las armonías celestiales y como tales aparecen a menudo en sarcófagos[683]. La relación que la sirena tiene con el mar y la cercanía que tiene por igual con la muerte, hace pensar en el terrible trance que tuvieron que pasar Dánae y el niño Perseo dentro de la urna, y cómo el héroe que estuvo a punto de perecer dentro del mar, tuvo que enfrentarse desde su nacimiento a grandes peligros.

Hay que tener presente que la crátera en general se usó para mezclar el agua con el vino para los simposios que usualmente se encontraba en la antesala de la casa[684] y que por tanto era un utensilio de lujo, especial para las reuniones de convite y en bodas, me parece que colocar un tema de seducción y de descendencia virtuosa no fue casual, pues en la escena se encuentran además dibujados dos vasos que bien podrían complementar el acto de seducción tanto en el mito como en la ocasión en que se haya empleado la crátera. No obstante, un detalle importante debe ser tomado en cuenta antes de afirmar con rigor que el uso que tuvo fue nupcial y es el tamaño de esta vasija, muy pequeño –23 cm. de alto por 22.60 cm. de diámetro– para creer que en ella se hizo la mezcla del vino con agua para los invitados de una boda, pues, aunque este tipo de vaso es de los más pequeños dentro de su

[681] Cf. supra, p. 79.
[682] APOLLOD., *Epit*., VII. 18.
[683] GRIMAL, op. cit., s. sirenas.
[684] BOARDMAN, *Athenian Red Figure Vases. Classical Period*, p. 239.

categoría, por lo general suelen medir entre 40 y 50 cm. de alto[685]. Esto, y lo dicho ya referente a la sirena del lado B de la crátera, me hacen suponer que pudo haber sido usada como un elemento de entierro para una joven núbil. Otras conjeturas que puedo hacer al respecto es que esta crátera, si es que se usó en una ceremonia nupcial, pudo tener un uso especial como centro de mesa en la que sólo ciertos invitados se servían de ella, o bien, el tamaño era una característica común del taller de la zona de la que provenía, Beocia[686].

El siguiente mito a analizar es el de Ganimedes. Sobre el rapto de aquel pastor se distinguen tres momentos importantes en su mito: la manifestación de la belleza del joven amante, pues se describe como el más hermoso de entre los hombres mortales (κάλλιστος γένετο θνητῶν ἀνθρώπων); belleza que provocó en el dios ese amor o pasión, (ἵμερος), y a su vez motivó el rapto para hacerlo inmortal, copero de los dioses y compañero del lecho de Zeus (εὐνέτα)[687]. Se puede ver que, de nuevo, se resalta la belleza del amante raptado como se ha visto con Europa de quien el dios se enamoró y de Dánae, que aunque no se menciona de manera explícita se puede intuir su enamoramiento[688], pero éste o el deseo (ἵμερος)[689] y hacerlo el compañero de su lecho[690] son dos aspectos que contrastan con lo que sintió el dios por sus amantes femeninas[691].

Es menester retomar un elemento importante, aun cuando aparezca sólo en algunas variantes del rapto, el águila (ἀετός). En el mito de Ganimedes el águila no es ampliamente descrita como sí lo es el toro en el mito de Europa, pero me parece que tiene un significado simbólico tan variado como el oro en el mito de Dánae[692]. Éste fue el animal que por sorteo

---

[685] Para saber más sobre las medidas de éste y otros tipos de vasos, véase la siguiente página web: http://www2.ocn.ne.jp/~greekart/vase/index_e.html (18 de junio de 2014).
[686] No obstante, todo esto queda en conjeturas propias.
[687] E., *Or*., 1392. Cf. infra, p. 116.
[688] Cf. supra, pp. 89 y 94, respectivamente. Cf. también la unión del dios con Alcmena (p. 106) y con Leda (p. 110).
[689] LIDDELL, op. cit., s. ἵμερος: *longing, yearning after; a desire of the soul to disburden itself in grief; desire, love.*
[690] LIDDELL, op. cit., s. εὐνέτης (que es igual a εὐναστήρ y éste a su vez es igual a εὐνητήρ): *bedfellow, husband.*
[691] Cf. infra, p. 116.
[692] Cf. supra, pp. 89 y 94, respectivamente.

pertenecía a Zeus y era el ave que llevaba sus armas de guerra[693]. Se dice que ya desde la época de los medos y persas, el águila simbolizaba la victoria[694], por ejemplo, la victoria de los griegos frente a los persas fue anunciada por la visión de un águila persiguiendo a un halcón[695]. Era, además, el ave favorita del dios[696] e incluso, el ave que determinaba ciertos augurios[697]. El origen del águila se cuenta en un mito que dice que un antiguo rey llamado Perifante, justo, noble y rico, que ofrecía grandes sacrificios a Apolo, fue alabado, sin evitarlo, con los honores de Zeus. Éste quiso fulminarlo con su rayo, pero Apolo le pidió que no lo hiciera, el dios accedió, pero al encontrar a Perifante en trato íntimo con su esposa, el dios lo tomó del cuello y lo transformó en águila; su esposa, entonces, le rogó que la convirtiera también en pájaro para vivir al lado de su marido, el dios la convirtió en un quebrantahuesos[698] y, por la piedad que mostró cuando reinaba, Zeus le dio al águila los siguientes honores: ser rey de todos los pájaros, custodiar el cetro sagrado, además le permitió acercarse hasta su propio trono, mientras que al quebrantahuesos le ofreció aparecer ante los hombres como un buen augurio para cualquier acción que emprendieran[699].

Se puede decir que el águila era, por todo lo anterior, símbolo del poderío y la grandeza del dios y con el cual se le identificó[700]. Mientras algunos autores resaltaron el aspecto rapaz de aquella en cuanto a la forma en cómo Zeus se llevó de manera repentina y brusca a su amante, otros pensaron que la transformación en águila se derivó del deseo amoroso que sintió por Ganimedes[701]. El águila fue, así, el animal que describía mejor el arrebato amoroso del dios y la desazón y la angustia por tener consigo a su amado, a pesar

---

[693] HOM., *Il*., XXIV. 310; ERATOSTH., *Cat*., 30 y VERG., *Aen*., V. 254, respectivamente.
[694] CHEVALIER, op cit., s. águila.
[695] A., *Pers*., vv. 205 s. Mientras que Homero (*Il*., XXII. 308-310) utiliza el águila como símil de un aguerrido combatiente y resalta el carácter rapaz del ave en la figura de Héctor.
[696] HOM., *Il*., XXIV. 310; PI., *P*., I. 6 y THEOC., XXVI. 31.
[697] HOM., *Il*. VIII. 247-252; XII. 200-209; *Od*., II. 146-156 y THEOC., XV. 124. El águila como animal augural se presenta con otro término, además del propio ἀετός, que lo describe como oscuro, περκνός, y es el nombre de un tipo particular de águila, cf. HOM., *Il*., XXIV. 316. Cf., también, LIDDELL., s. περκνός y CHEVALIER, op. cit., s. águila.
[698] LIDDELL., s. φήνη: era un tipo de buitre, quizá, un pigargo o quebrantahuesos, cf. HOM., *Od*., III. 372 y XVI. 217.
[699] ANT. LIB., 6.
[700] CHEVALIER, op. cit., s. águila.
[701] Cf. supra, p. 82.

de que la figura del dios como águila no es unánime entre las fuentes[702] y sólo el objetivo último de éste fue invariable.

Existen dos versiones que sobresalen entre las distintas variantes sobre el rapto de Ganimedes una en la que los dioses lo roban para regalarlo al dios, otra en la que él mismo lo raptó, pero el águila como figura representativa de Zeus llegó a sustituirlo en la narración mítica como su epifanía ante los hombres, volviéndose además el símbolo del rapto como lo muestra un anillo de plata de finales del siglo V a. C., el cual presenta a Dánae, que retira su vestido para recibir la lluvia de oro y un águila que vuela sobre ella simboliza a Zeus[703] (fig. 20 y 21).

Para complementar lo dicho hasta ahora, hay que observar los elementos constitutivos en el tondo de la copa que representan el mito. La escena está compuesta por dos figuras masculinas que muestran su cuerpo desnudo, ambos personajes tienen genitales pequeños sin vello[704] y llevan despreocupadamente sus mantas. Uno es un hombre adulto, que se presenta barbado, con el cabello corto y con una corona de laurel en la cabeza, su cuerpo es más robusto en comparación con la otra figura masculina, que es más joven, ya que, además de ser imberbe, tiene el cabello largo y rizado[705], y lleva en la cabeza una diadema o cinta como adorno y su cuerpo es más estilizado, casi afeminado[706]. Los

---

[702] Cf. supra, p. 81.

[703] CARPENTER, op. cit., p. 39, 103 y fig. 145. El mismo autor (p. 40) refiere que en vasos de Apulia de figura roja de principios del s. IV a. C. está representado Zeus como águila llevándose a la fuerza a Talía, hija de Hefestos, madre de los Palicos. Sobre este rapto, cf. supra, p. 67.

[704] La ausencia de vello púbico de ambos sexos en las pinturas vasculares así como la del torso entre los hombres, no era la asimilación de los hombres a las mujeres, sino una tendencia a asimilar los varones adultos a los jóvenes, cf. DOVER, op. cit., p. 119.

[705] Al parecer, la longitud del cabello y el color de la piel estaba determinado a través de la cultura de la época, si se observa una escena de cortejo heterosexual temprano muestra a un joven de pelo corto que tiende sus manos hacia el rostro y los genitales de una mujer de pelo largo, cuando se dan esas diferencias entre *erastés* y *erómenos* en escenas de cortejo homosexual, los artistas (y muchos *erastai*) admiraban ese rasgo típicamente femenino en los *eromenoi*, cf. DOVER, op. cit., p. 128.

[706] Hasta mediados del siglo V a. C., los elementos que constituían el patrón de belleza masculina eran: hombros anchos, pecho fornido, pectorales desarrollados, músculos grandes sobre las caderas, cintura delgada, nalgas prominentes, y muslos y pantorrillas robustas. Hasta ese entonces las mujeres eran asimiladas a los hombres, pero después se invirtió esa asimilación, especialmente en figuras con posturas relajadas en las que el peso recae sobre un pie, y el torso, en consecuencia, no está completamente vertical, cf. DOVER, op. cit., pp. 117 y 119.

elementos que rodean a los personajes dan clara cuenta de que en esta imagen se encuentran Zeus y Ganimedes, porque al lado del hombre barbado está puesto un cetro, que resguarda su autoridad y lo distingue como rey, pero también está el símbolo del rayo, que, como se ha visto[707], era una de las armas del dios. Por otra parte, el joven sostiene en su brazo izquierdo un gallo que era el regalo común para un amante[708], identificándolo así como el único amante de Zeus. Alrededor del labio, y por ende, rodeando la escena, se encuentra una serie de motivos vegetales que representan hojas de olivo o laurel, parecidas a la corona que lleva el dios sobre la cabeza, pero que también podrían representar enredaderas o vides, elementos propios para la ocasión en que se usó este vaso y que tienen presente al dios del vino, Dionisio.

En cuanto a la escena, se debe tomar en cuenta que la superficie cóncava en la que está plasmada la imagen obligó al pintor a adaptar las figuras y así poder darle movimiento a la acción representada. La línea de base sobre la que están parados el dios y el joven sigue la forma circular del labio. Esta forma de adaptar las figuras a la superficie curva del vaso es propia del "Pintor de Pentesilea", el cual se distingue por adaptar las figuras del mismo modo que si las plasmara en un friso arquitectónico[709]. El dios aparece echado hacia atrás como si estuviera sentado, pero no hay nada en lo que esté reclinado, sus pies están muy separados uno del otro y apoyados en el borde del labio, mientras que el joven erguido tiene también los pies y las piernas separadas, pero el talón de su pie derecho está separado del suelo, mientras que la pierna se extiende como si fuera a dar el siguiente paso, lo que aclara que la escena busca representar cierto movimiento y que el cuerpo del dios tuvo que ser

[707]Cf. supra, pp. 51, 59.

[708]DOWDEN, op. cit., p. 51. Dover (op. cit., p. 34 y 147) dice que entre los rasgos que ayudan a decidir si una pintura es erótica o no, se encuentra a un joven que recibe de un varón de más edad un gallo o una liebre como regalo que ya sujeta el elemento pasivo de una escena de copulación homosexual, por otra parte, hace un listado de otros animales que servían como regalo: una zorra, un ciervo, una codorniz, un ganso, algún caballo e incluso un perro.

[709] Sobre el vaso, por el cual este pintor es conocido, hay figuras que llenan el tondo y son por tanto igual o más grandes que las que están sobre cráteras, la composición podría adaptarse mejor a un rectángulo que a un círculo, pero esto no significa que haya sido copiado de un friso, aunque claramente se le asocia al estilo de composición que sigue la pintura mayor. La obra que le da nombre a este pintor y la del "Juicio de Paris", otro vaso muy representativo, fueron elaborados con la técnica de fondo blanco, pero sólo esta última tiene en la parte superior del vaso una serie de hojas parecidas a la que se muestran en el *kílix* que analizo, cf. BOARDMAN, op. cit., p. 38, fig. 80-86.

Figura 20. Dánae retira su vestido para atrapar la lluvia de oro
Longitud de bisel 21 cm.
Siglo V a. C. Grecia, período Clásico
Museo de Bellas Artes, Boston, Estados Unidos, 99.437
Anillo, plata

Figura 21. El rapto de Ganimedes
1.08 metros de alto
ca. 470 a. C., Acrotera del templo de Zeus, Olimpia, período Clásico
Museo Arqueológico de Olimpia, Olimpia, Grecia, s/n
Acrotera de terracota

adaptado a la copa. Zeus sostiene con su mano derecha el antebrazo del joven, mientras que con su mano izquierda, que está por detrás del cuerpo de Ganimedes, parece sostenerlo por la espalda o por el hombro, quizá despojándolo de su túnica, su rostro es serio y la mirada está ligeramente dirigida hacia abajo, en contraste con el rostro de su amante que tiene una ligera sonrisa parecida a la que se encuentra ya en algunas esculturas (fig. 13), en tanto que su mirada se mantiene baja, en dirección al brazo que le sostiene el dios, quien quizá lo tomó por sorpresa para girarlo y observarlo a su gusto, justo cuando el joven pretendía alejarse[710].

Esta escena de carácter sexual, en la que el dios puede tener cerca al anhelado amante, fue colocada en el interior de un *kílix*[711], una copa utilizada para deleitar con el vino a los comensales en los simposios[712]. La escena, muy sugerente para la ocasión, era admirada de manera individual por quien bebía de la copa: Mientras terminaba con su vino, salía a la luz la escena en cuestión, a diferencia de otros vasos, que podían ser admirados por varios a la vez, ésta, junto con el vino, despertaba los sentidos de quien bebía. Ganimedes, el copero de los dioses, es representado como amante de Zeus, el águila no aparece por ningún lado, no se representa el rapto, sino una escena en la que el dios disfruta a su amante, siendo este un tipo de amor eterno que no comparte con sus amantes

[710] Cf. DOVER, op. cit., p. 148 s.

[711] Mientras que en el exterior, tanto en el lado A de la copa como en el lado B, se encuentran varios jóvenes con sus caballos. Esta imagen no la he podido colocar aquí debido a que están protegidas por derechos de autor y no están disponibles para la publicación, pero se pueden apreciar en la siguiente página web: The Beazley Archive. http://www.beazley.ox.ac.uk/xdb/ASP/recordDetails.asp?recordCount=1&start=0 (18 de junio del 2014).

