

EL MINOTAURO: ¿UNA IMAGEN “AL PIE DE LA LETRA”?¹

Fátima Díez Platas
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

La imagen del hombre con cabeza de toro está aceptada de manera generalizada como la imagen normal y esperada del Minotauro, contemplado a la luz de las fuentes griegas recuperadas a partir del XVIII. Sin embargo, antes de recuperar la ancestral imagen creada para él en el pasado, el Minotauro atravesó un largo período de más de mil años en busca de una imagen conveniente a su forma, experimentando muy distintas combinaciones de la mezcla de hombre y toro propia de su condición. Este trabajo pretende hacer unas reflexiones sobre la figura, la forma y la imagen del Minotauro, tomando en consideración el papel de las fuentes escritas y esbozando la cuestión de los modelos iconográficos.

Palabras clave: Minotauro, Aqueloo, híbridos, hombres-toro, monstruos.

ABSTRACT: The image of the bull-headed man has been commonly accepted as the expected and normal image for the Minotaur, ratified by the testimonies of the Greek culture recovered in the XVIII century. But before recovering the ancient and well known image created for him in the past, for more than thousand years, the Minotaur went under the experience of looking for an suitable image for his own form, trying many different combinations in the mixing of a bull and a man. This paper aims to be a reflection on the Minotaur's figure, form and image taking into account the role of the written sources and exploring the question of the iconographic models.

Keywords: Minotaur, Acheloos, hybrids, bull-men, monsters.

“(…) No aguardes la embestida
Del toro que es un hombre y cuya extraña
Forma plural da horror a la maraña
De interminable piedra entretejida.
No existe. Nada esperes. Ni siquiera
En el negro crepúsculo la fiera.”

J. L. Borges, “Laberinto”.
Elogio de la sombra (1969)
ASTERIÓN

“El año me tributa mi pasto de hombres
Y en la cisterna hay agua.
En mí se anudan los caminos de piedra.
¿De qué puedo quejarme?
En los atardeceres
Me pesa un poco la cabeza de toro.”

J. L. Borges, “Quince monedas”.
La rosa profunda (1975)



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Cuando en 1897 Gustav Klimt elige a Teseo atacando al Minotauro bajo la atenta mirada de la diosa Atenea para ilustrar el *Manifiesto de la Secesión Vienesa* (Fig. 1), la imagen del monstruo cretense ya resultaba familiar a los ojos del siglo que terminaba, mereciendo el interés de los artistas que buscaban presentar la trágica realidad de un hombre estigmatizado por la monstruosidad de una naturaleza híbrida que, además, lo encerraba en una cabeza de toro.

"Teseo y el Minotauro" de Antonio Canova de 1782, el bronce de Antoine-Louis Barye "Teseo combatiendo al Minotauro" (Fig. 2) realizado en 1843 –que mereció la gran medalla de honor en la Exposición Universal de 1855–, o la tela de George Frederic Watts "El Minotauro", fechado en 1885 (Fig. 3), son hitos en la vía de la recuperación efectiva para el imaginario icónico de la imagen del hombre-toro, inspirados en las imágenes griegas que afloraban por doquier e inundaban Europa. De una manera especial el cuadro de Watts es la primera aparición en soledad del Minotauro bajo su nueva imagen en el siglo XIX; una imagen de la que, menos de un siglo después, Pablo Picasso empezaría a apropiarse, contribuyendo a elevarla a la categoría de mito del siglo XX, como figura perfecta para encarnar la obsesión por el toro, la tauromaquia y la tragedia de la irracionalidad y la animalidad en el interior del hombre. Una especial visión de la monstruosidad, que, casi a

finales del siglo pasado, Borges y Dürrenmatt presentarán como el paradigma de la cruel soledad del encierro interior; con ellos, Minotauro reaparecerá como figura literaria, encarnación de una dolorosa "alteridad", haciéndolo pasar de verdugo a víctima inocente².

No obstante, el Minotauro, en este momento, no era sólo el habitante del laberinto y el contrincante de Teseo, que llegaban del pasado mítico griego. Gracias a la *Divina Comedia* de Dante, el monstruo habitaba desde hacía tiempo en uno de los círculos del Infierno, y en esa condición había sido repetidamente representado en las numerosas ilustraciones del poema hasta el mismo siglo XIX. Entre otros, en la serie de ilustraciones de G. Doré de 1861, en el grabado *Infierno 12*, el artista imagina al Minotauro recostado en un acantilado rocoso como un musculoso hombre con una gran cabeza de toro, mostrando de manera efectiva esta recuperación de la imagen antigua. Sin embargo, unos cuantos años antes, entre 1824-27, William Blake también lo había representado en una de las acuarelas realizadas para ilustrar el poema de Dante; su Minotauro (Fig. 4) no es un hombre con cabeza de toro, sino un extraño centauro con cuernos que remite al largo camino iconográfico que el monstruo había recorrido después de haber sido desterrado de la imagen que para él habían creado las fuentes literarias y artísticas griegas.



