

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

**La representación de la mitología en la cerámica
pintada griega: el mito de la Gorgona**

Autora: Matilde Toral Bustamante

Tutor: Javier Castán Lanaspá

Titulación: Grado en Historia del Arte.

Julio de 2021

Resumen

El presente trabajo se centra en la figura de la Gorgona Medusa y de sus hermanas Esteno y Euríale, personajes de la mitología griega cuya imagen abunda en el arte, especialmente en la cerámica.

Mi intención es ilustrar que su representación, aparentemente sencilla, está sometida a una transformación que coincide con el paso de las figuras negras a las figuras rojas. En realidad, se trata de un proceso complejo que va a relacionarse con un contexto iconográfico que se extiende a lo largo de varios siglos. Para exponer la evolución de estos personajes trataré sus características a través del estudio de la cerámica de figuras negras y de figuras rojas, además de justificar que sus peculiaridades pueden estar relacionadas con sus orígenes.

Abstract

This work focuses on the figure of the Gorgon Medusa and her sisters Stheno and Euryale, Greek mythological characters whose image abounds in art, especially in pottery.

My intention is to illustrate that its seemingly simple representation is subjected to a transformation that coincides with the passage of black figures to red figures. In fact, it is a complex process that will relate to an iconographic context that extends over several centuries. To expose these characters' evolution, I will discuss their characteristics throughout the study of black-figure and red-figure pottery, in addition to justifying that their peculiarities may be related to their origins.

Palabras clave

Antigua Grecia, Cerámica griega, Época Arcaica, Época Clásica, Figuras negras, Figuras rojas, Mitología griega, Literatura griega, Gorgona, Medusa, Esteno, Euríale, Perseo, *Gorgoneion*, Égida, Rapto, Mitología egipcia, Mitología mesopotámica, *Potnia Theron*, Artemisa, Civilización minoica, Diosa de las serpientes, Diosa Madre.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4
2. LA GORGONA.....	5
2.1. EL MITO.....	5
2.2. LA GORGONA EN LA CERÁMICA DE FIGURAS NEGRAS.....	6
2.2.1. LA APARIENCIA DE LA GORGONA.....	6
2.2.2. LAS FUENTES ESCRITAS: MENCIONES DE LA GORGONA EN LA LITERATURA HASTA COMIENZOS DEL SIGLO V a. C.....	7
2.2.3. LA TÉCNICA DE FIGURAS NEGRAS.....	9
2.2.4. LA REPRESENTACIÓN: EJEMPLOS DE LA GORGONA EN LA CERÁMICA DE FIGURAS NEGRAS.....	10
2.2.4.1. GORGONEION.....	11
2.2.4.1.1. LA GORGONA COMO MÁSCARA.....	11
2.2.4.2. ÉGIDA.....	12
2.2.4.3. REPRESENTACIÓN DEL MITO.....	14
2.3. LA GORGONA EN LA CERÁMICA DE FIGURAS ROJAS.....	18
2.3.1. LA TRANSFORMACIÓN.....	18
2.3.2. LAS FUENTES ESCRITAS: MENCIONES A LA GORGONA EN LA LITERATURA A PARTIR DEL 490 a. C.....	19
2.3.3. LA TÉCNICA DE FIGURAS ROJAS.....	22
2.3.4. LA REPRESENTACIÓN: EJEMPLOS DE LA GORGONA EN LA CERÁMICA DE FIGURAS ROJAS.....	23
2.3.4.1. LA PERSECUCIÓN DE PERSEO: EL RAPTO DE UNA DONCELLA Y SU REPRESENTACIÓN.....	23
2.3.4.1.1. MEDUSA: ¿UNA DONCELLA RAPTADA?.....	26
2.3.4.2. MEDUSA DORMIDA.....	29
3. LOS ORÍGENES DE LA GORGONA: UNA POSIBLE JUSTIFICACIÓN DE SUS DIFERENTES ASPECTOS.....	34
3.1. LA GORGONA COMO MONSTRUO: LA CAUSA DE SU FUNCIÓN APOTROPAICA.....	34
3.1.1. LAS SERPIENTES Y LAS ALAS.....	34
3.1.2. LA LENGUA, LOS COLMILLOS Y EL ROSTRO REDONDO.....	36
3.2. LA GORGONA COMO DONCELLA: LA RAÍZ DE SU DUALIDAD.....	38
4. CONCLUSIONES.....	46
5. APÉNDICES.....	49
6. BIBLIOGRAFÍA.....	50

1. INTRODUCCIÓN

La comprensión de la mitología griega siempre ha sido uno de los elementos vitales para la correcta interpretación del arte griego. Los protagonistas de los nobles poemas épicos abandonan la literatura para conquistar la arquitectura, la escultura y la pintura, ofreciéndonos algunas de las más bellas imágenes jamás creadas. Sin embargo, el entendimiento de estas leyendas puede resultar complicado debido a la abundancia de versiones existentes, la complejidad de la genealogía y cronología y, principalmente, por el inexorable paso del tiempo que impide que conozcamos la tradición con exactitud.

La Gorgona Medusa es una de las criaturas más fascinantes de la cultura griega: es una figura dual que encarna los paradigmas de monstruo y doncella a la vez. Tanto ella como sus hermanas aparecen bajo la forma de bestias letales, pero el poder de su rostro las convierte en deidades protectoras. Las Gorgonas son ambiguas y esta indeterminación queda claramente expresada en el arte.

Mi objetivo en este trabajo consiste en ofrecer posibles explicaciones a la modificación que sufre la Gorgona entre el período Arcaico y el período Clásico, donde pasa de ser una entidad terrible a una hermosa joven.

Dentro de las posibles manifestaciones artísticas he escogido la cerámica por ser el único ejemplo de pintura griega que ha subsistido hasta la actualidad y, por lo tanto, la sola manera que tenemos de conocerla. Además, así la complejidad de interpretación de la Gorgona se hace más evidente ya que el cambio al que su imagen es sometida coincide con el tránsito de las figuras negras a las figuras rojas.

Para la realización de este trabajo me han sido fundamentales el apoyo de la Beca del Consejo Social de Colaboración en Tareas de Investigación, así como los excelentes fondos de la biblioteca. Agradezco al personal trabajador las facilidades que me han dado. Gracias a ellos me ha sido posible un fácil acceso a las fuentes clásicas, he indagado sobre las diferentes traducciones y me he perdido entre los versos de los grandes autores. Las bases de datos han sido otro recurso bibliográfico necesario. Entre ellas destacaré Dialnet para el español y JSTOR para la lengua inglesa. Las traducciones de textos en idiomas distintos al castellano son más.

Debo precisar aquí que las ilustraciones empleadas fueron extraídas del archivo fotográfico del museo al que pertenecen. También, que las cronologías empleadas pertenecen a diferentes libros que cito a pie de página¹.

¹ LANE, A., *Greek Pottery*, London, Faber and Faber, 1971.

BOARDMAN, J., *Athenian black figures vases: a handbook*, London, Thames and Hudson, 1980.

BOARDMAN, J., *Athenian red figure vases: the Archaic period: a handbook*, London, Thames and Hudson, 1979.

2. LA GORGONA.

2.1. EL MITO.

Antes de abordar el tema central del trabajo, es necesario tratar la historia de Medusa para posteriormente analizar su figura. Existen diversas variaciones del mito que trataré en los siguientes apartados del texto, pero en líneas generales la versión que se encuentra con más frecuencia es la siguiente²:

Las Gorgonas (del griego γοργών, *terrible, feroz*) eran tres hermanas hijas de Forcis y Ceto³. Esteno y Euríale, las mayores, eran inmortales, mientras que Medusa, la más joven, era mortal. Las tres residían en una región subterránea cercana al Hades, por lo que son consideradas criaturas *ctónicas*⁴.

Medusa era una mujer bellísima cuyos cabellos atraían a numerosos pretendientes. Poseidón, fascinado por su hermosura, la violó en el templo de Atenea. La diosa, furiosa por esta afrenta, transformó el cabello de Medusa en serpientes repugnantes, cambió su rostro por uno horrendo e hizo que su mirada petrificara a quien le observara.

Perseo, hijo de Zeus y Dánae, fue enviado por Polidectes, el rey de Sérifos, a acabar con la ahora monstruosa Medusa. Para vencerla, necesitaba encontrar a las Grayas, hijas también de Forcis y Ceto (y por tanto hermanas de Medusa). Estas guardaban el camino que conducía a las Gorgonas. Para pasar, Perseo utilizó su punto débil: les robó el único ojo que tenían y que compartían entre las tres. En otras versiones, las Grayas sabían cómo derrotar a la Gorgona. Para vencerla, era necesario encontrar a ciertas ninfas que tenían en su posesión tres objetos que permitirían a su poseedor someter a la Gorgona. Perseo amenazó a las Grayas, quienes le revelaron la ubicación de las ninfas.

Las ninfas entregaron a Perseo los tres bienes: el zurrón *kibisis*, donde podría guardar la cabeza del monstruo; las sandalias aladas de Hermes, que le harían llegar a su presencia de inmediato y el casco de Hades, que le haría invisible y le permitiría acercarse a ella. Además, Hermes le ofreció una espada curvada para decapitarla y Atenea le dio un escudo de bronce bruñido para que no mirara a la Gorgona directamente sino su reflejo.

TULARD, J. *Histoire de la Crète*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969

² GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 217.

³ Forcis y Ceto son dos divinidades marinas hijas de Gea y Ponto que engendraron a las criaturas conocidas como Fórcides: las Grayas, las Gorgonas y las Hespérides. ID., Id., pp. 99 y 206.

⁴ Deidades del inframundo. SEYFFERT, O., NETTLESHIP, H., SANDYS, J. E., *Dictionary of Classical Antiquities, Mythology, Religion, Literature and Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1891, p. 133.

Tras la muerte de Medusa, sus hermanas Esteno y Euríale persiguieron a Perseo, quien logró escapar gracias al casco de Hades. Fruto de la violación de Poseidón, del cuello cortado de Medusa nacieron sus hijos: el caballo alado Pegaso y el joven Crisaor.

2.2. LA GORGONA EN LA CERÁMICA DE FIGURAS NEGRAS.

La versión del mito que he explicado es la más completa y a la que más comúnmente se acude hoy en día, narrada por Pierre Grimal en su *Diccionario de mitología griega y romana*. Sin embargo, el episodio de la violación de Medusa y su transformación debido a la ira de Atenea (Minerva en este caso) se popularizó por *Las Metamorfosis* de Ovidio⁵, una adaptación de los mitos griegos a la cultura romana. Al ser Ovidio un poeta que vivió entre el siglo I a. C. y el siglo I d. C. en una sociedad diferente a la griega, no resulta apropiado basarse en sus textos para analizar la representación de la Gorgona en la cerámica de figuras negras y figuras rojas. Para explicar su iconografía se ha de acudir a las fuentes escritas a las que tenían acceso en la época y ver la imagen que existía de ella. Pero antes creo necesario considerar su apariencia con brevedad para posteriormente analizarla.

2.2.1. LA APARIENCIA DE LA GORGONA.

La iconografía de la Gorgona desde el siglo VIII a. C. a principios del siglo V a. C. está claramente definida y coincide en las diferentes artes. La Gorgona (término que diferenciaré de Medusa y solo utilizaré para aludir al aspecto monstruoso de esta y sus hermanas) se muestra como una mujer gigante con un rostro horrible análogo a una máscara.

Este rostro-máscara aparece frontalmente. Tiene la lengua saliente, enormes colmillos de jabalí y serpientes que rodean su cabeza. Su piel está cubierta de escamas y de su espalda salen uno o dos pares de alas. Si la figura aparece de cuerpo entero, ya sea en la arquitectura o en la cerámica, lo más frecuente es que se la represente corriendo o volando.

Sin embargo, es muy común el uso de la Gorgona no dentro de su mito propiamente dicho sino con función apotropaica⁶ bajo dos formas diferentes: el *gorgoneion* y la égida. El *gorgoneion* utiliza lo grotesco de la figura combinado con su amenazadora mirada frontal para espantar ya sea a los malos espíritus (utilizándose en antefijas de templos y teatros) o a los enemigos (en escudos). También tiene un uso más cotidiano en monedas y vasos (especialmente los tondos de los *kylix* (para las diferentes tipologías de la cerámica griega, ver Fig. 1 en el apéndice)).

⁵ OVIDIO NASÓN, P., *Las Metamorfosis*, Barcelona, Planeta, 1990, Libro IV, pp. 159-161. Traducción de Juan Francisco Alcina.

⁶ Que sirve para alejar las influencias de los seres o espíritus malignos o para propiciarlos. FATÁS, G., BORRÁS, G. M., *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología y numismática*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 27.

La forma y función del *gorgoneion* es una derivación de la legendaria égida. Este escudo originalmente de Zeus, pero que en el arte aparece como posesión de Atenea bajo la forma de una coraza, estaba formado por la piel de una cabra (en algunas versiones la de la cabra Amaltea) y en su centro, sobre el pecho, se colocaba la cabeza de la Gorgona.

Así, en la cerámica de figuras negras veremos a la Gorgona bajo tres formas principales: cuerpo entero (representación de su mito), *gorgoneion* (función apotropaica) y égida (escudo de Atenea). Estas apariencias resultan muy interesantes ya que se encuentran justificadas por la literatura.

2.2.2. LAS FUENTES ESCRITAS: MENCIONES DE LA GORGONA EN LA LITERATURA HASTA COMIENZOS DEL SIGLO V a. C.

Las primeras menciones de la Gorgona datan de en torno al 750 a. C. y vienen de la mano de Homero. En su *Ilíada* tenemos varias evocaciones:

*Sobre ella (la égida) está la Disputa, el Coraje y el escalofriante Asalto, además de la cabeza de la terrible monstruosa Gorgona, espeluznante y horrible portento de Zeus, que porta la égida*⁷.

Los adjetivos que se usan para referirse a ella son propios de su naturaleza monstruosa y es presentada como parte de la égida, que define dos versos antes como propiedad de Atenea.

*Lo coronaba la espeluznante Gorgona, de petrificante mirada, a la que flanqueaban el Terror y el Espanto; de él pendía un plateado tahalí sobre el que se enroscaba una serpiente de azul obsidiana con tres cabezas entrelazadas que brotaban de un único cuello*⁸.