[712] El simposio fue una reunión social de ciudadanos, hombres adultos libres, estrictamente regulada en la que se entretenían, conversaban y bebían. Los hogares acomodados ostentaban una habitación para las fiestas diseñada para albergar entre siete u once taburetes largos colocados punta con punta a lo largo de tres de sus paredes. Reclinados dos en un sofá, los hombres podían comunicarse fácilmente a través del espacio abierto en el centro del cuarto. Después de la cena, el anfitrión, quien actuaba como maestro de ceremonias, dictaba las reglas para la noche y establecía el orden de los eventos, decidía el número de cráteras para hacer la bebida y disponía la proporción de agua para el vino en cada crátera preparada por los sirvientes, la cual variaba entre tres partes de agua para una o dos raciones de vino. Siempre mezclaban el vino con agua, pues creían que esta práctica los distinguía de los bárbaros. Los sirvientes llenaban las jarras de la crátera y vertían la bebida en cada copa, una mezcla bien equilibrada de vino y agua llenaba al grupo de relajación, cada comensal conversaba de temas específicos, algunos recitaban poesía, otros tocaban música; atletas hacían juegos de destreza que avivaban la noche, pero el mayor entretenimiento venía de los músicos profesionales, bailarines y cortesanas. Cf. NORRIS, op. cit., p. 23.

femeninas, sino sólo con aquel bello joven que fue inmortalizado, no por sus hazañas como solían alcanzar la inmortalidad los héroes, sino por el deseo amoroso del dios.

Pasando ahora al mito de Alcmena, puede reconocerse más complejo en cuanto a la forma en que el dios se unió con ella. Existe una serie de antecedentes que favorecieron el encuentro de Zeus con la joven[713]. En el mito, el disfraz del dios no es el de un animal como en el caso de Europa, Leda o Ganimedes, ni tampoco la de un elemento mineral como el oro que fertilizó a Dánae, sino que optó por un disfraz más sutil, un engaño diferente lleno de virtuosismo. El dios tomó la forma de Anfitrión y no de otro ser, ya que no sedujo a Alcmena, no le inspiró un deseo exaltado o delirante, ni quiso ultrajarla, sino que le mostró cierto respeto al presentarse como su pretendiente o esposo, un guerrero sobresaliente que hacía méritos para conseguir desposar a tan virtuosa mujer o incluso simplemente complacerla[714]. Pero tomar la figura del hombre victorioso en batalla que merecía ser recompensado al referir sus hazañas, no le aseguraba al dios que Alcmena lo recibiría de buen grado en su lecho, tuvo entonces que mostrar una prueba de su victoria. Se puede decir que esta transformación, al igual que el oro en Dánae que simboliza el honor de Perseo[715], tiene ciertas características que representan al descendiente procreado, Heracles, quien quizá, independientemente de la cólera de Hera contra el descendiente ilegítimo, debía de hacer méritos para destacarse como héroe.

La descripción de Zeus como Anfitrión en esta ocasión no es primordial, pues la figura de Alcmena es más importante, incluso, por mucho, la más detallada entre las amantes aquí tratadas. Esto explicaría en parte la intención por la cual el dios se unió a ella y el porqué de tomar aquel característico disfraz. La joven, al igual que las otras mujeres, se describe como bella que, sin que el mito lo refiera, pudo haber inspirado la lujuria del dios; pero se destacaba además por su carácter virtuoso, sobresaliendo así entre todas las mortales. Por otra parte, Ganimedes fue inmortalizado por su belleza dado el deseo que inspiró en el dios, pero en el caso de Alcmena, siendo ella una mujer virtuosa además de

[713] Cf. supra, p. 83.
[714] Cf. supra, p. 83.
[715] Cf. supra, p. 98.

bella, no le bastó para alcanzar el regalo de vivir entre los dioses, sino que fue dotada con un descendiente virtuoso y notable que sí tuvo la oportunidad de alcanzar la inmortalidad[716]. La virtud masculina es recompensada con una fortuna superior en comparación con la virtud femenina, según los ideales de esta sociedad patriarcal[717].

Retomando la escena del encuentro entre Zeus y Alcmena, el dios triplicó la noche[718], según una variante del mito el dios no tuvo esta relación para satisfacer un deseo erótico (ἐρωτικῆς ἐπιθυμίας), sino porque así lo requería la acción de engendrar a tan ilustre héroe[719]; nuevamente, se habla de los dos aspectos importantes en cuanto a las características de la amante: su belleza y su virtuosismo, el primero inspiró el deseo del dios como se ha visto con las otras amantes, el segundo motivó al dios a dedicar un especial cuidado al engendrar a un descendiente del cual estaría orgulloso, como el propio dios presumió en el Olimpo[720]. Por otra parte, Alcmena nunca sospechó que con quien había pasado la noche no era su esposo, el dios nunca se presentó ante ella con su figura divina, escapó justo en el momento en que el verdadero Anfitrión regresó a su hogar. La actitud del marido varía según la fuente, pero, en general, al enterarse que Alcmena ha sido la amante de un dios, acepta de buen grado compartir a su esposa y engendra en ella una noche después a su propio hijo[721], lo que dejaría entrever la forma en cómo los hombres griegos se sentían ante la idea de tener por esposa a la amante de un dios. No obstante, antes de aceptar tal condición, como se ha visto en el mito, Zeus, después de unirse a su amante, deja que el verdadero Anfitrión descubra por su cuenta todo lo que ha sucedido la noche anterior a su llegada, entre otras variantes como es costumbre, una versión del mito refería que Anfitrión ponía en duda la fidelidad de la joven e incluso la condenaba a ser quemada en una pira.

---

[716] Cf. supra, p. 86.
[717] Cf. infra, p. 116.
[718] D. S., IV. ix. 2 y APOLLOD., II. lxi. 2O bien, la duplicó según HYG., *Fab*. 29, cf. supra, p. 84, nota 601.
[719] Cf. supra, p. 85.
[720] Cf. supra, p. 85.
[721] APOLLOD., II. lxi. 2. Por otra parte, Plauto (*Amph*., v. 103) afirma que Alcmena ya estaba embarazada de su esposo, e Higino (*Fab*., 29) que, al sospechar Anfitrión que un dios había estado con su esposa, no volvió a acostarse con ella.

En esta última versión del mito está basada la escena de la crátera que a continuación se analizará, pues datos sobre la época en que fue manufacturada[722], la técnica del pintor de Pitón quien la realizó –ya que en el vaso se puede apreciar su firma: "ΠΥΘΩΝ ΕΓΡΑΨΕ" (dibujado por Pitón)– y la comparación con los fragmentos conservados de la tragedia de Eurípides titulada *Alcmena*, todo ello refieren que la escena está basada en dicha obra[723].

La figura principal, ubicada en el centro de la escena, es la de Alcmena sentada sobre un altar, que según algunos pertenece a Zeus[724]. Ella y los cuatro personajes que la rodean tienen grabado su nombre en la parte superior de cada figura[725]. Se puede ver a Zeus en la esquina superior izquierda ataviado con una corona de olivo sobre la cabeza, un cetro en su mano derecha y debajo de él un rayo, epifanía del dios sobre la tierra; junto a él y sobre su joven amante, se encuentran dos mujeres identificadas como las nubes que vierten con sus hidrias el agua de lluvia, mientras que en la esquina superior derecha se encuentra Eos, la diosa matutina, que tiene en su mano derecha un espejo, debajo de ella se percibe otro rayo, símbolo de Zeus. Alcmena tiene a cada lado dos figuras masculinas: a la derecha se encuentra su esposo Anfitrión, del lado izquierdo está un posible esclavo de éste llamado Anténor que tiene bajo sus pies un *oinocoe*[726]. La crátera tiene una clara tendencia del trabajo del taller de Pitón, por ejemplo, las cortinas que enmarcan toda la escena y la ejecución y el cuidado con la que se presentan las gotas de lluvia[727]. Además se ve un patrón de tres espirales angulares y un tablero en la parte baja del vientre del vaso y en la parte del borde del labio, se observa detalles de hojas, elementos de vegetación y vida[728].

---

[722] Cf. supra, p. 45.
[723] DOWDEN, op. cit., p. 49 y MARCONI, Clemente, *Greek Vases: Imagines, Contexts and Controversies*, p. 119.
[724] MARCONI, op. cit., p. 118 y CARPENER, op. cit., p. 118.
[725] Para ver con más detalle los nombres grabados en la crátera, Cf. The Beazley archive en: http://www.beazley.ox.ac.uk/tools/pottery/painters/keypieces/paestan/python.htm (18 de junio del 2014).
[726] Jarra para el vino, cf. supra, p. 31.
[727] Algunos datos sobre esta escena las he tomado de la página web del Museo Británico de Londres: http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/gr/r/wine_bowl_campania.aspx (18 de junio del 2014).
[728] La escena colocada en el lado B de esta crátera fue imposible de localizar, por ello no puedo dar ninguna explicación adicional sobre la relación de uno y otro lado, o bien, sobre cómo afectaba al mito.

La acción que se representa en el panel principal de la crátera, por lo que se puede percibir y en comparación con el mito, es como sigue: Alcmena, sentada en un altar de Zeus, ruega al dios y se lamenta por lo que le espera a ella y a su hijo, alza la mano derecha hacia el cielo como una suplicante resguardada en un altar[729]. Anfitrión ha acusado a su esposa por la mañana después de lo que él cree haber descubierto: su infidelidad durante la noche. En seguida, él y su asistente, Anténor, intentan prenderle fuego al altar colocando maderas y antorchas encendidas. Al oír los ruegos de la joven, Zeus manda a las nubes para verter el agua de lluvia y apagar las llamas y lanza además sus rayos en señal de ira ante tal injusticia, mientras aparece sobre el altar un halo que cubre a Alcmena, quizá un arcoíris, indicando que ella es salvada justo al amanecer, como lo indica la diosa matutina[730], quien no es indiferente a lo acontecido con Alcmena, pues ella misma raptó a Céfalo, hijo de Deyón, quien ayudó a Anfitrión a vencer a los teleobas[731]. Eos es cómplice del arrebato amoroso del dios, ambos vieron en un mortal bello y virtuoso el cumplimiento de sus deseos.

La escena en este vaso ayuda a comprender los fragmentos conservados de la *Alcmena* de Eurípides, pues aquellos sólo refieren un monólogo de lamentación, quizá hecho por la joven[732], mientras que el vaso, a través de elementos representativos, deja clara la acción que muestra y facilita la interpretación el trabajo hecho por el pintor, quien siendo de época del clásico tardío, presenta un trabajo más elaborado al de otras épocas. En la crátera, usada en primer lugar para mezclar el vino con agua y después verterlos en un *oinocoe*, muestra este otro vaso bajo los pies del esclavo Anténor, referiendo una doble acción: tanto la mítica plasmada en el centro de la cerámica como el desarrollo de la reunión entre los que aprecian la imagen, posiblemente una boda en la que la escena dio pie

[729] En Esquilo (*Supp*., vv. 76-85 y 211-225) se presenta cómo suele ampararse todo suplicante que se acoge en un altar dedicado a los dioses y sobre todo a Zeus.
[730] Según un estudio comparado sobre la composición del pintor Asteas con otros de la misma época incluido el pintor que aquí trato, dice que ambos gustan indicar el tiempo con algunos elementos en sus composiciones: el sol, una lámpara para la noche o, en este caso, la diosa matutina, cf. MARCONI, op. cit., p. 119.
[731] Cf. supra, p. 84, nota 598.
[732] E., fr. 88-104, todos los fragmentos podrían pertenecer al mismo monólogo.

al diálogo de los valores que se tenían sobre la fidelidad y la intervención de los dioses en la vida de los hombres.

Existen otros vasos en los que la escena es muy parecida a la aquí analizada, por ejemplo, la crátera cáliz del pintor Darío del período clásico tardío[733] (fig. 22), refleja la importancia de representar este tipo de mitos. La escena es idéntica salvo algunos elementos que recuerdan la acción descrita por el mito como Tiresias en la parte superior izquierda o Creonte que mira hacia la derecha, además de dos jóvenes que ayudan a Anfitrión a cargar leños de madera, otros personajes, que no aparecen propiamente en el mito, como Hermes, Afrodita y Eros, pero que, por lo ya analizado en otros vasos[734], podemos determinar su función servil hacia Zeus y en el caso de Afrodita y Eros, simbólica. Otro elemento a destacar en esta imagen es el águila que se presenta como epifanía del dios y asimismo como símbolo del rapto[735].

Para concluir, hablaré del mito de Leda iniciando con una breve explicación literaria de éste. En este mito se confunden, como se ha visto[736], dos variantes narrativas, las cuales coinciden en que Zeus se transformó en un cisne para unirse a su amante, pero varían al dar el nombre de la mujer seducida por el dios. Las fuentes que hablan sobre Némesis refieren, también, la intervención de Leda como la mujer que cuidó del huevo que puso aquélla y que fue encontrado por un pastor. Esta versión del mito tiene como fuente más antigua las *Ciprias*[737], misma que refieren a Némesis como la madre de Helena, pero también de los dioscuros, mientras que en la *Odisea* se refiere que Cástor y Pólux son hijos de Leda y de Tindáreo y, al mismo tiempo, Homero pone en voz de Helena que ellos son sus hermanos de la misma madre, es decir, Leda[738]. Si bien, hay otros dos autores que nos hablan de Némesis como la madre de Helena en épocas posteriores al ciclo épico, incluidos Cratino y

[733] Cf. supra, p. 45.
[734] Cf. supra, p. 89.
[735] Cf. supra, p. 101.
[736] Cf. supra, p. 86.
[737] Cypr. apud *Fragmentos de épica*…, pp. 130 y 131.
[738] Cf. supra, p. 86.

Eratóstenes[739], son los únicos que han atesorado una versión distinta del mito que la tradición literaria y plástica prefirió conservar, pues reconocieron esta versión como importante y la tuvieron en mente al hablar de sus respectivos temas. No obstante, un mayor número de autores prefirieron quizá sintetizar el mito y hacer de Leda la mujer amada por Zeus en forma de cisne y ceder al dios los descendientes que tuvo con su esposo Tindáreo.

Sobre el encuentro entre Zeus como cisne y Némesis en forma de oca, se dice que el dios logró seducirla en Ramnunte, lugar ubicado en el Ática por el mito. En el caso de Leda, donde también existen algunas variantes, se dice que el dios entró furtivamente en su lecho o que se unió con ella junto al Eurotas, río de Laconia[740]. Si se toma en cuenta que el dios se unió a ella la misma noche que Tindáreo, el rey de Micenas, entonces el dios tuvo que haberse presentado en la habitación de Leda ubicada en este sitio. La disparidad del lugar en que se llevó a cabo la unión del dios con su amante reafirma, a mi juicio, la mezcla de dos variantes míticas que tienen su origen, uno, en la región del Peloponeso o Laconia, otro, en el Ática. Una vez que Zeus logró seducir a su amante, ninguna versión refiere si el dios se presentó con su forma divina, pues sólo se habla de la transformación en cisne, en tanto que Némesis o Leda, cualquiera que haya sido la amante del dios, adoptó la capacidad de ovular como un ave al poner un huevo[741]. Por lo que se ha visto hasta ahora, los elementos a destacar en el mito son varios: el más importante, la transformación de Zeus en cisne (κύκνος), para satisfacer el deseo amoroso que sentía por dicha mujer –sea diosa o mortal–, en segunda instancia, en el caso de Némesis hubo una transformación para evadir la unión convirtiéndose en oca (χήν), pero tanto ella como Leda al ser fecundadas por el dios-cisne adoptaron la capacidad de poner uno o –en el caso de Leda– dos huevos (ᾠόν). Ni la amante, ni el cisne son descritos en el mito.

