

Iconografía de Polifemo: la tradición homérica y sus pervivencias

María Isabel RODRÍGUEZ LÓPEZ

Universidad Complutense
Departamento de CC. y TT. Historiográficas y Arqueología
mirodrig@ghis.ucm.es

Recibido: 4 de noviembre de 2009

Aceptado: 30 de noviembre de 2009

RESUMEN

Desde el siglo VII a.C., las representaciones artísticas recrearon con frecuencia el encuentro de Odiseo y el cíclope Polifemo, así como el escarnio de que fue objeto el sanguinario monstruo. Dichas representaciones se han distinguido por su carácter eminentemente narrativo, expresión de dos estadios contradictorios: civilización y barbarie. Tanto Grecia como Etruria asociaron frecuentemente el tema a los contextos funerarios y al triunfo sobre la muerte, mientras que el mundo romano acrecentó el carácter teatral y la utilización propagandística del mismo, cuyo significado se fue transformando, hasta subvertirse en la Edad Moderna y Contemporánea, paralelo al devenir histórico.

Palabras clave: Mitología Clásica, Iconografía Clásica, Arte griego, Arte romano, tradición clásica en el arte, Cíclope, Polifemo, Odiseo.

ABSTRACT

From the VII century B.C., the artistic representations frequently recreated the encounter between Odysseus and the Cyclops Polyphemus, as well as the scorn the sanguinary monster was made object of. These representations have been distinguished for their eminently narrative character, expression of two contradictory stadia: civilization and barbarism. Greece, as far as Etruria, frequently associated this topic to the funeral contexts and the victory over Death, while the Roman world increased its theatrical character and propagandistic use, whose meaning was transforming, until being subverted, in the Modern and Contemporary Ages in parallel to the historical development.

Key words: Classical Mythology, Classical Iconography, Greek Art, Roman Art, Classical tradition in Arts, Cyclops, Polyphemus, Odysseus.

1. EL ENCUENTRO ENTRE POLIFEMO Y ODISEO

Polifemo pertenece a la estirpe de los cíclopes sicilianos, de los que es el más popular. Desde Homero (*Odisea*), los cíclopes se consideran como seres brutales y gigantescos, de fuerza prodigiosa y extraño aspecto, caracterizados por el único ojo

que cubre su rostro¹. Viven en los Campos Flegreos o en Sicilia y están vinculados, como algunos gigantes, a la actividad volcánica de esta región. Son pastores salvajes dedicados a la cría de ganado que poseen instintos antropófagos².

Polifemo nació de la unión entre Posidón y la ninfa Toosa (hija ésta de Forcis)³, por lo que puede considerársele un ser de estirpe marina. El canto noveno de la *Odisea* narra cómo Ulises y doce de sus compañeros fueron capturados por el sanguinario monstruo quien, confinándolos en su caverna, comenzó a devorar a sus cautivos⁴. Para escapar de tan espantoso final, el astuto griego apeló a la hospitalidad del cíclope y no habiendo conseguido su propósito con la elocuencia, se sirvió de su mejor arma, el ingenio: embriagó al coloso, que cayó en un profundo sueño y cegó su ojo con una estaca de olivo ardiente. Polifemo clamó, pidiendo ayuda a los otros cíclopes del Etna, a quienes —engañado— dijo que «nadie» le había atacado, por lo que éstos no le prestaron auxilio.

Privado ya de la visión, a la mañana siguiente sacó a pastar a sus rebaños, lo que aprovecharon los griegos, atados y ocultos bajo el vientre de los animales, para salir de la gruta. Odiseo y sus hombres consiguieron, de este modo, alcanzar sus naves y burlar la cólera de Polifemo. Furiosa víctima de la estratagema y consciente del verdadero nombre de su enemigo, comenzó a lanzar enormes peñascos contra el barco de Ulises, desde entonces perseguido por la ira de Posidón, progenitor del cíclope⁵.

Basándose en la visión homérica del Polifemo bestial, también Eurípides, en su drama satírico *El Cíclope*, le caracteriza como un antropófago⁶: «*De tu ancha garganta, oh Cíclope, abre de par en /par el labio, puesto que, cocidos y asados, y fuera de/las brasas, dispuestos están para ti los miembros/ de tus huéspedes, para que los roas, mastiques y des/garres, reclinado en tu espesa piel de cabra.*» (357-360)⁷. López Férez ha observado algunas interesantes innovaciones en el tratamiento del cíclope euripídeo atendido por los sátiros, que vive en un estadio cultural más avanzado pese a su extraordinaria ferocidad y que posee cierto refinamiento en sus costumbres⁸. Los textos conocidos de las comedias atenienses dedicadas al cíclope habrían de conver-

¹ El nombre del cíclope es Κύκλωψ -πος. Su etimología es un compuesto sobre la raíz de círculo, circular, redondo, (kykl-) y οψ, οπός, ojo. Significa, «de ojo redondo». En *Teogonía* 144, Hesíodo dice: *Cíclopes era su nombre por eponimia, ya que, efectivamente, un solo ojo completamente redondo se hallaba en su frente*. La referencia homérica a su único ojo se halla en *Od.* 1, 69 y 9, 383.

² Otras tradiciones hablan de la existencia de los tres «cíclopes viejos», de diferente naturaleza: seres benefactores, constructores y civilizadores, servidores de Zeus. Call. (*DIAN.*, 53) los describe fabricando armas para los dioses en la forja de Hefesto.

³ *Od.* 1, 70; Apollod., *Epit.* 7.4; Philostr. Maior, *Im.*, 2, 18.

⁴ Alusiones al carácter salvaje y a la antropofagia de Polifemo en *Od.*, 2, 19; 10, 201; 10, 434; 13, 341; 12, 211; 20, 17 y 23, 310; *Met.*, XIV, 160 ss.; Val. Flac., *Argonautica*, 4, 104.

⁵ El texto completo del encuentro entre Odiseo y Polifemo puede seguirse en *Od.* 9, 105-538.

⁶ Otras alusiones a la ceguera del cíclope en Aristófanes, *Pl.*, 299ss. y en Verg. *Aen.* III, 634-637: «Nosotros, invocando a los grandes poderes de la altura, sorteando los puestos, / nos acercamos todos a un tiempo en torno de él / y perforamos con aguzada estaca el único ojo que escondía bajo la torva frente. Traducción de Javier de Echave-Sustaeta, Gredos, n.166, 1992.

⁷ Traducción de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez, Gredos, n.4, (1991³).

⁸ Cf. LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio (1988), «Les Cyclopes et leur pays dans la littérature grecque», *Peuples et pays mythiques*, F. Jouan-B. Deforge (ed.). Paris, 1988, 57-71.

tirle en un ser de rasgos y comportamiento cómico-burlesco, asunto tratado por varios estudiosos⁹.

Entre otras fuentes que rememoran el encuentro entre Odiseo y Polifemo, merece citarse Pseudo Apolodoro¹⁰ que ofrece un relato completo del episodio, siguiendo de cerca la narración homérica y sin olvidar ningún detalle crucial de ésta. En la misma línea, Higino¹¹ repasa, de forma más breve, los momentos más significativos del tropezco: la captura, la ceguera y la huida.

2. TRADICIÓN HOMÉRICA E ICONOGRAFÍA

Como es sabido, los relatos contenidos en los poemas homéricos fueron transmitidos por tres vías: oralmente, mediante la palabra escrita y también por medio de las imágenes. Parece probable que los primitivos relatos orales adquirieran forma plástica en manos de los artesanos y forma escrita en las obras literarias, aunque no es sencillo discernir, en muchos casos, si primero surgió la imagen y después la elaboración de los textos o viceversa; o si ambas formas narrativas surgieron al mismo tiempo. Sea como fuere, lo que parece evidente es el carácter descriptivo y explicativo de las imágenes que aluden a las leyendas homéricas, para complementarlas y quizás, para que fueran mejor comprendidas. Serían entonces interpretadas e interiorizadas por el hombre griego, que las atesoró como parte de su herencia más genuina. Los atributos iconográficos, los *tituli* inscritos que acompañan a las figuras identificándolas y los pequeños detalles que inundan las pinturas de los vasos griegos se despliegan como elementos narrativos en pleno sentido del término, de tal suerte que existe, en nuestra opinión, una mutua interrelación entre imágenes y texto, aspectos que se complementan al servicio de la expresión de una idea.