Fig. 4

Unos mil quinientos años antes del epígono de Blake, la imagen del Minotauro se había constituido en un ejercicio de búsqueda y de creación de un híbrido de extraña forma, a la que no se sabía a ciencia cierta qué parte de toro asignar y en que cantidad precisa. Y a esta línea parece volver por un momento la imagen de Klimt, que, aunque fuertemente marcada por el conocimiento de las imágenes de los vasos griegos, contiene, sin embargo, la aportación propia del artista que concibe al monstruo como el esperado hombre con cabeza de toro, al que añade un negro rabo bovino, un rasgo que, como veremos, sólo aparece en una de las fuentes antiguas y en pocas imágenes de la cerámica. Así pues, el hombre-toro del pintor vienés no sólo tiene la consabida y característica cabeza de toro propia de la imagen convencional del Minotauro, sino que, con el añadido del rabo –y de manera seguramente inconsciente–, en alguna medida explora la posibilidad de la creación del monstruo como un híbrido que se puede construir.

Evidentemente, esta coherente reaparición del hombre con cabeza de toro, que se impone de manera definitiva y sin vuelta atrás, se produce de la mano del conocimiento arqueológico de las imágenes griegas que se registra en época moderna y, en especial, a partir del siglo XVIII. Se recupera la imagen consolidada de la época clásica griega (especialmente la versión ática del siglo V a. C.-) y, en parte, de las versiones romanas, pero también parece beber de las fuentes escritas –que se van conociendo con más exactitud– en las que se había producido de manera efectiva la creación de la *figura* del Minotauro y el establecimiento de la forma que éste debía mostrar, algo que parece contener parte de la clave en la cuestión de su imagen.

La figura y la forma del Minotauro: la información de las fuentes escritas

La atención que la figura del Minotauro como personaje ha recibido, sin duda ha tenido mucho que ver con la forma monstruosa de este ser concreto que había nacido de una relación irregular entre una mujer y un animal, concretamente un toro. La marca de la irregularidad de su concepción y, por tanto, la anormalidad

de su naturaleza constituyen el problema central que motiva la consideración del monstruo como una figura susceptible de protagonizar una historia singular que se va llenando de contenidos adicionales y va cargando al personaje de significados variados. Pero la cuestión es que la conciencia de que la figura es un ser híbrido –en el sentido de que participa de dos naturalezas como producto de una mezcla– no determina necesariamente la forma que la "mezcla" debe adoptar, presentándose casi como un problema de genética-ficción, o quizá de ficción genética, que va a resultar determinante para la impresión que la nueva naturaleza debe causar y, sobre todo, para el significado o la información que el nuevo ser puede o tiene que transmitir.

Las mezclas de elementos desiguales o, incluso, opuestos, como el hombre y el animal, se contemplan desde época muy temprana en las fuentes griegas como una cuestión importante que desafía la preocupación "cosmológica" –en sentido literal– que está presente en la visión helénica del mundo, del hombre y de la naturaleza. La *Teogonía*, el poema del nacimiento de los dioses, la organización del mundo y de los elementos, obra del poeta beocio Hesíodo, que se fecha entre los siglos VIII y VII a. C., aparece poblado de monstruos que expresan la anomalía de la mezcla "contra natura" mediante la hibridación de las naturalezas que participan en la composición, ocasionando la multiplicación irregular o, por el contrario, la sustracción de rasgos fisonómicos habituales³. Y junto a los monstruos literarios –evocando momentáneamente también las fuentes visuales– parecen haber estado desde siempre (quizá desde época micénica según algunos indicios)⁴ en el imaginario y ante los ojos de los griegos, los centauros, híbridos perfectos de ecuánime constitución, que los hace mitad humanos, mitad animales, para cuya forma se opta también por el equilibrio de usar las mejores mitades de las naturalezas en combinación.

Por lo que se refiere a la forma del monstruo que nos ocupa, la discusión aparece abierta a partir de las fuentes y se suscita precisamente a propósito de la nueva situación que provoca la "mudanza" que realiza el Minotauro del laberinto y las leyendas cretenses al *Infierno* de

Dante. El monstruo llega a ser habitante del infierno gracias a la violencia de su naturaleza animal y a la bestialidad que su figura humana trasmite, pero el poeta se niega a describir *en qué forma* se encarna su condición. Así pues el discurso de la forma del Minotauro en las fuentes se aborda en la recepción literaria del personaje en la *Divina comedia* y, tomando como excusa la forma del Minotauro de Dante⁵, se discute el problema de la posible forma originaria, en la medida en que ésta pueda arrojar una idea acerca de la existencia de una forma propia y constante para el Minotauro que estuviera accesible en el *Trecento*.

Pero, ciertamente, la cuestión real que subyace bajo la discusión de la forma del Minotauro dantesco es precisamente el problema de la posible *forma propia y constante* de la mezcla, porque en realidad, en el momento en que el Minotauro cambia de morada, hacía tiempo que dicha forma estaba en entredicho, ya que el planteamiento de las discusiones de la forma oscilan entre pensar al monstruo como un hombre de cabeza de toro o la posibilidad opuesta, un toro con cabeza de hombre, debiendo cumplir ambas posibles combinaciones una serie de requisitos que parecen inferirse de los rasgos descriptivos del poema de Dante. Y esta es precisamente la cuestión que es necesario abordar; a saber, cómo se establece –y con qué datos– la forma del Minotauro en las fuentes antiguas, para poder valorar el peso que tiene la forma literaria que se convierte en canónica, y hasta qué punto influye o determina la creación de la imagen del monstruo y las variaciones que va a experimentar.

