



# EL RAPTO DE EUROPA EN LA LITERATURA ANTIGUA: DESDE EL PERÍODO HELENÍSTICO AL TARDOANTIGUO

**Candela Ailén Barón**

[ Universidad de Buenos Aires ]

[ [candebaron@gmail.com](mailto:candebaron@gmail.com) ]

ORCID: 0009-0008-1431-6619

**Resumen:** El presente trabajo busca explorar una serie de elementos constitutivos del mito del rapto de Europa en las versiones de Mosco (*Europa*), Ovidio (*Metamorfosis* 2. 833-875 y 6. 103-107; *Fastos* 5. 603-620), Aquiles Tacio (*Leucipa y Clitofonte* 1), Luciano de Samósata ("Céfiro y Noto", *Diálogos marinos*) y Nono de Panópolis (*Dionisiacas* 1). El objetivo es intentar determinar la(s) fuente(s) que pudo haber utilizado cada autor, a partir de la mención u omisión de algunos de estos componentes en las distintas reelaboraciones, así como también los cambios en la forma de emplearlos.

**Palabras clave:** Europa; Mosco; mito; rapto; prado

**The rape of Europa in Ancient Literature: from the Hellenistic period to Late-antiquity**

**Abstract:** The present work aims to explore a series of constituent elements of the myth of the rape of Europa in the versions of Moschus (*Europa*), Ovid (*Metamorphosis* 2. 833-875 and 6. 103-107; *Fasts* 5. 603-620), Achilles Tatius (*Leucippe and Clitophon* 1), Lucian of Samosata ("Zephyrus and Notus", *Dialogues of the Sea Gods*) and Nonnus of Panopolis (*Dionysiaca* 1). The objective is to try to determine the source(s) that each author could have used, based on the mention or omission of some of these components in the different rewritings, as well as the changes in the way they are used.

**Key words:** Europa; Moschus; myth; abduction; meadow

## Introducción

En la literatura griega antigua conservada se encuentran numerosas alusiones al mito del rapto de Europa. Sin embargo, gran parte de ellas ha llegado de forma fragmentaria, por lo que resultan de poca utilidad si se lo quiere analizar en profundidad. Entre las versiones más extensas del relato —que aluden al rapto y/o al trayecto marítimo de los personajes—, se encuentran los fragmentos 140 y 141 de Hesíodo, el poema *Europa* de Mosco, el relato "Céfiro y Noto" en *Diálogos marinos* de Luciano de Samósata, el comienzo del libro I de *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio (1.1.2.5-1.1.13) y el comienzo del libro I en las *Dionisiacas* de Nono de Panó-



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional (Atribución - No Comercial - Compartir Igual) a menos que se indique lo contrario.

CIRCE 28/1 / 2024 / pp. 67-89

polis (45-136)<sup>1</sup>. También nos han llegado versiones latinas del mito, como la *Oda* 3. 27 de Horacio y los relatos de Ovidio en *Metamorfosis* (2. 833-875 y 6. 103-107) y *Fastos* (5. 603-620). Si bien se advierten ciertas diferencias en el modo de narrar los relatos, es posible identificar componentes que resultan constitutivos del mito y que pueden rastrearse, de una u otra manera, en las diferentes reelaboraciones. Algunos de estos elementos son la composición anular como estructura de la narración, la mención del prado donde las doncellas juntan flores antes del rapto, el campo semántico erótico, el vínculo entre Europa y Afrodita, la posición de las manos de la doncella mientras monta al toro, entre otros.

La presente investigación analizará un conjunto de versiones del mito que van desde el período helenístico –con la *Europa* de Mosco– hasta la tardoantigüedad –con las *Dionisiacas* de Nono de Panópolis–, tomando como guía estos elementos mencionados. El objetivo del trabajo es intentar determinar la(s) fuente(s) que pudo haber utilizado cada autor, a partir de la mención u omisión de algunos de estos componentes en las distintas reelaboraciones, así como también los cambios en la forma de emplearlos. Como se verá, en algunos casos el mito de Europa se inserta al comienzo de una narración y

funciona como modelo de lectura para el resto de la obra; en otros, la omisión de ciertos elementos o las diferencias con otras versiones, consideradas más canónicas, permiten entablar un diálogo entre autores griegos y latinos.

### Período helenístico: la *Europa* de Mosco

La *Europa* de Mosco se ha considerado la principal fuente del mito en las reescrituras posteriores, ya que presenta numerosos motivos que serán retomados por otros autores y que se podrían considerar constitutivos del mito<sup>2</sup>. En otras palabras, el relato de Mosco se erige como testimonio fundamental del rapto de Europa, y sus huellas pueden leerse, de una u otra manera, en casi todas las reelaboraciones posteriores. Aquí, no obstante, sólo se analizará un conjunto de elementos específicos que permiten trazar líneas de lecturas hacia otros relatos pertinentes a este trabajo: el espacio del prado y sus flores, el campo semántico erótico, la composición anular como operación narrativa, el vínculo entre la doncella y Afrodita, la mención de la posición de las manos de Europa mientras monta al toro y, por último, la ékfrasis de la canasta de Europa.

En la composición de Mosco, el prado, las flores y el campo semántico

1 Se ha omitido en esta enumeración las meras alusiones al mito que no incluyen ciertos componentes pertinentes a este análisis, por ejemplo, la mención de Europa en *Il.* 14. 312. Para una recopilación de los testimonios fragmentarios, cfr. ALONSO MORENO (2015: 33-38).

2 KUHLMANN (2012: 473) sostiene que este epilio llegó a ser un modelo crucial para el tratamiento del mito en versiones posteriores, como las de Horacio, Ovidio, Aquiles Tacio y Nono de Panópolis.

erótico se presentan como elementos indisolubles, lo que es significativo, considerando que el erotismo es un componente fundamental del relato. Ya SCHMIEL (1981: 270) notó que este poema es inusualmente erótico y que los elementos visuales impregnan toda la composición. Los personajes de Europa y Afrodita se vinculan constantemente a través de estos, entre los que pueden mencionarse el sueño que le envía la diosa en los primeros versos (vv. 1-27) o la imagen de la rosa, que se erige como un instrumento particular que reúne a ambas figuras mediante un imaginario erótico (vv. 70-71).

Esta unión que se da a partir de la rosa resulta considerable, dada la importancia en el mito del conocido motivo de la mujer raptada mientras recoge flores en el prado. Disponemos de múltiples ejemplos de este motivo en la literatura griega, como es el caso de Perséfone (*HH II*), Creúsa (Eur., *Ion*) o el de Helena (Eur., *Helena*), por nombrar algunos. Sin embargo, ocurre un desplazamiento en el relato de Mosco que se evidencia con este énfasis en la estrecha relación entre Europa y Afrodita: con la imagen de la rosa, la violencia que implicaría la situación queda reemplazada por un tono erótico<sup>3</sup>.

En los relatos de mujeres raptadas, la mención de ciertas flores específicas, como el azafrán o la rosa, pareciera

tener una relevancia particular en la configuración del motivo de manera que logran diferenciar los raptos donde se enfatiza la violencia de aquellos en los que se minimiza<sup>4</sup>. La flor de azafrán, como ya ha observado parte de la crítica (TZACHILI 2005; Day 2011; DEACY 2013; MARTIN 2022), se encuentra fuertemente asociada a la virginidad, mientras que la rosa suele relacionarse más con el erotismo y la sensualidad (SEMPLE 1929; BÜHLER 1960; HINDLEY 2002). Los casos ya mencionados de Perséfone en el *Himno Homérico II*, Creúsa en *Ion* de Eurípides y Helena en la tragedia homónima, también de Eurípides, permiten ilustrar esto.

Ya desde el comienzo del *HH II*, se hace alusión tanto a las doncellas en el prado (vv. 5-8) como a la flor de azafrán (v. 6); y, más adelante, en la narración que hace Perséfone de su propio raptó (vv. 417-430), se referirá al azafrán dos veces (vv. 426 y 428). En el mismo sentido, en el raptó de Creúsa en *Ion* (vv. 881-890), si bien no hay alusión al prado, sí se menciona que la doncella junta pétalos de azafrán (κρόκεα πέταλα, v. 889). No cabe duda de que se trata, en ambos casos, de raptos sumamente violentos en los que las doncellas se configuran, desde la inocencia, como víctimas. Esto cambia por completo en el raptó de Helena en la tragedia homónima de Eurípides (vv. 241-250): como en *Ion*, no hay referencias al prado ni a las doncellas, pero de nuevo en esta obra la mención de las flores sugiere el

3 Sobre el sueño premonitorio en la *Europa* de Mosco y sus posibles vínculos con los sueños de otros personajes femeninos cfr. SCHMIEL (1981: 266-270), KUHLMANN (2012: 477-478) y SMART (2012: 44-47).

4 Cfr. DEACY (2013) y ROSENMEYER (2004).

tono de la escena, en este caso con los pétalos de rosa (ρόδεα πέταλα, v. 245)<sup>5</sup>. Esto mismo sucede con Europa en la composición de Mosco (vv. 68-71):

αἱ δ' αὐτε ξανθοῖο κρόκου  
 θυόεσσαν ἔθειραν  
 δρόεπτον ἐριδμαίνουσαι· ἀτὰρ  
 μέσσησιν ἄνασσα  
 ἀγλαίην πυρσοῖο ῥόδου  
 χεῖρεσσι. λέγουσα <sup>70</sup>  
 οἷά περ ἐν Χαρίτεσσι διέπρεπεν  
 Ἀφρογένεια<sup>6</sup>.

