

**MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN
LA CULTURA OCCIDENTAL**

TFM



**TRABAJO DE FINAL DEL MÁSTER EL MUNDO CLÁSICO Y SU
PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL**

**LA MITOLOGÍA EN LA ICONOGRAFÍA
COMO MEDIO DE PERPETUACIÓN DE LA
IDEOLOGÍA PATRIARCAL: EL RAPTO Y LA
VIOLACIÓN DE EUROPA EN LOS PINTORES
DEL RENACIMIENTO**

TUTORA: Dra. Rosario López Gregoris

AUTORA: Ángela Moraga de las Morenas

Convocatoria de septiembre

CURSO 2021-2022

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

Agradecimientos

En primer lugar, quiero expresar mi agradecimiento a mi tutora, la Dra. Rosario López Gregoris, por ser mi guía en estos inicios en el arduo campo de la investigación, porque sus consejos, apreciaciones y correcciones me han encaminado en la dirección adecuada. En segundo lugar, a mi familia y a Rubén, porque a lo largo de estos dos años de estudio del Máster me han apoyado y me han liberado de muchas tareas para poder dedicarme plenamente a ello. En tercer lugar, a Sandra y a Beatriz, mis manos y mis ojos en las bibliotecas que tenía tan lejanas; especialmente a Beatriz, lectora incansable de mis borradores. En cuarto lugar, a Gloria, quien me ha mostrado las nociones básicas de Arte y del intrincado mundo de la Iconografía y la Iconología, para poder *mirar* de forma adecuada las pinturas.

**MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN
LA CULTURA OCCIDENTAL**

TFM

Una investigación sobre cómo nacen los mitos y su relación con realidades externas y psicológicas constituyen un preludio esencial a la historia de las mujeres, pues los mitos del pasado moldean las actitudes de generaciones sucesivas y más sofisticadas y preservan la continuidad del orden social.

(Pomeroy 1999, 15)

Érase una vez unas mujeres que se reunieron para quitarse los anteojos con los que creían que debían mirar. Habían decidido juntarse para contemplar, a ojo desnudo, grandes obras de arte y decir qué veían ellas, en aquellas imágenes, que otras miradas parecían no haber visto. Deseaban narrar la injustificable violencia contra las mujeres –una tragedia siempre–, que habían ido encontrando en tantas y tantas obras de pintura, de escultura, de cerámica...

(Rius 2007, 243)

**MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN
LA CULTURA OCCIDENTAL**

TFM

ÍNDICE

ÍNDICE.....	5
CAPÍTULO 0. INTRODUCCIÓN.....	7
1. OBJETIVO Y JUSTIFICACIÓN	7
2. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DEL TFM	12
3. FUENTES PRIMARIAS Y SECUNDARIAS.....	14
4. LA CUESTIÓN TERMINOLÓGICA E IDEOLÓGICA	16
4.1. <i>Violencia y violación. El término “violación” en la Antigüedad</i>	16
4.2. <i>El uso de eufemismos en el tratamiento de los mitos</i>	28
CAPÍTULO 1. EL MITO.....	32
1. EL CONCEPTO DE MITO	33
2. LAS FUNCIONES DEL MITO EN LA ANTIGÜEDAD	36
3. LA MUJER EN LA MITOLOGÍA: OBJETO DE VIOLENCIA. LOS MITOS QUE SIGUEN EL ESQUEMA RAPTO-VIOLACIÓN	38
4. EL MITO DEL RAPTO Y VIOLACIÓN DE EUROPA. FUENTES CLÁSICAS 42	
CAPÍTULO 2. LAS PINTURAS.....	50
1. INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO	51
2. ESTUDIO DEL RENACIMIENTO	53
3. LA RECEPCIÓN DE LA TRADICIÓN CLÁSICA EN EL RENACIMIENTO. LOS MANUALES DE MITOLOGÍA: FUENTE DE INSPIRACIÓN DE LOS ARTISTAS	58
4. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO	62
4.1. <i>La pintura de Cousin</i>	62
4.2. <i>La pintura de Tiziano</i>	66
4.3. <i>Conclusiones del estudio iconográfico de las pinturas</i>	68
CAPÍTULO 3. LA MITOLOGÍA EN LA ICONOLOGÍA COMO MECANISMO DE CONSTRUCCIÓN IDEOLÓGICA	71
1. ANÁLISIS ICONOLÓGICO	72

**MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN
LA CULTURA OCCIDENTAL**

TFM

1.1.	<i>Cousin: pintura en la corte francesa del siglo XVI.....</i>	72
1.2.	<i>Tiziano: poesías mitológicas para Felipe II.....</i>	81
2.	CONCLUSIONES DEL ESTUDIO ICONOLÓGICO DE LAS PINTURAS....	89
CAPÍTULO 4. CONCLUSIONES AL ESTUDIO		91
BIBLIOGRAFÍA		96
FUENTES PRIMARIAS		96
FUENTES SECUNDARIAS.....		98

CAPÍTULO 0. INTRODUCCIÓN

1. OBJETIVO Y JUSTIFICACIÓN

La cultura occidental hunde sus raíces fundamentales en la cultura grecolatina. Esta, a su vez, tenía como eje central la mitología clásica, que proporcionaba a los antiguos la primera interpretación y explicación de la realidad en la que vivían, así como de los códigos ideológicos y de conducta que imperaban en todas las esferas. Esta mitología se transmitía de forma oral y escrita a través de la literatura, y de forma visual a través de las artes mayores –arquitectura, escultura y pintura–, especialmente en las dos últimas; literatura y artes mayores eran, por tanto, mecanismos de perpetuación de ese sistema de pensamiento sobre el que vivían griegos y romanos. Esta ideología era patriarcal, androcéntrica y misógina, es decir, construida por oposición a la mujer, a la que consideraban inferior biológica y racionalmente, por lo que estaba supeditada al poder y a la vigilancia de un hombre (Conesa y González 2016, 88-95 y 101-106; Fuentes 2012, 10-11; González Gutiérrez 2021, 1-20; Molina 2014, 4), tal y como transmiten los textos grecolatinos¹. Uno de los ejemplos más significativos de ello lo encontramos en Hesíodo², que, al explicar el origen de la primera mujer –Pandora–, como mal o castigo para los hombres, recoge la idea de que las mujeres son de una raza distinta y perniciosas para los hombres:

ἐκ τῆς γὰρ γένος ἐστὶ γυναικῶν θηλυτεράων,
τῆς γὰρ ὀλώϊόν ἐστι γένος καὶ φύλα γυναικῶν³.
(Hesíodo, *Teogonía*, 590-591)

La mitología está repleta de narraciones que subrayan esta imagen de inferioridad y vulnerabilidad de la mujer a través de relatos en los que se ejercía violencia sobre ella⁴:

¹ El estudio se apoyará en textos de autores grecolatinos que afiancen las ideas que se van desarrollando. Como señala Pomeroy (1999, 32), estos textos no pueden tomarse como testimonios históricos, pero sí como “reflejos poéticos de la evolución de la sociedad y de la cultura (...)”.

² Hesíodo es uno de los autores más relevantes en los que apoyarse pues, como señala Pomeroy (1999, 15-16), “sus puntos de vista sobre los dioses y sobre la humanidad no sólo debieron conformar sino, probablemente, corresponderse con las ideas mantenidas por el pueblo como conjunto, y así, la *Teogonía* se convirtió en la versión griega, comúnmente aceptada, de la evolución divina”.

³ Edición de Heinemann (1914a). “Pues de ella desciende la funesta stirpe y las tribus de las mujeres” (Pérez y Martínez 1978, 96).

⁴ No solo se encuentra en las historias de divinidades, como los relatos sobre los raptos y violaciones protagonizadas por ellos, sino que también se aprecia en la forma en la que los héroes tratan a las mujeres en la épica, en la lírica y en la tragedia, como puede verse en la *Iliada* con la violencia sobre las mujeres

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

esta investigación se encargará del estudio de uno concreto, el del rapto y violación de Europa. Mitos como este y otros de carácter similar se oían, se leían y se veían en las pinturas y mosaicos que decoraban las estancias privadas de las casas en las que habitaban las mujeres⁵, recordándoles que eran sujetos pasivos no solo en el plano sexual, como narra el mito, sino en todos los demás aspectos de la vida⁶. Así se lo transmite Eurípides⁷ en su obra *Suplicantes* en palabras de Etra:

πάντα γὰρ δι' ἀρσένων
γυναιξὶ πράσσειν εἰκόσ, αἴτινες σοφαί⁸.
(Eurípides, *Suplicantes*, 40-41)

Siglos después, en el Renacimiento, se recuperan estos mismos mitos y se plasman de nuevo en el arte, pero interesa plantearse si, en el caso de los pintores en estudio – Cousin y Tiziano –, transmiten también dentro de este nuevo contexto, tan diferente del antiguo, esa idea de inferioridad de la mujer respecto al hombre, pensamiento que se ha transmitido históricamente.

Este objeto de estudio surge de un seminario que organizó la UNED de Cantabria, “Infancia y género en el mundo romano: nuevas líneas de investigación”, en el que Irene

troyanas al perder la guerra, en la *Odisea* con el asesinato de las criadas de Penélope y en otros mitos heroicos, como en el abandono de Ariadna por parte de Teseo. Violencia física, violaciones, raptos, engaños y violencia verbal dirigidos a la mujer están presentes continuamente en los relatos mitológicos.

⁵ Mañas (2011) analiza representaciones iconográficas de violencia contra la mujer en los mosaicos que decoraban las estancias privadas con un carácter erótico, recalcando el importante valor educativo que emanaba de su contemplación: “Estas representaciones transmiten una imagen de la mujer como objeto de placer y del deseo masculino, a cuyo cuerpo es posible acceder mediante diversas formas de engaño o utilizando el recurso de la fuerza física, independientemente de su propia voluntad y su deseo” (*ibidem*, 63). También es interesante el estudio de Huntingford (2011) donde analiza la imagen de la mujer en la cerámica griega y donde también señala ese valor educativo “se trata, sobre todo, de imágenes que narran las historias de diosas y mujeres míticas, cuyas vidas sirven de ejemplo, a modo de metáfora, de lo que acontece en el mundo real, y cuya finalidad es la de legitimar y perpetuar las relaciones de poder de los hombres sobre las mujeres” (*ibidem*, 125).

⁶ “El hombre –sujeto– hace arte. La mujer –objeto– es arte” (Sotoca 2022, 38). El arte uno de esos ámbitos en los que se encuentra esta inferioridad. El arte en el sentido amplio –literatura y representaciones plásticas– está producida por hombres para hombres, idea fundamental que se va a tratar en el capítulo 3 donde se realiza el análisis iconológico de las pinturas en estudio. En este estudio en concreto, el mito de Europa está transmitido por textos literarios escritos por hombres (Apolodoro, Diodoro Sículo, Ovidio y Horacio) y se van a tomar de ejemplo dos pinturas elaboradas por hombres (Cousin y Tiziano).

⁷ Eurípides ha sido tachado de misógino durante mucho tiempo – opinión recogida ya por autores clásicos como Aristófanes o Aulo Gelio –, pero, como señala Pomeroy (1999, 127), “utiliza la posición ventajosa de la misoginia como medio para examinar creencias populares sobre las mujeres”, y añade más adelante, “Eurípides contrarresta las ideas expresadas en lugares comunes antifeministas retratando mujeres concretas y mostrando las razones de sus actos” (*ibidem*, 127).

⁸ Edición de Murray (1913b). “Que las mujeres, si son sabias, deben dejar que se haga todo por los hombres” (Calvo 1985, 26).

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

Mañas (2022) presentó una ponencia titulada “Mujeres y niños a través de las fuentes iconográficas altoimperiales”, donde aludía, al inicio, a las escenas mitológicas de violencia contra la mujer, y los códigos y mensajes que estos transmitían, un tema realmente interesante. Se propuso la elaboración de un estudio siguiendo esta línea a la profesora Rosario López Gregoris, quien sugirió tratarlo a partir de las recepciones en pintura de los mitos de *Metamorfosis* de Ovidio que trataran la violencia contra las mujeres; estos son muy numerosos, lo que ya es en sí un dato, por lo que se propuso el estudio de un único mito, el rapto y violación de Europa, al ser uno de los más representados.

Este motivo mitológico ha sido tratado a lo largo de la Historia del Arte en diferentes contextos por grandes artistas y otros no tan reconocidos⁹, por lo que se ha acotado esta investigación a las pinturas de Renacimiento, el movimiento de recuperación de cultura grecolatina que más repercusión ha tenido¹⁰. Dentro de este periodo se han escogido conscientemente las pinturas de Cousin y Tiziano porque son pintores pertenecientes al periodo considerado de mayor esplendor, el Alto Renacimiento, pero en dos países diferentes –Francia e Italia– con dos contextos político-sociales y artísticos muy diferentes. Las obras son, además, casi coincidentes en el tiempo, mediados del siglo XVI, pero dan dos visiones completamente distintas del mito: en una se muestra una versión idílica y romántica con ausencia explícita de la violencia, mientras que en la otra la violencia es manifiesta, pero tratada de forma erótica. Ese contraste en tantos niveles teniendo en cuenta contextos tan diversos, pero dentro de la misma cronología, permite hacer un interesante análisis de la recepción de este mito. A partir de estos ejemplos concretos se estudiará el uso de los temas mitológicos clásicos en las representaciones plásticas como mecanismo de perpetuación de un sistema ideológico patriarcal y se analizará la recepción de este pensamiento y el uso que hacen de él los dos pintores

⁹ Dentro del Renacimiento lo tratan Jean Cousin y a Tiziano; dentro del Manierismo representan el tema Martin de Vos y Veronés; dentro del Barroco lo tratan Rembrandt, Govaerts, Jordaens, Quellinus, Rubens y Teniers; en el siglo XVIII se encuentran un cuadro de autor anónimo y otro de Coppel; dentro del Clasicismo se cuenta con la obra Lanfranco; dentro del Rococó lo vuelven a tratar Boucher y de Troy; en España a finales del siglo XVIII-XIX tenemos a Goya; en el Simbolismo a Moreau; en las Vanguardias lo vuelven a tratar Bonard, Picasso, Serov y a Matisse. Esta recurrencia se daba también en la Antigüedad pues, como señala Mañas (2011, 66), la iconografía sobre los mitos de violación era abundante en las estancias privadas y, dentro de estos, especialmente el del rapto de Europa.

¹⁰ Se verá que se han dado a lo largo de la historia varios “renacimientos”, varios momentos en que se trató de recuperar la Tradición clásica, pero, sin duda, el más importante y significativo para el valor alcanzado por el mundo grecorromano es el Renacimiento iniciado en Italia ya a finales del siglo XIII.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

renacentistas, para ver cuál es el mensaje o los mensajes que se vehiculan mediante las versiones pictóricas.

Este trabajo de investigación se encuadra, por ello, dentro de los estudios de Tradición clásica. Este término se acuña con la obra de Gilbert Highet *The Classical Tradition* (1949), pero este autor lo habría tomado de una obra precedente, *Virgilio nel medio evo* de Dominico Comparetti (1872): Comparetti se refería con este término al legado grecolatino en la Edad Media, mientras que Highet amplía el concepto y alude a la influencia de la cultura clásica en el mundo moderno (Laguna 2004a, 87-88; Laguna 2004b, 412-413). Precisamente en este sentido más amplio lo define también Laguna (2004b, 412):

Hablamos de Tradición Clásica para referirnos a la influencia directa e indirecta que ha ejercido la cultura clásica en el mundo occidental moderno, en todos los ámbitos de la cultura y de la civilización, incluyendo muy especialmente la literatura, la arquitectura y el arte, el derecho, la ciencia, el deporte, la religión y el pensamiento.

Esta Tradición clásica, dado que se investiga la perpetuación de la ideología patriarcal que se constata en la Antigüedad, se va a abordar desde los dos principales vehículos de pensamiento: en primer lugar, en las artes mayores, puesto que el Renacimiento supuso la recuperación de las características primordiales de la estética clásica y de la temática mitológica en ellas; en segundo lugar, en la literatura, ya que los manuales mitográficos del Renacimiento que utilizan los artistas como fuente de inspiración beben de la literatura grecolatina, unos directamente y otros a través del intermedio de la Edad Media.

Pero el presente trabajo se enmarca también en los Estudios de Género, porque indaga en el recorrido del pensamiento machista de la desigualdad femenina, pensamiento que provoca actos de violencia perpetuados hasta nuestros días, como el representado en el rapto y violación de Europa. Como señala Mañas (2019, 9):

Los relatos de los historiadores antiguos tuvieron como finalidad dejar constancia de los avatares políticos, las gestas militares y los hechos memorables de los hombres de la Antigüedad (...). Las voces poderosas de los grandes narradores clásicos hacían brillar a una parte de los actores de la historia, los hombres libres y ciudadanos de las clases privilegiadas que detentaban el poder político, económico y social, y manejaban todos sus resortes; mientras que condenaban a mantenerse en la semioscuridad a las mujeres, pero también a los menores, a los esclavos y a los sectores menos favorecidos de la sociedad. La producción historiográfica de los siglos XIX y gran parte del XX, monopolizada por las voces de los representantes de las instituciones académicas en las que la presencia femenina fue anecdótica, consolidó este relato sin cuestionárselo.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

Así, no es hasta los años 70 cuando se inician los primeros estudios sobre el papel de la mujer en la Antigüedad y hacia finales de los 80 en España¹¹. Son muchos los temas desde los que se aborda el estudio de la mujer en la actualidad desde la perspectiva de género, uno de ellos es el ámbito de la sexualidad y, dentro de este, el análisis de las agresiones sexuales, uno de los puntos más importantes en este trabajo, ya que se estudia el concepto de violación y su representación en la pintura.

Esta investigación, como se ha dicho en el inicio, se retrotrae a las características básicas de la cultura occidental, a Grecia y Roma, como parte fundamental en la configuración de la imagen de la mujer actual (Conesa 2016, 211), de forma que se puede decir que la mitología, eje central de la cultura grecolatina, y su concepción marginal de la mujer dentro de la ideología patriarcal que transmite, son objetos de estudio pertinentes. Pomeroy señala esta misma línea de pensamiento en la introducción a su obra:

Una investigación sobre cómo los mitos nacen y su relación con realidades externas y psicológicas constituye un preludio esencial a la historia de las mujeres, pues los mitos del pasado moldean las actitudes de generaciones sucesivas y más sofisticadas y preservan la continuidad del orden social. (1999, 15)

Sin embargo, este trabajo no estudia únicamente un mito, sino también su recepción en la pintura, siguiendo la propuesta de que para hacer progresar la Historia de las mujeres se deben “releer las fuentes históricas tradicionales y, junto a ello, explotar nuevas fuentes de información (literarias, epigráficas, numismáticas, arqueológicas, estatuarias, pictóricas...)” (Bengochea 1998, 254). Pero también se sigue la idea de María Zambrano, quien “concebía el arte como un medio de conocimiento” (Rius 2007, 244). Pues, como se ha señalado más arriba, desde la Antigüedad se utilizaba la imagen para educar, para transmitir y para perpetuar el sistema de pensamiento patriarcal imperante, sobre todo, teniendo en cuenta que la lectura y la escritura no eran accesibles a todo el mundo (Huntingford 2006, 121-122). Ha sido esencial en esta investigación la lectura de Rosa Rius, “¿Qué vemos cuando miramos? Notas sobre el imaginario de la violencia” (2007), donde invita a hacer una relectura de las obras de arte en las que se ejerce violencia

¹¹ Mañas (2019, 11-17) recoge los títulos más importantes de estos inicios y las principales líneas de investigación. Asimismo, la obra de Pedregal (2011) y la obra de Cid (2015) recogen la bibliografía más importante hasta el momento.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

contra las mujeres y a recuperar ese significado que se ha mantenido oculto, invisibilizado, porque se consideraba que no interesaba a la mirada masculinizada con la que mira toda una sociedad. La autora considera, además, que visibilizar esa violencia que ha estado presente en la iconografía desde la Antigüedad es un primer paso para la concienciación y su erradicación (Rius 2007, 246).

Es un tema interesante, además, porque en él se ha podido tomar como base y aplicar el contenido aprendido en algunas materias del Máster: en “Formas y Temas Clásicos”, en donde se han estudiado los conceptos de Iconografía e Iconología, cómo se realiza el análisis de una representación plástica y la recepción de la Tradición clásica en el arte desde sus orígenes hasta el Clasicismo, incluido el Renacimiento, movimiento que se analizará en este trabajo. En la materia “El Mundo Clásico en las etapas culturales de Occidente” y “La Tradición Clásica en la literatura occidental”, también se ha tratado la recepción en el arte y especialmente en la literatura de la Tradición clásica, de modo que es fundamental para este trabajo la óptica desde la que se tratan los mitos en los periodos del Renacimiento, así como los manuales de la época en los que se recopilaba y explicaba dicha mitología, y que han servido de fuente de inspiración para los pintores. Además, en la materia “La Mujer en Grecia y Roma” se ha podido estudiar en profundidad la realidad de la mujer en el mundo antiguo fuera y dentro de la mitología, ambas perspectivas interesantes para este trabajo. Finalmente, la materia “Mitología Clásica”, ha proporcionado una panorámica de los mitos grecolatinos, el mito de Europa entre ellos, así como su definición y funciones, fundamentales estas últimas para el propósito de la investigación, pero también ha permitido ahondar en el estudio de esos manuales renacentistas, fuente de inspiración y de entendimiento de los relatos míticos para los artistas.

2. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DEL TFM

La metodología es el eje que vertebra el estudio, pues constituye el conjunto de procedimientos que se siguen para la consecución y el logro del objetivo que este se propone. Esta metodología se refleja en la estructura del trabajo, ya que cada capítulo que lo compone determina cada uno de los procedimientos que se han seguido.

El estudio comienza en este capítulo 0, a modo de introducción, en el que se incluyen unas consideraciones previas que deben tener los estudios de investigación y otras cuestiones que son pertinentes. En cuanto a las consideraciones previas, en este

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

capítulo introductorio se expone el objetivo y justificación del presente estudio, la metodología que se ha seguido para la consecución de este y la estructura del trabajo y las fuentes primarias y secundarias en las que se basa. En cuanto a las otras cuestiones pertinentes, se ha añadido, además, un apartado denominado “una cuestión terminológica”, porque es importante recalcar el problema terminológico e ideológico al que hay que enfrentarse cuando se usa el término de “violación” aplicado a una cultura en la que no se encuentra un término o términos específicos para este tipo de violencia contra la mujer, en el sentido moderno del concepto, dado que es el objeto de estudio. Esto se debía a que, para los griegos y los romanos, el consentimiento de la mujer en el acto sexual era relevante tan solo en unos casos particulares, mientras que en la actualidad es una cuestión central, como se verá que señala el Código Penal. Asimismo, en este capítulo se ha añadido un apartado respecto al uso de los eufemismos que se han utilizado a la hora de designar los mitos que narran agresiones sexuales con el objetivo de deformar la imagen que se tiene de ellos, de modo que se convierten en historias románticas o idílicas. Ello con el objetivo de señalar que se va a evitar utilizar y perpetuar esa imagen equivocada con la que se desvirtúan los mitos que narran estos tipos de violencia.

El capítulo 1 está dedicado al estudio del mito, dado que es una de las fuentes primarias de este estudio. En primer lugar, se definirá el concepto de mito, así como sus funciones, lo que ayudará a comprender los valores y usos que tenían los mitos en las sociedades antiguas. Se verá que el mito tiene una función paradigmática y político-social dentro de la comunidad en la que se cuenta, de forma que influye en el comportamiento, al marcar pautas y roles. De esta forma, el rapto y violación de Europa y otros relatos que también reflejan violencia contra la mujer transmitían a la comunidad unos mensajes muy claros de subordinación femenina; como no es un caso único, se aludirá a los mitos en los que se ejerce violencia contra la mujer y se concretará en el caso de los mitos que siguen un esquema rapto-violación. Estos mitos han llegado en sus distintas versiones de forma escrita principalmente; por ello, después se verán las fuentes clásicas que han transmitido el mito concreto de la violación de Europa para ver qué versión y momento de esta han plasmado los pintores en estudio, y la terminología que se usa en la narrativa de dichos autores para definir estas situaciones, para ver si denotan un comportamiento violento o no.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

El capítulo 2 está dedicado a la otra fuente primaria del estudio, las pinturas. Este se inicia con una breve aproximación a los conceptos de Iconografía e Iconología, las ciencias en las que se apoyará este trabajo para el estudio de la pintura, y a las nociones básicas para comentar una obra de arte. Después, se continuará con en el primer paso de ese comentario, la comprensión de contexto en que se realiza la obra, es decir, el Renacimiento, pero también del movimiento cultural más importante dentro de él, el Humanismo, de los que se ofrecerán unas nociones generales. Después, se aludirá a los manuales de mitología y las traducciones de los autores grecolatinos que proliferan en esta época y que formaban parte de las bibliotecas de los artistas, como fuentes primarias del momento para el conocimiento del mito. En el apartado siguiente, siguiendo el esquema de análisis, se hará un análisis iconográfico de las pinturas que se han seleccionado para el estudio, *L'enlèvement d'Europe* de Cousin y *Il rapimento di Europa* de Tiziano, con énfasis en los estudios de la forma y el color, y sus significados.

En el capítulo 3, tras haber estudiado el mito y las dos representaciones plásticas a nivel iconográfico, se comprobará a través del estudio Iconológico si estas pinturas se han utilizado como mecanismos de una construcción ideológica patriarcal. En el primer apartado, se analizarán los contextos particulares de los pintores en estudio, así como los de realización de las obras, para intentar comprender si estas vehiculan a través del mito un mensaje parecido al que emanaba en el contexto original, o si hay otro objetivo en la selección del mito; en el segundo, se recogen las conclusiones del análisis iconológico. Finalmente, en el capítulo 4 se recogen las conclusiones de esta investigación y las nuevas líneas de investigación que ha suscitado este trabajo. Este termina con la bibliografía.

3. FUENTES PRIMARIAS Y SECUNDARIAS

Las fuentes constituyen la base de cualquier trabajo de investigación. Se ha tratado de consultar el mayor número de fuentes para conseguir el resultado más clarificador posible. En cuanto a las fuentes primarias, esta investigación se sustenta en dos tipos: textos y pinturas. Respecto a los textos, se utilizan varios tipos de textos: por un lado, los textos grecolatinos, así como el manual mitográfico de Boccaccio de época ya renacentista que transmiten el relato del rapto y violación de Europa, como fuentes de inspiración para las versiones pictóricas del mismo. De ellos, se analizará los términos en que expresan el hecho, así como las diferentes versiones que dan del mismo. Por otro, hay citas de otros textos grecolatinos de diferentes géneros que apoyan ideas que se

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

sostienen a lo largo de la investigación respecto a la ideología patriarcal y el estatus de la mujer, principalmente; son especialmente importante los textos legales porque, como señala Mañas (2019, 19) respecto del derecho romano, que también se puede aplicar a las leyes griegas:

El derecho constituye una preciosa fuente documental para abordar la situación política y jurídica de las mujeres dentro del complejo entramado constitucional romano. Las diversas compilaciones legales existentes en el derecho público y privado (...) permiten obtener una imagen exacta de la consideración de la mujer romana dentro del ordenamiento jurídico, y también de la evolución de los principios normativos y las restricciones legales a las que estuvo sujeta a lo largo del tiempo.

En cambio, referente a los demás textos literarios, la autora lanza una advertencia, pues estos están escritos casi en su totalidad por hombres, contruidos a partir del discurso masculino patriarcal imperante, de forma que hay que tener en cuenta que “vienen marcados por las propias convenciones de los diferentes géneros y, por tanto, tienden a deformar la realidad en uno u otro sentido” (Mañas, 2019, 19).

La segunda fuente primaria es la pintura, dos en concreto en esta investigación – *L'enlèvement d'Europe* de Jean Cousin e *Il rapimento di Europa* de Tiziano–, puesto que se analiza la recepción del mito en la pintura. Estas pinturas se analizan en el punto 3 del capítulo 2 desde el punto de vista iconográfico, no atendiendo a las características propias del movimiento al que pertenecen, sino atendiendo a la forma y el color, puntos relevantes para el estudio del significado. Después, en el punto 1 y 2 del capítulo 3 se estudian desde el punto de vista iconológico, para tratar de desentrañar el significado que vehiculan las pinturas.

En cuanto a las fuentes secundarias, se han utilizado libros, artículos, tesis y conferencias especializadas según las temáticas que se han desarrollado a lo largo de esta investigación. Sobre el concepto de violación se han utilizado fuentes jurídicas y bibliografía especializada con el objeto de definir, en primer lugar, qué es la violencia, qué la provoca y qué definición se da al concepto “violencia de género”; en segundo lugar, se verá qué se entendía en la Antigüedad por “violación”, a partir de las leyes griegas y romanas que aluden a ello y que tienen como objetivo último el control del comportamiento sexual de la mujer, objetivo clave en la Antigüedad, porque ella es la que tiene la capacidad de dar a luz. En el capítulo 1 sobre el mito y la mujer en la mitología, se han utilizado trabajos, por un lado, para definir el mito y sus usos; por otro

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

lado, para el estudio de los mitos concretos en los que se ejerce violencia contra la mujer, para ver los elementos comunes en la narración. En el capítulo 2 sobre las pinturas y en el capítulo 3 sobre la interpretación de estas, se han utilizado libros de consulta y artículos especializados sobre las ciencias de la Iconografía y la Iconología, parte fundamental de la metodología, y sobre el movimiento del Renacimiento, así como sobre los autores y las obras que son objeto de estudio. También ha sido fundamental en este punto el estudio de los manuales mitográficos del Renacimiento como fuente de inspiración y su relación con el mito y las fuentes clásicas de las que dependen.

4. LA CUESTIÓN TERMINOLÓGICA E IDEOLÓGICA

4.1. *Violencia y violación. El término “violación” en la Antigüedad*

La violencia es un campo prácticamente inabarcable; por ello, se va a acotar a un tipo de violencia muy concreta que es la violación. Para ello, partiendo de la definición de violencia, se estudiará en qué contexto surge o se transforma esta violencia en una violación. Birulés (2017, 19) señala que la violencia ejercida por el ser humano es diferente a la de los animales, puesto que las acciones violentas de los humanos no son instintivas y de autoprotección, como las de los animales, sino que “más que asemejarse a la conducta animal, tienen que ver con el deseo de negar la libertad de los y las demás o de acabar con ella (...)”. Lo define de forma más extensa a continuación:

(...) la violencia humana es fruto de la voluntad de controlar el cuerpo o los desplazamientos de la víctima, de la voluntad de que nada altere o interfiera en la supuesta soberanía, invulnerabilidad y completitud del sujeto, como si este reaccionara agresivamente cuando, en sus relaciones y conflictos con los demás, entrevé su propia vulnerabilidad y dependencia o cuando en su entorno alguien se singulariza o interrumpe una dinámica de forma inesperada. (*ibidem*, 19)

González Mínguez (2008, 16) sigue esta misma definición de violencia en su artículo, al señalar que:

(...) no hay que olvidar, y así lo han puesto de relieve numerosos antropólogos, que la búsqueda del poder o la conservación del mismo son la principal causa de violencia. No tiene ésta, por tanto, un origen biológico, no es innata al hombre, sino de tipo cultural. La perpetuación en el poder, el querer tener más, el control social, la reproducción sistemática de determinados esquemas ideológicos generan violencia y conflictos.

Queda constatado, pues, que la violencia humana tiene un origen cultural y se usa como mecanismo de mantenimiento del poder que se ejerce sobre otra persona o grupo,

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

al que se considera inferior. Si esto se aplica a la sociedad antigua en la que había una dualidad de género hombre-mujer, en la que esta última, jerárquicamente, era considerada inferior (González Gutiérrez 2021, 1-6), se ve que esa violencia sobre la mujer que narra la mitología es un mecanismo de mantenimiento de esa ideología, de ese control patriarcal que ejercía el hombre para mantener subordinada a la mujer, situación que sigue vigente aún hoy, aunque con otros mecanismos.