[739] La producción literaria de Cratino puede localizarse desde mediados de los años cincuenta de este siglo hasta 423 a. C. Cf. LESKY, Albin, *Historia de la literatura griega*, p. 448. Mientras que Eratóstenes de Cirene debió nacer en el primer cuarto de siglo III a. C., cf. TORRES GUERRA, José B. (ed.), *Mitógrafos griegos*, p. 123.
[740] STR., VI. ii. 9.
[741] Cf. supra, p. 86.

Figura 22. Alcmena en la pira
Del pintor Darío, 56.8 cm. de alto
340-330 a. C., Apulia, Italia, período Clásico tardío
Museo de Bellas Artes, Boston, Estados Unidos, 1989.100
Crátera-cáliz, técnica de figuras rojas

Sobre esta ave las fuentes refieren que fue consagrada a Apolo[742] y se le describe como un pájaro de alto vuelo que daba fuertes graznidos y que se le podía ver en grandes bandadas volando sobre el mar[743]. En el mito de Leda, como argüí, fusionado con el de Némesis, se cree que representaba la bipolaridad del símbolo, tanto diurna como nocturna, el cisne como un símbolo hermafrodita en el que Leda y su divino amante no son más que uno[744]. Esto es porque la tradición antigua ha visto al cisne como un pájaro inmaculado, de blancura, poder y gracia siendo una epifanía de la luz: la del día, solar y macho, mientras que la oca era la luz nocturna, lunar y hembra[745]. El significado lumínico del cisne tiene gran importancia en este análisis y sobre todo en la versión pictórica del vaso a analizar[746]. Pero, antes de pasar a la iconografía, es preciso señalar algunas anotaciones sobre los términos que describen lo que el dios sentía por la amante en cuestión y el significado del huevo.

Hasta ahora no he mencionado ningún término que describa deseo o amor por parte del dios y es que el mito en esta ocasión sólo refiere su unión con ella (συνέρχομαι)[747]. En cuanto al huevo, además de ser un alimento en la vida cotidiana[748], existe un pasaje interesante y acorde al mito que aquí estudio narrado por Aristófanes: "la Noche de negras alas engendró antes que nada en los infinitos recovecos del Érebo un huevo huero del que nació con el curso de las estaciones Eros, el deseado, cuya espalda refulgía con dos alas de oro, semejantes a los rápidos remolinos del viento"[749]. Siendo las aves hijas de Eros, que todo lo ordenó antes de que existieran los dioses, más antiguas y propicias como regalo de los enamorados[750], de la misma forma que lo era otra ave, el gallo, como se ha visto[751]. El

[742] *h. Ap.*, 1 s.; AR., *Au.*, 870 y NONN., XXXVIII. 206.
[743] HES., *Scut.*, 316 s.
[744] CHEVALIER, op. cit., s. cisne.
[745] Idem.
[746] Cf. infra, p. 115.
[747] Cf. supra, p. 86, para el mito. LIDDELL (op. cit., s. v.), para el término en cuestión.
[748] Como se puede apreciar por ejemplo en AR., *Lys.*, 856.
[749] AR., *Au.*, 695-697. Trad. de Luis M. Macía Aparicio.
[750] AR., *Au.*, 698-705.
[751] Cf. supra, p. 104.

huevo, que hace virar hacia el significado del ave, es el símbolo universal de la manifestación y del origen del mundo[752].

En el *lutróforos* (fig. 15), la escena que sobresale está conformada por Zeus y Afrodita, ambos se encuentran dentro de un palacio con cuatro columnas jónicas que sostienen el techo, Zeus se encuentra sentado apoyado en su mano izquierda, mientras que con la derecha sostiene un cetro, él está girando la cabeza a su izquierda para ver a Afrodita que está de pie cargando con su brazo derecho a Eros, quien acaricia la barbilla de la diosa, mientras que de su mano derecha cuelga un ἴυγξ (torcecuello o la rueda en la que se cuelga esta ave que representa un encanto o hechizo de amor)[753]. Rodeando esta escena se encuentran a la izquierda del palacio una mujer alada con su nombre grabado: Astrape[754] que lleva una antorcha en la mano derecha, los rayos de Zeus pegados al cuerpo los sostiene con la mano izquierda, también, tiene un nimbo sobre la cabeza que representa el brillo propio de su nombre[755]. A la derecha del palacio está un joven desnudo, Eniautós[756], nombre que se debe a la inscripción grabada sobre él; lleva una túnica apoyada en su hombro izquierdo, sosteniéndolo por el otro extremo con la mano derecha, carga además una cornucopia que contiene cinco varas de trigo, junto a él se encuentra Eleusis[757] sentada sobre dos almohadas y, por el contrario, está regiamente ataviada, lleva un vestido de varios pliegues, un collar, pulseras y una corona, sostiene con su brazo izquierdo un enorme báculo o antorcha, también tiene su nombre inscrito encima de ella.

Debajo del palacio, que podría ser el palacio olímpico, se encuentra Leda y el cisne que aparecen dándose un beso. El cisne blanco, con el pico y las patas rojas, se sostiene de

---

[752] CHEVALIER, op. cit., s. huevo.
[753] Cf. LIDDELL, op. cit., s. ἴυγξ.
[754] Plinio (*HN*., XXXV. xcvii. 1) menciona ya algunas imágenes pintadas con la personificación femenina de Astrape, relámpago. Cf., también, PHILOSTR., *Im*., I. xiv. 1.
[755] LIDDELL, op. cit., s. ἀστραπή: relámpago, resplandor.
[756] Por la escena en que participa se puede conjeturar que es la personificación del tiempo anual de la cosecha, su nombre significa año o período de tiempo, cf. LIDDELL, op. cit., s. ἐνιαυτός.
[757] Eleusis es el héroe epónimo de la ciudad del mismo nombre, se dice que era hijo de Hermes y Daira, se casó con Cotona quien tuvo de aquél a un hijo, Triptólemo. Cuando Deméter trataba de hacer a éste inmortal introduciéndolo en el fuego, Eleusis la descubrió y profirió un grito que hizo enojar a la diosa y lo mató (cf. GRIMAL, op. cit., s. v.). No obstante, esta versión mítica de carácter etiológico refiere una parte de los misterios eleusinos dedicados a Deméter, quien es la que, con seguridad, se aprecia en la imagen.

puntitas y con las alas extendidas; por su parte, Leda porta un elaborado quitón y recibe el beso de su amado con un abrazo, mientras que Hipnos, detrás de Leda, se muestra desnudo y extiende sobre los amantes una vara con la mano derecha, detrás de él, en el extremo derecho de la escena, está de pie una mujer de cara a la izquierda que sobre sus pies alcanza la rama de un árbol de manzanas. Detrás del Zeus-cisne, una mujer corre mirando hacia atrás, sobre ella vuela un pájaro blanco que tiene un lazo en sus garras, además, un espejo está sobre su cabeza y una planta con frutos en frente de su pierna derecha. Sobre el cisne está lo que parece ser un xilófono[758]. Debajo de Leda y su amante, está un cervatillo blanco que bebe de un *fiale* sostenido por Eros. Toda la escena sugiere un terreno montañoso, se muestran varias plantas a lo largo de la línea de piso, quizá sugiriendo prados florales por las orillas del río Eurotas en el que tuvo lugar la unión entre Zeus y Leda[759]. El huevo no aparece en esta representación del mito, pues se ve, propiamente, el encuentro entre el dios y su amante, no obstante, hay quienes ven en el borde del labio de la vasija motivos de huevos y puntos pintados, además, de elementos florales como el patrón de hojas de laurel con un rosetón en el centro de la banda del *lutróforos* o las plantas que rodean a la sirena situada entre el cuello y los hombros del vaso[760].

La acción en la escena se muestra en secciones, se puede ver cómo Zeus relacionado con Afrodita y su niño Eros, simbolizarían en la primera escena, amor y deseo que se apoderan del dios y propician su transformación; la conclusión de ello se obvia debajo, en la que el dios logra seducir a su amada, mientras los envuelve el sueño y una mujer sale corriendo ante la escena erótica, quizá sea Peitos, una diosa menor que personifica la persuasión[761], y quien pertenece al séquito de Afrodita. Ella es representada como una mujer que huye con la mano alzada ante el rapto amoroso y tiene entre sus atributos una

---

[758] Instrumento musical de percusión formado por láminas generalmente de madera, ordenadas horizontalmente según su tamaño y sonido, que se hacen sonar golpeándolas con dos baquetas. *Diccionario de la Real Academia*, s. v.

[759] Toda la descripción del vaso está apoyada en la información que se encuentra en la página: http://www.perseus.tufts.edu/hopper/artifact?name=Malibu 86.AE.680&object=Vase (18 de junio del 2014).

[760] El lado B de esta vasija, que contiene a una mujer de pie en una estructura de columnas jonias con sus cuatro sirvientas y que se puede apreciar en la página web citada en la nota anterior, no será analizado aquí por no contener elementos míticos.

[761] Cf. GRIMAL, op. cit., s. Peito.

paloma volando sobre ella y en su mano carga un ovillo, el hilo de unión[762]. En cuanto a los otros personajes que envuelven ambos episodios se encuentran, debajo de los amantes, un pequeño Eros que da de beber a un cervatillo y reafirma la acción erótica al ser representado en una escena juguetona y pastoril. En tanto que los otros constituyen un complemento propio del significado del vaso en general, los elementos de tiempo representados en la personificación de Eniautós y el ritual de la siembra y la cosecha con Eleusis, además, de la mujer que se alza para alcanzar un fruto del árbol de manzanas, quizá las manzanas de las Hespérides[763], son reflejo del uso fúnebre del vaso. Mientras que el espejo[764] y el xilófono pueden ser elementos adicionales que simbolizan –y complementan– el ciclo de la vida.

El *lutróforos*, como el *lebes-gamikós*, servía en los ritos matrimoniales para trasladar, almacenar o calentar el agua para el baño de la novia. Por baño se entiende no la inmersión, sino el verter agua sobre las manos, los pies y quizá la cabeza. El *lutróforos* fue también un vaso de entierro y podría servir como lápida, sobre todo aquellos que contenían escenas de batalla y funerarias podían ser considerados como conmemorativos o regalos propios para las tumbas[765]. De acuerdo a la época y el tamaño de esta vasija, además de lo ya analizado, puedo decir con seguridad que este vaso no fue utilizado para un ceremonia nupcial, sino para marcar la tumba de una mujer joven que quizá no se casó, la escena erótica y los elementos del inicio de un nuevo ciclo de vida, así como los elementos simbólicos de luz y tinieblas, la representación ambivalente del cisne, lumínico-nocturno, ayudan a determinarlo así, aun cuando el huevo no esté presente, pero por lo que se conocía del mito, se podía determinar que de la unión del dios con la joven nacería una prominente descendencia divina.

---

[762] http://www.theoi.com/Daimon/Peitho.html (18 de junio del 2014).

[763] Quizá, aunque faltaría un elemento mítico: la serpiente que custodiaba el árbol. Considero, sin embargo, que bien podría ser éste el árbol de las manzanas doradas que custodian las Hespérides, puesto que reflejan una escena de matrimonio, la de Zeus y Hera, el matrimonio sagrado por excelencia, cf. http://www.theoi.com/Titan/Hesperides.html (18 de junio del 2014). Todo ello me hace pensar que la mujer que se muestra en la vasija y que admira de tal manera este árbol que se alza para alcanzar alguno de sus frutos, que se encuentra distraída y que no ve la escena que tiene delante, podría ser fuera Hera, alejada de la acción que da cumplimiento a los deseos del dios.

[764] CHEVALIER, op. cit., s. espejo.

[765] BOARDMAN, op. cit., p. 240.

Existen otras representaciones sobre el mito de Leda, la más antigua era una estatua de alrededor del 400 a. C., de la que sólo se han conservado copias romanas, mientras que las versiones más eróticas se cree que aparecieron al final del período clásico[766]. Antes de estas fechas, las escenas vinculadas con este mito refieren la versión en la que Leda encuentra el huevo que puso Némesis y del que nacería Helena, más de una docena de vasos áticos de figuras rojas entre el 450 y 400, las cuales se pintaron durante el último tercio del siglo, representan un enorme huevo que reposa sobre un altar de Zeus ante la mirada estupefacta de Leda[767], por ejemplo, en un *kílix* del período clásico (430-425 a. C.) se encuentra un huevo y un ave encima de un altar (fig. 23 a y b). El vaso tiene ya los nombres grabados de los personajes y del pintor Xenotimo (ΞΕΝΟΤΙΜΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ). Este artista colocó a Leda, a Tindáreo y a Clitemnestra como testigos del nacimiento de Helena a partir del huevo[768]. Este tipo de escenas también expresa la complejidad del mito y lo antigua que pudo ser la versión en que Némesis puso el huevo y que le fue entregado a Leda después, pero que en imágenes posteriores sería reconocida como la madre de Helena.

Hasta ahora me he centrado en la explicación racional del mito y simbólica de los elementos más importantes dentro de la pintura cerámica. A continuación, hablaré sobre la escena erótica concretándolo en un breve análisis filológico. En este apartado destacaré tres grandes rubros, según las acciones ejecutadas por el dios: uno, los antecedentes del rapto, la descripción del ambiente en el que se efectúa la seducción y el enamoramiento de Zeus; dos, la transformación y el rapto como tal, este último, independientemente de que lo haya o no, y, tres, la unión del dios con su amante, ya sea que se dé con el disfraz adjudicado o con su apariencia divina.

Retomaré, pues, los términos propios que reflejan la pasión o el amor de Zeus dentro del mito, para dejar en claro cómo los griegos percibían la relación del dios principal

---

[766] CARPENTER, op. cit., p. 39 y fig. 58.
[767] Ibid. pp. 198-199 y fig. 295.
[768] Mientras que, del otro lado, en la parte inferior de la imagen, lo que sería el lado B de la copa, hay tres mujeres: Cleopatra, Filonoe y la tercera, que tiene encima la firma del pintor. El hombre sentado en el centro, con su nombre grabado, es Pirito, rey de los lapitas. Cf. http://www.mfa.org/collections/object/drinking-cup-kylix-depicting-peiritho-s-and-the-birth-of-helen-153688 (18 de junio del 2014).

Figura 23 a. Pirito y el nacimiento de Helena
Firmado por el pintor y ceramista Xenótimo, 5.5 cm. de alto, 16.5 cm. de diámetro
430-425 a. C., Ática, período Clásico
Museo de Bellas Artes, Boston, Estados Unidos, 99.539
Kílix, técnica de figuras rojas

Figura 23 b. Nacimiento de Helena

del panteón griego con algunas de sus amantes mortales y el porqué de sus transformaciones. El desarrollo de este último apartado seguirá, en la medida de lo posible, el orden de los mitos aquí analizados puesto que se pretende reunir las últimas observaciones, coincidencias y divergencias que hay en los mitos sobre la figura de Zeus y su virilidad.

Así, pues, se recordará que en el mito de Europa, el dios, viendo (Ζεὺς θεασάμενος) a la joven recoger flores en algún prado junto a las ninfas, se enamoró (ἠράσθη)[769]. Este breve pasaje, tanto en su totalidad como en los elementos que lo conforman, contiene varios aspectos a destacar. El primer verbo θεάομαι, que es distinto de un simple "ver o mirar a una cosa o persona", como lo podría expresar el verbo ὁράω[770], significa particularmente "observar con fijeza, contemplar al punto de quedar maravillado"[771]. La escena que ve el dios es, en suma, descriptiva. Él contempla a la joven que se encuentra rodeada de otras doncellas, que están también en edad núbil, característica propia de las ninfas[772]. Todas se encuentran recogiendo flores (ἄνθη)[773], resaltando así su feminidad, es decir, su juventud y belleza, e incluso, su sensualidad[774], pero sobre todo la escena descrita ubica a Europa en un λειμών, un prado o pradera[775], a plena luz del día en un zona abierta a la mirada de cualquier otro dios o diosa, incluida su esposa Hera; no obstante, aquel lugar propició también el rapto, pues ese prado ya ha sido reconocido en otros pasajes eróticos como un elemento indispensable para crear una atmósfera de seducción[776].