[Luego las otras cortaban fragantes ramilletes de amarillento azafrán compitiendo; sin embargo, en medio de ellas, la doncella, que recogía con sus manos la hermosura de la encendida rosa, destacaba como Afrodita entre las Gracias<sup>7</sup>.]

Aunque mencione primeramente que las doncellas recogían “amarillento azafrán” (ξανθοῖο κρόκου, v. 68), éste queda opacado por completo una vez que se nombra la “rojiza (o encendida) rosa” dos versos más adelante (πυρσοῖο ῥόδου, v. 70)<sup>8</sup>. En una pri-

mera instancia, pareciera tratarse de un rapto violento –con alusiones al rapto de Perséfone en el *HH* II–<sup>9</sup>, pero la referencia a la rosa rompe con esta inocencia aparente de la doncella y le añade un tinte erótico. Como señala KUHLMANN (2012: 478), en este poema todo ha sido transformado en hermosura y erotismo.

Las flores y el espacio del prado, característicos de estos mitos de mujeres raptadas, en conjunto con el erotismo, configuran un relato cargado de doble sentido, con una doncella protagonista que, si bien en una primera instancia pareciera estar en peligro o ser poseída por el miedo, no resulta tan inocente como otras figuras de la tradición. Ahora bien, una de las operaciones que le permiten a Mosco lograr esto es su manera de presentar estructuras en bloques que se vinculan entre sí y conforman composiciones anulares dentro del poema.

SCHMIEL (1981: 263) notó la manera en que ciertas escenas se van relacionando dentro del poema a partir de lo que se narra en ellas. Así, por ejemplo, el momento en que Europa expresa sus miedos (vv. 21-27) se vin-

5 LOURENÇO (2000: 137-138) incluso observa un juego en Eurípides que se da a partir de la similitud entre κρόκεα πέταλα y ρόδεα πέταλα, que refuerza el contraste entre los raptos de Creúsa y Helena.

6 Edición de Gow (1969).

7 Todas las traducciones a los pasajes son propias.

8 SCHMIEL (1981: 270) destaca en este punto el uso del color rojo, que resalta notablemente, y cómo contrasta el hecho de que las doncellas recojan flores de azafrán mientras que Europa recoge rosas en los versos 69-71. También en línea con esto, BÜHLER (1968: 110) ya había argumentado que la razón de este cambio en el tipo de flor

se debe a que la rosa era una de las flores preferidas para el período helenístico y también la flor de los amantes.

9 Este primer énfasis en la flor de azafrán podría estar no sólo vinculando a Europa con Perséfone, sino también aludiendo al fr. 140 de Hesíodo, donde se menciona que Zeus atrae a la doncella con un “aliento azafranado”. Sobre la (no) violencia de los raptos de Perséfone y Europa cfr. MYRES (1938), FOLEY (1994), DEBLOOIS (1997), SUTER (2002).

cula con un pasaje en que Zeus, en forma de toro, le dice que no tema (vv. 153-61). Dentro de este recorte tenemos, a su vez, dos acciones importantes y ambas ocurren dos veces: por un lado, la recolección de las flores, en los versos 28-36 y 63-71, que encierran la descripción de la canasta de Europa (vv. 37-62); por otro, los momentos en que Europa habla, en los versos 101-107 –cuando se dirige a las demás doncellas– y 135-152 –cuando se dirige al toro–, y, al igual que ocurre con la canasta de Europa, ambos momentos encierran otra descripción, esta es, la del rapto por parte de Zeus (vv. 108-34). Esta serie de episodios que se van entrelazando unos con otros a partir de construcciones anulares dejan justo en el centro de toda la composición el momento en que Zeus y Europa se enamoran (vv. 72-100), de manera que el carácter erótico del poema queda aún más evidenciado<sup>10</sup>.

Otro punto que llama la atención es la posición de las manos de la doncella al momento de montar a Zeus-toro. Si bien este detalle pareciera ser en una primera instancia un mero dato de color, al comparar distintas versiones es posible notar que los autores lo han utilizado de maneras muy productivas, ya sea para elevar o reducir la carga erótica del pasaje. El de Mosco (vv. 125-128) dice lo siguiente:

ἦ δ' ἄρ' ἐφεζομένη Ζητὸς βοέοις  
 ἐπὶ νώτοις<sup>125</sup>  
 τῇ μὲν ἔχεν ταύρου δολιχὸν  
 κέρασ, ἐν χειρὶ δ' ἄλλῃ

10 Cfr. SCHMIEL (1981: 262).

εἶρε πορφυρέην κόλπου πτύχα  
 ὄφρα κε μὴ μιν  
 δεύοι ἐφελκόμενον πολίης ἄλως  
 ἄσπετον ὕδωρ.

[Ella, sentada sobre la taurina espalda de Zeus, tenía con una mano el largo cuerno del toro, y sostenía con la otra los purpúreos pliegues de su regazo, para que no los enredara el agua infinita del canoso mar arrastrándolos].

La actitud de Europa al agarrarse el vestido para que no se moje, si bien se presenta a primera vista inocente, deja una imagen erótica más que clara: al fin y al cabo, está levantándose el vestido. El pasaje, que ya presentaba una imagen más que sugerente con la doncella montada sobre el animal, se torna aún más erótico. El lector sabe muy bien lo que va a ocurrir una vez que terminen de cruzar el mar, por lo que la actitud de Europa no hace más que reforzar esa expectativa.

Resta señalar un par de cuestiones respecto a la écfrasis de la canasta de Europa. Esta descripción ocupa 25 versos (vv. 37-62) de los 166 del poema, por lo que se trata de una porción importante de la composición. La écfrasis como recurso está fuertemente asociada al mito: Aquiles Tacio en *Leucipa y Clitofonte*, Luciano de Samósata en *Diálogos marinos* y Ovidio en *Metamorfosis* 6 (vv. 103-107) lo introducen a través de este recurso<sup>11</sup>.

11 Esto acaso explique la popularidad del tópico en el arte pictórico. Algunas representaciones artísticas posteriores del mito de Europa son las siguientes: Tiziano (1560-1562), de Vos (1570), Rubens (1628-1629), Rembrandt (1632), Erasmus Quelli-

Mosco lo utiliza para vincular la historia de Europa con la de su antepasado, Ío<sup>12</sup>. En efecto, SMART (2012: 45) señala que el lenguaje de herencia que traza el recorrido de la canasta a través de las mujeres de la familia sirve como tópico de la herencia literaria intertextual del poema<sup>13</sup>. También resulta interesante la similitud en las metamorfosis de los personajes: en ambos casos, uno de los amantes es transformado en un animal de ganado; y ocurre también un viaje marítimo seguido de un encuentro sexual, aunque se trate, en el caso de Europa, de un acto que pareciera ser voluntario (KUHLMANN 2012: 476). Este vínculo que se da con ambos animales será un punto mediante el cual los relatos de Ío y Europa se van a volver a cruzar en otras versiones posteriores, como la de Ovidio en *Fastos* (5. 603-620).

### Período imperial: Ovidio, Aquiles Tacio y Luciano de Samósata

---

nus (1636-1638), Vouet (1640), Lanfranco (1650), Chauveau (1650), Boucher (1747), Goya (1772), Moreau (1869). Cfr. SHORROCK (2018).

- 12 KUHLMANN (2012: 478) señala que, en este caso, el objeto de la éfrasis se convierte también en algo erótico, ya que Europa lo utiliza para recoger las rosas del prado, es decir, las flores que representan el amor.
- 13 SCHMIEL (1981: 271) advierte acerca del debate en torno al ave cuyas alas rodean la canasta de Europa. Si bien se sostuvo que este era un pavo real, el autor comenta que existen varias razones por las que esta hipótesis no sería válida, y sostiene que se trata más bien de un ave fénix.

Hasta el día de hoy, contamos con al menos cinco reelaboraciones del mito que pertenecen al período imperial: en lo que respecta a los textos latinos, tres relatos de Ovidio, dos en *Metamorfosis* (2. 833-875 y 6. 103-107) y uno en *Fastos* (5. 603-620)<sup>14</sup>; y por parte de la literatura griega, una al comienzo del libro I en *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio y el diálogo “Céfiro y Noto” en los *Diálogos marinos* de Luciano de Samósata. Entre estas versiones se encuentran innovaciones de todo tipo, ya sea estilísticas o mediante el agregado de nuevos elementos. Sin embargo, aún es posible identificar en ellas algunos de los componentes característicos de la *Europa* de Mosco, que se erige siempre como la principal fuente del mito.