Como los monstruos a los que me he referido más arriba, desde la misma época temprana la figura del Minotauro está presente en las fuentes escritas⁶ –y en la obra del mismo poeta– registrándose su primera aparición en un fragmento del *Catálogo de las Mujeres o Ehoiai* de Hesíodo, que se ha transmitido en un papiro (Fr. 145 M-W). En el poema que celebra las acciones de su madre, Pasífae, se menciona su nacimiento, pero sobre todo se hace una descripción de su forma y apariencia. Según informa Hesíodo, Pasífae, “*encinta por Minos, le parió un hijo poderoso, ¡maravilla de ver, pues su*

cuerpo se erguía igual al de un hombre, ¡hasta los pies, más por encima le había crecido una cabeza de toro”. Aunque Hesíodo no proporciona el nombre del recién nacido, y aunque no da muchos datos más, es evidente que el texto fragmentario hace referencia a Minos y las leyendas que se tejen en torno a su poder en Creta, cuyos detalles específicos iremos conociendo en fuentes subsiguientes hasta que obtengamos un relato más o menos completo en el siglo II a. C. en Apolodoro (3, 9-11) al que seguirán los de Diodoro de Sicilia (IV, 77, 1-4) e Higino (*Fab.* 40).

Hemos perdido lamentablemente la versión de Sófocles, que probablemente ponía la historia en boca de Ariadna en su obra perdida *Minos*, y la puesta en escena de Eurípides en la pieza, también perdida, titulada *Las cretenses*, dedicada a la tragedia de Pasífae y su amor antinatural por el toro, de la que, sin embargo, conservamos precisamente el fragmento –transmitido en un papiro (POxy 2461=fr 81 Aus)– en el que Minos anuncia al coro el nacimiento del hijo, cuya paternidad aún ignora. El rey, como un padre “cualquiera”, anuncia el nacimiento y describe a su retoño: “*el niño tiene una cabeza de toro sobre un torso humano y un rabo, pero al menos sólo tiene dos piernas*”. Apolodoro –que es el primero que nos dice que el nombre del hijo es Asterio, al que llaman Minotauro (que podemos traducir como “toro de Minos”)–, Diodoro e Higino mantienen en sus descripciones la misma composición: cuerpo de hombre y cabeza de toro. Sólo Isócrates en el s. IV a. C. se limitará a decir que es “*un hombre mezclado con un toro*” y más tarde Calímaco (*Himno a Delos*, IV, 310) lo describirá tan sólo como “*un salvaje mugiente*”. En pinceladas esporádicas, en alguna referencia a la condición de monstruo, habrá quien lo llame sencillamente animal o fiera, pero sin ulteriores especificaciones.

Las siguientes noticias sobre la forma del monstruo se encuentran en las fuentes romanas, las cuales, con la excepción de la versión de la historia que se encuentra en Higino, en la que se describe al monstruo con la expresión “*capite bubulo, parte inferiore humana*”, se limitan a reseñar que la naturaleza del Minotauro es

mixta, una mezcla de hombre y toro, y la proporción, igualada. Virgilio y Ovidio coinciden en resaltar de forma reincidente la naturaleza doble (*mixtumque genus prolesque biformis*, *Eneida*, VI, 25; *monstri nouitate biformis*, *Met.* VIII, 156), la condición de híbrido (*discordemque utero fetum tulit*, *Met.* VIII, 133), la composición en partes iguales (*parte virum dextera, parte bovem*, *Heroidas*, X, 102), recreándose de manera clara en el recurso retórico del equilibrio de los dos miembros, en un largo elenco de expresiones como *geminam tauri iuuenisque figuram*, (*Met.* VIII, 169), *taurique, virique* (*Heroidas*, X, 127) o *semibovemque virum, semivirumque bovem* (*Ars amatoria* II, 24). La descripción de la forma está olvidada y los únicos rasgos que pueden resultar interesantes para reconstruirla se encuentran en las referencias constantes al hecho indiscutible de que el monstruo tenía cuernos (Ovidio, *Heroidas*, X, 107; Catulo, LXIV, 111; Estacio, *Tebaida*, XII, 671). La clara imagen de la forma del Minotauro va difuminándose progresivamente y de este modo se recibe a través de las fuentes escritas en el mundo medieval.

Pero la "clara imagen de la forma" que las fuentes griegas construyen y consiguen transformar en forma e imagen canónicas del Minotauro es un camino de sentido único. La figura del Minotauro se construye con todos los datos que rodean su concepción irregular, pero sobre todo con los datos sobre las circunstancias y las consecuencias que se derivan de la forma que asume su condición, porque él nace como una figura con una misión: señalar un acto de impiedad que tiene funestas consecuencias⁷. La negativa de Minos de sacrificar el toro más bello de la manada al dios Posidón que lo reclamaba, desencadena —como todos los actos de negación a los dioses de lo que les es debido— un castigo desmesurado y ejemplar: el surgimiento de la pasión en su esposa Pasífae por el toro indultado del sacrificio. La colaboración culpable de Dédalo, que pone los medios materiales con la construcción de un disfraz-contenedor en forma de vaca para la esposa de Minos, permite la consumación de la relación "contra natura". El hombre con cabeza de toro es la necesaria consecuencia cuya figura hace paten-

te la vergonzosa culpa que se encarna en una forma especial. El fruto del amor prohibido y culpable es un personaje cuya apariencia *deja ver* con claridad su origen y *hace patente* la monstruosidad de la acción: es la figura imposible de la mezcla de un hombre con un toro.

