

POSIBLES VERSIONES LITERARIAS E ICONOGRÁFICAS DE LA ESCENA DEL ENFRENTAMIENTO DE ODISEO Y CIRCE

Literary and iconographic versions about the scene of confrontation between Odiseo and Circe

*Elisa Guevara Macías**

RESUMEN

El artículo analiza las fuentes conservadas, tanto literarias como iconográficas, que narran la escena del enfrentamiento. En la primera parte, se menciona las fuentes literarias perdidas (Esquilo, Anaxilas y Efipo) que pudieron tratar la escena. Seguidamente se consideran: 1.1 versión homérica; 1.2 vasos de figuras negras del periodo arcaico; 1.3 vasos de figuras rojas del periodo clásico; 1.4 alusión aristofánica; 1.5 estamnos etrusco; 1.6 vasos cabirios; 1.7 versión mitográfica de Apolodoro. Finalmente, se repasa por el desarrollo histórico de los distintos motivos (intimidación, persecución y castigo) como indicadores de versiones distintas.

Palabras clave: Odisea, Circe, episodio, narración visual, motivo.

ABSTRACT

The paper analyzes the surviving sources, both literary and iconographic, that narrate the scene of the confrontation. Firstly, it mentions the lost literary sources (Aeschylus, Ephippus and Anaxilas) that could treat the scene. Then it considers: 1.1 The Homeric version; 1.2 The black figures vases of the Archaic period; 1.3 The red figures vases of the Classical period; 1.4 The Aristophanic allusion; 1.5 The Etruscan Stamnos; 1.6 The Kabirion vases; 1.7 The mythographic version of Apollodorus. Finally, it reviews the historical development of different motifs (intimidation, persecution and punishment) as indications of different versions.

Key Words: Odyssey, Circe, episode, visual narration, motif.

* Universidad de Costa Rica. Docente Escuela de Filología, Lingüística y Literatura. Costa Rica
Correo electrónico: egm_2002@hotmail.com
Recepción: 30/09/14. Aceptación: 4/10/14.

1. Fuentes literarias e iconográficas

En general, el mito griego no debe ser tomado como una narración acabada y completa desde su origen, sino por el contrario, una composición viva en la tradición griega, tanto literaria como iconográfica. Un claro ejemplo de ello es el mito de Odiseo, el cual a lo largo de varios siglos en la historia griega, fue objeto de continuas variaciones, reelaborado por poetas y artistas.

Ello sucedió especialmente en la parte del *nostos*, dedicada a las aventuras ocurridas durante el regreso del héroe a Ítaca después de la guerra de Troya, donde Odiseo es protagonista de episodios fabulosos contra extraordinarios enemigos; como la hechicera Circe, quien trasforma a los compañeros del héroe en cerdos. Este episodio es uno de los más conocidos y reescritos del mito odiseico desde la Antigüedad, y debido a ello presenta distintas versiones, tanto literarias como iconográficas.

Las fuentes literarias más completas son la *Odisea* de Homero y la obra mitográfica de Apolodoro, que serán analizadas más adelante. Fuera de estas, se conoce el título de un drama satírico de Esquilo, titulado *Circe* (Κίρκη), que habría estado ligado a la tetralogía trágica de temática odiseica: *Los evocadores de espíritus* (Ψυχαγωγοί), *Penélope* (Πηνελόπη) y *Los recogedores de huesos* (Ὀστολόγοι). De este drama, prácticamente la totalidad se ha perdido; solamente se conservan tres fragmentos (113a-115 Radt), los cuales no brindan información relevante sobre la trama.

Sin embargo, seguramente el drama esquileo habría reescrito el episodio odiseico de Circe desde las características propias del género, que en sí mismo presentaba una predilección por los maravillosos episodios del *nostos*, sobre todo aquellos que involucran seres inusuales o fabulosos, con los cuales se lograba incrementar los aspectos burlescos y humorísticos de la leyenda (recuérdese el *Cíclope* de Eurípides).

De acuerdo con las características del género, en el drama satírico de Esquilo posiblemente participaba un coro de sátiros, lo cual daría como resultado una versión

completamente distinta de las conservadas. Al respecto, existen varias hipótesis: Ussher (1977: 290) sostiene que posiblemente se representara la esclavitud de los sátiros y que estos habrían sido transformados por la diosa; por su parte, Richard Seadford (1984: 106), citado por Alan H. Sommerstein (2013: 252), propone que los sátiros tenían la función de ser los pastores de la piara conformada por los compañeros de Odiseo metamorfoseados. Sea de una u otra manera, el papel de los sátiros dentro de la trama daría como resultado una versión completamente novedosa del episodio odiseico de Circe y, por ende, del enfrentamiento, escena que, al lado de la metamorfosis, tendrían un papel preponderante en el drama.

En el campo de la comedia este episodio también fue representado. Durante el siglo IV a.C., con el apogeo de la Comedia Media, el uso de la parodia mitológica se intensifica y el mito de Odiseo se retoma como temática cómica. Se tiene noticia que existieron dos comedias tituladas *Circe* (Κίρκη), una de Efipo y otra de Anaxilas. Del primero, dos líneas sobreviven, pero no ofrecen ninguna información sobre la trama (fr. 11 Kock).

Por su parte, del poeta cómico Anaxilas se conservan dos fragmentos (fr. 12-13 Kock) que brindan valiosa información sobre la escena de la metamorfosis en animales, pero nada sobre el enfrentamiento del héroe con la diosa. Aun así, posiblemente en la comedia de Anaxilas, y por qué no también la de Efipo, la escena se narraba de modo burlesco y paródico, como era propio del género.

En el campo de la comedia, se conserva una importante alusión aristofánica en el *Pluto* (vv. 302-315) sobre el episodio odiseico de Circe, donde a su vez se relata la escena del enfrentamiento. Aristófanes (450 - 385 a. C.) no realizó comedias de tema odiseico, pero en las obras, que han llegado hasta la actualidad, aparecen alusiones a ciertos episodios del *nostos*. En ellas el héroe no es un personaje, sino una evocación de carácter paródico, la cual funciona como recurso de humor, producido por el contraste generado entre la nobleza y

solemnidad del tema épico y la vulgaridad del contexto cómico (Macía Aparicio, 2000: 212).

En el caso del arte narrativo, las primeras imágenes del episodio odiseico de Circe surgen en el siglo VI a. C. En la Antigüedad, las imágenes míticas se encontraban representadas en todo tipo de soportes: escultura, pintura mural, gemas, vasos de bronce y cerámica. La pintura mural era uno de los medios favoritos, sin embargo, en la actualidad, la cerámica griega es el soporte mayormente conservado, donde se han representado más abundantemente narraciones míticas, ya que en su gran mayoría la pintura mural ha desaparecido.

El episodio de Circe es uno de los más reiterados del mito de Odiseo, solamente superado por las imágenes del encuentro con el Cíclope. En la actualidad, se conservan aproximadamente veintinueve imágenes de cerámica donde posiblemente se representa alguna escena de este episodio, por lo general: la metamorfosis de los compañeros de Odiseo en animales o el enfrentamiento del héroe con la diosa.

Esta última escena aparece representada en diecinueve de las piezas cerámicas conservadas que con seguridad tratan el mito odiseico, pues la narración de la escena del enfrentamiento de Circe y Odiseo requiere la presencia del héroe como necesaria y fundamental. Debido a ello, en las fuentes iconográficas de escena, se tiene la certeza que se tratan de representaciones visuales del mito odiseico; lo cual no ocurre con las imágenes de la metamorfosis, donde la presencia del héroe, muchas veces, no es requerida; por lo que queda la duda si efectivamente se trata de los compañeros de Odiseo, o si más bien sobre unas víctimas distintas.

A estas se debe añadir aquellas imágenes que narran la metamorfosis, pero aluden al episodio del enfrentamiento por medio de la narración sinóptica¹; técnica narrativa en la cual se combinan varios momentos distintos de una acción en un solo cuadro escénico. Ello sucede en dos famosos kílices de figuras negras del siglo VI a. C.²

Asimismo, la escena del enfrentamiento aparece en distintos tipos de cerámica. Generalmente, en vasijas que tienen alguna

funcionalidad relacionada con el vino: para tomarlo (kílices o esquifos), para almacenarlo (ánforas, estamnos, enócoes) o para mezclarlo con agua (tipos distintos de cráteras). Los pintores de estas vasijas acogían el episodio mítico de Circe como temática de sus pinturas por su narración, pues esta gira alrededor de la presencia de la bebida mágica, con lo cual se crea una analogía entre la bebida real contenida en las vasijas con aquella de *illo tempore*.

También, el episodio aparece representado en varios léцитos, vasijas utilizadas para guardar aceites o perfumes, por lo cual eran habituales en rituales funerarios. Siguiendo a Schefold (1992: 299), en estos vasos, quizás se representaba a Circe por su carácter original como diosa ctónica. Recuérdese que Circe es quien guía a Odiseo hacia la entrada del Hades, para que este consulte el alma del adivino Tiresias (*Odisea* X, 485-540).