### Las reescrituras de Ovidio en *Metamorfosis* y *Fastos*

Si bien son varias las alusiones a Europa en la obra de Ovidio<sup>15</sup>, las más extensas y significati-

- 
- 14 Otra versión interesante del mito en este período, pero que no se analizará en este trabajo, es la *Oda* 3. 27 de Horacio. Si bien se considera que su fuente principal es el poema de Mosco (WILSON 1969; HARRISON 1988; STRAUSS CLAY 1992; MITCHELL 2012), su tono –por momentos trágico, irónico en otros– la convierte en una reelaboración muy distinta a las demás, y, por ende, no pertinente para esta investigación.
  - 15 Las menciones completas de Europa en la obra de Ovidio son las siguientes: *Amores*, 3. 12, 33-34; *Heroidas*, 4. 53-56; *Arte de amar*, 1. 323-324 y 3. 251-252; *Metamorfo-*

vas para este trabajo son, como ya se mencionó, aquellas en *Metamorfosis* (2. 833-875; 6. 103-107) y *Fastos* (5. 603-620). Para el caso del primer relato de *Metamorfosis* (2. 833-875) y el de *Fastos*, es posible afirmar que se trata de dos textos complementarios, ya que el segundo retoma la historia donde termina el primero, y ofrece más detalles del encuentro sexual entre Zeus y Europa una vez que llegan a Creta. Por otro lado, el segundo pasaje de *Metamorfosis* (6. 103-107), aunque es sumamente breve, destaca en tanto se trata de una pequeña écfrasis inserta en el mito de la metamorfosis de Aracne. Respecto a las fuentes de las que se sirve Ovidio, ALONSO MORENO (2015: 88) señala que existen suficientes similitudes entre sus relatos y la *Europa* de Mosco, por lo que es posible que haya tomado varios motivos del autor helénístico. Sin embargo, sostiene que

“no hemos de subestimar su autonomía poética. En primer lugar, recrea los motivos del acervo anterior siempre aportando su propia *inventio*, añadiendo algún detalle o una variación sobre el original. Sobre las variaciones que introduce sobre los anteriores poetas, Mosco es el mejor ejemplo, al que recrea sirviéndose de la *variatio* en un juego poético en el que se mide con el griego.” (ALONSO MORENO 2015: 120)

Se puede comenzar por el par de relatos complementarios. Como ya menciona MURGATROYD (2017: 239),

---

sis, 2. 833-875, 3. 1-2 y 6. 103-107; *Fastos*, 5. 603-620; *Pónticas*, 4. 10, 55-56.

ambos muestran varias técnicas que se emplean para contar un mismo relato de diferentes formas. Aunque ambos pasajes refieren el mismo mito, no lo hacen de igual manera. En un estudio realizado a partir de las narraciones del rapto de Perséfone en *Metamorfosis* 5 y *Fastos* 4 (HEINZE 1916), se argumentó que la versión de *Metamorfosis* presenta elementos típicos de la épica elevada, mientras que, en *Fastos*, el relato se muestra más acorde a los principios estilísticos de la elegía<sup>16</sup>. Las conclusiones de esta investigación resultan muy productivas para pensar también el par de relatos que narran el rapto de Europa.

A fin de organizar mejor el análisis, se comenzará por *Metamorfosis* (2. 833-875), que destaca al presentar ciertas diferencias por lo menos con la versión de Mosco. En primer lugar, el relato pone el foco principalmente en Zeus<sup>17</sup>, por lo que comienza omitiendo el elemento del prado y las flores, característico de los mitos de mujeres raptadas. Incluso, introduce una variación en tanto narra toda la secuencia ya desde la playa. En segundo lugar, hay una notable omisión del nombre de Europa, que no es nombrada en todo el poema: una operación que se repetirá también en

---

16 Cfr. KEITH (2002: 235).

17 KUHLMANN (2012: 483) comenta que se puede encontrar una gran cercanía narrativa con Júpiter, cuya transformación, belleza y estado de ánimo son el foco principal del pasaje.

*Fastos*<sup>18</sup>. En tercer lugar, la descripción de Zeus-toro difiere notablemente de la de Mosco: en el poema helenístico se señala que el toro es rubio y posee cuernos blancos, mientras que en Ovidio se presenta como un animal que destaca por su blancura y sus cuernos brillantes. Por último, otra diferencia que llama la atención es la posición de las manos de Europa, ya que se dice que llevaba la diestra en un cuerno y la izquierda en el lomo. Este dato destaca no sólo porque difiere con la versión de Mosco –donde la doncella tiene una colocada en un cuerno y la otra sujetándose el vestido–, sino porque se trata de un detalle que se ve modificado en el relato de *Fastos*, que sí se asemeja a Mosco.

El relato de *Metamorfosis* culmina antes del encuentro sexual, lo que es esperable dentro del género épico. Sin embargo, el poeta se encarga igualmente de llevar la narración casi hasta el punto de clímax con esa imagen de la doncella montada sobre el dios y su vestido ondeando al viento, para terminar el pasaje de manera abrupta. Ovidio no se ocupa de narrar el momento de la violación, sino que, como sostiene MURGATROYD (2017:

241), el final es engañoso y burlonamente insatisfactorio.

Siendo *Fastos* un texto que pertenece al género elegíaco, no es sorprendente que el rapto de Europa que allí se encuentra tenga un tono mucho más vulgar y sugestivo que el de *Metamorfosis*. Se trata de un relato bastante breve, en el que resalta enseguida la omisión respecto al momento en que Júpiter se transforma en toro: como el mito viene a explicar el modo en que se formó una constelación, Ovidio comienza la narración *in medias res* con una brevísima alusión a la metamorfosis del dios en “ut taurus” (v. 605). De este modo, el comienzo queda enseguida vinculado con la constelación de Tauro, que es justamente lo que el relato busca explicar (MURGATROYD 2017: 214).

Sin embargo, más allá de que esta sea su finalidad primera, el autor juega con esa falta de información, que el lector puede reponer rápidamente – más aún si conoce su otro relato–, para explotar también el componente erótico del mito –que se encuentra mucho más ausente en *Metamorfosis*. MURGATROYD (2017: 70) también señala que el énfasis principal está puesto en el rapto (pictórico y lúdico) por parte del dios en forma de toro en vv. 607-614, por lo que se trata de un enfoque novedoso en lo que respecta a este mito. Así, el comienzo apresurado del relato le permite poner el foco donde antes no pudo y rellenar aquellos silencios que el género épico de las *Metamorfosis* no le permitía. En síntesis, Ovidio presenta un relato

18 En el relato de *Metamorfosis*, Júpiter es mencionado como “ille pater rectorque deum” (v. 848), “amans” (v. 862) y “deus” (v. 870); mientras que Europa es “magni filia regis” (v. 844), “Agenore nata” (v. 858), “regia virgo” (v. 868) y “haec” (v. 873). En *Fastos*, el poeta se refiere al dios casi siempre por su nombre (vv. 606, 610 y 617) —salvo una vez que lo llama “deus prudens” (v. 613)—, mientras que Europa es “Tyriae...puellae” (v. 605), “illa” (v. 607) o “Sidoni” (vv. 610 y 617).

novedoso, narrado desde un punto de vista completamente diferente al que se lee en otras reescrituras del mito. Los versos finales son un buen ejemplo para observar esto:

*litoribus tactis stabat sine cornibus  
ullis* <sup>615</sup>  
*Iuppiter inque deum de bove versus  
erat.  
taurus init caelum: te, Sidoni, Iuppiter  
implet,  
parque tuum terrae tertia nomen  
habet.  
hoc alii signum Phariam dixere  
iuuencam,  
quae bos ex homine est, ex bove facta  
dea*<sup>19</sup>. <sup>620</sup>

[Tras tocar las playas, sin ninguna clase de cuernos se ponía de pie Júpiter y había sido transformado de toro en dios. El toro ingresó al cielo; a ti, Sidonia, Júpiter te embarazó, y la tercera parte de la tierra tiene tu nombre, otros han dicho que este signo es la novilla faria, que fue convertida de hombre en vaca, y de vaca en diosa.]

Destaco este pasaje por dos razones –que son a su vez sumamente productivas para pensar la reelaboración que hace Luciano en *Diálogos marinos*, pero también la de Nono en las *Dionisiacas*, como se verá más adelante. Por un lado, si bien estos detalles extra que se brindan acerca del encuentro sexual de los personajes no representan una innovación de Ovidio – ya aparece, por ejemplo, en Mosco–, se trata de una versión mucho más directa, erótica

y cargada de doble sentido. Por otro, los últimos versos se cierran con una referencia a Ío, que resulta interesante por el vínculo con el mito de Europa ya desde la éfrasis de la canasta de la doncella en la composición de Mosco, y donde aparece la referencia astrológica a la constelación de Tauro.

Respecto al primer punto, los últimos versos de *Fastos* son, quizás, los que más se acercan al nivel de erotismo que permea las *Dionisiacas*. Es posible observar que a medida que se aproxima el clímax del poema ovidiano, esto es, la relación sexual, los personajes también se van acercando en los versos. De esta manera, cuando finalmente ocurre la unión, esta sucede en más de un sentido: “(...) te, Sidoni, Iuppiter implet” (v. 617). MURGATROYD (2017: 69), a propósito de este pasaje, comenta que el verbo significa “embarazar”, pero que pareciera a su vez contener un gráfico doble sentido, por lo que la carga sexual del verso se vuelve aún más evidente. Así, una vez que sucede el encuentro entre los personajes –en todos los sentidos posibles–, el relato finaliza abruptamente. Como ya se viene argumentando, este doble sentido puede considerarse un rasgo típico del mito de Europa en general; sin embargo, Ovidio es el primero – al menos en las fuentes disponibles– en presentarlo de manera tan directa con ese *implet*.

Respecto del segundo punto, tenemos nuevamente la referencia a Ío, que conecta esta versión del mito con la de Mosco. La referencia astrológica también es significativa, puesto que volverá

19 Edición de ALTON, WORMELL & COURTNEY (1978).

a ser retomada en las *Dionisiacas* de Nono de Panópolis.