Como hemos señalado, la *Odisea* presenta a Polifemo como un ser brutal y violento, de terrible voz, espantosa figura y costumbres antropófagas. De acuerdo con el texto de Homero, las pinturas griegas exageran la fealdad y, muy particularmente, la enorme talla del personaje.

Las más tempranas representaciones pictóricas del relato homérico que reviven el asunto que abordamos se limitan por lo general, a dos momentos: la ceguera del cíclope y la huida de Ulises y sus compañeros de la gruta de éste. El ofrecimiento del vino y la consabida embriaguez que precede a ambos episodios es menos frecuente en el arte griego arcaico¹² y serían los artistas romanos los encargados de difundirlo¹³. Por otra parte, el artista griego tampoco representó la ira de Polifemo ante la burla del héroe, asunto que, como veremos, aparecería en época muy tardía.

⁹ Cf. MASTROMARCO, GIUSEPPE (1998), «La degradazione del mostro. La maschera del Ciclope nella commedia e nel dramma satiresco del quinto secolo a.C. », en BELARDINELLI, Anna Maria *et alii* (ed.) *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*.

¹⁰ *Ep.* 7, 4-9.

¹¹ *Fab.* 125.

¹² El «*kylix* de Boston» es el único ejemplo arcaico en el que Odiseo ofrece vino al Cíclope en presencia de su protectora, la diosa Atenea. Cf. BLEECKER LUCA, Stephen Jr. (1913) «A Polyphemus Cylix in the Museum of the Fine Arts in Boston», *AJA* 17-1, 1-113, fig. 2.

¹³ *Vide infra*.

2.1. LA EMBRIAGUEZ Y LA CEGUERA

La ceguera del cíclope fue el motivo más representado por los artistas griegos del Arcaísmo, tanto en los alfares áticos como en otros lugares, acaso porque supone el clímax de la historia, el momento culminante que determina el triunfo de la razón sobre la fuerza salvaje: la victoria de un héroe, capaz de someter la potencia más brutal de la naturaleza. Desde el siglo VII a.C. comienza a desarrollarse una larga serie iconográfica en la que sobresalen la cratera firmada por Aristónotos (Roma, Museos Capitolinos)¹⁴, obra del arcaísmo temprano (circa 680-670 a.C.) en la que son necesarios cinco personajes para cegar al monstruo, que aparece recostado en el suelo. Es interesante señalar la impresión de energía y movimiento que el artista, en fecha tan temprana, ha plasmado en esta pieza. El movimiento acompasado de los cinco hombres que sostienen la rama expresa, sin duda, una acción intensa (fig.1).

La bien conocida ánfora protoática procedente del cementerio G de Eleusis¹⁵ (650 a.C., Museo Arqueológico de Eleusis), muestra el mismo episodio en la decoración del cuello, mientras que en la panza aparece la decapitación de la Medusa por Perseo¹⁶. El gigantesco Polifemo está despierto y sostiene en su mano derecha una copa (alusión a su embriaguez), mientras con la mano izquierda trata de retirarse la rama de su cíclopeo ojo. Tanto en esta obra como en otras pinturas arcaicas, el episodio de la ebriedad y ceguera se funden en una misma imagen, de tal suerte que en una escena sencilla y muy directa (fácilmente comprensible como mensaje), se aúnan muchos elementos descriptivos contenidos en el poema homérico.

Ejemplo notable de este patrón iconográfico puede encontrarse en una cratera protoargiva del siglo VII a.C. Museo de Argos¹⁷, modelo poco frecuente porque Polifemo, aunque con el ojo abierto, está apoyado sobre un lecho de motivos geométricos similares a escamas, que podría interpretarse como la representación «esquemática» de la gruta que habita, es decir, como un intento de ambientación paisajística. También merece señalarse el «realismo» captado por esta instantánea, una imagen en la que las gotas de sangre causadas por la agresión corren por el rostro y cuello de Polifemo, quien trata, en vano, de extraer la rama de su frente. Los tres personajes visibles en este fragmento poseen anatomía estilizada, son barbados y están desnudos.

La escena vuelve a repetirse en un *kylix* laconio de figuras negras (550 a.C. Gabinete de Medallas de la Biblioteca Nacional de París) (fig. 2), con algunas variantes notables que merecen señalarse. En esta ocasión, Polifemo aparece sedente sobre una

¹⁴ Aristónotos es el primer ceramista conocido del mundo griego. RUMPF, Andreas (1969), «Aristhotos», *Der Kleine Pauly*, B.1, 574; Cf. BROMMER, Frank (1983), *Odysseus. Die Taten und Leiden des Helden in der antiker Kunst und Literatur*. Darmstad, Taf.15.

¹⁵ Es una vasija funeraria, que perteneció al ajuar de un niño. Cf. «Gorgon», *LIMC* IV, 312 y BROMMER, F., *Op.Cit.* p.61. Taf.13.

¹⁶ Como ha señalado la profesora Aguirre, las escenas representadas en ambas caras del recipiente insisten en la idea del monstruo vencido por el héroe. Cf. AGUIRRE CASTRO, Mercedes (1999) «Monstruos y mitos: Polifemo el Cíclope», *Revista de Arqueología* 214, 14-23. Para Snodgrass, la ceguera de Polifemo puede tener un significado apotropaico, como la decapitación de la Medusa. Cf. SNODGRASS, Anthony (1998), *Homer and de Artists. Text and Picture in Early Greek Art*. Cambridge: University Press, 90-99.

¹⁷ Cf. «Odysseus», *LIMC*, VI, 88.

roca, mostrando en sus manos sendas piernas humanas como señal inequívoca de su antropofagia, mientras Odiseo le ofrece un *kantharos*. Al mismo tiempo, tanto Odiseo como los tres compañeros que le siguen sostienen un gran tronco que hunden en la frente del hijo de Posidón. Se trata, por tanto, de una imagen sinóptica que describe —aglutinándolos— varios momentos del texto homérico: el canibalismo, el ofrecimiento del vino con su consiguiente embriaguez y la ceguera. En la parte superior del conjunto una sierpe en actitud de atacar a Polifemo podría interpretarse como el símbolo de la diosa Atenea, protectora del héroe, mientras que el pez que surca la zona inferior de la composición podría ser considerado como metáfora de Posidón, progenitor del monstruo y desde este momento, el más pertinaz enemigo del héroe.

La fealdad de Polifemo y su talante feroz se acentúan en una pintura que ocupa la panza de una taza ática de figuras negras (*circa* 500 a.C., Berlín, Antikensammlung)¹⁸, donde el personaje aparece dormido¹⁹, mientras Odiseo y dos de sus compañeros le ciegan. En un *enócoe* ático del 500 a.C. (Museo del Louvre)²⁰, el enorme Polifemo está dormido, recostado, aunque sostiene en su brazo un gran cayado de pastor, que es uno de sus atributos iconográficos más frecuentes. Odiseo y uno de sus compañeros se disponen, con gran ímpetu, a clavarle la estaca, mientras que otro personaje, situado en el margen izquierdo del campo compositivo, atiza afanosamente el fuego de una hoguera.

El sentido narrativo alcanza su cenit en una cratera lucana de figuras rojas (410 a.C. *British Museum*)²¹, obra maestra en su estilo (fig.3). La composición denota el influjo del afamado Polignoto, cuyas megalografías fueron imitadas constantemente por los pintores de vasos al finalizar el siglo V a.C. Es una pintura muy equilibrada, donde la situación de cada una de las figuras, las proporciones, las actitudes y gestos han sido bien estudiados en aras del equilibrio y la armonía clásica. También, siguiendo el estilo del citado Polignoto, los personajes se sitúan a distintas alturas, para sugerir la profundidad espacial, uno de los logros conseguidos por la gran pintura del momento.

En primer término, Polifemo aparece dormido; tiene el brazo derecho doblado sobre la cabeza y las piernas flexionadas, según el procedimiento habitual para representar el sueño²². Pielas de animales cubren parcialmente sus piernas, aludiendo a su condición salvaje y un *skypfos*, en el suelo, nos indica que su letargo ha sido provocado por el vino. En su rostro tranquilo pueden distinguirse dos ojos humanos cerrados en las cuencas y un gran ojo (almendrado, no circular) en el centro de la frente²³. A

¹⁸ Munich, *Antikensammlung* F1913.

¹⁹ Uno de los procedimientos iconográficos más habituales para representar el estado del sueño en el arte griego es mostrar a un personaje recostado en el suelo, visto en tres cuartos con respecto al espectador y con un brazo flexionado por encima de la cabeza y las piernas también dobladas, actitud común en el sueño humano. Recuérdense por ejemplo las representaciones de Ariadna dormida o las Cleopatras, ya más tardías, sumidas en el sueño de la muerte. Similar actitud posee la figura de Polifemo dormido (aunque con los ojos abiertos) de un *skypfos* conservado en Berlín. Cf. BROMMER, F., *Op.Cit.*, Taf.14b.