A continuación, se analiza las fuentes conservadas, tanto literarias como iconográficas, que narran la escena del enfrentamiento. El orden de las fuentes viene dado cronológicamente: a) versión homérica; b) vasos de figuras negras del periodo arcaico; c) vasos de figuras rojas del periodo clásico; d) alusión aristofánica; e) estamnos etrusco; f) vasos cabirios; y finalmente, g) versión mitográfica de Apolodoro.

1.1. Versión homérica

El primer testimonio literario del episodio de Circe, se encuentra en la *Odisea*, poema tradicionalmente atribuido a Homero y datado en el siglo VIII a. C. En este poema épico, el episodio es relatado de la manera más detallada, dedicándole más de 590 versos, distribuidos entre los cantos X y XII. Esta narración puede ser dividida en dos partes, la primera comprende las acciones de Circe como personaje antagonico (X, 135-347), mientras que en la segunda parte, la diosa se convierte en aliada del héroe y lo ayuda a regresar a su hogar (X, 348-570; XII, 1-156).

Precisamente, el enfrentamiento ocurre en la primera parte de la narración, cuando Circe

se presenta hostil al héroe. La narración de esta presenta la siguiente estructura: A) conflicto inicial: la metamorfosis de los compañeros de Odiseo (X, 210-243); B) convocatoria al héroe para resolver el conflicto (X, 244-273); C) viaje de ida (X, 274-276); D) entrega y recepción del objeto mágico: la ‘moly’ (X, 277-309); E) enfrentamiento con Circe (X, 310-329); F) el héroe es reconocido como tal por Circe (X, 330-335); G) y finalmente, la unión amorosa (X, 277-309).

La escena del enfrenamiento comienza específicamente a partir del verso 310 del canto X, cuando Circe invita al héroe a entrar a su palacio, sin embargo, en la escena D) entrega y recepción del objeto mágico: la ‘moly’ (X, 277-309), por medio de una prolepsis, Hermes narra lo que ha de suceder y aconseja al héroe lo que debe hacer en tal caso:

‘ πῆ δὴ αὐτ’, ὃ δῦστηνε, δι’ ἄκριας ἔρχεται οἶος,
χώρου ἄιδρις ἑών; ἔταροι δέ τοι οἶδ’ ἐνὶ Κίρκης
ἔρχεται ὡς τε σύες πυκινούς κευθμώνας ἔχοντες.
ἢ τοὺς λυσόμενος δεῦρ’ ἔρχεται; οὐδέ σέ φημι
αὐτὸν νοστήσειν, μενέεις δὲ σύ γ’, ἐνθα περ ἄλλοι (285)
ἀλλ’ ἄγε δὴ σε κακῶν ἐκλύσομαι ἠδὲ σαώσω.

τῆ, τόδε φάρμακον ἐσθλὸν ἔχον ἐς δώματα Κίρκης
ἔρχου, ὃ κέν τοι κρατὸς ἀλάλκησιν κακὸν ἦμαρ.
πάντα δέ τοι ἐρέω ὀλοφώια δῆνεα Κίρκης,
τεύξει τοι κυκεῶ, βαλέει δ’ ἐν φάρμακα σίτω (290)

ἀλλ’ οὐδ’ ὡς θέλξει σε δυνήσεται: οὐ γὰρ ἐάσει
φάρμακον ἐσθλόν, ὃ τοι δώσω, ἐρέω δὲ ἕκαστα.
ὅπότε κεν Κίρκη σ’ ἐλάση περιμῆκεϊ ράβδῳ,
δὴ τότε σὺ ζῆφος ὄξυ ἐρυσάμενος παρὰ μηροῦ
Κίρκη ἐπαῖξει, ὡς τε κτάμεναι μενεαίνων. (295)

ἢ δέ σ’ ὑποδείσασα κελήσεται εὐνηθῆναι:
ἐνθα σὺ μηκέτ’ ἐπειτ’ ἀπανήνασθαι θεοῦ εὐνήν,
ὄφρα κέ τοι λύση θ’ ἐτάρους αὐτὸν τε κομίσει:
ἀλλὰ κέλεσθαί μιν μακάρων μέγαν ὄρκον ὀμόσσαι,
μὴ τί τοι αὐτῷ πῆμα κακὸν βουλευσέμεν ἄλλο (300)
μὴ σ’ ἀπογυμνωθέντα κακὸν καὶ ἀνήνορα θῆη.

“¿Cómo tú mismo vas, oh desgraciado, solo a través de la cima ignorando el lugar? Tus compañeros en casa de Circe encerrados como cerdos los tiene en sólidos escondrijos. ¿De seguro vienes hasta aquí a rescatarlos? Pero a ti te digo:

tú mismo no volverás, sin duda permanecerás allí junto a los otros. (285)

Pero, ¡vamos!, ahora te libraré y te protegeré del mal.

Ten, lleva contigo este generoso fármaco dentro del palacio de Circe,

llegado el caso, su poder te protegerá del mal día.

Además, te diré todas las funestas artes de Circe.

Hará para ti un brebaje y le echará dentro el fármaco con la harina. (290)

Sin embargo, aun así no podrá hechizarte, porque no lo permitirá

el buen fármaco que te daré, pero te diré cada cosa en detalle:

cuando Circe te golpee con la muy larga varita, entonces, habiendo sacado tu afilada espada de la parte del muslo, arrójate sobre ella, así como si trataras de matarla. (295)

Ella asustada te instará a acostarse con ella, Allí, tú no amenazas con rechazar el lecho de la divinidad,

hasta que disponga la liberación de tus compañeros y te hospede; sino que a ella debes exigirle apalabrar el gran juramento de los bienaventurados,

para que no delibere alguna otra pérfida calamidad contra ti (300)

y no te vuelva inhábil y cobarde, cuando estés desarmado.”

(Odisea X, 281-301)

[Traducción de la autora]

El elemento más importante de la narración es la estratagema revelada por Hermes, que posteriormente es cumplida por Odiseo. Según esta, el héroe debe entrar de incógnito, con la espada prácticamente escondida en el muslo y cuando la diosa trate de embrujarlo sin éxito (pues se encuentra protegido por la *moly*), él debe saltar sobre ella con la espada desenvainada y amenazarla como si fuera a matarla, para que así lo incite a subir al lecho con ella y apalabre *el gran juramento de los bienaventurados*. Siguiendo a Denis Page (1973: 65), en el ataque del héroe, la consecuente súplica de la diosa por su vida y el juramento son motivos propios del cuento popular, lo cual no es de extrañar pues este relato sigue la estructura narrativa del cuento popular de carácter maravilloso con sus principales características³.

No obstante, el enfrentamiento no es un combate usual, sino que el héroe debe intimidar a la diosa con la supuesta amenaza de muerte (X, 294-295). Este motivo es propio de la versión homérica y se repite en la narración posterior en boca de Odiseo:

εἶσε δέ μ’ εἰσαγαγοῦσα ἐπὶ θρόνου ἀργυροῦλου
καλοῦ δαιδαλέου: ὑπὸ δὲ θρήνους ποσὶν ἦεν: (315)

τεῦχε δέ μοι κυκεῶ χρυσέῳ δέπαι, ὄφρα πίοιμι,
ἐν δέ τε φάρμακον ἦκε, κακὰ φρονέουσ’ ἐνὶ θυμῷ.

αὐτὰρ ἐπεὶ δῶκέν τε καὶ ἔκπιον, οὐδέ μ' ἔθελεξε,
 ῥάβδῳ πεπληγυῖα ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζεν:
 'ἔρχοο νῦν συφεόνδε, μετ' ἄλλων λέξο ἑταίρων.' (320)
 ὣς φάτ', ἐγὼ δ' ἄορ ὀξὺ ἔρυσσάμενος παρά μηροῦ
 Κίρκῃ ἐπήϊξα ὥς τε κτάμεναι μενεαίνων.

ἢ δὲ μέγα ἰάχουσα ὑπέδραμε καὶ λάβε γούνων,
 Después de introducirme, me hizo sentar en un sillón
 tachonado de plata,
 hermoso y bien labrado, y bajo los pies había un escabel.
 La pócima me hizo para que bebiera, en efecto dentro de la
 copa de oro en el brebaje (315)

echó el fármaco, pensando en su mente maldades.
 Luego, después de que me lo dio, lo bebí, pero no me
 hechizó, habiéndome golpeado con la varita, me llamó y
 dijo estas palabras:

“Ahora, ve a la pocilga y acuéstate al lado de tus otros
 compañeros”. (320)

Así habló, mas yo habiendo sacado la afilada espada de la
 parte del muslo,
 me arrojé sobre Circe, así como si tratara de matarla.
 Gritando fuerte, ella corrió a tirarse a mis pies y abrazó
 mis rodillas.

(Odisea X, 314-323)
 [Traducción de la autora]

Después de llegar al palacio de Circe, Odiseo es invitado a pasar por ella y esta le ofrece amablemente el *ciceón* (κυκεών), una mezcla de distintos ingredientes (de allí que se llame *ciceón* (κυκεών), de verbo *κυκεῶ* ‘mezclar’). Se trata de una mezcla tradicional de queso, miel, harina y vino con la que en este caso recibe a los huéspedes, como también ocurre en la *Iliada* (XI, 624). El pérfido fármaco con el poder de transformarlo se encuentra entremezclado con la harina (X, 235-236).