Esta descripción del escudo de Agamenón resulta mucho más esclarecedora a la hora de colaborar en la formación de una imagen del monstruo, además de apoyar que la tradición del *gorgoneion* es antigua. La alusión a sus ojos deja entrever una referencia a su mirada petrificante y se vincula (si bien no está unido intrínsecamente a su figura) a las serpientes.

Los ojos de la Gorgona como destructores del hombre se vuelven a acentuar. A ellos acude Homero como metáfora para referirse a los de Héctor:

⁷ HOMERO, *Ilíada*, Madrid, Alianza Editorial, 2010, canto V, versos 740-743, p. 201. Traducción de Óscar Martínez García.

⁸ ID., Id., canto XI, 36-40, pp. 322-323.

*Entre tanto, Héctor hacía girar sus caballos de hermosas crines con el brillo de Gorgona y Ares, estrago de los mortales, en la mirada*⁹.

El hecho de que se encuentren múltiples referencias a la Gorgona, pero ninguna explicación de su mito sugiere que este era tan ampliamente conocido que no necesitaba esclarecimiento alguno. Esto a su vez nos indicaría que el mito no solo existía ya al componerse el poema, sino que se remitiría a una tradición bastante anterior.

Encontramos cierto desarrollo del mito en la *Teogonía* de Hesíodo, escrita a comienzos del siglo VII a. C. Desde el verso 270 hasta el 336 nombra a las hijas de Forcis y Ceto, entre las que cita a las anteriormente mencionadas Grayas y a las Gorgonas. Declara que son tres hermanas que viven hacia el oeste, cerca de las Hespérides, y da sus nombres. No hay ningún detalle sobre la apariencia de ninguna de ellas, pero dice de Esteno y Euríale que eran inmortales y de juventud eterna, a diferencia de la mortal Medusa. Cuenta también que con ella yació Poseidón en un prado y que, al cortarle Perseo la cabeza, de ella brotaron Crisaor y Pegaso.

Esta es la primera vez que se juntan el mito de Perseo y el de Medusa. Esto es interesante, ya que en la *Ilíada* Perseo es mencionado dos veces y en ninguna se le vincula al monstruo al que decapitará.

Uno de los textos que más importancia tendrá en la cerámica, especialmente en la ática, será *El escudo de Heracles*, poema épico del siglo VI a. C. atribuido a Hesíodo. En él se describe la monstruosa apariencia de las Gorgonas al narrar cómo Perseo huía de ellas.

*Y de sus cinturas destacábanse dos serpientes, que alzaban la cabeza y sacaban sus lenguas, como dardos, mientras les rechinaban las mandíbulas y lanzaban en su torno miradas feroces*¹⁰.

Esta no solo es la primera narración que hay de las Gorgonas persiguiendo al héroe, sino que Perseo tiene en su posesión las sandalias aladas y la espada curvada. Si bien no se menciona explícitamente que las Gorgonas son seres alados, se puede suponer que era así, ya que la caza ocurre en el aire.

Para formar el mito completo tan solo faltaría un elemento: la presencia de Atenea. A finales del siglo VI a. C. Ferécides de Siros escribió su *Teogonía*. De esta apenas se conservan unos pocos fragmentos, pero se sabe que Apolodoro la utilizó como base para su *Biblioteca mitológica*, en la que Atenea es descrita ayudando a Perseo a matar a la Gorgona, aceptando su cabeza como regalo y colocándola en su égida.

⁹ ID., Id., canto VIII, 347-349, p. 261.

¹⁰ HESÍODO, *Los trabajos y los días; La teogonía; El escudo de Heracles*, Barcelona, Iberia, 1964, p. 153. Traducción de María Josefa Lecluyse y Enrique Palau.

Al fin, a comienzos del siglo V a. C., las diferentes narrativas que componían el mito se fundieron para dar lugar a la versión más extendida en la época. Esta es la que se recoge en la primera oda que compuso Píndaro en el 498 a. C., la *Pítica X*.

Así, el mito tal y como se conocía a principios del siglo V a. C. era el siguiente: Perseo, guiado por Atenea, mata a la Gorgona (descrita con cabellera de serpientes y como *pétrea muerte*) y lleva la cabeza de vuelta a la isla de Sérifos, mostrándosela a Polidectes, que queda petrificado. Entonces, Perseo le da la cabeza como ofrenda a Atenea para agradecer su ayuda¹¹.

2.2.3. LA TÉCNICA DE FIGURAS NEGRAS.

Para entender el marco cronológico y el desarrollo evolutivo de la iconografía de la Gorgona, me parece necesario detenerme en los aspectos técnicos que explican el proceso de elaboración de la cerámica de figuras negras.

El sistema de representación mediante figuras negras se introdujo en Corinto en torno al 700 a. C. Corinto fue la primera ciudad en adoptar el estilo orientalizante, por lo que artísticamente era muy avanzada y una referencia para el resto de Grecia.

Para la representación animal, en una fase previa a la cocción del vaso, se pintaba el interior de la silueta representada y con una punta afilada se remataban los detalles del interior. Una vez hecho esto, se introducía la pieza en el horno.

Rápidamente, la técnica se perfeccionó en Atenas. Allí, mientras que en Corinto las figuras negras están en su apogeo, aparece de manera temprana la decoración narrativa con figuras humanas en el estilo blanco y negro (también llamado naranja y negro por el tono anaranjado de la arcilla ateniense). Consistía en el uso de trazos negros sobre el fondo cerámico. La necesidad de mayor detalle y precisión hizo que rápidamente la técnica se refinara.

Como en la cerámica protocorintia¹², se trazaban y delimitaban los contornos de las figuras. En su interior se aplicaba un barniz pardo que formaría tras la cocción las siluetas. Los detalles y contornos se hacían mediante incisiones. Una vez seca la pieza, esta se sometía a una cocción en tres fases¹³.

1. La cerámica se encuentra en una atmósfera oxidante. Tanto la arcilla como el barniz están compuestos por los mismos óxidos de hierro (Fe_2O_3) por lo que ambos se vuelven rojos. Este proceso tiene lugar entre 900 y 950°.

¹¹ PÍNDARO, *Píticas*, Barcelona, Gredos, 2001, oda X, verso 49, p. 141. Traducción de Alfonso Ortega.

¹² Este es el nombre que se le da a la cerámica realizada en Corinto entre el 730 y el 625 a. C. cuya técnica antecede a las figuras negras. COOK, R. M., *Greek painted pottery*, London, Methuen, 1972, pp. 46-64.

¹³ NOBLE, J. *The techniques of painted attic pottery*, London, Thames and Hudson, 1988, pp. 31-33.

2. Al someterse a una atmósfera reductora (impidiendo la entrada de aire en el horno e introduciendo madera), en vez de producirse dióxido de carbono se produce monóxido de carbono. El monóxido de carbono intenta unirse a otra molécula de oxígeno, pero la única disponible sería la del óxido de hierro (III) de la arcilla, que se vuelve entonces óxido de hierro (II), de color negro.

Ya sea proveniente de la humedad de la arcilla o de la madera, en el interior del horno pasa a haber vapor de agua. Debido a la acción del hidrógeno del agua como potente reductor, el óxido de hierro (III) junto al monóxido de carbono pasan a producir óxido de hierro (II, III), aún más negro que el óxido de hierro (II). Así, si se parara el proceso en este momento, tanto la arcilla como el barniz saldrían negros.

3. Se vuelve a permitir el paso de aire (y por lo tanto de oxígeno) en el horno, teniendo de nuevo una fase de oxidación. Al unirse el oxígeno con el óxido de hierro (II) y el óxido de hierro (II, III), vuelve al óxido de hierro (III) rojo. Pero esto solo es posible en el caso de la arcilla debido a su porosidad. Las áreas barnizadas, a pesar de estar compuestas por los mismos óxidos, no se pueden reoxidar a 950° debido a una capa impermeable que no permite el paso de oxígeno. A 1050° los óxidos del barniz se reoxidarían, devolviendo a las siluetas nuevamente el tono rojo, pero a esta temperatura, solo el fondo queda rojo y las figuras se mantienen negras.

De esta manera, en torno al 630 a. C. los artistas atenienses comenzaron a utilizar las figuras negras, que hasta 150 años más tarde no dejarían de dominar el mercado.

2.2.4. LA REPRESENTACIÓN: EJEMPLOS DE LA GORGONA EN LA CERÁMICA DE FIGURAS NEGRAS.

El siguiente paso de este trabajo consiste en analizar diferentes piezas de cerámica para ver cómo concuerdan con las fuentes escritas y tratar algunas particularidades. Para ello, dividiré el estudio de la figura en sus tres representaciones más comunes: el *gorgoneion*, la égida y el mito, siendo el mito la parte más relevante para este trabajo. Antes, sin embargo, destacaré las dos características fundamentales que presenta la Gorgona en todas las artes:

- Frontalidad: aun cuando la representación hierática, rígida y frontal evoluciona hacia una mayor idealización y naturalismo, la Gorgona, sin excepción, se representa de frente, enfrentándose a quien la contemple.
- La monstruosidad: si bien dentro de la representación del horror podía haber variaciones (serpientes que salen o no de los cabellos, cuerpo de caballo, mentón con o sin barba, alas...), siempre es una mezcla de lo humano y lo bestial.

2.2.4.1. GORGONEION.



Figura 2: Plato con *gorgoneion* (ca. 600 a. C.).
Walters Art Museum, Baltimore.

Uno de los primeros ejemplos de técnica de figuras negras en el que se representa la Gorgona tiene precisamente función de *gorgoneion*. Se trata de un plato en cuyo centro se halla la cabeza cortada de la Gorgona con sus atributos característicos (Fig. 2).

Este vaso arcaico temprano (de en torno al 600 a. C.) es atribuido al *Pintor de la Gorgona* y resulta interesante por un motivo: se utiliza una composición de clara inspiración corintia, la colocación de animales reales y ficticios en círculos sucesivos imitando el estilo orientalizante. En el centro se coloca la cabeza

de la Gorgona. Con el paso de los años, se irán perdiendo estos elementos orientalizantes y la Gorgona quedará sola en el fondo, ocupando gran parte de la superficie del vaso. Esto es lo que sucede en los *gorgoneion* más frecuentes, donde la cabeza se coloca en el centro de la composición como pasa en los tondos de los *kylix* (Fig. 3).

En esta imagen la Gorgona sigue su representación característica en época arcaica: posición frontal que enfatiza su mirada, boca enorme que saca la lengua en una mueca y serpientes que salen de sus cabellos. Esto nos remite a uno de los aspectos más fascinantes del mito, que permite entender el porqué de su función apotropaica: la Gorgona como máscara.



Figura 3: *Gorgoneion* (fin del siglo VI a. C.). Atribuido al *Pintor de Chiusi*.
Cabinet des médailles, París.

2.2.4.1.1. LA GORGONA COMO MÁSCARA.

El modelo de *gorgoneion* apareció a principios del siglo VII a. C., a diferencia de la Gorgona de cuerpo entero, que ya había sido representada al menos siglo y medio antes. La Gorgona solo se puede observar de frente. La frontalidad, vista que comparte con tan solo una deidad del Olimpo, Dionisio, parece significar una proximidad especial a los mortales, además de indicar que comparten una fuerte influencia y poder sobre ellos. Dionisio para el hombre significa la irrupción de la vida terrenal, la introducción de elementos que le sustraen de la vida cotidiana conduciendo mediante la liberación al éxtasis. La Gorgona en cambio enfrenta al hombre directamente a la muerte, al terror más absoluto.

Jean-Pierre Vernant¹⁴ insiste en que, al enfrentarse a la Gorgona, esta atrapa la mirada del espectador, su mirada queda atrapada en la máscara de la Gorgona y se convierte en el reflejo de la terrible figura. El espectador, a través de un cruce de miradas con la Gorgona, queda convertido en ella. De aquí viene la función apotropaica del *gorgoneion*: la amenaza se convierte en protección, en un medio de defensa. Gracias a la intervención divina de Atenea, Perseo con su escudo logra capturar la mirada de la Gorgona. El espectador sería este escudo: es el bronce pulido que refleja a la Gorgona. Así, la terrible mirada de la Gorgona, manipulada mediante espejos o su propia imagen representada, se puede controlar y utilizar para diferentes fines de protección, entre los que destacan los religiosos (antefijas) y militares (escudos).

Esto está ligado al uso de la mirada de la Gorgona en la égida de Atenea. Pero la égida no tiene función apotropaica, puesto que se trata de la representación del mito.

2.2.4.2. ÉGIDA.

La égida de Atenea es una imagen que surge posteriormente al *gorgoneion*. Si tenemos en cuenta que Ferécides de Siros a finales del siglo VI a. C. probablemente escriba que Perseo tras decapitar a la Gorgona le entregó su cabeza a la diosa para que la colocara en su armadura, la representación en el arte es algo anterior.

Desde sus manifestaciones más tempranas la égida se ha representado como un manto negro cuyos bordes estaban atestados de serpientes (Fig. 4). Esta prenda se colocaba sobre los hombros de Atenea y caía por su espalda. Durante estas primeras creaciones, cuando solo se ve el borde del atuendo, las serpientes tienden a la esquematización y aparecen como figuras curvas. Pocos años después, se vuelve habitual el uso de escamas en el interior (Fig. 5). En esta égida resultaba complicado representar la cabeza de la Gorgona debido a la habitual colocación del manto cayendo por la espalda de Atenea. No era usual que la diosa diera la espalda al



Figura 4: Ánfora panatenaica (565-560 a. C.), atribuida al grupo Burgon. Museo Británico, Londres.



Figura 5: Ánfora panatenaica (550 a. C.), atribuida al Pintor de Princeton. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

¹⁴ VERNANT, J., ZADUNAISKY, D., *La muerte en los ojos: figuras del Otro en la antigua Grecia*, Barcelona, Gedisa, 1986.

espectador en una época tan temprana.

A partir del 550 a. C. los artistas intentaron modificar la égida. Hubo varias búsquedas de la representación adecuada, desde una banda diagonal que se atara del hombro derecho al lado izquierdo de la cadera (Fig. 6), como parte de la caída del peplo (Fig. 7) y al fin, como un poncho (Fig. 8). Este último resultó el más adecuado para la colocación de la cabeza de la Gorgona. Sin embargo, como puede verse en esta imagen, no se estableció el uso del poncho-égida específicamente para emplazar la cabeza ya que no empezó a situarse allí hasta diez años más tarde, disimulada entre los motivos decorativos del manto (Fig. 9). A partir de este momento, la representación de la égida como poncho con la cabeza de la Gorgona en el centro se volvió la norma.