Pero sobre todo, la selección de la manera de hacer patente la mezcla no debe dejar lugar a dudas y debe dejar clara la triple condición del Minotauro: monstruo, hombre y toro. Por un lado, el Minotauro es un monstruo, porque es un ser que desafía la normalidad y la regularidad de la generación humana, de modo que tiene que ser una figura de hombre que debe presentar una alteración sustancial, que refleje su origen. En este sentido, no es exactamente un híbrido, como los que hemos dicho que aparecían en el poema teogónico de Hesíodo y que las imágenes que llegan de Oriente presentan ante los ojos de los griegos en el mismo siglo VII a. C. (aunque los hayamos calificado y se cataloguen como monstruos por su naturaleza fuera de la norma), porque, a diferencia de ellos, él no proviene exactamente de esa mezcla de elementos desiguales u opuestos —a los que nos referíamos antes— que se unen para crear un ser y un significado nuevos en un contexto mítico o religioso. Tampoco es exactamente un híbrido como los centauros que, como advertimos, muestran una mezcla ecuaníme entre hombre y caballo, que, si bien encierra la posibilidad de la amenaza de la animalidad que entra en juego, se apoya en la capacidad de pensamiento y comportamiento ético que garantiza la cabeza y el torso humanos que estos híbridos conservan.

Así pues, gran parte de la monstruosidad de la figura radica en haber recibido de herencia paterna la cabeza de toro que anula lo mejor y más característico de la condición humana, e incrementa su "bestialidad", dejándolo a merced de la irracionalidad de una testa animal, que además va armada de su cornamenta. De modo, que en cierta medida (y esto va a ser muy interesante para entender parte del desarrollo de la imagen durante más de mil años) el Minotauro —monstruo singular y desequilibrado en su composición de cuerpo humano y cabeza de toro— es la contrapartida del centauro, parte de un conjunto de híbridos, un colectivo de figuras

que muestran la mezcla equilibrada del hombre con el caballo. Dicho de otra manera, la figura del Minotauro es la encarnación de la peor composición posible en una pretendida hibridación, ya que se ve seriamente resentida la forma del hombre, literalmente "alterada" con una cabeza de animal que modifica su esencia, ya que con una máscara o una careta se realiza la pretensión de encarnar a "otro", porque alterar el rostro, la faz, es la vía para la sustitución de la identidad.

Parece evidente que de esta decisión sobre la forma se infiere que Minotauro es *un hombre y no otra cosa*. Y por eso es un monstruo, porque no es un animal *mejorado con un aporte de humanidad*, sino un hombre casi entero, como recuerda Eurípides al ratificar que es un bípedo, (quizá por ser hijo de una mujer y quizá porque sólo en ella podía darse la culpa, y no en el toro, animal sin capacidad de decisión y pensamiento), y, desde una perspectiva ética y antropológica, porque sólo siendo un hombre –y no un extraño animal reducido a prodigio de la naturaleza– encarna mejor el recuerdo de la culpa dentro de la visión antropocéntrica helena. El Minotauro es un hombre castigado con una cabeza de toro.

Por último, en la forma del Minotauro es necesario tener en cuenta el componente animal, la mezcla de humano y toro. La presencia del toro constituye otro de los aspectos problemáticos en la cuestión de la forma del monstruo. El componente taurino está comprometido en una serie de figuras de cierta importancia dentro del imaginario griego: las figuras de las divinidades acuáticas masculinas, los ríos, en especial Aqueloo y Océano, el río perfecto que fluye en sí mismo y circunda el mundo conocido. Las figuras acuáticas tienen en su capacidad proteica la capacidad de adoptar distintas formas para presentar los diferentes aspectos que conforman su cambiante naturaleza y entre ellas de manera primordial está la forma del toro. Sófocles en *Las Traquinias* (vv. 10-14) presenta a Aqueloo adoptando la forma de toro y de "hombre con cabeza de buey y lengua barba" para cortejar a Deyanira; Eurípides, en *Orestes* 1378, llama a Océano *taurokranos* "de cabeza de toro" y, en *Ion* 1261, habla del aspec-

to de toro del río Cefiso. La forma del Minotauro en la que debe entrar en juego el componente taurino debe distinguirse de las figuras de los ríos, y, en especial, de Aqueloo, que no comparten el aspecto monstruoso, ya que su forma es la expresión de la naturaleza divina y de la capacidad de asimilación de la condición animal, y no la expresión de la composición de una naturaleza, que en el Minotauro es contingente, ya que es básicamente un mortal en su mezcla de hombre y animal. Los ríos presentan forma de toro, pero una marca debe hacer ver que su aspecto es una realidad transitoria, que encubre la naturaleza de un ser divino, que, como los demás dioses, contiene en su forma y en su imagen el germen del antropomorfismo. Esto es, los ríos deben mostrar un aspecto que les permita la relación con los hombres al mostrarse como dioses, lo que implica adoptar la posibilidad de ser interlocutor del hombre, sin mostrarse totalmente humanos. Esto hará concebir, en las artes figuradas, la imagen del toro *androsopo*, el toro de *rostro de hombre*, que responderá a la perfección a la forma de toro que encierra bajo su metamorfosis a un ser divino, que es propia sobre todo de Aqueloo, el más importante de los ríos. El rostro humano que las imágenes de los ríos presentan en la mayoría de las imágenes será una garantía para que el Minotauro pueda "consagrar" su cabeza de toro, sin interferir la presencia del toro en otras mezclas posibles igualmente consagradas⁸.