No obstante, el héroe no ignora la situación, pues antes ha sido aconsejado y guiado por Hermes, quien también le entregase la *moly*, hierba que le protegería de dicho peligro. Por tal razón, Odiseo consume el *ciceón* sin temor alguno y cuando la diosa lo golpea con la vara y le ordena marcharse a la pocilga (συφειός), él se arroja sobre ella con la espada desenvainada como si tratara de matarla. Seguidamente, aparece la súplica, la propuesta amorosa y el juramento, motivos populares del *folk-tale*.

Tanto en la prolepsis de Hermes como en el relato de Odiseo, el elemento más característico y propio de la narración de la

escena del enfrentamiento de Circe y Odiseo es la acción de la intimidación basada en la amenaza de muerte con la espada. Por tal razón, el motivo de la intimidación es una constante en la versión homérica.

1.2. Vasos de figuras negras del periodo arcaico

En los vasos de figuras negras del siglo VI a. C., principalmente se prefería representar a los hombres transformados en animales junto a Circe, ya que en estas pinturas se da prioridad a la metamorfosis y no al enfrentamiento de Odiseo con Circe, pues, según Ralf von den Hoff (2009: 61), en esta época [...] *the intervention of Odysseus is not focal point of the story: rather, the subject is the danger of drinking the magic potion*⁴.

No obstante, en los vasos con narración sinóptica se representa también al héroe con la espada desenvainada, como alusión al enfrentamiento, como sucede en los dos kílces áticos del *Museum of Fine Arts* en Boston datados a mediados del siglo VI a. C. Ambas piezas siguen un esquema compositivo similar por lo que se pueden analizar en conjunto.

En ellos, Circe aparece desnuda en el centro de la composición, mezclando el *ciceón* con una varita, mientras se lo entrega a uno de los compañeros del héroe ya en proceso de transformación⁵. A los lados, se representan otros hombres de Odiseo metamorfoseados en distintos animales⁶. Es evidente que el tema central de ambos vasos es la metamorfosis, sin embargo, al tratarse de narraciones sinópticas, se aluden otras escenas para complementar la historia⁷, entre ellas la llegada del héroe con la espada desenvainada.

Según la versión homérica, Odiseo encuentra a Circe sola y esta lo trata de engañar, mas él, por consejo de Hermes, lleva consigo la *moly*, con la cual el pérfido brebaje no causa daño alguno, por lo que una vez que lo ha bebido saca su afilada espada de la parte del muslo y

amenaza a la diosa, como si fuera a matarla. Por supuesto, la aparición de Odiseo con la espada desenvainada alude en concreto a la escena del enfrentamiento.

Gracias a la utilización de la narración sinóptica se logró en estas dos imágenes un resumen conciso de la aventura mítica, aunque con bastante ambigüedad. Siguiendo a Snodgrass (1982: 7), la narrativa visual demuestra familiaridad con la *Odisea*, sin embargo, paradójicamente, declara independencia de la influencia literaria, no solo porque este método narrativo es propio del arte visual, sino también en aspectos fundamentales como la variedad zoomórfica de los seres híbridos o la llegada de Odiseo con la espada desenvaina; contrario a la versión homérica, donde llega por consejo de Hermes con la espada escondida en el muslo (*Od.* X, 294, 321). Sin embargo, es propio de la fórmula compositiva de los vasos de figuras negras del periodo arcaico representar al héroe con la espada desenvainada. Por ello, precisamente esta representación del héroe remite directamente al motivo de la intimidación basado en la amenaza de muerte con la espada, encontrado antes en la *Odisea*.

Existen otros vasos de figuras negras del periodo arcaico que se dedican exclusivamente a la escena del enfrentamiento. Generalmente, estas imágenes siguen un esquema compositivo similar: el héroe con la espada se sitúa frente a Circe en son de confrontación. Estas imágenes pueden estar complementadas con la presencia de los hombres metamorfoseados.

El primer ejemplo conservado de manera íntegra⁸ se encuentra en un ánfora pseudo-calcida del 530 a. C., presente en la imagen 1. En ella, se observa al héroe frente a la diosa en el momento exacto que va a desenvainar la espada, se trata de un momento previo a la amenaza. Odiseo acaba de beber el brebaje y está listo para atacar a la diosa. Los compañeros del héroe se encuentran a los costados de la composición como espectadores de la escena, pero no tiene un papel activo en la acción. Perfectamente podría omitirse, pero funcionan como mecanismo para identificar la escena.



IMAGEN 1.

Ánfora pseudo-calcidia de figuras negras procedente de Vulci, ca. 530 a. C. Vulci, Antiquarium del Castello dell'Abbadia. Dibujo: Denise Cordero Zúñiga (2013).

Posteriormente, se encuentra una serie de lébitos donde se narra la escena con características similares. El primero de ellos es de Tarento y se ha atribuido al pintor *Daybreak* (ver imagen 2). En esta pieza, Circe totalmente vestida está sentada sobre una roca y deja caer de sus manos el kílix que contiene el ciceón. Frente a ella, se encuentra Odiseo, el cual lleva una clámide sobre los hombros. El héroe no amenaza todavía a la diosa, sin embargo, su espada está ya desenvainada y lista para la acción.



IMAGEN 2.

Lébito ático de figuras negras procedente de Tarento, ca. 510-500 a. C. Tarento, Museo Archeologico Nazionale (9125). Dibujo: Denise Cordero Zúñiga (2013).

Todo indica que se trata del momento exacto cuando Odiseo ha bebido el brebaje mágico, pero este no ha surtido efecto en él, con lo cual inmediatamente, el héroe desenvaina su espada, con la que amenazará a la diosa. Por tal razón, se trata del instante previo al clímax del

enfrentamiento. Nuevamente, el motivo de la intimidación es retratado.

Similar estructura compositiva aparecía en el lécito de Berlín, que en la actualidad se ha perdido. Gracias a un dibujo del siglo XIX, presente en imagen 3, se puede analizar la narración de la escena del enfrentamiento. En el centro, se encuentra Circe sentada sobre un *diphros okladias* (δίφρος ὀκλαδίας). Ella está totalmente vestida y una banda ata su cabello. Su mirada está fija en el esquifo, cuyo contenido revuelve con una varita. Delante de ella, se encuentra Odiseo. Lleva una especie de chitón corto y una clámide en ambos brazos.



IMAGEN 3.

Lécito ático de figuras negras procedente de Sicilia, ca. 510-500 a. C. Berlín, *Staatliche Museen F 1960* (actualmente destruido). Dibujo: Harrison (1882, pl. 21).

La escena está enmarcada por cuatro hombres híbridos, dos a cada lado. Detrás de Circe, se presenta dos hombres, el de la izquierda tiene la cabeza y la cola de asno, pero el de la derecha se ignora. El dibujo lo representa como otro asno, pues la cola es igual a la de su compañero. Aun así, se trata de una restauración incierta⁹. Detrás de Odiseo, aparecen otros dos: uno con cabeza y cola de jabalí/cerdo (σῦς) y otro con cabeza de cisne.

En este lécito, se representa el instante previo cuando Odiseo no ha tomado aún la copa y Circe se la entrega. A diferencia de la pintura anterior, el momento de sacar la espada y amenazar a la diosa no ha llegado todavía, por lo que la espada desenvainada es un elemento alusivo a un momento posterior, al clímax del enfrentamiento. La narración representada en el lécito de Berlín muestra similitudes con la versión homérica, especialmente en la alusión al

motivo de la intimidación. No obstante, existe un evidente distanciamiento en la representación de los compañeros metamorfoseados, los cuales no son solamente jabalí/cerdos (σῦς) -como en el lécito del pintor de *Daybreak*-, sino también asnos y cisnes.

Finalmente, se encuentra el lécito de Eretria, atribuido al pintor de Atenea (ver imagen 4). Esta pieza ha sido datada aproximadamente entre los años 490 y 480 a. C., lo cual la hace ligeramente posterior a los otros dos lécidos de figuras negras. Además, es el último vaso del periodo arcaico en representar una escena del episodio odiseico de Circe.



IMAGEN 4.

Lécito ático de figuras negras procedente de Eretria, ca. 490-480 a. C. Atenas, Museo Nacional Arqueológico (1133). Dibujo: Sellers (1893, pl. 2).

En el lécito de Eretria, Circe reaparece en posición central, pero esta vez parece haberse recién levantado de un *difros*. Mientras revuelve el brebaje con su pequeña varita, entrega el esquifo a Odiseo, el cual sentado cómodamente frente a ella, la observa directamente. El héroe viste una túnica corta y unas botas, atributos del viajero. Además, lleva consigo dos lanzas en la mano derecha y al costado la espada envainada. Detrás de la diosa, aparece uno de los compañeros metamorfoseados en cerdo; como lo indica su cabeza. De acuerdo con Sellers (1893: 8), este hombre híbrido lleva consigo dos lanzas y una espada en su espalda, de la cual solamente es visible la empuñadura debajo de su antebrazo derecho y el tahalí. Además, presiona su mano contra su pecho, en actitud expresiva

de emoción. Por las armas y por el gesto, quizás, el hombre híbrido participaba activamente en el conflicto de Odiseo y la diosa.