Figura 6: Ánfora con Heracles contra Cicno
(ca. 550 a. C.)
Museo Arqueológico, Bolonia.
Atenea es la figura de la izquierda.



Figura 7: *Kylix* con Atenea, Heracles y Zeus
(555-550 a. C.), atribuido al *Pintor de Frinos*.
Museo Británico, Londres.



Figura 8: Detalle de una hidria ática con Heracles y Yolao (545 a. C.), atribuida al *Pintor de Eufileto*.
Cabinet des médailles, París.



Figura 9: Ánfora de cuello Panatenaica (540-530 a. C.), atribuida al *Pintor de Princeton*.
Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

2.2.4.3. REPRESENTACIÓN DEL MITO.

Tanto el mito como la figura de Medusa no son temas que aparezcan con la cerámica de figuras negras, sino que tienen una importante tradición anterior, ya sea de cuerpo entero (Fig. 10) o en una escena de la leyenda (Fig. 11). Sin embargo, se puede ver claramente que la iconografía no estaba tan definida.



Figura 10: Gorgona como *Potnia Theron* (siglo VII a. C.).
Museo Británico, Londres.
Como se profundizará más adelante, la *Potnia Theron* (*señora de los animales*) es la representación de una diosa alada que domina con cada brazo a un animal (ave o león).

La iconografía más característica de la Gorgona se populariza sobre el 580 a. C., probablemente debido a una obra anterior del *Pintor de Neso*.

**Figura 11:**

Detalle del *Ánfora de Eleusis* (650-625 a. C.).
Museo arqueológico, Eleusis.
Perseo perseguido por las Gorgonas.
Cerámica protoática en estilo blanco y

**Figura 12:**

Ánfora de Neso (620-610 a. C.), atribuida al *Pintor de Neso*.
Museo Arqueológico Nacional, Atenas.

Entre el 615 y el 605 a. C., el *Pintor de Neso* hace un ánfora que revolucionó la cerámica ática. La denominada *Ánfora de Neso* es la primera obra notable que usa la técnica de figuras negras. Para crear una sensación de mayor verosimilitud, utilizó incisiones para representar la anatomía humana. Logró combinar con éxito la técnica corintia (de la que además se diferenció mediante el dibujo de los contornos) con la temática ática predominante: las escenas figurativas.

En la panza aparecen las tres Gorgonas (Fig. 12) en posición *Knielauf*. Esta postura, que flexiona brazos y piernas a modo de esvástica para sugerir movimiento es la que más se va a utilizar para representar a las Gorgonas en todas las manifestaciones artísticas

**Figura 13:** Detalle del frontón del templo de Artemisa en Corfú (ca. 580 a. C.). Museo Arqueológico, Corfú.

(Fig. 13). No solo su Gorgona presenta las características que las posteriores Gorgonas también tendrían, sino que la posición que utiliza es la que se va a escoger como muestra de dinamismo.

Las innovaciones que introdujo el *Pintor de Neso* se extendieron gracias también a la obra de sus discípulos quienes manejaban su misma técnica y seguían su estilo. Entre ellos se encuentra el *Pintor de la Gorgona* (a quien, recordemos, se le atribuía la obra de la figura 2). En torno al 580 a. C. hace un *dinos* (Fig. 1) de figuras negras donde, siguiendo a su maestro, utiliza incisiones para delimitar los diferentes motivos. En gran parte sigue la tradición corintia: el pie y los dos registros inferiores del vaso están decorados con animales diversos en friso, pero presenta una innovación: carece de motivos exclusivamente decorativos. La parte más interesante es la superior, que representa a Perseo huyendo de las dos Gorgonas mayores tras haber acabado con su



Figura 14: Detalle del *Dinos del Pintor de la Gorgona* (ca. 580 a. C.). Museo del Louvre, París.

hermana (Fig. 14), quien también es representada tras ellas, decapitada. Dos dioses observan la escena: Hermes y Atenea.

El tema, al igual que el estilo, sin duda están inspirados en su maestro, aunque llama la atención la presencia de Perseo. En el *Ánfora de Neso*, aunque las Gorgonas corran, no están persiguiendo a nadie. La sospecha de que no corren tras Perseo se ve reforzada por el hecho de que aparecen las tres hermanas (es decir, Medusa no ha muerto aún). Así, en el *dinos* del *Pintor de la Gorgona*, no solo se trata la figura, sino que se escoge la representación de un momento concreto de la leyenda.

Podríamos ligar este hecho a las fuentes escritas. La primera mención de que tenemos constancia de Perseo decapitando a la Gorgona Medusa la encontramos en la *Teogonía* de Hesíodo, escrita a principios del siglo VII a. C. A su vez, el *Ánfora de Neso* data de entre el 620 y el 610 a. C. Con esta obra literaria es muy probable que se popularizara esta parte del mito, puesto que a partir de esta representación se va a volver más y más frecuente encontrar a las Gorgonas persiguiendo a Perseo.

A su vez, aunque el aspecto horroroso de la Gorgona Medusa concuerda con lo contado por Homero, quien alude por primera vez a la monstruosidad de las hermanas es el Pseudo-Hesíodo a principios del siglo VI a. C. Como he mostrado (Fig. 11), existen representaciones previas al texto, por lo que la imagen de Esteno y Euríale como bestias probablemente se remita una tradición aún anterior. Lo que está realmente



Figura 15: Detalle del *Vaso François* (ca. 570 a. C.), Clitias y Ergótimos. Museo Arqueológico, Florencia.

claro es que gracias a estos dos pintores se difundió en el Ática tanto la iconografía de las tres hermanas como la popularidad de la escena de persecución.

Tan solo diez años después, el alfarero Ergótimos y el pintor Clitias realizaron el *Vaso François*, compuesto por casi 300 figuras que forman varias escenas mitológicas¹⁵. En el reverso de cada asa que mira hacia el interior del vaso aparece una Gorgona (Fig. 15). Sus atributos no han cambiado, pero técnicamente se ve cierto progreso. Para empezar, el tamaño

¹⁵ TORELLI, M. *Le strategie di Kleitias: composizione e programma figurativo del vaso François*. Milano, Electa, 2007, pp.18-48.

de las diminutas figuras implica un absoluto dominio de la técnica. A su vez, hay cierta soltura en la posición (aunque siga en postura *Knielauf*, que además se adecúa al espacio cuadrado que la encierra) y las alas han perdido parte de la rigidez y están más refinadamente detalladas. La Gorgona está pintada de un rojo pálido, técnica que pocos años antes era característica de Sófilos¹⁶ y su taller.



Figura 16: *Oinochoe de Amasis* (550-530 a. C.), atribuido al *Pintor de Amasis*. Museo Británico, Londres

Entre el 550 y el 530 a. C., el *pintor de Amasis* hace un *oinochoe* (fig. 1) que representa de manera muy completa a Perseo matando a la Gorgona (Fig. 16). Perseo se encuentra a la izquierda, mirando hacia la derecha para no observar al monstruo directamente. Lleva puesto un pétaso¹⁷, un chitón¹⁸ y a su espalda lleva el *kibisis*. Su espada se hunde en el cuello de la Gorgona. La Gorgona está huyendo como indica su posición *Knielauf* típica arcaica y su iconografía coincide con la habitual, a excepción de la existencia de dos serpientes entrelazadas en su cintura (que comparte con la Gorgona del Templo de Artemisa en Corfú, fig. 13, y son consideradas un símbolo de fertilidad) que coinciden con la descripción de *El escudo de Heracles*. La figura de la derecha es Hermes, distinguible gracias al pétaso (sin alas en este caso) y al caduceo. Atenea no está presente.

El estilo del *Pintor de Amasis* es claramente reconocible en esta obra. Hay un evidente interés por una cierta simetría y una composición muy clara. Se ve el dominio de

la técnica en la precisión de detalles.

Poco tiempo después de la creación de este vaso, hacia el 530 a. C., en Atenas se desarrolla la técnica de figuras rojas y en escasas décadas se convierte en predominante. Con la llegada de esta técnica, el advenimiento del periodo clásico y otros factores que trataré a continuación, la figura de la monstruosa Gorgona cambia para presentar a una Medusa más humana.

¹⁶ Pintor ático activo entre el 585 y el 570 a. C. Se cree que pudo ser discípulo del Pintor de la Gorgona y es un pionero en el uso de colores añadidos a la técnica de figuras negras. BOARDMAN, J., *The history of greek vases: potters, painters and pictures*, London, Thames and Hudson, 2001, p. 61.

¹⁷ Sombrero plano de borde redondo y ancho habitualmente vestido por los tesalienses. SEYFFERT, O., NETTLESHIP, H., SANDYS, J. E., ob. cit., p. 474.

¹⁸ Túnica que consistía en un largo trozo de tela que envolvía el cuerpo cuyas esquinas se unían en el hombro. ÍD., Id., p. 130.

2.3. LA GORGONA EN LA CERÁMICA DE FIGURAS ROJAS.

A partir del 490 a. C., tanto en la literatura como en las artes, la Gorgona Medusa empieza a asociarse con términos que hasta entonces le eran contrarios. Medusa es referida como *bella*, además de aludirse a ella como *doncella*.

2.3.1. LA TRANSFORMACIÓN.



Figura 17: Metopa de cerámica pintada del Templo de Apolo en Thermos (625-600 a. C.).
Museo Arqueológico Nacional, Atenas.
Perseo huyendo con la cabeza de la Gorgona.

Frente a su monstruoso aspecto arcaico, Medusa va a adoptar una forma amable y hermosa que hará imposible distinguirla de otras jóvenes o incluso de las diosas. He de precisar que existen representaciones de la Gorgona con rasgos humanos anteriores, solo que son muy poco frecuentes (Fig. 17).

En esta imagen se representa a Perseo huyendo (en la misma posición *knielauf* que tan frecuente resulta en la Gorgona) mientras sostiene la cabeza de la Gorgona, parcialmente oculta en el *kibisis*. Debido a esto, su rostro es solo parcialmente visible (por lo que carece de la barba habitual con su lengua saliente), pero lo que asoma no está relacionado con la iconografía a la que estamos acostumbrados. Sus ojos, la fuente del terror que provocaba, no solo no son prominentes ni muy abiertos y saltones, sino que se encuentran entrecerrados, dándole a la Gorgona un aspecto tranquilo.

Debe de tratarse de una representación más humana deliberadamente. En el mismo templo, en otra metopa, su semblante monstruoso sí que es representado (Fig. 18). La diferencia entre una y otra se explica en que esta segunda metopa no es simplemente decorativa, sino que es un *Gorgoneion* con función apotropaica.

A comienzos de la Época Clásica es prácticamente imposible establecer una única iconografía de la Gorgona Medusa. Se está en plena transición y al pasar de la figura de un monstruo a la de una joven van a coexistir ambos aspectos. La faceta bestial de la Gorgona además se va a limitar a la cara: va a tener el cuerpo de una bella muchacha, pero su rostro estará deformado a modo de máscara.



Figura 18: Metopa de cerámica pintada del Templo de Apolo en Thermos (625-600 a. C.).
Gorgoneion.
Museo Arqueológico Nacional, Atenas.



Figura 19: Crátera (470-450 a. C.), atribuida al *Pintor de Villa Giulia*. Museo Británico, Londres.

En la figura 19 la escena de la muerte de Medusa cambia radicalmente frente a la época arcaica. El rostro de la joven es monstruoso, con la lengua fuera, pero sus ojos están cerrados: Perseo se está acercando a ella en un momento de debilidad, está durmiendo. No podemos decir que Medusa es bella aquí, pero su aspecto es mucho más humano: sus alas son el único indicio de que no es alguien común.

Al fijar nuestra atención en el rostro, se evidencia que es mucho más suave que en los

gorgoneion: carece de colmillos, sus cabellos no tienen serpientes, sus ojos están cerrados e incluso su mueca no es exagerada, meramente tiene la lengua fuera. Durante este periodo de tránsito existen combinaciones de cuerpo humano pero rostro monstruoso que se acercan más a la idea de máscara (Fig. 20).

Se puede ver al mirar la fecha de ambas piezas que no hay una evolución. No se pasa directamente del empleo de rasgos más bestiales a la humanización de la figura, sino que más bien los artistas tenían ambos tipos a su disposición y escogían cuál representar.

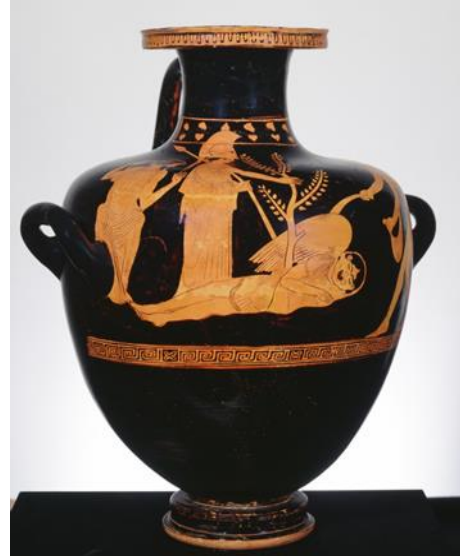


Figura 20: Hidria de figuras rojas (450 a. C.), atribuida al *Pintor de Nausícaa*. Museo de Bellas Artes, Virginia.

El proceso de transformación de la Gorgona es complejo y carece de una explicación unitaria que esclarezca el porqué del cambio. A continuación, estudiaré diferentes factores que puedan afectar a la figura.

2.3.2. LAS FUENTES ESCRITAS: MENCIONES A LA GORGONA EN LA LITERATURA A PARTIR DEL 490 a. C.

De nuevo resulta fundamental acudir a los textos griegos de la época para conocer qué calificativos se relacionaban con la Gorgona Medusa.

Si el apartado de fuentes escritas hasta comienzos del siglo V a. C. lo terminé con Píndaro, con él comenzaré también esta parte. En su *Oda Pítica X*, había descrito a la Gorgona como pétreo muerte y con la cabellera de serpientes. Pocos años después, en torno al 490 a. C., en su *Oda Pítica XII*, si bien mantiene la descripción de su pelo, añade ciertos matices que cambian la imagen que se tenía de ella.