²⁰ *Louvre* F342.

²¹ *British Museum* 1947.7-14.18.

²² *Vide infra*.

²³ Este prototipo iconográfico con dos ojos cerrados y un gran ojo sobre la frente, estaría llamado a tener larga vida en las representaciones artísticas y sería el más repetido tanto en el arte romano como en

su alrededor se disponen varias figuras, en perfecto equilibrio. Tres de ellas parecen levantar, con esfuerzo, un grueso tronco arbóreo -muy naturalista- para cegar al ciclope. Una figura en posición destacada y con la cabeza cubierta con un *pylos* (probablemente Odiseo) les indica cómo realizar tan comprometida acción²⁴. La composición se cierra a los lados con cuatro figuras que se dirigen hacia el centro: dos sátiros corriendo (desde la derecha de Polifemo) y dos hombres que portan ramas en sus manos (desde la izquierda). Según algunos autores, los dos sátiros sugieren que el pintor de este vaso, conocido como el «Pintor de los Cíclopes», pudiera haberse inspirado en la puesta en escena de alguna obra satírica, quizás *El Cíclope* de Eurípides, estrenada hacia el 425 a.C. en Atenas²⁵.

El mito de Odiseo fue también muy popular en Etruria, donde los alfareros trataron el asunto con la singularidad que caracteriza al arte tirreno. Un *pythos* conservado en el Museo Paul Getty (Malibú)²⁶, fechado a mediados del siglo VI a.C., es buena muestra de ello (fig. 4.). Entre la figura del ciclope y sus agresores, una gran ánfora (similar por su morfología al recipiente que describimos), hace referencia al vino ofrecido por Odiseo. La intensidad del ataque se subraya mediante la posición de los tres hombres, echados hacia adelante para hundir con fuerza la estaca en el rostro de su enemigo. A diferencia de la tradición iconográfica griega, Polifemo tiene el mismo tamaño que las otras figuras y como ellas, va vestido y está sentado en una silla, sin mostrar ningún signo o atributo monstruoso que lo identifique. Aunque los *pythoi* sirvieron habitualmente como recipientes para el almacenamiento de productos, el utilitarismo no parece adecuado en esta obra tan decorada, que pudo haber tenido un destino funerario. Más tarde, como veremos, este asunto pasaría a ser habitual en los contextos fúnebres, tanto en Grecia²⁷ como en la propia Etruria²⁸.

El arte romano hizo muy popular la fusión de los dos episodios comentados hasta este punto: el ofrecimiento del vino y la ceguera del ciclope. Algunos ninfeos, lugares relacionados con el agua y concebidos de forma ilusionista, imitando espacios y grutas naturales, se decoraron con estatuas y mosaicos de pasta vítrea en los que afloraba, nuevamente, el antiguo tema homérico. En estos ambientes se fundían arte y naturaleza, y el encuentro de Odiseo con Polifemo, que habitaba en una caverna, resultaba muy apropiado para su ornamentación.

Las monumentales esculturas que decoraban el Ninfeo de Polio (Éfeso, Turquía) estuvieron situadas, originariamente, en el tímpano del templo de Isis en Éfeso. Realizadas en época augustea, estas esculturas serían el punto de partida de una serie de grandes conjuntos escultóricos de carácter narrativo, cuyas figuras revivieron el encuentro entre Polifemo y Odiseo. Destruído el templo, fueron luego reutilizadas como parte de la decoración del citado ninfeo, al que dotaron de un marcado sentido esceno-

otros ejemplos de la Edad Moderna. Entre los más conocidos baste la mención de las cabezas marmóreas conservadas en el Museo de Boston, el Museo Arqueológico de Turín y el Museo del Louvre.

²⁴ Odiseo aparece como el cabecilla indiscutible, cuyas órdenes son acatadas por sus hombres.

²⁵ WILLIAMS, Dyfri (1999), *Greek vases*. London: The British Museum Press, 56-57.

²⁶ Malibú, *Getty Museum* 96.AE.135; SNODGRASS, Anthony, *Op. Cit.*, fig.38.

²⁷ *Vide infra*.

²⁸ La ceguera de Polifemo decora uno de los muros pintados de la *Tomba dell Orco*, del siglo IV a.C. en la necrópolis de Monterozzi, en Tarquinia.

gráfico, emulando la gruta de Sperlonga²⁹ en su nueva ubicación. Un colosal Polifemo sentado sobre una roca ocupaba el centro del tímpano, en actitud de recibir el vino de manos de Odiseo seguido por dos de sus compañeros, que se acercaban a él desde el lado izquierdo, portando un gran odre y un cuenco. En la zona derecha del conjunto tres figuras se afanaban en preparar el tronco para cegar a Polifemo. En los extremos aparecían los cadáveres de los hombres devorados por el ciclope. Una reconstrucción del conjunto puede verse hoy en el Jardín del Museo Selçuk, en Éfeso, mientras que los restos originales de las estatuas se conservan, recordando su ulterior colocación en la fuente, en una de las salas de dicho museo³⁰.

De los citados ninfeos, el más conocido es el ninfeo-triclinio de la *Gruta de Tiberio*, en Sperlonga³¹, donde se representaron, a modo de *tableau vivant* marmóreo, los encuentros de Odiseo con Polifemo y con Escila, entre otros temas. El grupo de Polifemo está formado por cinco figuras: el ciclope dormido y embriagado con una copa en el suelo, Odiseo tocado con el *pylos* (gorro de origen oriental que era usado por los marineros) y tres de los compañeros de éste, completamente desnudos. Odiseo y dos de sus hombres sostienen un enorme tronco afilado, preparados para hundirlo en la frente de Polifemo. Otro personaje cierra la composición desde atrás, de tal suerte que la escena se presenta en tres dimensiones, dotada de una gran verosimilitud y vivacidad. Sin ahondar en pormenores estilísticos ni en problemas de filiación cronológica, bien conocidos, destacamos únicamente que la cabeza del monstruo, (identificada con un prototipo similar a la conservada en el Museo de Bellas Artes de Boston) posee, una fisonomía muy particular: presenta un gran ojo almendrado central, encima de la nariz y dos comisuras laterales, bajo las cejas, situadas el lugar de los ojos de un rostro humano, que podrían pasar por dos ojos cerrados; su colosal cuerpo, que reposaría sobre una roca, es muy piloso, como es habitual también en otros salvajes, los sátiros.

Los fragmentos conocidos y los relieves de uno de los laterales de un sarcófago de Catania (siglo III d.C. Museo del *Castello Ursino*, Catania)³², inspirados probablemente en las esculturas de Tiberio, han permitido hacer una reconstrucción aproximada del grupo de Sperlonga. Polifemo está sumido en un profundo sueño con las piernas flexionadas (según antiguos modelos), aunque sus brazos, en esta ocasión, caen con gran peso, para expresar la absoluta laxitud del personaje (figs. 5 y 6).

En un espacio de esta naturaleza, una *coenatio*, el conjunto de esculturas debía ser, ante todo, un espectáculo visual, de carácter teatral y efectista, para el que se han propuesto tradicionalmente numerosas lecturas. Ha sido interpretado como un asunto

²⁹ *Vide supra*.

³⁰ Cf. «Odysseus», *LIMC* VI-2, 85,86 y 87.

³¹ BLANCKENHAGEN, Peter H.V. (1972), *The Polyphemus and Scylla Groups at Sperlonga*. Stockholm; WEIS, Anne (1998), «Sperlonga and Hellenistic Sculptures», *JRA*, 412-20; IACOPI, Giulio (1963), *L'antro di Tiberio a Sperlonga*. Roma: Istituto di Studi romani; ANDREA, Bernard, CONTICELLO, Baldassarre (1974), «Die Skulpturen von Sperlonga», *Antike Plastik*, 14; SÄFLUND, Gosta (1972), *The Polyphemus and Scylla groups at Sperlonga*. Stockholm: Almqvist & Wik.