El problema final de la figura del Minotauro es el recuerdo patente de la culpa. Una figura y una culpa que se hace necesario ocultar, quitar de la *vista*, y Dédalo será el encargado de hacer desaparecer la imagen dentro de una creación arquitectónica tan singular y maravillosamente monstruosa como el propio inquilino al que le está destinada: el laberinto. Y así, Asterio se convertirá en realidad en un ser *invisible, sensu stricto*. Esto también tendrá sus consecuencias para la imagen, porque la necesidad de ocultar la figura, cuya forma delata una acción monstruosa, exigirá el papel de la imaginación en la creación de una imagen para la figura y para su forma, que básicamente habita en la informa-

ción de las fuentes. El silencio de las fuentes y el papel de la invisibilidad determinarán la vacilación de la imagen, que quedará únicamente en manos de la imaginación.

El Minotauro en las artes figuradas: la consistencia de una imagen que se pierde

La representación de la forma del Minotauro en las artes figurativas griegas y romanas muestra una consistencia tan evidente, que, de manera efectiva, parecería que podría hablarse de un reflejo fiel de la creación de las fuentes, como si la descripción de Hesíodo encontrara una respuesta inmediata ya en las primeras imágenes sobre los vasos del período orientalizante, de mediados del siglo VII a. C.⁹. Desde el principio, las imágenes del Minotauro, generalmente enfrentado al héroe que será su verdugo, y con muy pequeñas vacilaciones en su forma, cumplen perfectamente con la representación de *un hombre sin cabeza humana*, que básicamente se presenta como un hombre con cabeza de toro.

La figura humana con cabeza de toro, no obstante, habría podido pertenecer a algún otro dueño antes de que las fuentes tomaran la decisión de reservar la forma para el Minotauro, como podría indicar una figurilla temprana, posiblemente del s. IX a. C., que se conserva en el Louvre (Fig. 5) y que sería muy sugerente poder relacionar con referencias *avant la lettre* a la historia cretense. La autonomía del relato oral, que antecede a las fuentes, y las capacidades narrativas de la imagen podrían estar funcionando ya en esta y en otras creaciones coetáneas.

La repetición constante de esta iconografía, que se mantendrá prácticamente intacta a lo largo de los siglos VI, V y IV a. C. en la figuración de la cerámica y en el resto de los soportes, propicia la impresión de que fuentes e imágenes de forma cohesionada alcanzaron una perfecta definición de la forma y la imagen del Minotauro, constituyendo realmente *una forma y una imagen canónicas*. En este fenómeno, sin duda, tuvo un papel relevante la profusión de representaciones del Minotauro, que, siendo un ser destinado a la ocultación y la invisibilidad, sale a la luz gracias a Teseo, su verdugo, que, en el terreno de la imagen, es la coartada que permi-

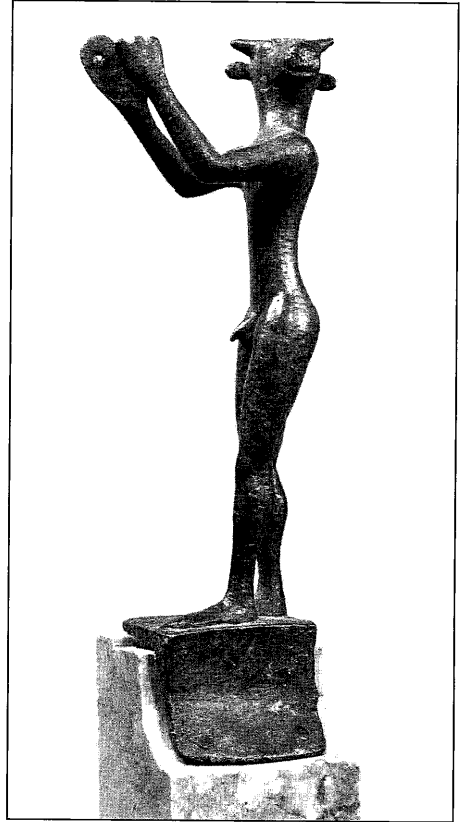


Fig. 5

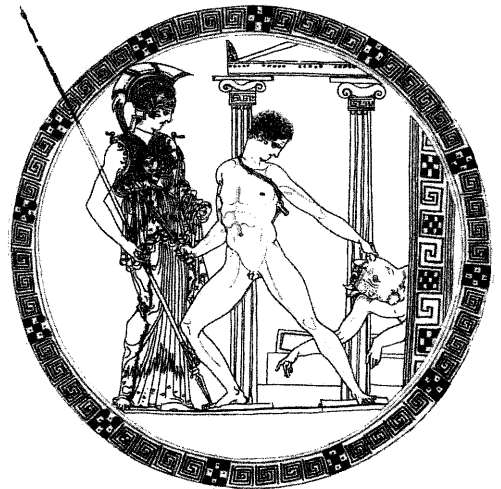


Fig. 6



Fig. 7

te al monstruo descubrirse en el interior del laberinto o hacer una única y última salida de su prisión, como muestran algunos de los mejores ejemplares de cerámica ática de figuras rojas (Fig. 6). Es el desenlace de la historia, que las fuentes cuentan sin reseñar apenas la participación de la víctima, la escena más representada y la excusa perfecta para mostrar en acción la condición de Asterio, que sólo en contadas ocasiones tiene un papel protagonista de la imagen, cuando aparece solo, como solitario habitante del laberinto, en monedas o en algunos interiores de copas de figuras negras.