Un último elemento que quisiera destacar de ambos relatos es la mención de la posición de las manos de Europa durante el trayecto marítimo que, como ya se mencionó, ocurre de dos maneras diferentes: en *Metamorfosis*, las manos de Europa se posicionan la derecha en un cuerno y la izquierda en el lomo del toro (vv. 874-875); en *Fastos*, con la mano derecha sujeta la crin del toro, mientras que con la otra se toma los vestidos (v. 607), igual que en Mosco. No obstante, es significativo que en *Fastos* el poeta realmente enfatice esta preocupación inapropiada de la doncella respecto a su vestido que aparece en Mosco, transformándolo en un miedo cómico y fastidioso de que sus pies se puedan mojar, lo que la lleva en v. 611 a estar en una posición desgarbada y difícil de mantener, y que es hábilmente explotada por Júpiter (MURGATROYD 2017: 241).

Resta analizar el tercer pasaje de Ovidio acerca del rapto de Europa en *Metamorfosis* 6. 103-107<sup>20</sup>. A pesar de ser cinco versos, destaca, principalmente, porque se trata de una écfrasis:

*Maeonis elusam designat imagine  
tauri  
Europam: verum taurum, freta vera  
putares;  
ipsa videbatur terras spectare relictas  
et comites clamare suas tactumque  
vereri  
adsilientis aquae timidisque reducere  
plantas*<sup>21</sup>.

20 Cfr. VINCENT (1994).

21 Edición de MILLER & GOOLD (1977).

[Meónide representa a la engañada con la imagen de un toro, a Europa. Verdadero el toro, verdadero creerías el mar. Ella misma parecía contemplar las tierras abandonadas y clamar a sus acompañantes y temer el contacto del agua que saltaba hacia ella y querer retornar sus temerosas plantas].

Resalta enseguida el énfasis en el realismo de la imagen a partir del “verum...vera...” (v. 104). Respecto a este pasaje, KUHLMANN (2012: 484) sostiene que al pasar de la narración a la écfrasis de una imagen se está obviamente aludiendo a la descripción de la canasta en Mosco. No obstante, también podemos pensarlo en línea con la pintura del rapto que introduce Aquiles Tacio al comienzo de *Leucipa y Clitofonte* –a la que me referiré a continuación–, ya que ambas presentan una estructura similar.

### *Leucipa y Clitofonte de Aquiles Tacio*

La novela *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio se abre con el mito del rapto de Europa. Dos elementos que ya se observan en Mosco permiten entender la finalidad de esta operación: el prado (y sus flores) y la composición anular como operación narrativa. En cuanto al primero, se trata más específicamente del uso del término *λειμών* (prado) y de tres flores en particular: *νάρκισσος* (narciso), *ρόδον* (rosa) y *ἴον* (violeta) como metáforas que le permitirán al personaje de la novela conectar el prado de la pintura de Europa con la belleza de

su amada, Leucipa. Así, encontramos, a lo largo del primer libro, una serie de descripciones que se configuran combinando estos términos: el prado donde Europa es raptada (1.1.3-1.1.6), el jardín donde Clitofonte ve a Leucipa (1.15.1-1.16.1), las plumas del pavo real (1.16.3-1.17.1) y, por último, el rostro de Leucipa (1.19.1-2.1.1).

No obstante, si bien la idea general del prado y las flores atraviesa estas descripciones, no todas reúnen la totalidad de los elementos: los términos *λειμών*, *νάρκισσος* y *ρόδον* sólo se mencionan al comienzo, acerca al prado donde es raptada Europa, y al final del libro I, respecto al rostro del Leucipa.

El libro I, entonces, se abre con un narrador en primera persona que se halla en Sidón, paseando por la ciudad. Allí, se encuentra con una pintura del rapto de Europa y procede a describirla muy detalladamente<sup>22</sup>. REEVES (2007: 88) señala tres grandes elementos dentro de esta descripción: el prado asiduamente detallado del que Europa es raptada (1.1.3-1.1.6); el promontorio desde donde las amigas de Europa observan cómo ella es transportada por el Mediterráneo (1.1.6-1.1.8); y el medio del mar donde aparece Europa sentada sobre la espalda del toro mientras ambos se dirigen hacia Creta, acompañados por delfines y Amores (1.1.5-1.2.1)<sup>23</sup>. Esta écfrasis que se

inserta al comienzo de la novela resulta muy significativa en tanto entabla un vínculo muy estrecho con la composición de Mosco y su particular descripción de la canasta de Europa. Como se mencionó anteriormente, el poema helenístico no sólo se inserta en una larga tradición de écfrasis con esta canasta, sino que, a su vez, aparece en ella la figura de un ave, sobre el cual se discute si es un pavo real o no. Si bien SCHMIEL (1981: 270-271) señala al menos tres razones por las que no se trataría de esta especie de ave, la ambigüedad resulta igualmente significativa a la hora de analizar el mito de Europa en la novela de Aquiles Tacio, donde sí aparece el pavo real en un estrecho vínculo con las flores del prado y la belleza de Leucipa.

Ahora bien, trasladar el prado literal, donde fue raptada Europa, al figurado, el que ve Clitofonte en el rostro de Leucipa, es una operación que se va dando de forma gradual en este primer libro de la novela. Primero, se presenta el prado (*λειμών*, 1.1.3.4) de la pintura y se mencionan tres flores: narcisos, rosas y mirtos (*νάρκισσος καὶ ρόδα καὶ μυρρίναι*, 1.1.5.4.). Más adelante, se introduce el jardín (*παράδεισος*, 1.15.1.2) donde se encuentran los personajes, y donde aparecen de nuevo el narciso y la rosa, pero se suman las violetas en lugar de los mirtos (*<ῥον> καὶ νάρκισσος καὶ ρόδον*, 1.15.5.3)<sup>24</sup>. En tercer lugar, aparece la breve referencia

22 Cfr. GARSON (1978).

23 Resulta interesante destacar, en este punto, el parecido de esta pintura con los versos de Ovidio en *Metamorfosis* 6. 103-107.

24 A diferencia de la anterior mención a las flores en el prado de la pintura, el narrador se detiene en este punto a describir la corola de cada flor (1.15.5.5-1.15.6.3).

al pavo real, donde la belleza del prado se menciona por primera vez respecto a un cuerpo físico, en este caso el de un animal<sup>25</sup>. Por último, el narrador se refiere al rostro de Leucipa, donde se reúnen finalmente todos los elementos: el prado y las tres flores:

τὸ  
 δὲ κάλλος ἀστράπτων τοῦ ταῶ  
 ἦττον ἐδόκει μοι τοῦ Λευκίππης  
 εἶναι  
 προσώπου. τὸ γὰρ τοῦ σώματος  
 κάλλος αὐτῆς πρὸς τὰ τοῦ  
 λειμώνος  
 ἤριζεν ἄνθη. ναρκίσσου μὲν  
 τὸ πρόσωπον ἔστιλβε χροιάν,  
 ῥόδον δὲ  
 ἀνέτελλεν ἐκ τῆς παρειάς, ἴον  
 δὲ ἡ τῶν ὀφθαλμῶν ἐμάρμαρξε  
 αὐγῇ,  
 αἱ δὲ κόμαι βοστρυχούμεναι  
 μᾶλλον εἰλίπτοντο κιττοῦ·  
 τοιοῦτος 1.19.2.1  
 ἦν Λευκίππης ἐπὶ τῶν  
 προσώπων ὁ λειμῶν<sup>26</sup>.

[Y la deslumbrante belleza del pavo real me parecía inferior a la del rostro de Leucipa, pues la hermosura de su propio cuerpo competía con las flores del prado: su rostro relucía con el color del narciso, la rosa brotaba de sus mejillas, el brillo de sus ojos destellaba con

25 Como esto forma parte del discurso de Clitofonte acerca del comportamiento erótico de los pavos reales, en el que pretende asimilar su propio amor por Leucipa con el que se tienen estas aves, la metáfora claramente se apropia del término λειμών para el discurso erótico y prepara el terreno para la comparación de Leucipa misma como un λειμών poco después (DE TAMMERMAN 2009: 669).

26 Edición de VILBORG (1995).

las violetas y los bucles de su cabello se enroscaban más que la hiedra. Tal prado había en el rostro de Leucipa].

A pesar de que se cambie el mirto por las violetas, el vínculo entre Europa y Leucipa se vuelve indisoluble: por un lado, ambas mujeres son descritas como bellas y, a su vez, las dos son vírgenes antes de sus encuentros con Zeus y Clitofonte; por otro, conocen a sus respectivos amantes en un *locus amoenus* y son raptas de Tiro por ellos (REEVES 2007: 92). La relación entre ambas doncellas permite develar una composición anular —la misma operación narrativa que ya se observa en la *Europa* de Mosco— que no sólo abre y cierra el libro I con dos tipos de prados, sino que también prefigura el mito de Europa como modelo para el resto de la novela<sup>27</sup>.

Un elemento típico que agrega el relato de Aquiles Tacio es la referencia respecto a la posición de las manos de Europa durante la travesía: se dice que la muchacha tenía sus manos distanciadas, una sobre el cuerno y la otra sobre la parte trasera del animal (1.12.1.1-1.12.1.4). Como ya se señaló anteriormente, este detalle le permite al autor jugar con el erotismo del pasaje, ya que la decisión por parte de la doncella de sujetarse o no el vestido puede elevar la carga erótica al presentar una imagen sumamente sugestiva, como sucede en este caso con el peplo ondeando al viento sin que ella lo sujete.