³² Como señalábamos en líneas precedentes, el tema habría de pasar, al ámbito funerario, como símbolo del triunfo sobre la muerte.

de «grandes aventuras»³³ o como tema asociado a la vida del propio Tiberio, acaso aconsejado en la elección del programa iconográfico por Sejano. Michael Squire ha propuesto una interesante explicación, señalando la posible yuxtaposición irónica y amenazante del ritual civilizado del triclinio y la representación del canibalismo salvaje de Polifemo³⁴. Esta paradoja semántica, manejada siglos más tarde por Goya en las *Pinturas Negras*, es muy llamativa a nuestro modo de ver, ya que mediante ella se expresan simultáneamente tanto los ideales de un sistema social establecido como algunos rasgos del mundo «no civilizado», de esa brutalidad que contiene en sí misma, la esencia del hombre y que aflora tras la ingesta desmedida del vino.

El grupo escultórico que en Sperlonga representa la ceguera del cíclope debió de causar un fuerte impacto artístico, siendo su composición recreada, con variantes de significado, por artesanos y artistas de diferentes campos. El ninfeo de Ulises y Polifemo, en la *Domus Aurea*³⁵, era un ambiente concebido de forma escenográfica que pretendía crear la ilusión de una gruta natural, abierta sobre un jardín donde el agua surgía de una cascada y alimentaba un pilón central, mientras sobre el techo se fingían estalactitas³⁶. Se ha conservado, aunque de forma fragmentaria, uno de los octógonos decorados con mosaico que decoraban la cúpula, en el que se representa el ofrecimiento del vino al cíclope³⁷. Un Polifemo colosal, sentado sobre una roca, acepta el vino de manos de Odiseo; entre ambas figuras, unos pocos trazos conservados podrían representar a otro de los compañeros del héroe³⁸.

El ninfeo del Emperador Claudio en Bayas, conocido como el Ninfeo de Punta Epitaffio³⁹, ha sido considerado como un conjunto de propaganda imperial, en el que se relaciona a la *gens* Claudia con Telégono (hijo de Odiseo y Circe). Los interesantes hallazgos escultóricos de este conjunto proceden de las excavaciones subacuáticas llevadas a cabo en los últimos años: en 1981 aparecieron los restos de una sala absidada, que en su día formó parte del palacio imperial del siglo I d.C. Bernard Andreae interpretó el conjunto como un «ninfeo-triclinio» o «ninfeo festivo»⁴⁰, destinado a celebración de banquetes; sabemos por Plinio el Joven que en tales espacios «de placer», los comensales se situaban sobre divanes colocados en torno a un estanque⁴¹.

³³ CAREY, Sorcha (2002), «A Tradition of Adventures in the Imperial Grotto», *Greece & Rome* 49, 44-61, Cambridge University Press.

³⁴ SQUIRE, Michael (2003), «Giant questions: dining with Polyphemos at Sperlonga and Baiae». *Apollo Magazine. On line*: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0PAL/is_497_158/ai_106732101/.

³⁵ LAVAGNE, Henri (1970) «La nymphée au Polyphème de la Domus Aurea», *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, Vol. 82-2, 673-721.

³⁶ SEGALA, Elisabetta, SCIORTINO, Ida (2005), *Domus Aurea*. Soprintendenza Archeologica di Roma, fig.49.

³⁷ Cf. «Odysseus», *LIMC*, VI, 69.

³⁸ Este prototipo iconográfico, tan recreado en los triclinios de lujo, habría de sobrevivir durante largo tiempo, como demuestra el mosaico del ninfeo de Polifemo, en la villa del Casale (Piazza Armerina, Sicilia), de época tardoimperial.

³⁹ TOCCO SCIARELLI, Giuliana (ed.) (1983), *Il ninfeo imperiale sommerso di Punta Epitaffio*. Napoli.

⁴⁰ ANDREA, Baldassare (1983), *L'immagine di Ulisse, mito e archeologia*. Torino: Einaudi, 158-159; ANDREA, Baldassare (1991), «Il ninfeo di Punta Epitaffio a Baia», en VV.AA. *Giornate di Studio in onore di Achille Adriani*, 237-266, Roma: L'Erma di Bretschneider.

⁴¹ CAREY, Sorcha (2003), *Pliny's catalogue of Culture. Art and Empire in the Natural History*. Oxford: University Press, Cap. 5 «The artifice of Nature», 102-137.

El ábside de la sala estuvo ocupado por un grupo escultórico que representaba el ofrecimiento del vino y la consiguiente ceguera de Polifemo, mientras que las esculturas que adornaban las hornacinas de las paredes laterales representaban a algunos miembros de la familia imperial acompañados por algunas deidades o asociados a ellas⁴². Han llegado hasta nosotros únicamente las estatuas de Odiseo y de su compañero Bajos, recuperadas del mar en 1969 y expuestas hoy en el Castillo de Bayas⁴³. Los Polifemos del ninfeo de Polio en Éfeso y éste de Bayas se inspiran en el llamado Heracles *Epitrapezios*, modelo griego dado en el siglo IV a.C. por Lisipo.

Continuando esta tradición, la iconografía del *Canopo* de la Villa Adriana⁴⁴, identificado tras las últimas excavaciones arqueológicas como un grandioso triclinio de lujo (*coenatio*) pudo haber exhibido, entre los temas decorativos⁴⁵, una escena similar a las ya comentadas⁴⁶. El gran canal de agua (119 x 18 m.) remataba en uno de sus extremos con un gran ninfeo con exedra provisto de un sistema hídrico muy desarrollado en la cúpula, que permitía que el agua fluyese en cascadas delante de los comensales. Se ha sugerido que dicho lugar, con aspecto de gruta natural donde se superponían los artificios del arte y la naturaleza, estuviera presidido por un grupo escultórico con la representación de la ceguera de Polifemo, similar al de Sperlonga, aunque no se han encontrado datos arqueológicos definitivos para corroborar esta hipótesis⁴⁷.

Prolongando la herencia dada por la iconografía griega y etrusca, el ofrecimiento del vino es un asunto que se utilizó también en contextos funerarios romanos para servir de ornamentación a un numeroso grupo de urnas y de sarcófagos, realizados en los primeros años del siglo III d.C. La composición más repetida muestra al cíclope sentado sobre un pedestal rocoso, cobijado por un arco formado por grandes piedras a modo de dovelas que alude al umbral de su antro. A los lados se disponen Odiseo y sus compañeros⁴⁸. La embriaguez del monstruo fue un asunto tan repetido en el arte romano, que pasaría incluso a ser motivo ornamental en piezas de carácter menor, como lucernas⁴⁹.

Esta larga tradición icónica nunca fue olvidada en Occidente, aunque los artistas

⁴² Los padres del Emperador, Druso el Mayor, representado como general y Antonia *Minor*, representada como Venus *Genitrix* y las de sus hijos Octavia Claudia y Britannico. El ciclo se completaba con dos estatuas de Dioniso. El intento propagandístico parece evidente: Claudio manifestaba su derecho al trono a través de su ascendencia dinástica. Cf. «El ninfeo sommerso si Punta Epitafio» *on line*: <http://140.164.3.3/CampiFlegrei/baia/ninfeo.html>.

⁴³ Cf. <http://digilander.libero.it/sergius65/pg003.html>

⁴⁴ El nombre dado conjunto se debe a que ha sido interpretado como una alusión al canal de agua que unía Alejandría con la ciudad de Canopo, lugar de celebración de fiestas nocturnas.

⁴⁵ El rico conjunto de esculturas halladas en esta zona son en su mayoría copias de estatuas griegas de época clásica: las cariátides del Erecteion, silenos canéforos, amazonas heridas, la amazona de Fidiás, personificaciones del Nilo y el Tíber, el llamado Ares-Marte, restos de una Escila, además de estatuas egipcias y egipizantes, retratos de Antinoo a la egipcia, etc., todas ellas labradas en materiales caros.

⁴⁶ JASHEMSKI, Wilhelmina F., RICOTTI, Eugenia Salza Prina y FOSS, John, (1992), «Preliminary Excavations in the Gardens of Hadrian's Villa: The Canopus Area and the Piazza d'Oro», *AJA*, Vol. 96, 4, 579-597.

⁴⁷ ADEMBRI, Benedetta (2000), *Villa Adriana*. Roma: Soprintendenza Archeologica per il Lazio, 87-93.

⁴⁸ Cf. «Odysseus», *LIMC* VI-2, 37, 38, 39, 54, 55 y 97.