Destaca la representación del héroe, la cual no se asemeja a ninguna otra de las pinturas expuestas. Sus piernas están cruzadas, la izquierda sobre la derecha. Su mano izquierda descansa sobre la rodilla derecha. Por el estado de conservación de la pieza, su rostro se encuentra destruido, pero en el dibujo presente en imagen 4 solamente se puede observar una reconstrucción parcial. Aun así, se puede percibir bien que ha sido retratado de manera caricaturesca, resaltando su carácter dramático.

En el caso de la narración visual, el enfrentamiento del héroe con la diosa no ha llegado aún, pero se representa en instante previo cuando la diosa entrega el esquifo al héroe y todavía las armas están inertes. Por tal razón, se representa en el lécito del Eretria un momento antes de clímax. No queda claro si posteriormente el héroe atacará a Circe con la espada, acción propia del motivo de la intimidación.

Con todo, la versión presente en este lécito parece seguir de cerca el texto homérico. En primer lugar, el compañero de Odiseo es transformado en un $\sigma\upsilon\zeta$ como sucede en la tradición épica y, en segundo lugar, el héroe se encuentra cómodamente sentado mientras Circe le ofrece el ciceón (*Od.* X, 314-315). Es posible que esta pintura ilustrase otra versión que siguiera de cerca el texto homérico, posiblemente una obra teatral perdida, en la cual habría que suponer la participación activa de los compañeros metamorfoseados durante el conflicto, tal vez a modo de coro, como sucede en la alusión paródica de Aristóteles (*Pluto*, 302-315).

En general, en todos los vasos, del periodo arcaico, a excepción del lécito de Eretria, se retrata el motivo de la intimidación propio de la versión homérica. Por los indicios encontrados esta recurrencia no es casual y marcó las distintas versiones del periodo arcaico, en las cuales generalmente se representa al héroe con la espada desenvainada frente a la diosa, en el momento exacto en que

ella se encuentra preparando y entregando el ciceón, ya sea a uno de los compañeros del héroe o bien al héroe mismo.

1.3. Vasos de figuras rojas del periodo clásico

En los vasos de figuras rojas del periodo clásico, Von den Hoff (2009: 62) explica que el héroe adquirió un papel con mayor protagonismo dentro de las escenas que retratan el enfrentamiento con la diosa, escena que durante el siglo V a. C alcanzó mayor popularidad y preponderancia. Por primera vez en época clásica, se elide la representación de los compañeros del héroe metamorfoseados, para dar prioridad al enfrentamiento del héroe con la diosa. Ello sucede en una crátera de columnas áticas de figuras rojas de la colección privada de Sidney procedente de Agrigento, fechada entre 480 y 470 a. C., donde únicamente se presenta al héroe y la diosa sin presencia de seres híbridos, cuando esta le entrega el ciceón (Buitron y Cohen, 1995: 37).

Este esquema simplificado se repite en posteriormente un lécito datado alrededor de 470 al 460 a. C. y atribuido al pintor de Nikon (ver imagen 5). En él, se representa a Odiseo armado con una espada que arremete contra Circe la cual intenta huir, pero su atacante la sujeta por el hombro. En la precipitación de la acción, la mujer deja caer de sus manos un esquifo (el ciceón) y una varita.



IMAGEN 5.

Léxico ático de figuras rojas procedente de Agrigento, ca. 470-460 a. C. Erlangen, Antikensammlung der Friedrich-Alexander-Universität (I 261).
Dibujo: Denise Cordero Zúñiga (2013).

El lécito de Nikon es una obra pionera, pues por vez primera se representa el motivo de la persecución en la escena del enfrentamiento. En la versión épica, esta acción no sucede, sino todo lo contrario, cuando el héroe amenaza a la diosa con su espada, ella corre a sus pies y abraza sus rodillas, mientras que con dulces palabras lo convence de cesar su ira y subir juntos al lecho (*Od. X*, 321-335). Siguiendo Buitron y Cohen (1995: 38), el motivo de la persecución se interpreta como el preludio del encuentro sexual, el cual está presente desde Homero (*Od. X*, 277-309). Por lo tanto, la representación del episodio odiseico también indica el desenlace del enfrentamiento.

El motivo de la persecución aparece por primera vez en el lécito de Nikon y permanece a lo largo de todo el periodo clásico, principalmente a mediados del siglo V a. C. con el lécito de Nikon y un enócoe del Museo del Louvre y continúa hasta aproximadamente 440 a. C., en una serie de cráteras áticas de figuras rojas.

El enócoe de Museo del Louvre es una pieza ligeramente posterior al lécito de Nikon, pues ha sido datado alrededor del año 460 a. C. En una cara del vaso, se encuentra Odiseo, identificado por sus atributos iconográficos: pétaos y clámide. El héroe lleva consigo una espada en la mano derecha y una lanza en la otra, y se dirige decidido en persecución de Circe, quien se encuentra en el reverso del vaso (ver imagen 6).



IMAGEN 6.

Enócoe ático de figuras rojas procedente de Nola, sur de Italia, ca. 460 a. C. París, Musée du Louvre (G 439).

Dibujo: Denise Cordero Zúñiga (2013).

Circe huye con la mirada hacia atrás, observando a su perseguidor. Esta vez, en su huida, la diosa no ha dejado caer sus atributos; sino que los lleva consigo: en su mano izquierda el esquifo y en la otra la vara. Odette Touchefeu-Meynier (1968: 95) interpreta el levantamiento de la vara frente a Odiseo como un posible mecanismo de defensa ante el furioso ataque, lo cual daría un enfrentamiento completamente novedoso.

Al igual que en la pieza anterior, el pintor de enócoes de Bruselas también utiliza la narración monoescénica¹⁰, aunque representa el instante anterior del momento retratado por el pintor de Nikon, pues Odiseo todavía no sujeta a Circe por el hombro.

Por su parte, en las cráteras el motivo de la persecución se complementa con otros elementos que enriquecen la narración, especialmente con la presencia de los compañeros del héroe transformados. En la primera de ellas se observan dos seres híbridos, uno con cabeza de asno y el otro de cerdo. Ambos extienden sus brazos, gesto que ha sido interpretado¹¹ como signo de apelación o súplica ante Odiseo, lo cual parece indicar que participan activamente de la acción a modo de un coro dramático.

También se ha sugerido que pudo haber sido inspirada por un drama satírico, donde los sátiros tomaran el rol de los compañeros del héroe. Timothy Gantz (1996: 709) explica que las colas de los hombres híbridos en la pintura de la crátera de Nueva York recuerdan a los disfraces (generalmente un *perizoma* junto a una cola y un falo) utilizados por los actores cuando interpretan a los sátiros. Sin embargo, fuera de este indicio la pintura no evidencia que se trate de un drama satírico. No obstante, es verosímil pensar que sí estuviese inspirada en otro género de carácter teatral, tal vez una comedia o un ditirambo.

En el caso de la escena del enfrentamiento, se repite el motivo de la persecución: el héroe con espada en mano persigue a Circe, quien asustada levanta los brazos y huye, dejando caer el esquifo con la pócima y la varita. La caída de los atributos (como sucede en el lécito del pintor de Nikon) crea más dramatismo en la escena;

pues de acuerdo con Giuliani (2004: 90), es un recurso eficaz para hacer hincapié en lo abrupto de la acción. Por su parte, Buitron y Cohen (1995: 38) opinan que la caída de los atributos de Circe es un elemento cómico que puede ser interpretado como la dominación de la peligrosa y poderosa diosa.

En el caso de la cratera cáliz del Museo Cívico de Boloña (no. 298), la composición es muy similar, la diferencia radica en que esta yuxtapone a la escena del enfrentamiento la dedicada a la metamorfosis. La primera se encuentra representada en la cara B, mientras que la otra en el reverso de la pieza.

Ambas crateras han sido asociadas pues representan de manera muy similar la escena del enfrentamiento. Siguiendo a Alexander (1941: 204), las similitudes son tales, que cuatro de las figuras son casi idénticas en las dos crateras, por lo que podría llegar a pensarse que han sido fabricadas por el mismo artista. Sin embargo, Beazley (1963), citado por Alexander, (1941: 204, nota 9) estableció que no fueron realizadas por la misma mano, a pesar de su similitud compositiva. De hecho cratera de Boloña ha sido atribuida al pintor de Phiale.

Por el estado de conservación de la pieza, no se puede determinar si la diosa deja caer sus atributos, como sucede en la cratera de Nueva York. Sin embargo, es evidente que se representa el motivo de la persecución complementado con la presencia del “coro” de hombres híbridos, uno en forma de cerdo (σῦς) y otro con forma equina, presenta características propias del caballo, como las orejas pequeñas y una cola frondosa. Sin embargo, en el contexto de la obra posiblemente se trate de un asno, pues en Grecia el caballo (ἵππος) era un animal noble reservado para la tragedia y la épica, mientras que el burro (ὄνος) aparecía repetidamente en el campo de la comedia y el drama satírico.¹² Recuérdese que el episodio odiseico de Circe durante el periodo clásico se representó solamente en dramas de carácter burlesco: comedias, ditirambos o dramas satíricos; por ello es probable que se trate de la representación de un asno, de la misma manera que en la cratera de Nueva York.

En ambas crateras, la inclusión del motivo de la persecución, la metamorfosis en forma equina y el papel activo de los compañeros del héroe en la escena del conflicto sugiere que se trata de una versión distinta a la homérica, que posiblemente se deba por influencia de una obra dramática del siglo V a. C.