Otro componente importante que aparece en este primer libro de

27 Cfr. DE TAMMERMAN (2009: 670).

la novela es el vínculo entre Europa y Afrodita. Como ya se ha observado en la *Europa* de Mosco, la relación entre la doncella y la diosa es muy estrecha y se da, en parte, mediante la imagen de la rosa. En el caso de la novela de Aquiles Tacio, el vínculo entre ambas no sólo se hace presente, sino que a su vez queda trasladado también al personaje de Leucipa. Los principales elementos que dan cuenta de esta operación son justamente el prado, las flores específicas que se nombran –las rosas, los mirtos y las violetas– y las aves del jardín.

Es frecuente la asociación de Afrodita con las aves, como también con las flores, en particular los mirtos y las rosas<sup>28</sup>: no sólo se trata de dos de las flores que aparecen mencionadas en la novela, sino que, además, en el jardín donde Clitofonte ve a Leucipa los únicos animales que se identifican son tres aves: pavos reales, cisnes y loros (ταῶς καὶ κύκνος καὶ ψιττακός, 1.15.8.3). DE TEMMERMAN (2009: 669) ha señalado que, como el pavo real es un animal que tradicionalmente se relaciona con Afrodita, esta doble asociación realza aún más la transición del término λειμών desde lo puramente espacial al campo de lo erótico. En síntesis, el sistema diseminativo-recolectivo que se da a través de esta serie de términos, y que termina por vincular a Europa y Leucipa, se sirve al mismo tiempo de un conjunto de elementos típicos que pertenecen a la simbología propia de Afrodita, por lo que es posible también

asimilar a Leucipa con la diosa a partir de la misma operación<sup>29</sup>.

### *Diálogos marinos de Luciano de Samósata*

Como ya se ha señalado respecto a otros autores, la primera composición que suele considerarse cuando se intenta hallar la fuente detrás de alguna de las narraciones del rapto de Europa, ya sea en la literatura griega o latina, es el poema de Mosco. No obstante, en el relato que presenta Luciano de Samósata, los vínculos entre ambos textos se tornan un tanto complejos. BALDWIN (1980), en un intento por hallar la fuente detrás del relato de “Céfiro y Noto”, señaló varios puntos interesantes en los que ambos relatos difieren y que pueden leerse en el siguiente pasaje:

ἡ μὲν Εὐρώπη κατεληλύθει  
ἐπὶ τὴν  
ἡῖονα παίζουσα τὰς ἡλυκιώτιδας  
παραλαβούσα, ὁ  
Ζεὺς δὲ ταύρω εἰκάσας ἑαυτὸν  
συνέπαιζεν αὐταῖς  
κάλλιστος φαινόμενος· λευκός  
τε γὰρ ἦν ἀκριβῶς  
καὶ τὰ κέρατα εὐκαμπῆς καὶ τὸ  
βλέμμα ἤμερος·<sup>15.2.5</sup>  
ἐσκίοντα οὖν καὶ αὐτὸς ἐπὶ τῆς  
ἡῖονος καὶ ἐμυκάτο  
ἡῖοισιν, ὥστε τὴν Εὐρώπην  
τολμήσαι καὶ ἀναβῆναι

29 Incluso, llama la atención que el libro II se abre con Leucipa cantando un canto de elogio a la rosa, por lo que, de alguna manera, termina de consolidarse esa identificación.

28 Cfr. BERNSTEIN (1996: 106).

αὐτόν. ὡς δὲ τοῦτο ἐγένετο,  
 δομαῖος μὲν ὁ  
 Ζεὺς ὥρμησεν ἐπὶ τὴν  
 θάλασσαν φέρων αὐτὴν καὶ  
 ἐνήχετο ἐμπροσθέν, ἢ δὲ πᾶν  
 ἐκπλαγῆς τῶ πράγ-<sup>15.2.10</sup>  
 ματι τῆ λαϊᾶ μὲν εἶχετο τοῦ  
 κέρατος, ὡς μὴ  
 ἀπολισθάνοι, τῆ ἑτέρᾳ δὲ  
 ἠνεμωμένον τὸν πέπλον  
 συνείχευ<sup>30</sup>.

[CÉFIRO: -(...) Europa había bajado a la playa invitando a sus compañeras a jugar; Zeus, tomando la forma de un toro, jugaba él mismo con ellas, apareciéndose hermosísimo; pues era completamente blanco, sus cuernos bien curvos y su mirada mansa; también él saltaba en la playa y mugía placenteramente, hasta que Europa misma se atrevió a montarlo. Cuando sucedió esto, Zeus se apresuró hacia el mar rápidamente llevándola, y lanzándose se puso a nadar, mientras ella, aterrizada por lo ocurrido, con la mano izquierda agarraba un cuerno para no resbalar, con la otra sujetaba su peplo, agitado por el viento].

En primer lugar, Luciano no comienza su relato aludiendo al espacio del prado, como ocurre en Mosco. En segundo lugar, tampoco coinciden las descripciones del toro: en la *Europa* es rubio (ξανθόχρουν, v. 84), mientras que en la versión de Luciano es blanco (λευκός, 15.2.4). En tercer lugar, la actitud de la doncella hacia el toro también se presenta diferente en ambos casos: en “Céfiro y Noto” se dice que “(...) Europa se atrevió incluso a

montar sobre él” (ὥστε τὴν Εὐρώπην τολμήσασκαὶ ἀναβῆναι αὐτόν, 15.2.7-15.2.8), algo que en Mosco sucede de manera más gradual y ocupa varios versos (vv. 90-110). Por último, tenemos las alusiones al miedo que siente Europa, que se presentan con mucho más énfasis en *Diálogos marinos* (ἐκπλαγῆς, 15.2.10), que en la *Europa* de Mosco.

Todos estos momentos que representan quiebres entre los relatos de Luciano y Mosco, se erigen como puntos de contacto entre el primero y Ovidio. Como ya se ha mostrado, el autor latino, en *Metamorfosis* (2. 833-875) y *Fastos* (5. 603-620), también presenta una reelaboración del mito en la que no se alude al prado, con un toro color blanco y una Europa que se monta repentinamente sobre él<sup>31</sup>, y que se encuentra atemorizada durante el viaje marítimo (BALDWIN 1980: 116).

Aun así, como menciona LÓPEZ MONTEAGUDO (1998: 49), “no hay que olvidar que en *Diálogos marinos* de Luciano de Samósata (15. 3) Afrodita, figura simbólica de la fecundidad, asiste al rapto de Europa lanzando flores de todas clases a la joven esposa (...)”. En ese sentido, aunque el relato de Luciano se asemeje más a las versiones ovidianas, la aparición de Afrodita retoma nuevamente el vínculo entre la diosa y la doncella que atraviesa toda la composición de Mosco.

30 Edición de MACLEOD (1961).

31 En este punto, BALDWIN (1980: 116) sostiene que Luciano está reproduciendo el “ausa est...tergo considere” (vv. 868-869) de *Metamorfosis* (2. 833-875).

Con respecto a los elementos que se vienen mencionando como constitutivos del mito –aparte del vínculo con Afrodita–, en *Diálogos marinos* tenemos tanto la referencia respecto a la posición de las manos de la doncella, como el vínculo con Ío. El primero de ellos es un detalle que, como se ha observado, suele aparecer en todas las versiones del mito. En el caso de Luciano, se menciona que la muchacha con la mano derecha se sujetaba el peplo y con la izquierda se aferraba al cuerno del toro (15.2.11-15.2.12); algo que recuerda al pasaje de Mosco y a *Fastos* de Ovidio. El segundo elemento, esto es, el vínculo con Ío, no se encuentra ya en el diálogo “Céfiro y Noto” pero sí en otro de la misma obra y en el que participan los mismos personajes, titulado “Noto y Céfiro”. Este otro diálogo se inserta antes y relata una situación muy similar: ambos personajes conversan acerca de lo que están viendo, que en este caso es la travesía de Ío por el mar. A pesar de que se trate de diálogos diferentes, destaco que ambos estén protagonizados por los mismos personajes e, incluso, presenten relatos mitológicos tan cercanos como lo son el de Ío y el de Europa<sup>32</sup>.

Por último, quisiera destacar que, aunque el relato en *Diálogos marinos* resulte muy similar a las versiones de Ovidio, existe igualmente un elemento innovador ligado a la perspectiva en la

que está narrado: Luciano presenta el mito de Europa a través de un narrador testigo, Céfiro, que le cuenta el “preciosísimo espectáculo” (ἡδίστου θεάματος, 15.1.5) que acaba de presenciar a otro personaje que estuvo ausente, Noto. GÓMEZ (2014: 324) argumenta que en este procedimiento “se hace patente el arte expositivo de Luciano, su voluntad y capacidad de aplicar, adaptándolo a un contexto dialógico, un ejercicio aprendido en su formación retórica”<sup>33</sup>. Nuevamente, ingresa el elemento de la éfrasis al mito de Europa, pero ahora enmarcada en un diálogo.