---

[769] Cf. supra, p. 74 e infra, nota 775.
[770] LIDDELL, op. cit., s. v.
[771] LIDDELL, op. cit., s. θεάομαι: *gaze at, behold, mostly with a sense of wonder, view as spectators in the theatre*.
[772] El término "ninfa" ha sido tratado de manera amplía por Fatima Díez (*Lecturas del mito griego*, p. 173 ss.), yo he recogido ya algunas de sus observaciones con respecto a ese término, cf. supra, p. 68, nota 461.
[773] LIDDELL, op. cit., s. ἄνθος: *blossom, flower; bloom, flower of life*.
[774] Cf. infra, p. 121.
[775] LIDDELL, op. cit., s. λειμών: *any moist, grassy place, meadow*.
[776] Hesíodo (*Th*., 276 ss.) refiere que Poseidón y Medusa se unieron en un λειμών, mientras que Platón (*Phaedr*., 229a. ss.) describe asimismo la unión de Bóreas y Oritía en otro prado. Cf., también, CALAME, Claude, op. cit., pp. 160-163.

A diferencia de Europa, Dánae permanecía encerrada en una habitación bajo la tierra en el patio de la casa paterna[777], sin duda, el dios fue débil ante los encantos de esta joven, pues también de ella quedó enamorado (ἐρασθείς)[778], sin embargo, en este mito no hay un rapto como tal, sino que el dios se adentró, a través del techo a su tálamo, (θάλαμον)[779]. Lugar que refiere un encuentro diferente, pues, dejando de lado la seducción, hay que destacar que el tálamo es, en primer lugar, la habitación de una mujer y, en segundo lugar, una habitación conyugal, el lugar íntimo en el que un matrimonio da inicio a una nueva vida, una vida en pareja. Este espacio se vuelve para Dánae un lugar de transición desde su doncellez a la de mujer adulta, esposa y madre. Pero también, tálamo se refiere muchas veces al sepulcro o urna en la que se deposita a un muerto[780], lo que explicaría en parte el uso de la crátera, misma que estaba en duda si habría tenido un uso en una boda o en un ritual funerario.

Ubicado el lugar del encuentro amoroso en estos dos primeros mitos a analizar, se observa que el dios, con una u otra amante, sintió un amor, deseo o pasión sexual (ἠράσθη o ἐρασθείς), respectivamente. En cuanto al rapto de Ganimedes, el primer acto del dios fue su enamoramiento, mejor dicho, deseo, ἵμερος[781], mismo que demuestra que el dios no sintió un afecto similar por sus amantes femeninas, sino que se trata de un deseo idealizado, quizá, por la misma razón, el lugar erótico o de seducción no se encuentra en el mundo terrenal. En este caso ese lugar se presenta al final del mito, se puede apreciar cómo después de trasladar a su joven amante hacia el Olimpo, Zeus le otorgó como compañero de juegos a Eros, dejando entrever un atisbo de seducción implícito en este dios y ubicándolos

---

[777] Cf. supra, pp. 79 y 94.

[778] LIDDELL, op. cit., s. ἐράω: ἔραμαι: *love properly of the sexual passion, to be in love with, without sexual reference, love warmly opp.* φιλέω: *love or desire passionately, and desire to do*.

[779] LIDDELL, op. cit., s. v.: *an inner room or chamber, gral. Women's apartament, inner part of the house like μυχός a special chamber in this part of the house; bedroom. Of the lady of the house; bride-chamber*; metaph. *grave*.

[780] Emily Vermeule (op. cit., p. 106) hace la analogía de que "la alcoba de los muertos se muda desde la superficie de la tierra a las grandes profundidades, y guarda en secreto al durmiente", además, vuelve a afirmar que existe en los misterios religiosos un tema de muerte y renacimiento unido a la fertilidad (op. cit., p. 107).

[781] PL., *Phdr*., 255 b y LIDDELL, op. cit., s. ἵμερος: *longing, yearning, a yearning after tears, a desire of the soul to disburden itself in grief, various impulses or emotions, desire, love*.

a ambos en su florido vergel (Διὸς θαλερῇ ἐν ἀλωῇ)[782], otro lugar a la intemperie como el λειμών en el mito de Europa, pero que al estar dentro de la morada de los dioses, se vuelve un lugar fantástico de eterna belleza, deseo y seducción[783], y por su significado recuerda el carácter ctónico del dios, aún cuando no se haya unido a aquel joven. Ese aspecto natural, al igual que la penetración de la lluvia de oro que fecunda a Dánae bajo la tierra, refuerza y consolida su figura como la del dios de fertilidad rodeado de deseo o pasión amorosa.

Por lo que respecta a Alcmena, ya los mismos poetas antiguos analizaron y cuestionaron si la madre del héroe más importante de Grecia, había sido seducida para engendrar de manera especial a tan sobresaliente vástago o también en esta mujer el dios quiso satisfacer un deseo o anhelo amoroso (ἐρωτικῆς ἐπιθυμίας)[784]. Sea por una u otra razón, el encuentro del dios con esta amante se llevó a cabo en un lugar cerrado, el hogar de su pretendiente Anfitrión, lugar propicio para desempeñar una seducción más mesurada y un engaño efectivo como se ha visto con Dánae y, quizá, con Leda, más que para ejecutar el rapto. Sin embargo, ninguna versión mítica sobre Leda refiere lo que Zeus pudo haber sentido por ella. En cuanto al lugar de su encuentro, sólo una variante ubica al dios con su amante en un lugar abierto, como en el mito de Europa, junto al río Eurotas[785]; mientras que la otra versión refiere que el mismo dios pudo llegar a la habitación de la joven y unirse a ella en una especie de encuentro conyugal oculto o alejado de la mirada indiscreta que propiciaría el encuentro en el exterior, un encuentro íntimo y bien cuidado dentro del tálamo de la joven, quizá como en el mito de Dánae[786].

Ahora bien, pasando a la segunda parte de este apartado, la transformación, la seducción y el rapto, en el mito de Europa se puede observar, en primera instancia, una planeación hecha por Zeus y ejecutada en complicidad con el dios Hermes. Tal plan es

---

[782] Cf. supra, p. 83, para el mito. LIDDELL, op. cit., s. ἀλωή: *threshing-floor; more commonly any prepared ground; garden, orchard, vineyard*.

[783] Pero que a su vez es distinto de κῆπος, el jardín propio de Afrodita que pudo ser un lugar real situado quizá en Pafo, Chipre, cf. CALAME, op. cit., pp. 163-164 y nota 10. No obstante, el vergel tiene a su cargo los productos de la cosecha, frutas y cereales que tiene a su vez un significado erótico propio del matrimonio, ibid., p. 165.

[784] LIDDELL, op. cit., s. ἐπιθυμέω: ἐπιθυμία: *desire, yearning, sexual desire*; s. ἐρωτικός: *of or caused by love*.

[785] HYG., *Fab*., 77. Cf. supra, p. 114, donde se explica que en el *lutróforos* quizá está plasmada la misma idea.

[786] Cf. infra, p. 124.

comparable con el mito de Ganimedes, sólo en la versión en que los dioses son los que conciben robarlo para regalarlo a Zeus, inspirados en motivos muy concretos[787], aunque no se debe olvidar la escena del rapto que se desarrolla en el monte Ida[788], un lugar abierto a la mirada de todo hombre y dios, mas no es el lugar propiamente erótico dentro del mito como se ha visto. También es comparable, quizá, con la manera en que el dios se unió a Alcmena, pues, aunque el mito no lo detalle, el dios ejecutó una artimaña trazada previamente, dicha artimaña es descrita de mejor manera que en el mito de Dánae o en el de Leda, en los cuales no se especifica en ninguna ocasión algún tipo de plan por parte del dios para satisfacer su deseo[789].

La parte culminante en estos mitos, después de la planeación, se encuentra en la transformación del dios en otro ser, pues de esta acción derivó un cortejo o seducción, o bien, el dios pasó directamente al encuentro amoroso. La lengua griega es rica en la descripción de esta acción por parte de Zeus. En el mito de Europa, el dios cambió su figura por la de un toro (τὸ εἶδος εἰς ταῦρον ἀμειψάμενος) o bien se transformó a sí mismo en un toro (ἤλλαξεν ἑαυτὸν εἰς ταῦρον)[790]. En la primera cita el verbo es ἀμείβω[791], en la segunda variante se usa ἀλλάσσω[792], ambos verbos tienen el mismo significado que μεταμορφόω, "transformar, disfrazar (ἑαυτόν)"[793], pero, en su etimología propia, en el primer caso se habla de un intercambio[794], es decir, que Zeus dejó de lado su carácter divino para asumir toda la apariencia de un toro incluidas sus actitudes, mientras que en el segundo caso se expresa la idea de intercambiar por otro, derivado del adjetivo ἄλλος y de un sufijo difícil de precisar[795]. No obstante, de la transformación en un toro, el dios se desinhibe y externa el amor o deseo ejecutando un ritual de seducción que culmina con el rapto. El dios-toro, sintiéndose libre, bajó desde las montañas hasta la playa y se ganó poco a poco la confianza de las jóvenes, pero la acción importante, casi mágica, que hace que las jóvenes sean

[787] Cf. supra, p. 74 para el mito de Europa y p. 80 para Ganimedes.
[788] Cf. supra, p. 81.
[789] Cf. supra, p. 83 Alcmena, p. 78 para Dánae y p. 86 para Leda.
[790] LUCIANUS, *Syr. D.*, 4 y B. fr. 12.3, respectivamente.
[791] LIDDELL, op. cit., s. v.: *change, Exchange, give a change, take in exchange.*
[792] LIDDELL, op. cit., s. v.: *change, alter, give in exchange; repay*.
[793] Cf. infra, p. 121.
[794] CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire Etymologique…*, s. ἀμείβω.
[795] CHANTRAINE, op. cit., s. ἄλλος.

seducidas por Zeus-toro, es la exhalación de una flor de azafrán (κρόκον), desde su boca[796], misma que se contrapone a las flores que ellas recogen en el campo y que es de una fragancia más dulce y más seductora[797].

En el encuentro con Dánae, Zeus se metamorfoseó en oro, (Ζεὺς μεταμορφωθεὶς εἰς χρυσόν)[798], o que fluyó en igual situación que el oro, mientras ella lo recibía en su seno (χρυσῷ παραπλήσιος ῥεῖ· ἡ δὲ ὑποδέχεται τῷ κόλπῳ)[799]. En el primer caso se usa el verbo μεταμορφόω, un verbo que por su etimología parece ser más claro en cuanto a la imagen del dios en comparación con los verbos analizados con Europa[800]. En el segundo caso, la transformación y la seducción se expresan en la acción de "fluir" (ῥέω) que ya ha sido analizado como parte de la representación gráfica del oro[801], siendo esa seducción más sutil y más simbólica, pues está implícita en la transformación que sólo se expresa con el adjetivo παραπλήσιος[802].

En el mito de Ganimedes, el primer acto del dios fue su enamoramiento. Éste propició su transformación en águila, el mismo Platón describe aquel enamoramiento y transformación:

> "semejante a un aire o a un eco que, rebotando de algo pulido y duro, vuelve de nuevo al punto de partida, así el manantial de la belleza vuelve al bello muchacho, a través de los ojos, camino natural hacia el alma que, al recibirlo se encierra y riega los orificios de las alas, e impulsa la salida de las plumas y llena a su vez, de amor el alma del amado"[803].

Se puede apreciar en este pasaje que Platón describe lo importante que es este rapto para sus contemporáneos. La mirada vuelve a ser el punto de partida para la atracción y el

---

[796] B. fr. 12.1: ἀπὸ τοῦ στόματος κρόκον ἔπνει.
[797] Calame (op. cit., pp. 167-168) afirma que las flores connotan la preparación para el momento último, el encuentro amoroso; resalta en general el origen de aquellas flores a partir de la muerte de un joven en una situación de amor desgraciado, que se encontraba en su primera juventud y recién despertaba al deseo.
[798] APOLLOD., II. xxxiv. 7.
[799] PHERECYD., *FHG* 26. 13-14.
[800] LIDDELL, op. cit., s. μεταμορφόω: *transform, disguise ἑαυτόν, mostly in pass. To be transformed, to be transfigured*. Este verbo está compuesto de la preposición μετά "con" más el sustantivo μορφή "forma", mismo que dibuja un todo en un principio armónico, cf. CHANTRAINE, op. cit., s. μορφή.
[801] Cf. supra, p. 95, donde se puede observar el significado del verbo y su relación con el elemento oro.
[802] LIDDELL, op. cit., s. v.: *nerly equal, about equal; such, such-like*.
[803] PL., *Phdr*., 255 c. Trad. de E. Lledó Íñigo.

enamoramiento, como en el mito de Europa[804], sólo que en este caso parece que las miradas se cruzan y hay una reciprocidad de sentimientos, mismos que representan lo acontecido dentro de su sociedad, pues el amor del dios por este joven, mejor dicho, aquella idealización, se encuentra ya en las relaciones entre el amante (ἐραστής) y el amado (ἐρωμένος), como parte fundamental de las relaciones homoeróticas de la época, pero que ya se había venido desarrollando desde tiempos más antiguos[805]. Siendo así la relación más importante del dios, ya sea por lo expuesto en la narración mítica, ya sea por las características propias de la sociedad clásica, en éste se encuentra plasmada toda una ideología sobre las relaciones amorosas que no discriminaban ni uno ni otro sexo o género[806].

En el mito de Alcmena, en cuanto a la transformación, se dice que el dios se presentó igual a Anfitrión, (Ζεύς, ὅμοιος Ἀμφιτρύωνι)[807], este término, al igual que παραπλήσιος en el mito de Dánae, es un adjetivo que señala cuál era la apariencia del dios, pero no cómo se realizó el cambio, a diferencia de los verbos ya analizados en el mito de Europa y Dánae. Ahora bien, en cuanto a la seducción, si bien no hay un rapto como tal, sí hay un engaño y una muestra de gallardía en la figura adoptada por parte del dios y acorde a la situación, es decir, que para poseer a su amada, Zeus-Anfitrión tiene que dar pruebas que lo hagan digno de la joven, implícitamente, la seducción se desarrolla a la llegada del valeroso héroe que ha reivindicado el nombre de aquella, tras vencer en batalla a los enemigos de su padre muerto, complaciéndola e iniciando así el juego de seducción o el preámbulo de su encuentro. Está también en la muestra de su hombría el presentarse como el más fuerte ante sus enemigos y el mejor guerrero por la riqueza del botín obtenido.

---

[804] Cf. supra, p. 117.

[805] Dover (op. cit., p. 274) mantiene la postura de que la homosexualidad griega tuvo su origen en la organización militar de los Estados dorios, el mismo autor (ibid., pp. 274, 279 y 280) hace referencia a la teoría que dice que la homosexualidad griega tuvo su origen en Creta, cf., también, DOWDEN, op. cit., p. 50.

[806] Platón (*Lg.*, 636a-b) hace una severa crítica a la homosexualidad, contradiciendo en parte el deseo visto anteriormente, con el placer natural de la unión sexual –aquí el heterosexual– y recriminando el origen del mito de Ganimedes a los cretenses.

[807] APOLLOD., II. lxi. 2.