Cascajero (2000, 29) señala además un hecho preocupante: "... cuanto más radical es la separación de esferas en una sociedad, tanto más brutal es la dominación masculina". Así ocurría en la sociedad antigua debido a la polaridad tan extrema que se daba en las relaciones sociales, puesto que la mujer se definía por oposición al hombre, como señala Cid (2005, 41), "(...) está muy presente el concepto de alteridad, de modo que la mujer se imagina diferente y por oposición a los rasgos que definen al *aner* griego, o el *vir* romano", creando así unos prototipos opuestos que se perpetúan como naturales, en los que se impone el género masculino (González Gutiérrez 2021, 2). Así lo señala Eurípides¹²:

εἷς γ' ἀνὴρ κρείσσων γυναικῶν μυρίων ὄρα̃ν φάος.¹³
(Eurípides, *Ifigenia en Áulide*, 1394)

Esta desigualdad e inferioridad se cristalizan en la dualidad espacio público-espacio privado, dentro de los cuales al hombre le corresponde la esfera y espacios públicos, donde se toman decisiones, mientras que a la mujer se la recluye generalmente en la esfera privada y el espacio doméstico¹⁴, bajo la supervisión masculina (Cascajero 2000, 28; González Gutiérrez 2021, 2-3). Se puede considerar que esta construcción de

¹² Para el estudio de la concepción de la mujer en la obra de Eurípides, se recomienda la lectura del capítulo de Pomeroy "La mujer en Eurípides: un nuevo canto" (1999, 123-132).

¹³ Edición de Murray (1913c). "Un solo hombre es más valioso que mil mujeres en la vida" (García Gual y Cuenca 1979, 71).

¹⁴ Se tiene que señalar aquí que la mujer en Roma contaba con una mayor libertad que la mujer griega. La mujer en Roma podía ocupar cargos religiosos importantes y tenía un papel social más activo, ya que podía acudir a banquetes y recibir invitados en su propia casa, debido al papel tan importante que desempeñaba en la educación de sus hijos. Pero también dentro de la sociedad griega se encuentran algunas mujeres que tenían más libertad, como eran las mujeres de clase baja frente a las de clase alta, ya que las de clase baja tenían que trabajar fuera del hogar, como las que se dedicaban al comercio, o las hetairas. Para más información se pueden consultar los artículos de Fernández García (2009), Fuentes Santibañez (2012), Molina Ruiz (2014) y Morales Otal (1998) que se encuentran en la bibliografía. Respecto a la mujer en la Antigüedad, en la obra de Pomeroy (1999) se recoge el debate referente a su estatus real y se hacen matizaciones muy interesantes, además de un análisis en todas las épocas tanto de la mujer griega como de la mujer romana.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

género creada por los hombres es una de las formas de violencia más antigua concebida contra la mujer. Uno de los primeros testimonios literarios sobre esta dualidad se encuentra, en la *Iliada* de Homero, en la famosísima despedida de Héctor y Andrómaca:

ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε
ἰστόν τ' ἠλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε
ἔργον ἐποίχεσθαι: πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει
πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί, τοὶ Ἰλίῳ ἐγγεγάασιν¹⁵.

(Homero, *Iliada*, VI, 490-493)

Pero no es el único, hay testimonios de ellos a lo largo de toda la literatura grecolatina, como se ve también en los argumentos de algunas comedias de Aristófanes protagonizadas por mujeres¹⁶ como *Lisístrata* o *Las assembleístas*; el hecho de que la mujer participara en la esfera pública era tan poco plausible que el comediógrafo trató este argumento para provocar la risa en el público masculino, utilizando un recurso heredado de la tradición denominado *mundo al revés*, como señala López Gregoris en el prólogo de la edición de Gil Fernández (2021, 27) de *Lisístrata*:

Otro rasgo heredado que el público espera y aprecia es el llamado mundo al revés, es decir, un mecanismo compensatorio social, mediante el que se da deshago a los anhelos del pueblo de un mundo mejor. Se trata de una proyección utópica tan característica de las obras de Aristófanes, que en este caso cristaliza en que las mujeres se hacen con el poder y son las que deciden la política internacional de las grandes polis griegas, Esparta y Atenas. No podemos dejar de imaginar la hilaridad del público al ver cómo en esta comedia accede al poder la parte de la población con menos derechos de la ciudad, después de los esclavos: las mujeres.

El concepto de violencia de género ha suscitado mucho debate y se han escrito muchos artículos a favor y en contra del uso de este concepto. Como señala Scott, es muy difícil definir el concepto “género” porque va evolucionando con el tiempo, de modo que se han propuesto muchas definiciones derivadas del interés en su estudio como una nueva categoría analítica (2008, 49-63). En este estudio se seguirá la concepción de Poggi (2019, 287), según la cual:

¹⁵ Edición de Monro y Allen (1963). “Mas ve a casa y ocúpate de tus labores, el telar y la rueca, y ordena a las sirvientas afanarse en la tarea. Del combate se cuidarán los hombres todos que en Ilio han nacido y yo, sobre todo” (Crespo 1996, 228).

¹⁶ La representación de la mujer en la comedia de Aristófanes aparece tratada en la obra de Pomeroy en dos apartados específicos para ello (1999, 132-140).

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

La palabra “género” entonces designa “una categoría social impuesta sobre cuerpos sexuados”: un conjunto de creencias, expectativas, roles sociales, posiciones, tendencias, actitudes, gustos, que están socialmente asociados con uno u otro sexo (o, mejor dicho, con el parecer como pertenecientes a un sexo u otro).

Añade más adelante una nota aclaratoria importantísima (*ibidem*, 330):

(...) la violencia está dirigida contra la mujer por el solo hecho de serlo y, en este sentido es ‘de género’, porque la violencia es la manifestación, y es funcional para el mantenimiento, de una estructura social caracterizada por la subordinación/ opresión/ dominación de aquellos que pertenecen a un género determinado. Este criterio tiene la función, política e ideológica, de señalar que la violencia contra el género femenino no es un mero episodio de desviación criminal, sino que está vinculada a la compleja estructura social que coloca a las mujeres en una posición subordinada. La violencia está relacionada con el género, porque la posición de subordinación y sumisión que mantiene y ayuda a crear, no es más que el resultado de un vasto y socialmente variable conjunto de estereotipos de género.

Queda claro, pues, que estas narraciones de la mitología que describen formas de violencia contra la mujer son también violencia de género, porque están basadas en una concepción de inferioridad de la mujer con respecto al hombre y porque se usan para perpetuar dicho pensamiento¹⁷. Alamillo (2002, 1) resalta, además, que los mitos que relatan estos hechos son numerosísimos¹⁸, ya que en la mayoría de los casos es la mujer el objeto de raptó y violación, lo que refuerza esa idea.

Una vez que queda claro que se habla de un caso de violencia, y más concretamente de violencia de género, se llega a ese tipo específico la violación, que narra el mito de Europa. Este estudio se encuentra con el problema ideológico y terminológico que supone el uso del término “violación” aplicado al mundo antiguo; se puede hablar de violencia, se puede hablar de violencia de género, pero ¿se puede hablar de violación? En la actualidad en España la agresión sexual se encuentra tipificada en el Código Penal en los artículos 178, 179 y 180 en los que se define como atentado contra la libertad sexual de una persona sin su consentimiento¹⁹. Recientemente, además, se ha aprobado, pero aún

¹⁷ Como señala Scott (2008, 52), “en su reciente y más simple utilización, el término ‘género’ es sinónimo de ‘mujeres’”. Y me parece muy interesante lo que añade un poco más adelante: “El término género, como sustituto de las mujeres, también se emplea para sugerir que la información sobre las mujeres es, necesariamente, información sobre los hombres, y que lo uno implica el estudio de lo otro. Este empleo insiste en que el mundo de las mujeres forma parte del mundo de los hombres, que ha sido creado dentro de este y por este” (53).

¹⁸ Esta idea se recalca en numerosos de los artículos que se han consultado como López Muñoz (2006, 258); González Mínguez (2008,16); Guerra (2006, 173); Zaragoza (2006, 63).

¹⁹ BOE-A-1995-25444 Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

no publicado, la Ley Orgánica de garantía integral de la libertad sexual (2020) que considera violencia sexual “actos de naturaleza sexual no consentidos o que condicionan el libre desarrollo de la vida sexual en cualquier ámbito público o privado” (*ibidem*, 6), reforzando, además, con la modificación de los artículos 178 y 179 la cuestión del consentimiento (*ibidem*, 59-60). Sin embargo, como se ha señalado, esta concepción es muy reciente, por lo que, ¿qué situaciones se entendía en la Antigüedad por violación?

El concepto de Derecho tal y como se conoce hoy nace en el mundo romano y su legislación ha sido tan importante que, de hecho, sus leyes han estado en vigor en esencia hasta casi el siglo XX en gran parte del mundo occidental. Como señala Rodríguez Ortiz (1982, 35-36), el Derecho romano fue legislando y evolucionando en función de los condicionantes políticos, sociales y morales del cada momento, tal y como sucede hoy en día, cuando las leyes se van modificando, ampliando o suprimiendo para adaptarse y acoger nuevas realidades. Estos condicionantes afectaron al derecho romano en su regulación de considerar un acto sexual lícito o no, pues, como señala Millet respecto al acto sexual, “aunque parezca constituir en sí una actividad biológica y física, se halla tan firmemente arraigado en la amplia esfera de las relaciones humanas que se convierte en un microcosmo representativo de las actitudes y valores aprobados por la cultura” (1995, 67). Las leyes griegas y romanas estuvieron orientadas al control sexual femenino, puesto que así tenía también el control en la reproducción. Como señala Lerner (1990, 25-26):

La apropiación por parte de los hombres de la capacidad sexual y reproductiva de las mujeres ocurrió antes de la formación de la propiedad privada y de la sociedad de clases. Su uso como mercancía, está, de hecho, en la base de la propiedad privada.

Así, en la sociedad antigua, tanto en Grecia como en Roma, como se ha dicho anteriormente, se parte de la consideración de la subordinación de la mujer respecto al hombre, pensamiento que también afecta al ámbito sexual y a las exigencias que se le hacían a uno y a otro, de forma que estaban sometidos a una estricta moral sexual. La mujer permanecía bajo tutela primero del padre generalmente y después, cuando contraía matrimonio, bajo la del marido, pues la mujer se consideraba un objeto de cambio entre familias, una propiedad que se podía comprar (Conesa y González 2016, 88-95, 101-106; Fuentes 2012, 10-11; González González y Simões 2021, 335; González Gutiérrez 2021, 1-20; Molina 2014, 4). En palabras de Izquierdo (1900, 310), “las mismas mujeres se

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

convirtieron en un recurso que los hombres adquirirían igual que se adueñaban de las tierras”. Así lo refleja también Hesíodo:

οἶκον μὲν πρότιστα γυναικὰ τε βοῦν τ' ἀροτῆρα,
κτητήν, οὐ γαμετήν, ἦτις καὶ βουσίην ἔποιτο²⁰.
(Hesíodo, *Trabajos y días*, 405-406)

A la mujer se le exigía siempre castidad: debía mantenerse virgen cuando estaba bajo el control paterno y, después, cuando se casaba y pasaba a estar bajo potestad del marido, serle fiel, de forma que garantizara que la descendencia que tenía pertenecía a esa familia, objetivo clave en el control del cuerpo femenino. Así, Izquierdo (1900, 312) precisa, “pero lo que se cosifica y lo que se convierte en una mercancía no son las mujeres. Lo que se trata así es su sexualidad y su capacidad reproductiva”. Como señala Mañas (2019, 120):

En particular, la sexualidad de las ciudadanas romanas, transmisoras del patrimonio, de la legitimidad y de los derechos de ciudadanos y políticos, estuvo profundamente controlada mediante normas legales y sociales que implicaban una atenta vigilancia sobre el cuerpo femenino. Esto no atañe a las mujeres extranjeras ni a las prostitutas, ni a las concubinas, que son irrelevantes a efectos jurídicos y sobre cuyos cuerpos no se muestra ningún afán ni moralizador ni normativo.

Ese control es aplicable tanto a las mujeres griegas como a las mujeres romanas, como se verá más adelante. La capacidad de la mujer para tener descendencia la señala Lerner (1990, 35) como una de las causas del origen del pensamiento patriarcal, ya que se la relega únicamente a realizar esa función:

La explicación tradicional se centra en la capacidad reproductiva de las mujeres y ve en la maternidad el objetivo principal de la vida de la mujer (...). La función maternal de las mujeres se entiende como una necesidad para la especie, ya que las sociedades no hubieran sobrevivido hasta la actualidad a menos que la mayoría de las mujeres no hubieran dedicado la mayor parte de su vida adulta a tener y cuidar hijos. Por lo tanto, se considera que la división sexual del trabajo es funcional y justa²¹.

²⁰ Edición de Heinemann (1914b). “En primer lugar procúrate casa, mujer y buey de labora [-la mujer comprada, no desposada, para que vaya también detrás de los bueyes-]” (Pérez y Martínez 1990, 144).

²¹ Esta idea la refuta la autora (1990, 37): “Cuando las antropólogas feministas han revisado los datos o han hecho su propio trabajo de campo se han encontrado con que la dominación masculina no es ni mucho menos universal. Han hallado sociedades en las que la asimetría sexual no comporta connotaciones de dominio o subordinación. Es más, las tareas realizadas por ambos sexos resultan indispensables para la supervivencia del grupo, y en muchos aspectos se considera que ambos tienen el mismo estatus. En estas

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

Al hombre, en cambio, no se le exigía ni castidad, ni fidelidad ni exclusividad para con su esposa (González Gutiérrez 2021, 34, 48; Koutsopetrou 2019, 2-3; Pomeroy 1999, 23; Rodríguez Ortiz 1997, 37-39). De ello se queja Medea en la obra de Eurípides:

ἀνὴρ δ', ὅταν τοῖς ἔνδον ἄχθηται ζυνών,
ἔξω μολῶν ἔπαυσε καρδίαν ἄσης
[ἢ πρὸς φίλον τιν' ἢ πρὸς ἥλικα τραπεῖς].
ἡμῖν δ' ἀνάγκη πρὸς μίαν ψυχὴν βλέπειν²².
(Eurípides, *Medea*, 244-247)

La pérdida de la castidad de una mujer afectaba al hombre y a la familia bajo cuya tutela se encontraba, de forma que lo que la ley castigaba no era propiamente el daño que la mujer sufría, sino la ofensa que se ocasionaba al hombre al que pertenecía; de hecho, no importaba el consentimiento expreso o no de la mujer en las relaciones sexuales, sino la autorización del hombre del que era propiedad (González Gutiérrez 2021, 48-51; Koutsopetrou 2019, 3 y 64; Mañas 2011, 62). Por ello, Odiseo a su regreso a Ítaca ejecuta a las doce esclavas que habían mantenido relaciones con los pretendientes de Penélope que habían estado en palacio durante su ausencia (Homero, *Odisea*, XXII, 416-478), refiriéndose a ellas así:

ἀλλ' ἄγε μοι σὺ γυναῖκας ἐνὶ μεγάροις κατάλεξον,
αἱ τέ μ' ἀτιμάζουσι καὶ αἱ νηλεΐτιδές εἰσιν²³.
(Homero, *Odisea*, XXII, 416-417)

Esta concepción suponía que la mujer no podía rechazar al marido, ni podía negarse si este la ofrecía a otro hombre (Rodríguez Ortiz 1997, 39), ya que en ambos casos había autorización de este, como tampoco se consideraba el consentimiento por parte de personas no libres como esclavas o libertas, siempre y cuando el amo al que

sociedades se cree que los sexos son <<complementarios>>; tienen papeles y estatus diferentes, pero son iguales”.

²² Edición de Murray (1913a). “Un hombre, cuando le resulta molesto vivir con los suyos, sale fuera de casa y calma el disgusto de su corazón [yendo a ver a algún amigo o compañero de edad]. Nosotras, en cambio, tenemos necesariamente que mirar a un solo ser” (Medina y López 1991, 222).

²³ Edición de Allen (1963). “Pero, ¡jea!, di tú de las siervas que tengo que tengo en mi casa, cuáles me han deshonrado y qué otras quedaron sin culpa” (Pabón 1993, 461).

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

pertenecían consintiese la relación²⁴ (Rodríguez Ortiz 1997, 51). Cuando Mommsem (1999, 410) tipifica el delito de *vis*²⁵, recoge esta excepción en cuanto a la falta de consentimiento: “cuando la ejercía el jefe de la familia o la autoridad, siempre que se tratara de cosas en que uno y otra pudiesen exigir obediencia”.

De la misma manera, una relación extramatrimonial con consentimiento de la mujer también era una falta a la castidad y un insulto a la familia, si no contaba con autorización del hombre al que esta estaba vinculada, lo que se denomina *adulterium* o *μοιχεία*: en el caso de las mujeres, se producía cuando la mujer mantenía relaciones sexuales con consentimiento con cualquier persona que no autorizaba su padre o marido, mientras que en caso del hombre se producía cuando mantenía relaciones no autorizadas con la hija o esposa de otro ciudadano (Mañas 2011, 62). Así lo señala la propia Clitemnestra, que había cometido adulterio con Egisto, en la obra de Eurípides:

μῶρον μὲν οἶν γυναῖκες, οὐκ ἄλλως λέγω:
ὅταν δ', ὑπόντος τοῦδ', ἀμαρτάνῃ πόσις
τᾶνδον παρώσας λέκτρα, μιμεῖσθαι θέλει
γυνὴ τὸν ἄνδρα χᾶτερον κτᾶσθαι φίλον.
κάπειτ' ἐν ἡμῖν ὁ ψόγος λαμπρύνεται,
οἱ δ' αἴτιοι τῶνδ' οὐ κλύουσ' ἄνδρες κακῶς²⁶.
(Eurípides, *Electra*, 1035-1040)

En los textos griegos no hay un único término para definir violación, sino que se solían emplear *βία*, *ὑβρις* o *μοιχεία* en determinados contextos y construcciones sintácticas. Si se toma como referencia *A Greek-English Lexicon* de Liddell y Scott (1996) se define *βία* como “bodily strenght, force”, “act of violence” e “in Att. law, rape”; *ὑβρις* como “wanton violence, arising from the pride of strength or from passion, insolence”,

²⁴ Pomeroy (1999, 23) señala: “las hembras inmortales deben fornicar con machos de similar rango —o sea, los dioses—, mientras que los machos inmortales pueden disfrutar de las mujeres de rango inferior o mortales. Al igual que ocurría entre los humanos, un hombre tenía acceso sexual a una esposa legítima o a las esclavas de su casa, mientras que se esperaba que la esposa le fuera fiel”. Se ve cómo la mitología tiene una función pragmática y político-social que marca unas determinadas pautas de comportamiento, de lo que se hablará en el punto 2 del capítulo 1 sobre el mito.

²⁵ Mommsem (1999, 410) define *vis* como “poder, y sobre todo la prepotencia, la fuerza, por medio de la cual una persona, ora constriñe físicamente a otra a que deje de realizar un acto contra su propia voluntad, ora cohibe esta voluntad mediante la amenaza de un mal o, lo que es lo mismo, por miedo (*metus*) para determinarla a ejecutar o no ejecutar una acción”.

²⁶ Edición de Murray (1913b). “En efecto, casquivana es la mujer, no digo que no; pero cuando, sentado esto, el marido comete el yerro de rechazar la cama que tiene en casa, la mujer quiere imitar al marido y buscarse un nuevo amante. Y luego los reproches resplandecen en nosotras y en cambio los hombres, los culpables, no llevan la mala fama” (Calvo 1985, 327).

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

“lust, lewdness”, “an outrage on the person, esp. violation, rape”, “in Law, a term covering all the more serious injuries done to the person”; *μοιχεία* como “adultery”. Así, los dos primeros se traducen en algunos contextos como raptó y violación, sobre todo en textos legales.

Omitowoju (2002) y Koutsopetrou (2019) han estudiado estos conceptos y sus usos en diferentes textos y construcciones sintácticas²⁷, para determinar cuándo podría referirse al ámbito sexual, y concluyen lo siguiente: *βία* se utilizaría para resaltar el daño a la dignidad del hombre que tiene en posesión una mujer que ha tenido una relación sexual no autorizada, denote violencia o no; *ὕβρις* subrayaría una intención insultante o degradante en la acción, poniendo el foco en la actitud del ofensor, dado que, al forzar a una mujer propiedad de otro hombre, se ofende a este; *μοιχεία* se refiere al adulterio, es decir, a la relación consentida por una mujer, pero no por el hombre bajo cuya potestad está (Koutsopetrou 2019, 37-45; Omitowoju 2002, 29-115). Estas conclusiones denotan que la relación mantenida podía ser consentida o no, podía haber sido ejercida con violencia o no, pero claramente se mantenía sin autorización del hombre que tenía potestad sobre la mujer. Sin embargo, como los contextos del empleo de estos términos son tan variados y las expresiones y términos referidos a la violencia sexual también, todavía hoy permanecen en estudio y debate.

En Grecia las primeras leyes que condenaban delitos en el ámbito sexual estaban atribuidas a Solón, legislador de Atenas, y se referían al adulterio, porque, como se ha dicho, había un interés central en el control de la sexualidad femenina y de la reproducción, de forma que no pudieran nacer descendientes que no fueran del marido y, por tanto, ilegales (Pomeroy 1999, 104-105). Respecto a las sanciones, Pomeroy (1999, 105) refiere lo siguiente:

Se produjera el adulterio a través de una violación o mediante una seducción, el varón era siempre el legalmente culpable como la parte activa, mientras que la mujer se la consideraba pasiva. (...) La mujer acusada no tenía oportunidad de demostrar su inocencia, e incluso su tutor, con dificultades hubiera podido hacer algo en su ayuda.

De no poder defenderse se lamenta Creusa, violada por el dios Apolo:

²⁷ Ambos autores recogen numerosos ejemplos en textos griegos de diferentes géneros para apoyar sus estudios. Para más información, consultar la parte I de la obra de Omitowoju (2002, 1-136) y el capítulo 5 de la tesis de Koutsopetrou (2019, 37-46).

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

τί δῆτα; ποῖ δίκην ἀνοίσομεν,
εἰ τῶν κρατούντων ἀδικίας ὀλούμεθα²⁸;
(Eurípides, *Ion*, 253-254)

Las penas por adulterio con consentimiento eran mayores que las penas por violación, debido a que el primero suponía “una relación durante un cierto periodo de tiempo, en el cual el seductor ganaba el afecto de la mujer y accedía a las posesiones de la familia del marido” (Pomeroy 1999, 105), de nuevo por una cuestión de daño a la propiedad del hombre. Así lo refleja Lisias en *Discurso por el asesinato de Eratóstenes*:

οὕτως, ὃ ἄνδρες, τοὺς βιαζομένους ἐλάττονος ζημίας ἀξίους ἠγήσατο εἶναι ἢ τοὺς πείθοντας; τῶν μὲν γὰρ θάνατον κατέγνω, τοῖς δὲ διπλὴν ἐποίησε τὴν βλάβην, ἠγούμενος τοὺς μὲν διαπραττομένους βία ὑπὸ τῶν βιασθέντων μισεῖσθαι, τοὺς δὲ πείσαντας οὕτως αὐτῶν τὰς ψυχὰς διαφθείρειν, ὥστ' οἰκειοτέρας αὐτοῖς ποιεῖν τὰς ἀλλοτρίας γυναικας ἢ τοῖς ἀνδράσι, καὶ πᾶσαν ἐπ' ἐκείνοις τὴν οἰκίαν γεγονέναι, καὶ τοὺς παῖδας ἀδήλους εἶναι ὁποτέρων τυγχάνουσιν ὄντες, τῶν ἀνδρῶν ἢ τῶν μοιχῶν²⁹.
(Lisias, *Discurso por el asesinato de Eratóstenes*, 32-33)

La siguiente referencia legal importante a este respecto es el Código de Gortina del siglo V a.n.e., que regula las penas por violación en función de las condiciones sociales tanto de la víctima como del agresor (Koutsopetrou 2019, 66). El delito viene tipificado con los términos *κάρτει οἴπει* cuando la persona que lo sufre tiene condición libre, definido como “tener relaciones sexuales a la fuerza”; por el contrario, se emplea la expresión *κάρτει δαμάσαιτο*³⁰, cuando la víctima es un esclavo o esclava, definido como “someter por la fuerza” (Koutsopetrou 2019, 67). Pero, como se verá que sucede en Roma, sigue sin ser aplicable al hombre bajo cuya custodia se encuentra la mujer violada (Koutsopetrou 2019, 65-68), es decir, cuando esta es la esposa o la esclava, dado que en estos contextos no importa el consentimiento.

²⁸ Edición de Murray. “Pues, ¿a dónde iremos a reclamar justicia si nos vemos perdidos por la injusticia de los que dominan?” (Calvo 1985, 162).

²⁹ Edición de Heinemann (1930). “De esta forma, señores, considero merecedores de menor castigo a los violadores que a los seductores: a unos les impone la muerte, a los otros se les señala una doble pena, por estimar que quienes actúan con violencia incurren en el odio de los violentados, mientras que los seductores de tal forma corrompen el alma, que hace más suyas que de sus maridos a las mujeres ajenas; toda la casa viene a sus manos y resulta incierto de quién son los hijos, si de los maridos o de los adúlteros” (Calvo 1988, 83).

³⁰ En *A Greek-English Lexicon* (1996, 932) el verbo viene definido como “force, seduce” y “subdue, conquer”.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

En cuanto a la legislación romana, también hay leyes que castigan comportamientos femeninos que se consideraban no adecuados³¹: el *adulterium*, que se ha definido antes; el *stuprum*, referido al mantenimiento de relaciones sexuales fuera de la institución del matrimonio, como las que podían mantener muchachas vírgenes, viudas o divorciadas; la *impudicitia*, que señalaba el comportamiento que se consideraba indecoroso en una mujer, como una vestimenta no adecuada o beber vino (Mañas 2019, 120-126). Estas desviaciones de comportamiento se castigaron desde época muy temprana en el ámbito privado, pero la primera tipificación como delito público fue la *Lex Iulia de adulteriis coercendis*³² aprobada por Augusto en el 18 a.n.e. (Mommsem 1999, 433). Así lo recoge Suetonio:

*Leges retractavit et quasdam ex integro sanxit, ut sumptuariam et de adulteriis et de pudicitia, de ambitu, de maritandis ordinibus*³³.
(Suetonio, *Vida de los doce Césares*)

Como sucede en la legislación griega, se estipula primero el delito de adulterio y, de forma más tardía, el delito de violación. Rodríguez Ortiz en su obra *Historia de la violación. Su regulación jurídica hasta fines de la Edad Media* (1997) dedica el capítulo 1 al estudio de la violación en el Derecho romano (*ibidem*, 33-164). La autora señala que no es hasta finales de la República e inicios del Principado con la *Lex Iulia de vi publica* cuando se tipifica por primera vez la violación como delito, definido como “una acción, realizada por un hombre, consistente en obligar a su víctima a realizar un acto contra su voluntad, el yacimiento, conseguido por medio de la fuerza física o por la fuerza moral o intimidación” (Rodríguez Ortiz *ibidem*, 60). Esta definición continúa en época imperial en la jurisprudencia elaborada en la línea de la *Lex Iulia*, con autores tan importantes como Ulpiano, Marciano, Paulo o Plutarco, pero se marcan siempre las mismas excepciones:

³¹ La legislación romana que castigaba estos delitos ha sido estudiada por Mommsem (1999) en el capítulo VI dedicado a delitos sexuales (*ibidem*, 427-440).

³² Esta ley está recogida en el libro 48 del *Digesto* de Justiniano del siglo VI d.n.e.

³³ Edición de Ihm (1908). “Corrigió las leyes y promulgó algunas de nuevo, como la suntuaria y las leyes sobre los adulterios, la castidad, el soborno y el matrimonio de los distintos órdenes sociales” (Agudo 1992, 220).

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

Mientras que las personas escogidas por el varón para mantener relaciones sexuales no tuviesen derecho a negarse al yacimiento, el consentimiento de las mismas era irrelevante. Por este motivo yacer con un individuo, hombre o mujer, contra su voluntad y por medio de la fuerza no siempre era considerado delito, sólo si el yacimiento suponía una ofensa en el honor de otros hombres libres se trataría de una violación. Había violación, por tanto, si se forzaba a los familiares de un hombre libre, pero también si se violaba a sus esclavos o libertos. (Rodríguez Ortiz 1997, 116)

De esta forma, se consideraba violación actos sexuales por medio de la fuerza no autorizados mantenidos con las propiedades de un hombre –familiares, mujer, esclavos–, pero el hombre que los tiene en propiedad sí puede mantener relaciones sexuales, aún sin consentimiento de estos. Uno de los casos más importantes de violación que narran las fuentes romanas es el de la violación de Lucrecia recogida por Tito Livio en su obra *Desde la fundación de la ciudad*, donde explica que Sexto Tarquinio violó a Lucrecia mediante el uso de la fuerza y la coacción, estando esta casada con Lucio Tarquinio Colatino, es decir, perteneciendo a otro hombre y sin la autorización de este:

Paucis interiectis diebus Sex. Tarquinius inciso Collatino cum comité uno Collatiam venit. Ubi exceptus benigne ab ignaris consilii cum post cenam in hospitale cubiculum deductus esset, amore ardens, postquam satis tuta circa sopitique omnes videbantur, stricto gladio ad dormientem Lucretiam venit sinistraque manu mulieris pectore oppresso 'Tace, Lucretia' inquit; 'Sex. Tarquinius sum; ferrum in manu est; morire, si emiseris vocem'. Cum pavida ex somno mulier nullam opem, prope mortem iminentem videret, tum Tarquinius fateri amorem, orare, miscere precibus minas, versare in omnes partes muliebrem animum. Ubi obstinatum videbat et ne mortis quidem inclinari, addit ad metum deducus: cum mortua iugulatum servum nudum positurum ait, ut in sordido adulterio necata dicatur. Quo terrore cum vicisset obstinatum pudicitiam velut vi trux libido profectusque inde Tarquinius ferox expugnato decore muliebri esset, (...)³⁴.

(Tito Livio, *Desde la fundación de la ciudad*, I 58)

³⁴ Edición de Weissenborn (1898). “Pasados algunos días, Sexto Tarquinio, a espaldas de Colatino, vuelve a Colacia con un solo acompañante. Ajenos a sus propósitos, lo recibieron atentamente; después de la cena fue conducido al aposento de los huéspedes. Encendido por la pasión, cuando le pareció que en torno suyo todo estaba tranquilo y que todos estaban dormidos, desenvainó la espada, se acercó a Lucrecia, que estaba dormida y, apretando el pecho con la mano izquierda le dice: ‘Silencio, Lucrecia; soy Sexto Tarquinio; estoy empuñando la espada; si das una voz, te mato’. Al despertar despavorida la mujer, se vio sin ayuda alguna y al borde de una muerte inminente; entretanto, Tarquinio le confesaba su amor, suplicaba y alternaba amenazas y súplicas, trataba por todos los medios de doblegar la voluntad de la mujer. Al verla firme y sin ceder ni siquiera ante el miedo a morir, acentúa su miedo con la amenaza del deshonor: le dice que junto a su cadáver colocará el de un esclavo degollado y desnudo, para que se diga que ha sido muerta en degradante adulterio. El miedo a tal deshonor doblegó aquella virtud inquebrantable y Tarquinio, como si hubiese sido la pasión la que había salido triunfante, se marchó orgulloso de haber arrebatado el honor de una mujer” (Villar 1990, 262).

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

La violación de Lucrecia supuso una ofensa tal a su marido Lucio Tarquinio Colatino que se usó como excusa³⁵ de un cambio en el rumbo político de Roma: cayó el sistema monárquico del que forma parte Sexto Tarquinio Colatino por la temeridad que supuso que él, por su estatus de hijo del *rex*, se atreviera a tomar la posesión de otro hombre, y se instauró el sistema republicano, del que Lucio Tarquinio Colatino y Lucio Junio Bruto fueron los primeros cónsules, como narra Tito Livio en los capítulos siguientes (Tito Livio, *Desde la fundación de la ciudad*, I 59-60). Es interesante también que Sexto Tarquinio la coaccionara diciendo que la iba a acusar de adulterio pues, como se ha visto, en la Antigüedad era el mayor delito sexual que podía cometer una mujer.

En este sentido se puede decir que, para los antiguos, el mito de Europa recoge una violación, ya que las fuentes literarias transmiten que Agenor, el padre de Europa, el hombre bajo cuya tutela estaba, no autorizó esa relación sexual, ya que mandó a sus hijos varones a buscar a Europa y traerla de vuelta³⁶; además, como se verá en el capítulo siguiente donde se recogen las fuentes del mito, en algunas versiones hay un lenguaje que denota el uso de la fuerza y la falta de consentimiento por parte de ella.