### Tardoantigüedad: las *Dionisiacas* de Nono de Panópolis

El mito de Europa en las *Dionisiacas* se narra en dos partes: la primera, en los versos 1. 46-136, y la segunda, en l. 321-361<sup>34</sup>. Respecto a los elementos típicos que se vienen

---

32 Esta operación recuerda un poco al desdoblamiento del mito que vemos, por ejemplo, en Ovidio, que presenta dos relatos acerca de Europa e incluye una alusión a Ío en el segundo, el de *Fastos*.

---

33 La autora también señala que “las obras de arte interesan en la literatura de época imperial porque sirven de soporte a la historia, al mito, que siguen siendo sus nutrientes esenciales; y desempeñan un papel destacado en piezas de carácter netamente retórico” (GÓMEZ 2019: 239).

34 El desdoblamiento del mito en dos partes, como se mencionó más arriba, podría también ser una operación que ya viene de la tradición, como ocurre con las versiones de Ovidio –cfr. KUHLMANN (2012: 486). Por otro lado, el autor latino es el único que, en *Fastos*, finaliza el relato con la alusión astrológica, algo que también aparece en Nono al final del episodio de Europa.

analizando en las demás versiones, encontramos, por ejemplo, la composición anular como operación narrativa y el campo semántico erótico. Sin embargo, para un autor como Nono, intentar hallar las posibles fuentes detrás de su versión del mito resulta una tarea más que compleja, que no puede reducirse a un recuento de patrones o elementos, como quizás sí sucede con otros autores. En esta reescritura del rapto de Europa es posible encontrar huellas de casi todos los autores mencionados en este trabajo, y es acaso esta proliferación de fuentes y motivos lo más característico de las *Dionisiacas*. Como sostiene HOLLIS (1976: 143), las influencias en Nono pueden mostrarse a partir de dispositivos que van más allá de la pura reminiscencia verbal e, incluso, muchas veces alude a un mito paralelo, de manera tal que la referencia se vuelve más literaria que mitológica.

En primer lugar, resulta interesante la elección del rapto de Europa como mito para abrir el texto. Autores como SCHMIEL (1998) y HADJITTOFI (2016) han notado que el episodio funciona de manera programática para el resto de la obra: Nono presenta, con este relato, una serie de componentes que se irán desplegando a lo largo de las *Dionisiacas* y que también es posible rastrear en el cierre, en el episodio del rapto de Aura. Así, como sostiene SCHMIEL (1998: 400), puede afirmarse que el episodio de Europa fija el tono para toda la épica con su sorprendente (ab)uso del lenguaje, explotación de la paradoja e infravaloración de cual-

quier cosa sería. El mito, por ende, es utilizado como modelo de lectura que se inserta en una composición anular, al igual que sucede en *Leucipa y Clitofonte*<sup>35</sup>.

Ya en las primeras palabras del relato Nono pareciera estar indicando que va a tomar directamente de Mosco y Aquiles Tacio. El mito en *Dionisiacas*, como ha notado SHORROCK (2018: 374-375), se abre con “Σιδωνή ποτέ” (1, 46), que recuerda mucho al “Εὐρώπη ποτέ” (v. 1) de la *Europa*, pero también al “Σιδών ἐπὶ θαλάττῃ πόλις...” (1.1.1.1) de *Leucipa y Clitofonte*<sup>36</sup>: así Nono es capaz de introducir su narrativa con una doble alusión a las palabras que abren estos conocidos relatos de Europa, uno en verso, el otro en prosa.

Ahora bien, mientras que Aquiles Tacio hace uso del recurso de la composición anular para vincular a Europa con Leucipa en el libro I, Nono lo lleva aún más lejos, utilizándolo para vincular a Europa, al comienzo del libro I, con Aura, al final del XLVIII. A fin de ilustrar mejor este punto, quisiera referirme a dos elementos en particular que se presentan en el relato de

35 No sólo se trataría de la misma operación narrativa, sino que CHAMBERLAYNE (1916: 55) también ha notado un parecido entre los protagonistas masculinos de ambas obras, Clitofonte y Dioniso: son igualmente γυναικομανής sólo de manera física, sin apenas un toque de sentimiento, y también sofistas y cobardes.

36 Esta operación es la misma que utiliza el autor para abrir las *Dionisiacas*, combinando las palabras de los versos iniciales de *Iliada* y *Odisea*: “Εἰπέ, θεά...” (1, 1).

Europa, pero que funcionan de manera inversa en el de Aura: por un lado, el juego que se instaura a partir de las actitudes activas o pasivas de las doncellas; por otro, el elemento del agua.

La actitud activa, en el caso de Europa, puede considerarse, de alguna manera, una desviación del mito. Ya en la versión de Mosco, y posteriormente también en la de Aquiles Tacio, se nota una insistencia en el carácter “no tan inocente”. Sin embargo, esto dista bastante de la actitud que tiene la Europa de Nono, ya que si bien se menciona que tiene miedo en v. 56 (δείματι) – como también ocurre en las versiones de Ovidio y Luciano –, en vv. 89-90 se resalta su rol activo en el trayecto: “como gobernaba al buey a través de la silenciosa travesía, la joven era carga y piloto a la vez” (καὶ βοῶς ἀφοίσιβοιο κυβερνήτειρα πορείης κούρη φόρτος ἔην καὶ ναυτίλος)<sup>37</sup>.

Por su parte, Aura es caracterizada en 48. 248 como una “doncella semejante a un hombre e ignorante de amores” (κούρην ἀντιάνειραν<sup>38</sup>, ἀπειρήτην ἀφοδίτης). Se insiste mucho en esta masculinidad de Aura, que atesora su virginidad, no por pudor, sino por su odio a lo femenino: su rechazo a adoptar cualquier rol femenino (SCHMIEL 1993: 474). Si bien esta masculinidad llevaría a esperar un rol mucho más

activo en su encuentro sexual con Dioniso, ocurre lo opuesto: Aura es violada mientras duerme, en un rol totalmente pasivo. HADJITTOFI (2016: 145) señala que esta inversión en las dinámicas de poder es algo ya prefigurado en el episodio de Europa, de modo que, la desviación del mito original señalada más arriba opera como clave de lectura<sup>39</sup>.

El segundo elemento para considerar es uno sobre el que se insiste mucho en ambos relatos: el agua. HADJITTOFI (2016: 148) ha notado que el rapto de Europa también es programático en las *Dionisiacas*, porque presenta, en un encuentro amoroso, el elemento acuático. Como sostiene el autor, este está presente de una forma u otra en la mayoría de los episodios eróticos del poema, generalmente junto con el tópico del voyeurismo. Sin embargo, el caso de Europa y Aura es, otra vez, completamente distinto.

Aunque el agua esté muy presente en ambos relatos, hay una diferencia crucial entre ambas doncellas: mientras que Europa nunca se moja, Aura se zambulle, y más de una vez. En el episodio del rapto de Europa abunda el campo semántico de lo húmedo: διερχῆς... πορείης (“húmedo viaje”, v. 67), μυδαλή χεῖρ (“mano mojada”, v. 74), ὑγρὸς ὀδίτης (“mojado viajero”, v. 76), νομὸν ὑγρὸν (“mojado campo”, v. 83), ὑδατόεντι... ὄλκῳ (“acuáticas huellas”, v. 86), ὑγρὸς... ὄλκός (“rastros mojado”, v. 96), ἀλιβρέκτιο (“mojado por el mar”, v. 96), διερὸν δρόμον (“carrera acuática/húmeda”, v. 99),

37 Las metáforas con la nave son también características del mito y pueden leerse en las versiones de Mosco (vv. 129-130) y Aquiles Tacio (1.1.12.4-1.1.13.1).

38 El término ἀντιάνειρα aparece en Homero como característica de las Amazonas en *Il.* 3. 189 y 6. 190.

39 Cfr. también HADJITTOFI (2019: 264).

ὕδατόεις παρακοίτης (“esposo acuático”, v. 123). No obstante, todo lo que ocurre sobre el mar se da en el límite: Zeus “rasga” (ἐχάραξε) el agua en v. 54, mientras lleva a la doncella, y ella va “sin moverse ni mojarse” (ἀστεμφής ἀδιάντος, v. 57) y, más adelante, “sin que la toque el agua” (ἄβροχον, v. 75). Vale recordar, en este punto, que este juego con el agua y el temor a tocarla ya puede leerse también en Ovidio y Luciano.

Por otro lado, en el episodio de Aura, la doncella está en contacto directo con el agua, a pesar de que toda la acción ocurra en los montes: tenemos la escena en la que va a “refrescar su cuerpo” (θερμὸν...δέμας ψύξειε, v. 305) junto a las Ninfas, cuando se sumerge en la “engañosa fuente de Baco” (Βακχείην ἀπατήλιον...πηγήν, v. 594) y, por último, cuando se zambulle “en el profundo río” (ρόθιοις ποταμοῖο καλύπτετο, v. 935), justo antes de que Zeus la transforme en un manantial. Resalta en este episodio, también, la insistencia respecto al calor: διψαλέοιο...καύματος (“calor sediento”, v. 58), καύματος αἰθαλόεντος (“ardiente calor”, v. 303), θερμὸν...δέμας (“cuerpo caliente”, v. 305), φλογερὸν θέρος (“ardiente verano”, v. 306). Y también, abundan las referencias a la sed: κατὰσχετος αἴθοπι δίψη (“poseída por una ardiente sed”, v. 572), διψαλή (“sedienta”, v. 574, v. 590 y v. 592). Se puede pensar que estas reiteraciones de alguna manera le anticipan al lector lo que está por ocurrir, esto es, la violación de Aura por parte de Dioniso tras beber el vino. De

esta manera, el vínculo entre Europa y Aura se da nuevamente por oposición, y el agua, en ambos relatos, se presenta como un elemento central, siempre en vínculo con el encuentro sexual.