En el mito de Leda, Zeus, se unió a ella asimilado a un cisne (Διὸς δὲ Λήδᾳ συνελθόντος ὁμοιωθέντος κύκνῳ)[808], el verbo ὁμοιόω[809] aquí utilizado tiene la misma raíz que el adjetivo ὅμοιος, que describe la acción de cambio y la apariencia del dios como Anfitrión. En cuanto a la seducción en la versión en la que llegó a la habitación de Leda como un ave indefensa y necesitada de auxilio y de protección, debido a que era perseguido por un águila, se observa un engaño más que un rapto, se gana a la joven apelando a su lástima en un acto falso de inocencia y ternura, mientras que en la versión que afirma que Zeus se unió a ella junto al río Eurotas[810], se aprecia un engaño en el mismo tenor, pues nunca se especifica que aquél haya vuelto a su forma divina, sino que se da un acto exagerado y salvaje en el que se une inmediatamente a ella.

Finalmente, hablaré sobre la unión del dios con sus amantes. En el caso de Europa, Zeus la trasladó a Creta, ahí retomó su figura divina y se unió a ella en una cueva. Dicha unión se da en un lugar oculto y en la isla que será el nuevo hogar de la doncella, es el paso de un estado a otro en la vida de la joven, el paso de la adolescencia a la madurez femenina, desposada por el dios, un esposo simbólico, ya que la arrebata de su hogar para introducirla en una nueva etapa de su vida: el matrimonio y la maternidad. Aunque es el rey Asterio quien se casa con ella y cuida de sus hijos, el dios cumple con la acción primordial de engendrar.

En el mito de Ganimedes hay una inversión de los hechos realizados por el dios, quien surcó los aires con el joven entre sus garras, pero sólo hasta que llegaron al Olimpo, pudo, embelesado por su belleza, seducir al joven[811], en tanto que con las amantes primero realizaba la transformación, la seducción y luego el rapto o, según sea el caso, la unión. En este relato, fue más importante trasladarlo desde el monte troyano hacia el Olimpo por lo que el traslado también representa un cambio, una evolución en la vida, y lo es más explícitamente en este caso, porque hubo un rapto por parte de Zeus-águila que después de logrado su objetivo se presentó con su forma divina para cumplir con lo planeado: lo hizo

[808] APOLLOD., III. cxxvi. 6.
[809] LIDDELL, op. cit., s. v.: Pass. *to be made like, become like*.
[810] Cf. fig. 17 e infra, p. 123.
[811] Cf. supra, p. 81.

inmortal, le dio el cargo de escanciador del néctar y la ambrosía para que lo sirviera a las divinidades, pero culminó con su deseo al hacerlo su compañero de lecho.

En cuanto a la prolongada unión con Alcmena, el lapso de tiempo se puede justificar con el doble motivo que presenta el mito: como parte del deseo del dios y la dedicación de engendrar en ella al héroe más sobresaliente[812], en este caso el dios nunca se presentó con su imagen divina, sino que salió de inmediato antes de que llegara el verdadero Anfitrión, como de igual forma, el dios también sale de la habitación de Dánae. Sólo con estas últimas amantes existe otro tipo de travesía, un cambio que se da tras superar la muerte de ellas mismas y sus descendientes, pues ambas fueron condenadas a morir y tuvieron que acudir al dios para que las salvara y así poder empezar esa nueva etapa en sus vidas[813].

En el caso de Leda, ninguna versión dice que el dios efectuara algún rapto, sólo se percibe el cambio de estado en la unión misma, pues aunque en una se da en un lugar abierto, se dice también que Zeus se unió a ella la misma noche que Tindáreo[814], o bien, que el dios-cisne llegó volando a su habitación, ambas variantes conceden una escena íntima, oculta de la mirada indiscreta, y el paso de un estado núbil al de una mujer madura o iniciada por su amante divino, se realiza dentro del hogar, siendo así Zeus, además de padre, el esposo por excelencia.

[812] Cf. supra, p. 85.
[813]La muerte superada en este caso revitaliza el carácter de estas amantes y les adjudica el honor de ser las madres de grandes héroes, en tanto que ganan, a través de Zeus, su unión con la vida misma, a diferencia de los que se unen a la muerte. Cf. supra, p. 94, nota 654.
[814] Cf. supra, p. 86.

ZEUS, VARÓN IDEAL DE LA SOCIEDAD GRIEGA PATRIARCAL

Finalmente, reuniré todo lo analizado con el objetivo de reafirmar o descartar si la figura de Zeus es la del arquetipo de virilidad o el símbolo de fertilidad. A partir de todo lo visto hasta ahora, creo que se puede reconocer el papel que desempeña el dios en las concepciones eróticas de la sociedad griega. Empezaré con la siguiente afirmación, la relación hombre-mujer es la más antigua, una pareja que simboliza una relación primigenia como la de Urano y Gea, vínculo irrompible dentro de la sociedad[815]. Se mantiene, entonces, en los mitos referentes a Zeus un tipo de relación prístina regida por las leyes de la naturaleza, que descansan en su matrimonio con Hera; sin embargo, se deja en claro la prioridad de una manifestación de virilidad por parte del dios con sus múltiples relaciones amorosas en las cuales engendró a hijos prominentes y satisfizo a la vez sus deseos sexuales; reconociendo entonces al dios como el dador de vida por excelencia y, por ende, el esposo ideal, el amante primordial. Cabría preguntarse ¿A qué vienen las transformaciones? ¿Por qué el dios decide usar un disfraz para seducir u ocultarse ante sus amantes? y ¿cómo veía la sociedad griega estos raptos divinos?

Tanto en el análisis del mito y la imagen, como el análisis filológico, se aprecia que el amor o el anhelo erótico hacen que el dios se transforme y pueda así obtener la consumación de sus deseos. Los disfraces animales serían, a mi juicio, los más eróticos, mientras que el disfraz mineral sería más simbólico, y finalmente tomar la figura de Anfitrión sería el más audaz. El dios-toro asume un carácter noble, manso, sumiso frente a Europa, en contraste con la figura habitual del animal, que, como se ha visto[816], conllevaría un carácter salvaje, furioso e intempestivo. La fuerza que representa es sin duda de temer, pero en el mito está suavizado por la mansedumbre. La descripción del toro como bello, por más que exista un bovino con tales características físicas, toma del dios sus cualidades

[815] Platón (*Smp.*, 191e-192c) explica la bipartición de un ser original y la renuente búsqueda de un complemento, ya sea hombre o mujer, aunque en algunos casos los matrimonios se daban sólo por costumbre y no por sus inclinaciones naturales. Cf. también, DOVER, op. cit., p. 104.
[816] Cf. supra, pp. 74 y p. 89.

divinas y sólo se reconocería a la bestia por el arrebato que intenta disimular con su carácter apacible y así conjuntar en el disfraz taurino el apasionado deseo. Se puede ver entonces que el dios le dio una pista a la joven de lo que sucedería, pues no es posible que un animal salvaje pudiera ser tan atractivo y tan noble si no es por el hecho de que ocultara alguna artimaña. La ingenua joven se dejó engañar, el disfraz cumplió su cometido, fue el más adecuado porque, quizá, las características del dios-toro serían las que una mujer como Europa buscaría en un hombre. Si al conocer este mito se tiene en cuenta que la figura detrás del disfraz es la de un dios hermoso, fuerte y noble, no sería desagradable escucharlo, aceptarlo y reproducirlo. Aún mejor, las características del dios-toro se vuelven atractivas para algunas doncellas, que busca en un hombre una bravura y vigorosidad que las haga sentir seguras, e idóneas y ejemplares para los varones.

En su transformación en ave, ya sea un cisne en el mito de Leda o un águila en el mito de Ganimedes, ambas, en primera instancia, pudieron ser vistas como aves eróticas, descendientes del "alado" Eros[817]; por otra parte y de manera individual, el cisne con su blancura y gracia era visto como un símbolo dual[818], de vida y de muerte y tal vez por la misma razón profético como el águila, pues auguraba que nacerían varones y hembras que representarían virtuosismo y destrucción[819], respectivamente. Por su parte, el águila, ave real, símbolo del poderío, ave que por sorteo y por predilección pertenecía a Zeus[820], deja claro que todo se efectúa a plena luz del día por lo que tal unión es privilegiada y contrasta con su amorío con Leda, donde se refleja cierta vergüenza y erotismo desenfrenado, al

[817] AR., *Au*., 695-705.
[818] Cf. supra, p. 112.
[819] Cástor y Pólux, los Dioscuros, son recordados por sus heroicas hazañas, participaron en la cacería del jabalí de Calidón (APOLLOD., I. lxvii. 1 ss.); fueron elegidos por Jasón para viajar en la expedición de los Argonautas (APOLLOD., I. cxi. 1) y ellos mismos raptaron a las Leucípides, hecho por el cual tuvieron un altercado con sus primos, Idas y Linceo, que tenían planes de casarse con las jóvenes. Linceo mató a Cástor, Pólux mató a Linceo y cuando iba en busca de Idas, éste lo mató de una pedrada; Zeus le dio muerte y condujo a Pólux al cielo, pero él se negó a estar ahí mientras su hermano permanecia en el Hades, así que por voluntad de Zeus vivieron un día entre los dioses, otro entre los muertos (APOLLOD., III. cxxxiv-cxxxvii). Por otra parte, sobre Helena es bien sabido que por su admirable belleza fue raptada y pretendida en varias ocasiones, la más célebre dio origen a la batalla de la guerra de Troya (APOLLOD., III. cxxviii-cxxxiii; cliv-clv; *Epit*., I. 23; II. 16; III. 1-6, 28; V. 9, 13, 19, 22). Mientras Clitemnestra es recordada por la traición que hizo a Agamenón al serle infiel mientras él combatía en Troya para traer de vuelta a Helena, y al asesinarlo en complicidad con su amante Egisto (APOLLOD., III. cxxvii. 1; *Epit*., II. 16; III. 22; VI. 9, 23, 25).
[820] Cf. supra, p. 101.

ocultarse en la oscuridad de la noche, ya sea junto al río Eurotas, o bien en la habitación de la joven tras fingir ser perseguido precisamente por un águila[821]. El simbolismo de esas aves reafirma el poderío del varón sobre la mujer, el rey que sale al encuentro de su pueblo, el ave rapaz, contrasta con el cisne hermafrodita, misterioso y dual, reflejado en la unión del dios con Leda y que podía traer para los hombres tanto el honor como la destrucción.

Mientras que en el mito de Dánae, Zeus con apariencia de lluvia de oro representa tanto la virilidad como el virtuosismo. La lluvia, epifanía del dios, es símbolo también de fertilidad[822], puede asemejarse al semen debido a la forma en cómo se presenta: es un líquido que se desliza hasta llegar a su vientre. Mas, el oro refleja la importancia del dios e incluso su justicia, al contrarrestar los infames deseos de Acrisio y garantizar el cumplimiento de su nefasto destino[823]. El dios en esta ocasión decidió adoptar una forma mineral y no la de un animal, porque era la mejor manera de acceder a la joven, sólo fluyendo podía descender y penetrar la tierra, y el tálamo broncíneo, y finalmente fertilizarla. El carácter ctónico está presente al engendrar a un hijo bajo tales circunstancias, durante la muerte aparente de la amada. Pero también, al ser un dios justo y ordenador del destino y varón orgulloso de procrear a un ilustre descendiente, se vuelve el dios que rige y da vida.

Al adoptar la figura humana de Anfitrión, Zeus legitima propiamente la libertad sexual del hombre y, quizá hasta el adulterio, pero siempre unida a ciertas características. Zeus se transforma en un varón mortal, su antítesis natural, una imagen efímera ¿quería el dios sentirse como un mortal que regresara triunfante tras quizá haber podido morir en batalla? Quizá, el dios reconoce la valentía del hombre al enfrentarse a la muerte y hacer valer "su efímera existencia", su mortalidad, pero la característica sensual de una mujer y el reconocimiento de sus virtudes, hacen que el instinto sexual del dios despierte y demuestre que sólo el hombre más valeroso, más varonil, merece obtener tal mujer. Zeus, para procrear al héroe más importante de Grecia, legitima la gallardía y la virilidad que

[821] HYG., *Fab*., 77 y E., *Hel*., vv. 17-21, respectivamente.
[822] Cf. supra, p. 94.
[823] Idem.

representa la íntima relación de un héroe: éxito en la batalla, sustracción del botín y obtención de la mujer más digna.

Cada mito aporta una característica particular de la idea del arquetipo de virilidad. Antes de explicar esta afirmación, debo advertir la relación que existe entre las vasijas cerámicas. Me parece que el lécito que representa el mito de Europa, la pequeña crátera del mito de Dánae y el particular *lutróforos* del mito de Leda, tiene una especial conexión entre sí debido al tema de la fertilidad, la muerte y, por ende, el carácter ctónico del dios. Retomando lo visto en el lécito, varios son los elementos que me hacen pensar que tuvo un uso funerario, pues, en principio, su conexión con la muerte está representada con Hermes, e indirectamente con la descendencia de Zeus y Europa, esto unido a la seducción representada con Afrodita y el significado simbólico de la transformación del dios en un toro, pues este animal evoca la idea de potencia y fogosidad irresistible, simboliza el desencadenamiento sin freno de la violencia, tiene contacto directo con la tierra y un bramido semejante al del trueno, otra epifanía del dios como fuerza fecundante, quizá este choque con la tierra destaque también su faceta fúnebre[824], que reafirma esa idea y complementa el papel del dios, el amante de vida y de muerte.

La crátera del mito de Dánae adquiere también un complejo simbolismo. Empezando con el relato mítico se tiene en cuenta la muerte figurada de la joven, al ser enterrada en un tálamo bajo la tierra; se recordará que el término tálamo tiene dos significados, mismos que en la crátera se complementan: como cuarto nupcial o propio de una mujer recién casada y como tálamo funerario. Ambos conceptos reúnen una sola idea, la del "reposo", por un lado el sueño, por otro, la muerte[825]. Esto, unido a la pintura vascular, enfatiza la idea de que la palabra tálamo se dirige al sector femenino de la sociedad griega y quizá, más concretamente, a una mujer encinta que se encuentra entre la vida y la muerte, pues el *kálathos* que tiene relación con urnas funerarias y el espejo que proyecta la propia imagen en la escena de Dánae, e incluso, la sirena del lado B de la crátera, refieren una muerte inminente. Esta vasija sería entonces fúnebre y dedicada a la

[824] CHEVALIER, op. cit., s. toro.
[825] Cf. supra, p. 94 y nota 654.

muerte prematura de una mujer que quizá acaba de dar a luz y en la que el recién nacido pudo haber vencido a la muerte como Perseo, destacando así la gracia de Zeus, el dios dador de vida[826].

El *lutróforos*, que he determinado como funerario, reafirma el carácter erótico de la muerte. El cisne, de carácter dual, y el huevo que refiere un todo y el inicio de la vida se mezclan con la astucia del dios para poseer a su amante en un acto desenfrenado de pasión. Esta ambigüedad determina un acto erótico por parte del ave, mientras que el huevo refiere una nueva vida. En el mito los dos huevos vuelven a contrastar a partir de su descendencia: los heroicos Cástor y Pólux y las jóvenes Helena y Clitemnestra, mujeres que representan muerte para los hombres. En caso de que la vasija marcara una tumba no debe creerse exclusivo de una doncella, pues pudo ser referente de la muerte de un joven que murió sin casarse, la escena quizá lo determine así al mostrar este mito, aunque en el caso de un joven lo propio sería mostrar una batalla, Helena como descendencia nefasta del dios trae a la mente la guerra que desató. Los demás elementos que acompañan a la escena de seducción reafirman el ciclo de vida, el tiempo representado con Enaiutós, la cosecha enmarcada en Eleusis, la personificación de Astrape, elemento propio de Zeus, e incluso, todo el ambiente pastoril, refrendan el acto erótico del dios-cisne como dador de vida y de muerte[827].