⁴⁹ Cf. BROMMER, F., *Op. Cit.*, 58-61. Abb.22.

preferirían representar, con más frecuencia, desde la Edad Moderna, los desdichados amores del hijo de Posidón⁵⁰. Cuando el Medievo llegaba a su fin, las andanzas de Odiseo recobraban su vigencia con la edición de los textos antiguos, iluminados ahora con hermosas miniaturas. Destacamos una de las que embellecía la *Ética Nicomaquea* de Aristóteles, que vio la luz a finales del siglo XV, firmada por *Reginaldus Pictor* (Biblioteca Nacional de Viena). Se representa en ella, con vivos colores y extrema minuciosidad, la ceguera y la huida de la caverna y se alude también al posterior encuentro con las sirenas, episodios presentados simultáneamente para decorar la zona inferior de la página (fig.7). A la izquierda, delante de la gruta, Odiseo y sus compañeros (vestidos según la usanza medieval) se preparan para cegar el cíclope, que aparece recostado en el suelo junto a un odre de vino. Con un brazo levantado, Polifemo expresa su dolor (acaso llamando a sus congéneres sicilianos), mientras regueros de sangre corren por su cuerpo desnudo. En el lado opuesto, el gigante, con las heridas todavía sangrantes, está de pie. Se apoya en su cayado de pastor, mientras deja que sus rebaños —y los compañeros de Odiseo— salgan de la caverna. El centro de la composición deja ver un mar surcado por tres naves y en primer plano se han representado dos sirenas de extremidad pisciforme, sugiriendo el posterior encuentro de Odiseo con estas perversas criaturas marinas.

La *Villa Madama*, en la falda del Monte Mario, fue la primera de las villas suburbanas construida bajo el modelo de las antiguas villas romanas, en el siglo XVI. Aunque su proyecto nunca fue terminado, su *loggia* rafaelesca y su jardín colgante hicieron de ella una de las más famosas e imitadas construcciones del Renacimiento. El luneto de la zona oriental de dicha estancia muestra a Polifemo en el interior de su caverna, reclinado en el suelo y sumido en el sueño provocado por la embriaguez, mientras Odiseo y sus compañeros, en segundo término, traman su ceguera. En este caso, el artista ha destacado los aspectos monstruosos de Polifemo, especialmente su enorme tamaño y su deformidad física. Junto a él se disponen, en el suelo, un cayado, un ariete y una gran siringa⁵¹.

Otro de los manieristas que pintó al fresco las antiguas leyendas de la mitología griega fue el boloñés Pelegrino Tibaldi (1527-1596). Entre 1554 y 1556, este artista fue comisionado para decorar algunas de las estancias del Palacio del Cardenal Poggio, en Bolonia, entre cuyos frescos sobresalen escenas de la Odisea enmarcadas por arquitecturas fingidas, de carácter ilusionista. En tales escenas cabe un Polifemo brutal y ebrio, en el momento de ser cegado por Odiseo. En primer plano se destaca la presencia de una enorme siringa de múltiples cañas, acomodada en el suelo junto al cayado del Cíclope. El pintor no ha eludido las tendencias antropófagas de Polifemo, denunciadas mediante los huesos humanos que se encuentran a su lado como elocuentes restos de su festín.

⁵⁰ Los textos de la tradición bucólica del helenismo, sustentada en los *Idilios* de Teócrito, hacen de Polifemo un enamorado cuya figura se dulcifica, aunque su naturaleza brutal aflora cuando le asaltan los celos. Entre las fuentes más importantes de dicha tradición literaria destacan: *Id.* VI, 34-38, XI 30-33, VII, 152 y ss.; Verg. *Aen.* III; Ou. *Met.* XIII y XIV; Luc., *D. Mar.* 1.

⁵¹ La siringa, instrumento pastoril, es un atributo iconográfico característico del Polifemo enamorado que no había estado asociada al relato homérico en el arte antiguo. Sin embargo, los artistas de la Edad Moderna la incluyen en sus obras como resultado de un proceso de contaminación iconográfica, por influencia de las representaciones en las que el cíclope canta su amor a Galatea.

La interpretación del asunto dada en 1580 por Allesandro Allori (1535-1607) muestra a Odiseo y tres compañeros ataviados como soldados de la Antigüedad, en actitud de hincar con fuerza el tronco en el ojo del cíclope, representado mediante un atrevido escorzo, mientras a la derecha del luneto, Odiseo y sus compañeros, montados ya en una embarcación, están preparados para emprender la fuga⁵². Los artistas barrocos apenas mostraron interés por el tema que nos ocupa, más atraídos por la representación de los amoríos del Cíclope. Sin embargo, tan secular tradición pictórica habría de reaparecer, siglos más tarde, en los espontáneos dibujos a lápiz de Henry Matisse (1869-1954), de entre los que destacamos, por su fuerza expresiva, uno de 1935 conservado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York⁵³ (fig.8).

2.2. LA HUIDA DE LA CAVERNA

Colgando del vientre de los animales y escondidos entre sus vellones, los hombres consiguieron escapar de la gruta de Polifemo y corrieron hacia la nave, desde donde Odiseo dio a conocer al captor su identidad, acrecentando su ira. Con su marcha, los griegos lograron burlar al cíclope y escapar de la muerte: la huida de la caverna no sólo representa el triunfo de la astucia sobre la fuerza, sino también, la victoria sobre la muerte. Pero el escarnio habría de provocar la ira de Posidón, a quien el cíclope había invocado en sus plegarias, pidiéndole que el hijo de Laertes no retornara jamás a su hogar. Se entrelazan pues, en este episodio, la astucia y la temeridad de Odiseo, con la ira del poco hospitalario cíclope, afectos que desencadenan la furia de Posidón. En sus creaciones, los artistas plasmaron fundamentalmente dos momentos: la salida de la caverna bajo el vientre de los animales y la huida de la isla propiamente dicha.

El tema se representó en la cerámica griega desde los años centrales del siglo VII a.C. llegando a ser muy recurrente en el último decenio del siglo VI a.C. y los primeros años de la centuria siguiente. Una jarra protoática del Museo de Egina (670 a.C.) pone ante nuestros ojos una de las primeras representaciones conocidas del episodio que comentamos. En ella, se ha empleado el habitual procedimiento de los animales pasantes, situados entre rosetas y otros motivos decorativos de ascendencia orientalizante, para «narrar» la historia. Atados con cuerdas al vientre de los animales, los hombres desnudos escapan a su destino (fig.9).

Las representaciones arcaicas obedecen, *grosso modo*, a dos modelos iconográficos:

1. Composiciones con uno o varios animales y sus correspondientes hombres escondidos.

2. Composiciones similares a las anteriores, en las que aparece también el cíclope.

Normalmente, en las obras más antiguas como la citada jarra del Museo de Egina, la escena ocupa toda la panza de los recipientes cerámicos que decora, a modo de friso corrido; sobre dicha superficie se desplazan los animales (de izquierda a derecha o de derecha a izquierda indistintamente), indicando la fuga. En otros casos, un solo animal

⁵² <http://www.timelessmyths.com/classical/gallery/polyphemus.jpg&imgrefurl>

⁵³ Nueva York, MOMA, Departamento de Libros ilustrados, n.12995.

es suficiente para aludir al episodio, como sucede, por ejemplo, en una cratera caliciforme del «Pintor de Safo» (circa 500 a.C. Karlsruhe, *Badisches Landesmuseum*) (fig.10). Un monumental carnero negro que avanza de izquierda a derecha, sobre el fondo blanco del recipiente⁵⁴, encubre bajo su vientre a un hombre armado con espada, probablemente Odiseo, que está colgado del animal mediante tres cuerdas, aferrándose con la mano a una de ellas. Idéntico prototipo muestra, entre otras obras, un vaso del Museo *Getty* de Malibú, donde el carnero se desplaza entre dos grandes ojos apotropaicos⁵⁵. Este prototipo se dio, asimismo, en la escultura griega arcaica, como demuestra un pequeño bronce votivo, de cuidada factura, procedente del santuario de Apolo en Delfos (fig.11). La pieza muestra a un hombre que se agarra con fuerza a los cordajes del cuerpo del animal, concentrado en llevar a buen término su hazaña (Museo Arqueológico de Delfos).