(...) *Cuando la cabeza de Medusa de hermosas mejillas arrebató*¹⁹.

Destaca en esta Oda un hecho que probablemente contribuyera a esta nueva imagen de Medusa, algo en lo que me centraré en un apartado posterior: enfatiza pocos versos antes que las Gorgonas son doncellas, las califica de *virgíneas*. No establece ninguna distinción entre Medusa, quien fue forzada por Poseidón, y Esteno y Euríale.

Unos diez años después de la creación de esta oda es cuando surge en la cerámica la representación de un nuevo episodio del mito: Perseo decapita a Medusa mientras duerme en un prado. Las imágenes que ilustraban el epígrafe anterior son ejemplos de esta escena y se sabe que son las primeras apariciones de Medusa como figura parcial o totalmente humana. No es de extrañar que a partir de este momento se popularice en todos los ámbitos, incluido el literario, la imagen de Medusa como humana.

El dramaturgo Esquilo trató la vida de Perseo en una tetralogía²⁰ que data de entre el 475 a. C. y el 460 a. C. Se desconoce el título de la primera parte y las siguientes son *Fórcides*, *Polidectes* y *Arrastradores de redes*. La obra se ha perdido, pero se sabe que una de las escenas de *Fórcides* fue representada en la cerámica. Y afortunadamente para este trabajo, se trata del final del mito de Medusa (Fig. 21).



Figura 21: Cántaro (450-425 a. C.).
Museo de Bellas Artes, Boston.

En ella aparece Perseo huyendo de las Gorgonas Esteno y Euríale tras haber matado a su hermana. Pegaso y Crisaor están junto al cadáver de su madre, recién nacidos. Esteno y Euríale aparecen como dos jóvenes bellas. Los únicos elementos monstruosos que presentan son sus alas y las serpientes que sujetan en sus manos. Esto nos muestra que el mito sigue siendo el mismo y lo que ha variado es la representación, que ha cambiado tanto en la cerámica como en la literatura.

Esta nueva imagen de la atractiva Medusa se va a separar de su arcaico aspecto horrible, pero este se mantendrá en su faceta apotropaica. Cada vez que hay una referencia a la función protectora de la cabeza de Medusa, curiosamente, los escritores griegos no se refieren a ella por su nombre propio, sino que utilizan la denominación *Gorgona*.

Para ejemplificar este suceso, citaré a Eurípides en *Ión*.

¹⁹ PÍNDARO, ob. cit., Oda XII, verso 16, p. 152.

²⁰ OAKLEY, J., "Perseus, the Graiai, and Aeschylus' Phorkides", *American Journal of Archaeology*, 92(3) (1988), pp. 383-391, p. 383.

CORIFEO. ¿Es verdad que este templo de Febo alberga el ombligo del mundo?

IÓN. Recubierto de ínfulas de lana y rodeado de Gorgonas²¹.

El corifeo en este caso se refiere a Apolo por uno de sus epítetos, *Febo*, e Ión dice que su templo está rodeado de Gorgonas. Esto se refiere a la presencia de antefijas que tienen talladas el rostro de la Gorgona y protegen el templo.

La idea de Medusa como alguien cuya belleza es incomparable quedó anclada en el imaginario griego y se volvió una parte fundamental al escribir cada autor sus versiones del mito, como se puede ver a continuación.

El historiador y geógrafo del siglo II d. C. Pausanias escribe sobre Medusa:

Y Perseo, admirando su belleza incluso después de muerta, le cortó la cabeza y la llevó para mostrarla a los griegos²².

Es muy interesante una de las menciones del atractivo de la joven en particular. Apolodoro, escritor del siglo II a. C., en su *Biblioteca mitológica* centra el mito en los encantos de Medusa y cambia la causa de su transformación a una mucho más vanidosa. Según esta versión, Medusa retó a Atenea a ver quién era la más bella de las dos. Atenea, por su atrevimiento, la transformó en un monstruo.

Se cuenta por parte de algunos que Medusa fue decapitada por causa de Atenea, y dicen también que la Gorgona quiso competir en belleza con ella²³.

Los cambios en el mito son radicales y se han buscado múltiples motivos que lo pudieran explicar. Podríamos resumir en tres las principales teorías que se han hecho al respecto:

- Se trata de una mera evolución desde la iconografía arcaica ligada a la tendencia de sustituir lo monstruoso por algo agradable.
- Se debe al rechazo clásico de la fealdad.
- Es causado por una evolución del mito donde se enfatiza la imagen de Medusa como doncella.

Este último aspecto es el que más interesante resulta desde el punto de vista iconográfico y es en el que me centraré. Sin embargo, antes de adentrarme en él,

²¹ EURÍPIDES, *Tragedias VIII, Troyanas; Ión*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018, p. 217. Traducción de Antonio Guzmán Guerra.

²² PAUSANIAS, *Descripción de Grecia. Libros I-II*, Madrid, Editorial Gredos S. A., 1994, pp. 271-272. Traducción de María Cruz Herrero Ingelmo.

²³ APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, Madrid, Akal, 1987, Libro II, 46, p. 47. Traducción de José Calderón Felices.

puesto que la mayor parte de las obras de que trataré son de figuras rojas, considero necesario explicar su proceso de elaboración.

2.3.3. LA TÉCNICA DE FIGURAS ROJAS.

Esta técnica se inventó en Atenas en el 530 a. C. cuando la cerámica de figuras negras estaba en su apogeo. Permitía un mayor perfeccionismo y minuciosidad, pintar la anatomía con exactitud, colocar a los personajes en posiciones más naturalistas y gran libertad en el trazo. Durante los primeros años, ambas técnicas convivieron, pero a partir del 500 a. C. la producción de piezas de figuras negras decayó hasta llegar al 470 a. C., cuando su producción en Atenas llegó a su fin.

A nivel visual, las figuras rojas son la inversión de las figuras negras: el rojo de la arcilla ateniense compone los personajes y motivos decorativos, mientras que el fondo es negro.

La preparación del vaso en una fase previa a su cocción es fundamental. El alfarero le entrega al pintor la pieza en una condición concreta: ha de estar parcialmente seca y haber encogido todo lo posible. Es un punto en el que la arcilla puede ser manipulada sin deformarse, pero al estar mojada permite al pintor actuar sobre ella. El pintor entonces hace incisiones en los contornos e interior de la decoración que pretende realizar, dejando suaves surcos. A continuación, pinta con pintura o engobe negro empezando por los contornos, siguiendo con los detalles del interior de las figuras y decoraciones y, al fin, el fondo.

Tras esta fase preparatoria, al igual que en la técnica de figuras negras, el vaso tenía que someterse a una cocción en tres fases. Los fundamentos teóricos son los mismos en ambas: la arcilla ática se vuelve roja al cocerse en una atmósfera oxidante y negra en una atmósfera reductora.

Las cocciones son las mismas que con las figuras negras, por lo que no considero necesario volver a explicarlas. Sin embargo, hay una innovación que debo mencionar: se vuelve popular tras la primera fase sacar la pieza del horno y añadir pigmento blanco. A partir del 430 a. C. la adición de nuevos pigmentos se vuelve cada vez más abundante hasta llenar la composición.

La última fase de cocción es una reoxidación, por lo que la arcilla (que compone el interior de las figuras, la parte sin pintar) se vuelve roja. La zona coloreada no se puede reoxidar a esta temperatura, por lo que permanece igual, consiguiendo el aspecto tan característico de estas piezas.

2.3.4. LA REPRESENTACIÓN: EJEMPLOS DE LA GORGONA EN LA CERÁMICA DE FIGURAS ROJAS.

Una vez tratada la técnica, estudiaré las dos representaciones más habituales de Medusa y sus hermanas en esta cerámica. Además, indagaré en los motivos de la modificación de su representación

Datadas a partir del 470 a. C., presenté tres imágenes que nos permiten ver las escenas más populares relacionadas con la muerte de Medusa: la persecución de Perseo por sus hermanas (Fig. 21) y Perseo atacando a Medusa mientras está dormida (Figs. 19 y 20). Cada uno de estos acontecimientos nos permite entender el papel que le daban los griegos a la belleza de las Gorgonas.

En ambos casos, la belleza de las Gorgonas presenta una incongruencia en el mito. Perseo pasa de exterminar a un monstruo espeluznante a una joven indefensa. En la figura 22 se encuentra ya a Medusa totalmente humana. Tanto su belleza (y el énfasis puesto en su feminidad) como su postura para dormir vuelven a las acciones de Perseo (claramente heroicas al enfrentarse a un monstruo) cuestionables. La lectura del episodio cambia radicalmente de la victoria contra el fuerte a serlo contra el débil.



Figura 22: *Pélike* de terracota (450-440 a. C.), atribuida a Polignoto. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

Sin embargo, la escena en la que Esteno y Euríale persiguen a Perseo es más difícil de interpretar. Que el héroe esté huyendo de dos hermosas jóvenes le da un tono extraño y chocante que roza la burla.

2.3.4.1. LA PERSECUCIÓN DE PERSEO: EL RAPTO DE UNA DONCELLA Y SU REPRESENTACIÓN.

En la mitología griega es abundante la cantidad de dioses y héroes que quedan prendados de una joven y deciden raptarla. Las escenas previas al rapto suelen ser similares²⁴: hay un grupo de muchachas (o una joven con su séquito) con ciertas características similares (edad, ascendencia, etnia) e incluso que reciben un nombre común. Una de las jóvenes destaca sobre las demás: su belleza es lo que hace que sea objeto de los deseos del hombre.

²⁴ CALAME, C., *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque. 1, Morphologie, fonction religieuse et sociale*, Rome, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1977.

Los raptos más célebres siguen esta estructura, como pasa con Europa y Perséfone, por ejemplo. Mientras Europa recoge flores con su séquito, Zeus la ve y se transforma en toro. Al ver que el animal es manso, Europa sube a su lomo, situación que el dios aprovecha para llevarla a Creta. Perséfone estaba también recogiendo flores, pero a ella le acompañaban las ninfas. Hades se fijó en ella y tras surgir del Inframundo la arrastró con él a sus profundidades.



Figura 23: Hidria ática (450-440 a. C.).
Museo Británico, Londres.

Ambos episodios se narran en la *Biblioteca mitológica*, aunque Heródoto también menciona el rapto de Europa. Esto nos hace pensar que era frecuente encontrarlos en la literatura. En la cerámica las representaciones son muy abundantes. Esta hidria (Fig. 1) que representa a Apolo persiguiendo a una doncella (Fig. 23) es un ejemplo de la iconografía que van a adoptar las imágenes de secuestro. Apolo, el perseguidor, extiende su brazo hacia la presa. La joven que huye mira hacia atrás y le acompañan las mujeres con las que estaba en los momentos previos a la

agresión. Esta iconografía se volvió tan corriente que bastó con que se aislaran las dos figuras principales para que se reconociera la imagen como un rapto (Fig. 24). En ella, Peleo alza su brazo izquierdo, intentando alcanzar a Tetis. La joven huye, intentando percibir la distancia a la que se encuentra el hombre.



Figura 24: Ánfora de figuras rojas.
Cara A: Peleo. Cara B: Tetis (ca. 470 a. C.),
Hermonacte.
Museo del Hermitage, San Petersburgo.

Una vez examinado este contexto de las persecuciones, es más sencillo entender la imagen de Perseo huyendo de Esteno y Euríale. En este cántaro (Fig. 25), el héroe huye de una bella Gorgona, a la que observa dándose la vuelta mientras sostiene su espada

y la cabeza de Medusa. La Gorgona extiende sus brazos y lo único que la distingue de una doncella ordinaria son sus alas. Hay dos elementos que causan extrañeza: por un lado, la belleza de la Gorgona (recordemos que Perseo siendo perseguido por las Gorgonas era frecuente en la cerámica, pero con las Gorgonas siendo monstruos la huida era más fácil de justificar) y por el otro, el que esta imagen esté evidentemente ligada a la iconografía del rapto de una doncella (como pasaba también, aunque de manera menos evidente, en la figura 21).



Figura 25: Cántaro de figuras rojas (420 a. C.).
Instituto de Arqueología Clásica, Estrasburgo.

No solo la posición en la que ambos personajes están coincide con las escenas de rapto, sino que se le suma otro hecho que vincula estas representaciones: el poder de la Gorgona reside en su rostro, por lo que siempre ha sido incorporada de manera frontal. Dentro de la persecución de Perseo en las figuras rojas se encuentra por primera vez a la Gorgona vista de perfil. Otro elemento que evidencia la unión a la iconografía de rapto es que Perseo mire hacia la Gorgona. Teniendo en cuenta sus horribles cabellos y mirada petrificante, la acción de Perseo es imposible de justificar salvo si se encontrara en el contexto del rapto.

La representación de escenas de rapto en Grecia es muy abundante, pero solo hay un caso en el que la mujer sea la perseguidora. Eos, diosa de la aurora, aparece persiguiendo tanto a Céfalos, a quien acechó mientras estaba cazando, (Fig. 26) como a Titono, un joven de excepcional belleza (Fig. 27). Con Eos y las Gorgonas se invierte el habitual orden

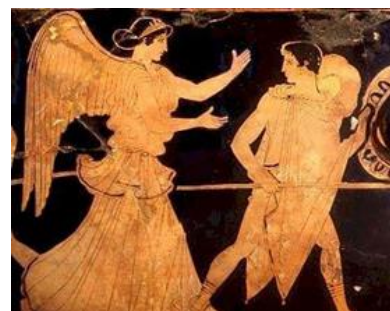


Figura 26: Crátera de figuras rojas (ca. 440 a. C.), atribuida al *Pintor de Christie*.
Museo Arqueológico John Hopkins, Baltimore.



Figura 27: Oinochoe de figuras rojas (470-460 a. C.). Museo del Louvre, París.

entre perseguidor y perseguido. En el caso de Céfalo y Perseo esto se evidencia más aún: Céfalo es un cazador, él es quien acostumbra a acorralar a su presa y Perseo es un héroe, exterminador de monstruos. Se invierten los papeles de víctima y agresor: los dos jóvenes están armados y huyen de una joven aparentemente inofensiva.