Sin embargo, en este estudio se utilizarán los términos “violación” y “agresión sexual” no por lo expuesto anteriormente, puesto que la definición de violación no recoge todos los supuestos que a día de hoy sí se considera dentro de ese término, sino porque para la autora de este trabajo las mujeres grecolatinas no son objeto ni propiedad de ningún hombre, sino personas autónomas, independientes y conscientes, de forma que, si las fuentes denotan falta de consentimiento y agresividad en el acto sexual, se considerará violación. De esta forma se les da esa visibilidad que reclaman Pomeroy y Rius, y el reconocimiento que nadie les ha concedido hasta ahora.

4.2.El uso de eufemismos en el tratamiento de los mitos

Antes de empezar el capítulo 1, se señala también otro problema terminológico, el de los eufemismos, en los que habitualmente se incurre y cuyo uso invisibiliza la violencia que esconden los mitos. Estos se han transmitido a través de la literatura escrita por poetas hombres en la que estas agresiones sexuales se narran de forma “romántica” o erótica, y aluden a ellos como “amores” o “aventuras”, restándoles esa carga de violencia que conllevaban (Guerra 2006, 171 y 175; Mañas 2011, 63), postura que defienden

³⁵ Las razones del cambio de un sistema monárquico a la República son mucho más complejas y profundas.

³⁶ Apolodoro, *Biblioteca*, III 1, 1; Higino, *Fábulas*, CLXXVIII; Ovidio, *Metamorfosis*, III, 1-5.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

también algunos estudios actuales como el de Lefkowitz (1998). Esta autora defiende que “(...) the gods see to it that the experience, however transient, is pleasant for mortals” (1998, 17) y concluye diciendo que:

In all the stories that have come down to us, the women give their consent before having intercourse with a god. The experience brings them lasting fame, and they do not complain that they were persuaded by the gods to have intercourse with them, but rather lament the consequences of that intercourse, a child born in disgrace or abandoned, and separation from their families and friends. (*ibidem*, 37)

En el apartado dedicado a las fuentes clásicas que transmiten el mito, se verá que los términos que utilizan los autores denotan falta de consentimiento y, específicamente en la versión de Horacio, la propia Europa se lamenta del engaño y de su desgracia, de forma que no se sostiene la defensa de Lefkowitz. Tiene mucho peso en la transmisión de esta imagen romantizada lo que señala Mañas (2011, 63):

La respuesta a la falta de percepción de este hecho cabe buscarla en la propia explicación que desde nuestra sociedad se da a la violencia de género, como una patología fruto de la conducta enferma de individuos aislados, con trayectorias marcadas por graves problemas personales, muchas veces relacionadas con otras conductas violentas, inadaptación social, trastornos psicológicos etc. Desde esta óptica es improbable pensar que alguna vez podamos describir con claridad estas imágenes, considerando que Zeus o Apolo respondiesen a un patrón de conducta enferma o delincuente.

Esta imagen edulcorada se ha transmitido de la literatura a las artes mayores, de forma que el catálogo de una reciente exposición en el Museo del Prado sobre esta temática se ha titulado *Pasiones mitológicas*, y se refieren al mito de Europa como “un violento relato de amor” (Falomir, et al., 2021, 13), así como sucede en otros artículos de la bibliografía (San Nicolás 2005-2006, 239-259; López Muñoz 2006, 257-260). Autoras como López Muñoz (2006, 259) señalan que esta reinterpretación “amorosa” que se ofrece en las pinturas, a propósito del estudio de *Júpiter e Ío* de Correggio, puede atribuirse al papel preponderante que tiene el hombre sobre la mujer, de forma que “la escena refleja una interpretación de la violación, en la que la fuerza, el poder y el deseo masculinos se asocian al placer femenino (...)”. Esta idea se puede poner en relación con la que transmite Ovidio en su obra *El arte de amar*, un auténtico manual de conquista en la Antigüedad que dedica los dos primeros libros a los hombres en su conquista femenina y el tercero a las mujeres en la masculina. Ovidio afirma lo siguiente:

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

*Vim licet appelles: grata est vis ista puellis:
Quod iuvat, invitae saepe dedisse volunt.
Quaecumque est veneris subita violata rapina,
Gaudet, et improbitas muneris instar habet.
At quae cum posset cogi, non tacta recessit,
Ut simulet vultu gaudia, tristis erit.
Vim passa est Phoebe: vis est allata sorori;
Et gratus raptae raptor uterque fuit³⁷.
(Ovidio, *El arte de amar*, 673-680)*

En esta línea de no visibilizar la violencia como tal se encuentra una conversación entre Zeus y Hera en la *Iliada*, donde el dios enumera las relaciones sexuales mantenidas con otras mujeres, diosas o heroínas (entre las que se encuentra Europa), que se podrían considerar dentro del concepto de violación, como historias de amor:

οὐ γάρ πώ ποτέ μ' ὤδε θεᾶς ἔρος οὐδὲ γυναικὸς
θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι περιπροχυθεὶς ἐδάμασσεν,
οὐδ' ὀπότη' ἠρασάμην Ἰξιονίης ἀλόχοιο,
ἢ τέκε Πειρίθοον θεόφιν μῆστωρ' ἀτάλαντον:
οὐδ' ὅτε περ Δανάης καλλισφύρου Ἀκρισιώνης,
ἢ τέκε Περσῆα πάντων ἀριδείκετον ἀνδρῶν:
οὐδ' ὅτε Φοίνικος κούρης τηλεκλειτοῖο,
ἢ τέκε μοι Μίνων τε καὶ ἀντίθεον Ῥαδάμανθυν:
οὐδ' ὅτε περ Σεμέλης οὐδ' Ἀλκμήνης ἐνὶ Θήβῃ,
ἢ ῥ' Ἡρακλῆα κρατερόφρονα γείνατο παῖδα:
ἢ δὲ Διώνυσον Σεμέλη τέκε χάρμα βροτοῖσιν:
οὐδ' ὅτε Δήμητρος καλλιπλοκάμοιο ἀνάσσης,
οὐδ' ὀπότε Λητοῦς ἐρικυδέος, οὐδὲ σεῦ αὐτῆς,
ὡς σέο νῦν ἔραμαι καί με γλυκὺς ἴμερος αἰρεῖ³⁸.
(Homero, *Iliada*, XIV 315-328)

³⁷Edición de Ehwald (1907). “Aunque le des el nombre de violencia: a las mujeres les gusta esta clase de violencia; lo que les produce placer, desean darlo muchas veces obligadas por la fuerza. Todas se alegran de haber sido violadas en un arrebato imprevisto de pasión y consideran como un regalo esa desvergüenza. Por el contrario, la que, pudiendo haber sido forzada, se retira intacta, aunque finja alegría en su rostro, estará triste. Febe sufrió violencia y violencia le fue hecha a su hermana, pero ambos violadores resultaron del agrado de las violadas” (Cristóbal 1989, 382-383).

³⁸ Edición de Monro y Allen (1963). “Nunca hasta ahora tan intenso deseo de diosa o de mujer me ha inundado el ánimo en el pecho hasta subyugarme, ni cuando me enamoré de la esposa de Ixión, que dio luz a Pirítoo, consejero comparable de los dioses; ni cuando de Dánae Acrisiona, la de bellos tobillos, que dio a luz a Perseo, descollante entre todos los hombres; ni cuando de la hija de Fénice, cuya gloria llega lejos, que dio luz a Minos y a Radamantis, comparable a los dioses; ni tampoco cuando Sémele, ni de Alcmena de Tebas, que engendró a Hércules, de esforzadas entrañas; y Sémele dio a luz a Dioniso, gozo para los mortales; ni cuando de la soberana Deméter, de hermosos bucles; ni cuando de la eximia Leto, ni cuando de ti misma; tan enamorado estoy ahora de ti y tan dulce deseo me domina” (Crespo 1996, 384-385).

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

Al utilizar los términos ἔπος, ἠρασάμην o ἔραμαι el dios Zeus habla de un enamoramiento, por lo que las relaciones mantenidas con el dios habrían sido consentidas desde su propio punto de vista; aquí López Muñoz (2006, 259) señala otro tipo de violencia “la negación del dolor femenino provocado por la búsqueda del placer del otro”. De esta perspectiva se hablará en el análisis de la pintura de Cousin, dado que también él va a presentar una versión romantizada del mito. En este sentido es interesante la propuesta de Deacy (2013) que estudia la iconografía del rapto de Europa, pero poniendo el foco en la expresión del deseo de ella y no de él. A este respecto, Pomeroy (1999, 24) señala lo siguiente:

Pero la fantasía erótica de la mujer moderna nos da otra perspectiva desde la que contemplar los mitos de las violaciones. De acuerdo con la psicología corriente, las mujeres se entregan a menudo a fantasías eróticas en las que son subyugadas y forzadas a someterse a un ardiente amante. Helen Deutsch dice que estas imágenes eróticas no son más que la indicación de un masoquismo innato en las mujeres. Karen Horney está de acuerdo en que estas fantasías son un síntoma de masoquismo, pero añade que tanto las fantasías como el masoquismo son el resultado de la represión que la sociedad ejerce sobre la mujer.

En este trabajo se tratarán de eliminar los eufemismos y se dará visibilidad a estas formas de violencia que sufrían las mujeres, dándole así toda la relevancia y significado que contenían, pues no se ha visto que de estos relatos emane ninguna manifestación de amor. Como señala López Muñoz, “los museos están llenos de obras de arte que admiramos cuando recorremos sus salas: cabría reflexionar sobre ellas, *mirarlas* y descubrir más de lo que se nos ha querido mostrar” (2006, 259).

CAPÍTULO 1. EL MITO

Para entender un mito hay que tener bien clara en la mente la idea de que nadie habla o cuenta algo sin ningún propósito (nadie habla por hablar) y que el hombre habla para actuar, para ejercer una influencia sobre sus semejantes, pues no en vano el ser humano es un animal político-social por naturaleza.

(López y Velasco 2012, 33)

... los mitos responden a actuaciones que hallamos en el mundo real y se crean para dar explicaciones supuestamente racionales a las costumbres institucionalizadas... Aquellas historias mitológicas que fueron invención de los varones sirvieron de base, entonces, para instaurar el orden patriarcal en una sociedad en la que la mujer asumió un papel pasivo, bajo la forma de personaje raptado y sujeto a la voluntad y el deseo masculinos.

(Zaragoza 2006, 76)

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

1. EL CONCEPTO DE MITO

El relato de la violación de Europa es un mito clásico, pero ¿qué es un mito?, ¿qué funciones tenía y sigue teniendo en la actualidad?, ¿por qué vuelven al presente una y otra vez desde hace milenios y pueden adaptarse a cada nuevo contexto que lo recupera? El término μῦθος es complejo de definir; hay numerosos compendios que recogen las posibles definiciones que se han ido dando a lo largo de su estudio según la corriente interpretativa que lo haya estudiado, pero todos subrayan que no hay ninguna definición que termine de abarcar por completo este concepto tan complejo (González y Romero 2021, 12-15; Iles 2018, 1; López y Velasco 2012, 20).

Si se busca en el *Diccionario de la lengua española*³⁹ el término 'mito', indica que procede del término griego μῦθος. En *A Greek English* (1996) el término griego se define como "world", "speech", "story", "narrative", es decir, refiere un acto de habla, un discurso, tal y como se deduce de los textos griegos en los que aparece. Los ejemplos más antiguos de este término se conservan precisamente en los primeros testimonios literarios de los que se tiene constancia, la *Iliada* y la *Odisea*:

τοῦνεκά με προέηκε διδασκόμεναι τάδε πάντα,
μύθων τε ῥητῆρ' ἔμεναι πρηκτιῆρά τε ἔργων⁴⁰.
(Homero, *Iliada*, IX 442-443)

ἀλλ' ἄγε δεῦρο, ἄναξ, ἴν' ἔπος καὶ μῦθον ἀκούσης
ἡμέτερον: δάμασον δὲ μένος καὶ ἀγήνορα θυμόν⁴¹.
(Homero, *Odisea*, XI 561-562)

Sin embargo, este acto de habla, este discurso, se define poco después en Platón como ψεῦδος :

λόγων δὲ διττὸν εἶδος, τὸ μὲν ἀληθές, ψεῦδος δ' ἕτερον;
ναί.
παιδευτέον δ' ἐν ἀμφοτέροις, πρότερον δ' ἐν τοῖς ψευδέσιν;
οὐ μανθάνω, ἔφη, πῶς λέγεις.

³⁹ Consultado el 05/08/2022 en <https://dle.rae.es/mito>.

⁴⁰ Edición de Monro y Allen (1963). "Por eso me despachó contigo, para que te enseñara todo a ser decidor de palabras y autor de hazañas" (Crespo 1996, 279).

⁴¹ Edición de Allen (1963). "Pero llégate, ¡oh príncipe!, aquí y oye atento las cosas que aún habré de decirte; reprime tu furia y tu orgullo" (Pabón 1993, 281).

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

οὐ μανθάνεις, ἦν δ' ἐγώ, ὅτι πρῶτον τοῖς παιδίοις μύθους λέγομεν; τοῦτο δέ που ὡς τὸ ὅλον εἰπεῖν ψεῦδος, ἐνὶ δὲ καὶ ἀληθῆ. πρότερον δὲ μύθοις πρὸς τὰ παιδιά ἢ γυμνασίοις χρώμεθα⁴².
(Platón, *República*, II 376 e-377a)

El término ψεῦδος y su interpretación en este contexto ha sido muy discutido y generalmente está asociado a la falsedad o a la ficción, tal y como se recoge en el *Diccionario de la lengua española*⁴³, pero, como señalan Romero y Campos (2021, 18):

El mito no es tanto un discurso falso sin más, como un discurso inverificable, debido tanto a la entidad de sus referentes (dioses, héroes, hombres del pasado, demonios y almas) como al tiempo en que se ubican las historias que narra.

De hecho, Platón afirma que el mito es el primer tipo de discurso que se utiliza en la educación, porque, según Pérez y Campos (2021, 6), lo concibe como:

(...) una modalidad de discurso en la que se transmite lo memorable, es decir, un mensaje intergeneracional de aquello que hay que recordar del pasado en peligro de olvido, conforme a determinados valores que determinan precisamente la calidad de lo que merece el inmenso esfuerzo, material, moral e intelectual, de recordar.

Por ello, para Platón el problema radica en las personas transmisoras del mismo “sin el control riguroso de quienes saben lo que se debe y no se debe tomar por bueno” (*ibidem*, 17). Estas personas deben transmitir mitos cuyo mensaje sea adecuado, puesto que su contenido marca pautas de comportamiento, como él mismo señala:

οὐκοῦν οἴσθ' ὅτι ἀρχὴ παντὸς ἔργου μέγιστον, ἄλλως
τε δὴ καὶ νέω καὶ ἀπαλῶ ὀτρυνῶν; μάλιστα γὰρ δὴ τότε πλάττεται, καὶ ἐνδύεται τύπος ὃν ἂν τις
βούληται ἐνσημῆνασθαι ἐκάστω.
κομιδῆ μὲν οὖν.
ἄρ' οὖν ῥαδίως οὕτω παρήσομεν τοὺς ἐπιτυχόντας ὑπὸ τῶν ἐπιτυχόντων μύθους πλασθέντας
ἀκούειν τοὺς παῖδας καὶ λαμβάνειν ἐν ταῖς ψυχαῖς ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ ἐναντίας δόξας ἐκείναις ἅς,
ἐπειδὴν τελεωθῶσιν, ἔχειν οἰησόμεθα δεῖν αὐτούς;⁴⁴.

⁴² Edición de Burnet (1903). “-Ahora bien, hay dos clases de discurso, uno verdadero y otro falso/- ¡Así, es!/- ¿Y no hay que educarlos por medio de ambas clases, y en primer lugar por medio de los discursos falsos?/- No entiendo qué quieres decir/-¿No entiendes -pregunté- que primeramente contamos a los niños mitos, y que éstos son en general falsos, aunque también hay en ellos algo de verdad? Y antes que de la gimnasia haremos uso de los mitos” (Eggers 1988, 134-135).

⁴³ “Historia ficticia o personaje literario o artístico que encarne algún aspecto universal de la condición humana” Consultado el 05/09/2022 <https://dle.rae.es/mito>.

⁴⁴ Edición de Burnet (1903). “¿Y no sabes que el comienzo es en toda tarea de suma importancia, sobre todo para alguien que sea joven y tierno? Porque, más que en cualquier otro momento, es entonces

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

(Platón, *República*, II 377a-377b)

Esas personas encargadas de transmitir el mito en la Antigüedad desde la infancia eran las mujeres⁴⁵, y es importante recalcar que eran transmisoras y no creadoras del mismo⁴⁶:

πρῶτον δὴ ἡμῖν, ὡς ἔοικεν, ἐπιστατητέον τοῖς μυθοποιῶσι,
καὶ ὃν μὲν ἄν καλὸν μῦθον ποιήσωσιν, ἐγκριτέον, ὃν δ' ἄν μή, ἀποκριτέον. τοὺς δ' ἐγκριθέντας
πείσομεν τὰς τροφούς τε καὶ μητέρας λέγειν τοῖς παισίν, καὶ πλάττειν τὰς ψυχὰς αὐτῶν τοῖς
μύθοις πολὺ μᾶλλον ἢ τὰ σώματα ταῖς χερσίν: ὧν δὲ νῦν λέγουσι τοὺς πολλοὺς ἐκβλητέον⁴⁷.
(Platón, *República*, II 377b- 377c)

Así, Platón da las claves para definir el mito en la Antigüedad: un relato oral que se cuenta en casa desde la infancia, de contenido inverosímil por sus protagonistas y el tiempo en que se enmarca, que recoge hechos que se consideran que deben permanecer siempre en la memoria y que marcan códigos de conducta en el individuo que los escucha. Así lo define también Doherty (2003, 20):

For a myth is not just any fiction. To become a myth, a story must have been retold often enough to become familiar to many, if not most, members of a community over several generations; and as a result, it carries a certain authority -if not that of a religious tradition, at least that of survival and of peer acceptance.

Sin embargo, en este estudio no interesa tanto encontrar una definición ideal de dicho concepto, sobre la que se ha escrito ya mucho⁴⁸, sino tener en cuenta esos elementos esenciales que permiten entender a grandes rasgos la importancia del mito en la

moldeado y marcado con el sello con que se quiere estampar a cada uno. / -Así es/ - En tal caso, ¿hemos de permitir que los niños escuchen con tanta facilidad mitos cualesquiera forjados por cualesquiera autores, y que en sus almas reciban opiniones en su mayor parte opuestas a aquellas que deberían tener al llegar a grandes?" (Eggers 1988, 135).

⁴⁵ Sobre las mujeres recaía la tarea de educar a los niños y a las niñas los primeros años de su infancia (Fernández García 2009, 24; Molina Ruiz 2014, 8).

⁴⁶ Así lo señala Doherty (2003, 20-21): prácticamente la totalidad de los testimonios literarios en Grecia y Roma son de hombres; sin embargo, desde finales del siglo XX las mujeres contemporáneas han dado voz a los mitos desde la perspectiva de las mujeres.

⁴⁷ Edición de Burnet (1903). "Primeramente, parece que debemos supervisar a los forjadores de mitos, y admitirlos cuando estén bien hechos y rechazarlos en caso contrario. Y persuadiremos a las ayas y a las madres a que cuenten a los niños mitos que hemos admitido, y con éstos modelaremos sus almas mucho más que sus cuerpos con las manos. Respecto a lo que se cuentan ahora, habrá que rechazar la mayoría" (Eggers 1988, 135).

⁴⁸ Definiciones de mito se encuentran en los grandes manuales de referencia (García Gual 2004, 18-19 y 29-30; Hernández de la Fuente 2016, 45-46; Iles 2018, 5; Kirk 2002, 12-13; López y Velasco 2012, 26 y 31).

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

Antigüedad y establecer esas funciones determinadas que cumplieran dentro de la comunidad, que sí son pertinentes para este estudio.

2. LAS FUNCIONES DEL MITO EN LA ANTIGÜEDAD

¿Por qué se contaban los mitos y se pasaban de generación en generación dentro de una comunidad? Partiendo de la teoría de los escenarios de Wilson, Scalise, en palabras de González González (2021, 356), afirmaríá que:

Los relatos (porque en principio se trataba de literatura oral) se integraban en la memoria como si fueran parte de la experiencia pasada, pero con la ventaja de ahorrarnos tiempo y evitar los riesgos que deberíamos asumir si necesitáramos obtener de primera mano todos los conocimientos y experiencias que nos facilitan la vida diaria.

El mito tiene una finalidad pragmática y su contenido estaría relacionado, por otro lado, con temas importantes para la Psicología Evolutiva, como señala Scalise, “relaciones sociales (parentesco, matrimonio, sexo, estatus social, moralidad, conflictos personales, engaño), comportamiento y características de los animales y plantas, geografía y cosmos”, contenido fundamental para el comportamiento del ser humano dentro de su comunidad, de ahí su gusto por este tipo de relatos (González *ibidem*, 361). Estas teorías explicarían la temática habitual de la mitología grecolatina, así como su función pragmática dentro de la comunidad en la que se cuenta, puesto que busca influir en el comportamiento en busca de la supervivencia.

Sin embargo, como señala González González (*ibidem*, 361), no solo se determinan comportamientos para la supervivencia, sino también se constata como “un medio para controlar e imponer normas sociales” dentro de la comunidad en la que se cuenta, de forma que tiene una función político-social. La comprensión de estas funciones y ese papel central dentro de la cultura grecolatina es fundamental para este estudio, en el sentido de que los mitos, al marcar unas pautas de comportamiento y una línea de pensamiento, normativizan la ideología imperante en esa sociedad que era patriarcal, debido a que son los hombres los que crean los mitos⁴⁹. Así, como señalan González González y Simões (2021, 330), “existen, es cierto, una larga serie de mitos que reflejan el enfrentamiento y el triunfo final del poder masculino sobre el femenino (...)”; y añade

⁴⁹ Véase nota 6 y 45. Como señala también Zaragoza (2006, 63), “las historias relativas a divinidades y a héroes son, ni más ni menos, la explicación de lo que acontece entre los humanos y de las normas de conducta dirigidas a la sociedad del momento”.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

más adelante, “todos estos mitos (...) parecen recordar una y otra vez los miedos a un antiguo poder femenino y la seguridad alcanzada tras el triunfo del poder masculino”. En esta línea Lerner en su estudio sobre el origen y asentamiento del patriarcado (1990, 26-27) afirma lo siguiente:

El derrocamiento de las diosas poderosas y su sustitución por un dios ocurre en la mayoría de las sociedades del Próximo Oriente tras la consolidación de una monarquía fuerte e imperialista. Gradualmente, la función de control de la fertilidad, hasta entonces en poder de las diosas, se simboliza con el acto de unión, simbólica o real, del dios o el rey divino con la diosa o su sacerdotisa. Por último, se separa la sexualidad (erotismo) y la procreación con la aparición de una diosa distinta para cada función, y la diosa madre se transforma en la esposa o consorte del principal dios masculino.

Así, en la mitología grecolatina tenemos una diosa del matrimonio, Hera-Juno, y una diosa de la sexualidad Afrodita-Venus, y la primera está casada con el dios más importante del panteón, Zeus-Júpiter. Según este enfoque, la mitología grecolatina estaría orientada a afianzar la posición de superioridad del hombre sobre la mujer, puesto que en su momento esta no supo hacer uso de él en un hipotético matriarcado; sin embargo, esta hipótesis no parece reflejar una realidad histórica (González González y Simões 2021, 330-331). La mujer queda relegada a su papel como reproductora; así, se ha visto que la legislación sobre el comportamiento sexual de la mujer estaba enfocado al control de esta, para asegurar que los hijos que tuviera formaban parte sin ningún tipo de duda del marido que la tenía en posesión. Estos y otros valores masculinos son los que transmitía el mito, creado por los hombres, como medio principal de educación desde la infancia, como señala Platón⁵⁰.

El propio mito de Europa sirve de ejemplo: por un lado, tenía la función pragmática de ejemplo y advertencia para las mujeres, a las que se transmitía un mensaje de inferioridad y subordinación, ya que eran objetos que podía tomar un hombre para satisfacer un deseo y al que no se podían oponer; por otro, tenía la función político-social de explicar, justificar el rapto y la subsiguiente consecuencia, acciones que se daban en la vida cotidiana y que servían en muchos casos para institucionalizar la unión del matrimonio. Finalmente, los mitos tenían una función explicativa propiamente dicha, ya que esclarecían, entre otras cosas, linajes, familias y uniones relevantes (Zaragoza 2006,

⁵⁰ Véase nota 43.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

63-64). En el caso del mito de Europa, explicaría el origen de la dinastía de reyes que gobernaron Creta, asociados a los inicios de la civilización minoica (López y Velasco 2012, 112). Así, con el parto de figuras relevantes en la historia de Grecia, queda justificada la violación, puesto que Europa ha cumplido con su función reproductiva y ha traído hijos al mundo, nacidos además del dios principal del Panteón, con lo que se sabe que van a tener una función importante dentro de la comunidad.

El mito del rapto y violación de Europa no es el único que transmite esa ideología patriarcal, sino que son muchos otros los que recogen situaciones similares en los que la mujer sufría violencia. Estos cumplían las mismas funciones que se han señalado arriba e influían en el comportamiento, al enviar diferentes mensajes: de sumisión en el comportamiento femenino, y de acción e impunidad en el comportamiento masculino. Así, Guerra (2006, 175) señala que:

La violencia física, sexual y psicológica que los dioses ejercían contra las diosas o contra las heroínas de la mitología era uno de los mecanismos que el orden patriarcal ponía a disposición de los hombres para controlar a las mujeres. Las historias míticas presentes en la vida de los romanos y romanas mostraban a los personajes masculinos como agresores en potencia, con capacidad para invadir los cuerpos femeninos que ellos deseasen, sin tener en consideración la voluntad femenina.

En el siguiente punto se ahondará más en los mitos que siguen el esquema de rapto-violación, que son muy numerosos, de forma que estaban muy arraigados en ese relato tradicional y colectivo que se iba pasando de generación en generación, perpetuando así estas pautas de comportamiento.

3. LA MUJER EN LA MITOLOGÍA: OBJETO DE VIOLENCIA. LOS MITOS QUE SIGUEN EL ESQUEMA RAPTO-VIOLACIÓN

Si se toma como referencia los compendios mitográficos grecolatinos más importantes – *Teogonía* de Hesíodo, *Metamorfosis* de Ovidio, *Biblioteca* de Apolodoro y *Fábula* de Higino– se ve que la mujer es una protagonista constante en todas sus formas: diosa, divinidad menor, ninfa, ser monstruoso, heroína y mortal. De entre todos los mitos en los que aparece la mujer, interesan aquellos en los que es objeto de violencia por parte de un hombre y, como estos siguen siendo muchos, se va a acotar aún más al referir los mitos en los que esa violencia sigue el esquema rapto-violación, para ver qué características comunes comparten todos estos relatos.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

Como ha señalado en el punto 4.1 del Capítulo 0, el número de relatos que narran la violación de una mujer en la mitología es preocupante. Estos implican, en el tipo de mitos que se está analizando, la acción de un varón (dios, héroe o mortal), que busca conseguir su objeto de deseo, una mujer, sin importar el consentimiento de esta que, además, aparece indefensa, vulnerable e impotente; de esta forma, el varón tiene un papel activo y la mujer un papel pasivo en el ámbito sexual (Alamillo 2002, 1; Guerra 2006, 173-74; Mañas 2011, 162; Zaragoza 2006, 63). Como señala Mañas (2011, 162), se transmite:

... una imagen de la mujer como objeto de placer y del deseo masculino, a cuyo cuerpo es posible acceder mediante diversas formas de engaño o utilizando el recurso a la fuerza física, independientemente de su voluntad o deseo.

Es interesante en esa cita la alusión a la representación de las mujeres como objetos de placer y la referencia a las diversas formas de engaño que el hombre emplea. En cuanto a la primera idea, la mujer suele ser representada como una mujer joven, virgen y de gran belleza⁵¹ (Mañas 2011, 63), que se encuentra en una situación de desprotección, al representarse sola o aislada del hombre bajo cuya custodia se encuentra en ese momento (Guerra 2006, 174). En el caso de Europa, se verá que se encontraba alejada del hogar acompañada de otras mujeres, sin la protección de un hombre cuando fue raptada. Como señala Guerra, “se trata de una mujer indefensa y desvalida que necesita la ayuda masculina para librarse, paradójicamente, de la violencia patriarcal institucionalizada por el mismo sexo masculino” (*ibidem*, 174). Se va a analizar en el punto siguiente la descripción de esa situación en los textos literarios grecolatinos más importantes que se han conservado y que transmiten el mito de Europa, poniendo especial atención en la descripción de la joven Europa y en el uso de los verbos para analizar desde qué perspectiva lo cuentan y qué imagen dan de ella; después, en el capítulo 2, se analizará cómo se plasma en la pintura la mujer como objeto de deseo y la situación en la que se

⁵¹ El *Informe sobre delitos contra la libertad e indemnidad sexual en España* (2019, 16) señala que el perfil de víctima más común son las mujeres menores de edad, seguidas por las de 18 a 30 años; de la misma forma que la víctima y autor no se conocen en la gran mayoría de casos (*ibidem*, 19). Además, el estudio realizado por Ortiz-Tallo (2002, 4) y otros estudiosos señalan que, en cuanto a las circunstancias en las que se producen abusos sexuales y violaciones, el agresor suele llevar a la víctima a un lugar apartado, especialmente en el caso de las mujeres.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

encuentra en el momento del rapto, para ver si también se cumplen esas premisas que se acaba de señalar.

En cuanto al uso del engaño⁵², es común no solo en los raptos y violaciones perpetradas por los hombres, sino también en la propia conquista amorosa, como bien recoge y legitima Ovidio en su obra *El arte de amar* de manera recurrente:

*Est tibi agendus amans, imitandaque vulnera verbis;
Haec tibi quaeratur qualibet arte fides.
Nec credi labor est: sibi quaeque videtur amanda*⁵³.
(Ovidio, *Arte de amar*, I 611-613)

*Nec timide promitte: trahunt promissa puellas;
Pollicito testes quoslibet adde deos.
Iuppiter ex alto periuria ridet amantum,
Et iubet Aeolios inrita ferre notos*⁵⁴.
(Ovidio, *Arte de amar*, I 631-634)

Este engaño puede darse de varias formas: el engaño más común entre los hombres es el de palabra, pero, en el caso de los dioses, es el de la metamorfosis (Mañas 2011, 65-66; Zaragoza 2006, 72), tanto del propio dios, como de la mujer que es su objeto de deseo; el mito de Europa estaría dentro del primer caso, pues, como se verá, Zeus-Júpiter se metamorfosea en toro para conseguir raptar a Europa. Este rapto y posterior violación, en ocasiones, no tiene solo como objetivo la satisfacción de un deseo, sino una recompensa más allá, como puede ser el inicio de una genealogía a través de los hijos que nacen de la violación, como ocurre en este caso, u otras recompensas⁵⁵ (Guerra 2006, 174). Como se ha dicho, el engaño por medio de la metamorfosis para perpetrar una violación es la estratagema más común entre los dioses, autores impunes de la acción, pues, como señala Zaragoza, “debemos tener en cuenta, también, que los deseos sexuales de los dioses siempre se cumplen y nunca se contemplan desde un punto de vista negativo, sino como

⁵² El engaño también es un elemento cada vez más presente en los delitos de sexuales a través, sobre todo, del uso de drogas y alcohol con la que se somete a la víctima y se anula su voluntad, así como de perfiles falsos en redes sociales o aplicaciones a través de los cuales el autor se acerca a la víctima de forma engañosa. En la actualidad las mujeres están denunciando pinchazos, utilizados como medio de sumisión química o de intimidación.

⁵³ Edición de Ehwald (1907). “Has de representar el papel de enamorado y debes fingir heridas con tus palabras; debes procurar por cualquier medio que ella te crea. No cuesta mucho convencer: todas se creen a sí mismas dignas de ser amadas...” (Fernández-Galiano y Cristóbal 2007, 380).

⁵⁴ Edición de Ehwald (1907). “Y no te quedes corto al prometer: las promesas atraen a las mujeres; por añadidura pon como testigos de tu promesa a los dioses que quieras” (*ibidem*, 381).