En el caso de la última pieza, una cratera de campana de figuras rojas actualmente en Museo Nacional de Varsovia (140352), la narración es simple: representa el motivo de la persecución (vid. imagen 7). El héroe desenvaina su espada y ataca a Circe, quien en su huida deja caer su esquifo, como ocurre en las vasijas anteriores. La diosa extiende sus brazos y dirige su mirada hacia Odiseo, lo cual Touchefeu-Meynier (1968: 95) interpreta como gesto de súplica, lo que recuerda a la versión homérica.



IMAGEN 7.

Cratera de campana ática de figuras rojas, ca. 440 a. C.
Varsovia, Musée National (140352).
Dibujo: Denise Cordero Zúñiga (2013).

Detrás del héroe, se encuentra solamente uno de sus compañeros, el cual ha sido transformado en cerdo, nuevamente concuerda con la versión homérica. A diferencia de las otras crateras, aquí el hombre híbrido no parece participar activamente en la acción. Touchefeu-Meynier (1968: 95) lo describe como testigo de la escena, por lo que posiblemente se trate de una figura complementaria. Sin embargo, de acuerdo con Brommer (1983: 75), la cratera de Varsovia estaría relacionada con las dos crateras

de cáliz antes analizadas, pues tanto motivo de la persecución como el esquema compositivo es recurrente en las tres, lo más probable es que existe una evidente correspondencia temática.

En suma, el motivo de la persecución es una novedad de la época que según algunos especialistas¹³, posiblemente se deba a la influencia un motivo iconográfico ya establecido por la tradición griega como es la persecución de la mujer por una figura masculina armada, presente en la narración de otros mitos, como es el caso del encuentro de Menelao con Helena al final de la Guerra de Troya. Sin embargo, hay quienes sugieren que la incorporación del motivo de la persecución se deba a la una versión de la escena del enfrentamiento propia de la época, que posiblemente apareciera en alguna obra dramática de carácter burlesco, popular durante el siglo V a. C. En todo caso, lo que es seguro es que este motivo aparece por vez primera alrededor del 470 a. C. y sigue presente a lo largo de todo el periodo clásico, hasta aproximadamente 440 a. C.

1.4. Alusión aristofánica

En 388 a. C., Aristófanes realiza *Πλοῦτος*, (Pluto), la cual se considera su última comedia. En esta obra, Cremilo, un pobre hombre, encuentra al dios Pluto vagando por las calles. Este había sido cegado por Zeus, para que no pudiera discernir entre los hombres justos e injustos y como resultado, los ricos eran injustos, mientras que los justos pobres. Cremilo decide ayudar al dios a recuperar la vista, de modo que este lo favoreciera con riquezas. Por lo tanto ordenó a su esclavo, Cario, buscar otros trabajadores pobres (el coro), para que estos lo ayuden en la tarea. Al principio los trabajadores se presentan reacios, por lo que Cario los convence con una canción obscena. En este canto coral, Cario primero alude paródicamente al episodio del Cíclope (vv. 290-301) y luego al de Circe (vv. 302-315).

Καρίων
 ἐγὼ δὲ τὴν Κίρκην γε τὴν τὰ φάρμακ'
 ἀναγκώσαν,
 ἢ τοὺς ἐταίρους τοῦ Φιλωνίδου ποτ' ἐν Κορίνθῳ
 ἔπεισεν ὡς ὄντας κάπρους

μεμαγμένον σκῶρ ἐσθίειν, αὐτὴ δ' ἔματτεν αὐτοῖς, (305)
 μμήσομαι πάντας τρόπους:
 ὑμεῖς δὲ γρυλίζοντες ὑπὸ φιληδίας
 ἔπεσθε μητρὶ χοῖροι.

Χορός
 οὐκοῦν σε τὴν Κίρκην γε τὴν τὰ φάρμακ' ἀναγκώσαν
 καὶ μαγγανεύουσαν μολύνουσάν τε τοὺς ἐταίρους (310)
 λαβόντες ὑπὸ φιληδίας
 τὸν Λαφτίου μμοῦμενοι τῶν ὄρχεων κρεμῶμεν,
 μινθώσομέν θ' ὥσπερ τράγου
 τὴν ῥίνα: σὺ δ' Ἀρίστυλλος ὑποχάσκων ἐρεῖς,
 ἔπεσθε μητρὶ χοῖροι. (315)

Cario
 Asimismo yo a Circe, la mezcladora de brebajes,
 la que a los compañeros de Filónides una vez en Corinto
 los convenció, como si fueran jabalíes,
 de comer estiércol amasado, que ella misma amasaba para
 ellos, (305)
 le imitaré todas sus actitudes.
 Por su parte, Ustedes, gruñendo por el placer,
 sigan a su madre, cerditos.

Coro
 Y bien a tí, “Circe”, la mezcladora de brebajes,
 la que por un lado hace magia y por otro mancilla a los
 compañeros, (310)
 agarrándote con placer,
 imitando al hijo de Laertes, te colgaremos de los testículos
 y te embadurnaremos con estiércol el hocico al igual que el
 del macho cabrío:
 y Tú, como Aristilo, abriendo poco la boca, dirás:
 “sigan a su madre, cerditos”. (315)

(Pluto, 302-315)

[Traducción de la autora]

La escena del enfrentamiento se encuentra comprendida en la respuesta del coro al canto de Cario. Fuera de las alusiones escatológicas, sexuales y obscenas propias del género y del estilo de Aristófanes, utilizadas para elevar la comicidad, por medio de la distorsión del mito, se encuentra un elemento completamente novedoso: el motivo del castigo, presente específicamente entre los versos 311 y 314. Si esta alusión es parodia de otra obra de temática odiseica, la palabra ὄρχεων (testículos) es un cambio burlesco que Aristófanes implementó.

Se sabe que la alusión de la escena de la ciclópea (vv. 290-301) es parodia de *El Cíclope* de Filóxeno (435-380 a. C.), como lo revela la parodia verbal presente en el verso 292, que según los escolios está tomado directamente

de esta obra del poeta ditirámico (Macía Aparicio, 2000: 221, nota 26). De la misma manera que sucede con la alusión a la Cíclopea, posiblemente la alusión al episodio de Circe es a su vez parodia de un texto de la época a Aristófanes, del cual no se tiene noticia, pero que seguramente tenía como tema central este episodio del mito de Odiseo.

Antonio Melero Bellido (1988: 427) propone que la cita del episodio de Circe puede suponer la existencia de otro ditirambo de Filóxeno dedicado a esta temática odiseica, lo cual relacionaría ambas alusiones aristofánicas. De haber existido este poema de Filóxeno, el coro habría estado compuesto por los compañeros del héroe metamorfoseado y el motivo del castigo podría haber sido central en la escena del enfrentamiento, como sucede en la parodia aristofánica. Aun así, no se tiene evidencia factible de que este autor tratase este episodio en uno de sus ditirambos.

Por su parte, Di Marco (1994), citado por Lucas de Dios (Esquilo, 2008: 395), sostiene que Aristófanes tomase el motivo del castigo del drama satírico de Esquilo, por lo que “en la versión esquilea: Odiseo colgaría a Circe de los pies y la sometería a un castigo semejante al que habían sufrido sus camaradas”, de la misma manera que el coro castiga a Cario con estiércol, por alimentar a los suyos con él. Obviamente, esto supondría un cambio de ὄρχεων por ποδῶν (Esquilo, 2008: 395, nota 1097).

Con todo, se desconoce cualquier referente a la escena del enfrentamiento donde el motivo del castigo ocurriese. Posiblemente, este tenga un origen cómico, pues no presenta relación alguna con la narración homérica, sin embargo se ignora su tratamiento original al haberse perdido el texto referencial. Aun así, la alusión aristofánica brinda grandes luces respecto a otra versión burlesca de la escena del enfrentamiento basada en un nuevo motivo: el castigo.

1.5. Estamnos etrusco

A continuación, el primer vaso etrusco¹⁴ de figuras rojas procedente de Vulci, en el cual se representa dos escenas odiseicas, entre ellas la

escena del enfrentamiento (ver imagen 8). Esta pieza ha sido datada en el periodo clásico tardío, alrededor de la primera mitad del siglo IV a. C. misma época en la que se desarrolló la Comedia Media, donde asimismo autores como Anaxilas y Efipo desarrollaron esta temática.



IMAGEN 8.

Estamno etrusco de figuras rojas procedente de Vulci, primera mitad s. IV a. C. Parma, *Museo Archeologico Nazionale* (C 161). Dibujo: Harrison (1882, pl. 17b).

Esta vez se observa a Odiseo desnudo, con la clámide en el brazo izquierdo y la espada desenvainada en la mano derecha. Firme y decidido se dirige contra la diosa, la cual al verse amenazada, levanta asustada sus brazos, lo que puede ser interpretado como un gesto de súplica: la diosa eleva sus brazos como pidiendo misericordia (Buitron et al, 1992: 79). Ello tendría directa relación con la versión homérica; sin embargo, el gesto es distinto; en la *Odisea* (X, 323), la diosa corrió a tirarse a los pies del héroe y abrazó sus rodillas, pero aquí levanta los brazos en son de misericordia. De tomar esto como cierto, el cambio podría deberse al contexto cultural de la creación de la obra, pues recuérdese que fue realizada en tierra itálica.