Como hemos señalado, otro patrón icónográfico muestra a Polifemo sentado en la puerta de su gruta, en actitud de contar las reses, bajo las cuales escapan Odiseo y sus hombres. En una de sus caras, la llamada «Copa Castellani» (Coll. Augusto Castellani, Roma) presenta al gigante reclinado en la parte derecha de la composición, mientras tres carneros se dirigen hacia él en procesión, escondiendo en su vientre a los hombres. La figura oculta bajo el primer carnero es Odiseo, identificable por su actitud de empuñar la espada. Merece advertirse la posición de los brazos de las figuras, que se aferran con firmeza a los animales, para expresar el peligro que corren en caso de caer al suelo y acrecentar así la tensión dramática (fig.12). La «cara b» de la citada copa está decorada con una escena dionisiaca, acaso porque Ulises triunfó con la ayuda del vino⁵⁶. Arquetipos similares fueron recurrentes en la ornamentación de jarras, en torno al 500-480 a.C., como el *Enócoe Vagnouville*⁵⁷. En ocasiones, la escena se simplifica, reduciéndose a Polifemo y un carnero (con un hombre escondido)⁵⁸.

Al iniciarse el siglo V a.C., el motivo pasó a ser habitual en la decoración de los *lekythoi*, en ocasiones con sentido funerario⁵⁹. Destacamos un ejemplar procedente de Vulci, fechado en el 480 a.C. (Museo Británico)⁶⁰, decorado con la «técnica de Six»⁶¹. La nutrida serie de *lekythoi* decorados con este asunto sugiere una interpretación funeraria, relacionada, como señalábamos en líneas precedentes, con el triunfo

⁵⁴ El fondo blanco fue utilizado para piezas lujosas, cuyo destino no era utilitario. En época temprana fue una moda local de la ciudad de Locri. Cf. HARRISON, Jane E. (1883), «Monuments Relating to the Odyssey», *JHS*, 4, 249.

⁵⁵ Malibú, *Getty Museum*, 96.AE.303.

⁵⁶ HARRISON, Jane E., *Op. Cit.*, 235.

⁵⁷ HARRISON, Jane E., *Op. Cit.*, fig. 5.

⁵⁸ Entre los ejemplos destacamos *enócoe* procedente de Camiro, atribuido al Pintor de Atenea (Museo Británico) o la cratera ática de la colección londinense Howard-Sneyd, obras fechadas entre el 500-475 a.C.

⁵⁹ Cf. «Odysseus», *LIMC* VI, 110,111, 112 y 119, entre otros ejemplos.

⁶⁰ *British Museum*, GR 1837.6-9.72 (B 687).

⁶¹ Esta técnica recibe su nombre del estudioso holandés Jan Six, el primer académico ocupado en su estudio. Todo el cuerpo del vaso se cubre con un barniz negro, sobre el que se agregan en arcilla blanca muy densa algunos detalles de las figuras y las líneas incisas que las perfilan. Esta técnica fue inventada en los talleres áticos en torno al 520 a.C., aunque no fue demasiado popular. Cf. http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/gr/1/lekythos_showing_odysseus.aspx

sobre la muerte. Esta hipótesis se fundamenta, además, en el hecho de que algunos sarcófagos y urnas cinerarias emplearon este tema en su decoración. Así, por ejemplo, cuatro hombres atados al vientre de otros tantos carneros se disponen a pasar delante de Polifemo, sentado ante el umbral de su cueva, en el relieve que decora uno de los frentes del sarcófago chipriota de Palaipafos (Pavlos Flourentzos. Departamento de Antigüedades)⁶², realizado en torno al 500 a.C. Sus relieves pintados, concebidos con ingenuidad, poseen influencia del arte griego jónico y de las creaciones de Egipto. Los enormes carneros, en actitud pasante, tienen dos gruesas cuerdas con las que van atados los diminutos hombres, mientras Polifemo hace ademán de contar sus reses con las manos o de dirigirse a ellas para lamentarse del escarnio sufrido⁶³.

Los artesanos romanos rememoraron ocasionalmente el asunto, en lucernas, esculturas y mosaicos, aunque este momento de la narración homérica no tuvo, sin duda, tanta repercusión como la que parece haber tenido el ofrecimiento del vino, la ceguera, o los amoríos con la nereida siciliana. En las esculturas, el patrón icónico más frecuente, un hombre atado al vientre de un carnero, deriva de la pintura griega, a la que no se añade modificación alguna. Un mosaico de época imperial, en el Museo Nacional Romano, muestra a Polifemo palpando con sus manos a una de las reses, en el instante de la fuga⁶⁴.

El episodio siguiente de la aventura, el momento en que Odiseo y sus compañeros hubieron alcanzado su nave y se disponían a huir, ante la furia de Polifemo, no fue demasiado prodigado en el arte antiguo, que lo utilizó sólo en contadas ocasiones. El citado suceso decora el frente de una conocida urna cineraria procedente de Volterra (S. II- I a.C.). Delante de la puerta de su gruta, Polifemo está a punto de lanzar una piedra contra la embarcación de Ulises y sus cinco compañeros, que con la vela henchida ha iniciado ya la huida. Entre el cíclope y el barco se interpone una figura femenina alada, inconfundiblemente etrusca por su apariencia, que empuña una espada en su mano en actitud de atacar al cíclope⁶⁵. La fisonomía del cíclope es muy humanizada, como sucede también en un excepcional fragmento de *terra sigillata* (*Museo Nazionale Romano*)⁶⁶ en el que se representa el mismo incidente.

Muchos siglos más tarde, el pintor flamenco Jacob Jordaens (1593-1678) se hizo eco del asunto en una de sus más celebradas composiciones, *Ulises en la cueva de Polifemo* (Moscú, Museo Pushkin)⁶⁷. La obra es desacostumbrada en su época, dado que en aquel tiempo, como ya se ha señalado, había ganado popularidad entre los artistas el Polifemo enamorado. Todavía en el interior de la cueva, el cíclope se agacha para tocar el lomo de los carneros, bajo algunos de los cuales están escondidos los hombres. Odiseo trata de ocultar a uno de sus compañeros y los restantes personajes, situados en segundo término, observan con atención el funesto instante. La impresión de peli-

⁶² Está decorado con escenas de la *Iliada* y la *Odisea* y fue descubierto en Kato Alonia, cerca de Kouklia (Chipre), en 2006. Se trata de un *larnax* policromado, de grandes dimensiones (199 x 67 x 61 cms.). Imagen *on line*: <http://www.mlahanas.de/Cyprus/Geo/Kouklia.html>.

⁶³ *Od.* 9, 446-461.

⁶⁴ <http://www.theoi.com/Gallery/Z42.2.html>.

⁶⁵ Cf. «Odysseus», *LIMC* VI, 63; BROMMER, F., *Op. Cit.*, Abb.27.

⁶⁶ Cf. BROMMER, F., *Op. Cit.*, Taf.22a.

⁶⁷ Imagen *on line*: http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Jakob_Jordaens_009.jpg.

gro se acrecienta por medio de una iluminación misteriosa que deja ver los gestos de inquietud de los protagonistas.

En 1776, el pintor irlandés James Barry (1741-1806) realizó un retrato mitológico doble para representarse a sí mismo y al estadista Burke, personificados bajo la apariencia de Odiseo y sus compañeros escapando del antro de Polifemo (Cork, *Crawford Art Gallery*). Los retratados, en primer término, han huido ya del coloso, que permanece sentado en el umbral de su cueva contando reses, al fondo de la composición. Es sabido que gracias a Burke y sus amigos, Barry pudo salir al extranjero en 1765 con el objeto de estudiar a los maestros antiguos, dirigiéndose a París y Roma, donde permaneció por espacio de tres años, para encaminarse más tarde a Florencia, Bolonia y Venecia. Esta circunstancia autobiográfica sugiere que el cuadro, un doble retrato mitológico, en el que aparece el autorretrato del pintor, pudiera ser alusión a su «escapada» hacia Italia. Según otra interesante lectura, el político avisa al artista impetuoso sobre sus comentarios relacionados con las políticas del gobierno británico⁶⁸.

Por su parte, los pintores del siglo XIX hicieron hincapié en la burla y la ira, emociones y afectos propios del movimiento romántico, siempre dentro de una ambientación dramática y llena de *pathos*. El mar, la luz y sus reflejos son protagonistas en el extraordinario lienzo de William Turner (1775-1851) que lleva por título *Ulises burlando a Polifemo* (1829, *National Gallery*, Londres)⁶⁹ (fig. 13). En lo alto del risco montañoso, a la izquierda del cuadro, puede apenas adivinarse la doliente figura del ciclope, tan grande como la propia montaña que habita, con la que se funde en un todo pétreo. En primer plano, los burladores escapan montados en una embarcación sobre la que puede distinguirse un caballo de madera, alusión a la estratagema urdida por Odiseo en Troya. El sol despunta, ascendente, como el antiguo carro de Helios, cuyos corceles parecen intuirse lejanos, entre el fulgor del horizonte.