⁵⁵ Se puede mencionar aquí el caso de Ariadna, seducida por Teseo, para que le ayudase a salir del laberinto, o Medea, seducida por Jasón, para que le ayudase a conseguir el vellocino de oro, entre otros ejemplos.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

un `favor` hacia la persona deseada” (2006, 65), y añade más adelante, “cuando el sujeto del deseo es un dios o una diosa, éste consigue siempre y a cualquier precio el objeto anhelado” (*ibidem*, 71). Zeus-Júpiter es el dios de la mitología clásica del que más narraciones han llegado en las que a través del engaño de la metamorfosis rapta y viola a una mujer u hombre: no solo está el mito de Europa, se pueden mencionar también a la propia diosa Hera-Juno, a la ninfa Ío o al mortal Ganimedes; en otras ocasiones no se perpetra un rapto, pero sí una violación a través del engaño de la metamorfosis, como se da en el caso de las mortales Dánae, Leda, Alcmena o Calisto, y en el caso de la diosa Deméter-Ceres.

Se puede comprender que las mujeres que escucharan o vieran representadas en distintas formas iconográficas el rapto de Europa⁵⁶, podrían sentirse identificadas con una muchacha joven y virgen, que era raptada⁵⁷ y violada por un varón, sin tener en cuenta su consentimiento. También se puede comprender que sintieran miedo, porque captaban claramente el mensaje que se les enviaba: es mejor no alejarse de la protección del hombre que desempeña el papel del tutor, porque se puede sufrir el mismo destino y no se puede hacer nada para evitarlo, ya que su opinión, como se ha visto, no es relevante en la mayoría de los casos. Se puede comprender, además, que prefirieran pasar desapercibidas para no llamar la atención de los hombres y no convertirse en un posible objeto de deseo⁵⁸. Y se puede comprender el efecto intimidatorio, porque los mitos tienen ese valor explicativo de una realidad, con esa función paradigmática, a la que se ha aludido antes y que marca pautas de comportamiento femenino a través de las advertencias que envía el

⁵⁶ Como señala Mañas (2019, 71): “El gran número de imágenes existentes, principalmente en el ámbito doméstico, ponen en evidencia que en el plano mitológico existió una poderosa cultura visual asentada en la combinación de erotismo y violencia, que impregna desde el campo de los simbólico de socialización real. Aun desarrollada en el plano de la ficción, es necesario indicar que esta iconografía forma parte de un sutil mecanismo de perpetuación de la asimetría entre los sexos y señala la vulnerabilidad femenina ante situaciones de acoso”.

⁵⁷ El rapto era un reflejo de la realidad en la Antigüedad. Como recogen Alamillo (2002, 2) y Zaragoza (2006, 74-75), el rapto de mujeres era un tipo común de estrategia para formar familias y alianzas, puesto que finalizaban en matrimonio. Esta práctica pervivió en épocas posteriores de forma simbólica en las celebraciones del matrimonio tanto en Grecia como en Roma: el marido fingía raptar a la novia de brazos del padre.

⁵⁸ Es interesante a este respecto el subapartado “Violación, violencia y honra” de la obra de Guerra (2006), donde analiza la importancia de la vestimenta y el uso del espacio público por las mujeres: “Una matrona romana no solo debía vestir de manera recatada y pudorosa, cubierta de la cabeza a los pies por castidad, sino porque se jugaba su integridad física y social. La posibilidad de la violencia sexual prácticamente impune sobre quien quiera que saliera de la norma restringía de un modo notable la capacidad real de las mujeres de moverse por la ciudad o de elegir cómo vestirse o con quién ir” (51). No son ajenos actualmente estos códigos de vestimenta, que adquieren relevancia en los juicios por agresiones sexuales, como si fueran una excusa para realizarlas.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

mito. No se puede olvidar que tanto los mitos, como la literatura y la iconografía que los difunden, son creaciones masculinas (Zaragoza 2006, 64 y 74) y transmiten esa ideología patriarcal que ellos mismos han creado, al otorgar el valor explicativo y una función paradigmática concreta que los varones consideran adecuada para sus intereses.

4. EL MITO DEL RAPTO Y VIOLACIÓN DE EUROPA. FUENTES CLÁSICAS

Los mitos, como se ha señalado antes, se han transmitido primero de forma oral y después escrita, de modo que han ido pasando de generación en generación: primero se encargaron los aedos y rapsodas de forma oral y, después, los poetas de forma escrita, que lo difundieron y adaptaron después a todos los géneros literarios, incluidos los de prosa (García Gual 2004, 30-33; Hernández de la Fuente 2016, 45-46; López y Velasco 2012, 75-76). Son abundantes las referencias escritas que hay del mito de Europa, aunque son pocas las fuentes que lo narran al completo, que han transmitido diferentes versiones: de autores griegos se encuentran *Biblioteca* de Apolodoro y *Biblioteca Histórica* de Diodoro Sículo; de autores latinos se pueden citar *Metamorfosis* y *Fastos* de Ovidio y *Odas* de Horacio. Todas ellas tienen en común, excepto una, que el dios Zeus-Júpiter se transforma en toro y se lleva a Europa, engañada, subida a su lomo hasta Creta; allí, fruto de la violación del dios, da a luz a tres hijos: Minos, Sarpedón y Radamantis. Se comentará a continuación los aspectos más significativos de las versiones que han conservado las fuentes grecolatinas.

Apolodoro da la siguiente versión del mito:

Ἀγῆνωρ δὲ παραγενόμενος εἰς τὴν Φοινίκην γαμεῖ Τηλέφασσαν καὶ τεκνοῖ θυγατέρα μὲν Εὐρώπην, παῖδας δὲ Κάδμον καὶ Φοίνικα καὶ Κίλικα. τινὲς δὲ Εὐρώπην οὐκ Ἀγῆνωρος ἀλλὰ Φοίνικος λέγουσι. ταύτης Ζεὺς ἔρασθεῖς, ἤρόδου ἀποπλέων, ταῦρος χειροῆθης γενόμενος, ἐπιβασθεῖσαν διὰ τῆς θαλάσσης ἐκόμισεν εἰς Κρήτην. ἡ δὲ, ἐκεῖ συνευασθέντος αὐτῇ Διός, ἐγέννησε Μίνωα Σαρπηδόνα Ῥαδάμανθυν⁵⁹.
(Apolodoro, *Biblioteca*, III, 1, 1)

Apolodoro usa el participio ἔρασθεῖς, del verbo ἔραμαι “amar apasionadamente” o “desear fervientemente”, referido al dios Zeus⁶⁰, para indicar que la acción es fruto de

⁵⁹ Edición de Goold (1995). “Agénor marchó a Fenicia, donde, casado con Telefasa, procreó una hija, Europa, e hijos, Cadmo, Fénix y Cílix; algunos dicen que Europa no era hija de Agénor, sino de Fénix. Zeus, enamorado de ella, se transformó en un toro manso y sobre su lomo se la llevó por mar hasta Creta. Unida allí a Zeus, engendró a Minos, Sarpedón y Radamantis” (Rodríguez de Sepulveda 1985, 135).

⁶⁰ El estudio realizado por Ortiz-Tallo (2002, 13) y otros estudiosos sobre el perfil psicológico de delinquentes sexuales señala que “Estos sujetos, además de las características de personalidad representadas

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

un enamoramiento o de un deseo ferviente por una persona; también utiliza *γενόμενος*, del verbo *γίγνομαι*, para indicar la metamorfosis y, por tanto, el engaño que perpetra para acercarse a Europa. Asimismo, utiliza el participio pasivo *ἐπιβιβασθεῖσαν* del verbo *ἐπιβιβάζω*, “hacer subir”, referido a Europa, que adquiere el rol paciente en la acción, indicando que fue subida en la montura del animal, lo que denota que la acción de subirse no es una decisión de ella. En esta versión refleja la mujer como objeto de deseo ferviente por parte de un dios y el uso de un engaño por parte de este para conseguirla, rasgos propios de los mitos rapto-violación.

Diodoro Sículo ofrece la siguiente versión del mito:

οὗ βασιλεύοντος ἐν Κρήτῃ Ζεὺς, ὡς φασιν, Εὐρώπην ἀρπάσας ἐκ Φοινίκης καὶ διακομίσας εἰς Κρήτην ἐπὶ ταύρου, μίγεις τρεῖς υἱοὺς ἐγέννησε, Μίνω καὶ Ῥαδάμανθυν καὶ Σαρπηδόνα⁶¹.
(Diodoro Sículo, *Biblioteca histórica*, IV 60. 3)

Es interesante que en esta versión Zeus no se metamorfosea en toro, sino que se lleva a la muchacha subida en un toro. Pero más interesante aún es que en esta versión se utiliza el participio activo *ἀρπάσας* del verbo *ἀρπάζω*, “arrebatar” o “apoderarse de”, referido al dios como sujeto agente que sí implica por su significado llevarse a alguien a la fuerza, lo que supone violencia y no consentimiento. También utiliza el participio pasivo *μίγεις* del verbo *μίγνυμι*, “unirse” o “yacer juntamente”, que indica de manera explícita el mantenimiento de una relación sexual; si Europa ha sido llevada a la fuerza, implicaría que esa relación sexual no ha sido consentida, lo que denotaría una violación.

Dentro de los autores latinos se conservan las dos versiones que ofrece Ovidio, una en *Metamorfosis* y otra en *Fastos*. La primera, la de las *Metamorfosis*, es esta:

*Dixit, et expulsi iamdudum monte iuveni
Litora iussa petunt, ubi magni filia regis
Non bene conveniunt nec in una sede morantur
maiestas et amor: spetri gravitate relicta*

por el grupo de agresores sexuales de adultos, se complican con actitudes egoístas y buscan su placer inmediato (...). Los resultados hacen pensar en individuos con comportamientos irresponsables e impulsivos, cuyas acciones tienden a la satisfacción y el placer personal en conductas que pueden ser humillantes hacia los demás”.

⁶¹ Edición de Goold (1993). “En la época en que era rey de Creta, Zeus, según cuentan, raptó a Europa en Fenicia y se la llevó a Creta montada en un toro, se unió a ella y engendró tres hijos, Minos, Radamantis y Sarpedón” (Torres 2004, 151).

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

*ille pater rectorque deum, cui dextra trisulcis
ignibus armata est, qui nutu concutit orbem,
induitur faciem tauri mixtusque iuvenis
mugit et in teneris formosus obambulat herbis.
Quippe color nivis est, quam nec vestigia duri
calcavere pedis nec solvit aquaticus auster.
Colla toris exstant, armis palearia pendent,
cornua parva quidem, sed quae contendere possis
facta manu, puraque magis perlucida gemma.
Nullae in fronte minae, nec formidabile lumen;
pacem vultus habet. Miratur Agenore nata,
quod tam formosus, quod proelia nulla minetur.
Sed quamvis mitem metuit contingere primo:
mox adit et flores ad candida porrigit ora.
Gaudet amans et, dum veniat sperata voluptas,
oscula dat manibus; vix iam, vix cetera differt.
Et nunc adludit viridique exsultat in herba,
nunc latus in fulvis niveum deponit harenis;
paulatimque metu dempto modo pectora praebet
virginea plaudenda manu, modo cornua sertis
impedienda novis. Ausa est quoque regia virgo
nescia quem premeret, tergo considerare tauri,
cum deus a terra siccoque a litore sensim
falsa pedum primis vestigia ponit in undis.
inde abit ulterius mediique per aequora ponti
fert praedam. Pavet haec litusque ablata relictum
respicit, et dextra cornum tenet, altera dorso
imposita est; tremulae sinuantur flamine vestes⁶².
(Ovidio, *Metamorfosis*, II 843-870)*

Esta es la versión más extensa que se conserva del mito de Europa y la que más detalles proporciona. En los primeros tres versos se muestra a Europa situada en un

62 Edición de Tarrant (2004). “Dijo, y al instante los novillos alejados del monte buscan la playa que les había sido ordenada, donde la hija de un gran rey solía jugar acompañada de doncellas de Tiro. No están en buena armonía ni habitan en una única mansión la majestad y el amor: tras dejar el pesado cetro, el padre y soberano de los dioses, cuya diestra está armada de fuego de tres puntas, quien con su movimiento de cabeza agita el orbe, se vista con la apariencia de un toro y, mezclado con los novillos, muge y pasea su hermosura entre las tiernas hierbas. En efecto, su color es el de la nieve que no han pisado las huellas ni ha derretido el lluvioso Austro; su cuello rebosa de músculos, sobre los brazuelos le cuelga la papada, los cuernos son pequeños ciertamente, pero de los que podrían afirmar que han sido hechos a mano y más resplandecientes que una piedra preciosa sin mancha; ninguna amenaza en su frente y ninguna mirada que aterre, su rostro respira paz. Se admira la hija de Agénor de que sea tan hermoso, de que no amenace ningún combate, pero en principio teme tocarlo, aunque sea manso: luego se acerca y tiende flores a su blanco hocico. El enamorado se alegra y, mientras llega el esperado placer, besa sus manos; y apenas ya, apenas, aplaza el resto y ora juguetea y salta en la verde hierba, ora apoya su níveo costado en las rubias arenas y, haciéndole perder el miedo poco a poco, unas veces ofrece su pecho para ser palmeado por la virginal mano, otras los cuernos para ser atados con nuevas guirnaldas. Se atrevió incluso la doncella real, sin saber a quién pesaba, a sentarse en el lomo del toro: en ese momento el dios, poco a poco desde la tierra y desde la playa seca, pone en primer lugar las falsas huellas de sus patas en las aguas, después se va más allá y lleva su botín a través de la llanura del mar. Ella está aterrada y se vuelve para mirar la playa abandonada en su rapto y sujeta con la mano derecha un cuerno, la otra está colocada en el lomo; sus ligeros vestidos ondean con el soplo del viento” (Álvarez e Iglesias 2003, 273-274).

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

entorno alejada del control paterno, en una situación de exposición en la que suele colocarse a las mujeres víctimas del rapto-violación, también en la actualidad⁶³. Después se relata la metamorfosis del dios Júpiter y, por consiguiente, el engaño que utiliza para acercarse, *–induitur faciem tauri–*, común en este tipo de mitos. El poeta insiste en el engaño, cuando describe la apariencia mansa del dios en los versos siguientes y utiliza términos referidos a la violencia como *minae, proelia, minetur*; así deja ver la intención real de su acercamiento, que Europa no está captando. Luego, el poeta continúa desarrollando la treta del dios que finge jugar con la muchacha, pero este juego fingido está lleno de vocabulario erótico que muestra los verdaderos deseos del dios con términos como *gaudet, amans, voluptas, oscula, exsultat*. Se puede destacar también que Ovidio subraya la condición de Europa, una muchacha joven y virgen, característica también propia de este tipo de mitos, como se ve en el uso de los términos *virginea* y *virgo*, pero también es ingenua y sigue sin percibir el engaño, como muestra con el término *nescia*, que podrían insinuar también que la joven no tiene experiencia sexual, es decir, de nuevo referido a la virginidad. La muchacha finalmente se sube al toro y este se aleja raptándola, término que el poeta resalta con *praedam* y que se aplica a los botines de guerra, como si de un trofeo se tratase. También por primera vez se muestra la verdadera sensación de miedo que embarga a alguien que está sufriendo un rapto por medio del verbo *pavet*, “sentir miedo”, sentimiento que se pretendía transmitir socialmente a la mujer con esta tipología de mitos. Es una de las versiones, por tanto, más interesantes, no solo por lo que se acaba de comentar, sino, porque, como se verá en el capítulo siguiente, la versión que crea Ovidio es la que se verá representada en los cuadros.

Hay otra versión del mito en los *Fastos* del mismo autor:

*Praebuit, ut taurus, Tyriae sua terga puellae
Iuppiter et falsa cornua fronte tulit,
illa iubam dextra, laeva retinebat amictus,
et timor ipse novi causa decoris erat.
aura sinus implet, flavos movet aura capillos:
Sidoni, sic fueras aspicienda Iovi.
saepe puellares subduxit ab aequore plantas
et metuit tactus assilientis aquae:
saepe deus prudens tergum demisit in undas,
haereat ut collo fortius illa suo.
litoribus tactis stabat sine cornibus ullis*

⁶³ Véase nota 51.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

*Iuppiter inque deum de bove versus erat.
taurus in it caelum: te, Sidoni, Iuppiter implet,
parsque tuum terrae tertia nomen habet*⁶⁴.
(Ovidio, *Fastos*, V 603-620)

En esta versión se insiste en los detalles de la versión de *Metamorfosis*, pero se añade el embarazo, *implet*. Se insiste en el engaño de la transformación del dios Júpiter en toro con *–praebuit, ut taurum y Iuppiter inque deum de bove versus erat–*; se subraya, además, el engaño con términos como *falsa cornua*. También se refiere a la muchacha aludiendo a su juventud *puellae, puellares*, y a la sensación de miedo que la dominaba con *timor* o *metuit*. Es interesante también el verso *–et timor ipse novi causa decoris erat–*, aludiendo a lo excitante que resultaba para el dios la situación de amedrentamiento y subordinación en la que se encontraba Europa⁶⁵. Se ve pues, como señala Guerra (2006, 175-176), que Ovidio es uno de los poetas que, por primera vez, describe la violencia que contenía el mito.

Finalmente se encuentra la versión que recoge Horacio:

*sic et Europe niveum doloso
credidit tauro latus et scatentem
beluis pontum mediasque fraudes
palluit audax.
nuper in pratis studiosa florum et
debitae Nymphis opifex coronae
nocte sublustri nihil astra praeter
vidit et undas.
quae simul centum tetigit potentem
oppidis Creten, “pater, o relictum
filiae nomen pietasque” dixit
“victa furore!
unde quo veni? levis una mors est
virginum culpa. vigilansne ploro
turpe commissum an vitiis carentem
ludit imago*

64 Edición de Quiñones (1986). “Júpiter, en forma de todo, ofreció su lomo a la muchacha tiria y llevó falsos cuernos en la frente. Ella sujetaba con la derecha la crin del toro y con la izquierda y capa, y el propio miedo le prestaba un extraño atractivo. El viento le abombaba el regazo, el viento agitaba su cabellera rubia: muchacha sidonia, así te iba a contemplar Júpiter. Muchas veces encogió sobre el agua sus pies de niña y temió el contacto del agua que salpicaba; muchas veces el dios prudente agachó hasta el agua su lomo para que ella pudiera agarrarse más fuerte a su cuello. Al arribar a la playa se puso de pie Júpiter sin ninguna clase de cuernos, transformándose de toro en dios. El toro pasó al cielo: a ti, muchacha sidonia, te dejó embarazada Júpiter, y la tercera parte de la tierra lleva tu nombre” (Segura 2001, 193).

65 Villanueva Sarmienta (2013, 451) señala en su publicación que en el caso de los abusadores que no pertenecen a la familia de la víctima, como es el caso de Europa y Zeus-Júpiter, “el abusador goza sometiendo a su víctima por la fuerza o el terror y habitualmente es un hecho único, muy violento”.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

*vana, quae porta fugiens eburna
somnia ducit? meliusne fluctus
ire per longos fuit an recentis
carpere flores?
siquis infamem mihi nunc iuvenum
dedat iratae, lacerare ferro et
frangere enitar modo multum amati
cornua monstri.
inpudens liqui patrios Penates,
inpudens Orcum moror. o deorum
siquis haec audis, utinam inter errem
nuda leones.
antequam turpis macies decentis
occupet malas teneraeque sucus
defluat praedae, speciosa quaero
pascere tigris
“vilis Europe” pater urget absens:
“quid mori cessas? potes hac ab orno
pendulum zona bene te secuta
laedere collum.
sive te rupes et acuta leto
saxa delectant, age te procellae
crede veloci, nisi erile mavis
carpere pensum
regius sanguis dominaeque tradi
barbarae paelex. “aderat querenti
perfidum ridens Venus et remisso
filius arcu. mox ubi lusit satis, “abstineto”
dixit “irarum calidaeque rixae,
cum tibi invisus laceranda reddet
cornua taurus.
uxor invicti Iovis esse nescis.
mitte singultus, bene ferre magnam
disce fortunam; tua sectus orbis
nomina ducet”⁶⁶.
(Horacio, Odas, XXVII, 25-ss.)*

66 Edición y traducción de Fernández-Galino y Cristóbal (2007, 304-309): “Así Europa confió su níveo cuerpo al toro seductor palideciendo audaz ante las fieras y peligros que el ponto infestan. Quien con flores trenzaba en la pradera para las Ninfas la ritual guirnalda no vio en la media luz de aquella noche sin astros y olas. Y en Creta ya, la de cien ciudades, dijo: << ¡Padre de una hija que no es tal! ¡Pasión que a la piedad ha derrotado! ¿De dónde adónde voy? Una sola muerte leve pena es para el extravío de las vírgenes. ¿Lloraré en vela por mi torpe acción? ¿O en nada pecho y me alucina imagen engañosa que por la puerta ebúrnea un sueño trajo? ¿Puede al prado y a las flores preferir los vastos mares? ¡Si al infamante toro me entregasen, airada intentaría con el hierro romper los cuernos de este monstruo amado por mí hace poco! ¡Impudor fue dejar los paternales Penates! ¡Impudor huir del Orco! ¡Oh, dios que acaso me oigas, indefensa entre leones vague yo y bella presa de los tigres sea antes de que escualidas y feas jugo no tengan mis mejillas hoy tiernas y hermosas! ¡Tu padre ausente, vil Europa, aprémiate! ¡Muere ya! El cuello que de un fresco penda te romperá la faja que por suerte aún conservas; y, si tu muerte elige agudas rocas, deja ese cargo a la veloz borrasca. ¿O un oficio servil tu sangre regia prefiere y ser barragana sumisa ante arma bárbara?>> Sonriente escuchábale la pérfida Venus y al lado su hijo con el arco laxo en la mano; y aquélla, en serio ya, dijo: “En tus iras y vehementes quejas cesará cuando el odiado toro te permita romper sus cuernos. Ignoras que tu esposo es el gran Jove; no llores y a llevar tu suerte aprende; la mitad de la tierra con tu nombre será llamada”.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

Esta versión de Horacio también es extensa, como la primera de Ovidio, y tiene detalles muy interesantes para comentar. En primer lugar, se alude al engaño del dios por medio de la metamorfosis en toro como refiere *-doloso tauro-*, *-imago vana-*, y al engaño en sí con términos como *-fraudes audax-*, *-infamem iuvenum-*. Lo más interesante es que, por primera vez, Europa toma la palabra y expresa en primera persona que se siente engañada y que se la han llevado en contra de su voluntad, abandonando la protección paterna y siendo muy consciente del daño al honor que ello supone, como se ve en el uso de los términos *turpe*, *infamem*, *impudens*, *turpis*, *vilis*.

Ella misma se siente culpable por el engaño del que ha sido víctima, hasta el punto de que se plantea el suicidio⁶⁷ para evitar seguir dañando el honor que considera que ha perdido⁶⁸; en este momento interviene la diosa Venus, que la regaña por su actitud y le dice que acepte su nuevo destino, como *uxor*, y además lo agradezca, *-bene ferre magnam disce fortunam*. La intervención de Venus señala tres hechos importantes: el primero, que al utilizar la palabra *uxor*, “esposa”, se legitiman los raptos-violaciones que se convertían en matrimonios en el mundo real; el segundo, que se envía el mensaje de que no solo la mujer no puede rebelarse al dios, sino que debe estar agradecida porque el dios o el hombre se ha fijado en ella, como si le hiciera un favor, como bien señala Zaragoza (2006, 65); el tercero, que es una mujer la que envía este mensaje a otra mujer, no la ayuda, ni la consuela, de forma que demuestra una falta de solidaridad en el dolor. Hay que tener en cuenta que esta mujer es la diosa Venus, diosa de las relaciones sexuales, cuyos mitos denotan que no estaba dentro del modelo femenino de comportamiento, dado que fue

⁶⁷ Estudios recientes como los realizados por la Dirección de Investigaciones Epidemiológicas y Psicosociales del INPRFM (2011) o el estudio de Alejandro Arnaldo Barroso (2019) analizan la relación entre el suicidio e intentos suicidas a raíz de sufrir abusos sexuales, especialmente en los adolescentes, etapa en la que se encontraría Europa, al referirse los textos a ella como “doncella”. Ambos estudios constatan que efectivamente hay un elevado porcentaje de intentos de suicidio entre mujeres que han sufrido abusos sexuales (al igual que entre los hombres que lo sufren), como forma de evitar ese sufrimiento. También alude a este hecho el estudio de Margarita Ortiz-Tallo, también incluido en la bibliografía con otros colaboradores en su estudio sobre el perfil de delincuentes sexuales: “El hecho de aprovecharse de víctimas indefensas y débiles como mujeres y niños, vulnera y transgrede lo más íntimo de la persona, empujándola sino a la muerte, sí al abismo de la tortura psicológica más despreciable e inmerecida” (2002, 2). En la *Macroencuesta de violencia contra la mujer 2019* (2020) elaborada por el Ministerio de Igualdad en España también recoge que un 38.2% de las mujeres que han sufrido una violación han tenido pensamientos suicidas. Consultado el 14/08/2022 <https://violenciagenero.igualdad.gob.es/violenciaEnCifras/macroencuesta2015/Macroencuesta2019/home.htm>.

⁶⁸ No es un caso único en la mitología. El más famoso es, sin duda, el suicidio de Lucrecia, tras ser violada por Sexto Tarquinio, narrado en la obra de Tito Livio I 49-60 y en la obra de Ovidio, *Fastos*, II 685-852.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

infidel a su esposo. Aquí actúa con la función pragmática de normalizar este rapto y la posterior violación.

Se ve, pues, que las fuentes literarias han transmitido el mito con unos mitemas determinados: Europa es llevada a la fuerza por Zeus, por medio de un engaño a través de una transformación que cambia la apariencia del raptor, y, como consecuencia del acto sexual, Europa tiene descendencia. Apolodoro, Ovidio y Horacio recogen la metamorfosis del dios en toro, núcleo principal del engaño; Diodoro Sículo, Ovidio y Horacio hacen mención explícita de un rapto, del hecho de que el dios se lleva a Europa en contra de su voluntad; Ovidio y Horacio hacen referencia a que Europa era joven, virgen y se encontraba en una situación de vulnerabilidad cuando el dios se la lleva, además de que son los que más detalles proporcionan en cuanto al sufrimiento y al miedo que siente la muchacha; Apolodoro y Diodoro Sículo mencionan que, fruto de la relación del dios y Europa, tienen hijos. Se ve así que las versiones de Ovidio y Horacio son las más completas y las que toman más en consideración la expresión de los sentimientos de Europa como víctima del rapto-violación.

Se ha visto en este capítulo la definición de mito clásico y sus funciones principales, entre ellas, la explicativa y la pragmática, de manera que influyen en el comportamiento y establecen unos códigos ideológicos y morales. Estos mitos con estas funciones se han transmitido de forma oral y escrita, pero solo se conserva esta última: autores grecolatinos transmiten en sus obras literarias los mitos clásicos, con algunas variantes, pero manteniendo la esencia de este. Por ello, se han analizado las versiones más extensas y completas sobre el mito del rapto y violación de Europa, que forma parte de un tipo muy habitual de mito en el que se narra violencia contra la mujer, y que influye y marca pautas de comportamiento machista.

CAPÍTULO 2. LAS PINTURAS

La imagen y la palabra han sido siempre productos culturales, dos armas de comunicación, y los dos medios más importantes de la cultura.

(García Mahiques 2009, 17)

La imagen es una metáfora, un espejo que refleja y, a la vez, oculta o deforma esa realidad. Pero las imágenes son también un vehículo de comunicación, contiene una información que es esencialmente transmisible a otros. Esta cualidad comunicativa implica necesariamente un uso: a quién y para qué se transmite esa información. En este sentido el poder utiliza la imagen como un instrumento para múltiples fines: ordenar, legitimar, persuadir, manipular, fines que se dirigen hacia un último objetivo: obtener su propia perpetuación.

(Cabrera 1997, 61)

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

1. INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Esta investigación no se dedica únicamente a estudiar el mito como vehículo de comunicación, sino también la pintura, por lo que se adentra en el terreno de la Historia del Arte. Esta disciplina apoya sus estudios en varias ciencias, entre las que se encuentran la Iconografía y la Iconología, que son las que interesan en este trabajo por sus objetos de estudio y que se pueden definir *grosso modo* de la siguiente forma: la Iconografía se encarga de la descripción, recopilación y clasificación de las imágenes; la Iconología se ocupa de la interpretación y significación de estas, dentro del contexto cultural del que forman parte (García Mahíques 2009, 27-29 y 45; Panofsky 1987, 45 y 50-51; Rodríguez López 2018, 2). ¿Por qué son importantes estas dos ciencias para el presente estudio? Porque se parte de la idea de que tanto la palabra como la imagen son medios de comunicación que transmiten un mensaje con una intención o una función determinada (García Mahíques 2009, 17; Panofsky 1987, 27-28; Rodríguez López *ibidem*, 2), e interesa descubrir cuáles son esas intenciones en las dos pinturas que representan el rato y violación de Europa dentro de sus contextos originales. Como señala Panofsky, para ofrecer una correcta interpretación iconológica, se debe realizar primero un adecuado análisis iconográfico (1987, 51), de ahí la relevancia de estas dos ciencias y la relación entre ellas.

García Mahíques subraya que la función de la Iconología es “la interpretación histórica de las imágenes, es decir la comprensión de éstas como algo que se relaciona con situaciones y ambientes históricos en donde tales imágenes cumplieron una función cultural concreta” (2009, 27-28). Ello implica que se debe conocer el contexto cultural en la que se realiza la obra de arte para su correcta interpretación, ya que se debe “considerar el fenómeno artístico como algo integrado en el contexto histórico, en relación con el conjunto de fenómenos culturales de cada momento” (*ibidem*, 45), de forma que hay que tratar de “... salvar sus lagunas profundizando lo más posible en el conocimiento de las circunstancias bajo las que se crearon sus objetos de sus investigaciones” (Panofsky 1987, 31).

Esa tarea de reconstrucción del contexto e interpretación de la obra de arte no está exenta de dificultades pues, como señala García Mahíques (2009, 18-19):

Implica ello, en primer y fundamental lugar, admitir que la comprensión de todo fenómeno artístico siempre será de carácter aproximativo, nunca definitivo, puesto que la realidad auténtica

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

se nos ha desvanecido al compás del tiempo, y los juicios sobre el conocimiento de los fenómenos artísticos siempre tendrán que ser fundamentados en testimonios parciales e indicios dispuestos bajo la subjetividad del intérprete.

En la misma línea lanza su advertencia Rodríguez López (2018, 3-4):

Leer las imágenes e interpretarlas correctamente es una labor que entraña gran dificultad: el punto de partida es, como ya se ha señalado, el conocimiento de un código semántico en el que intervienen muchas coordenadas culturales, y en este punto radica el principal obstáculo para la interpretación a la que nos referíamos. Entender las imágenes forjadas en culturas ajenas en las que vivimos es un ejercicio de gran complejidad, ya que el mensaje que éstas nos transmiten aparece difuso e indefinido a nuestros ojos, velado e incomprensible por el paso de los siglos.

Teniendo en cuenta estas advertencias, se va a seguir la metodología de análisis que propone Rodríguez López (2018, 15-17): en primer lugar, el estudio del contexto cultural en que se produce la obra; en segundo lugar, el estudio de las fuentes escritas que conservan el tema de la obra de arte en estudio, especialmente las de la época del artista; en tercer lugar, el estudio formal de la obra⁶⁹; finalmente, la lectura y la interpretación subjetiva de la misma o las conclusiones derivadas de los puntos anteriores.

Siguiendo dicha metodología, en el punto 2 se va a estudiar el Renacimiento como contexto cultural general en el que se han producido las dos pinturas en estudio, aludiendo a los rasgos más importantes de este movimiento, así como del Humanismo como corriente de pensamiento más importante de ese momento, para trazar las coordenadas más importantes del momento que viven los pintores. En el punto 3 de este capítulo se aludirá a las fuentes escritas de la época, a los manuales de mitología que proliferan en ese momento fruto del espíritu del Renacimiento y que forman parte de las bibliotecas de los artistas. Dichos manuales estaban basados, como se verá, en los textos grecolatinos que se han comentado en el punto 4 del capítulo 1, que son las fuentes primarias de transmisión del mito para los artistas. Es un apartado relevante para el análisis iconográfico porque, como señala Panofsky (1987, 54), “presuponen una familiaridad con los temas o conceptos específicos, tal como los transmiten las fuentes literarias, y

⁶⁹ Debido a la extensión del TFM y al número de obras para el análisis, no se va a realizar el estudio de la evolución del tema del rapto y violación de Europa en la Historia del Arte. Se considera, además, que, con el estudio del contexto, las fuentes y la forma, se puede responder al objetivo del TFM y realizar una posible interpretación de las pinturas en estudio dentro de su contexto.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

asimilados ya sea por medio de una lectura intencionada, ya por medio de la tradición oral”.