Y las hazañas del héroe ateniense, como la propia cerámica, atravesaron fronteras y se llevaron con él al Minotauro, que el mundo etrusco recibirá intacto en su imagen y en sus circunstancias, apropiándose de su realidad. Como una muestra más de la original recepción e interpretación de los mitos, las figuras y las imágenes griegas, el imaginario etrusco hará visible la infancia de Asterio, la verdadera realidad de su vida, al presentarlo como un "bebé" (Fig. 7) en el regazo de su madre, recordando de manera patente la realidad de *país*, de hijo, que es el primer atributo que el Minotauro recibe en las fuentes de la mano de Hesíodo, antes de su nombre y de su apodo.

Es evidente, por último, que el mundo romano hereda viva la imagen griega, que debe ser la verdadera responsable de que la forma del Minotauro se mantenga intacta en las represen-

taciones romanas hasta pasado el siglo II d. C. La vitalidad de la imagen griega y su consistencia es posiblemente responsable a la vez de la conservación y de la pérdida de la imagen canónica del Minotauro que empezará a mostrarse vacilante a finales de época romana. En principio, esta consistencia iconográfica contribuiría al mantenimiento fiel de la forma del monstruo y de su historia, evitando posiblemente que se reflejara en las creaciones de las indecisas fuentes romanas, entre ellas el decisivo poema de las *Metamorfosis* de Ovidio, y así se modificara en consecuencia la clara imagen del personaje. Por otra parte, la gran fuerza de la forma conocida del Minotauro, que se encontraba a la vista por doquier en versiones pictóricas y musivarias dependientes de creaciones griegas perdidas de pintura mural, pudo sin duda propiciar el desinterés que muestran las fuentes contemporáneas por la forma del Minotauro, viéndose eximidas de la necesidad de incidir y aclarar detalles y circunstancias de una figura reconocida y reconocible. Quizá la pérdida de información en textos que van a consagrarse como fuente influyente para la creación de imágenes, como la propia obra de Ovidio, sea entonces la responsable de la difuminación de la imagen del Minotauro y de su desplazamiento hacia otras iconografías posibles pero

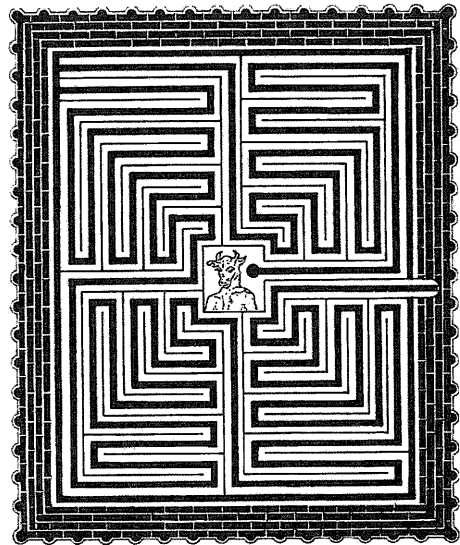


Fig. 8

no adecuadas a su forma, hecho que se empieza a producir en algunos mosaicos de zonas periféricas que muestran al monstruo dentro de su morada. Quizá esta vuelta al laberinto y la pérdida de la compañía de Teseo, sea, en cambio, la causa del cambio de la imagen, como si el lugar creado para invisibilizarlo, comenzara a cobrar auge por sí mismo, convirtiéndose en el protagonista de la historia al mantener recluso en su interior a la razón de su existencia, el propio Minotauro, que progresivamente va quedando reducido en su imagen a la mínima información pertinente: el busto que muestra una cabeza de toro sobre unos hombros humanos (Fig. 8).

La vía hacia la destrucción de la imagen canónica del Minotauro se consolida en el medievo, que se instalará en la vacilación generalizada y que desembocará en la parcial usurpación de la imagen del centauro (Fig. 9), en una equiparación del hombre-toro con hombre-caballo, en la que las fuentes y los propios nombres parecen haber tenido cierta responsabilidad. El Minotauro-centauro parecerá consolidado en los grabados de las distintas ediciones de Ovidio a partir del XVI, cuando su lucha con Teseo se representa a vista de pájaro y nos permite ver el interior del laberinto, participando de la omnisciencia del poeta, como privilegiados observadores de lo que la palabra nos cuenta (Fig. 10). La época moderna será un período yermo para la imagen del monstruo y, aunque conocerá algún intento excepcional de reinvencción arqueológica por parte de un artista tan insigne como Rubens¹⁰, habrá que esperar al siglo XVIII para volver a ver la cabeza de toro sobre los hombros del Minotauro derrotado por Teseo. Y llegamos, entonces, al punto de partida.