La furia de las olas y la desesperación del gigante pasan a primer plano en el en el *Odiseo y Polifemo* de Arnold Böcklin (1827-1902)⁷⁰, o en la versión del «Polifemo» de Jean-Leon Gerome (1824-1904), pintada en 1902⁷¹. La más patética y la más íntima de las visiones del ciclope escarnecido que hemos podido encontrar es, acaso, la imagen de John Henry Fuseli (1741-1825)⁷², quien le concibió como un ser doliente, exánime y solitario⁷³. Con su semblante melancólico, ya sin aliento ni lugar para la ira, ponemos punto final a este recorrido iconográfico que nos ha llevado hasta el antro de Polifemo.

⁶⁸ Imagen *on line*: <http://www.crawfordartgallery.ie/images/Paintings/Barry.jpg>.

⁶⁹ Imagen *on line*: <http://www.nationalgallery.org.uk/upload/img/turner-ulysses-deriding-polyphemus-homers-odyssey->

⁷⁰ Obra pintada en 1893. Colección privada. VV.AA., (1977) *Arnold Böcklin (1827-1902)*. 2 vols. Darmstadt: Mathildehöhe, n. 81.

⁷¹ Colección privada. <http://www.mlhanas.de/Greeks/Mythology/PolyphemusJeanLeonGerome.html>.

⁷² http://www.artst.org/images/romanticism/large/henry_fuseli/12066402.

⁷³ La soledad de Polifemo es un aspecto muy significativo de su personalidad, vislumbrado desde la *Odisea*, y que le diferencia de sus congéneres los restantes ciclopes pastores.

3. REFLEXIÓN FINAL

La visión de Polifemo dada en la *Odisea*, le presenta entretenido en sus brutales costumbres, ajeno a la hospitalidad y a la civilización. Polifemo es un pastor, un ser inmerso en la naturaleza, que tiene ciertas afinidades con los sátiros; no por casualidad, andando el tiempo, poetas y artistas habrían de adjudicarle algunos atributos dionisiacos, entre ellos, el uso de la siringa, que pasaría a ser uno de sus distintivos más comunes. Como los sátiros, Polifemo utiliza también el cayado de pastor, cubre su desnudez con pieles de animales para señalar su salvajismo y duerme su embriaguez beoda. Polifemo es, pues, un espíritu primitivo, la encarnación de un lugar dominado por la potencia de la naturaleza; también es un hijo del mar y con él viven sus rumores y sus sonidos; un ser que habita en los páramos rocosos de un volcán rugiente, cuya fuerza encarna.

Como contrapunto de Polifemo, Odiseo es la personificación de la astucia, el hombre locuaz, el *polytropos* capaz de conseguir su meta, por difícil que ésta parezca⁷⁴. Porque Atenea, diosa de la inteligencia, le protege. Odiseo es un «hombre de mundo», buen conocedor del espíritu humano y de sus debilidades, ampliamente experimentado en el arte de vivir. Sin embargo, es temerario, audaz y soberbio...

El encuentro de ambos personajes era, *a priori*, un material excelente para crear una historia intensa, un relato que fue contado con arte, tanto en los versos de Homero como en los iconos griegos, donde se fraguó una larga epopeya perpetuada por los artistas a través de los siglos. Las representaciones plásticas del encuentro de Polifemo y Odiseo nos invitan a reflexionar y a conocer, un poco más, cada uno de los momentos en los que fue revivida.

La iconografía desvela, sin duda, multiplicidad de aspectos artísticos y muy especialmente algunos relativos a la forma de pensar y de entender el mundo. Y los poemas homéricos debieron de ejercer una poderosa influencia en la formación de la mentalidad griega y de su acervo cultural, como parte de una tradición muy propia, un espejo en el que se reflejaba el sentir del hombre griego. La cerámica pintada presenta el episodio de este encuentro entre la civilización y el estado salvaje mediante imágenes muy sencillas y directas. Son iconos fácilmente reconocibles, similares a los actuales mensajes publicitarios, siempre dotados de una fuerte carga ideológica. A ello contribuye, sin duda, el gran sentido narrativo de este arte, concebido para «contar historias». Hemos podido comprobar que abundan en estas creaciones las llamadas «imágenes sinópticas», que muestran simultáneamente varios momentos. Es decir, se sirven de una forma de narración mediante la cual bastan unas pocas palabras (imágenes o atributos) para expresar numerosas cosas. La pintura describe, sintetiza, recapitula y condensa en una sola imagen, varios momentos del mito.

Dado este carácter narrativo de la pintura, los artistas griegos fueron muy precisos en la caracterización y en los atributos de los personajes. Así, por ejemplo, Odiseo se distingue de sus compañeros, por su posición destacada en la escena, por su indumentaria (el *pylos* oriental) o porque empuña con osadía su espada, mientras que el salvajismo de Polifemo queda latente a través de las pieles que le cubren.

⁷⁴ Sobre las cualidades de Ulises y su oposición a Polifemo véase, STANFORD, William Bedel (1968²), *The Ulysses theme. A study in the adaptability of a traditional Hero*. Oxford.

El uso funerario del asunto que nos ocupa en el mundo griego es bien comprensible, tanto el episodio de la ceguera como en el momento en el que Odiseo y sus hombres escapan y burlan a la muerte. Muchas de las vasijas decoradas con este tema pudieron haber formado parte de ajuares funerarios, hecho bien documentado arqueológicamente en algunos ejemplares. Se trataba, sin duda, de un asunto apropiado a tales contextos mortuorios, porque Odiseo escapó de la muerte cuando engañó a Polifemo y la venció gracias a la fama que sus hazañas le concedieron. Asimismo, en Etruria se mantuvo esta iconografía en el ámbito funerario.

Los artistas romanos, usufructuarios del arte griego, también evocaron el tema que abordamos, dotándolo de nuevos acentos. El carácter narrativo siguió siendo primordial, porque los mitos griegos inspiraron a los mitógrafos romanos que los revivieron en sus páginas. Y esa confrontación entre el mundo salvaje y el mundo civilizado, esa paradoja, seguía siendo atractiva. Especialmente en lugares donde el arte y la naturaleza se imbricaban en un contexto ambiguo. Además, el Arte Romano introdujo en el antiguo mito un acentuado sentido propagandístico y teatral.

El ofrecimiento del vino y la ceguera fueron los momentos más recordados, en ocasiones festivas y en lugares hermosos, concebidos como grutas salvajes, ambientes donde el vino se consumía demasiado y podía perturbar el equilibrio deshaciendo el orden establecido. Estos magníficos «cenadores» creados para disfrute de las elites romanas mostraban, en un todo, la confrontación entre el orden y el caos. Las esculturas parecían mostrar, como en un proscenio teatral, esa alegoría en la que cada uno de los comensales podía encontrar su reflejo, identificándose con uno u otro personaje, o bien hallar en el episodio representado una enseñanza de naturaleza ética. En algunos casos, como sucede en el Ninfeo de Punta Epitaffio, en Bayas, el sentido de propaganda imperial de la *gens Claudia* es bien patente.

La sola alusión a tan conocido tema, era un indicio de pertenencia a un *status* social y cultural elevado. Y para ello los artistas eligieron conscientemente los momentos de peligro, de máxima tensión, esos pasajes que permiten captar el interés del oyente (o del espectador), el *clímax*. Las obras expresan audacia, fuerza, energía y tensión dramática, hecho al que contribuye considerablemente la alta calidad técnica de las creaciones a las que nos referimos. Sin embargo, el momento de la huida no interesó tanto en Roma porque su significado profundo se habría desvanecido en el tiempo.

Con los manuscritos del primer Renacimiento se redescubrían los antiguos mitos y sus iluminaciones, contribuyeron a que éstos se hicieran más familiares a unos hombres que tan lejos se hallaban de ellos. Del mismo modo, las villas renacentistas trataron de revivir la Antigüedad, para emularla. El conocimiento de las fábulas antiguas constituyó, sin duda, un signo de pertenencia a la elite.

La embriaguez y la ceguera de Polifemo desaparecieron casi por completo del repertorio temático de los artistas en el siglo XVII, siendo poco habituales sus representaciones, ya que el Arte Barroco prefirió expresar la soledad del Polifemo enamorado. Es destacable la ocasional utilización de la fuga de la caverna en época moderna, en el citado retrato de James Barry, de compleja lectura.