Por su parte, Harrison (1882: 73) ve en la gestualidad de Circe un signo de sorpresa, con el cual el artista logra expresar no solo el asombro ante la situación, sino también el temor, lo cual también se relaciona con el texto homérico.

En todo caso, en la versión del estamno etrusco, Circe no huye, como es común en los vasos griegos del periodo clásico, sino que alza sus brazos no solo por temor, asombro y, porque no también, en son de súplica.

Por otro lado, a los pies de Circe descansa un hombre híbrido con jabalí, presumiblemente compañero del héroe. Su posición es atípica, se encuentra recostado en el suelo pero levanta su mano derecha hacia el héroe. Siguiendo a Harrison (1882: 74), quizás en súplica de ayuda de su señor o, tal vez, trata de levantarse del piso, pero su naturaleza bestial lo retiene en tierra.

Por su parte, Touchefeu-Meynier (1968: 110) interpreta en el gesto del hombre-jabalí una negativa, como si este intentara detener al héroe. Esta versión es propia de las representaciones etruscas¹⁵. Henle (1974: 166) explica que en ellas es usual observar a los compañeros transformados venir al rescate de la diosa y retener a Odiseo cuando él la ataca, lo cual es un elemento completamente innovador en la narración de la escena del enfrentamiento de Circe y Odiseo, que se debe a una versión regional.

Siguiendo a Touchefeu-Meynier (1968: 110), en el estamno de Vulci el ataque de Odiseo se dirige a Circe y al hombre híbrido, por lo que con su mano no solo busca detener al héroe sino que suplica y temor. Por lo tanto, el gesto es comparable al de la diosa (Touchefeu-Meynier, 1968: 127). Nuevamente, la figura híbrida juega un papel activo en la acción.

La versión en este vaso, si bien es distinta a la homérica, presenta elementos similares. Especialmente, en la utilización del motivo de intimidación complementado con el nuevo gesto de súplica. También, la metamorfosis presenta elementos similares a la versión homérica: el griego es transformado en un σῦς, cerdo-jabalí. Sin embargo, en la escena de la amenaza, la participación activa de este en la acción es una variante con la narración épica y, más aún, porque parece apoyar a Circe. Esta distinción se repite a lo largo del arte etrusco, fuera del soporte cerámico¹⁶. Posiblemente, este estamno también representa esta versión que podría haberse desarrollado en Etruria durante el siglo IV a. C.

1.6. Vasos cabirios

También durante el siglo IV a. C. en Tebas la escena del enfrentamiento inspiró imágenes de carácter satírico en los conocidos vasos cabirios, los cuales deben su nombre al santuario de los dioses Cabiros cerca Tebas en Beocia donde fueron hallados. Siguiendo a Woodford (2003: 170), muchos de estos vasos representan parodias mitológicas, que se utilizaban en el culto de la región. Al tratarse de una religión misterica, sus rituales se desconocen y, por ende, también la función que desempeñaban los vasos cabirios en estos.

No obstante, se sabe que representaron en ellos episodios míticos distorsionados por medio de elementos grotescos y caricaturescos. Entre las escenas mitológicas parodiadas más populares, se encuentra aquella propia del episodio con Circe: el enfrentamiento de Odiseo y la diosa.

Siguiendo a Kirsten Madeleine Bedigan (2008: 132) generalmente estos vasos la diosa aparece con un vaso que contiene el ciceón. La relación de la narración esta escena con la religión misterica es difícil de precisar. Sin embargo, los vasos cabirios fueron encontrados en el templo y era reservados para uso ritual. Al respecto, Mercedes Aguirre Castro (1999: 94) explica que “este hecho parece sugerir una relación con los Misterios de Eleusis y nos presentaría el encuentro entre Odiseo y Circe con ciertas reminiscencias de rito de iniciación”, el cual posiblemente tenía relación con el *ciceón* (κυκεών), bebida que posiblemente formaba parte de algún ritual de Eleusis, pues aparece mencionado en el *Himno homérico a Deméter* (v.210). Precisamente, en Tebas había un bosque de Deméter Kaberaia donde los iniciados acudían a rendir culto a los Cabirios, divinidades ctónicas.

Posiblemente esta representación de los vasos tenga relación con prácticas de iniciación del culto de la región, pues los pintores de estas vasijas acogieran la escena del enfrentamiento por la presencia del *ciceón* en ella. De ser así en estos vasos se creaba una analogía entre la bebida real contenida en los esquifos, soportes de la pintura, y aquella de *illo tempore* ingerida por Odiseo.

De acuerdo con Bedigan (2008: 191) existen seis vasos cabirios en los cuales se representa la escena odiseica, de los cuales cinco han sido datados en el tercer cuarto del siglo IV a. C. El más antiguo¹⁷ que se registra fue realizado a finales del siglo V a. C., pero no fue encontrado en el sitio del templo, sino en Alejandría.

En esta obra, se representa una Circe muy delgada y espigada entregando el *ciceón*, previamente mezclado con una varita en un pequeño cántaro, a Odiseo frente a una mesa que al parecer tiene otros objetos encima. Por el estado de conservación de la pieza la imagen del héroe está casi borrada, pero de acuerdo con Touchefeu-Meynier (1968: 98) se distingue una pequeña cabeza y la espada, objeto que alude siempre al motivo de la intimidación de origen homérico.

En el otro lado de la pieza, se encuentran tres figuras híbridas con cabezas y las colas de cerdo (*σύεξ*), con lo cual nuevamente se observa una relación con la versión homérica. Sin embargo, aparecen alegres y parecen bailar alrededor de un cántaro, mientras llevan objetos para un banquete (Touchefeu-Meynier, 1968: 98). Además, llevan remo en las manos (Canciani, 1992: 53). Todo esto aleja a los compañeros metamorfoseados de cualquier versión literaria anterior.

El siguiente esquifo se encuentra actualmente en el Museo Británico (*vid.* imagen 9). En él se representa nuevamente escena del enfrentamiento en el momento en que la diosa hace entrega del *ciceón*, contenido en un enorme esquifo. El tratamiento de ambos personajes es bastante peculiar.



IMAGEN 9.

Esquifo cabirio de figuras negras procedente de Tebas, tercer cuarto de siglo IV a. C. Londres, *British Museum* (1893,0303.1). Dibujo: Walters (1893, pl. IV).

Siguiendo a Walters (1893: 79), Circe es retratada como una mujer robusta y de poca estatura con gran mentón, los labios prominentes y nariz chata. Está vestida con un chitón y un *himation* muy sencillos. Su cabello está sujetado por una redcilla (*κεκρύφαλον*). Además se observa su nombre inscrito: 'KIPKA'. Circe entrega al héroe un gigantesco esquifo, lo que evidencia la importancia del *ciceón* en la escena.

Por su parte, Odiseo es representado como anciano décrepito de barba escasa que se acompaña un nudoso bastón; una caracterización que evidentemente resulta antagónica a la figura heroica. Bajo su brazo izquierdo se observa lleva la espada.

Al extremo derecho de la composición, se encuentra un hombre híbrido con jabalí. Este no participa activamente de la acción, sino que se presenta como una figura complementaria.

La narración es sencilla. Se trata del momento previo a la amenaza, cuando el héroe está recibiendo el pérfido brebaje de Circe. En el contexto de los vasos cabirios, este es el momento preferido, pues también aparece representado en el esquifo de Oxford¹⁸ (presente en imagen 10), en un esquifo de la Universidad de Mississippi y en otro de la Universidad de Harvard. Sin embargo, en la narración de este último existe un distanciamiento en comparación con los otros vasos, pues la figura femenina

aparece junto a dos hombres vestidos ambos con clámides y *piloi*.

La mujer ha sido interpretada como Circe o Penélope¹⁹, por la presencia del telar. No obstante, este objeto es una constante en los vasos que representan la escena del enfrentamiento, por lo que es de suponer que se trata de la diosa.

Los dos hombres se hallan frente a ella. El primero de ellos, se encuentra frente a Circe, la cual le entrega un objeto, posiblemente el ciceón, por lo que este hombre representaría al héroe. Además, este personaje se encuentra apoyado en un bastón, como el Odiseo del esquifo de Londres. Por el estado de conservación de la pieza solo se sabe si está armado.

La discrepancia se halla en la presencia del otro personaje masculino. Touchefeu-Meynier (1968: 99) sugiere que tal vez podría tratarse de Euríloco o Hermes. Sea como fuere,

este personaje ayudaría al héroe en la acción enfrentamiento del héroe con la diosa. No existen testimonios escritos que atestigüen esta versión, por lo que no queda más que conjeturar.

En el caso del esquifo de Oxford (presente en imagen 10), la narración corresponde claramente la escena del enfrentamiento. El héroe se retratado con una fisonomía regordeta, al igual que la diosa, que aparece vestida con una túnica mal entallada y con el cabello desordenado.

Touchefeu-Meynier (1968: 110) explica que el héroe tiene los brazos muy delgados y sus piernas son demasiado cortas para sostener un cuerpo tan pesado y deforme. La desnudez heroica se ve satirizada con este cuerpo grotesco, barrigón y desproporcionado, al lado de los genitales expuestos. Nuevamente su apariencia es antitética a la figura heroica, como sucede también en el esquifo de Londres.