La figura del minotauro se ha movido a través de los siglos a expensas de las fuentes. Las imágenes han acusado los problemas de forma que las fuentes velaron como una imposibilidad de ver la imagen a través de las paredes del temido laberinto, y en la periferia de la tradición han buscado en la imaginación la vía de la imagen. Como en un experimento de alquimia mil veces repetido, se intentaron casi todas las combinaciones posibles para la expresión de la figura de un monstruo que debía cumplir ciertos requisitos, esquivando los posibles conflictos

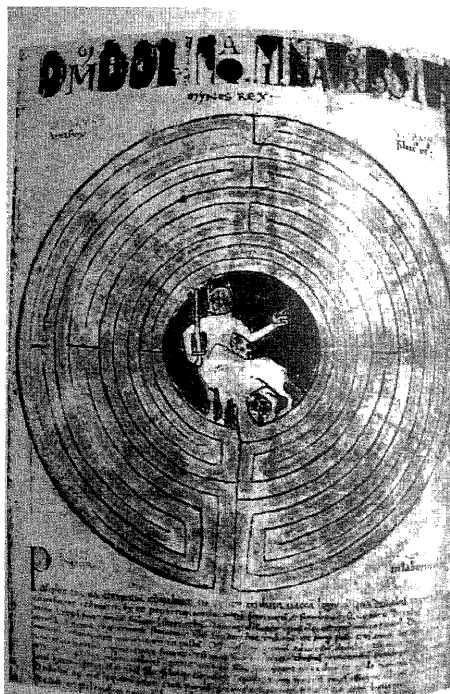


Fig. 9



Fig. 10

icónicos con la pléyade de híbridos cornudos que se iban apropiando de las imágenes propias de los primeros híbridos y monstruos griegos. Los faunos, el diablo, los ríos, los centauros y el propio dios Pan entran en liza con el Minotauro y es una tarea compleja trazar las líneas que separaron sus imágenes y establecer el papel de las fuentes en los trasvases iconográficos.

La cuestión de la forma del Minotauro, a mi modo de ver, parte, pues, de las fuentes en las

que se establece la combinación de la mezcla, que luego las imágenes ratificarán de manera más o menos autónoma o dependiente. Las imágenes harán gran parte del trabajo en la fijación de la *forma* del Minotauro. La *forma canónica*, que está establecida y fuera de discusión hasta aproximadamente el siglo II d. C, es el fruto de la retroalimentación de imágenes y textos y obtendrá como resultado una *imagen propia, constante, conocida y reconocible*: el recurrente hombre de cabeza de toro que Hesíodo había alumbrado para el mundo del mito.

Pero el cambio de aspecto del monstruo que se comienza a apreciar en al final de la época romana y que las imágenes hacen patente, refleja un conflicto con la forma que parece deberse en gran medida a la complicidad inconsciente de algunas fuentes que comienzan

a fomentar la libertad de la creación de la imagen. El peso de la creación recaerá, entonces, en las posibilidades de la imagen y la retroalimentación, desde mi punto de vista, volverá a funcionar, pero el resultado será *impropio, inconstante y vagamente reconocible por deducción*: las múltiples imágenes que pueden corresponder a la combinación de hombre y toro, invirtiendo los elementos, mezclando las partes y usurpando identidades icónicas perdidas u olvidadas.

Una cuestión, en resumen, la de la forma del Minotauro y su fortuna a partir de época romana que es necesario discutir, argumentar y documentar de manera más extensa de lo que me han permitido estas páginas; pero queden desde ahora sentadas estas bases.

NOTAS

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación "Estudio iconográfico del Ovidio figurado español: Las imágenes de las Metamorfosis, del Medievo al siglo XVII" (BHA20030-2187) del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

² Esta reaparición de la figura del Minotauro a finales del XIX ha sido tratada de evocadora manera por la profesora Elisa Avezzù en la ponencia "La ricomparsa di un mostro", presentada al Convegno Internazionale di studi *Immagini e Immaginari dall'Antichità Classica al mondo moderno (Iconografia 2005)*, celebrado en Venecia en enero del 2005, que está en curso de publicación. Asimismo en el libro de Luisa Passerini *Il mito d'Europa. Radici antiche per nuove simbo- li*, (Giunti, Florencia, 2002), se aborda una visión de la figura del Minotauro en el siglo XX que recoge y funde estas cuestiones con las nuevas visiones del arte de estos primeros años del siglo XXI siempre explorando la relación del monstruo con su madre Pasi-

fae y la madre de Minos, Europa, rap-tada por el toro-Zeus.

³ Jennifer S. Clay, "The generation of monsters in Hesiod", *Classical Philology*, vol. 88, nº 2, abril, 1993, 105-116.

⁴ Sobre esta cuestión hay un debate abierto sobre unos hallazgos cerámicos en Oriente Medio que resume I. Milonas Shear en "Mycenaean centaurs still", *JHS*, 124 (2004), pp. 166.

⁵ Este es precisamente el título del único artículo que aborda la cuestión, obra de S. Botterill, "The form of Dante's Minotaur", publicado en *Forum Italicum*, en 1988 (22, pp. 60-76). La excelente revisión de las fuentes no contempla ni los antecedentes griegos ni tiene en cuenta la imagen del minotauro en las artes figurativas, de modo que pierde algunas posibilidades pero, en todo caso, las conclusiones y, sobre todo, las preguntas que se plantea son extraordinariamente interesantes.