Hay otro aspecto interesante que conviene tratar. En la figura 23 del Museo Británico aparecen representadas las acompañantes de la joven secuestrada. Estas muchachas normalmente se limitan a hacer gestos de alarma, sin embargo, lo más habitual es que su postura imite la del atacante. Tanto Apolo como la mujer que se encuentra a la derecha de la víctima extienden su brazo izquierdo. Si volvemos a la figura 25 con la Gorgona y Perseo, aunque la Gorgona sea sin duda la perseguidora, que levante sus dos brazos le da cierta ambigüedad: es a su vez quien caza y la hermana de la doncella violada.

Es posible que tanto la muerte de Medusa como su conexión con las doncellas raptadas haya participado en la creación de esta iconografía. Por lo tanto, veo necesario indagar al respecto.

2.3.4.1.1. MEDUSA: ¿UNA DONCELLA RAPTADA?

Al tratar las fuentes escritas, ya he mencionado la *Teogonía* de Hesíodo y me veo obligada a volver a ella puesto que me permitirá ver las características comunes entre Medusa y las doncellas raptadas que a comienzos del apartado anterior mencionaba.

Siguiendo la *Teogonía*, Esteno, Euríale y Medusa son un grupo de muchachas con elementos comunes (son hermanas cercanas en edad) e incluso reciben el mismo nombre (Gorgonas). Entre las tres, solo una destaca sobre las demás y fascina a un hombre (Poseidón). Lo que atrae la atención de héroes y dioses en los mitos en los que se rapta a una doncella es la belleza y, aunque Homero antes hubiera hablado de sus elementos monstruosos, Hesíodo no dice nada respecto a su físico. Esto no deja de ser sorprendente, puesto que pocos versos después describe a Equidna poniendo de manifiesto tanto su poder seductor como lo que la convierte en una bestia:

La mitad de ella es una muchacha de brillante mirada y hermosas mejillas

Mientras que la otra mitad es una monstruosa serpiente, terrible y grande,

*variopinta, devoradora de carne cruda, oculta en los recovecos de la divina tierra*²⁵.

²⁵ HESÍODO, *Teogonía*, Madrid, Dykinson, 2014, versos 298-300, p. 151. Traducción de Emilio Suárez de la Torre.

Así, el único elemento que resalta la singularidad de Medusa no es en este caso su belleza sino la mortalidad. Solo un detalle grotesco se relaciona con ella: el dar a luz cuando Perseo le corta la cabeza.

Sin embargo, en la cerámica sí que se trata a Medusa con algún elemento peculiar que permite distinguirla de sus hermanas desde una época temprana. Tal es el caso de la anteriormente mencionada ánfora con Perseo perseguido por las Gorgonas (Fig. 11). En ella aparecen las tres hermanas representadas como monstruos (Fig. 28), pero Medusa es más alta y la mitad superior de su cuerpo es más ancha. Esta búsqueda de singularización de la figura de Medusa se mantuvo hasta representaciones mucho más tardías (Fig. 29). En esta pieza, el chitón de Medusa es blanco, distinguiéndose tanto de Perseo como de la otra Gorgona, ambos vestidos con tonos oscuros. La nariz de Medusa tiene una forma redondeada, mientras que la de su hermana es recta.

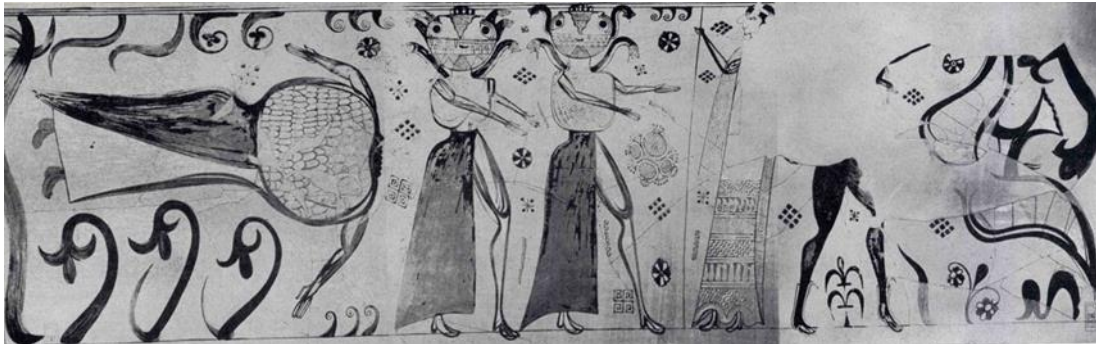


Figura 28: Dibujo completo del *Ánfora de Eleusis* (650-625 a. C.).
Museo arqueológico, Eleusis.



Figura 29: *Pixis* con tapa (460-450 a. C.), atribuida al *Pintor de Sotheby*.
Museo del Louvre, Francia.

La figura de la izquierda representa a Medusa dormida a punto de ser asesinada por Perseo. Una de sus hermanas Gorgonas está a la derecha.

Medusa tiene en común con Perséfone la ubicación del rapto o violación. Medusa yace con Poseidón *en blando prado y entre flores primaverales*²⁶, mientras que Perséfone *recogiendo flores en el mullido prado (...) en la llanura de Nisa*²⁷. Se puede establecer un paralelismo entre ellas que no acaba aquí. Perseo no rapta a Medusa ni pretende casarse con ella, sino que la mata. En el caso de Perséfone, Hades la lleva al inframundo para que sea su esposa, por lo que no se trata de un simple rapto, sino que es un momento asociado con la muerte. Particularmente, la muerte de Medusa tiene una similitud con el matrimonio: ambos resultan en tener hijos.

Así, parece que, desde sus primeras menciones, el mito de Medusa es una distorsión del habitual rapto y su final (su muerte) consiste en una perversión de la conclusión que solía tener la historia de las doncellas (engendrar a los hijos del héroe o deidad, como es el caso de Europa, quien da a luz a Minos, Sarpedón y Radamanto). La idea del rapto termina por distorsionarse completamente cuando las doncellas se convierten en terribles monstruos que persiguen al héroe.

Entendiendo el contexto de Medusa como doncella se puede deducir que las imágenes de las bellas Gorgonas persiguiendo a Perseo se establecieron al comprenderse el mito de la muerte de Medusa como una variación fatal del rapto de una doncella. Que Medusa fuera a su vez un monstruo y una hermosa chica convertía a su vez a Perseo en un héroe y en un agresor de jóvenes. Por supuesto, los dos roles no encajan, por lo que bajo estas circunstancias, se tuerce el mito. Las tres doncellas adoptan un rol y aspecto monstruoso y la menor de entre ellas, en vez de ser secuestrada, es asesinada. La reacción de las hermanas mayores es, en vez de huir, perseguir al atacante, invirtiendo los roles de depredador y presa. En la cerámica, la historia se resume escuetamente en dos partes: Perseo mata a una doncella mientras está dormida, iconografía que estudiaré a continuación, y huye de sus hermosas hermanas.

En cualquier caso, queda claro que los pintores decidieron expresamente colocar a Perseo en una situación poco halagüeña. Kathryn Topper indica que la clave para entender esta representación reside en su potencial humorístico²⁸. Dentro de la comedia y las obras satíricas es muy común tratar hazañas de héroes de manera burlesca. Heracles es una de las principales víctimas de este trato, que tanto en la comedia como en el drama satírico adquirió rasgos humorísticos que abarcarían toda su vida²⁹: desde su concepción (*Anfitrión*, de Arquipo) a vivencias tras su apoteosis (*Las nupcias de Hebe*, Epicarmo). Las apariciones de Perseo en la comedia no son tan notables, pero no por ello inexistentes o exentas de importancia. Destaca *Serifios*, de

²⁶ ÍD., Id., verso 279, p. 149.

²⁷ HOMERO, *Himno homérico a Deméter*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2001, p. 49. Traducción de José B. Torres-Guerra.

²⁸ TOPPER, K., "Perseus, the Maiden Medusa, and the Imagery of Abduction", *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 76(1) (2007), pp. 73-105, p. 89.

²⁹ GARCÍA SOLER, M. J., "La figura de Heracles en la comedia y el drama satírico", *Ianua Classicorum: temas y formas del mundo clásico*, vol. 2 (2015), pp. 139-145, p. 141.

Cratino³⁰, donde basándose en el absurdo, Perseo debe seguir unas indicaciones para encontrar la cabeza de Medusa.



Figura 30: Dibujo/Reconstrucción de un *chous* de Perseo bailando, Émile Gilliéron (original 450-400 a. C.).
Original en el Museo Arqueológico, Atenas.

Hay también una evidencia cerámica de Perseo en la comedia: el *chous* (Fig. 1) de *Anavysos* (Fig. 30). En él aparece un actor que quizás tenga un enanismo bailando. Es una figura peculiar que por su postura se asemeja a un sátiro de aspecto grotesco y cómico. El personaje, ante sus dos únicos espectadores, lleva la espada curvada y el *kibisis*, elementos fundamentales en la iconografía de Perseo. Gracias a estos ejemplos, la intervención de la figura de Perseo

en la comedia se sabe con certeza.

El humor de la imagen del héroe siendo perseguido por las Gorgonas solo se puede saber al conocer las convenciones artísticas del rapto de una doncella. Los artistas manipulan la tan conocida iconografía en la época añadiéndole un elemento de sorpresa. En la figura 25 esta intención se pone de manifiesto claramente: solo se puede ver una figura a la vez. El espectador ve primero a la joven, Esteno o Euríale (que tiene ambos brazos alzados, de modo que puede ser tanto la perseguidora como la víctima), y queda desconcertado al ver que la realidad es que el héroe está huyendo de una doncella.

2.3.4.2. MEDUSA DORMIDA.

El hecho de ser caracterizada como doncella hace que Medusa adquiera un papel de víctima. Si en las imágenes de persecución queda patente que la intención es humorística, en el ataque de Perseo a una Medusa durmiente es más complicado percibirla como una amenaza.

³⁰ GOINS, S., "The date of Aeschylus' Perseus Tetralogy", *Rheinisches Museum Für Philologie*, 140(3/4) (1997), pp. 193-210, p. 195.

En estas representaciones hay dos elementos principales que se repiten: Medusa tumbada, generalmente al lado de un árbol, y Perseo acercándose a ella para matarla. Las variaciones del tema incluyen nuevas figuras relacionadas con los personajes protagonistas: en el caso de Medusa, sus hermanas (muy habitualmente solo se representa una por cuestiones de espacio) y en el caso de Perseo, Atenea y Hermes, a los que se une como novedad Poseidón (Fig. 31).



Figura 31: *Pixis* con tapa (460-450 a. C.), atribuida al *Pintor de Sotheby*.
Museo del Louvre, Francia.

Resto de figuras que componen esta ya mencionada pieza: junto a las anteriormente nombradas Medusa y una de sus hermanas, se hallan Poseidón, Atenea, Hermes y Perseo.



Figura 32: Crátera con Perseo y Medusa (460-450 a. C.), atribuida al *Pintor de Villa Giulia*.
Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

Las primeras imágenes que tratan el tema no presentan prácticamente variación, son casi calcos de la figura 19 (Fig. 32). En la figura 22, algo posterior, se puede ver ya cierta innovación. La posición de Perseo es la misma (está agachado para acercarse a la joven), pero se encuentra en plena decapitación. En la figura 33 se representa el momento posterior a su muerte, pero el rostro agradable de la Gorgona que sale del *kibisis* indica que estaba dormida al tener los ojos cerrados. La figura 34, que data de mediados del siglo IV a. C., es la que más

cambios introduce. En esta, tanto Medusa como sus hermanas duermen. Perseo aprovecha el momento para, silenciosamente, acabar con ella, y se va cuidadosamente para no despertar a las demás Gorgonas.



Figura 33: Hidria (ca. 460 a. C.), atribuida al *Pintor de Pan*.
Museo Británico, Londres



Figura 34: Ánfora, cara A:
Medusa decapitada por Perseo (350-325 a. C.).
Museos Estatales, Berlín.



Figura 35: *Kylix*, cara A: Heracles derrotando a Alcioneo (525-175 a. C.), atribuido al *Pintor de Nicóstenes*.
Galería nacional de Victoria, Melbourne.

Si con Perseo siendo perseguido por las Gorgonas se debía analizar la iconografía del rapto de una doncella, para Medusa durmiente se deben estudiar las imágenes en la cerámica de figuras en pleno sueño. Existen principalmente dos categorías.

En la primera, los personajes que yacen tienen naturaleza monstruosa: guardan ciertos aspectos que permiten asemejarlos al hombre, pero hay alguna característica física que evidencia su condición

grotesca. Este es el caso de cíclopes y gigantes.

Las representaciones más frecuentes son las de Heracles derrotando al gigante Alcioneo (Fig. 35) y Odiseo cegando al cíclope Polifemo (Fig. 36). Aquí se vuelve al problema de la heroicidad: no resulta valiente vencer a alguien dormido. Sin embargo, en la figura 36 se puede encontrar una pista que nos permite entender la imagen que tenían los griegos de ambos héroes: los sátiros. La aparición de estas criaturas remite al mundo del



Figura 36: Crátera de cáliz (420-410 a. C.), atribuida al *Pintor del Cíclope*.
Museo Británico, Londres.

teatro, donde Heracles y Odiseo eran protagonistas habituales. Que Odiseo participe tanto en comedias³¹ (*Odiseo el Desertor*, obra de Epicarmo de la que solo se conservan fragmentos) como dramas satíricos³² (*El Cíclope*, Eurípides) indica que es alguien cuyas hazañas podían resultar burlescas y épicas por igual para los griegos.

La segunda categoría presenta a jóvenes, generalmente ninfas, acosadas por sátiros mientras duermen (Fig. 37). Muy relacionada con estas está otra muchacha: Ariadna. Bajo los efectos del dios Hipnos, cae agotada, oportunidad que Teseo aprovecha para abandonarla (Fig. 38).



Figura 37: Tondo, cara A: ninfa atacada por sátiros (490 a. C.), atribuida a Macrón.
Museo de Bellas Artes, Boston.



Figura 38: *Stamnos*, cara A: Teseo abandona a Ariadna (400-390 a. C.), atribuido al Pintor de Ariadna.
Museo de Bellas Artes, Boston.