Con el Romanticismo se dio una profunda revisión del mundo y la consiguiente inversión de los valores tradicionalmente establecidos. Y esa subversión hizo que el Polifemo burlado pasara a primer término, acaso como imagen del hombre vencido por la

civilización. Desde entonces, los artistas han mostrado a Polifemo como un ser apesadumbrado, que se duele en su soledad, que añora la naturaleza y ansía la libertad; un ser privado de la visión de la inmensidad del mar, cuya existencia carecía ya de sentido.

BIBLIOGRAFÍA

- ADEMBRI, Benedetta (2000), *Villa Adriana*. Roma: Soprintendenza Archeologica per il Lazio.
- AGUIRRE CASTRO, Mercedes (1999), «Monstruos y mitos: Polifemo el Cíclope», *Revista de Arqueología* 214, 14-23.
- ANDRAE, Bernard; CONTICELLO, Baldassarre (1974), «Die Skulpturen von Sperlonga», *Antike Plastik*, 14.
- ANDRAE, Baldassarre (1991), «Il ninfeo di Punta Epitaffio a Baia», en VV.AA. *Giornate di Studio in onore di Achille Adriani*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- (1983), *L'immagine di Ulisse, mito e archeologia*. Torino: Einaudi.
- ATHERTON, Catherine (ed.) (1998), *Monster and monstrosity in Greek and Roman culture*. Nottingham Classical literature studies, 6. Bari: Levante editori.
- BELARDINELLI, Anna Maria et alii (ed.) (1998), *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*. Bari: Adriatica editrice.
- BLANCKENHAGEN, Peter H. V. (1972), *The Polyphemus and Scylla Groups at Sperlonga*. Stockholm.
- BLEECKER LUCA, Stephen Jr. (1913), «A Polyphemus Cylix in the Museum of the Fine Arts in Boston», *AJA*, 17-1, 1-113.
- BROMMER, Frank (1983), *Odysseus. Die Taten und Leiden des Helden in der antiker Kunst und Literatur*. Darmstad: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- CALAME, Claude (1977), «Mythe grec et structures narratives. le mythe des Cyclopes dans l'Odysée», en GENTILI, B., PAIONI, G. (ed.) *Il mito greco*, Atti Conv. Intern. Urbino, Roma.
- CAREY, Sorcha (2003), *Pliny's catalogue of Culture. Art and Empire in the Natural History*. Oxford: University Press.
- (2002), «A Tradition of Adventures in the Imperial Grotto», *Greece & Rome* 49, 44-61. Cambridge: University Press.
- DER KLEINE PAULY: *Lexicon der Antik*, Stuttgart: Artemis, 1964-1975.
- HARRISON, Jane E. (1883), «Monuments Relating to the Odyssey», *JHS*, 4, 248-265.
- IACOPI, Giulio (1963), *L'antro di Tiberio a Sperlonga*. Roma: Istituto di Studi romani.
- JASHEMSKI, Wilhelmina F.; RICOTTI, Eugenia Salza Prina y FOSS, John, (1992), «Preliminary Excavations in the Gardens of Hadrian's Villa: The Canopus Area and the Piazza d'Oro», *AJA*, 96, 4, 579-597.
- LAVAGNE, Henri (1970), «La nymphée au Polyphème de la Domus Aurea», *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 82-2.
- LEXICON ICONOGRAPHICUM MITHOLOGIAE CLASSICAE (1981-1998): (LIMC). Zurich-Munich.
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio (1988), «Les Cyclopes et leur pays dans la littérature grecque», *Peuples et pays mythiques*, F. Jouan-B. Deforge (ed.). Paris, 1988, 57-71.
- PONTANI, Filippo María (2005), *Sguardi su Ulisse. La tradizione esegetica greca all'Odissea*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

- PRIVITERA, G. Aurelio (1993), «L'aristia di Odisseo nella terra dei ciclopi», en PRETAGOSTINI, R. (ed.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*. Roma: Grupo editoriale Internazionale, I.
- SÄFLUND, Gosta (1972), *The Polyphemus and Scylla groups at Sperlonga*. Stockholm: Almqvist & Wik.
- SEGALA, Elisabetta; SCIORTINO, Ida (2005), *Domus Aurea*. Roma: Soprintendenza Archeologica di Roma.
- SQUIRE, Michael (2003), «Giant questions: dining with Polyphemus at Sperlonga and Baiae». *Apollo Magazine*.
On line: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0PAL/is_497_158/ai_106732101/
- SNODGRASS, Anthony (1998), *Homer and de Artists. Text and Picture in Early Greek Art*. Cambridge: University Press.
- STANFORD, William Bedel (1968²), *The Ulysses theme. A study in the adaptability of a traditional Hero*. Oxford: Basil Blackwell.
- THOMAS, Ruth. S. (1970), *Polyphemus in Art and Literature*. Ph. D. dissertation. Tufts University.
- TOCCO SCIARELLI, Giuliana (ed.) (1983), *Il ninfeo imperiale somerso di Punta Epitaffio*. Napoli. VV.AA., (1977) *Arnold Böcklin (1827-1902)*. 2 vols. Darmstadt: Mathildehöhe.
- WEIS, Anne (1998), «Sperlonga and Hellenistic Sculptures» *JRA*, 11.
- WILLIAMS, Dyfri (1992²), *Greek vases*. London: The British Museum Press.
- WINKLER, John .J; ZEITLIN, Froma .I. (1990), *¿Nothing to do with Dionisos? Athenian drama in its social context*. Princeton: University Press.

APÉNDICE DE IMÁGENES



Fig.1. Cratera de Aristónotos.
Museo Británico. S. VII a.C.



Fig.2. *Kylix* laconio.
Gabinete de medallas BN París. 550 a.C.



Fig.3. Cratera lucana de figuras rojas.
Museo Británico. 410 a.C.

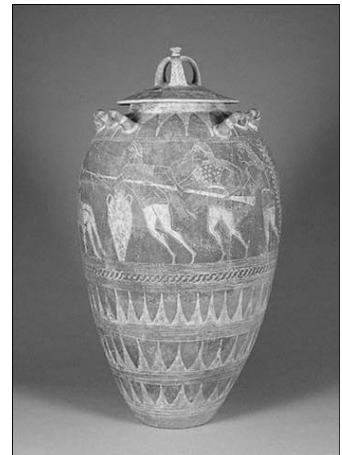


Fig.4. *Pythos* etrusco.
Museo Paul Getty (Malibú).
S. IV a.C.

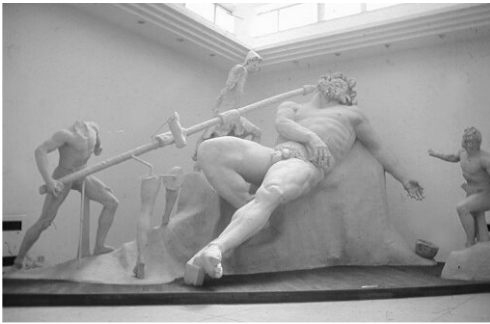


Fig.5. Grupo escultórico que representa la ceguera de Polifemo. Museo de Sperlonga. S. I d.C.



Fig.6. Lateral de un sarcófago romano de Catania. Museo del Castello Ursino. S. III d.C.



Fig.7. Página de un manuscrito iluminado de Aristóteles. *Ética Nicomaquea*. Reginaldus Pictor. Biblioteca Nacional de Viena. Fines S. XV.



Fig.8. Dibujo a lápiz de Matisse. Nueva York, MOMA. 1935.



Fig.9. Jarra protoática.
Museo de Egina. 670 a.C.



Fig.10. Cratera caliciforme
del Pintor de Safo.
Karlsruhe, Badisches Landesmuseum.
Circa 500 a.C.



Fig.11. Bronce votivo procedente del
santuario de Apolo en Delfos.
Museo Arqueológico de Delfos. S. VI a.C.

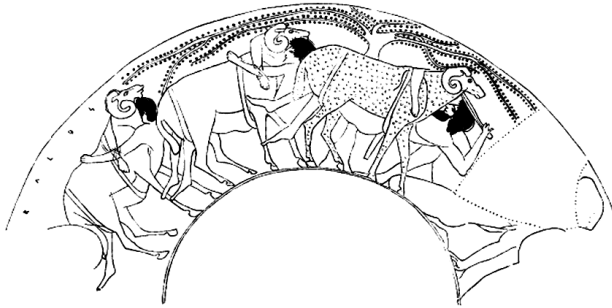


Fig.12. Copa Colección Castellani, S. VI a.C.
Janet E Harrison (1883), fig.3.



Fig.13. William Turner. Ulises burlando a Polifemo.
Londres, National Gallery. 1829.