Después, en el punto 4 se realizará el análisis iconográfico de cada una de las pinturas en estudio, poniendo especial énfasis en el estudio del color y la forma. El análisis iconológico, es decir, la lectura e interpretación del significado de las obras, se realizará en el capítulo siguiente, porque es el punto crucial para contestar al objeto de la investigación, por lo que se ha considerado oportuno tratarlo en un capítulo aparte. En él se incluirá la biografía y el contexto tanto de los pintores en estudio como de las obras para poder realizar ese análisis iconológico.

2. ESTUDIO DEL RENACIMIENTO

Del mismo modo que ha resultado difícil definir el concepto de mito en el capítulo 1, sucede lo mismo con el concepto de Renacimiento en este capítulo 2. El término es complejo, ya que se han dado múltiples definiciones de este, teniendo en cuenta los múltiples contextos en los que se desarrolla. Las fuentes coinciden en que es una etapa de la historia de la Europa Occidental que abarca aproximadamente del siglo XIV al siglo XVI, y cuya semilla había germinado en Italia⁷⁰ ya a finales del siglo XIII, y que supuso la renovación de la cultura europea a partir de la recuperación de la Antigüedad clásica como modelo que imitar y de la conciencia de encontrarse en una época distinta de la Edad Media (González Manjarrés 2019, 191; Hernández Miguel 2008, 71; Navarro 2019, 211; Panofsky 1975, 42 y 74-75; Ramírez 2011, 10-11). Eso se tradujo en el triunfo del antropocentrismo, el individualismo, el racionalismo y el naturalismo, que ya se intuían en el periodo anterior y que ahora se observan desde una perspectiva científica y metódica (Hauser 1980, 334).

Los términos con que se definió este nuevo momento histórico son variados – *renaissance* en Francia, *rinascita* en Italia, *Wiederewaschung* en Alemania– en función

⁷⁰ Como señala Hauser (1980, 344): “La nueva cultura artística aparece en primer lugar en Italia porque es un país que lleva ventaja a Occidente también en el aspecto económico y social, porque de él arranca el renacimiento de la economía, en él se organiza técnicamente el financiamiento y transporte de las Cruzadas, en él comienza a desarrollarse la libre competencia frente al ideal corporativo de la Edad Media y en él surge la primera organización bancaria de Europa, también porque en Italia la emancipación de la burguesía ciudadana triunfa más pronto que en el resto de Europa, debido a que en ella el feudalismo y al caballería están menos desarrollados que en el Norte, y la nobleza campesina no sólo se convierte en ciudadana mucho más pronto, sino que se asimila completamente a la aristocracia del dinero; y, finalmente, también porque la Tradición clásica no se ha perdido enteramente en Italia, donde los monumentos conservados están por todas partes y a la vista de todos”.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

de la apropiación que cada país hizo de él y de su contexto histórico⁷¹, pero tenían en común la conciencia de definir una nueva etapa histórica, distinta de la precedente a la que denominaron por primera vez *media aetas*, que buscaba restaurar la Antigüedad clásica, que también por primera vez recibió un término, *antiquitas* (Panofsky 1975, 40). Ya se habían producido en esa *media aetas* otros movimientos de recuperación de una Tradición clásica que nunca llegó a desaparecer del todo, sino que fue asimilada por el cristianismo, pero dichos movimientos no lograron la repercusión y asentamiento en todos los ámbitos que sí se logró en el movimiento del siglo XIV, gracias al denominado Humanismo con mayúscula, el humanismo renacentista (Panofsky *ibidem*, 172-173; Pijoan 1984, 1; Ramírez 2011, 4).

Dentro del Renacimiento hay diversas corrientes culturales, de las cuales la más importante fue este Humanismo. Este surge en Italia en la segunda mitad del siglo XIII con figuras como Lovati y Mussato, pero se consolida en la figura de Petrarca ya en el siglo XIV, en un momento de decadencia y crisis general político-religiosa⁷², en el que se trata de revitalizar a las ciudades-estado italianas a través de la recuperación de un pasado glorioso (Hernández Miguel 2008, 71 y 73-74). Petrarca propone una teoría de la Historia que revierte la concepción medieval: señala que la etapa de la Antigüedad previa al Cristianismo, la *historia antiqua*, era un periodo de luz y progreso, mientras que la etapa que ellos vivían desde el triunfo del Cristianismo era una edad de oscuridad y retroceso, pensamiento diametralmente opuesto al que se defendía hasta el momento (González Manjarrés 2019, 191; Panofsky 1975, 42). De ahí que Petrarca buscara la recuperación de la cultura de esa Antigüedad como una forma de hacer volver al presente ese pasado glorioso romano de progreso a través de la restauración del griego y el latín, el estudio y comentario de los textos grecolatinos originales sin la intermediación de la Edad Media, y la asimilación de los valores que se desprenden de ellos (González Manjarrés 2019, 192; Hernández Miguel 2008, 7; Panofsky 1975, 43). Para ello, Petrarca establece un nuevo plan de estudios que busca formar a hombres en las humanidades propiamente dichas; como señala Ramírez (2011, 6):

⁷¹ Como señala Hauser (*ibidem*, 340): “Pero a finales de la Edad Media, el feudalismo, común a todo el Occidente, y la caballería internacional, la Iglesia universal y su cultura unitaria, son sustituidos por la burguesía nacional con su patriotismo ciudadano, sus formas económicas y sociales distintas en cada lugar, las esferas de interés estrechamente limitadas de las ciudades y de las provincias, los particularismos de los principados y la variedad de las lenguas naciones”.

⁷² Hauser explica cómo se forman las ciudades-estado republicanas en Italia y cómo ello deriva en luchas sociales que desembocan en el despotismo, con interés en el caso particular de Florencia (*ibidem*, 348-358).

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

El latín, la gramática, la retórica, la poesía, la ética, la historia y el análisis filológico de los textos antiguos se convirtieron en nuevos instrumentos del saber, cuyo fin era la posesión de las capacidades humanas. El interés por la Antigüedad y su cultura se vinculaba al deseo de formar un nuevo tipo de ciudadano, adecuado para la vida moral y política de las ciudades-estado. De este concepto surgió la vertiente de “humanismo cívico” cultivado por algunos de los humanistas italianos de la época, que buscaba el ejercicio práctico, en una dimensión política y social más que individual, de los principios y las lecciones recuperadas.

El Humanismo se inicia, por tanto, en el terreno de la Literatura y la Filología, pero después se extiende a todos los ámbitos culturales, del mismo modo que se inicia en Italia y después se expande por toda Europa entre los siglos XV y XVI (González Manjarrés 2019, 191-193; Hernández Miguel 2008, 71; Panofsky 1975, 43). Entre esos ámbitos culturales en los que penetraron los principios del Humanismo, se encuentran las artes mayores: la arquitectura y en la escultura se renuevan a partir de los modelos clásicos que estaban a la vista o estaban siendo extraídos a partir de las excavaciones que se estaban realizando en ese momento (Panofsky 1975, 53-55; Ramírez 2011, 7-9). La pintura, que fue la primera de las artes mayores en iniciar el cambio, pese a que no tenía modelos directos para la pintura, se renovó a raíz de su tendencia al naturalismo, es decir, a la representación de la realidad lo más fielmente posible, característica presente en el arte clásico (Panofsky 1975, 53-55; Ramírez 2011, 11 y 15). El elemento que unió definitivamente las tres artes mayores con la Tradición clásica fue el principio de armonía que caracterizaban las obras de arte grecolatinas y que se recupera de nuevo para pintura, escultura y arquitectura (Panofsky 1975, 63-64; Ramírez 2011, 15).

Figura fundamental en este proceso fue Leon Battista Alberti. Humanista, artista, pensador e ingeniero, se dio cuenta de que la pintura carecía de referentes directos grecolatinos, solo tenían referencias escritas, por lo que aplicó lo que el consideró que habrían hecho los antiguos: empleó las matemáticas y definió las normas de la perspectiva artificial, logrando así la armonía de los planos (Zalama 2019, 216). De esta forma, por un lado, dotaba a la pintura de una dimensión liberal por la necesaria aplicación de las matemáticas, materia fundamental en la educación humanista; por otro, al lograr la armonía en los planos, las obras conseguían uno de los principios fundamentales de la estética grecolatina, pudiendo entroncar así con el pensamiento humanista (Zalama *ibidem*, 216). Así se amplía la definición de Renacimiento incluyendo no solo la recuperación de la Antigüedad clásica, sino también el naturalismo y la armonía desde

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

una perspectiva científica y metódica, características del arte clásico, como señala Ramírez (2011, 115):

La misión no era sólo la imitación del arte antiguo o de la naturaleza de forma directa e indiscriminada, tal como se presentaba en la realidad y a expensas de los efectos accidentales que la definían. Se pretendía, con la ayuda de la enseñanza del arte antiguo y de los métodos modernos, crear una representación esencial de la forma que produciría la realidad y que debía someterse a un orden... también de la invención de un sistema científico, por ser matemático y exacto, que controlara el modo de organizar lo visto, de forma proporcional y equilibrada.

Como se ha dicho en la introducción de este trabajo, la cultura grecolatina tiene como eje central la mitología; por ello, cuando se recupera la Tradición clásica a través del trabajo filológico sobre los textos antiguos, también se recupera todo el bagaje mitológico que los envolvía. Se tienen entonces los textos grecolatinos como fuente de temática mitológica, aunque no la única, como se verá a ver en el punto siguiente; por otro lado, como segunda fuente se encuentra la cultura material de la Antigüedad, que se va recuperando y coleccionando, que también tiene como temática habitual la mitología y que utilizan los artistas como modelo para sus creaciones. El interés por esa cultura material, que servía de principio para acercarse a ese pasado antiguo, está en el origen del coleccionismo como medio de conservación y exposición de las huellas del pasado (Trigger 1992, 44). Las grandes figuras que apoyan y financian estos movimientos de recuperación son los mecenas; de ellos se considera el primero a Cósimo de Médici en Italia, que apoyó a importantísimos artistas que asentaron los valores del Renacimiento, fundó la primera biblioteca pública en la que recopiló importantísimas obras latinas y griegas, e inició la primera colección de arte (Puig 2017, 20-26).

Siguiendo a la familia Médici como modelo y en consonancia con el espíritu humanista del Renacimiento, el arte se considera como un objeto de belleza que debe ser contemplado y estudiado, lo que difunde el interés por el estudio y el coleccionismo entre las grandes familias burguesas, las cortes y la Iglesia, y se crean los primeros museos privados (Puig 2017, 20-31). Pero también los Médici son ejemplo de cómo utilizar esta promoción y financiación de los artistas y sus obras con fines políticos y personales (Triado 2010, 210). Dentro de esas colecciones o museos privados se encuentran obras de todo tipo: escultura, joyas, camafeos, monedas y libros, obras tanto antiguas como creaciones de los artistas renacentistas. Esto se debe también al cambio de mentalidad que hay respecto al artista: el arte ya no se considera un arte mecánico, sino que, al

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

necesitar de disciplinas como las matemáticas y regirse por unos principios científicos y racionales de proporción, pasa a forma parte de las artes liberales; los artistas pasan a ser ahora genios a los que los mecenas encargan grandes obras de arte para sus colecciones y crean sus propias escuelas y talleres para enseñar su arte (Hauser 1980, 389-391; Ramírez 2011, 1-2). Estos artistas no son solo los que se dedican a las artes mayores, sino que, como se verá en el punto siguiente, también dentro de las letras hay mecenas que patrocinan y encargan determinado tipo de obras.

En Francia, en cambio, se encuentra un panorama totalmente distinto al de los estados italianos que se acaba de definir: frente a las ciudades-estado italianas en las que ostenta el poder una burguesía adinerada, en Francia gobierna la monarquía absolutista. A finales del siglo XV, los reyes de Francia Carlos VIII y Luis XII entran en guerra con los estados italianos, lo que supuso el primer contacto importante con el Renacimiento en el terreno de las artes mayores, pero se considera que el movimiento se asienta ya en el siglo XVI con el reinado de Francisco I (Ketchum y Plumb 1963, 392-393 y 403; Jestaz 1991, 161-162; Zalama 2016, 162). Este rey, junto con Catalina de Médici y su hermana Margarita de Navarra, iniciaron una importante labor de mecenazgo y trajeron a la corte francesa a importantes artistas italianos como el genio Leonardo Da Vinci, el escultor manierista Benvenuto Cellini y otros renombrados artistas italianos como Rosso o Primaticcio, con cuya labor se inicia la conocida como “Escuela de Fontainebleau” (Ketchum y Plumb 1963, 392-393; Jestaz 1991, 161-162; Zalama 2016, 162). El nombre deriva del castillo en el que se inicia una restauración bajo esas nuevas influencias (Lévêque 1984, 36), no porque fuera en esa ciudad donde nacieran o se congregaran los artistas del cambio, pues no se trata de un cambio producto de artistas franceses, sino iniciado por artistas italianos en suelo francés (Jestaz 1991, 168). De este modo, llega a Francia, iniciado ya el siglo XVI en el campo de las artes mayores, la influencia de las escuelas italianas del Cinquecento y del Manierismo, que se asientan sobre el estilo gótico que había imperado hasta el momento (Lévêque 1984, 35).

También llegan a Francia los presupuestos del Humanismo italiano y, tal y como sucede en Italia, también precede a los cambios iniciados en las artes mayores. El Humanismo francés se inicia con la llegada del que se considera su gran fundador, Petrarca, a la ciudad francesa de Aviñón a mediados del siglo XIV (Hernández Miguel 2008, 83). También habría sido muy influyente en el asentamiento del movimiento el

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

exilio de los Papas y parte de los grandes intelectuales a esta ciudad a lo largo de todo el siglo XIV, por las guerras políticas y religiosas del momento, pero también la llegada de profesores de griego y la difusión de la imprenta que permitieron la rápida circulación de conocimientos y libros de la Tradición clásica (Hernández Miguel *ibidem*, 83). Estos presupuestos de recuperación de la Tradición clásica que proponía Petrarca tenían una importante base sobre la que asentarse, ya que en a finales del siglo XI y durante el siglo XII se había producido en algunas ciudades de Francia el denominado “Renacimiento del siglo XII”, con una importante revitalización de los textos clásicos (Hernández Miguel *ibidem*, 33-34).

3. LA RECEPCIÓN DE LA TRADICIÓN CLÁSICA EN EL RENACIMIENTO. LOS MANUALES DE MITOLOGÍA: FUENTE DE INSPIRACIÓN DE LOS ARTISTAS

La Tradición clásica no solo se plasmó en la difusión, edición, crítica y traducción de los textos grecolatinos, ni en toda una serie de publicaciones filológicas como los diccionarios, gramáticas y antologías, sino que produjo también obras eruditas que surgieron por la necesidad de comprender mejor la cultura clásica, como son los manuales de mitología, escritos tanto en latín como en lenguas vernáculas, que se publican ya en el siglo XIV y que eran la fuente de inspiración más habitual para los artistas (Seznec 1983, 185). Estos compendios ya existían en la Antigüedad y algunos de los más importantes forman parte de las fuentes primarias de este trabajo: *Biblioteca* de Apolodoro en prosa y *Biblioteca histórica* de Diodoro de Sicilia en verso, los más completos y destacados en lengua griega, pero también las *Metamorfosis* en verso de Ovidio, que fue uno de los más destacados en lengua latina, pues, aunque no se considera propiamente un manual de mitografía en la línea de los dos anteriores, que son más sistemáticos y didácticos, recoge hasta 250 mitos.

En cuanto a los manuales mitográficos renacentistas, el primero de ellos fue el elaborado en latín por Boccaccio, seguidor de Petrarca, a mediados del siglo XIV, la *Genealogia deorum gentilium*, un encargo del rey Hugo IV, que respondía a la necesidad de hacer accesible la comprensión de la mitología clásica a partir de los propios autores clásicos, de ahí que se centrara en la interpretación de los mitos, pero todavía es dependiente de las interpretaciones medievales anteriores (Álvarez e Iglesias 1998, 86-92; Hernández Miguel 2008, 75-16; Seznec 1983, 185-188).

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

En el siglo XV en España se puede mencionar a Alfonso Fernández de Madrigal, el Tostado, con *Questiones*, considerada una versión de la obra de Boccaccio; además, se siguen reeditando gracias a la imprenta los manuales mitográficos medievales que buscaban la interpretación cristiana de los mitos a través de la alegoría, principalmente (Seznec 1983, 187-188). En el XVI hay cuatro grandes autores que se centran más en la exposición del mito que en la interpretación de este: Giraldi, Cartari y Conti en Italia, y Juan Pérez de Moya en España, pero destacarán los italianos. La obra de Giraldi, *De deis Gentium varia et multiplex historia*, encargo del duque de Ferrara, está centrada sobre todo en el campo de la etimología y también utiliza fuentes grecolatinas (Álvarez e Iglesias, 1998, 94-95; Hernández Miguel 2008, 79; Seznec 1983, 193-194). La obra de Cartari, *Imagini con la spositione de i dei degli antichi*, dedicada a su mecenas Luigui d'Este, está escrita ya en italiano para hacer más accesible la obra y se centra en la iconografía, en la representación de los personajes de la mitología (Álvarez e Iglesias 1998, 94-95; Hernández Miguel 2008, 79; Seznec 1983, 193-194). La obra de Conti, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, dedicada al rey Carlos IX de Francia, se centraba en la interpretación filosófica, moral y ética de los mitos desde un punto de vista cristiano en un momento en que se estaba produciendo el enfrentamiento Reforma-Contrarreforma (Álvarez e Iglesias 1998, 95-99; Hernández Miguel 2008, 79; Seznec 1983, 193-194).

Como subrayan Álvarez e Iglesias (1998, 85-86), la diferencia entre estos manuales humanistas y los compendios medievales es que los primeros permitían incorporar las versiones de los autores grecolatinos de época arcaica y clásica que se estaban redescubriendo, mientras que los medievales conservaban principalmente las versiones de autores más tardíos, que continuaban circulando en ese momento (Seznec 1983, 188-189). Sin embargo, estos manuales renacentistas constituyen una fuente de información para la mitología de segunda mano, pues, al estar muchos de ellos en lengua vernácula, era de consulta mucho más sencilla (Seznec *ibidem*, 185), y no faltaba en la biblioteca de los artistas, pues los propios tratados teóricos sobre arte exigían este conocimiento (Seznec 1983, 211). Especialmente importantes en este sentido son los manuales arriba citados del siglo XVI, porque tenían una clara intención de poner a disposición del público una descripción detallada de las versiones que conocen de los mitos para cubrir esa necesidad de información (Álvarez e Iglesias 1998, 93-94; Seznec 1983, 206).

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

Por las fechas aproximadas de creación de las pinturas en estudio, la de Tiziano 1559-1562 y la de Cousin *circa* 1550, es plausible que los pintores pudieran haber leído el manual de Boccaccio, publicado en el siglo XIV, previo al inicio de ambas obras (Hernández Miguel 2008, 75 y 79). En el caso del manual de Giraldo publicado en 1548, el manual de Conti publicado en 1551, o el de Cartari publicado en 1556 (la primera edición ilustrada en 1571) (Hernández Miguel *ibidem*, 79), sí que pudieron ser leídos por Tiziano, dado que se publicaron en Italia antes del inicio de su obra. En cambio, habría que descartar la consulta de estas obras por parte de Cousin, ya que su obra se considera anterior a las fechas de publicación de las obras.

Si se parte de Armenini, quien en 1587 en su obra *Precetti della Pittura* recomienda a toda artista tener como fuentes a Ovidio, Boccaccio y Cartari (Seznec 1983, 211), se considera oportuno recoger aquí las referencias al mito de Europa de Boccaccio, dado que es la fuente de consulta más probable de ambos pintores, pues la versión de Ovidio está recogida en el capítulo 1. El relato de Europa se encuentra en el capítulo LXII del libro II de la *Genealogia*:

Europa filia fuit Agenoris, ut per Ovidius patet. Ex qua talis narratur fabula. Quod cum ob formositatem suam summe diligeretur a Jove, ab eodem Mercurius missus est, eique imperatum ut, que cerneret armenta in montanis Phenicum, in litus pelleret, quo cum puellis ludere consueverat Europa. Quod cum Mercurius fecisset, Juppiter, in candidum taurum transformatus, se armentis immiscuit. Hunc cum cerneret virgo, pulchritudinis et mansuetudinis eius delectata, illum primo tractare manibus cepit, at in eius conscendit dorsum, qui paulatim se in undas deducens, dum illam territam et cornibus atque dorso innitentem sensit, natans in Cretam transtulit, ubi in veram redactus formam eam oppressit et oppressu pregnantem fecit. Que illi postea peperit, ut nonnullis placet, Minoem, Radamantum et Sarpedonem. Ipse vero in eius sempiternam memoriam terciam orbis partem Europam ex eius nomine nuncupavit. Huius fabule figmentum adeo tenui tegitur cortice, ut facile possit apparere quid velit. Nam Mercurium armenta depellentem in litus ego eloquentiam et sagacitatem alicuius lenonis, virginem e civitate in litus deducentem intelligo, seu mercatorem fictum se iocalia ostensurum, si navem conscenderet, pollicentem. Jovem in taurum transformatum virginis delatorem, iam apud deliras aniculas vulgatum est, navem fuisse cui erat insigne albus taurus, qua, quacunque fraude conscensa a virgine, illico remigantium opere factum est, ut deferretur in Cretam, ubi Jovi coniugio iuncta est; seu, secundum Eusebium in libro Temporum, Asterio regi, ex quo ipse supra dictos filios asserit procreatos⁷³.

⁷³ Traducción de Álvarez e Iglesias: “Europa fue hija de Agénor, según se ve en Ovidio [II, 858]. Sobre la cual narra la siguiente fábula. Que como fuese muy amada por Júpiter a causa de su belleza, Mercurio fue enviado por éste con la orden que empujara los rebaños que viera en las montañas de Fenicia hasta la playa en la que Europa tenía por costumbre jugar con las jóvenes. Después de haber hecho esto Mercurio, Júpiter, transformado en un blanco toro, se mezcló entre el rebaño. Cuando la joven lo vio, complacida por la belleza y la mansedumbre de éste, comenzó primero a acariciarlo con la mano, pero se subió a lomos de éste quien, conduciéndola poco a poco hacia las aguas, mientras se daba cuenta de que ella estaba aterrorizada y se apoyaba en sus cuernos y en la espalda, nadando la transportó hasta Creta donde, volviendo a tomar su verdadera figura, se unió a ella y como consecuencia de esa unión la dejó grávida. Ella dio a luz después

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

(Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos*, II 62)

Boccaccio señala que la fuente en la que basa su relato es en Ovidio, *–ut per Ovidius patet–*, y, por los datos que recoge, se puede decir que es de *Metamorfosis*: en primer lugar, hace alusión a la orden de Mercurio de mover los rebaños, *–ab eodem Mercurius missus est, eique imperatum ut, que cerneret armenta in montanis Phenicum, in litus pelleret–*, y, en segundo lugar, alude al color blanco del toro en que se transforma Júpiter, *–Juppiter, in candidum taurum transformatus–*; ninguno de esos dos datos aparece en la versión de *Fastos*. En ambas obras Ovidio recoge también un dato que ofrece Boccaccio, el terror de Europa, *–illam territam–*. Asimismo, Boccaccio también resalta la condición de Europa como doncella virgen, *virgo*, y señala la violencia de la relación sexual, *–eam oppressit et oppressu pregnantem fecit–*. Más adelante se comprobará la relevancia de estos datos para el análisis iconográfico de la pintura.

En la línea de ese carácter interpretativo de los mitos que pretendía dar el autor, Boccaccio incluye dos interpretaciones del mito: la primera, desde el simbolismo, según la cual el mito esconde la realidad de los raptos que cometían los marineros; la segunda, desde el evemerismo, según la cual Júpiter se identificaría con un rey real. La interpretación simbolista es interesante, porque alude a los raptos reales que se perpetraban en la época, al igual que sucedía en la Antigüedad, pero no se puede decir que el objetivo de esa recuperación e interpretación del mito que propone Boccaccio tenga la función pragmática con respecto a las mujeres, que sí se vio que tuvo en su contexto original, sino que más bien persigue un interés erudito. Sobre todo, porque su obra no estaba dirigida a un público generalista, sino a hombres eruditos; su obra no tenía la finalidad de ser leída o contada oralmente, como los mitos, por tanto, su alcance es muy limitado y el perfil del público muy concreto.

para él, según opinión de algunos, a Minos, Radamantis y Sarpedón. El propio Júpiter, para recuerdo eterno de ella, llamó a la tercera parte del orbe Europa por su nombre. La ficción de esta fábula está cubierta con una corteza tan delgada que fácilmente puede verse qué pretende. Pues pienso que Mercurio, empujando los rebaños hacia la costa, es la elocuencia y la sagacidad de algún lenon que lleva a la doncella desde la ciudad a la playa o el falso mercader que promete que le va a enseñar cosas agradables si sube a la nave. Ya se contaba entre las viejas que narraban cosas extravagantes que Júpiter transformado en el toro que lleva a la doncella era la nave cuya insignia era un toro blanco, en la que, embarcada la joven con el engaño que fuera, se consiguió inmediatamente por obra de los remeros que fuese llevada a Creta, donde se unió en matrimonio a Júpiter; o, según Eusebio en el libro de los *Tiempos* [47, 7-11], con el rey Asterio, del que él mismo asegura que tuvo los hijos antes mencionados” (1983, 164-165). Esta versión del mito con la misma interpretación se da de nuevo en el capítulo XXVI del libro XI.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

4. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Se ha comenzado el capítulo trazando un marco general de la época del Renacimiento que permite comprender cuándo, dónde y cómo nace este movimiento, el papel fundamental del Humanismo en él, y la forma en que se recupera la cultura clásica y se extiende de las letras a las artes mayores. Después, dado que en el Renacimiento se recupera la mitología como temática, se ha aludido a las posibles fuentes literarias que inspirarían dichas pinturas, tanto clásicas como renacentistas, para ver ahora qué versión han escogido cada uno de los pintores. Como el objetivo del estudio es el análisis iconológico de dichas pinturas, se realizará en este punto el análisis iconográfico de ambas pinturas, el paso previo, centrándose no tanto en la justificación de las características de las escuelas y movimientos a los que pertenecen, sino en el estudio concreto del color y la forma con que están plasmadas las figuras. En el capítulo 3 se especificará el contexto histórico tanto de los autores como de las pinturas para realizar el análisis iconológico.

4.1. *La pintura de Cousin*

La obra que se va a analizar es *L'enlèvement d'Europe* realizada *circa* 1550 por el artista francés Jean Cousin hijo (ca. 1495- ca. 1560)⁷⁴. Se trata de una pintura, un óleo sobre madera que habría decorado la chimenea de una habitación en el Hôtel des Quatre Fils Aymon de la ciudad de Blois; actualmente la pintura está conservada en la Salle des Valois del Château Royal de Blois. Como se ha señalado anteriormente, la obra pertenece al Alto Renacimiento, a la Escuela francesa de Fontainebleau, y fue realizada hacia la mitad del siglo XVI.

⁷⁴ Ha habido mucho debate en torno a la figura de Jean Cousin padre y Jean Cousin hijo, dado que durante mucho tiempo se consideraron la misma persona. Cuando a partir de la documentación existente se descubrió que había un Jean Cousin padre y un Jean Cousin hijo, se realizaron numerosos estudios para asignar a uno o a otro las distintas obras que se han firmado con dicho nombre. En este estudio se sigue la hipótesis de Cécile Scailliérez (2013), en la que, por razones estilísticas resultado de la comparación con las otras pinturas mitológicas de los autores, se atribuye la elaboración del *Rapto de Europa* a Jean Cousin hijo. Se ahondará más en la cuestión en el capítulo dedicado a la Iconología.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM



Cousin, Jean. *L'enlèvement d'Europe*. Chateau Royal de Blois, Blois. Consultado el 20/05/2022 en <https://www.chateaublois.fr/2110-les-incontournables.htm>.

A nivel pre-iconográfico se puede observar que la pintura se desarrolla en un paisaje marino, cerca de la costa que se divisa en el fondo: en el margen derecho de la costa se aprecian construcciones que siguen la arquitectura clásica, unas levantadas y otras en ruinas, donde hay varias figuras que agitan las manos; en el margen izquierdo aparece representada en la costa una zona boscosa en la que también se encuentra una figura que agita las manos. En primer plano, se observa en el centro la figura de una mujer, con un vestido naranja, con una postura relajada sobre un toro a cuyos cuernos se agarra; el toro, con una guirnalda de flores al cuello, parece estar alejándose de la costa nadando. Ambas figuras se encuentran rodeadas por personajes alados montados en animales marinos que parecen tener figura de pez y que dirigen su mirada afable a la mujer: en el margen derecho se encuentran dos, mientras que en el margen izquierdo tres, de los cuales uno la sujeta del pie y los otros dos le tienden una corona de flores.

A nivel iconográfico se puede decir que el tema del cuadro encaja con el rapto y violación de Europa que recogen las fuentes clásicas referidas en el capítulo 1, pero también la obra de Boccaccio a la que se ha aludido en el punto anterior. Gracias a la descripción del mito de estos textos literarios se puede reconocer en la Iconografía una

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

figura femenina, agarrada a un toro, surcando el mar como Europa, y el toro representado como el dios Zeus-Júpiter en una de sus múltiples transformaciones para obtener satisfacción de sus deseos. Esta lectura la confirmaría la presencia de los Cupidos, figuras relacionadas con las historias eróticas tanto en el mito como en la Iconografía, que indican qué tipo de relato está plasmando. Del mismo modo, se puede identificar las figuras que se agitan en el fondo con las doncellas a las que aluden los textos que habían acompañado a Europa a la playa y que ven, angustiadas, como esta se aleja de la orilla. La pintura es monoscénica, pues, de todas las acciones del relato que transmiten los autores, el pintor ha plasmado un momento muy concreto: Europa sentada sobre Zeus-Júpiter, transformado en toro, surca el mar en dirección a Creta, ante la sorpresa y el nerviosismo de las doncellas que la acompañaban. La arquitectura que se percibe al fondo en la línea de la costa querría recrear la arquitectura grecolatina, de ahí las construcciones clásicas; sin embargo, la vestimenta de ella parece medieval, del contexto del autor, y no clásica, aunque el tono naranja de la túnica⁷⁵ puede hacer referencia al velo que llevaban las novias romanas en la Antigüedad.

Sin embargo, hay algo llamativo en esta representación, respecto a la versión que transmiten tanto Ovidio como Boccaccio: Europa no muestra en ningún momento terror por la situación, dada la expresión afable del rostro, la postura relajada en diagonal sobre el toro, y la mirada cómplice con los Cupidos que le están ofreciendo una corona de flores y a los que no se hace referencia en las fuentes. También se observa que el toro, pintado en gris y no en blanco, parece afable e inofensivo, como lo describe Apolodoro (Apolodoro, *Biblioteca*, III 1.1), casi se diría que sonríe, y tiene una guirnalda de flores alrededor del cuello, las que le habría colocado Europa; esta descripción se corresponde también con la que da Ovidio del toro cuando este se acerca primeramente a Europa, excepto por el color (Ovidio, *Metamorfosis*, II 852-861). Sí se ve que las figuras que se perciben en la costa, que se corresponderían con las doncellas de Europa a las que alude Ovidio (Ovidio, *Metamorfosis*, II 843-845) y Boccaccio (Boccaccio, *Genealogía deorum*, III 2), levantan los brazos, agitadas por la escena que está teniendo lugar, pero aparecen de forma muy tenue en el fondo y no se transmite su nerviosismo a la sensación general

⁷⁵ Hay que señalar aquí que Scaillièrez (2013, 248) señala que el cuadro está restaurado y que una de las figuras que más ha sufrido es la figura de Europa, cuyo vestido original sería una túnica mucho más holgada que mostraría la figura semidesnuda. Ciertamente, llamaba mucho la atención lo recatado del vestido, que no cuadra con el supuesto contexto erótico del rapto, marcado por los autores.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

de apacibilidad de la pintura. Es más, podría decirse que la sensación que transmite el cuadro es la de una huida “romántica” o al menos consentida por parte de ambos.