El uso de las demás vasijas contrasta con las ya mencionadas, pues el *kílix* en el mito de Ganimedes y la crátera del mito de Alcmena son de uso festivo, propiamente la del simposio y la del matrimonio. Zeus como águila no se muestra en la vasija principal de mi análisis porque representa la escena erótica que sólo se intuye al comparar este mito con los otro raptos, y que quizá otros autores no quisieron explicitar[828]. Una escena así, en una copa

---

[826] Vermeule (op. cit., p. 107) explica que "aun cuando el motivo popular de la Novia de la Muerte era empleado, el noviazgo con Hades no tenía implicaciones reales de unión sexual perdurable o pública". Lo que afirma aún más que Zeus era el novio, esposo o amante por excelencia.

[827] Vermeule (idem) dice que "los padres que colocaban un lutróforo nupcial sobre la tumba de un hijo muerto antes del matrimonio no estaban esperando necesariamente tanto arreglar un matrimonio sustituto con la muerte, cuanto que lo que estaban intentando era hacer la vida truncada de su hijo más completa y feliz".

[828] En otras copas usadas en los simposios se podía apreciar la figura de Zeus entronizado y Ganimedes como copero, sirviéndole al dios el vino, mismas que contrastan la escena erótica aquí analizada, pero no distan de tener la misma idea. Cf. la copa del pintor Duris, firmada por el ceramista Pitón, del período clásico

para beber vino subiría aún más el tono alborozado del simposio liberando la fantasía y el deseo. En cuanto a la crátera que presenta a Alcmena, aunque parece que dista de ser festiva, el *oinocoe* bajo los pies del esclavo Anténor, la lluvia que envía Zeus, el arcoíris sobre la joven y Eos, caracterizan el triunfo de la vida sobre la muerte, además de la justicia divina del dios ante las acusaciones indignas para con su amante, pues si bien Alcmena estuvo con otro hombre la noche previa a la llegada de su esposo, es el dios el único varón que puede atribuirse el derecho de poseer a la mujer de un mortal sin que se le pueda condenar siendo esto no un adulterio, sino un honor, pues Anfitrión ha de casarse con la joven y criar al hijo de un dios, un hijo que necesita de un padre no ausente, mientras que ella tiene a un hombre que la proteja. Ambas vasijas, aunque contienen escenas contrastantes entre sí, son propias del ritual festivo en el que se utilizaron.

Ahora bien, regresando al tema del arquetipo, la cultura griega patriarcal tenía al padre como la máxima autoridad, el ejemplo directo del varón, y la conducta de la mujer giraba en torno a su poderío. Zeus era el padre de hombres y dioses y legitimaba los actos justos de los seres humanos, determinaba la conducta de todos los ciudadanos, hombres y mujeres en varias esferas de la sociedad. Pero más influía en la construcción de la personalidad varonil. Daba además las pautas para ejecutar cada acción y no sólo una justicia vinculada a lo social, sino también al manifestar su sexualidad a través de sus diversas relaciones amorosas. Aun cuando Zeus no era presentado como el dios del amor o la seducción, pues esas designaciones eran de Eros y Afrodita, en la figura de Zeus se consolida el erotismo, la fantasía, el instinto sexual e incluso la perversión del hombre, mismos que eran expresados en otras culturas a través del dios de la fertilidad[829]. El arquetipo tiene esa característica de universalidad presente en todas las culturas.

---

temprano, la imagen se puede apreciar en la siguiente página web: http://www.perseus.tufts.edu/hopper/artifact?name=Malibu+84.AE.569&object=Vase (18 de junio de 2014).

[829] Por ejemplo, la lluvia que simboliza a Zeus, es universalmente considerada como el símbolo de las influencias celestes recibidas por la tierra. Es un hecho evidente que constituye el agente fecundador del suelo del que se obtiene la fertilidad… Pero esta fertilidad se extiende a otros dominios además del suelo: Indra, divinidad del rayo, da la lluvia a los campos, pero fecunda también a los animales y a las mujeres. Lo que desciende del cielo a la tierra es también la fertilidad del espíritu, la luz, las influencias espirituales: Dios envía a su ángel con cada gota de lluvia, dicen los esoteristas del Islam. Según las tradiciones amerindias, la lluvia es la simiente del dios de la tormenta. En la hierogamia cielo-tierra, la lluvia es el esperma fecundante

El arquetipo conlleva un origen, un ideal resguardado en la mente de cada individuo como se ha visto[830], pero que se manifiesta de una u otra forma. En la sociedad griega tuvieron cabida los arquetipos ligados al género masculino, Zeus se encuentra en el inconsciente colectivo tras el arquetipo del "*self* o el sí mismo", arquetipo que se define como el que "representa la meta y la plenitud deseada por la persona. Forma la armonía perfecta de los opuestos, su integración total en el psiquismo"[831]. Es el conjunto de los demás arquetipos, yo aquí hablo sólo del arquetipo de virilidad reflejado en sus encuentros amorosos en los que usó algún tipo de disfraz que conforma la figura del dios. Éste, quizá, sea una parte de ese todo que conforma al hombre, pues otros arquetipos están reflejados en otros dioses, por ejemplo, el de la sombra en Hades[832]. Asimismo, el arquetipo del padre presidiría al arquetipo de virilidad, o bien, se consolidaría en éste, pues Zeus representa al padre que tiene miedo de su descendencia masculina como sus antecesores, pero también sabe que tratar de acabar con el hijo no termina con el problema, él devora al origen de sus miedos, a su esposa Metis, la primera y la que tenía el vaticinio de engendrar a un descendiente más poderoso que el padre. Zeus la devora y termina con el derrocamiento del padre por el hijo, pero también los hombres entierran así cualquier rasgo de matriarcado[833], subordinando el papel de la mujer, madre y esposa, ante el varón, en Zeus se empieza a consolidar la figura ideal de varón[834].

Zeus, entonces, podría ser ese ideal que representaba la fuerza viril del hombre griego, misma que imponía orden a la sociedad y por ende lo hacía igual en lo sexual. Me parece que con esto, el dios legitima el rapto, el deseo y el juego erótico que si bien se da

---

y este valor simbólico le es atribuido en todas las civilizaciones agrarias. En las lenguas maya-quiché, agua, lluvia y vegetación son términos equivalentes que se traducen por la misma palabra. CHEVALIER, op. cit., s. lluvia.

[830] Cf. supra, p. 23.

[831] MERINO HERNÁNDEZ, Antonio, *Arquetipos junguianos*…, p. 10, tabla 3. Cf. también, p. 7, tabla 2.

[832] Idem.

[833] SHINODA BOLEN, Jean, *Los dioses de cada hombre*…, pp. 43-44.

[834] Merino Hernández (op. cit., p. 11 y 14) afirma que "el arquetipo es un enigma que no puede ser entendido de manera racional; porque contiene algo que permanece desconocido e insondable. De ahí que siempre su interpretación tenga sus límites" y que "no existía un número fijo de arquetipos que se pudieran listar. Se superponen y se combinan entre ellos según la necesidad".

con otros dioses[835], sin duda, se refleja en la libertad sexual de los hombres helenos, en su forma de seducir y de proceder. Los mitos sobre los amoríos del dios bien pueden reflejar antiguos raptos de mujeres efectuados por hombres que sentían un placer erótico e instintivo[836]. Esto último se reconoce con el rapto en general, pero al revisar los mitos de las transformaciones de Zeus con los disfraces animales se puede observar que aquellas apariencias reflejarían los tácitos juegos sexuales: las fantasías. El lugar del encuentro amoroso quizá también sea uno de los puntos más sobresalientes de sus mitos, pues, no sería lo mismo tener relaciones sexuales en un tálamo que yacer en el césped del campo, mucho menos a la orilla de un río.

En vista de que Zeus es el máximo exponente de la virilidad y de la seducción queda finalmente resolver una última cuestión ¿cómo se relaciona el mito con el arte vascular? El mito como una explicación del mundo fue representado de dos formas distintas de acuerdo con los medios artísticos: el relato y la imagen. Las dos variantes tienen, aunque no son perceptibles en primera instancia, análisis y objetivos distintos. La versión del mito seleccionada por el artista plástico, permite conocer que el dios es un símbolo de la masculinidad de una sociedad en la que se ha gestado el mito, la imagen plasmada fue seleccionada para expresar un cúmulo amplio de significados, variante mítica que a mi parecer pudo analizarse mejor con la base teórica del simbolismo[837], pues, en las distintas vasijas cerámicas, los elementos tratados por el mito adquieren un mayor

---

[835] Por ejemplo, Eos, quien raptó a Titono, hijo de Ilo y Placia (o Leucipe) cf. APOLLOD., III. cxlvii. 1 o Poseidón, que raptó a otro bello joven, Pélope, Cf. *h. Ven*., 218-238; PI., *O*., I. 40 s. y APOLLOD., *Epit*., II. 3, por citar dos breves ejemplos. Al primero, la diosa matutina pidió a Zeus que lo hiciera inmortal, pero se olvidó de pedir la eterna juventud, así su amor se vio frustrado, mientras que el segundo a lo mucho pudo obtener de su divino amante un carro alado que no se mojaba aunque atravesara el mar.

[836] Aunque ya en el mito se refleja que era desaprobado por las mujeres, como se puede apreciar en el pasaje en que Hera seduce a Zeus, el dios prendado de la belleza de su esposa le expresa cuanto la desea incluso más que aquellas amantes con las que ha estado, ofendiendo a la diosa, pero enorgulleciéndose él de lo dicho, cf. HOM., *Il*., XIV. 312-328. Mucho peor resultaba para una mujer ser rebajada a concubina como lo expresa Andrómaca en su conversación con Héctor su esposo, quien prefiere salir al campo de batalla y morir en la contienda antes de quedarse a proteger a su familia o dejarla desamparada y viuda, como ella misma lo reclama, pero también, la abandonó a su suerte, dejándola a merced de cualquier hombre que quisiera hacerla su concubina, cf. HOM., *Il*., VI. 405-439, otra queja de tal situación se da tras la caída de Troya, Hécuba hacía grandes lamentaciones por las mujeres que serían reducidas a esclavas y concubinas, cf. E., *Tr*., vv. 98-214.

[837] Cf. supra, p. 16.

significado y una relevancia casi universal[838]. Tras la comparación del mito y la imagen, se encuentra el análisis filológico que denota cómo el relato mítico comprende términos de una amplia gama de significados apoyados en otros elementos que lo complementan o viceversa.

En el mito de Europa, el toro adquiere un gran significado al vincularlo con el arte. En el rapto de Ganimedes, sólo ciertos elementos del vaso harán referencia al mito complementándolo, mientras que en el análisis de los vocablos griegos y algunas opiniones recogidas sobre la sexualidad griega, dan la pauta para determinar el papel del dios como símbolo seductor. En el caso de los mitos de Dánae, Alcmena y Leda, parece que resulta lo contrario. La imagen plasmada en su respectivo vaso perfecciona lo conservado en los textos míticos, el oro que fluye aparece de manera distinta a lo que uno podría imaginar. Con Alcmena, la variante pictórica integra o ayuda a la interpretación de los escasos fragmentos conservados de una tragedia. Sobre Leda la vasija cerámica refiere quizá elementos que no se han conservado en ningún texto, figuras simbólicas referentes al uso para el que fue elaborada la misma, las distintas versiones se entremezclan con mayor complejidad. Lo anterior es prueba de que ambas expresiones artísticas son importantes, pues mejoran el estudio general del mito y no es menester separar una de otra, lo mismo pasa, según mi opinión, con las escuelas interpretativas del mito[839], no se puede delimitar el análisis a una sola corriente teórica, siempre algún estudio completará lo que el mito quiere decir, lo que quiere enseñar o manifestar. Los análisis realizados al mito y a la imagen, sugieren que la seductora figura del disfraz que adquiere el dios en sus amoríos hacen que el mito tenga un significado trascendental[840], no sólo es la imagen que reitera las costumbres y las normas de conducta dentro de una sociedad, sino es la máxima representación de ideales que se quieren transmitir de generación en generación desde los

[838] Cf. el significado simbólico de los distintos elementos en el análisis de cada mito, pp. 88 ss.
[839] Cf. supra, p. 13.
[840] MARIÑO SÁNCHEZ (*Historiografía de Dionisio*…, pp. 49-50) afirma: "El mito contiene una verdad trascendente, que remite a algo situado más allá de los límites de lo racionalizable por el intelecto o perceptible por los sentidos, y que es definido como "ideal", "místico" o "metafísico". El vínculo que une estos dos aspectos, convirtiéndolo en un elemento real-ideal, es la teoría del símbolo. Según esta, el mito es capaz de, a través de la representación de elementos materiales y sensibles, plasmar un contenido ideal que sería inexpresable por otros cauces".

tiempos primigenios y, que si bien no es el objetivo de este trabajo, se vislumbra ya al comparar al dios con divinidades de otras culturas, elementos de su universalidad[841], Zeus como el dios padre de la sociedad griega es el arquetipo de virilidad, un modelo idílico[842], de costumbres y tradiciones, así como de normas sociales.

El dios es una imagen primordial vista favorablemente para establecer las normas justas, es el ideal varonil, pero también su figura resalta un valor simbólico tras los principales elementos figurativos de la variante pictórica del mito. Para ahondar un poco más en las dos definiciones: "el símbolo es un mecanismo que conecta los elementos del inconsciente colectivo y los arquetipos con el mundo exterior, este mundo de la realidad tangente; su manifestación en la conciencia. Cuando un individuo se conecta con el inconsciente colectivo tiene un acercamiento a la naturaleza energética del arquetipo a través del símbolo, este último adquiere un carácter numinoso"[843]. Definir o profundizar sobre el arquetipo para distinguirlo del simbolismo y determinar que uno antecede al otro, justifica que en la figura de Zeus ambas expresiones se manifiestan dando pie a la confusión.

Zeus sí es un arquetipo de virilidad. Desde sus inicios el dios se ha consolidado como "el varón", "el macho alfa", no sólo en el aspecto sexual como se puede apreciar en los análisis sobre sus transformaciones, sino también al ver la totalidad de sus mitos. Considero que Zeus, con el paso de los siglos, se convirtió en un símbolo de virilidad a más de fertilidad, pues los mitos sobre sus amoríos fueron en aumento, los diversos pueblos griegos buscaron adjudicarle su origen y se relacionó al principio fundacional-social, además del familiar, unido de nuevo al concepto del varón[844], debido a esto, poco a poco fue adquiriendo la autoridad como el dios progenitor por excelencia, ser "el padre de dioses y hombres".

---

[841] Cf. supra, p. 130, nota 829.
[842] Cf. supra, p. 23. Según Jung el arquetipo es el origen, la idea primera que posteriormente se ve manifestado en diversas formas dentro de la cultura de diversos pueblos en la antigüedad, cf. JUNG, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, p. 106.
[843] MERINO HERNÁNDEZ, Antonio, op. cit., p. 19.
[844] Cf. supra, p. 73.

Por otra parte, y explorando el desarrollo de este trabajo, considero que el mito, a través del análisis filológico, de la psicología, y quizá, de otras escuelas interpretativas, proporciona los elementos necesarios para definir a Zeus como el arquetipo de virilidad[845], mientras que las imágenes extraídas de las vasijas cerámicas proporcionan el carácter simbólico del mito por medio de algunos atributos del dios y, en este caso, de los disfraces. Esto debido a que si se recuerda el significado de símbolo utilizado en esta investigación se encontrará que las transformaciones de Zeus son una expresión que explican la imagen que en cierta medida es desconocida del dios, de la naturaleza y del hombre mismo.

[845] Por ejemplo, si nos enfocamos en el aspecto social-histórico del paso del matriarcado a la hegemonía de Zeus, se verá como la figura de la Gran Madre es sustituida por la del dios, siendo éste el ser dador de vida por excelencia, dejando de lado el poder de la mujer en la cultura griega.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES[846]

Ediciones

AESCHYLUS, *Aeschyli tragoediae*, ed. G. Murray, Oxford, Clarendon Press, 1955 (repr. 1960[2]), 367 págs.