IMAGEN 10.

Esquifo cabirio de figuras negras procedente de Tebas, tercer cuarto de siglo IV a. C. Oxford, *Ashmolean Museum* G 249 (V 262).

Dibujo: Walters (1893: 81, fig. 2).

Circe se encuentra mezclando hábil el ciceón dentro de un esquifo y se acerca decididamente hacia Odiseo, quien aparentemente retrocede aterrorizado ante la presencia de ella. Al parecer el héroe no ha ingerido aún el ciceón todavía, pero ya sostiene la espada descubierta. Siguiendo a Touchefeu-Meynier (1968: 110), la actitud de terror es difícil de conciliar con el hecho que tenga la espada desenvainada,

pues con ella debería amenazar a la diosa y no retroceder, como sucede aquí. Es difícil explicar su reacción, evidentemente, se trata de una versión cómica distinta alejada de la narración homérica, pero la trama es incierta.

Buitron y Cohen (1992: 92) proponen esta interpretación: *Although the hero has pulled his sword from its sheath, he looks desperately out toward the viewer as if he has forgotten Hermes'*

*instructions and is at a loss as to what to do next*²⁰. Esta hipótesis es interesante, pues refleja el carácter cómico de la versión cabiria basado en la distorsión de la escena enfrentamiento.

La presencia de la espada no es casual, pues remite directamente al motivo de la intimidación. Específicamente en los esquifos de Londres y de Oxford este motivo se ve distorsionado por elementos caricaturescos. En ambos vasos, los personajes se representan de manera grotesca: su fisonomía ha sido distorsionada con fealdad, gordura y vejez. Especialmente Odiseo, quien es representado con características físicas y gestuales antitéticas a la figura heroica presente en la versión homérica y en otros vasos del periodo clásico. De esta manera, estos vasos presentan un tratamiento novedoso de la escena del enfrentamiento basado en distorsión mítica.

Posiblemente, los vasos cabirios tuvieran como referente distintas obras dramáticas de carácter cómico-paródico que se representaran en las celebraciones de los dioses Cabirios, en especial de Dionisio, pues de acuerdo con Walters (1893: 84), estas divinidades eran genios que participan también en la producción del vino. Precisamente, Dionisio tenía un centro de adoración en Tebas y, de hecho, existió un teatro en el *Cabirion*.

Walters (1893: 87) propone que en este santuario tebano, una parte de las ceremonias a los dioses Cabirios habría consistido en la parodia de escenas mitológicas, lo cual se puede percibir en las pinturas de estos vasos, donde las representaciones se basan en una fuerte caricaturización grotesca. Por ello, Frank Brommer (1983: 75) enfatiza que posiblemente obras dramáticas con estas particularidades debieron ser representadas en dicho teatro como forma de celebración ritual.

Probablemente, esta escena del episodio odiseico de Circe fuese tema central de algunas actuaciones teatrales de carácter cómico y satírico que se realizaban allí en honor de los dioses Cabiros y a Dionisio, tal vez dramas satíricos, como sugieren Brommer (1983: 75). Sin embargo, no ha llegado a la actualidad ningún testimonio escrito al respecto.

1.7. Versión mitográfica de Apolodoro

Finalmente, se encuentra la compilación mitográfica de Apolodoro, donde se dedica una sección completa al *nostos* de Odiseo (*Epítome* 7, 1-40). En ella se narra plenamente el episodio de Circe. Apolodoro lo relata desde que llegan a la isla de Eea (7, 14), hasta el encuentro amoroso que tiene como resultado el nacimiento de Telégono (7, 16). Este hecho no aparece mencionado en la *Odisea*, pero sí en la *Teogonía* de Hesíodo (v.1014). Aun así es probable que el poeta helenístico no tomara este dato de Hesíodo, pues este incluye otros dos hijos: Agrio y Latino (v.1013), los cuales no aparecen en Apolodoro. Por tal razón, debe pensarse que toma esa información de otra fuente, quizás el poema épico la *Telegonía* de Eugamón de Cirene o la tragedia de Sófocles, *Odiseo herido por el aguijón*; obras en las que se relataba la muerte del héroe a manos de su hijo, Telégono.

El episodio de Circe concluye en el apartado 7, 17, donde se relata que luego de permanecer junto a la diosa por un año, recorren el océano para consultar el alma de Tiresias por consejo de Circe, lo cual aparece detalla antes en Homero (X, 467-574).

En el caso específico de la escena del enfrentamiento, esta aparece en el apartado 7, 16:

Εὐρύλοχος δὲ ἰδὼν ταῦτα Ὀδυσσεὶ ἀπαγγέλλει. ὁ δὲ λαβὼν μῶλυ παρὰ Ἑρμοῦ πρὸς Κίρκην ἔρχεται, καὶ βαλὼν εἰς τὰ φάρμακα τὸ μῶλυ μόνος πῶν οὐ φαρμάσσεται: σπασάμενος δὲ τὸ ξίφος ἤθελε Κίρκην ἀποκτείνειν. ἡ δὲ τὴν ὄργην παύσασα τοὺς ἑταίρους ἀποκαθίστησι. καὶ λαβὼν ὄρκους Ὀδυσσεὺς παρ' αὐτῆς μὴδὲν ἀδικηθῆναι συνευνάζεται, καὶ γίνεται αὐτῷ παῖς Τηλέγονος.

Euríloco, que vio estas cosas, se las comunica a Odiseo. Él llega a donde Circe, después de haber conseguido la moly de Hermes, y dentro del brebaje mágico echó la moly y bebe, sólo a él no lo embelesa; luego desenvainada la espada quería asesinar a Circe. Mas ella calmó su cólera y vuelve a su antigua forma a los compañeros. Habiendo tomado juramento de no hacerles ningún daño, Odiseo se une con ella y para él mismo engendra un hijo, Telégono.

(Epítome 7, 16)

[Traducción de la autora]

En primera instancia, el autor helenístico sigue la narración homérica, sin embargo la complementa con nuevos elementos. Apolodoro aclara que en el brebaje entregado por Circe, Odiseo agrega la ‘moly’ y por tal razón a la hora de beberlo no lo puede transformar. Se trata de una divergencia con respecto a la narración homérica, en la cual esto no sucede, pues es suficiente que el héroe porte la hierba consigo (X, 287). Además, cambia el orden narrativo, pues aquí el desencantamiento de los hombres de Odiseo ocurre antes de la unión amorosa, contrario a la versión homérica que sucede cuando ya Circe adquiere el rol de personaje auxiliar (X, 389- 396).

Otra divergencia importante es el juramento que es presentado no solo para garantizar la seguridad del héroe, sino también la de sus hombres, pues según el autor helenístico, los compañeros de Odiseo se encuentran ya a salvo.

Posiblemente, estas divergencias se deban a la compilación de otras versiones encontradas en obras antiguas de temática odiseica que se han perdido en la actualidad, pues es propio de la labor mitográfica el acopio minucioso de mitos y ello incluye las distintas versiones de un mismo mito. Con todo, la fuente predominante es la Odisea de Homero. Precisamente, en la escena del enfrentamiento, Apolodoro sintetiza el motivo de la intimidación con la amenaza de muerte propio la Odisea: luego desenvainada la espada quería asesinar a Circe. En ello radica toda la influencia homérica presente, pues a pesar de que existen indicios de otras versiones yuxtapuestas, la predominante es la homérica.

2. Conclusiones

La aparición y utilización de distintos motivos en la escena del enfrentamiento de Odiseo y Circe, tanto en fuentes literarias como iconográficas, siguen un claro orden cronológico. En primer lugar, se encuentra el motivo de la intimidación, establecido desde la versión homérica y recurrente a lo largo del periodo arcaico en los vasos de figuras negras.

Más tarde, en el periodo clásico en motivo de persecución toma vigencia y aparece presente en la mayoría de las fuentes iconográficas de dicha época. Este cambio en la representación posiblemente se deba a la influencia de una obra dramática perdida donde la diosa huyera ante la amenaza del héroe. Sin embargo, se desconoce el tratamiento de las fuentes literarias en esta época.

En Aristófanes, aparece la mención de un nuevo motivo: el castigo; el cual podría complementar, a su vez, el motivo de la persecución; no obstante, se ignora el referente del comediógrafo.

En seguida, se encuentra la versión etrusca de la escena. En ella, el motivo de la intimidación o amenaza es retomado, pero se incluye otros elementos propios de una versión regional como el gesto de súplica y la acción negativa de los compañeros del a héroe ante el inminente ataque.

Asimismo en el siglo IV están las versiones distorsionadas de los vasos cabirios, que por ausencia a referentes claros, se desconoce la narración de las versiones presentes en ellos. Sin embargo, en el caso de los esquifos de Oxford y de Londres, ambos seguramente representan de la escena del enfrentamiento con una distorsión del motivo de intimidación, basado en elementos grotescos y satíricos.

Finalmente, de época helenística se conserva la versión mitográfica de Apolodoro, en la cual se retoma el motivo de la intimidación de origen homérico se ve complementado con otros datos de versiones distintas del episodio.