Esta versión pictórica formaría parte de una corriente de dulcificación del mito que afecta tanto a los textos literarios, como a las pinturas y sus interpretaciones, de forma que lo que transmiten son “pasiones” o “amores” que dan una visión sesgada de lo que en realidad se ha visto que difunden los textos literarios, a través de términos muy concretos en relación con el uso de la fuerza y el miedo. Esta corriente todavía se encuentra hoy en los libros de texto de Educación Secundaria en los que se narran las violaciones bajo el eufemismo de “amores”. Lefkowitz (1998, 25) lo explica en el hecho de que la mayoría de los testimonios literarios no recogen cómo se sintieron las mujeres que han sufrido violaciones; de hecho, de las fuentes clásicas que conservan el mito de Europa que se han analizado en este trabajo, se ha visto que tan solo en Ovidio y en Horacio se hace referencia al temor de Europa y a la falta de consentimiento. Ello, unido a otros textos literarios que relatarían el hecho con consentimiento de Europa⁷⁶, habrían propiciado la extensión de estas versiones “amorosas”, tanto en el caso de la violación de Europa, como otras historias de la mitología. Doerthy (2001, 21) opina, en cambio, que este proceso es más bien fruto de una “naturalización” de la relación, para alejarla de conductas que se consideraban aisladas (Mañas 2011, 63). Así, Izquierdo (2007, 223) señala que:

Quando el debate sobre la violencia de género se centra en la acción de seres perturbados o desviados, y apela a la intervención policia, judicial o psiquiátrica, se ha renunciado o no se quiere enfrentar la dimensión estructural de la violencia.

La violencia de género es producto de un sistema de pensamiento que se ha visto que hunde sus raíces en el pensamiento de los antiguos y que pervive todavía hoy; la violencia se deriva de una consideración de superioridad masculina que se ha prolongado a lo largo de los siglos. No son casos aislados producto de una desviación puntual, sino un pensamiento enraizado en la cultura occidental. Sin embargo, sobre el significado que vehicula la pintura, se hablará de forma más profunda en el capítulo 3, cuando se realice el análisis iconológico.

⁷⁶ Lefkowitz (1999, 25) refiere algunos fragmentos del *Tyro* de Sófocles y el *Kares* de Esquilo, en los que Europa expresaría su consentimiento.

4.2. La pintura de Tiziano

La obra que se va a analizar es *Il rapimento di Europa* realizado circa 1559-1562 por el artista italiano Tiziano Vecellio di Gregorio (ca. 1488-1576), una pintura en óleo sobre lienzo encargada por el rey Felipe II y que se habría situado en el Real Alcázar de Madrid. Actualmente la pintura está conservada en el Museo Isabella Stewart Gardner Boston. Como se ha señalado anteriormente, esta pintura pertenece al periodo conocido como Alto Renacimiento, concretamente a la escuela veneciana del Cinquecento.



Vecellio, Tiziano. *Il rapimento di Europa*. Isabella Stewart Garden Museum, Boston. Consultado el 20/05/2022 en <https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/10978#>

A nivel pre-iconográfico se puede decir que la pintura se desarrolla en un paisaje marino, cerca de la costa que se aprecia en el fondo del margen izquierdo; allí se divisa un paisaje montañoso y unas figuras que agitan las manos. En el margen derecho, en primer plano se ve una mujer semidesnuda, con gesto aterrorizado mirando hacia la costa de la que se aleja, agitando un pañuelo, boca arriba en una postura muy forzada sobre un

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

toro y agarrada fuertemente a uno de sus cuernos para no caerse. El toro parece, por el gesto del rostro, que huye nadando por el mar. En el margen izquierdo aparecen, en la parte superior, dos figuras aladas armadas con arcos y flechas que parecen dirigirse hacia la mujer; mientras que, en la parte inferior, se encuentra otra figura alada sobre un animal marino que parece tener forma de pez y que sigue de cerca al toro.

A nivel iconográfico, del mismo modo que en la pintura anterior, a partir de los textos que se han analizado en este estudio, se puede afirmar que el tema del cuadro es el rapto y violación de Europa, dado que, de nuevo, se representa a una joven agarrada a un toro que huye por el mar, ante la impotencia de las figuras de la costa. Al igual que en la pintura anterior, la presencia de figuras aladas que se identifican en la Iconografía con Cupidos, indica que se trata de una historia erótica, de forma que no habría duda, dado que es la única historia de esta índole que tiene como protagonista a una mujer y a un toro.

La pintura, de nuevo, es monoscénica, pues el pintor ha representado un momento muy concreto de la narración del mito: Europa se aleja de la costa llevada por Zeus-Júpiter transformado en toro, ante la presencia de las doncellas que se han quedado en la playa y que no pueden hacer por detenerlo. En este caso, la pintura recoge numerosos elementos de las versiones que tanto Ovidio como Boccaccio transmiten, el primero de ellos, el terror de Europa: está tumbada boca arriba sobre el toro, no de forma relajada, sino con una postura muy forzada, dramática, como si estuviese tratando de no caerse; sus vestimentas muestran un pecho y enseñan las piernas, como si hubieran sido rasgadas, a la vez que agita un pañuelo en la mano (Ovidio, *Metamorfosis*, II 873-875); su mirada muestra desesperación y está dirigida a la costa de la que la están alejando y a las figuras que se agitan también asustadas ante el rapto de la princesa. La vestidura es blanca, un color que denota pureza y que en este contexto podría referirse a la virginidad, en contraste con el pañuelo que agita es rojo, símbolo de la pasión y el deseo. Otro elemento que recoge el autor es la alusión al color blanco del toro en que se transforma Júpiter (Ovidio, *Metamorfosis*, II 852; Boccaccio, *Genealogía deorum*, III 2); además, la expresión del toro y su posición transmiten la sensación de que el toro no se muestra apacible, ni tiene una postura relajada, sino que muestra esfuerzo y decisión en la huida. El toro aparece coronado con una guirnalda de flores, aludiendo a la parte de los textos en las que se señala que Europa ofreció flores al toro (Ovidio, *Metamorfosis*, II 860-861).

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

La pintura transmite una sensación totalmente distinta a la de la pintura anterior. En este caso, se transmite claramente que Europa es llevada en contra de su voluntad, por un toro que tiene tintes de locura en su mirada, que se relacionarían con el deseo que cegó al dios por Europa, remarcado por la presencia de los Cupidos. Frente a la anterior, también denota erotismo por la forma en que está representada Europa, mostrando un pecho, con unas vestiduras que le marcan la figura, con las piernas levantadas y con un contraste de color entre el blanco virginal y el rojo de la pasión. No se ve, por tanto, una historia “romántica”, sino que plasma una escena “erótica” para determinados ojos que la miren; para unos ojos que consideren “erótico” conseguir su objeto de deseo por la fuerza. Así, Facio y Fries (2005, 287) señalan que:

La erotización de la dominación patriarcal da cuenta de la transformación que operó en algún momento de la historia para que, tanto hombres como mujeres internalizaran que en el acto de infligir/recibir dolor, a la vez recibían placer. (...) Esta relación entre dolor y placer se instala a partir de entonces a la base de las relaciones entre hombres y mujeres en las sociedades patriarcales y se mantiene y se reproduce hasta nuestros días.

Y añaden más adelante:

Lo que caracteriza a la cultura patriarcal desde el punto de vista político sexual es la represión sexual de las mujeres y la distorsión de la sexualidad femenina y masculina mediante la erotización de la dominación y la violencia. (*ibidem*, 287)

De nuevo, la obra estaría hecha por un hombre con una mirada machista, pero, como en el caso de la pintura anterior, será en el capítulo 3 donde se analice el significado que vehicula la pintura, tras el estudio del contexto de esta.

4.3. Conclusiones del estudio iconográfico de las pinturas

Las pinturas en estudio muestran más elementos contrarios que semejantes, a pesar de lo que a simple vista pudiera parecer. En cuanto a las semejanzas, en primer lugar, las pinturas tienen en común la representación del mismo momento concreto del mito: Europa, agitando un pañuelo, a lomos de Júpiter transformado en un toro, con una guirnalda de flores, se aleja de la costa en la que se encuentran sus doncellas, aterradas por el suceso. En segundo lugar, las pinturas representan un paisaje marítimo cerca de la costa, en la que se encuentran las doncellas de Europa viéndola alejarse. En tercer lugar, se representan Cupidos subidos a peces rodeando a la pareja en la huida, símbolos de la

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

pasión al estar relacionado con la diosa Afrodita y que podrían connotar ese deseo sexual al que hace referencia la diosa y que sintió Zeus-Júpiter por Europa.

Pese a estos elementos comunes, hay otros elementos diferenciadores que cambian por completo la sensación que transmiten ambas pinturas. El primero de ellos es la representación de Europa: mientras que en la pintura de Cousin esta se representa vestida al modo medieval y con mucho colorido, en una postura relajada sobre el toro y mirando cómplice a los Cupidos que los acompañan; aunque se tomara en cuenta la apreciación de Scailliérez (2013, 248) y la vestimenta fuera clásica y mostrara a la princesa semidesnuda, seguiría transmitiendo sensación de complicidad en la huida. En el caso de la pintura de Tiziano, Europa, aterrada, contempla la costa de la que se aleja, tumbada en una postura totalmente forzada sobre el toro, con unas vestiduras de corte clásico que parecen desaliñadas, de forma que la princesa enseña uno de los pechos. En Cousin se podría decir que Europa parece que está voluntariamente sobre ese toro, mientras que en Tiziano se muestra que Europa no huye voluntariamente.

Asimismo, la representación del toro es también distinta: en la pintura de Cousin el toro parece relajado, manso, incluso con una expresión afable, en una postura relajada; por el contrario, en la pintura de Tiziano, el toro tiene una postura forzada y el rostro no expresa amabilidad, sino más bien el esfuerzo que le supone nadar para la huida, incluso se podría decir que excitación. Esta podría ser fruto del deseo que las fuentes dicen que invade al dios por Europa, de ahí que aparezcan los Cupidos, símbolos de Afrodita, como se ha dicho antes.

De esta forma, Cousin transmite una visión del mito que se puede considerar romántica o idílica, porque no transmite un rapto, sino que parece una huida consentida por la postura y los gestos de Europa. En cambio, Tiziano transmite una versión más cercana al mito de Ovidio y Boccaccio, transmite un rapto violento, como expresan el gesto de la joven atemorizada, la postura forzada y la vestimenta. Se puede decir también que la pintura de Tiziano tiene una dimensión erótica, al ser representada Europa semidesnuda, con las vestiduras pegadas al cuerpo, y enseñando el pecho, los brazos y las piernas; además, el color blanco puede hacer referencia a la virginidad. Las rasgaduras de las vestiduras indican que se ha ejercido violencia, aunque, según las fuentes clásicas, la violación es posterior al momento que plasma la pintura. Por el contrario, la pintura de Cousin no expresa violencia ni deseo violento, ya que Europa aparece representada con

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

una vestimenta medieval que la tapa por completo y que no permite intuir las formas del cuerpo; transmite más bien una huida romántica; en el caso de tener en cuenta la vestimenta original (Scailliérez (2013, 248), se podría intuir cierto erotismo en el semidesnudo de la vestimenta, lo cual la convertiría en una huida voluntaria con una dimensión erótica.

Tras realizar este análisis iconográfico, se puede decir que la pintura renacentista también expone un problema que se encontraba ya en los textos grecolatinos que se han analizado anteriormente: por un lado, romantizar la violencia contra la mujer convirtiéndola en historia de amor, como sería el caso de la pintura de Cousin; por otro lado, la erotización de esa misma violencia desde el punto de vista masculino, como sería el caso de la pintura de Tiziano. Como señalan González González y Simões (2021, 337), mientras que en los textos literarios los relatos sobre violación son numerosos y se relatan con detalle, como se ha visto en el estudio de las fuentes, la iconografía, en cambio, solo insinúa, tal y como ha quedado patente en el estudio de las pinturas.

CAPÍTULO 3. LA MITOLOGÍA EN LA ICONOLOGÍA COMO MECANISMO DE CONSTRUCCIÓN IDEOLÓGICA

Los hombres nos miran para pintarnos y luego nos vuelven a mirar una vez que ya nos hemos convertido en un objeto sobre el lienzo. Sexualizadas, idealizadas y sin capacidad de acción, nos reducen a un producto para su consumo.

(Sotoca 2022, 45)

Los señores siempre han deslizado sus pinceles sobre el lienzo sentados en el trono que les ha construido el patriarcado. Han creado su obra inspirados por mitologías o realidades contaminadas por este mismo sistema. La seguridad de saberse poderosos y los contextos sin crítica feminista en que han vivido les han allanado la producción de imágenes en las que la mujer es un ser desigual.

(Sotoca 2022, 45)

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

1. ANÁLISIS ICONOLÓGICO

1.1. *Cousin: pintura en la corte francesa del siglo XVI*

La figura de Jean Cousin y su obra ha sido objeto de muchos estudios por la confusión que supone la distinción y atribución de las obras entre Jean Cousin padre y Jean Cousin hijo. Los estudios de Scailliérez (2013) y Zerner (1996) que responden a estas cuestiones están basados en distintas fuentes primarias, pero sigue habiendo obras que no presentan indicios suficientes como para atribuirlos con seguridad a uno de los dos, así como tampoco se tiene certeza de sus fechas de nacimiento y muerte; en cambio, si hay muchas noticias respecto a varias de sus creaciones; entre ellas, la pintura en estudio que se atribuye con seguridad a Jean Cousin hijo⁷⁷.

Jean Cousin hijo nació entre 1536 y 1537 probablemente en la ciudad de París, donde se habría instalado su padre Jean Cousin, un artista ya reconocido, nacido en la ciudad de Soucy ca. 1500 y fallecido en París, donde habría instalado su taller, entre 1560-1562, momento en el que Jean Cousin hijo lo sucede (Scailliérez 2013, 14 y 19). La figura de Jean Cousin padre es importante para situarse en el contexto artístico del hijo, puesto que es su principal maestro, quien no solo se dedicó a la pintura, sino también a la escultura, a las vidrieras, a la tapicería y al grabado, y fue considerado por algunos el 'Michel-Angel française' (Zerner 1996, 210). Jean Cousin padre se casó con Catherine Rousseau, hija de un general de Sens, ciudad cercana a Soucy, donde desarrolló su actividad entre 1526 y 1531: recibió, entre otros, el encargo del abad de Vauluisant de pintar un retablo destinado al altar mayor de su iglesia y realizó varias obras para la catedral de Sens como pintor principal (Scailliérez *ibidem*, 14-16). Después, se trasladó a París donde estableció su taller y recibió también varios encargos entre los que destacan la decoración de dos arcos para la entrada de Carlos V junto con los pintores Antonie Félix y Pierre Préau, algunas obras en la catedral de Saint-Étienne y algunos encargos de la corte francesa para los reyes Enrique II y Francisco II (Zerner 1996, 211). De su estancia en París surgieron colaboraciones con artistas que habían trabajado en Fontainebleau⁷⁸, entre ellos, Charles Dorigny y Luca Penni, ayudantes del artista italiano Rosso, que explicarían el contacto del artista con la pintura renacentista italiana

⁷⁷ Véase nota 74.

⁷⁸ Como se ha explicado en el punto 2 del capítulo 2, en Fontainebleau se inicia el movimiento del Renacimiento en las artes mayores francesas; uno de los principales artistas italianos promotores del movimiento fue Rosso, traído por el rey Francisco I, que inició una importante labor de mecenazgo en la línea de las familias de las ciudades-estado italianas y la Iglesia.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

(Scailliérez 2013, 16-19). La única pintura de caballete que se conserva es *Eva prima Pandora* que no fue ningún encargo, sino una obra para sí mismo, pues permaneció en poder de la familia (Zerner 1996, 217); es relevante porque en ella se muestra la influencia del Renacimiento italiano tanto en la temática mitológica, como por las características de la técnica y el color, además de ser considerada el primer desnudo completo de la pintura francesa. Esta temática mitológica se encuentra también en los grabados como el de *Deucalion et Pyrrha* o *Cassandre retenant Déiphobe de tuer Paris*, entre otros (Scailliérez *ibidem*, 65; Zerner *ibidem*, 258).

Jean Cousin hijo relevó en el taller a su padre y se dedicó exclusivamente a la pintura. Hay testimonios de encargos tanto para la corte, como para personalidades relevantes en Sens y en París: recibió el encargo de la entrada del rey Carlos IX en la ciudad de Sens, retratos para grandes personalidades de esta ciudad y decoraciones como las de del palacio de Fleurigny o el Hôtel de Bourbon (Scailliérez 2013, 240). Se ve, por tanto, que Jean Cousin se mueve también entre la ciudad de Sens y la ciudad de París, como su padre, y trabaja también en encargos de particulares que le llegan de las personalidades más destacas del momento en ambas ciudades. Siguiendo la línea de su padre, entre la pintura de Jean Cousin hijo se encuentran otras obras de temática mitológica como la obra en estudio, *L'enlèvement d'Europe*, o *Le Sacrifice de Poluxéne* (Scailliérez *ibidem*, 244-247). No hay información de quién o quiénes habrían encargado estas pinturas mitológicas y dónde se habrían ubicado, excepto de la obra en estudio, que parece que habría decorado la chimenea del Hôtel des Quatre Fils Aymon⁷⁹ en la ciudad de Blois (Scailliérez *ibidem*, 247), aunque no se sabe si esa era su ubicación original o fue una adquisición posterior.

Desconocer la persona que encargó la obra, así como la ubicación a la que estaba destinada supone un problema en el análisis iconológico de la obra; sin embargo, esta se puede situar con seguridad en el Alto Renacimiento francés del siglo XVI, dentro del desarrollo del movimiento del Humanismo propiciado por el reinado de Francisco I con su proyecto de Fontainebleau. Este concebía el arte como belleza y con la función política de mostrar lujo y esplendor, en la idea de que las colecciones de arte de cada persona podían mostrar sus caprichos y pasiones más profundas (Lévêque 1984, 91). Así el rey

⁷⁹ En la obra de La Saussaye (1862, 94-95) se confirma la ubicación de la pintura en estudio en la chimenea del Hôtel, pero no vienen datos sobre la persona a la que pertenecía el inmueble.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

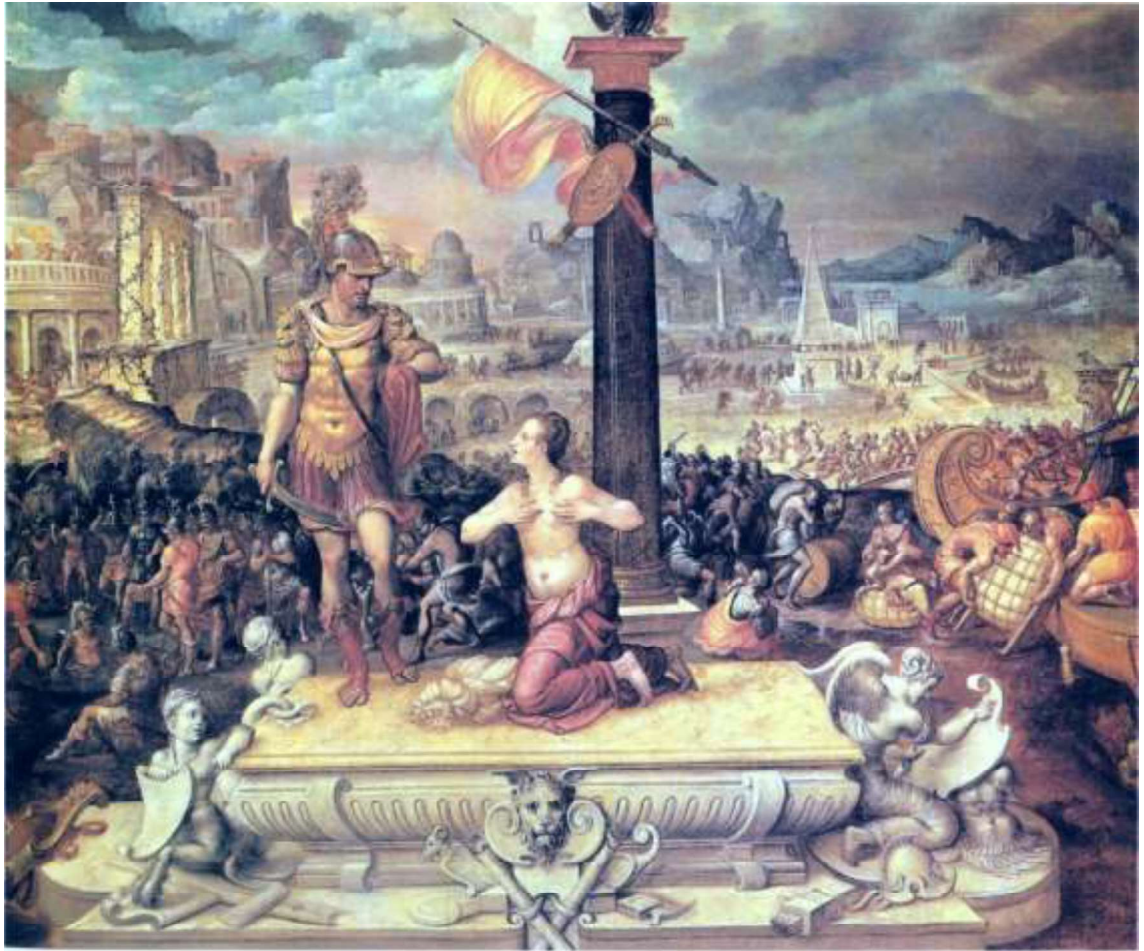
no solo trajo artistas italianos a trabajar a Francia, sino que también encargó obras a otros artistas italianos que no se asentaron en la corte francesa, entre ellos a Tiziano, que le hizo un retrato (Lévêque *ibidem*, 92). Los clientes son personalidades importantes del momento tanto de la corte de la monarquía absoluta que gobernaba, como de las grandes familias de las distintas ciudades, en la línea de las familias burguesas italianas que empiezan a adquirir importancia también en Francia, y de la Iglesia (Ketchum 1961, 288-289). Estos clientes siguen los gustos marcados por su monarca, con lo que se podría suponer que, al menos en apariencia, compartirían su mismo concepto de arte.

Estos clientes pedían temáticas variadas: religiosas, mitológicas, pero también retratos, como refleja la producción de los artistas del momento⁸⁰, también característica de Tiziano. Respecto a la evolución de los encargos de temática mitológica, iniciados con las peticiones de Francisco I, Lévêque (*ibidem*, 93) afirma que las elecciones del rey sobre temas mitológicos y su visión habrían determinado los encargos de las demás personalidades, en un principio, así como su plasmación, lo cual es entendible, ya que el sistema político gobernante es la monarquía absoluta. No se puede hacer el estudio iconológico teniendo en cuenta el destinatario y la ubicación de la pintura en estudio, pero, a partir del estudio de las pinturas mitológicas de Jean Cousin hijo, se puede definir la forma en que el pintor plasma esa temática mitológica por encargo, lo que permitirá ver si se puede asociar al concepto de arte imperante, si se compara la pintura en estudio con *Le Sacrifice de Poluxéne*, un mito donde también se ejerce violencia contra la mujer.

⁸⁰ Lévêque (1984) y Zerner (1996) recogen en sus obras el recorrido de los artistas del Renacimiento francés, así como sus obras más destacadas, donde se puede apreciar esta variedad de temáticas.

**MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN
LA CULTURA OCCIDENTAL**

TFM



Cousin, Jean. *Le Sacrifice de Poluxène*. Colección particular en Nueva York.

El asesinato de Políxena se recoge en varias fuentes tanto griegas como latinas y, entre ellas, se encuentran los autores que también transmiten el rapto y violación de Europa: Apolodoro gracias al *Epítome* conservado de los libros perdidos de *Biblioteca* y Ovidio en *Metamorfosis*:

κτείναντες δὲ τοὺς Τρῶας τὴν πόλιν ἐνέπρησαν καὶ τὰ λάφυρα ἐμερίσαντο. καὶ θύσαντες
πᾶσι τοῖς θεοῖς Ἀστυάνακτα ἀπὸ τῶν πύργων ἔρριψαν, Πολυξένην δὲ ἐπὶ τῷ Ἀχιλλέως
τάφῳ κατέσφαξαν⁸¹.

(Apolodoro, *Epítome*, 5. 23)

*Hic subito, quantus cum viveret esse solebat,
exit humo late rupta similisque minanti
temporis illius vultum referebat Achilles,
quo ferus iniustum petiit Agamemnona ferro,*

⁸¹ Edición de Goold (1995). “Una vez que hubieron aniquilado a los troyanos, incendiaron la ciudad y se repartieron el botín. Después de ofrecer sacrificios a todos los dioses precipitaron a Astianacte de las torres y degollaron a Políxena sobre la tumba de Aquiles” (Rodríguez de Sepúlveda 1985, 229).

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

*“inmemores” que “mei disceditis” inquit “Achivi,
obrutaque est mecum virtutis gratia nostrae?
Ne facite! utque meum non sit sine honore sepulcrum,
placet Achilleos mactata Polyxena manes!”
Dixit, et inmiti sociis parentibus umbrae,
rapta sinu matris, quam iam prope sola fovebat,
fortis et infelix et plus quam femina virgo
ducitur ad tumulum diroque fit hostia busto⁸².
(Ovidio, *Metamorfosis*, XIII 441-452)*

Según estas fuentes, Políxena, princesa de Troya⁸³, es degollada ante la tumba de Aquiles como ofrenda a petición del fantasma de este. Higino en su obra *Fábulas*, obra también mitográfica como las anteriores, señala que esta acción fue una petición del propio Aquiles a causa de que se considera que el héroe murió por su causa:

*Danai victores cum ab Ilio classem conscenderent et vellent in patriam suam quisque reverti et praedam quisque sibi duceret, ex sepulcro vox Achillis dicitur praedae partem expostulasse. Itaque Danai Polyxenam Priami filiam, quae virgo fuit formosissima, propter quam Achilles, cum eam peteret et ad colloquium venisset, ab Alexandro et Deiphobo est occisus, ad sepulcrum eius eam inmolaverunt⁸⁴.
(Higino, *Fábulas*, CX)*

Eurípides en su tragedia *Hécuba* relata el momento exacto que se plasma en la pintura y señala que el autor del asesinato es el hijo de Aquiles:

λαβὸν δ' Ἀχιλλέως παῖς Πολυξένην χερὸς
ἔστησ' ἐπ' ἄκρου χώματος, πέλας δ' ἐγώ⁸⁵:

⁸² Edición de Tarrant (2004). “De repente aquí surge de la tierra, resquebrajada en gran extensión, Aquiles tan imponente como solía ser cuando vivía y, en actitud amenazante, mostraba el rostro de aquel momento en el que, enfurecido, atacó a Agamenón con injusto hierro, y dice: ‘¿Os vais, aqueos, sin acordaros de mí y conmigo ha sido sepultado el pago de mi valor? ¡No lo hagáis! Y, para que mi sepulcro no esté privado de honores, que aplaque los manes de Aquiles el sacrificio de Políxena’. Dijo y arrancada por los aliados, que obedecían a la cruel sombra, de regazo de su madre, a la que ya casi ella únicamente abrazaba la valerosa y desgraciada doncella y más que mujer es guiada al túmulo y se convierte en víctima para la funesta pira” (Álvarez e Iglesias 2003, 681).

⁸³ Así lo recoge Apolodoro en *Biblioteca*, III 12, “Después de este, Hécuba tuvo hijas, Creúsa, Laódice, Políxena y Casandra” (Rodríguez de Sepúlveda 1985, 178). De la muerte de su hija informa Andrómaca a Hécuba en la obra de Eurípides *Troyanas*, 622-623: “Tu hija Políxena ha muerto degollada junto a la tumba de Aquiles, ofrenda para un cadáver sin vida” (Calvo 1985, 247). Pero también trata el tema Eurípides en la obra *Hécuba*, donde narra los acontecimientos desde el punto de vista de la madre y la hija.

⁸⁴ Edición de Schmidt (1872). “Como los dánaos, vencedores, se embarcaron en su flota desde Ilio y quisiera cada uno regresar a su patria y llevarse su parte de botín, se dice que la voz de Aquiles reclamó desde el sepulcro la suya. Así pues, los dánaos inmolaron junto a su sepulcro a Políxena, hija de Príamo, que fue una doncella hermosísima, por cuya causa Aquiles –por pretenderla y haber hablado con ella– fue asesinado por Alejandro y Deífobo” (Del Hoyo y García 2009, 198).

⁸⁵ Edición de Murray (1902). “El hijo de Aquiles, habiendo cogido de la mano a Políxena, la puso en lo más alto del túmulo, yo estaba cerca” (Medina y López Férrez 1991, 464).

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

(Eurípides, *Hécuba*, 523-524)

ὁ δ' οὐ θέλων τε καὶ θέλων οἴκτω κόρης,
τέμνει σιδήρῳ πνεύματος διαρροάς:
κρουνοὶ δ' ἐχώρουν⁸⁶.

(Eurípides, *Hécuba*, 566-568)

También tenemos recogido el mito de Políxena en el capítulo XXI del libro VI de la *Genealogia* de Boccaccio:

Polysena virgo filia fuit Priami et Hecube, ut persepe testatur Euripides in tragedia, cui Titulus Polydorus. Hec inter ceteras Troianas formosior fertur; ob quam formositatem infortunio suo ab Achille dilecta est. Quo amore in mortem fortissimi iuvenis Hecuba proditorie usa est, non existimans per Achillis vulnera sanguinem innocue virginis se fusuram. Hanc quidem post Ylionem eversum, ut Seneca tragicus testatur in Troade, Pyrrus Achillis filius ad placandos patris manes poposcit, eique post longum iurgium, sic suadente Calcante vate, concessa est. Quam ornatam ritu virginum nuptias celebrantium ad Achillis tumulum truculentus deduxit iuvenis, et quonam ab ymagine Achillis petitam dicebant, ut dicit Euripides in prealligata tragedia, ibidem interemit⁸⁷.

(Boccaccio, *Genealogia de los dioses paganos*, VI 21)

Rius (2007, 247), a propósito de un ánfora en la que se encuentra pintada el rapto de Políxena, dice lo siguiente:

Pude saber muchas cosas, tales como las dimensiones del ánfora, su procedencia, su posible autor y época, su decoración, e incluso su número de catálogo (1897. 7- 27.2). Sin embargo, hasta donde me fue posible indagar, no encontré nada sobre el dolor que produce aquella imagen; el *mirar* a aquella muchacha. Tampoco encontré nada referido al miedo. (...) No leí que nadie se apiadara de ella hasta que se convirtió en símbolo del simposio. Allí, finalmente, fue “documentada” y llorada; allí se cuestionó por qué y para qué debía sacrificarse y, sobre todo, se interpeló a quien pudo decidir que se convirtiera en “ofrenda para un cadáver sin vida”.

⁸⁶ Edición de Murray (1902). “Y él, queriendo y no queriendo por compasión a la muchacha, le corta con el hierro los pasos del aire” (Medina y López Férez 1991, 465).

⁸⁷ “La doncella Políxena fue hija de Príamo y de Hécuba, como muy a menudo testimonia Eurípides en la tragedia que tiene por título *Polidoro*. Se dice que ésta era muy hermosa entre las restantes troyanas; a causa de su hermosura fue amada para su perdición por Aquiles. Hécuba, de manera traicionera, hizo uso de este amor para la muerte del muy fuerte joven, sin pensar que por las heridas de Aquiles se derramaría la sangre de la inocente doncella. En efecto, después de que Ilio fue aniquilada, según atestigua el trágico Séneca en *Troyanas* [203 ss.] Pirro, el hijo de Aquiles, la reclamó para apaciguar los manes de su padre y, después de una larga discusión, le fue concedida, aconsejándolo así el adivino Calcante. El truculento joven la condujo, adornada a la manera de las doncellas que celebran sus bodas, hasta la tumba de Aquiles y la mató en el mismo lugar en el que decían que había sido solicitada por el fantasma de Aquiles, según dice Eurípides en la tragedia antes mencionada” (Álvarez e Iglesias 1983, 385).