⁶ Todas las fuentes clásicas sobre el Minotauro están recogidas en la voz "Minotauros" del *Lexikon des Griechischen Myth* de Roscher (*ML*, II, 2 (1894-97) 3004-3011) redactada por

Helbig, en la correspondiente de la *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, ed. Pauly, Wis-sowa, Kroll, Mittelhaus y Ziegler, Stuttgart, 1893- (*RE* XV 2 (1932) 1927-1934), a cargo de E. Poland, y en la correspondiente del *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)* incluida en el volumen VI y redactada por Susan Woodford. Por otra parte, las referencias de las fuentes poéticas arcaicas y clásicas del mito de Teseo, que se ocupan en parte de la figura del Minotauro están por A. Bernabé en el magnífico trabajo titulado "El mito de Teseo en la poesía arcaica y clásica", publicado dentro del *Coloquio sobre Teseo y la copa de Aison*, R. Olmos (coord.), *Anejos del Archivo Español de Arqueología*, XII, Madrid, 1992, pp. 97-118. Un buen comentario sobre las noticias escritas y las fuentes figuradas de época arcaica se encuentra también en el compendio de T. Gantz, *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore/Londres, 1994.

⁷ Evidentemente las versiones ofrecen a veces detalles diferentes que

atañen a las razones de la locura de Pasífae, a la identidad del toro que copula con la reina y, por supuesto, a los nombres de muchos de los personajes de la historia, por no extendernos acerca de las "racionalizaciones" del mito (como la de Filocoro *FGrH* 328 F 17) que convierten al toro en un lugar teniente o general de Minos, llamado Tauro, a la pasión antinatural en un vulgar adulterio y, en consecuencia, al Minotauro en un hijo bastardo sin interés alguno, que nos deja "sin película", aprovechando, sin duda, la circunstancia de que lo que se había encerrado en el laberinto –que se con-

sideraba sencillamente una mazmorra– no "estaba a la vista".

⁸ Sobre la iconografía de Aqueloo y Océano cfr. las voces correspondientes del *LIMC*.

⁹ La recopilación y análisis iconográfico de la imagen del Minotauro en la antigüedad se encuentra básicamente en la voz correspondiente del *LIMC*. Un recorrido específico sobre la imagen en el mundo griego que indaga en la forma y la apariencia el monstruo con apreciaciones interesantes se encuentra en A. Kauffmann-Samaras, "Thésée et le Minotaure: mythe et réalité à travers la céramique grec-

que", en *Coloquio sobre Teseo y la copa de Aison*, R. Olmos (coord.), Anejos del Archivo Español de Arqueología, XII, Madrid, 1992, p. 155-168.

¹⁰ Sobre esta peculiar creación de Rubens ver mi trabajo "El minotauro de Rubens: algunas reflexiones sobre una figura de excepción", en *Estudios sobre patrimonio artístico. Homenaje a M^{ra} del Socorro Ortega Romero* (M^{ra} Dolores Barral Rivadulla y José Manuel López Vázquez, Editores), Xunta de Galicia. Santiago de Compostela. 2002, pp. 287-308.

BIBLIOGRAFÍA

- BERNABÉ, A., "El mito de Teseo en la poesía arcaica y clásica", en *Coloquio sobre Teseo y la copa de Aison*, R. Olmos (coord.), Anejos del Archivo Español de Arqueología, XII, Madrid, 1992, p. 97-118.
- BOTTERILL, S., "The form of Dante's Minotaur", en *Forum Italicum*, 22, 1988, pp.76.
- BROMMER, F. *Theseus. Die Taten des griechischenn Helden in der antiken Kunst und Literatur*, Darmstadt, 1982.
- HAUBRICHS, W., "Error inextricabilis. Form und Funktion der Labyrinthabbildung in mittelaltlichen Handschriften", en *Text und Bild, Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*. Christel Meier und Uwe Ruberg, (eds.), Wiesbaden, L. Reichert Verlag, 1980. pp. 63 y ss.
- HIMMELMANN, N., *Antike Götter im Mittelalter*, von Zabern, Maguncia (Mainz) 1986.
- KAUFFMANN-SAMARAS, A. "Thésée et le Minotaure: mythe et réalité à travers la céramique grecque", en *Coloquio sobre Teseo y la copa de Aison*, R. Olmos (coord.), Anejos del Archivo Español de Arqueología, XII, Madrid, 1992, p. 155-168.
- KERN, H. *Labyrinth: Erscheinungsformen und Deutungen 5000 Jahre Gegenwart eines Urbild*, Munich, 1982. *Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*, s.v. Achelooos. Minotauros, Pasiphae, Theseus.
- PANOFSKY, E.- SAXL, F. *Classical Mythology in Mediaeval Art*, Metropolitan Museum Studies, Marzo, 1933.
- REID, J.D., *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*. Vols. 1 y 2, Oxford University Press, 1993.
- TIEMANN, I, *Der Deutung des Minotauros von den ältesten Quellen bis zum frühen Mittelalter*, Utrecht, 1992.
- WARD, A, CONNOR, W.R., EDWARDS, R.B; TIDWORTH, *The quest for Theseus*, Londres 1970.