Medusa, al tener la condición tanto de monstruo como de doncella, cumple con los requisitos para pertenecer a cualquiera de las dos categorías. Sin embargo, el asalto a las doncellas de los sátiros es cobarde, mientras que el ataque de los héroes a los gigantes es comprensible. Si Perseo se encontrara frente a un monstruo, su ofensiva estaría justificada, pero de tratarse de una doncella sería un acto deleznable.

Que Medusa sea hermosa pero implacable puede remitir a otro personaje en concreto: Penthesilea, reina de las Amazonas e hija de Ares. Penthesilea participó en la Guerra de Troya, donde Aquiles, al herirla de muerte, quedó perdidamente enamorado de ella. Este episodio no se narra en la *Ilíada* sino en la perdida *Etiópida*, y el detalle que puede ayudar a comprender la figura de Medusa dormida es lo que sucede a continuación. Tersites, descrito en la *Ilíada* como el más cobarde de los griegos, se burla de los sentimientos de Aquiles y este, ofendido, lo mata. Tersites dice que él mismo estaba enamorado de la guerrera. El simple hecho de que la Amazona fuera considerada una mujer atractiva reduciría sus aptitudes combativas: como

³¹ PHILLIPS, E., "The Comic Odysseus", *Greece & Rome*, 6(1) (1959), pp. 58-67, p. 58.

³² USSHER, R., "The 'Cyclops' of Euripides", *Greece & Rome*, 18(2) (1971), pp. 166-179, p. 166.

luchadora pierde su feminidad. Josine H. Blok indica un hecho muy interesante al respecto: nos cuenta que Pentesilea poseía el *thymós* de un guerrero³³. En la *Ilíada* el *thymós* es nombrado varias veces por Homero y se puede entender como el origen de las pasiones y sentimientos. El *thymós* en Homero está asociado a los hombres y a su sangre, por lo que es un elemento masculino. El valor de las Amazonas se explicaría por la presencia de este *thymós*.

Sin embargo, ¿qué pasa con el *thymós* de Pentesilea tras su muerte? *Pero en cuanto recobró el aliento y el ánimo*³⁴ *regresó a sus entrañas (...)*³⁵. Al estar la conciencia dormida o tras la muerte, el *thymós* desaparece y deja tras de sí el cuerpo de una mujer, que es de quien Aquiles se enamoró.

La muerte convierte a Pentesilea en una mujer. Esta misma lógica podría aplicarse a Medusa dormida. Durante su sueño Medusa no tiene ninguna característica que la defina como una oponente apropiada para el hombre. Además, dormida pierde el elemento generador de terror: su mirada. Los gigantes y los cíclopes, aun estando inconscientes, conservan su extraordinario físico, por lo que no cabe duda de que los héroes se están enfrentando a un monstruo. En el caso de Alcioneo hay un añadido: en la figura 35 puede observarse que duerme abrazado a su garrote. Al tener Medusa sus ojos cerrados es completamente inofensiva.

Si comparamos estas representaciones con las de la persecución de Perseo, al no haber una inversión de los roles habituales, no parece que la figura de Medusa dormida tenga intenciones cómicas claras. Al desconocer el contexto al que pertenecen las imágenes, no se puede saber si la intención del artista es que se sienta lástima por la doncella o que riamos del héroe.

La postura inclinada y de rodillas de Perseo (Figs. 19, 20 y 32) podría asociarse a la que es habitualmente utilizada para representar a los sátiros, que en la cerámica de figuras rojas es la única criatura suficientemente cobarde como para atacar a una joven dormida. Sin embargo, esta asociación no deja de ser hipotética, ya que desconocemos los matices que se le daban a la escena. Lo que es imposible de dudar es que en estas imágenes, como pasaba con la persecución de Perseo, se juega con la naturaleza dual de Medusa. En la cerámica de figuras rojas, la imagen de Medusa es una confluencia entre dos paradigmas muy diferentes: la doncella raptada y el héroe vencedor de monstruos. En la contradicción de ambas lecturas radica nuestra difícil comprensión del tema hoy en día.

También me parece interesante mencionar que existe la posibilidad de que se iniciara un proceso de compasión hacia el enemigo. Esquilo, en su tragedia del 472 a. C. *Los*

³³ BLOK, J. H. *The Early Amazons: Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, Leiden, E. J. Brill, 1995, pp. 435-437.

³⁴ El traductor ha escogido el uso de *ánimo* para referirse al *thymós*.

³⁵ HOMERO, *Ilíada*, ob. cit., canto XXII, versos 475-476, pp. 633 y 634.

Persas, pretende que el espectador griego sienta lástima del pueblo persa al que ha derrotado recientemente en la batalla de Salamina. No hay ningún rastro de odio y nos habla de su angustia y su dolor. Nos muestra en especial la desgracia de las mujeres viudas³⁶ y de los ancianos³⁷, que constituyen el coro. La humanización de los oponentes podría generalizarse y pasarse incluso al ámbito mitológico.

3. LOS ORÍGENES DE LA GORGONA: UNA POSIBLE JUSTIFICACIÓN DE SUS DIFERENTES ASPECTOS.

Una vez analizada la Gorgona en la cerámica, se puede percibir que es una figura aún más complicada de lo que parece a simple vista. En las primeras ocasiones en que aparece representada su aspecto horrible fundamentalmente se utilizaba con fines apotropaicos. Con el período clásico y la técnica de figuras rojas su imagen presenta ciertas incoherencias que dificultan la interpretación de la iconografía de la Gorgona y que están relacionadas con la dualidad de su naturaleza. En el siguiente apartado del trabajo me gustaría demostrar que tanto el cambio de representación como los dos aspectos principales de la Gorgona (su función apotropaica y su naturaleza dual) se pueden justificar al remitirse a sus orígenes iconográficos.

3.1. LA GORGONA COMO MONSTRUO: LA CAUSA DE SU FUNCIÓN APOTROPAICA.

En este apartado me centraré en buscar el origen del aspecto bestial (alas, cabellos de serpientes, lengua saliente, colmillos y barba) puesto que, si su apariencia grotesca se considera el motivo del uso de la imagen como protección, se ha de investigar el porqué de la selección de estas características físicas. Los rituales apotropaicos no se originan en Grecia sino en Mesopotamia³⁸ y Egipto³⁹, por lo que justificaré qué personajes de ambas culturas presentan los rasgos bestiales de la Gorgona.

3.1.1. LAS SERPIENTES Y LAS ALAS.

Tanto en Egipto como en Mesopotamia se encuentran múltiples figuras de mujeres que muestran características de serpiente y pájaro, lo que ha llevado a teorizar que

³⁶ ESQUILO, *Tragedias I, Los persas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1997, p. 19. Traducción de Mercedes Vilchez.

³⁷ ID., *Id.*, p. 27.

³⁸ Los primeros hechizos apotropaicos de Mesopotamia datan del Período Dinástico Arcaico, de en torno al 2400 a. C. Era habitual colocar pequeñas estatuas apotropaicas en el muro exterior de las casas. BLACK, J., GREEN, A., *Gods, demons, and symbols of ancient Mesopotamia. An illustrated dictionary*, London, The British Museum Press, 1992, p. 126.

³⁹ Los sacerdotes se encargaban tanto de los ritos funerarios como apotropaicos. Los hechizos (*ḥw*) se diferenciaban de la magia (*ḥk*) al tener estos implícita una función apotropaica. Como tarde, el uso de la hechicería en Egipto dataría del reinado de Sahure de la dinastía V (s. XXV a. C.). KRIECH RITNER, R., *The mechanics of Ancient Egyptian Magical Practice*, Chicago, The Oriental Institute, 1993, pp. 15 y 30.

ambos aspectos se han utilizado para representar a mujeres poderosas de naturaleza divina o heroínas⁴⁰.

Dentro de las diosas aladas (Fig. 39), me interesa especialmente Ereshkigal. La diosa del Inframundo babilónico en el sumerio *Viaje de Inanna a Irkalla*⁴¹ (ca. 2000 a. C.) es en un momento mostrada dando a luz⁴². La muerte trae la vida, es un ciclo continuo. Inanna y Ereshkigal según la mitología son hermanas. Sin embargo, que ambas representaran aspectos opuestos (Inanna como la fértil diosa madre mientras que Ereshkigal reina sobre los muertos) hace que probablemente fueran tratadas como diferentes aspectos de la misma diosa⁴³, hecho reforzado por la única iconografía que comparten.

Esta continuidad entre la vida y la muerte, la capacidad de dar y quitar la vida es lo que les ha hecho ser representadas como pájaros y serpientes. Los pájaros surcan los cielos mientras que las serpientes reptan y se esconden bajo tierra. Tanto las aves como las serpientes están unidas a la regeneración: ambas mudan.

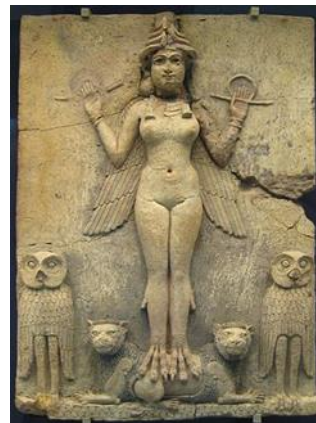


Figura 39: *Reina de la noche* (s. XIX – s. XVIII a. C.).

Museo Británico, Londres.

Se desconoce si la figura representa a Inanna o a Ereshkigal.



Figura 40: Sello cilíndrico que representa a Anat alada (1300 a. C.). Encontrado en la actual Ras Shamra.

Existen más figuras que apoyan que las diosas con atributos de pájaro/serpiente representan la continuidad del ciclo vital, pero que además se vinculan con la fuerza. Este es el caso de Anat, deidad ugarítica tanto de la fertilidad como de la guerra que podía transformarse en pájaro

(Fig. 40). En Egipto, la diosa Isis, madre de Horus, despliega sus alas para proteger el alma del muerto (Fig. 41). En la cultura egipcia se encuentra otra asociación de ave con serpiente. La corona doble de los faraones estaba formada por la superposición de dos coronas diferentes: *hedyet* (corona Blanca, símbolo del reinado sobre el Alto Egipto) y *desheret* (corona Roja, atributo del Bajo Egipto). Cada una de las zonas del país era

⁴⁰ ROBBINS DEXTER, M. (1997). "The Frightful Goddess: Birds, Snakes and Witches". *Journal of Indo-European Studies. Monograph nº 19* (1997), pp. 124-154, pp. 124 y 125.

⁴¹ Inframundo sumerio. BLACK, J., GREEN, A., ob. cit, p. 180.

⁴² BLACK, J., CUNNINGHAM, G., ROBSON, E., *The literature of Ancient Sumer*, Oxford, Oxford University Press, 2004, versos 226-235, p. 72.

⁴³ HARRIS, R. "Inanna-Ishtar as Paradox and a Coincidence of Opposites", *History of Religions*, 30(3) (1991), pp. 261-278, p. 261.

representada por una diosa: el Bajo Egipto por la cobra Uadyet (que en la corona es el *uraeus*) y el Alto Egipto por la deidad buitre Nejbet. Uadyet era poderosa, mientras que Nejbet se encargaba de la protección del faraón. Las cobras en particular eran un símbolo de resurrección: en Egipto se testimonia por primera vez el uso del uróboros, la serpiente que muerde su propia cola simbolizando el ciclo ⁴⁴.



Figura 41: Sarcófago de cuarcita de Tutankamón (s. XIV a. C.).

Gran Museo Egipcio, Giza, El Cairo.

En sus esquinas están representadas las diosas Isis, Neftis, Neit y Serket.

Así, se llega a la conclusión de que la representación de diosas con motivos de serpientes o aves está unido a la regeneración. El caso de Medusa no es diferente: su muerte da lugar a nueva vida, la de Pegaso y Crisaor. Hay que tener en cuenta que en la iconografía de la Gorgona las alas se añadieron en torno al 800 a. C.⁴⁵, hecho sin duda unido al aspecto más feroz que presentaban estas diosas.

3.1.2. LA LENGUA, LOS COLMILLOS, LA BARBA Y EL ROSTRO REDONDO.

Si en el apartado anterior identifiqué dos rasgos en particular de la Gorgona a los de una determinada iconografía, en este vincularé el resto de sus facciones al principal propósito que tenía la Gorgona arcaica: su efecto apotropaico.



Figura 42: Estela de caliza de Bes y Beset (Periodo tardío de Egipto: 664-332 a. C.).

Museo del Louvre, París.

Que tenga su lengua fuera sin duda alguna deriva del dios egipcio Bes (Fig. 42). Al igual que las Gorgonas, Bes es una deidad protectora: se utilizaba su aspecto deforme (es un enano barbudo que saca la lengua, desnudo y con el falo erecto) para colocar su imagen en el exterior de las casas y cerca de la cama, protegiendo el hogar y los sueños de sus habitantes. La explicación de esta mueca aparentemente grotesca se halla en textos como el *Libro de los muertos* o el *Papiro de Imhotep*,

⁴⁴ FERNÁNDEZ GARCÍA, A. "Uróboros: la serpiente que se muerde la cola en los textos alquímicos griegos", *Fortunatae: Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas*, Nº 28 (2017-2018), pp. 69-79, p. 70.

⁴⁵ FROTHINGHAM, A., "Medusa, Apollo, and the Great Mother", *American Journal of Archaeology*, 15(3) (1911), pp. 349-377, p. 364.

donde se hallan referencias a *chupar* un hechizo, siendo utilizado como sinónimo de deshacerlo⁴⁶.

Si la similitud tanto en función como en forma con Bes ya parece evidente, con Humbaba es indiscutible. En el *Poema de Gilgamesh*, Humbaba es descrito como el gigante guardián del Bosque de los Cedros. Gilgamesh se enfrenta a él y le decapita, como haría Perseo con Medusa. Así, la cabeza decapitada de Humbaba se utilizó probablemente como prototipo para la de Medusa.

Si bien Humbaba era un ente guardián, resultaba terrible para el hombre:

El rugido de Humbaba es el bramido de la tormenta,

Fuego vomitan sus fauces,

*Su aliento es mortal*⁴⁷.

En el arte, Humbaba aparece visto de frente, muchas veces con su cara redonda aislada, cabello desordenado, ojos grandes y enseñando sus dos hileras de dientes en una mueca que llena su rostro de arrugas (Fig. 43). Si ya comparte estos aspectos con las Gorgonas, la relación entre ambos se evidencia, además, por la barba: que Humbaba aparezca barbudo justificaría la anómala aparición de imágenes de la Gorgona con ese mismo atributo.