Anthologia graeca, ed. H. Beckby, Munich, Heimeran, 1965[2], vols. 1-2, 1968[2], vols. 3-4.

APOLLODORUS, *Bibliotheca (Apollodori bibliotheca. Pediasimi libellus de duodecim Herculis laboribus)*, ed. R. Wagner, Leipzig, Teubner, 1894, 169 págs.

APOLLONIUS RHODIUS, *Argonautica*, ed. H. Fraenkel, Oxford, Clarendon Press, 1961 (repr. 1970 [1st ed. corr.]), 242 págs.

ARISTOTELES, *Physica*, ed. W.D. Ross, Oxford, Clarendon Press, 1950 (repr. 1966 [1st ed. corr.]), 184a10–267b26.

BACCHYLIDES, *Dithyrambi*, *Dithyramborum fragmenta,* en *Bacchylide. Dithyrambes, épinicies, fragments*, ed. J. Irigoin, Paris, Les Belles Lettres, 1993, págs. 10–12, 18–19, 30–35, 44–46, 54–56, 61–70.

CAYO PLINIUS SECUNDUS, *Naturalis Historia* (*C. Plini Secundi Naturalis Historiae Libri XXXVII*), ed. C. Mayhoff, 1892–1909, vol. 1-5.

CRATINUS, *Νέμεσις (fragmenta)*, en *Comicorum Atticorum fragmenta*, ed. T. Kock, Leipzig, Teubner, 1880, vol. 1: págs. 11–17, 19–21, 23–30, 32–43, 45, 47–109, 113–130.

Cypria (fragmenta), en *Poetarum epicorum Graecorum testimonia et fragmenta,* ed. A. Bernabé, Leipzig, Teubner, 1987, pt. 1: págs. 43–50, 53–55, 59, 61, 63.

DEMETRIUS, *De elocutione*, en *Demetrii Phalerei qui dicitur de elocutione libellus*, ed. L. Radermacher, Leipzig, Teubner, 1901 (repr. Stuttgart: 1967), págs. 3-62.

DIODORUS SICULUS, *Bibliotheca historica* (lib. 1–20), ed. F. Vogel and K.T. Fischer (post I. Bekker & L. Dindorf), Leipzig, Teubner, 1888, vol. 1, 1890, vol. 2, 1893, vol. 3, 1906, vol. 4-5 (repr. Stuttgart: 1964[3]), vol. 1: 533 págs., vol. 2: 461 págs., vol. 3: 497 págs., vol. 4: 426 págs., vol. 5: 336 págs.

_____, *Bibliotheca historica* (lib. 21–40), ed. F. R. Walton, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1957, vol. 11, 1967, vol. 12 (repr. 11: 1968), vol. 11: 456 págs., vol. 12: 294 págs.

[846] Los datos de las ediciones clásicas han sido tomados del *Thesaurus Linguae Graecae* y del *Thesaurus Linguae Latinae*, los cuales en su base de datos contienen una bibliografía muchas veces incompleta.

EPIMENIDES, *Fragmenta*, en *Die Fragmente der Vorsokratiker*, ed. H. Diels and W. Kranz, Berlin, Weidmann, 1951 (repr. Dublin/Zurich: 1966[6]), vol. 1: págs. 31–37.

ERATOSTHENES, *Catasterismi (Pseudo–Eratosthenis catasterismi)*, en *Mythographi Graeci*, ed. A. Olivieri, Leipzig, Teubner, 1897, 52 págs.

EURIPIDES, *Fragmenta*, en *Tragicorum Graecorum fragmenta*, ed. A. Nauck, Leipzig, Teubner, 1889 (repr. Hildesheim: Olms, 1964), 716 págs.

_____, *Euripidis fabulae,* ed. J. Diggle, Oxford, Clarendon Press, 1981, vol. 2: 373 págs., 1984, vol. 1: 398 págs., 1994, vol. 3: 479 págs.

HESIODUS, *Theogonia*, ed. M.L. West, Oxford, Clarendon Press, 1966, 149 págs.

_____, *Fragmenta*, ed. R. Merkelbach and M.L. West, Oxford, Clarendon Press, 1967, 78 págs.

_____, *Opera et dies*, *Scutum*, en *Hesiodi opera*, ed. F. Solmsen, Oxford, Clarendon Press, 1970, págs. 49–85 y 88–107.

HOMERUS, *Ilias*, ed. T. W. Allen, Oxford, Clarendon Press, 1931, vol. 2: 356 págs., vol. 3: 370 págs.

_____, *Odyssea*, ed. P. von der Mühll, Basel, Helbing & Lichtenhahn, 1962, 456 págs.

Hymni homerici, ed. T. W. Allen, W.R. Halliday and E.E. Sikes, Oxford, Clarendon Press, 1936[2], 92 págs.

Ilias parva (fragmenta), en *Poetarum epicorum Graecorum testimonia et fragmenta*, ed. A. Bernabé, Leipzig, Teubner, 1987, pt. 1: págs. 76–78, 80–86.

LUCIANUS, *Timon*, en *Luciani opera,* ed. M. D. Macleod, Oxford, Clarendon Press, 1972, vol. 1: págs. 310–336.

_____, *De Syria dea*, en *Lucian*, ed. A. M. Harmon, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1925 (repr. 1961), vol. 4: págs. 338-410.

_____, *Dialogi deorum*, en *Lucian*, ed. M. D. Macleod, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1961, vol. 7: págs. 240–352.

_____, *Dialogi marini*, en *Lucian*, ed. M. D. Macleod, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1961, vol. 7: págs. 178-236.

MOSCHUS, *Europa*, en *Bucolici Graeci*, ed. A. S. F. Gow, Oxford, Clarendon Press, 1952 (repr. 1969): págs. 133–139.

PALAEPHATUS, *De incredibilibus (Palaephati περὶ ἀπίστων)*, en *Mythographi Graeci*, ed. N. Festa, Leipzig, Teubner, 1902, 72 págs.

PAUSANIAS, *Graeciae descriptio*, ed. F. Spiro, Leipzig, Teubner, 1903 (repr. Stuttgart: 1:1967), vol. 1: 420 págs., vol. 2: 389 págs., vol. 3: 217 págs.

PHILOSTRATUS, *Imagines*, en *Flavii Philostrati opera*, ed. C.L. Kayser, Leipzig, Teubner, 1871 (repr. Hildesheim: Olms, 1964), vol. 2: págs. 390–420.

PINDARUS, *Pindari carmina cum fragmentis*, ed. H. Maehler (post B. Snell), Leipzig, Teubner, 1971[5], pt. 1: 190 págs.

PLATO, *Phaedrus*, en *Platonis opera*, ed. J. Burnet, Oxford, Clarendon Press, 1901 (repr. 1967), vol. 2.

PLUTARCHUS, *Theseus*, en *Plutarchi vitae parallelae*, ed. K. Ziegler, Leipzig: Teubner, 1969[4], vol. 1: págs. 1-35.

_____, *De Iside et Osiride (351c–384c)*, en *Plutarchi moralia*, ed. W. Sieveking, Leipzig, Teubner, 1935 (repr. 1971), vol. 2: 80 págs.

SAPPHO, *Fragmenta*, en *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, ed. E. Lobel and D. L. Page, Oxford, Clarendon Press, 1955 (repr. 1968 [1st ed. corr.]), págs. 2, 5–68, 70–103, 108–110.

Scholia Graeca in Homeri Iliadem (*scholia vetera*), ed. H. Erbse, Berlin, De Gruyter, 1969, vol. 1: 538 págs., 1971, vol. 2: 545 págs., 1974, vol. 3: págs. 557, 559–680, 1975, vol. 4: 649 págs., 1977, vol. 5: 643 págs., 1988, vol. 7: págs. 285–286, 301–302.

Scholia in Apollonii Rhodii Argonautica (scholia vetera), ed. K. Wendel, Berlin, Weidmann, 1935 (repr. 1974), *Scholia in Apollonium Rhodium vetera*: 329 págs.

Scholia in Euripidem (scholia vetera), ed. E. Schwartz, Berlin, Reimer, 1887, vol. 1, 1891, vol. 2 (repr. De Gruyter, 1966), vol. 1: págs. 1–6, 9–415, vol. 2: págs. 1–343, 345–376.

Scholia in Theocritum (scholia vetera), ed. K. Wendel, Leipzig, Teubner, 1914 (repr. Stuttgart: 1967), 352 págs.

SIMONIDES, *Fragmenta*, en *Poetae melici Graeci*, ed. D. L. Page, Oxford, Clarendon Press, 1962 [repr. 1967 (1st ed. corr.]), págs. 238–241, 244–274, 276–318.

SOPHOCLES, *Sophocle,* ed. A. Dain and P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1955 (repr. 1967 [1st ed. rev.]), vol. 1: 122 págs.

_____, *Sophocle*, ed. A. Dain and P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1958 (repr. 1968 [1st ed. rev.]), vol. 2: 194 págs.

_____, *Sophocle*, ed. A. Dain and P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1960 (repr. 1967 [1st ed. rev.]), vol. 3: 152 págs.

THEOCRITUS, *Idyllia*, ed. A. S. F. Gow, Cambridge, Cambridge University Press, 1952 (repr. 1965[2]), vol. 1: 236 págs.

Traducciones

AGUSTÍN DE HIPONA, *La ciudad de Dios*, trad. de Lorenzo Riber, Madrid, Consejo Superior de Investigación Científica (Alma Mater), 2002, vol. I, 123+LXXVI págs.

Antología Palatina. Epigramas helenísticos, trad. e introducciones Manuel Fernández-Galiano, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 7), 1978, 475 págs.

ANTONINO LIBERAL, *Metamorfosis*, introd. de Esteban Calderón Dorda, trad. y notas de María Antonia Ozaeta Gálvez, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 125), 1989, 314 págs.

APOLODORO, *Biblioteca Mitológica*, ed. de José Calderón Felices, Madrid, Akal, 1987, 143 págs.

_____, *Biblioteca Mitológica*, trad., introd. y notas por Julia García Moreno, Madrid, Alianza (Biblioteca temática), 2004, 310 págs.

APOLONIO DE RODAS, *Argonaúticas*, introd., trad. y notas de Mariano Valverde Sánchez, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 227), 1996, 376 págs.

AQUILES TACIO, *Leucipa y Clitofonte*, introd., trad. y notas de Máximo Brioso Sánchez, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 56), 1997, 448 págs.

ARATO, *Fenómenos*, introd., trad. y notas de Pedro C. Tapia Zúñiga, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2000, 37 + CCCXXXI págs.

ARISTÓFANES, *Comedias*, introd., trad. y notas de Luis M. Macía Aparicio, Barcelona, RBA, 2007, vol. II: 454 págs., vol. III: 510 págs.

ARISTÓTELES, *Ética Nicomáquea y Ética Eudemia*, trad. y notas por Julio Pallí Bonet, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 89), 1985, 561 págs.

ARISTÓTELES, HORACIO, *Artes poéticas*, edición bilingüe de Aníbal González, Madrid, Visor Libros, 2003, 185 págs.

BAQUÍLIDES, *Odas y fragmentos*, introd., trad. y notas de Fernando García Romero, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 111), 1988, 282 págs.

Bucólicos griegos (Teócrito, Poemas-figura, Mosco y Bión), introd., trad. y notas de Manuel García Teijeiro y María Teresa Molinos Tejada, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 95), 1986, 371 págs.

CALÍMACO, *Himnos y epigramas*, introd., versión rítmica y notas de Pedro C. Tapia Zuñiga, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1984, 61 + CLXXVI págs.

CICERÓN, *Sobre el orator*, introd., trad. y notas de José Javier Iso, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 300), 2000, 509 págs.

_____, *Disputas tusculanas*, introd., versión y notas de Julio Pimentel Álvarez, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2008[2], 237 + CCCXCII págs.

_____, *Sobre la naturaleza de los dioses*, introd., trad. y notas de Ángel Escobar, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 269), 1999, 380 págs.

CLAUDIANO, *Poemas II*, trad. y notas de Miguel Castillo Bejarano, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 181), 1993, 374 págs.

DIODORO DE SICILIA, *Biblioteca histórica*, introd., trad. y notas de Francisco Parreu Alasá, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 294), 2001, vol. I: 573 págs.

_____, *Biblioteca histórica*, trad. y notas de Juan José Torres Esbarranch, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 328), 2004, vol. II: 474 págs.

ERATÓSTENES, *Mitología del firmamento. Catasterismos*, introd., trad. y notas de Antonio Guzmán Guerra, Madrid, Alianza, 1999, 128 págs.

ESQUILO, *Tragedias*, introd. general de Manuel Fernández-Galiano, trad. y notas de Bernardo Perea Morales, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 97), 1986, 582 págs.

ESTRABÓN, *Geografía*, introd. general de J. García Blanco, trad. y notas de J. L. García Ramón y J. García Blanco, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 159), 2000, vol. 1: 559 págs.

EURÍPIDES, *Tragedias I*, trad. y notas de A. Medina, J. A. López Férez y J. L. Calvo, introd. general de C. García Gual, Madrid, Gredos (Biblioteca Básica Gredos, 6), 1982, 599 págs.

_____, *Tragedias II*, trad. y notas de J. L. Calvo, C. García Gual y L. A. de Cuenca, Madrid, Gredos (Biblioteca Básica Gredos, 7), 1982, 654 págs.

Fragmentos de épica griega arcaica, introd., trad. y notas de Alberto Bernabé Pajares, Madrid, Gredos, Biblioteca Clásica Gredos 20, 1979, 414 págs.

HERÓDOTO, *Historias*, introd., versión, notas y comentarios de Arturo Ramírez Trejo, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2008[3], vol. 1: 317 + CCLXII págs., vol. II: 487 + LXIII págs.

HESÍODO, *Teogonía*, introd., versión rítmica y notas de Paola Vianello de Córdoba, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2007, 34 + CDXVII págs.

_____, *Los trabajos y los días*, trad., introd. y notas de Paola Vianello de Córdoba, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1979, 27 + CCCXCVII págs.

_____, *Obras y fragmentos*, introd., trad. y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos), 1978, 439 págs.

HIGINO, *Fabulas mitológicas*, trad., introd. y notas de Francisco Miguel del Rincón Sánchez, Madrid, Alianza (Biblioteca temática), 2009, 315 págs.

Himnos Homéricos y la Batracomiomaquia, introd., trad. y notas de Alberto Bernabé Pajares, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 8), 2004, 355 págs.

HOMERO, *Ilíada*, introd., versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2005, 464 + CXLVIII págs.

_____, *Odisea*, trad. de José Manuel Pabón, Barcelona, RBA, 2008, 464 págs.

HORACIO, *Odas, Cantos seculares, Epodos,* introd. general, trad. y notas de José Luis Moralejo, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 360), 2007, 583 págs.

KIRK, C. S., et al., *Los filósofos presocráticos*. *Historia crítica con selección de texto*, versión española de Jesús García Fernández, Madrid, Gredos (Biblioteca hispánica de filosofía 63), 1987[2], 699 págs.

Lírica griega arcaica (poemas corales y monódicos 700 - 300 a. C.), introd., trad. y notas de Francisco Rodríguez Adrados, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 31), 1980, 491 págs.

LUCIANO, *Obras III*, introd. y notas de Juan Zaragoza Botella, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 138), 1990, 526 págs.

_____, *Obras*, introd., texto griego, trad. y notas de Manuela García Valdés, Madrid, Consejo Superior de Investigación Científica (Alma Mater), 2004, vol. VI: 195 + XLII págs.

_____, *Obras*, trad. de José Alsina, Madrid, Consejo Superior de Investigación Científica (Alma Mater), 1992, vol. I: 104 + XCVI págs., vol. II: 149 págs.