Como se observa a partir de estos ejemplos, el rapto de Europa contiene una serie de elementos que van prefigurando una manera de leer el texto y que, al final, se ponen en juego con el episodio de la violación de Aura, para cerrar la obra en una composición anular. Asimismo, el hecho de que el relato se abra con la violación de Europa por parte de Zeus y se cierre con la de Aura a manos de Dioniso no sólo le da una unidad estructural a la obra, sino que realza el vínculo entre ambos dioses: Dioniso se convierte en dios al ser asimilado a su padre, a quien es comparado en reiteradas ocasiones a lo largo de la obra (HADJITTOFI 2016: 126).

Un elemento que se viene analizando en otras versiones del mito, pero que en las *Dionisiacas* resulta más complejo, es el vínculo entre Europa y Afrodita. SHORROCK (2018: 376) observa que esta conexión aparece principalmente en el séquito de bodas que acompaña a los personajes. El autor sostiene que, si bien la naturaleza erótica de la escena es más que obvia, Nono parece aumentar la intensidad aún más que Mosco, Aquiles Tacio y Luciano, ya que Eros azota al toro con el cesto de Afrodita: no sólo se ha comparado a Europa con Afrodita (1. 59), sino que el pasaje nos recuerda que el mar es el elemento natural de la diosa (1. 87-88). Por otro lado, es

posible encontrar ecos del poema de Mosco en la historia de Aura, de manera que surge también un vínculo entre esta doncella y la diosa. Un claro ejemplo de esto es el sueño premonitorio del libro XLVIII: aunque este sueño no esté mencionado al comienzo de las *Dionisiacas* como algo que le acontece al personaje de Europa, sí le ocurre a Aura<sup>40</sup>.

Como último punto, quisiera referirme a una serie de innovaciones que hace el autor en su reescritura del mito y que logran diferenciarla bastante de las demás versiones, a saber, Europa como madre de gemelos, la aparición del marinero griego y, por último, la falta de censura.

El hecho de que Europa se convierta en madre de gemelos en las *Dionisiacas* es una de las variaciones más significativas de Nono: tanto el rapto de Europa como el de Aura resultan

en el nacimiento de gemelos, por lo que es posible afirmar, como sostiene HADJITTOFI (2016: 127), que Nono le dio forma al relato de Europa ya con Aura en mente.

En segundo lugar, tenemos la aparición de un nuevo personaje, el marinero griego, que ve a la doncella pasar enfrente suyo montada al toro y queda totalmente sorprendido. Como ya observa SHORROCK (2012: 377) respecto a este pasaje, el impacto inmediato de su discurso es que la narrativa efectivamente se congela y, en cierto nivel, esto podría leerse como la respuesta de Nono a la tradición efrástica del mito. Aunque este efecto de las palabras del marinero recuerde bastante al estilo de relato que ya presentó Luciano de Samósata, la novedad se halla en la creación del personaje, que se convierte en uno de los tantos que hablan durante el episodio, aunque ninguno de ellos se esté dirigiendo a alguien en particular. Así, como observa KHULMANN (2012: 489), la narración se centra en la erotización de la trama y la reflexión sobre su monstruosidad desde diversos puntos de vista: las distintas voces en el relato dan como resultado una multiperspectiva de interpretación de la acción, lo que hace que el lector reconozca lo grotesca que es la trama en sí.

Por último, resta comentar acerca de la falta de censura como innovación en las *Dionisiacas*. Se destacó anteriormente el juego con la censura que presenta Ovidio a partir de sus versiones más extensas del mito en *Metamorfosis* y *Fastos*, donde ambos relatos se com-

40 ROSENMEYER (2004: 169) comenta que en el *Himno Homérico a Afrodita* Ártemis es asociada a una doncella que juega, ya que Afrodita le cuenta a Anquises que Hermes la raptó de un grupo de ninfas y doncellas que bailaban y jugaban con la diosa. En ese sentido, la autora sostiene que “jugar con Ártemis” podría también representar la etapa en la vida de una doncella previa a la maduración sexual, aquella de la cual pasa a una relación heterosexual socialmente sancionada. Esto resulta muy significativo si tenemos en cuenta que Aura, antes de ser violada, enfurece a esta diosa cuando la ve desnuda bañándose con otras ninfas. En otras palabras, esta asociación entre Ártemis y la madurez sexual, presente ya en el *HH a Afrodita*, podría también estar funcionando como uno de los múltiples subtextos que pueden develarse en los episodios de las *Dionisiacas*, y, a su vez, reforzar el vínculo entre Aura y Afrodita.

plementan de manera tal que aquello que no pudo decirse en el primero, termina por aparecer en el segundo, aunque este termine igualmente de forma abrupta. Ahora bien, el final abrupto es una característica que comparten casi todas las versiones del mito que se vienen analizando<sup>41</sup>: entre ellas, por supuesto, las de Ovidio, pero también las de Mosco y Luciano<sup>42</sup>. Es en este punto donde podríamos situar esta última innovación de Nono: el mito en las *Dionisiacas* detalla de manera obscena el encuentro sexual, brindando detalles que no encontramos en otras versiones y que parecieran estar puestas al servicio, nuevamente, de conectar las historias de Europa y Aura en la composición anular del poema.

Si hay algo que definitivamente no hallamos en la épica de Nono es censura: el autor se encarga de contar los encuentros amorosos con lujo de detalles, y este es un rasgo que queda evidenciado ya en el relato de Europa. En ese sentido, resultan muy significativos los últimos versos que el autor le dedica al rapto de la doncella (1, 344-355):

ἡ μὲν ἔφη· Κρονίδης δὲ λιπῶν  
 ταυρώπιδα μορφήν  
 εἶκελος ἠιθέω περιδέδρομεν  
 ἄζυγα κούρη·  
 καὶ μελέων ἔψαυσεν, ἀπὸ  
 στέρνοιο δὲ νύμφης

345

41 Cfr. BALDWIN (1980: 118).

42 CHAMBERLAYNE (1916: 50) sostiene que, en Nono, el elemento de la sofisticada se combina con el bucólico, el elegiaco y el epigramático en casi todas partes.

μίτρην πρῶτον ἔλυσε  
 περιτόροχον, ὡς ἄέκων δὲ  
 οἰδαλέην ἔθλιψεν ἄκαμπτός  
 ἄντυγα μαζοῦ,  
 καὶ κύσε χεῖλεος ἄκρον,  
 ἀναπτύξας δὲ σιωπῆ  
 ἄγνόν ἀνυμφεύτου  
 πεφυλαγμένον ἄμμα κορείης<sup>350</sup>  
 ὄμφακα Κυπριδίων ἐδρέφατο  
 καρπὸν Ἐρώτων.  
 καὶ διδύμη σφριγώσα γονῆ  
 κυμαίνεται γαστήρ·  
 καὶ ζαθείης ὠδίνος εἶην  
 ἐγκύμονα νύμφην  
 κάλλιπεν Ἀστερίωνι,  
 βαθυπλοῦτῳ παρακοίτη,  
 Ζεὺς πόσις.<sup>43</sup>

355

[Así habló ella. Y el Cronida, tras abandonar su forma de toro, comenzó a correr con el aspecto de un joven en torno a la doncella, aún no sometida. Acarició sus miembros, primero soltó la cinta que rodeaba el pecho de la joven. Y, como sin querer, apretó el contorno hinchado de su firme seno, y besó el pezón con sus labios. Tras romper silenciosamente el casto lazo que guarda la virginidad, arrancó el verde fruto de los Amores Ciprideos. Y lleno estaba su vientre de doble engendramiento. Entonces, embarazada de divina progenie, el esposo Zeus dejó a la doncella con Asterión, poderoso marido].

Resalta enseguida la especial atención que hay sobre los senos de Europa. Como ya menciona NEWBOLD (2000: 11)<sup>44</sup>, los voyeurs en Nono se cen-

43 Edición de KEYDELL, R. (1959).

44 El autor señala que “*the salience of the breast theme in Nonnus’ poem is obvious from the sheer number of references to it. In 21,287 hexameters there are 121 uses of μαζός,*

tran en los senos y maldicen aquellas prendas que los ocultan, mientras que otros buscan tocarlos y acariciarlos. Por otro lado, finalmente se desata la famosa cinta (μίτρην, v. 347) que sujeta el vestido de la doncella, un detalle que aparece también en Mosco (μίτρην, v. 164)<sup>45</sup>.

## Conclusión

A partir del análisis de las distintas reescrituras del rapto de Europa, desde el período helenístico con Mosco, hasta la tardoantigüedad con Nono de Panópolis, es posible afirmar que ciertos elementos característicos del mito, que ya se encuentran en el primero, si bien pueden sufrir modificaciones, pueden ir rastreándose en todas las versiones, como el espacio del prado y las flores, la composición anular como operación narrativa, el vínculo entre Europa y Afrodita, el campo semántico erótico, entre otros. Los autores hacen uso de estos recursos de distintas maneras, no sólo a

modo de operar dentro de sus obras, sino también, en muchos casos, para explotar el que quizás sea el componente más importante de todos: el erotismo.