Figura 43: Máscara de Humbaba
(1800-1600 a. C.).
Museo Británico, Londres.



Figura 44: Sello cilíndrico neosirio (s. IX a. C.).
Museo Británico, Londres.
Gilgamesh y Enkidu matando a Humbaba.

Las similitudes iconográficas no acaban aquí. No solo es común la representación aislada de la cabeza de ambos, sino que, al incorporarse su imagen completa dentro de una escena narrativa, la posición que adopta es la *knielauf* (Fig. 44), igual que la Gorgona: brazos y piernas aparecen de perfil, pero su torso y rostro son vistos frontalmente. En el *Poema de Gilgamesh*, Humbaba le ruega al héroe que le deje con vida, por lo que no es de extrañar que aparezca corriendo,

⁴⁶ KRIECH RITNER, R. ob. cit., p. 98.

⁴⁷ ANÓNIMO, *Poema de Gilgamesh*, Madrid, Tecnos, 1998, Tablilla III, columna III (Texto babilónico), p. 45. Traducción de Federico Lara Peinado.

intentando huir.

Se sabe que la figura de Humbaba estaba conectada a la adivinación: que los intestinos o el feto que llevaba una mujer embarazada *tuvieran la forma de Humbaba*, se consideraba un buen presagio⁴⁸. Por otro lado, también se colgaba su imagen en el umbral de los hogares para proteger a sus habitantes e incluso se grababa su rostro en antefijas de templos, como sucedía en el de Tell al-Rimah (Fig. 45), con clara función apotropaica que le relaciona aún más con el *Gorgoneion*.



Figura 45: *Humbaba II* (s. XVI).
Museo Nacional de Irak, Bagdad.
Encontrado en el templo de Tell al-Rimah

Se puede concluir que la función apotropaica de la Gorgona no solo es debida a su propio mito, sino a las iconografías de las que bebe. Humbaba, Bes y la Gorgona son los tres únicos personajes que se representan de vista frontal con regularidad en el arte antiguo y no es una coincidencia que el aspecto de todos ellos tenga la intención de espantar, ya que está claramente ligado a su función apotropaica.

3.2. LA GORGONA COMO DONCELLA: LA RAÍZ DE SU DUALIDAD.

Si Medusa aparece en la cerámica de figuras rojas representada como humana, deben existir indicios anteriores que permitan identificarla con aspectos más afables. Aprovecho este apartado para volver a mencionar a las diosas pájaro/serpiente que, al simbolizar tanto la muerte como la vida, presentan dos cualidades muy distintas. Son fuertes, poderosas y aterradoras y a la vez encarnan a la madre protectora. Aquí intentaré justificar que el origen de la Gorgona Medusa no es una criatura irracional y feroz, sino una deidad que se podría identificar con la Diosa Madre y con la representación de Artemisa como *Potnia Theron*.

Para estudiar la relación entre ambas figuras empezaré por acudir al ya mencionado frontón del Templo de Artemisa en Corfú (Fig. 46). Que en el templo de Artemisa quien esté esculpida sea la Gorgona y no la deidad que da nombre al santuario ya es un claro indicativo de la existencia de un vínculo entre ellas. Medusa aparece siguiendo su representación arcaica en posición *knielauf*. A cada lado se colocan sus hijos, Pegaso y

⁴⁸ BLACK, J., GREEN, A. ob. cit, p. 106.

Crisaor, y los tres personajes son flanqueados por dos leones. En los extremos del frontón se encuentran figuras demasiado poco claras como para establecer una relación entre ellas y Medusa. En el lado izquierdo hay un guerrero caído y alguien sentado en un trono (46a). En el lado derecho tiene lugar una escena generalmente identificada como parte de la Titanomaquia donde se ve a un joven e imberbe Zeus venciendo a un Titán (46b).



(a)



(b)

Figuras 46: Frontón del Templo de Artemisa en Corfú y detalles (ca. 580 a. C.)
Museo Arqueológico, Corfú.

Llama la atención la presencia de los leones, inexistentes en el mito de la Gorgona. El león remite de nuevo a Mesopotamia puesto que es el animal más asociado a la diosa Ishtar/Inanna (Fig. 47), pero también a Cibeles, diosa madre por excelencia. A su vez, se puede asociar con Artemisa, representada frecuentemente sosteniendo pájaros (Fig. 48) o leones (Fig. 49). Esta es la iconografía de Artemisa conocida como *Potnia Theron*.



Figura 47: Detalle de la vía procesional de Babilonia que lleva a la *Puerta de Ishtar* (ca. 575 a. C.).
Museo de Pérgamo, Berlín



Figura 48: Artemisa como *Potnia Theron* (675-600 a. C.).
Museo Arqueológico, Miconos.



Figura 49: Detalle del Vaso François (ca. 570 a. C.), Clitias y Ergótimos. Museo Arqueológico, Florencia. Artemisa como *Potnia Theron*.



Figura 50: Detalle del cuchillo de Gebel el-Arak (Naqada II, ca. 3400). Museo del Louvre, París.

El término significa señora de los animales (o de las bestias y fieras) y es un título que da Homero en la *Ilíada* a Artemisa (*Pero entonces su hermana, la montaraz Ártemis, señora de las fieras...*⁴⁹).

La representación de la *señora de los animales* es siempre la misma: una diosa alada que sujeta y domina con cada uno de sus brazos a un animal (ave o león). No se trata de un motivo originalmente griego ya que está estrechamente vinculado a la imagen del *Maestro de los animales*, cuyo ejemplo más representativo data del periodo protodinástico egipcio, el cuchillo de Gebel el-Arak (Fig. 50). Se sabe que la iconografía del *Maestro de los animales* llegó a Grecia: entre las joyas del

Tesoro de Egina se halla un colgante donde aparece un joven sosteniendo dos aves (Fig. 51). Se cree que el origen de estas alhajas es minoico, que están hechas en Creta o por inmigrantes cretenses que se desplazaron a Egina. En Grecia el dios que más comúnmente aparece como *Maestro de los animales* es Apolo (Fig. 52)⁵⁰. No hemos de olvidar que Artemisa y Apolo son hermanos, por lo que no es de extrañar que compartieran una iconografía similar. Varios animales se consagraron a Apolo: el lobo, aves de diferentes especies (entre las que destaca el cisne) y el delfín⁵¹, mientras que Artemisa se asociaba con el ciervo. Al ser Apolo el dios de la música y la poesía, se le vincula más frecuentemente con los animales domesticados, mientras que Artemisa, diosa de la caza y patrona

de las regiones agrestes, está más relacionada con los animales salvajes.

⁴⁹ HOMERO, *Ilíada*, ob. cit., canto XXI, versos 470-471, p. 608.

⁵⁰ HINKS, R. (1938). "The Master of Animals", *Journal of the Warburg Institute*, 1(4) (1938), pp. 263-265, p. 263.

⁵¹ GRIMAL, P., ob. cit., p. 37.



Figura 51: Colgante del Tesoro de Egina (1850-1550 a. C.). Museo Británico, Londres.



Figura 52: Placa de marfil del Santuario de Artemisa Orta (s. IX-VIII a. C.). Museo Británico, Londres.



Figura 53: Alabastron de Artemisa como *Potnia Theron* (620-600 a. C.). Museo Arqueológico, Delos

La *Potnia Theron* tiene un atributo que la diferencia del *Maestro de los animales*: las alas. Esta va a ser la única interpretación de Artemisa como mujer alada (Fig. 53). Ya mostré en la figura 10 una representación de la Gorgona como *Potnia Theron* donde sigue la iconografía de Artemisa: es una mujer alada sujetando un ave con cada mano. Sin embargo, la Gorgona mantiene su frontalidad, mientras que Artemisa aparece siempre de perfil.

La figura de Artemisa y de la Gorgona aladas son posteriores al *Maestro de los animales*. No sería descabellado pensar que existía un equivalente femenino al *Maestro de los animales*

anterior a la *Potnia Theron* o, al menos, la existencia de una figura previa a la *señora de los animales* que sea su antecedente. Y este podría ser el caso de las Diosas de las Serpientes de Cnosos (Fig. 54).

Aunque se desconozca con exactitud la religión minoica, debido a la existencia de estas estatuas se ha considerado que predominaba el culto a las diosas femeninas. Me interesa la visión de Arthur



Figura 54: Diosa de las Serpientes (ca. 1600 a. C.). Museo Arqueológico, Heraclión.

Evans al respecto⁵². Considera que existía una Gran Diosa o Diosa Madre minoica a la que presenta como el prototipo de las diosas vinculadas a la naturaleza, entre las que destaca a Rea, Cibeles y Artemisa.



Figura 55: Mujer sentada de Çatalhöyük (ca. 6000 a. C.). Museo de las civilizaciones de Anatolia, Ankara.

Esta divinidad derivaría de las Venus paleolíticas y neolíticas donde, aunque no esté demostrado que las mujeres representadas sean Diosas Madre (seguramente sea lo más probable), de lo que prácticamente no hay duda es de que son símbolos de fertilidad debido a la exageración de los atributos femeninos. Hay una figura neolítica en concreto, descubierta sesenta años después de que Evans desenterrara el Palacio de Cnosos, que señala una posible conexión con la *Potnia Theron*: la Mujer sentada de Çatalhöyük (Fig. 55).

Según Evans, esta Diosa Madre minoica aparece fundamentalmente bajo tres aspectos: Diosa de las Serpientes, Diosa de la Montañas y Diosa Pájaro.

La Diosa de las Serpientes corresponde a la ya mencionada figura 54. Su pecho, aunque lo habitual en la representación de las mujeres minoicas fuera dejarlo al descubierto, está aún más enfatizado en estas estatuas, asociándose no solo a la fertilidad sino a la maternidad. Esta diosa sería la personificación del sustrato fértil, por lo que puede considerarse una deidad *ctónica*, una característica que conecta con la Gorgona.

La Diosa de la Montaña cretense es también conocida como la Diosa de la Tierra y los Leones ya que frecuentemente aparece flanqueada por dos leones (Fig. 56a). También puede sostener un león, dominándolo (Fig. 56b). Este es el antecedente más directo de la *Potnia Theron*.



(a)



(b)

Figura 56: Reconstrucciones de la Madre de la Montaña y de los Leones. 1901, a partir del original minoico por Émile Gilliéron, artista al mando de Arthur Evans.

⁵² EVANS, A., *The Mycenaean Tree and Pillar Cult and its Mediterranean Relations: With Illustrations from Recent Cretan Finds*, Cambridge, Cambridge University Press, 1901.

En Gurniá y Priniás se encontraron también efigies de la Diosa de las Serpientes, por lo que parece seguro que es una divinidad cretense. En las excavaciones de Rusólakos, cerca de Palaikastro, también en Creta, se encontraron una serie de objetos rituales que pertenecían a un santuario, presumiblemente de esta diosa, ya que entre las piezas localizadas había una escultura suya, además de otras tres que, al colocarse a su alrededor, parecen hacer una danza ritual en su honor⁵³. Estas figuras pueden vincularse con la Diosa Pájaro, ya que entre los objetos se encontraron efigies de palomas. Una de ellas se colocaba en la cabeza de la propia diosa, como pasa en la figura 54. Hay una clara unión entre la Diosa de las Serpientes y una Diosa de las Palomas. Esta figura enlaza con todas las deidades tratadas en el apartado 3.3.1.

Para vincular a la Gorgona Medusa con esta Diosa Madre, permaneceré en el mismo marco geográfico, en Rusólakos, donde se construyó un templo de Zeus Dicteo, pero cambiaré el punto cronológico. El culto al dios es antiguo. Se encontró una estatuilla de oro y marfil que le representa y data del año 1500 a. C., además de conservarse textos en lineal B del 1350 a. C. que explican su culto. El templo se reconstruyó y restauró en numerosas ocasiones y, en el siglo VI a. C., se le añadió una antefija con un *Gorgoneion* (Fig. 57). Este *Gorgoneion* no tiene ninguna particularidad, sigue el modelo arcaico con su boca abierta de la que sale una lengua que se ha perdido, colmillos y serpientes. Sin embargo, en una restauración posterior, se esculpió a Medusa en otra antefija de manera muy diferente.



Figura 57: Antefija con Gorgona de Rusólakos (s. VI a. C.) y reconstrucción. Museo Arqueológico, Heraclión.



Figura 58: Restauración de la antefija con Medusa a partir de los restos de Praso y Rusólakos (s. V-IV a. C.).

La figura 58 es muy interesante, ya que es una reconstrucción de esta antefija basándose no solo en las partes halladas en Rusólakos sino también en una figura muy similar en otro templo de Zeus Dicteo en Praso⁵⁴. Antes de compararse ambas figuras, se

había establecido que quien estaba representada era la Diosa Madre: no solo las serpientes apoyaban esta idea, sino que entre las figuras votivas encontradas

⁵³ FROTHINGHAM, A., ob. cit., p. 361.

⁵⁴ DAWKINS, R., HAWES, C., BOSANQUET, R., "Excavations at Palaikastro IV", *The Annual of the British School at Athens*, 11 (1904), pp. 258- 308, pp. 303-305.

predominaban las de leones. Pero, una vez recuperado el rostro con la lengua saliente, es imposible negar que se trata de Medusa. Se puede ver así una imagen de la bella Gorgona sosteniendo serpientes como la Diosa Madre minoica. Existen además también ejemplos de la Gorgona que sujeta serpientes con aspecto monstruoso (Fig. 59).



Figura 59: *Skyphos* etrusco-corintio (s. VI a. C.). Museo Nacional de Agro Picentino, Salerno.

Así, se puede establecer una evolución a partir de la Diosa Madre minoica. Sus tres manifestaciones (Diosa de las Serpientes, Diosa Pájaro y Diosa de las Montañas) se sintetizaron en dos: se fundieron las partes de serpiente y pájaro (dando lugar a la Gorgona) y la diosa de las montañas se mantuvo (originando la iconografía de la *Potnia Theron*). A pesar de la separación de sus diferentes representaciones, se encuentran excepciones donde ambas se funden, siendo de nuevo una referencia a esta Diosa Madre antigua, como sucede en el frontón del Templo de Artemisa en Corfú o en las imágenes de la Gorgona como *Potnia Theron*. Se explica así el lado humano de la Gorgona.