3. Notas

1. Sobre la narración sinóptica consultar principalmente el trabajo de Snodgrass (1982).
2. El kílix atribuido al pintor de “Polifemo de Boston” (ca. 550-540) y otro procedente de Tebas (ca. 560 a. C.) Ambos encontrados en Boston, Museum of Fine Arts (no. 99.518 y no. 99.519, respectivamente).

3. Para profundizar sobre la presencia de las características del cuento popular (folk-tale) en el episodio odiseico de Circe, consúltese la tesis de Guevara Macías (2013).
4. “(...) la intervención de Odiseo no es el punto focal de la historia: más bien, el tema es el peligro de beber la poción mágica” [traducción propia] (Von den Hoff, 2009: 61).
5. La metamorfosis se representa por medio de la hibridez, generalmente, cuerpo de hombre con cabeza y algunas otras extremidades de animal, comúnmente de cerdo o jabalí, pero también aparecen leones, carneros, burros, entre otros.
6. Buitron et al (1992: 78) explican que algunos artistas divergen de la versión homérica al mostrar a los hombres cambiando en variedad de animales, como caballos, leones, vacas, toros, perros y ovejas, en lugar de solo cerdos. En el caso de kílix del Pintor de Boston, los compañeros aparecen con cabeza y extremidades de león, pantera (o leopardo), perro, caballo, gallo y cabra; mientras que en el kílix Pintor de Polifemo de Boston son dos jabalíes (o cerdos), león, perro y borrego.
7. En ambos vasos se aluden en total cuatro posibles acciones distintas: a) Circe prepara la poción mágica; b) Los compañeros son transformados; c) Odiseo llega con la espada desenvainada con la que amenazará a la diosa; d) la unión amorosa de Odiseo y Circe (simbolizado por la desnudez de la diosa). En el vaso del pintor de Polifemo de Boston también se alude otra escena más: la huida de Euriloco para alertar a Odiseo. Para el análisis de las distintas escenas en ambos vasos, consúltese Guevara Macías (2013:106-113).
8. El ejemplo más antiguo se conserva en unos fragmentos de un ánfora clazomena de 530 a. C., del Museo Británico en Londres (1888,0208.114). Allí se puede observar a un hombre desnudo con una espada. Frente a él una mujer sostiene una pequeña copa.
9. El dibujo presente en imagen 3 propone una restauración de dos partes de la pintura original: la cabeza del híbrido detrás de Circe y la parte baja del hombre-cisne. Estas restauraciones han sido señaladas en el dibujo para evitar confusiones.
10. Esta técnica narrativa se basa en la elección de un momento único de la acción representada, por lo que hay unidad en tiempo y en espacio.
11. Cf. Alexander (1941: 204), Stanford (1974: 41).
12. No existe ninguna mención de burros en las tragedias conservadas, mientras que en Aristófanes aparece reiteradamente (Nubes 1273; Avispas 170, 173, 177, 191, 196, 617; Ranas 27, 31-32, 159; Aves 722, 1327; Pluto 287). En el caso de los dramas satíricos, se conserva alusiones al asno en Sófocles (Kophoí, fr. 363 Ralt) y en Eurípides (Autolykos, fr. 283 Nauck).
13. Cf. Buitron et al (1992: 90); Giuliani (2004: 90).
14. Término convencionalmente aplicado para referirse a la cerámica hecha en Etruria con estilos y temáticas de origen griego.
15. Por ejemplo, un relieve de un sarcófago etrusco de Torre San Severo en Italia, de finales del siglo IV a.C (Orvieto, Museo dell’Ópera del Duomo). En él, se representa a Odiseo amenazando violentamente a la diosa, mientras uno de lo de los dos hombres híbridos lo sujeta fuertemente por el hombro derecho (Touchefeu-Meynier, 1968: 111).
16. Para ello, consúltese el catálogo y análisis de las piezas etruscas presente en Touchefeu-Meynier (1968: 109-114, 127-130).
17. Nauplia: Musée Archéologique 114.
18. Los dos primeros se encuentran en Oxford, en Ashmolean Museum G 249 (V 262) y University Museums, University of Mississippi, 1977.3.116, respectivamente. El otro está en Cambridge (Arthur M. Sackler Museum, Harvard University Art Museums 1925.30.127).
19. Se ha sugerido que puede tratarse de una escena de Penélope con los pretendientes o también, del primer encuentro de Odiseo y con su esposa, siendo Eumeo posiblemente la otra figura masculina (cf. Buitron et al, 1992: 164-165).
20. “Aunque el héroe ha sacado la espada de su vaina, mira desesperadamente hacia el espectador como si hubiera olvidado las instrucciones de Hermes y está extraviado en cuanto qué hacer después” [traducción de la autora] (Buitron et al. 1992: 92).

4. Bibliografía

- Aguirre Castro, Mercedes. (1999). "Presencia femenina en la travesía de Odiseo: estudio iconográfico". En: *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua XII*: 87-105.
- Apollodorus. (1921). *The Library*. Edition and translation by Sir James George Frazer. Two volumes. Cambridge: Harvard University Press. En <http://www.perseus.tufts.edu/>
- Alexander, Christine. (1941). "Greek Accessions: A Bronze Griffin, a Terracotta Vase, a Wax Head". En: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* (36): 202-205.
- Aristophanes. (1907). *Comoediae*. Edited by F. W. Hall and W. M. Geldart. Two volumes. Oxford: Clarendon Press. En: <http://www.perseus.tufts.edu/>
- Beazley, John. (1963). *Attic Red Figure Vase Painters*. Oxford: The Clarendon Press.
- Bedigan, Kirsten Madeleine. (2008). Boeotian Kabeiric ware: the significance of the ceramic offerings at the Theban Kabeirion in Boeotia (Tesis doctoral, Universidad de Glasgow).
- Brommer, Frank. (1983). *Odyseus: Die taten und leiden des helden in antiker kunst und literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Buitron, Diana et al. (1992). *The Odyssey and Ancient Art: an Epic in Word and Image*. London: Annandale on Hudson.
- Buitron, Diana y Beth Cohen. (1995). "Between Skylla and Penelope: Female Characters of the Odyssey in Archaic and Classical Greek Art". En Beth Cohen (Ed.), *The Distaff Side: Representing the Female in Homer's Odyssey*: 29-58. Nueva York: Oxford University Press.
- Canciani, Fulvio. (1992). Kirke. En *LIMC* (págs. I, 48-59; II, 24-30).
- Gantz, Timothy. (1996). *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Giuliani, Luca. (2004). "Odysseus and Kirke. Iconography in a Pre-Literate Culture". En: Clemente Marconi (ed.), *Greek Vases: Images, Contexts and Controversies*: 85-96. Boston: Brill Academic Pub.
- Guevara Macías, Elisa. (2013). *Análisis narratológico, filológico e iconográfico del episodio odiseico de Circe presente en las distintas fuentes literarias y en las pinturas de vasos cerámicos de la Grecia Antigua*. (Tesis de Licenciatura en Filología Clásica, Universidad de Costa Rica).
- Harrison, Jane Ellen. (1882). *Myths of the Odyssey in Art and Literature*. London: Kessinger Publishing, LLC.
- Henle, Jane. (1974). *Greek Myths: Vase Painter's Notebook*. Bloomington: Indiana University Press.
- Homer. (1919). *The Odyssey*. Edition and translation by A. T. Murray. Cambridge: Harvard University Press. En: <http://www.perseus.tufts.edu/>
- Macía Aparicio, Luis. (2000). "Parodias de situaciones y versos homéricos en Aristófanes". En: *Emerita*, LXVIII (2): 211-241.

- Melero Bellido, Antonio. 1988. "Tragedia: el drama satírico". En: J. López Férez (Ed.), *Historia de la literatura griega*: 406-430. Madrid: Cátedra.
- Page, Denis. (1973). *Folktales in Homer's Odyssey*. Cambridge: Harvard University Press.
- Schefold, Karl. (1992). *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sellers, Eugénie. (1893). "Three Attic Lekythoi from Eretria". En: *The Journal of Hellenic Studies*, (13): 1-12.
- Snodgrass, Anthony. (1982). *Narration and Allusion in Archaic Greek Art*. London: Leopard's Head Press.
- Sommerstein, Alan. (2013). *Aeschylean Tragedy*. London: Bloomsbury Academic.
- Stanford, William Bedell. (1974). *The Quest for Ulysses*. New York: Praeger Publishers.
- Touchefeu-Meynier, Odette. (1968). *Thèmes odysseens dans l' art antique*. París: Éditions E. de Boccard.
- Ussher, Roben. (1977). "The Other Aeschylus: A Study of the Fragments of Aeschylean Satyr Plays". En: *Phoenix*, XXXI (4): 287-299.
- Von den Hoff, Ralf. (2009). "Odysseus: An Epic Hero with a Human Face". En: Sabine Albersmeier (ed.), *Heroes: Mortals and Myth in Ancient Greece*: 57-65. Baltimore: The Walters Art Museum.
- Walters, H. B. (1893). "Odysseus and Circe on a Boeotian vase". En: *Journal of Hellenic Studies* (13): 77-87.
- Woodford, Susan. (2003). *Images of Myth in Classical Antiquity*. New York: Cambridge University Press.