A su vez, se logra observar cómo los diferentes géneros literarios o movimientos filosóficos del período imperial dejan su huella en los relatos, como sucede con los géneros épico y elegíaco en Ovidio o los elementos retóricos en Luciano. Por último, en un autor como Nono de Panópolis, develar ciertos mecanismos se torna una tarea más compleja. Sin embargo, un análisis detallado del episodio de Europa al comienzo de las *Dionisiacas*, en conjunto con el de Aura al final de la obra, permite ir deslindando poco a poco la mezcla de recursos y tópicos, así como también las diferentes fuentes que hay detrás de los mitos.

## Ediciones

---

*Excluding 23 references to gulf, channel, or bay, there are 65 uses of κόλπος, the other main word for breast, though a few of these uses clearly or possibly mean womb or lap (...). In addition, there are 11 references of θηλή, teat, and 82 references to στήρνον and στήθος (...), of which a good many signify breast rather than chest or thorax. The product of breasts, milk, γάλα, and γλάγος, are mentioned 40 times and cognate adjectives, γαλακτοφόρος, γαλαζαῖος, νεογλαγής, 11 times” (NEWBOLD 2000: 11).*

45 En *Leucipa y Clitofonte*, no aparece exactamente esta referencia, pero sí se menciona un cinto que le sujeta el vestido a Europa (ζώνη, 1.1.11.3).

- ALTON, E. H., WORMELL, D. E. W. y COURTNEY, E. (eds.) (1978). *Fasti (P. Ovidi Nasonis Fastorum Libri Sex)*. Leipzig: Walter de Gruyter GmbH US SR.
- GOW, A. S. F. (ed.) (1969). *Bucolici Graeci*. Oxford: Clarendon Press.
- KEYDELL, R. (ed.) (1959). *Nonni Panopolitani Dionysiaca*, 2 vols. Berlin: Weidmann.
- MILLER, F. J. y GOULD, G. P. (eds.) (1977). *Metamorphoses*. Cambridge, Maas.: Harvard University Press.
- MACLEOD, M. D. (ed.) (1961). “*Lucian, vol. 7*”. Cambridge, Maas.: Harvard University Press.

VILBORG, E. (ed.) (1995). *Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.

## Bibliografía citada

- ALONSO MORENO, G. (2015). *Júpiter y Europa: un tema ovidiano en la literatura española*. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- BALDWIN, B. (1980). "Lucian and Europa: Variations on a Theme": *Acta Classica* 23; 115-119.
- BERNSTEIN, F. S. (1996). "This Is Where I Found Her: The Goddess of the Garden": *Journal of Feminist Studies in Religion* 12; 99-120.
- BÜHLER, W. (ed.) (1960). *Die "Europa" des Moschos: Text, Übersetzung und Kommentar*. Wiesbaden: Steiner.
- CHAMBERLAYNE, L. P. (1916). "A Study in Nonnus": *Studies in Philology* 13, 40-68.
- DAY, J. (2011). "Crocuses in Context: A Diachronic Survey of the Crocus Motif in the Aegean Bronze Age": *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 80; 337-379.
- DEACY, S. (2013). "From 'Flowerly Tales' to 'Heroic Rapes': Virginal Subjectivity in the Mythological Meadow": *Arethusa* 46; 395-413.
- DE BLOOIS, N. (1997). "Rape, marriage, or Death? Perspectives in the *Homeric Hymn to Demeter*": *Philological Quarterly* 76; 245-262.
- DE TEMMERMAN, K. (2009). "A Flowery Meadow and a Hidden Metalepsis in Achilles Tatius": *The Classical Quarterly* 59; 667-670.
- FOLEY, H. P. (1994). *The Homeric Hymn to Demeter*. Princeton: Princeton University Press.
- GARSON, R. W. (1978). "Works of Art in Achilles Tatius' 'Leucippe and Clitophon'": *Acta Classica* 21; 83-86.
- GÓMEZ, P. (2014). "Ecos del Olimpo en los *Diálogos marinos* de Luciano". En Pérez Jiménez, A. (coord.), *Realidad, fantasía, interpretación, funciones y pervivencia del mito griego: estudios en honor del profesor Carlos García Gual*. Málaga: Libros Pórtico; 313-328.
- GÓMEZ, P. (2019). "El arte de la palabra y palabras de arte: narración, diálogo y descripción en Luciano": *Araucaria* 21; 233-256.
- HADJITTOFI, F. (2016). "6 Major Themes and Motifs in the *Dionysiaca*". En ACCORTINI, D. (ed.), *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis*. Leiden: Brill; 125-151.
- HADJITTOFI, F. (2021). "Nonnus' Europa and Cadmus: Re-configuring Masculinity in the *Dionysiaca*". En DOROSZEWSKI, F. y JAŹDŹEWSKA, K. (eds.), *Nonnus of Panopolis in Context III*. Leiden: Brill; 263-281.
- HARRISON, S. J. (1988). "A Tragic Europa?: Horace, *Odes* 3.27": *Hermes* 4; 427-434.
- HEINZE, R. (1916). *Ovids elegische Erzählung*. Leipzig: Teubner.
- HINDLEY, C. (2002). "Sappho's 'Rosy' Moon": *The Classical Quarterly* 52; 374-377.
- HOLLIS, A. S. (1976). "Some Allusions to Earlier Hellenistic Poetry in Nonnus": *The Classical Quarterly* 26; 142-150.
- KEITH, A. (2002). "Sources and genres in Ovid's *Metamorphoses* 1-5". En WEIDEN BOYD, B. (ed.), *Brill's Companion to Ovid*. Leiden: Brill; 235-269.
- KUHLMANN, P. (2012). "The Motif of the Rape of Europa: Intertextuality and Absurdity of the Myth in Epyllion and Epic Insets". En BAUMBACH, M. y BÄR, S. (eds.), *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception*. Leiden: Brill; 473-490.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (1998). "El simbolismo de la travesía marina en algunos mitos clásicos": *Latomus* 57; 38-51.
- LOURENÇO, F. (2000). "An Interpolated Song in Euripides? Helen 229-52": *The Journal of Hellenic Studies* 120; 132-139.
- MARTIN, D. D. (2022). "The Colour of Cult: Artemis Brauronia and the Krokotos". En

- HARRIS, S., BRØNS, C. y ZUCHOWSKA, M. (eds.), *Textiles in Ancient Mediterranean Iconography*. Oxford: Oxbow Books; 79-90.
- MITCHELL, E. (2012). "Horace, Odes 3.27: A New World For Galatea": *The Cambridge Classical Journal* 58; 165-180.
- MURGATROYD, P. (2017). *Mythical and Legendary Narrative in Ovid's Fasti*. Leiden: Brill.
- MYRES, J. L. (1938). "Persephone and the Pomegranate (*H. Dem.* 372-4)": *The Classical Review* 2; 51-52.
- NEWBOLD, R. F. (2000). "Breasts and Milk in Nonnus' *Dionysiaca*": *The Classical World* 94; 11-23.
- REEVES, B.T. (2007). "The Role of the Ekphrasis in Plot Development: The Painting of Europa and the Bull in Achilles Tatius' 'Leucippe and Clitophon'": *Mnemosyne* 60; 87-101.
- ROSENMEYER, P. A. (2004). "Girls at Play in Early Greek Poetry": *The American journal of philology* 125; 163-178.
- SCHMIEL, R. (1981). "Moschus' Europa": *Classical Philology* 76; 261-272.
- SCHMIEL, R. (1993). "The Story of Aura (Nonnos, 'Dionysiaca' 48.238-978)": *Hermes* 121; 470-483.
- SCHMIEL, R. (1998). "The Style of Nonnos' *Dionysiaca*: The Rape of Europa (1.45-136) and the Battle at the Hydaspes (22.1-24.143)": *Rheinisches Museum für Philologie* 141; 393-406.
- SEMPLE, E. C. (1929). "Ancient Mediterranean Pleasure Gardens": *Geographical Review* 19; 420-443.
- SHORROCK, R. (2018). "*Ut poesis pictura*. Nonnus' Europa episode as Poetry and Painting". En Bannert, H., & Kröll, N. (eds.), *Nonnus of Panopolis in Context II: Poetry, Religion, and Society*. Leiden: Brill; 374-392.
- SMART, J. (2012). "Intertextual Dynamics in Moschus' Europa": *Arethusa* 45; 43-55.
- STONE, D. (1972). "The source of Titan's Rape of Europa", *The Art Bulletin* 54; 47-49.
- STRAUSS CLAY, J. (1992). "Providus Auspex: Horace, Ode 3.27": *The Classical Journal* 88; 167-177.
- SUTER, A. (2002). *The Narcissus and the Pomegranate: an archaeology of the Homeric Hymn to Demeter*. Michigan: University of Michigan Press.
- TZACHILI, I. (2005). "The Baskets of the Crocus-Gatherers from Xesté 3, Akrotiri, Thera": *British School at Athens Studies* 13; 113-117.
- VINCENT, M. (1994). "Between Ovid and Barthes: 'Ekphrasis', Orality, Textuality in Ovid's 'Arachne'": *Arethusa* 27; 361-386.
- WILSON, A. E. (1969). "The Path of Indirection: Horace's 'Odes' 3.27 and 1.7": *The Classical World* 63; 44-46.

---

**Recibido:** 25-04-2024

**Evaluado:** 14-05-2024

**Aceptado:** 17-05-2024