Existiría sin embargo otra posibilidad: que Artemisa como *Potnia Theron* y la Gorgona fueran dos aspectos de la misma diosa. Para tratar esta hipótesis, me desplazaré al templo de Artemisa Ortia en Esparta.

Este santuario existe al menos desde el siglo IX a. C., fecha de la que datan algunas de las reliquias más antiguas que se encontraron en él. Allí tenía lugar el culto a la diosa Ortia, deidad que por su vinculación con los animales se ha asociado a Artemisa, conociéndose generalmente como Artemisa Ortia. Es una de las divinidades helénicas más primitivas, diosa de la naturaleza y la fertilidad, cualidades que ya se han visto atribuidas a la Diosa Madre minoica. Si Creta fue invadida por los dorios hacia el 1100 a. C. y estos se desplazaron poco después a Esparta, no es de extrañar que apareciera un culto ligado a la Diosa Madre ya que existía una relación intensa entre ambas poblaciones.



Figura 60: Representación de marfil de Artemisa Ortia (s. VIII-VII a. C.). Museo Arqueológico Nacional,

Se puede observar que la figura 60, representación de Ortia, sigue la iconografía de la *Potnia Theron*, pero aparece vista de frente como la Gorgona y no lateralmente como Artemisa. Entre los numerosos objetos que se hallaron en la excavación muchos de ellos tienen el *Gorgoneion* como motivo central⁵⁵ (Fig. 61), por lo que es probable que tuvieran un uso ritual. No solo eso, en varios escudos de figuras votivas aparece el *Gorgoneion* (Fig. 62). Parece seguro admitir que el *Gorgoneion* fue asumido posteriormente como uno de los emblemas principales de la diosa.

Es imposible negar la conexión entre Medusa, Artemisa y Ortia. Ortia es el equivalente espartano de la Diosa Madre y al estar vinculada con la naturaleza, es la *señora de los animales*. En el santuario de Artemisa Ortia se está en una fase inicial del culto, por lo que la diosa presenta aspectos de las que posteriormente serían Artemisa y la Gorgona⁵⁶. A partir de ese momento, la figura se va a separar de manera diferente según los territorios. En el área del Peloponeso, la diosa Ortia reúne las facetas de monstruo y deidad (lo cual explica la existencia de la Gorgona y Artemisa como *Potnia Theron*- la figura 13, que parecía singular por presentar a la Gorgona como *Potnia Theron* está hecha en Rodas y no debió de ser la única). La Gorgona asumió el aspecto de monstruo, mientras que Artemisa el carácter divino, volviéndose cada una su propia entidad claramente diferenciada. En lugares más alejados como Corfú, en cambio, dio lugar tanto a la horrible Gorgona como a una figura que podemos identificar como Artemisa-Gorgona, protagonista del frontón del Templo de Artemisa, donde aparece como *Potnia Theron* y como Diosa Madre junto a sus hijos.



Figura 61: Adorno con *Gorgoneion* (s. VI a. C.). Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. Encontrado en el Santuario de Artemisa Ortia.



Figura 62: Figura de plomo con escudo (s. VII-VI a. C.). Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

⁵⁵ ROSENBERG, J., "The masks of Orthia: Form, function and the origins of theatre", *The Annual of the British School at Athens*, 110 (2015), pp. 247-261, p. 248.

⁵⁶ ZOLOTNIKOVA, O., "A hideous monster or a beautiful maiden?: Did the Western Greeks alter the concept of Gorgon?", *Philosopher Kings and Tragic Heroes: Essays on Images and Ideas from Western Greece*, vol. 1 (2016), pp. 353-370, p. 362.

4. CONCLUSIONES.

En la introducción de este trabajo proponía como objetivo investigar las posibles explicaciones de la transformación de la figura de la Gorgona entre los periodos Arcaico y Clásico.

Hemos podido ver como entre estos dos periodos se produce el cambio, perfectamente reflejado en el tránsito de las figuras negras a las figuras rojas. Esta modificación lleva desde la monstruosa figura arcaica cuya función era, fundamentalmente, la protección, a una imagen dulcificada y amable, de rasgos y proporciones más equilibrados, que va perdiendo, a excepción de sus alas, todos los elementos que hacían de ella un monstruo.

Esta transformación está ligada intrínsecamente al contexto de la época. La literatura, el teatro y las iconografías más populares influyen y alteran el mito de Medusa. El mito de Medusa es una distorsión de los habituales temas del rapto, la persecución o las figuras durmientes, ya sean gigantes y cíclopes o doncellas acosadas por sátiros. Así, por un lado, el héroe Perseo es perseguido cómicamente por las hermanas de Medusa tras la muerte de esta y, por otro, pierde su carácter heroico al atacar y dar muerte a la indefensa doncella dormida.

Esta reinterpretación del mito de la Gorgona no solo está vinculada con elementos del entorno social y cultural griego. Los cambios en su representación remiten también a personajes de otras culturas anteriores de quienes conserva algunos rasgos que pueden ayudar a comprender sus dos características fundamentales: la función apotropaica y la naturaleza dual.

Como monstruo, la Gorgona está ligada a otras criaturas que comparten su apariencia horrible y su función apotropaica: Bes en la mitología egipcia y Humbaba en la cultura mesopotámica. Las serpientes y las alas evocan a deidades que presentan atributos de serpiente y pájaro, diosas poderosas que aluden al ciclo de la vida y a la regeneración.

La representación de Medusa como doncella y su naturaleza dual podrían vincularse a la Diosa Madre minoica. Su iconografía pasó de Creta a Esparta, donde asumió el nombre de Ortia. Esta figura estaba constituida tanto por la naturaleza de un monstruo (que después pasaría a formar su propia entidad, la Gorgona) como por la de una deidad (característica que heredaría Artemisa) y durante un tiempo la asociación entre ambas se mantuvo evidente.

En este trabajo, que pretendía esclarecer la figura de la Gorgona e indagar sobre los motivos de su transformación, queda de manifiesto su complejidad. Hay aspectos interesantes del tema que no he podido tratar debido a su amplitud, como sucede con

la fascinante teoría de Erich Neumann⁵⁷. Este filósofo, seguidor de C. G. Jung, indaga en la psique femenina y señala la aparición de seis arquetipos existentes desde la Prehistoria, entre los que destaco dos: la Madre Buena (diosas matriarcales entre las que nombra a Isis o a Ishtar) y la Madre Terrible (mujeres que simbolizan el miedo y la muerte como la Gorgona). Neumann, además, menciona que todos los arquetipos femeninos derivan de una misma figura⁵⁸, que podríamos unir a la Gran Madre.





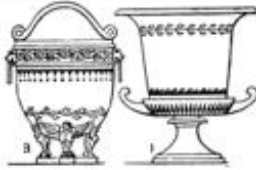



La Gorgona no nos ha revelado todos sus secretos y, quizás, nunca lo hará. Su figura está ahora muy asentada en la cultura popular, pero espero haber ayudado a que el lector comprenda que su imagen es en realidad fruto de un largo desarrollo que ha durado milenios.






⁵⁷ NEUMANN, E., *The Great Mother: an analysis of an archetype*, Princeton, Princeton University Press, 1955.

⁵⁸ NEUMANN, E., *The Origins and History of Consciousness*, Princeton, Princeton University Press, 1954.

5. APÉNDICE.

Figura 1: TIPOLOGÍAS DE VASOS GRIEGOS.

<i>Alabastron</i>	
Ánfora	
Cántaro	
<i>Chous</i>	
Crátera	
<i>Dinos</i>	
Hidria	
<i>Kylix</i>	

<i>Oinochoe</i>	
<i>Pélike</i>	
<i>Pixis</i>	
<i>Skyphos</i>	
<i>Stamnos</i>	

Dibujos de las ánforas, cántaro, *chous*, cráteras, hidrias, *kylikes*, *oinochoai*, *pélike* y *stamnos* extraídos de WEISS, H., *History of culture. Ancient Greece*, Moscú, 1903.

Dibujos del *alabastron*, píxides, *dinos* y *skyphos* extraídos de DENOYELLE, M., "Formes et usages des vases grecs", *Feuillets du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines : Céramique grecque* (1989), pp. 6-7.

Traducción de las diferentes tipologías y tabla hechas por mí.

Las demás imágenes han sido integradas en el texto para facilitar la comprensión del lector.

6. BIBLIOGRAFÍA.

- ANÓNIMO, *Poema de Gilgamesh*, Madrid, Tecnos, 1998. Traducción de Federico Lara Peinado.
- APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, Madrid, Akal, 1987. Traducción de José Calderón Felices.
- BLACK, J., CUNNINGHAM, G., ROBSON, E., *The literature of Ancient Sumer*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- BLACK, J., GREEN, A., *Gods, demons, and symbols of ancient Mesopotamia. An illustrated dictionary*, London, The British Museum Press, 1992.
- BLOK, J. H. *The Early Amazons: Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, Leiden, E. J. Brill, 1995.
- BOARDMAN, J., *Athenian black figures vases: a handbook*, London, Thames and Hudson, 1980.
 - *Athenian red figure vases: the Archaic period: a handbook*, London, Thames and Hudson, 1979.
 - *The history of greek vases: potters, painters and pictures*, London, Thames and Hudson, 2001.
- CALAME, C., *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque. 1, Morphologie, fonction religieuse et sociale*, Rome, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1977.
- COOK, R. M., *Greek painted pottery*, London, Methuen, 1972.
- DAWKINS, R., HAWES, C., BOSANQUET, R., "Excavations at Palaikastro IV", *The Annual of the British School at Athens*, 11 (1904), pp. 258-308.
- ESQUILO, *Tragedias I, Los persas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1997. Traducción de Mercedes Vilchez.
- EURÍPIDES, *Tragedias VIII, Troyanas; Ión*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018. Traducción de Antonio Guzmán Guerra.
- EVANS, A., *The Mycenaean Tree and Pillar Cult and its Mediterranean Relations: With Illustrations from Recent Cretan Finds*, Cambridge, Cambridge University Press, 1901.
- FATÁS, G., BORRÁS, G. M., *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología y numismática*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

- FERNÁNDEZ GARCÍA, A. “Uróboro: la serpiente que se muerde la cola en los textos alquímicos griegos”, *Fortunatae: Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas*, Nº 28 (2017-2018), pp. 69-79.
- FROTHINGHAM, A., “Medusa, Apollo, and the Great Mother”, *American Journal of Archaeology*, 15(3) (1911), pp. 349-377.
- GARCÍA SOLER, M. J., “La figura de Heracles en la comedia y el drama satírico”, *lanua Classicorum: temas y formas del mundo clásico*, vol. 2 (2015), pp. 139-145.
- GOINS, S., “The date of Aeschylus’ Perseus Tetralogy”, *Rheinisches Museum Für Philologie*, 140(3/4) (1997), pp. 193-210.
- GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1989.
- HARRIS, R. “Inanna-Ishtar as Paradox and a Coincidence of Opposites”, *History of Religions*, 30(3) (1991), pp. 261-278.
- HESÍODO, *Los trabajos y los días; La teogonía; El escudo de Heracles*, Barcelona, Iberia, 1964. Traducción de María Josefa Lecluyse y Enrique Palau.
— *Teogonía*, Madrid, Dykinson, 2014. Traducción de Emilio Suárez de la Torre.
- HINKS, R., “The Master of Animals”, *Journal of the Warburg Institute*, 1(4) (1938), pp. 263-265.
- HOMERO, *Himno homérico a Deméter*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2001. Traducción de José B. Torres-Guerra.
— *Ilíada*, Madrid, Alianza Editorial, 2010. Traducción de Óscar Martínez García.
- KRIECH RITNER, R., *The mechanics of Ancient Egyptian Magical Practice*, Chicago, The Oriental Institute, 1993.
- LANE, A., *Greek Pottery*, London, Faber and Faber, 1971.
- NEUMANN, E., *The Great Mother: an analysis of an archetype*, Princeton, Princeton University Press, 1955.
— *The Origins and History of Consciousness*, Princeton, Princeton University Press, 1954.
- NOBLE, J. *The techniques of painted attic pottery*, London, Thames and Hudson, 1988.

- OAKLEY, J., "Perseus, the Graiai, and Aeschylus' Phorkides", *American Journal of Archaeology*, 92(3) (1988), pp. 383-391.
- OVIDIO NASÓN, P., *Las Metamorfosis*, Barcelona, Planeta, 1990. Traducción de Juan Francisco Alcina.
- PAUSANIAS, *Descripción de Grecia. Libros I-II*, Madrid, Editorial Gredos S. A., 1994. Traducción de María Cruz Herrero Ingelmo.
- PHILLIPS, E., "The Comic Odysseus", *Greece & Rome*, 6(1) (1959), pp. 58-67.
- PÍNDARO, *Píticas*, Barcelona, Gredos, 2001. Traducción de Alfonso Ortega.
- ROBBINS DEXTER, M. (1997). "The Frightful Goddess: Birds, Snakes and Witches". *Journal of Indo-European Studies. Monograph nº 19* (1997), pp. 124-154.
- ROSENBERG, J., "The masks of Orthia: Form, function and the origins of theatre", *The Annual of the British School at Athens*, 110 (2015), pp. 247-261.
- SEYFFERT, O., NETTLESHIP, H., SANDYS, J. E., *Dictionary of Classical Antiquities, Mythology, Religion, Literature and Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1891.
- TOPPER, K., "Perseus, the Maiden Medusa, and the Imagery of Abduction", *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 76(1) (2007), pp. 73-105.
- TORELLI, M. *Le strategie di Kleitias: composizione e programma figurativo del vaso François*. Milano, Electa, 2007.
- TULARD, J. *Histoire de la Crète*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.
- USSHER, R., "The 'Cyclops' of Euripides", *Greece & Rome*, 18(2) (1971), pp. 166-179.
- VERNANT, J., ZADUNAISKY, D., *La muerte en los ojos: figuras del Otro en la antigua Grecia*, Barcelona, Gedisa, 1986.
- ZOLOTNIKOVA, O., "A hideous monster or a beautiful maiden?: Did the Western Greeks alter the concept of Gorgon?", *Philosopher Kings and Tragic Heroes: Essays on Images and Ideas from Western Greece, vol. 1* (2016), pp. 353-370.