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

En este estudio se propone *mirar* no solo a Políxena, sino también a Europa. La pintura es interesante, en primer lugar, porque es el segundo encargo del artista de un mito en el que se narra violencia contra la mujer: el mito de Europa narra un raptó y una violación posterior; en el mito de Políxena se narra un asesinato por petición de un hombre que consideraba a la mujer su botín: si él ha muerto, más a causa de ella, ella debe morir también. Son dos formas brutales de violencia que continúan hoy en día: la violación en el primer caso, el asesinato machista la segunda. En ambos, se muestra el poder masculino y el concepto de inferioridad femenina: en el primer caso, Zeus-Júpiter utiliza el engaño para raptar y violar a Europa para satisfacer un deseo espontáneo y la aleja además de su familia, llevándola a otra tierra; en el segundo caso, el héroe Aquiles pretende a Políxena, muere al acudir a uno de sus encuentros y se cree con derecho a exigir que ella sea su botín de guerra y que, además, muera al igual que él. Se plasman dos formas de poder muy diferente: el poder masculino de acceso al cuerpo femenino sin consentimiento y el poder masculino de venganza de arrebatar la vida de una mujer que considera de su pertenencia. Ambos tipos de violencia continúan hoy en día⁸⁸.

Sin embargo, la plasmación de estos dos tipos de violencia en el cuadro es muy distinta: el primero supone el triunfo de la seducción masculina con la satisfacción del deseo sexual del dios y, en ella, el ambiente, como se ha dicho, es afable, idílico, dulcificado. De hecho, si tenemos en cuenta la apreciación de Scailliérez (2013, 248), según la cual, tras estudiar la pintura, el vestido de Europa sería más ligero y la mostraría semidesnuda, en la línea en que se viste a Políxena, se diría que el original tendría un toque erótico. La postura de ella, acomodada sobre el toro, y la presencia de los Cupidos, símbolos del amor y la pasión, transmiten en primera instancia una historia romántica.

⁸⁸ Como recoge el Ministerio de Igualdad en su página web, desde el 1 de enero de 2003 que se comenzaron a contabilizar las víctimas de violencia de género en España, hasta hoy se contabilizan 1156 víctimas mortales. Consultado 14/08/2022. <https://violenciagenero.igualdad.gob.es/violenciaEnCifras/victimasMortales/fichaMujeres/home.htm>. La ONU recoge que más de 736 millones de mujeres en el mundo, una de cada tres, ha sufrido violencia de género. Consultado el 14/08/2022 <https://www.unwomen.org/es/what-we-do/ending-violence-against-women/facts-and-figures>. En cuanto al caso concreto de violación, desde que se inician los registros en el año 2016, el Ministerio del Interior tiene constancia de un total de 2350 violaciones denunciadas hasta el primer trimestre del 2022. Consultado 14/08/2022 <https://www.epdata.es/espana-cometido-agresiones-sexuales-ultimo-trimestre/f7680663-c9b9-4f5d-a4f7-677e5fc62d51/espana/106>. Estos datos son mínimos porque, como señala la *Macroencuesta de violencia contra la mujer 2019* (2020), solo un 8% de las víctimas ha denunciado. Esta macroencuesta señala que 1 de cada 2 mujeres mayores de 16 años en España ha sufrido algún tipo de violencia de género: un 13.7% violencia sexual y un 21.5% violencia física a lo largo de su vida. Consultado el 14/08/2022 <https://violenciagenero.igualdad.gob.es/violenciaEnCifras/macroencuesta2015/Macroencuesta2019/home.htm>.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

Nada en el cuadro, a primera vista, haría sospechar del mensaje real que transmiten fuentes como Ovidio u Horacio, y queda oculta así la violencia del acto. Se oculta porque es la satisfacción de un deseo masculino, con lo cual no se consideraría malo, como se explicó en el análisis iconográfico de la pintura.

El segundo tipo de violencia, la venganza y el asesinato, muestran todo el poder violento masculino y el ambiente del cuadro cambia totalmente: Políxena está arrodilla, desnuda de cintura para arriba tapándose los pechos con las manos, mirando con angustia al que será su ejecutor, que, teniendo en cuenta las fuentes, sería el hijo de Aquiles. Frente a ella, el hijo de Aquiles aparece completamente armado, espada en mano, en posición de poder, al estar de pie frente a la mujer arrodillada. Alrededor de ellos se desarrolla la toma de la ciudad de Troya: hombres luchando y la ciudad ardiendo; la guerra es la actividad asociada siempre al hombre, en el que la mujer no tiene papel activo. Ya no hay ambiente calmado, idílico o romántico, la violencia recorre toda la pintura: hombre contra hombre y hombre contra mujer.

Aquiles, el mejor guerrero de la mitología, considera que muere a causa de Políxena por un enamoramiento, perdiendo así los griegos al héroe principal en la guerra, la actividad masculina por antonomasia; el enamoramiento ha perdido al héroe y, por ello, exige un pago para el justo, que ella también muera. En este caso, se muestra la violencia porque se consideraría justa y adecuada, un asesinato por venganza de una mujer considerada de su propiedad. Por un lado, cabe señalar aquí las observaciones de Birulés (2007, 18) al estudio de Arendt respecto a la agresividad humana, según el cual “la agresividad se acumula y adquiere forma de una agresividad más elevada, reprimida y terrible”; la violencia por venganza que deriva en asesinato encajaría dentro de esta afirmación. Por otro lado, está la cuestión de la propiedad. Se ha visto que, en la Antigüedad, la mujer era propiedad de un hombre, padre o marido; Aquiles consideraría a Políxena una propiedad y se considera legitimado a privarla de su libertad. En este sentido, no se debe olvidar que, como afirma Birulés (2007, 19), muchas formas de violencia tienen como objetivo privar de libertad a los demás o arrebatársela definitivamente, como se haría en caso de asesinato, lo cual también encaja con este asesinato.

¿Qué se puede deducir de la forma en que Jean Cousin hijo ha plasmado en su pintura por encargo mitos en los que, como se ha visto, originalmente narran formas de

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

violencia contra la mujer? Que continúa imperante un pensamiento patriarcal que se continúa plasmando a través de la mitología. Los mitos están recuperados siglos después de su creación, en un ambiente completamente distinto al original. En este ambiente el arte es deleite, pero también expresa pasiones y deseos ocultos. Como en la Antigüedad, esta pintura estaba destinada a un espacio privado, teniendo en cuenta además que eran encargos particulares y que la ubicación de la pintura en estudio era la chimenea de una habitación. Sin embargo, el público ya no es el mismo: en la Antigüedad, el mito era conocido por toda la comunidad a través de los relatos y la iconografía; en cambio, en el siglo XVI, el mito era conocido por personas con acceso a la educación, las mismas personas que se podían permitir encargos de pinturas para plasmarlos, es decir, se dirige a un público más acotado y formado, una élite. En cambio, como en su contexto original, transmite la ideología imperante, la patriarcal y machista, en la que se sigue enviando un mensaje de subordinación e inferioridad de la mujer respecto al hombre, donde se romantiza la violación por considerarse la satisfacción de un deseo masculino, y donde se justifica el asesinato de la mujer por venganza masculina por considerarla una propiedad. Así, Izquierdo (2007, 228) afirma lo siguiente: “la agresión es la respuesta al miedo, la frustración, la urgencia o el deseo de ser escuchado”, de forma que el asesinato sería fruto de la frustración de Aquiles por haber fallecido y por considerarla a ella culpable.

En este sentido, es importante recuperar aquí la reflexión de Birulés (2007, 20):

Considero que en el inicio de cualquier reflexión sobre la violencia humana es necesario recordar que la humanidad no es algo que se herede como la herencia genética sino que tiene que ver con nuestro estar constituidos, con nuestro hacernos, deshacernos y rehacernos a través del tejido de relaciones en que siempre actuamos y tratamos de responder a lo que acontece.

Es importante dar forma a una humanidad libre del pensamiento machista, para eliminar espacios de violencia creados por ese pensamiento que define a la mujer como propiedad del hombre o como persona inferior, como se ve que se consideraba tanto a Europa como a Polixena en los textos y en las pinturas, para eliminar factores que provoquen esa violencia. Como señala Izquierdo (2007, 232), “no se trata de un problema sectorial, que afecta a las mujeres, sino que afecta a las bases mismas de la sociedad”, pues todavía perviven hoy en día las dos formas de violencia que expresan ambas pinturas.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

1.2. Tiziano: poesías mitológicas para Felipe II

Tiziano Vecellio (ca. 1485⁸⁹-1576) nace en Cadore en el seno de una familia acomodada y, después, se habría trasladado a Venecia, donde es aprendiz de Sebastiano Zuccato, de Gentile Bellini y, finalmente, de Giorgione, los grandes artistas del momento en la ciudad dentro del movimiento del Quattrocento que declina y del Cinquecento que emerge (Morán 1993, 10-13). Tiziano se inicia en la pintura de retratos hacia el 1507 mediante encargos de familias importantes; después, realiza otros encargos de temática religiosa y mitológica, y en 1516 es nombrado pintor oficial de la República, cuando se inicia su pintura de retablos (Morán 1993, 13-36). Ese mismo año comienzan sus contactos con sus grandes mecenas: Alfonso d'Este, duque de Ferrara, que le encargó la primera serie de pinturas mitológicas; después, Federico II Gonzaga, duque de Mantua, y, a través este, establece contactos con el emperador Carlos V y su hijo Felipe II (Hope 1977, 551-552; Morán 1993, 46). El periodo que interesa en este estudio es el de Felipe II, su mecenas más importante y para el que pintó las mejores obras de sus últimos veinticinco años de producción artística, entre ellas, una serie de pinturas mitológicas a las que pertenece la pintura en estudio (Echols y Humfrey 2019, 220). Se ve que, al igual que Jean Cousin, Tiziano también realizaba encargos para personalidades importantes del momento, tanto retratos como pinturas mitológicas y religiosas, pero, en el caso de Tiziano, su proyección fue internacional, ya que no recibió solo encargos de personalidades italianas, sino también de cortes importantes como la española. Ambos autores, además, gozaron del reconocimiento de sus contemporáneos, como lo muestran las personas que realizaban los encargos, así como los datos que recogieron escritores contemporáneos y posteriores que estudiaron sus obras.

La gran diferencia contextual entre la pintura en estudio de Cousin y la de Tiziano es que para esta última se conoce el destinatario y la ubicación original, así como las impresiones del propio autor sobre su obra, gracias al intercambio de cartas conservadas entre el rey Felipe II y el pintor, editadas por Puppi (2012). La pintura en estudio formaba parte de un conjunto de seis obras mitológicas – *Dánae, Venus y Adonis, Perseo y Andrómeda, Diana y Acteón, Diana y Calisto, y El rapto de Europa*– que encargó el rey

⁸⁹ Morán Turina (1993, 6-10) estudia las posibles fechas de nacimiento del autor y determina que la más plausible es ca. 1480.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

Felipe II a Tiziano⁹⁰, realizado entre 1553 y 1562, en la línea de las obras que Correggio había realizado para el duque de Mantua y que pasaron a propiedad de Carlos V – *Júpiter e Ío, El rapto de Ganímedes, Dánae y Leda y el cisne*– (Falomir 2021, 15). Es llamativo que en la colección de Correggio todos los mitos remiten a raptos propiciados por Zeus-Júpiter mediante la transformación y que tres de cuatro sean mitos en los que se produce también una violación; en la colección de Tiziano también se representan tres mitos en los que se producen violaciones cometidas por Zeus-Júpiter. La gran cantidad de representaciones de estas historias de violencia contra la mujer supone que era una temática muy demandada en el momento, al igual que también lo fue en la Antigüedad, donde también tenía mucha presencia (Mañas 2011, 66).

El rey Felipe II conocía la obra de Tiziano, puesto que este pintor ya había realizado retratos para su padre Carlos V, pero también porque en uno de los viajes a Milán vio su pintura mitológica (Mancini 1998, 237). El rey no solo encargó a Tiziano retratos, como ya hizo su padre, sino que también le pidió una serie de pinturas mitológicas, temática que le generaba un gran interés; en palabras de Mancini (*ibidem*, 237) “quería poseer y amar ese tipo de pintura”. Estas estaban destinadas a decorar las estancias del Palacio del Alcázar de Madrid (Falomir 2021, 26; Mancini 1998, 237), concretamente el camarín del rey, como él mismo señala en sus cartas (Mancini 2010, 284). Se trata, por tanto, de pintura para un espacio privado, al que no tendría acceso mucho público, por lo que se puede considerar que eran pinturas para el deleite personal del que las encargaba.

El artista denomina a sus pinturas mitológicas *poesías*. Este término se habría empezado a utilizar en el Renacimiento italiano para designar pinturas “concebidas para el deleite de los sentidos”, pero Tiziano la utiliza para referirse tanto a los textos literarios que narran el mito, como a la propia pintura que lo representa (Falomir *ibidem*, 16). Respecto al uso de este término, Falomir (*ibidem*, 16) ofrece la siguiente reflexión:

Al llamar así a sus obras, Tiziano asimilaba su labor a la del poeta, aspecto fundamental de la teoría humanista de las artes, y proclama su libertad no solo para interpretar los textos que visualizaba, sino también para suplirlos con la imaginación cuando así lo demandaba la lógica dramática.

⁹⁰ Según las cartas que se intercambiaron el pintor y el rey, la serie mitológica se compondría de ocho pinturas, de las que se realizaron siete, pero al rey tan solo le llegaron seis (Mancini 2010, 285).

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

Así, el pintor habría elegido libremente tanto la elección del tema, como el tratamiento de este: Tiziano había dicho al rey que le enviaría ocho pinturas de temática mitológica sin especificar cuáles irían en pareja –*Dánae y Venus y Adonis; La liberación de Andrómeda y Medea y Jasón; Diana y Calisto, y Diana y Acteón; La muerte de Acteón y Rapto de Europa* –, pero el pintor fue reajustando estas series tanto en la temática como en el tratamiento y, finalmente, realizó las pinturas mencionadas arriba en la que *La liberación de Andrómeda* es sustituida por *Perseo y Andrómeda*, que haría pareja con *Rapto de Europa*, sustituta de *Medea y Jasón*, que jamás se realizó (Mancini 2010, 285-294). Es interesante hacer un breve estudio de la pintura con la que se empareja *Rapto de Europa*, pues el pintor propuso al rey ponerlas juntas (Mancini *ibidem*, 291).



© 1999 The Wallace Collection

Vecellio, Tiziano. *Perseo y Andrómeda*. The Wallace Collection. Consultado el 16/08/2022 en <https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=64901&viewType=detailView>.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

De nuevo, los grandes manuales mitográficos recogen el mito de Perseo y Andrómeda. Apolodoro en su *Biblioteca* y Ovidio en *Metamorfosis* narran la liberación de la princesa por la intervención de Perseo, escena que se plasma en la pintura:

παραγενόμενος δὲ εἰς Αἰθιοπίαν, ἧς ἐβασίλευε Κηφεύς, εὔρε τὴν τούτου θυγατέρα Ἀνδρομέδαν παρακειμένην βορὰν θαλασσίῳ κήτει. Κασσιόπεια γὰρ ἡ Κηφέως γυνὴ Νηρηΐδων ἤρισε περὶ κάλλους, καὶ πασῶν εἶναι κρείστων ἠὔχισεν: ὄθεν αἱ Νηρηίδες ἐμήνισαν, καὶ Ποσειδῶν αὐταῖς συνοργισθεὶς πλήμμυράν τε ἐπὶ τὴν χώραν ἔπεμψε καὶ κῆτος. Ἄμμωνος δὲ χρήσαντος τὴν ἀπαλλαγὴν τῆς συμφορᾶς, εἴαν ἡ Κασσιόπειας θυγάτηρ Ἀνδρομέδα προτεθῆ τῷ κήτει βορὰ, τοῦτο ἀναγκασθεὶς ὁ Κηφεὺς ὑπὸ τῶν Αἰθιόπων ἔπραξε, καὶ προσέδησε τὴν θυγατέρα πέτρα. ταύτην θεασάμενος ὁ Περσεὺς καὶ ἐρασθεὶς ἀναιρήσειν ὑπέσχετο Κηφεῖ τὸ κῆτος, εἰ μέλλει σωθεῖσιν αὐτὴν αὐτῷ δώσειν γυναῖκα. ἐπὶ τούτοις γενομένων ὄρκων, ὑποστὰς τὸ κῆτος ἔκτεινε καὶ τὴν Ἀνδρομέδαν ἔλυσεν⁹¹.

(Apolodoro, *Biblioteca*, II 4.3)

*Gentibus innumeris circumque infraque relictis
Aethiopum populos Cepheaque conspicit arva.
Illic inmeritam maternae pendere linguae
Andromedan poenas iniustus iusserat Ammon.
Quam simul ad duras religatam brachia cautes
vidit Abantiades (nisi quod levis aura capillos
moverat et tepido manabant lumina fletu,
marmoreum ratus esset opus), trahit inscius ignes
et stupet et visae correptus imagine formae
paene suas quaterne est oblitus in aere pennas.
Ut stetit, “o” dixit “non istis digna catenis,
sed quibus inter se cupidi iunguntur amantes,
pande requirenti nomen terraeque tuumque,
et cur vincla geras.” Primo silet illa, nec audet
adpellare virum virgo; manibusque modestos
celasset vultus, si non religata fuisset:
lumina, quod potuit, lacrimis inplevit obortis.
Saepius instanti, sua ne delicta fateri
nolle videretur, nomen terraeque suumque,
quantaque maternae fuerit fiducia formae,
indicat. Et nondum memoratis omnibus unda
insonuit, veniensque immenso belua ponto
inminet et latum sub pectore possidet aequor.
Conclamat virgo: genitor lugubris et una
mater adest, ambo miseri, sed iustius illa.
Nec secum auxilium, sed dignos tempore fletus*

⁹¹ Edición de Goold (1995). “Llegado a Etiopía, donde reinaba Cefeo, encontró a la hija de éste, Andrómeda, expuesta como presa par aun monstruo marino. Pues Casiopea, la esposa de Cefeo, había competido en belleza con las Nereidas y se había jactado de ser mejor que todas; por ello éstas se encolerizaron y Posidón, compartiendo su ira, afligió al país con un monstruo y una inundación. Amón reveló que cesaría la calamidad si Andrómeda, la hija de Casiopea, era ofrecida como alimento del monstruo. Cefeo, obligado a hacerlo por los etíopes, la encadenó a una roca. Cuando Perseo la vio, enamorado de ella, prometió a Cefeo acabar con el cetáceo si una vez rescatada se la otorgaba en matrimonio. Hechos los juramentos en estos términos, Perseo acechando al monstruo lo mató y liberó a Andrómeda” (Rodríguez de Sepúlveda 1985, 95-96).

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

*plangoremque ferunt vinctoque in corpore adhaerent,
cum sic hospes ait: "Lacrimarum longa manere
tempora vos poterunt: ad opem brevis hora ferendam est.
Hanc ego si peterem Perseus Iove natus et illa,
quam clausam inplevit fecundo Iuppiter auro,
Gorgonis anguicomae Perseus superator et alis
aerías ausus iactatis ire per auras,
praeferrer cunctis certe gener. Addere tantis
dotibus et meritum, faveant modo numina, tempto:
ut mea sit servata mea virtute, paciscor."*
*Accipiunt legem (quis enim dubitaret?) et orant
promittuntque super regnum dotale parentes.
(...) Litora cum plausu clamor superasque deorum
inplevere domos: gaudent generumque salutant
auxiliumque domus servatoremque fatentur
Cassiope Cepheusque pater. Resoluta catenis
incedit virgo, pretiumque et causa laboris⁹².
(Ovidio, *Metamorfosis*, IV 665-740)*

El mito narra que Perseo, al contemplar a Andrómeda encadenada a la roca, se enamora al instante y la pide a sus padres en matrimonio como pago por liberarla; los padres aceptan y Perseo mata al monstruo y se casa con ella. Ambos mitos narran la reacción de un hombre enamorado al contemplar a una joven hermosa, un deseo pasional instantáneo que los invita a la acción; ambos, además, consiguen su deseo, pero con una

⁹² Edición de Tarrant (2004). "Una vez dejadas atrás innumerables naciones alrededor y por debajo, observa los pueblos etíopes y los labrantíos de Cefeo; allí el injusto Amón había ordenado que Andrómeda, que no lo merecía, pagase el castigo de la lengua de la madre. Tan pronto como el Abantiada la vio con sus brazos atados a las duras rocas (no fuera que una ligera brisa había movido sus cabellos y de sus ojos manaba tibio llanto habría pensado que era una estatua de mármol), sin darse cuenta se enamora y se queda atónito y, arrebatado por la imagen de la belleza que había visto, casi se olvidó de agitar sus plumas en el aire. Cuando se detuvo, dijo: 'Oh tú, no digna de cadenas, sino de aquellas con las que se unen entre sí los deseosos amantes, dí al que te requiere tu nombre y el de tu tierra y por qué llevas cadenas'. Al principio ella guarda silencio y no se atreve a dirigirse, como doncella, a un hombre, y habría ocultado su púdico rostro con las manos si no hubiese estado encadenada; los ojos, cosa que pudo, los anegó de lágrimas vertidas. Al que insistía una y otra vez, para que no pareciese que no quería confesar un delito suyo, le revela su nombre y el de su tierra y cuán grande había sido la confianza de su madre en su belleza, y, sin haber sido relatadas todavía todas las cosas, bramó el mar y una bestia proveniente del enorme piélago se les viene encima y abarca bajo su pecho la llanura marina en toda su extensión. Grita la doncella; su doliente padre y también su madre están presentes, ambos desgraciados, pero con más razón ella, y consigo no traen ayuda sino llantos y gemidos adecuados al momento y se agarran al encadenado cuerpo, cuando así dice el extranjero: 'Mucho tiempo os podrá quedar para las lágrimas, para llevar ayuda el espacio de tiempo es corto. Si pidiese a ésta en matrimonio yo, Perseo, hijo de Júpiter y de aquella a la que, encerrada, dejó grávida Júpiter con fecundo oro, yo, Perseo, vencedor de la Górgona de cabellos de serpiente y que me he atrevido a ir por las brisas del cielo batiendo las alas, ciertamente sería preferido a todos como yerno; a tan gran dote intento añadir también un merecimiento, si los dioses me favorecen: lleguemos a un acuerdo de que sea mía si es salvada por mi valor'. Aceptan el trato (¿pues quién lo dudaría?) y los padres le suplican y le prometen además un reino como dote. (...) Un griterío unido al aplauso llenó la playa y las elevadas mansiones de los dioses: Casiope y Cefeo, los padres, se alegraron y lo saludan como yerno y lo reconocen como amparo y protector de su casa; avanza liberada de sus cadenas la joven, recompensa y motivo del esfuerzo" (Álvarez e Iglesias 2003, 343-345).

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

gran diferencia: Andrómeda se casa con Perseo, mientras que Europa no se casa con Zeus-Júpiter, sino que se produce una violación. En ambos casos, el consentimiento de la mujer no importa: los padres de Andrómeda son los que conceden la mano a Perseo a cambio de liberarla, pero ella no se expresa en ningún momento al respecto; Europa es raptada y violada en contra de su voluntad, y se queja amargamente de su suerte en la obra de Horacio (*Odas*, XXVII 34-66).

Puntos comunes a las pinturas son la desnudez y el erotismo que muestran las dos figuras femeninas en sus respectivas pinturas. Como se vio en el capítulo 2, la figura de Europa está en una posición muy forzada sobre Zeus-Júpiter transformado en toro: Europa está tumbada de lado, aferrada a uno de los cuernos del toro, con las piernas levantadas, agitando un pañuelo rojo en la mano y con las vestiduras pegadas al cuerpo, de modo que se puede intuir debajo el cuerpo desnudo; además, mostraba el pecho y las piernas. En la pintura de Andrómeda, esta también tiene una pose muy forzada pues está encadenada a la roca, pero el cuerpo está completamente girado para que lo pueda contemplar el espectador, aunque la cabeza está girada para mirar a Perseo que se encuentra a punto de atacar al monstruo marino; la desnudez de Andrómeda es mucho mayor que la de Europa, pues la primera está expuesta al completo, excepto por un pañuelo transparente que le cuelga del brazo y le tapa las partes pudendas. El cuerpo femenino que ha sido objeto del deseo masculino está totalmente expuesto en ambas pinturas, sexualizado y erotizado.

Este erotismo que surge de la pintura mitológica de Tiziano es lo que cautivó al rey Felipe II, como lo recoge Mancini (1998, 237):

de sus pinceles también salían voluptuosas mujeres que turbaban los sentidos y trastocaban el ánimo, desnudos que debían apreciarse en espacios reservados (...). D. Felipe debió de reflexionar sobre ello, y optó de manera diferente a cuanto hiciera su padre: quería poseer y amar ese género de pintura.

En esta misma línea las define Falomir (2021, 13), “son además obras que visualizan las pasiones sexuales de los dioses de la Antigüedad, cuya energía erótica apreciaban entonces quienes las encargaban y no dejaban indiferente al espectador actual”. Tiziano aprovecha esa libertad tanto en el tema como en tratamiento del mito para mostrar en su obra erotismo, la característica principal que seduce a las personas que

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

contemplan su arte y que lo encargan; así, Falomir (*ibidem*, 22) señala “en el siglo XVI, ningún pintor fue celebrado por el erotismo de sus celebraciones como Tiziano –Pardo lo ha llamado ‘*connoisseur of the erotic*’”. ¿Por qué eligió la temática mitológica para expresar ese erotismo? Por lo siguiente:

La desnudez era consustancial a los dioses y la mitología es el medio idóneo para su representación. Tiziano aceptaba la asociación entre arte y desnudo y sabía que la correcta representación del cuerpo humano y la transmisión mediante el mismo de ideas, sentimientos y acciones era el mayor desafío al que debía enfrentarse un artista. (Falomir *ibidem*, 18-19)

La pintura religiosa cristiana no permitía la libertad en la temática y en el tratamiento, porque estaba sujeta con mucho celo a las descripciones de la *Biblia* y por el decoro que exigía la propia religión (Falomir *ibidem*, 20); en cambio, la mitología tenía múltiples fuentes con versiones variadas de los mitos, era un material polisémico y flexible, y contaba con la distancia temporal de su procedencia de la Antigüedad.

Pero ¿por qué centrarse en la expresión de lo erótico? Este enfoque fue fruto de la ideología del momento: a raíz de los cambios filosóficos y religiosos que tuvieron lugar, el ser humano tenía intimidad en su pensamiento, ya no lo vigilaba constantemente Dios, podía quedarse a solas consigo mismo; sin embargo, en el espacio público seguía primando la contención (Moscoso 2021, 41-42). De ahí que esta pintura estuviera destinada al ámbito privado, a un público restringido, porque a través de ella se reflejaban las pasiones y sentimientos que se debían ocultar a la vista, pero que se sentían en privado, entre ellos el amor y el deseo. La religión avisaba de los peligros de los excesos también en el campo del amor, y parece ser que este era el mensaje que, según Mancini, tendría la pareja de pinturas, “avisar de la necesidad de la moderación hacia los halagos de los placeres” (2010, 291).

Falomir (2021, 25) indica que la pintura de Tiziano hay que leerla desde el erotismo y no haciendo interpretaciones en otros sentidos, a las que se refiere de este modo:

Estas interpretaciones, a menudo de gran sofisticación, se enfrentan a dos evidencias: que nadie en los siglos XVI y XVII se hizo eco de ellas, y que existen por el contrario abundantes testimonios –los hemos citado– sobre los móviles de las ‘poesías’ y las respuestas que generaron; móviles y respuestas extrapolables a mucha de la pintura mitológica de caballete de esos siglos. En relación a la idea del significado oculto, responde, de un lado, a un desconocimiento de la política de la imagen desarrollada por Felipe II (quien cuando quiso servirse del arte para

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

transmitir su ideario fue muy explícito); y, del otro, a una tendencia a la sobreinterpretación recurrente en la historiografía (...).

En este sentido interpretan la pintura Vergara y Wang. Vergara define la pintura como “un violento relato de amor” y se pregunta por el lado oscuro del amor, a lo que Wang le responde que no se trata de amor, sino de violencia por lujuria (Vergara 2021, 144). Si se busca en el *Diccionario de la lengua española*⁹³ el término ‘lujuria’, se define como “deseo excesivo del placer sexual”, lo cual casa perfectamente con las sucesivas violaciones que habría cometido Zeus-Júpiter, que conservan las fuentes clásicas; es el modelo por antonomasia de la lujuria en la mitología. Vergara afirma que “es razonable considerar el sentimiento de Zeus como un trastorno mental más que como un verdadero amor” (*ibidem*, 144), sin embargo, ya Mañas⁹⁴ señaló los peligros de tratar las diferentes formas de violencia contra la mujer como una patología (2011, 63), porque hablar de trastorno es buscar una excusa de un comportamiento generalizado. Así Wang insiste en que “la historia de Europa trata esencialmente del rapto y la violación de una mujer” (Vergara 2021, 145), y en este sentido se realiza la lectura.

Carroll en su trabajo de 1989 ofrece unas apreciaciones muy interesantes sobre la plasmación de la violación sexual en la pintura de Rubens, a saber, que el efecto que busca provocar con sus pinturas en el espectador es la violencia y el placer intrínseco en ella (1989, 3). Señala que este pensamiento es fruto de la mentalidad de la época (*ibidem*, 5):

My position is that we must consider Ruben`s painting, not as a revelation of primal human nature, but as a phenomén of sixteenth- and seventeenth- century European culture. In particular we may view Ruben`s painting as iussing from a tradition that emerged among princely patrons of the time, of incorporating large-scale mythological rape scenes into their palace decorations. With fundamental shifts in political thinking and experience in early sixteenth-century Europe, princes came to appreciate the particular luster rape scenes could give to their own claims to absolute sovereignty.

Así, la mujer violada representa el sometimiento al poder absoluto del rey que, por medio de la violencia, lo subyuga todo, imagen que le produciría un gran placer. El sujeto subordinado, el sujeto que se somete o la idea a la que hace referencia alegórica o metafóricamente tiene forma de mujer, porque ella iconográficamente representa lo débil,

⁹³ Consultado el 15/08/2022 en <https://dle.rae.es/mito>.

⁹⁴ Véase p. 29.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

lo inferior, porque los hombres así lo han determinado. Por ello, a pesar de esa interpretación política, la autora afirma que este tipo de pinturas es “a celebration depiction of sexual violence and of the forcible subjugation of women by men” (*ibidem*, 3).

Podemos concluir, por tanto, que, ya sea una interpretación erótica o política, la pintura de la violación de Europa producía placer al espectador masculino que la contemplaba, porque mostraba el poder de la subyugación a través de la violación de la mujer. La víctima tiene forma de mujer, a la que se sexualiza presentándola semidesnuda o desnuda, dotando de una dimensión erótica a esa violencia. Esta idea no resulta ajena en la actualidad ya que, como señala Sotoca (2022, 47), se han retirado más de diez millones de vídeos de una plataforma de pornografías por contener violaciones explícitas y aumenta el número de denuncias por violación no solo cometidas por una persona⁹⁵, sino también ahora en grupo⁹⁶.

2. CONCLUSIONES DEL ESTUDIO ICONOLÓGICO DE LAS PINTURAS

El estudio iconológico de las pinturas del mito del rapto y violación de Europa permiten establecer varias conclusiones respecto al tratamiento del mito en el periodo del Alto Renacimiento.

En primer lugar, que la pintura de temática mitológica era producto de encargos de personalidades importantes del momento, tanto en Francia, como en Italia y en España, a las que se le presupone una formación humanista y que conocerían perfectamente el contenido original del mito.

En segundo lugar, que estaba destinada a estancias privadas, de forma que las pinturas no tenían una exposición pública, sino que estaban pensadas y ubicadas para el deleite personal del espectador que la encargaba que, como se ha señalado, en público estaba obligado a mostrar contención, pero en privado exhibía sus verdaderas pasiones y deseos ocultos, plasmados a través de la mitología.

En tercer lugar, que el mito de Europa ha sido tratado desde dos puntos de vista completamente diferentes, pero con el elemento común de subordinar e invisibilizar a la

⁹⁵ Véase nota 88.

⁹⁶ El estudio realizado por De la Torre (2020, 75-75) establece que los actos de violación grupal “se suelen enmarcar en las actividades que realiza el grupo en términos de autoestima grupal y en ocasiones parece ser una fuente de entretenimiento”. Es decir, está relacionado con una cuestión de poder que aumenta la autoestima y se considera una fuente de placer.

**MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN
LA CULTURA OCCIDENTAL**

TFM

mujer: Cousin por disfrazar la violencia del mito con el halo del romanticismo por tratarse de la satisfacción de un deseo masculino; Tiziano por sexualizar a Europa para el disfrute de la mirada masculina, pintando de manera erótica una violación cuya contemplación generaría placer. En ambos casos podemos constatar una mirada patriarcal y machista en la plasmación del mito del rapto y violación de Europa en la pintura.

CAPÍTULO 4. CONCLUSIONES AL ESTUDIO

Érase una vez unas mujeres que se reunieron para quitarse los anteojos con los que creían que debían mirar. Habían decidido juntarse para contemplar, a ojo desnudo, grandes obras de arte y decir qué veían ellas, en aquellas imágenes, que otras miradas parecían no haber visto. Deseaban narrar la injustificable violencia contra las mujeres –una tragedia siempre–, que habían ido encontrando en tantas y tantas obras de pintura, de escultura, de cerámica... Su intención no era discutir su condición de `obras de arte`, solo querían –¿solo?– visibilizar lo habitualmente callado, lo no interpretado: actos de violencia ejercidos contra los cuerpos de las mujeres, explícitamente mostrados y sistemáticamente ignorados por las historias, los catálogos, las monografías, las críticas, las fichas.

(Rius 2007, 243)

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

En este estudio se ha pretendido formar parte de ese grupo de mujeres que *han mirado* las pinturas para visibilizar lo que hasta ahora se había invisibilizado. Al inicio de esta investigación se planteó como cuestión principal si el mito en la pintura del Alto Renacimiento se utilizaba como un mecanismo de perpetuación de la ideología patriarcal, la misma que lo creó y lo difundió desde la Antigüedad. Para contestar a esa pregunta se ha utilizado como ejemplo las pinturas de ese periodo que plasman el mito del rapto y la violación de Europa: se han revisado los mitos y sus fuentes clásicas con perspectiva de género, como pedía Bengochea (1998, 254), y se ha *mirado* con la misma perspectiva las pinturas de Cousin y Tiziano que lo representan, para visualizar lo invisibilizado, lo callado, como sugirió Rius (2007, 243), lo que no interesaba a la mirada masculina.

Con esa mirada se ha detectado que las pinturas en estudio presentan una mirada patriarcal que perpetuaría esa ideología en la que la mujer está subordinada al hombre en dos sentidos diferentes: en la mirada de Cousin la violación de Europa está romantizada, mostrando esta como la consecución del deseo masculino, invisibilizando el dolor femenino; en la mirada de Tiziano, la violación está erotizada de forma que su contemplación como muestra del poder masculino de subyugación produciría placer a la mirada masculina que la contempla: el dolor femenino no está invisibilizado, pero sí erotizado. Así, la violencia contra la mujer no se silencia como hasta ahora, sino que se pone en primer plano “como paso –modesto en apariencia, pero solo en apariencia– en la vía para erradicarla” (Rius 2007, 246), porque “demasiadas veces a lo largo de la historia, la violencia ejercida contra las mujeres y el sufrimiento que ello ocasiona han sido –y son– silenciados, pasan desapercibidos y, finalmente, se olvidan” (López Muñoz 2006, 259).

Dos han sido las fuentes primarias en esta investigación: los textos y las pinturas. En cuanto a los textos, estos nos han permitido definir qué es el mito y para qué se utilizaba: eran narraciones inverosímiles que se transmitían dentro de la comunidad con una función paradigmática y político-social, de forma que se fomentaban unas pautas de comportamiento. Estos mitos eran creados por los hombres de forma que se transmitía la ideología patriarcal y machista que ellos defendían, vehiculando mensajes de subordinación femenina; por ello, son numerosos los mitos que narran diferentes formas de violencia contra la mujer. Después, la investigación se ha centrado en las fuentes clásicas que transmiten el mito en estudio; la parte más interesante ha sido el comentario

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

del léxico que han usado los autores grecolatinos para visibilizar o no la violencia del mito. Según este estudio, todas las fuentes denotaban el uso de la fuerza en la narración del rapto y violación, aunque esa presencia era mayor en Ovidio y Horacio, que lo explicitaban de manera notable. Además, se han usado citas de otros textos a lo largo del trabajo para reforzar las ideas que se defendían, sobre todo referidas a la situación de inferioridad en la que se encontraba la mujer en el mundo antiguo y la legitimación del uso de la fuerza contra ella. Asimismo, algunas de las fuentes de inspiración de los artistas, los manuales mitográficos del Renacimiento, estaban en latín y también se han podido analizar y comentar. Estos manuales son huellas de la recepción de la Tradición clásica en el periodo considerado más importante al respecto.

En cuanto a las pinturas, el objetivo de la investigación era analizar la recepción del mito en la pintura de un periodo muy concreto, el Alto Renacimiento. Para ello, se determinó que lo más eficaz era el estudio iconográfico e iconológico de la obra, y se siguieron las pautas de análisis determinados por estas ciencias. Hay que señalar que la limitación principal con la que se ha encontrado el trabajo ha sido el estudio Iconológico. “(...) las imágenes son también un vehículo de comunicación, contienen una información que es esencialmente transmitible a otros. Esa cualidad comunicativa implica necesariamente un uso; a quién y para quién se transmite esa información” (Huntingford 2006, 121). El estudio iconológico supone conocer quién hace una pintura y a quién está destinada para delimitar de forma más certera el significado que puede vehicular. En el caso de Tiziano la información era abundante y partía de fuentes primarias, dado que se conservaban cartas en las que hablaba de sus encargos, así como de Felipe II, a quien estaba destinada la pintura; en el caso de Cousin, no había información de para quién se había elaborado la pintura, ni siquiera de su ubicación. Sin embargo, a partir del estudio de otra pintura mitológica del artista se ha tratado de estudiar la forma en que el pintor plasmaba mitos en los que se narra violencia contra la mujer. En el caso de Tiziano, se ha considerado interesante completar su estudio iconológico con un análisis de la pintura con la que hacía pareja la obra en estudio. A raíz de esos estudios, se ha determinado que ambos artistas han vehiculado en sus obras mensajes machistas, de forma que el mito se ha vuelto a usar para minimizar a la mujer, a pesar de recuperarse en un contexto totalmente diferente al de la Antigüedad; sin embargo, la ideología patriarcal y misógina sigue imperante.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

No una limitación, pero sí un escollo importante ha sido la definición del concepto de violación en la Antigüedad pues el mito que se ha plasmado en la pintura narra una violación. Se ha visto que en la Antigüedad estaba estipulado claramente el delito de *adulterium*, pero los términos y contextos en los que se consideraba que se producía una violación difieren mucho del concepto moderno. Sin embargo, este apartado ha permitido ahondar en el estudio de la situación de la mujer en la Antigüedad desde el punto de vista social, legal, pero también del control sexual, y ha permitido entender mejor cómo se concebía en la Antigüedad la función de la mujer y su papel en la sociedad. Ese estatus de inferioridad que no solo se aplica al ámbito sexual, sino a su papel social y político, es el que vehicula primero el mito y después la pintura. Sin embargo, a través de este trabajo se denuncia el sesgo de género tanto del mito como de las pinturas, la invisibilización del dolor femenino fruto de la violencia y la propia erotización de ese tipo de violencia, de forma que se ha *mirado* y se ha des-cubierto más de lo que se ha querido mostrar, a lo que anima López Muñoz (2006, 259).

A lo largo del trabajo han aparecido una serie de nuevos interrogantes, que plantean nuevas líneas de investigación que pueden ser interesantes, unas que continúan el estudio de la relación entre literatura y pintura, y otras propiamente filológicas. Entre las primeras, en primer lugar, se podría hacer un estudio comparativo de todos los cuadros conservados del mito de la violación de Europa en la Historia del Arte, para ver qué mensajes se vehiculan en cada uno de ellos y para hacer un análisis de la iconografía del mito desde la Antigüedad; en segundo lugar, sería interesante hacer un estudio comparativo de las otras pinturas de la serie mitológica que realizó Tiziano, de la que formaba parte Europa, y de la serie mitológica que Correggio realizó para Carlos V, ya que también se plasmaron mitos que siguen el mismo esquema que el de Europa; en tercer lugar, se puede plantear un estudio de la relación de las pinturas con otros textos de otros manuales renacentistas y/o medievales; en cuarto lugar, se podría recopilar las lecturas de otras mujeres sobre la interpretación del mito de la violación y rapto de Europa. En el plano estrictamente filológico, se puede proponer un estudio de los mitos que siguen el esquema rapto-violación tanto en la mitología grecolatina, como un análisis comparativo con los mitos que siguen el mismo esquema en otras mitologías distinta a esta, para ver si es común a otras comunidades.

**MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN
LA CULTURA OCCIDENTAL**

TFM

En definitiva, se trata de ahonda en un tipo de estudio, los de género, que permiten interpretar los textos y las pinturas con otra *mirada*, y sacar a la luz el estrecho vínculo entre la ideología patriarcal del mundo Antiguo, y su perpetuación en las artes a lo largo de los siglos.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN
LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- Agudo Cubas, Rosa M^a., traductora. *Suetonio. Vida de los doce Césares*. Madrid, Gredos, 1992.
- Allen, Thomas W., editor. *Homer vol. IV. Odyssey (books XIII-XXIV)*. Oxford, Clarendon Press, 1963.
- Álvarez Morán, M.^a. Consuelo y Rosa M.^a Iglesias Montiel, traductoras. *Boccaccio. Genealogía de los dioses paganos*. Madrid, Editora Nacional, 1983.
- , traductoras. *Ovidio. Metamorfosis*. Madrid, Cátedra, 2003.
- Burnet, John, editor. *Platonis opera*. Oxford, Oxford University Press, 1903.
- Calvo Martínez, José Luis, traductor. *Eurípides. Tragedias II*. Madrid, Gredos, 1985.
- , traductor. *Lisias. Discursos I*. Madrid, Gredos, 1988.
- Cousin, Jean. *L'enlèvement d'Europe*. Chateau Royal de Blois, Blois. Consultado el 20/05/2022 en <https://www.chateaudeblois.fr/2110-les-incontournables.htm>.
- . *Le Sacrifice de Poluxéne*. Colección particular en Nueva York.
- Crespo Güemes, Emilio, traductor. *Homero. Ilíada*. Madrid, Gredos, 1996.
- Cristóbal López, Vicente, traductor. *P. Ovidio Nasón. Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*. Madrid, Gredos, 1989.
- Del Hoyo, Javier y José Miguel García Ruiz, traductores. *Higino. Fábulas*. Madrid, Gredos, 2009.
- Eggers Lan, Conrado, traductor. *Platón. Diálogos IV*. Madrid, Gredos, 1988.
- Ehwald, Rudolf, editor. *P. Ovidius Naso. Amores, Epistulae, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*. Leipzig, B. G. Teubner, 1907.
- Fernández-Galiano, M. y Vicente Cristóbal, editores. *Horacio. Odas y Épodos*. Madrid, Cátedra, 2007.
- García Gual, Carlos y Luis Alberto Cuesta, traductores. *Eurípides. Tragedias III*. Madrid, Gredos, 1979.
- Gil Fernández, Luis, traductor. *Aristófanes. Lisístrata*. Madrid, Gredos, 2020.
- Goold, George P., editor. *Apollodorus. The library*. Harvard, Harvard University Press, vol. 1, 1995.

**MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN
LA CULTURA OCCIDENTAL**

TFM

- , editor. *Diodorus of Sicily. The library of history. Books IV.59-VIII.* Harvard, Harvard University Press, 1993.
- Heinemann, William, editor. *Hesiod. Theogony.* Harvard, Harvard University Press, 1914a.
- , editor. *Hesiod. Works and days.* Harvard, Harvard University Press, 1914b.
- , editor. *Lysias.* Harvard, Harvard University Press, 1930.
- Ihm, Maximilian, editor. *C. Suetonius Tranquillus. De vita Caesarum.* Leipzig, Teubner, 1908.
- Medina, Alberto y Antonio López Férez, traductores. *Eurípides. Tragedias I.* Madrid, Gredos, 1991.
- Monro, David B. y Thomas W. Allen, editores. *Homer vol. I. Iliad (books I-XII).* Oxford, Clarendon Press, 1963.
- Moralejo, José Luis, traductor. *Horacio. Odas, Canto Secular, Épodos.* Madrid, Gredos, 2007.
- Murray, Gilbert, editor. *Euripidis fabulae I.* Oxford, Clarendon Press, vol. 2, 1913a.
- , editor. *Euripidis fabulae II.* Oxford, Clarendon Press, vol. 3, 1913b.
- , editor. *Euripidis fabulae III.* Oxford, Clarendon Press, vol. 3, 1913c.
- Pabón, José Manuel, traductor. *Homero. Odisea.* Madrid, Gredos, 1993.
- Pérez Jiménez, Aurelio y Alfonso Martínez Díez, traductores. *Hesíodo. Obras y fragmentos.* Madrid, Gredos, 1978.
- Quiñones Melgoza, J., editor. *P. Ovidii Nasonis Fastorum libri IV-VI.* Ciudad de México, Universidad nacional autónoma de México, 1986.
- Rodríguez de Sepúlveda, Margarita, traductora. *Apolodoro. Biblioteca.* Madrid, Gredos, 1985.
- Shcmidt, Mauricius, editor. *Hygini Fabulae.* Jenae, Hermannum Dufft, 1872.
- Segura Ramos, Bartolomé, traductor. *Ovidio. Fastos.* Madrid, Gredos, 2001.
- Tarrant, R. J., editor. *P. Ovidi Nasonis. Metamorphoses.* Oxford, Oxford University Press, 2004.
- Torres Esbarranch, Juan, traductor. *Diodoro Sículo. Biblioteca histórica. Libros IV-VIII.* Madrid, Gredos, 2004.

MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL

TFM

Vecellio di Grerorio, Tiziano. *Il rapimento de Europa*. Isabella Stewart Garden Museum, Boston. Consultado el 20/05/2022 en

<https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/10978#>

---. *Perseo y Andrómeda*. The Wallace Collection. Consultado el 16/08/2022 en

<https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=64901&viewType=detailView>.

Villar Vilar, José Antonio, traductor. *Tito Livio. Historia de Roma desde su fundación. Libros I-III*. Madrid, Gredos, 1990.

Weissenborn, Erklärt, editor. *Titi Livi Ab urbe condita libri*. Leipzig, Teubner, 1898.

FUENTES SECUNDARIAS

Alamillo, Assela. “El rapto en la Mitología Clásica.” *IX Seminario de Arqueología Clásica*. Madrid, Facultad de Geografía e Historia U.C.M., 30 de octubre de 2002.

Álvarez Morán, M.^a. Consuelo y Rosa M.^a Iglesias Montiel. “Los manuales mitológicos del Renacimiento.” *Auster*, no. 3, 1998, 83-99.

Barroso Martínez, Arnaldo A. “Comprender el suicidio desde una perspectiva de género: una revisión crítica bibliográfica.” *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. 39, no. 135, 2019.

Bengochea Jove, María Cándida. “La historia de la mujer y la historia de género en la Roma antigua. Historiografía actual.” *Espacio, tiempo y forma*, serie II, Historia Antigua, t. 11, 1998, pp. 241-259.

Birulés, Fina. “Reflexiones sobre vulnerabilidad y violencia.” *Violencia deliberada. Las raíces de la violencia patriarcal*, ed. por Dolors Molas Font. Barcelona, Icaria, 2007, pp. 17-25.

Cabrera, Paloma. “Imagen y poder en el proceso de formación de la *Polis griega*.” *Arte y poder en el mundo antiguo*, ed. por Adolfo J. Domínguez y Carmen Sánchez Fernández. Madrid, Ediciones Clásicas, 1997, pp. 61-79.

Carroll, Margaret. “The Erotics of Absolutism: Rubens and the Mystification of Sexual Violence”, *Representations*, no. 25, 1989, pp. 3-30.

Cascajero, Juan de Dios. “Género, dominación y conflicto: perspectivas y propuestas para la historia antigua.” *Studia historica. Historia antigua*, 18, 2000, pp. 23-47.

**MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN
LA CULTURA OCCIDENTAL**

TFM

- Cid López, Rosa María. “El género y los estudios históricos sobre las mujeres en la Antigüedad. Reflexiones sobre los usos y evolución de un concepto.” *Revista de historiografía*, 22, 2005, pp. 25-49.
- Conde Parrado, Pedro. “La difusión de los clásicos: Imprenta y enciclopedismo.” *Antiquae lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, ed. por Juan Signes Codoñer et al., Valladolid, Universidad de Valladolid, 2019, pp. 195-198.
- . “La transmisión de la cultura clásica en los monasterios.” *Antiquae lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, ed. por Juan Signes Codoñer et al., Valladolid, Universidad de Valladolid, 2019, pp. 119-122.
- Conesa Navarro, Pedro David. “Estudios sobre mujeres de la antigua Roma. Estado de la cuestión, problemas y progreso científico en un campo histórico consolidado.” *Minius*, 24, 2016, pp. 205-226.
- De Azcarate, José María. *Historia del arte*. Madrid, Epesa, 1978.
- De la Torre Laso, Jesús. “¿Por qué se cometen agresiones sexuales en grupo? Una revisión de las investigaciones y propuestas teóricas.” *Anuario de Psicología Jurídica*, 2020, pp. 73-81.
- Deacy, Susan. “‘From flowery Tales’ to ‘Heroic Rapes’: Virginal Subjectivity in the Mythological Meadow.” *Arethusa*, vol. 46, no. 3, pp. 395-413.
- Doherty, Lilian E. *Gender and the Interpretation of Classical Myth*. Bloomsbury, Bloomsbury Publishing, 2003.
- Echols, Robert y Peter Humfrey. *Italian Paintings of the Sixteenth Century*. Washington, NGA Online Editions, 2019.
- Facio, Alda y Lorena Frías. “Feminismo, género y patriarcado.” *Academia. Revista sobre enseñanza del Derecho de Buenos Aires*, no. 6, 2004, págs. 259-294.
- Falomir, Miguel et al., editores. *Pasiones mitológicas: Tiziano, Veronese, Allori, Rubens, Ribera, Poussin, Van Dyck, Velazquez*. Madrid, Museo del Prado, 2021.
- . “Tiziano y las ‘poesías’. Experimentación y libertad en la pintura mitológica.” *Pasiones mitológicas: Tiziano, Veronese, Allori, Rubens, Ribera, Poussin, Van Dyck, Velazquez*, edit. por Miguel Falomir et al., Madrid, Museo del Prado, 2021, pp. 15-39.

**MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN
LA CULTURA OCCIDENTAL**

TFM

- Fernández García, Verónica. “Los trabajos femeninos en el Oikos de la Grecia Clásica: la madre, la cuidadora, la administradora.” *Cuestiones de género: de la igualdad y la deferencia*, 4, 2009, pp. 15-50.
- Fuentes Santibáñez, Paula. “Algunas consideraciones en torno a la condición de la mujer en la Grecia antigua.” *Intus-Legere Historia*, vol. 6, no. 1, 2012, pp. 7-18.
- García Gual, Carlos. *Introducción a la mitología griega*. Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- . *La Mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*. Barcelona, Montesinos, 1987.
- García Mahiques, Rafael. *Iconografía e iconología. La historia del arte como historia cultural*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2009.
- Ginzo Fernández, Arsenio. *El legado clásico. Entorno al pensamiento moderno y la antigüedad clásica*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2002.
- González-Forteza, Catalina et al. “El abuso sexual y el intento suicida asociados con el malestar depresivo y la ideación suicida en adolescentes.” *Salud mental*, vol. 24, no. 6, 2001, pp. 16-25.
- González González, Marta. “Una perspectiva neodarwinista.” *Claves para la lectura del mito griego*, ed. por Marta González González y Lucía Romero Mariscal, Madrid, Dykinson, 2021, pp. 355-376.
- . y Lucía Romero Mariscal, editoras. *Claves para la lectura del mito griego*. Madrid, Dykinson, 2021.
- y Nuno Simões. “Perspectiva de género en el estudio del mito.” *Claves para la lectura del mito griego*, ed. por Marta González González y Lucía Romero Mariscal, Madrid, Dykinson, 2021, pp. 327-354.
- González Gutiérrez, Patricia. *Soror. Mujeres en Roma*. Madrid, Desperta Ferro Ediciones, 2021.
- González Manjarrés, Miguel Ángel. “Renacimiento y humanismo.” *Antiquae lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, ed. por Juan Signes Codoñer et al., Valladolid, Universidad de Valladolid, 2019, pp. 191-194.
- González Mínguez, César. “Sobre la historia de las mujeres y la violencia de género.” *Clío&Crimen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, 5, 2008, pp. 13-23.

**MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN
LA CULTURA OCCIDENTAL**

TFM

- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós, 1989.
- Guerra López, Sonia. “Mito y violencia sexuada en las *Metamorfosis* de Ovidio.” *La violencia de género en la Antigüedad*, ed. por Dolors Molas Font et al., Madrid, Instituto de la Mujer: Colección de estudios, 97, 2006, pp. 169-176.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte. Volumen I*. Barcelona, Editorial Labor, 1980.
- Hernández de la Fuente, David. *Mitología clásica*. Madrid, Alianza, 2016.
- Hernández Miguel, Luis Alfonso. *La Tradición Clásica. La transmisión de las literaturas griega y latina antiguas y su recepción en las lenguas vernáculas occidentales*. Liceus, 2008.
- Hope, Charles. “Titian`s Early Meetings with Charles V.” *The Arte Bulletin*, nº. 59, 1977, pp. 551-552.
- Huntinfjord Antigas, Elisabet. “Persecución, desesperanza y muertes femeninas en las imágenes griegas.” *La violencia de género en la Antigüedad*, ed. por Dolors Molas Font et al., Madrid, Instituto de la Mujer: Colección de estudios, 97, 2006, pp. 125-168.
- . “Violencia contra las mujeres en las imágenes griegas.” *Violencia deliberada. Las raíces de la violencia patriarcal*, ed. por Dolors Molas Font et al., Barcelona, Icaria, 2007, pp. 121-134.
- Iles Johnston, Sarah. *The Story of Myth*. Harvard, Harvard University Press, 2018.
- Izquierdo, María Jesús. “Estructura y acción en la violencia de género.” *La violencia de género en la Antigüedad*, ed. por Dolors Molas Font et al., Madrid, Instituto de la Mujer: Colección de estudios, 97, 2006, pp. 223-234.
- Jestaz, Bertrand. *El arte del Renacimiento*. Madrid, Akal, 1991.
- Johnson, Marguerite. *Sexuality in Greek and Roman Literatura and Society*. Londres, Routledge, 2004.
- Ketchum, Richard M. y J. H. Plumb, editores. *El Renacimiento: cultura y arte de una época*. Barcelona, Labor, 1963.
- Kirk, Geoffrey Stephen. *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona, Paidós, 1970.
- . *La naturaleza de los mitos griegos*. Barcelona, Paidós, 2002.

**MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN
LA CULTURA OCCIDENTAL**

TFM

Koutsopetrou, Sotiria. *Rape and Rape Culture in the Ancient Greek Culture? Was Rape “Really” Rape in Ancient Greece?* Bergen, Universidad de Bergen, 2019.

La Saussaye, Jean F., editor. *Blois et ses environs*. Imprimerie de Louis Perrin, 1862.

Laguna Mariscal, Gabriel. “La literatura Clásica como referencia para la Moderna: algunas reflexiones y pautas metodológicas.” *Historia y mito. El pasado legendario como fuente de autoridad*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Diputación de Málaga, 2004 a, pp. 409-426.

---. “¿De dónde procede la denominación Tradición Clásica?” *Cuadernos de Filología Clásica, Estudios Latinos*, 24, 2004b, pp. 83-93.

Lefkowitz, M. R. “Seduction and Rape in Greek myth.” *Consent and Coercion to Sex and Marriage in Ancient and Medieval Societies*, ed. por Angeliki E. Laiou, Harvard, Harvard University Press, 1998, pp. 17-37.

Lerner, Gerda. *La creación del patriarcado*. Barcelona, Crítica, 1990.

Lévêque, Jean-Jacques. *L'école de Fontainebleau*. Neuchâtel, Édition Ides et Calendes, 1984.

“Ley 10/1995, de 23 de Noviembre, Código Penal.” *Boletín oficial del Estado*, 23 de noviembre de 1995, no. 281, p. 74. Última modificación publicada el 23/06/2016.

Liddell, Henry G. y Robert Scott, editores. *A Greek-English*. Oxford, Clarendon Press, 1996.

López Eire, Antonio y María Henar, Velasco. *Mitología griega: lenguajes de dioses y hombres*. Madrid, Arco Libros, 2012.

López Gutiérrez et al. *Informe sobre delitos contra la libertad e indemnidad sexual en España*. Madrid, Ministerio del Interior, 2019.

López Muñoz, Josefa. “Los amores de Júpiter.” *La violencia de género en la Antigüedad*, ed. por Dolores Molas Font et al., Madrid, Instituto de la Mujer: Colección de estudios, 97, 2006, pp. 257-260.

López Torrijos, Rosa. *Mitología e historia en las obras maestras del Prado*. Londres, Scala Books, 2003.

Macroencuesta de Violencia contra la mujer 2019. Madrid, Ministerio de Igualdad, 2020.

Mancini, Mateo. “El mundo de la corte entre Felipe II y Tiziano: cartas y pinturas.” *Felipe II. Un monarca y su época*, ed. por Fernando Checa Cremades, Madrid, Sociedad

**MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN
LA CULTURA OCCIDENTAL**

TFM

- Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 237-249.
- . *Ut pictura poesis: Tiziano y su recepción en España*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- Mañas Romero, Irene. “Representaciones culturales de la violencia de género: acoso, rebeldía y sumisión.” *Representaciones de mujeres en los mosaicos romanos y su impacto en el imaginario de estereotipos femeninos*, ed. por María Luz Neira, El Bolao, Creaciones Vicent Gabrielle, 2011, pp. 61-71.
- . *Las mujeres y las relaciones de género en la Antigua Roma*. Madrid, Síntesis, 2019.
- Merino Jerez, Luis. “Latín y lenguas vernáculas” en *Antiquae lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, editado por Juan Signes Codoñer et al., Valladolid, Universidad de Valladolid, 2019, pp. 203-206.
- Millet, Kate. *Política sexual*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.
- Molas Font, Dolors. et al. *La violencia de género en la Antigüedad*. Madrid, Instituto de la Mujer: colección de estudios, 97, 2006, pp. 169-176.
- Molina Ruíz, Germán. “La mujer en Grecia y Roma.” *VI Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, 2014.
- Mommsem, Theodor. *Derecho penal romano*. Pamplona, Analecta, 1999.
- Morales Otal, Concepción. “La mujer en Grecia.” *Scripta Fulgentina: revista de teología y humanidades*, 15-16, 1998, pp. 21-34.
- Morán Turina, Miguel Ángel. *Tiziano*. Historia 16, no. 9, 1993.
- Moscoso, Javier. “Pintar las pasiones.” *Pasiones mitológicas: Tiziano, Veronese, Allori, Rubens, Ribera, Poussin, Van Dyck, Velazquez*, edit. por Miguel Falomir et al., Madrid, Museo del Prado, 2021, pp. 41-55.
- Navarro Brotons, Víctor. “Filosofía (s), ciencia (s) y técnica (s).” *Antiquae lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, ed. por Juan Signes Codoñer et al., Valladolid, Universidad de Valladolid, 2019, pp. 211-214.
- Omitowoju, Rosanna. *Rape and the Politics of Consent in Classical Athens*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

**MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN
LA CULTURA OCCIDENTAL**

TFM

- Ortiz-Tallo, Margarita et al. "Perfil psicológico de delincuentes sexuales. Un estudio clínico en el MCMI-II de Th. Millón." *Revista de Psiquiatría*, Universidad de Barcelona, vol. 29, no. 3, 2002, pp. 144-153.
- Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid, Alianza, 1987.
- . *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid, Alianza, 1975.
- Pedregal Rodríguez, M.^a Amparo. "La Historia de las Mujeres y la Historia Antigua en España. Balance historiográfico (1980-2008)." *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 37, no. 2, 2011, pp. 119-160.
- Pijoan, José. *Historia del Arte: el Arte a través de la historia. Tomo III*. Barcelona, Salvat editores, 1984.
- Poggi, Francesca. "Sobre el concepto de violencia de género y su relevancia para el derecho." *Doxa: cuadernos de filosofía del derecho*, 42, 2019, pp. 285-308.
- Pomeroy, Sarah. *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad clásica*. Madrid, Akal, 1999.
- Puig, Manuel. *Sobre el coleccionismo. Introducción a la historia*. Barcelona, Colección Real Academia de doctores, 2017.
- Puppi, Lionello. *Tiziano: l'epistolario*. Florence, Alinari-24 ore, 2012.
- Ramírez, José Antonio et al. *Historia del arte, 3 la Edad Moderna*. Madrid, Alianza editorial, 2011.
- Rius Gatell, Rosa. "¿Qué vemos cuando miramos? Notas sobre el imaginario de la violencia." *Violencia deliberada. Las raíces de la violencia patriarcal*, ed. por María Dolors Font, Barcelona, Icaria, 2007, pp. 243-248.
- Rodríguez López, María Isabel. *Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología*. 2005, <https://www.liceus.com/producto/introduccion-general-estudios-iconograficos-metodologia/>.
- Rodríguez López, Rosalía. *La violencia contra las mujeres en la antigua Roma*. Dykinson, 2018.
- Rodríguez Ortiz, Victoria. *Historia de la violación. Su regulación jurídica hasta fines de la Edad Media*. Biblioteca Académica de la Comunidad de Madrid, 1997.
- Ruiz de Elvira, Antonio. *Mitología griega*. Madrid, Gredos, 1982.

**MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN
LA CULTURA OCCIDENTAL**

TFM

- San Nicolás Pedraza, María Pilar. “Iconografía de los amores de Zeus. Análisis de los mosaicos hispanorromano.” *Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 44, 2005-2006, pp. 239-259.
- Scailliérez, Cécile, editora. *Jean Cousin père et fils*. Paris, Louvre éditions, 2013.
- Scott, Joan Wallach. *Género e historia*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Seznec, Jean. *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, Taurus, 1983.
- Shearman, John. *El manierismo*. Bilbao, Xarait Ediciones, 1984.
- Sotoca, Helena. *Ni musas ni sumisas. Una revisión de la historia del arte occidental con perspectiva feminista*. Barcelona, Bruguera, 2022.
- Triado Tur, Joan Ramón et al. *Historia del arte*. Barcelona, Vicens Vives, 2010.
- Trigger, Bruce. *La historia del pensamiento arqueológico*. Crítica, 1992.
- Vergara, Alejandro. “Comentarios apasionados y eruditos acerca de veintinueve obras de arte expuestas en el Prado, la mayor parte de ellas pinturas, que tratan sobre el amor y el deseo.” *Pasiones mitológicas: Tiziano, Veronese, Allori, Rubens, Ribera, Poussin, Van Dyck, Velazquez*, edit. por Miguel Falomir et al., Museo del Prado, 2021, pp. 85-173.
- Villanueva Sarmiento, Ibeth. “El abuso sexual infantil: perfil del abusador, la familia, el niño víctima y consecuencias psíquicas del abuso.” *Psicoagente*, vol. 16, no. 30, 2003, pp. 451-470.
- Zalama Rodríguez, Miguel Ángel. *El Renacimiento. Artes, artistas, comitentes y teorías*. Madrid, Cátedra, 2016.
- . “Las teorías estéticas en el Quattrocento.” *Antiquae lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, ed. por Juan Signes Codoñer et al., Valladolid, Universidad de Valladolid, 2019, pp. 215-218.
- . “Las teorías estéticas en el Cinquecento.” *Antiquae lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, ed. por Juan Signes Codoñer et al., Valladolid, Universidad de Valladolid, 2019, pp. 219-222.

**MÁSTER UNIVERSITARIO EL MUNDO CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN
LA CULTURA OCCIDENTAL**

TFM

Zaragoza Gras, Joana. "Violencia y misoginia: los raptos." *La violencia de género en la Antigüedad*, ed. por María Dolores Font et al., Madrid, Instituto de la Mujer: Colección de estudios, 97, 2006, pp. 63-76.

Zerner, Henri, editor. *L'Art de la Renaissance en France*. Flammarion, 1996.