Mitógrafos griegos (Paléfato, Heráclito, Anónimo vaticano, Eratóstenes y Cornuto), introd., trad. y notas de José B. Torres Guerra, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 376), 2009, 286 págs.

Mitógrafos vaticanos, edición de Nevio Zorzetti, trad. de Jacques Berlioz, Paris, Les Belles Lettres (Collection des Universités de France), 2003[2].

NONNO DE PANÓPOLIS, *Dionisíacas*, introd., trad. y notas de Sergio Daniel Manterola y Leandro Manuel Pinkler, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 208, 286, 319, 370), 1995, vol. I: 358 págs., 2001, vol. II: 338 págs., 2004, vol. III: 306 págs., 2008, vol. IV: 363 págs.

ORÍGENES, *Contra Celso*, introd., versión y notas de Daniel Ruíz Bueno, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1967, 634 págs.

OVIDIO, *Metamorfosis*, trad. Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, Consejo Superior de Investigación Científica (Alma Mater) 2002[5], vol. I: 240 + XXXV págs., vol. II: 238 págs., vol. III: 223 págs.

_____, *Fastos*, introd., trad. y notas por José Quiñones Melgoza, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1985, vol. I: 86 + CCCXXXIII págs., 1986, vol. II: 88 + CXCVIII págs.

_____, *Heroidas*, introd., versión rítmica y notas de Tarsicio Herrera Zapién, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1979, 144 + CCCLVI págs.

_____, *Las Tristes*, introd., versión rítmica y notas de José Quiñones Melgoza, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1987, 111 + CCLXXV págs.

PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, introd., trad. y notas de María Cruz Herrero Ingelmo, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 196, 197 y 198), 1994, vol. I: 358 págs., vol. II: 433 págs., vol. III: 527 págs.

PÍNDARO, *Odas: Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas*, introd., versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2005, 225 + CCCLIV págs.

PLATÓN, *Diálogos I*, trad. y notas de J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo y C. García Gual, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 37), 2003, 592 págs.

_____, *Diálogos II*, trad., introd. y notas por J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F. J. Olivieri y J. L. Calvo, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 61), 2008, 461 págs.

_____, *Diálogos III*, trad., introd. y notas por C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 93), 2008, 413 págs.

_____, *La República*, introd., versión y notas de Antonio Gómez Robledo, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2011[2], 382 + CLXXXVI págs.

PLAUTO, *Comedias I*, introd., trad. y notas de Mercedes González-Haba, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 170), 1992, 393 págs.

PLUTARCO, *Vidas Paralelas*, introd. gral., trad. y notas por Aurelio Pérez Jiménez, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 77), 1985, 419 págs.

PROPERCIO, *Elegías*, edición bilingüe, trad. y notas de Francisca Moya y Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, Cátedra, 2001, 702 págs.

SÉNECA, *Tragedias*, introd., trad. y notas de Germán Viveros, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1998, vol. 1: 197 + CXVIII págs.

SÓFOCLES, *Tragedias*, introd. de José S. Lasso de la Vega, trad. y notas de Assela Alamillo, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 40), 1981, 578 págs.

VIRGILIO, *Eneida*, introd. de Vicente Cristóbal, trad. y notas de Javier de Echave-Sustaeta, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 166), 1992, 570 págs.

LITERATURA ESPECIALIZADA

Básica

ARIAS, Paolo Enrico, *A History of Greek Vases Painting*, London, Thames and Hudson, 1962, 410 págs.

BERMEJO BARRERA, *El mito griego y sus interpretaciones*, Madrid, Akal, 1988, 64 págs.

CALAME, Claude, *Eros en la antigua Grecia*, trad. de Estrella Pérez Rodríguez, Madrid, Akal, 2002, 225 págs.

GARCÍA GUAL, Carlos, *La mitología. Interpretación del pensamiento mítico*, Barcelona, Montesinos, 1987, 132 págs.

JESI, Furio, *Mito*, Barcelona, Labor, 1976, 164 págs.

Diccionarios, léxicos y enciclopedias

BEAZLEY, John Davidson, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford, Clarendon, 1963[2], vol. 3.

CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, París, Klincksieck, 1968, 1368 págs.

CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, trad. de Manuel Silvar y Antonio Rodríguez, Barcelona, Herder, 1986, 1107 págs.

CHILVERS, Ian, OSBORNE, Harold y FARR, Dennis, *Diccionario de Arte*, trad. de Alberto Adell, Bernardo Moreno Carrillo, María Ángeles Toajas Roger y Federico Zaragoza, Madrid, Alianza, 1992, 772 págs.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 620 págs.

Historia Universal del Arte. La Antigüedad clásica, Grecia y Roma y el mundo mediterráneo, Barcelona, Planeta, 1991, vol. II: 387 + XXV págs.

NÖEL J. F. M. et al., *Diccionario de mitología universal*, Barcelona, Edicomunicaciones, 2003, vol. I, A-G: 634 págs.

Lexipedía. *Diccionario enciclopédico*, Barcelona-México, Barsa Editorial Planeta, 2001-2002, vol. 4.

LIDDELL, Henry George y Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarenton Press, 1996, 320 + xlv págs.

SOUTER, A. y J. M. Wyllie (eds.), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Clarenton Press, 1968, 2126 + xxiii págs.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española, 2001[22], vol. 2.

REID, J. D., *The Oxford Guide to Classical Mithology in the Arts 1300-1900*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1993, vol. 2.

ROSCHER, W. H., *Ausführliches Lexikon der griechischen un römischen Mythologie*, Münich, 1884-1937, vol. 6, supl. 4.

Complementaria

ACEVEDO M., Cristóbal, *Mito y conocimiento*, México, Universidad Iberoamericana (Cuadernos de Filosofía, 17), 1993, 482 págs.

ALCINA FRANCH, José (comp.), *El mito ante la Antropología y la Historia*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas-Siglo XXI, 1984, 194 págs.

ARMSTRONG, Karen, *Breve historia del mito*, trad. de Gemma Rovira Ortega, Barcelona, Salamandra, 2005, 158 págs.

BALFEN, Helene et al., *Normas para la descripción de vasijas cerámicas*, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1992, 146 págs.

BARASCH, Moshe, *Teorías del Arte: de Platón a Winckelmann*, trad. de Fabiola Salcedo Garcés, Madrid, Alianza, 1991, 311 págs.

BERMEJO BARRERA, José Carlos, *Introducción a la sociología del mito griego*, Madrid, Akal, 1979, 196 págs.

BERMEJO Barrera, José Carlos y DÍEZ, Fatima, *Lecturas del mito griego*, Madrid, Akal, 2002, 329 págs.

BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. de Silvia Furio, Barcelona, Editorial Crítica, Grupo Editorial Grijalvo, 1983, 461 págs.

BLANCO Freijeiro, Antonio, *Arte griego*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Textos universitarios, 48), 2011[3], 458 págs.

BOARDMAN, John, *Athenian Red Figure Vases: the Archaic Period: a Handbook*, London, Thames and Hudson, 1975, 252 págs.

_____, *Athenian Red Figure Vases: the Classical Period: a Handbook*, New York, Thames and Hudson, 1989, 252 págs.

_____, *El arte griego*, trad. de Jesús Pardo, Barcelona, Destino, 1991, 286 págs.

_____, *Athenian Black Figure Vases: a Handbook*, London, Thames and Hudson, 2000, 252 págs.

_____, *The History of Greek Vases: Potters and Pictures*, New York, Thames and Hudson, 2001, 320 págs.

BURKERT, Walter, *Religión griega arcaica y clásica*, trad. de Helena Bernabé, revisado por Alberto Bernabé, Madrid, Abada, 2007, 502 págs.

CANTALAPIEDRA, Paz Alonso, *Efecto de la contaminación atmosférica en las esculturas de bronce. Estudio de la pátina*, Madrid, tesis doctoral, 1994, 162 págs.

CARPENTER, Thomas H., *Arte y mito en la antigua Grecia*, trad. de Álvaro Cifuentes Tenorio, Barcelona, Ediciones Destino, 2001, 256 págs.

COOK, R. M., *Greek Painted Pottery*, London-New York, Routledge, 1930[3], 374 págs.

DETIENNE, Marcel, *La escritura de Orfeo*, trad. de Marco Aurelio Galmarini, Barcelona, Península, 1990, 188 págs.

DOVER, K. J., *Homosexualidad griega*, trad. de Juan Francisco Martos Montiel y Juan Luis López Cruces, Barcelona, El Cobre Ediciones, 2008, 380 págs.

DOWDEN, Ken, *Zeus*, London, Routledge, 2006, 164 págs.

DUCH, Lluís, *Mito, interpretación y cultura*, trad. de Francesca Babi i Poca, Domingo Cia Lamana, Barcelona, Herder, 1998, 542 págs.

DURANT, Gilbert, *Mitos y sociedades: introducción a la mitodología*, trad. de Sylvie Nante, Buenos Aires, Biblos, 2003, 192 págs.

ELIADE, Mircea, *Aspectos del mito*, trad. de Luis Gil Fernández Barcelona, Paidós, 2000, 174 págs.

GADAMER, Hans-Georg, *Mito y razón*, trad. de José Francisco Zúñiga García, Barcelona, Paidós, 1997, 133 págs.

GALLARDO López, Ma. Dolores, *Manual de mitología clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995, 486 págs.

GARCÍA GUAL, Carlos, *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza, 1992, 274 págs.

GARIBAY K., Ángel Ma., *Mitología griega, dioses y héroes*, México, Porrúa, 1989[10], 260 págs.

GRIMAL, Pierre, *La mitología griega*, trad. de Félix A. Pardo Vallejo Barcelona, Paidós, 1989, 126 págs.

JUNG, Carl Gustav, *Tipos psicológicos*, trad. de Andres Sánchez Pascual, Buenos Aires, Sudamericana, 1994, 712 págs.

_____ *El hombre y sus símbolos*, trad. de Luis Escolar Bareño, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1995, 320 págs.

_____ *Arquetipos e inconsciente colectivo*, trad. de Miguel Murmis, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, Biblioteca Carl Gustav Jung, 2009, 292 págs.

JUNG, Carl Gustav y Karl KERÉNYI, *Introducción a la esencia de la mitología. El mito del niño divino y los misterios eleusinos*, trad. de Brigitte Kiemann y Carmen Gauger, Madrid, Siruela, 2004, 273 págs.

KERÉNYI, Karl, *Los dioses de los griegos*, trad. de Jaime Lopez-Sanz, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997, 311 págs.

_____, *La religión griega*, trad. de Adan Kovacsis y Mario León, Barcelona, Herder, 1999, 249 págs.

KIRK, G. S., *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, trad. de Teófilo de Lozoya, Barcelona, Paidós, 1985, 310 págs.

LEEUW, Gerardus van der, *Fenomenología de la religión*, trad. de Ernesto de la Peña, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, 687 págs.

LEÓN, Pilar, *El arte griego*, Madrid, Historia 16, 1989, 162 págs.

LESKY, Albin, *Historia de la literatura griega*, trad. de José Ma. Díaz Regañón y Beatriz Romero, Madrid, Gredos, 1989, 1003 págs.

MALINOWSKI, Bronislaw, *Estudios de psicología primitiva*, Buenos Aires, Paidós, 1949, 247 págs.

_____, *Magia, ciencia y religión*, trad. de A. Pérez Ramos, Barcelona, Ariel, 1974, 335 págs.

MARCONI, Clemente (ed.), *Greek Vases: Images, Contexts and Controversies*, Leiden-Boston, Brill, 2004, 149 + X págs.

MARIÑO Sánchez, Diego, *Historiografía de Dionisio*. *Introducción a la historiografía de la religión griega antigua*, Santiago de Compostela, tesis doctoral, 2006, 462 págs.

MERINO Hernández, Antonio, *Arquetipos Junguianos simbólicos y su simbología en la mitología de la diosa Atenea en la travesía del héroe*, México, tesis de licenciatura, 2008, 98 págs.

MONTEMAYOR García, Alicia, *El arte griego*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 2000, 63 págs.

MORFORD, Mark P. O. y Robert J. LENARDON, *Classical Mythology*, New York-Oxford, Oxford University Press, 2003[7], 778 + XX págs.

NESTLE, Wilhelm, *Historia del espíritu griego*, trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1961, 379 págs.

NORRIS, Michael, *Greek Art. From Prehistoric to Classical a Resource for Educators*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2000. 254 págs.

PANOFSKY, Erwin, *Idea: Contribución a la historia de la teoría del Arte*, trad. de María Teresa Pumarega, Madrid, Cátedra, 1989, 136 págs.

PARÁMIO, Ludolfo, *Mito e ideología*, Madrid, Alberto Corazón (Comunicación, 15), 1971, 111 págs.

PENGLASE, Charlew, *Greek Myths and Mesopotamia. Parallels and Influence in Homeric Hymn and Hesiod*, London and New York, Routledge, 2005, 239 + X págs.

PROPP, Vladimir, *Raíces históricas del cuento*, trad. de José Martín Arancibia, México, Colofón, 1989, 436 págs.

RICHTER, Gisela Marie Augusta, *A Handbook of Greek Art*, London, Phaidon, 1969, 431 págs.

ROBERTSON, Martín, *El arte griego, Introducción a su historia*, trad. de María Castro, Madrid, Alianza, 1985, 434 págs.

ROSE, H. J., *Mitología griega*, Barcelona, Labor, 1073[2], 358 págs.

RUIZ DE ELVIRA, Antonio, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1988[2], 2nda. reimp., 539 págs.

SÁNCHEZ BARRAGÁN, E. Gabriel, *Tras las huellas de Grecia y Roma. Una técnica de investigación en filología clásica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, 203 págs.

SOLARES, Blanca, *Madre terrible*, Barcelona, Ántropos, 2007, 430 págs.

SPAKES, Brian A., *The Red and the Black, Studies in Greek Pottery*, London, Routledge, 1996, 203 págs.

VERMEULE, Emily, *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*, trad. de José L. Melena, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, 363 págs.

VERNANT, Jean-Pierre, *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, trad. de Cristina Gazquez, Madrid, Siglo XXI, 1982[2], 220 págs.

_____, *Mito y religión en la Grecia antigua*, trad. de Salvador María del Carril, Barcelona, Ariel, 1991, 98 págs.

YATES, France Amelia, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London-New York, Routledge, 2002, 507 págs.

Cibergrafía

ALSMA, Aaron, *Theoi Project: Greek Mythologie*, http://www.theoi.com/ (06 de enero de 2015).

CRANE, Gregory R., Editor-in-Chief Tufts University, *Perseus Digital Library, Art and Archaeology Artifact Browser*, http://www.perseus.tufts.edu/hopper/artifactBrowser (06 de enero de 2015).

HORIKOSHI, Yoji, *Greek Art and Archeology*, http://www2.ocn.ne.jp/~greekart/vase/index_e.html (06 de enero del 2015).

LATSIS, J., *Olympia Museum e-book*, http://www.olympia-greece.org/m-ebook.html (06 de enero de 2015).

Museum of Fine Arts, Boston, http://www.mfa.org/ (06 de enero de 2015).

Musée du Louvre, Site officiel du musée du Louvre, http://www.louvre.fr/ (06 de enero de 2015).

Museo Archeologico Nazionale di Ferrara, Palazzo Costabili Detto "Di Ludovico Il Moro", http://www.archeoferrara.beniculturali.it/index.aspx (06 de enero de 2015).

Rhode Island School of Design, http://risdmuseum.org/ (06 de enero de 2015).

The J. Paul Getty Museum, http://www.getty.edu/museum/index.html (06 de enero de 2015).

University of Oxford, *Classical Art Research Centre and the Beazley Archive*, http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm (06 de enero de 2015).