

## EL RAPTO: ¿UNA FORMA DE AMOR? UNA INTERPRETACIÓN DE LAS IMÁGENES DE PERSECUCIÓN Y RAPTO DE DIONISO Y ARIADNA<sup>1</sup>

Por Pilar DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA

Universidad de Santiago de Compostela

**Abstract:** This article deals with representations of Dionysos and Ariadne in pursuit and rape scenes on Attic red-figure vases. These scenes are studied from an iconographical point of view that takes into account literary and visual sources, leaving behind the commonplace images of violence or repression and hunt to reach a new and moderate interpretation of the rape.

**Keywords:** Dionysos, Ariadne, wedding scenes, rape scenes, red-figure vases, Codrus.

Si dentro de la iconografía clásica pudiéramos establecer una serie de modelos compositivos básicos para la identificación de episodios, habría que dedicar un capítulo independiente sólo al rapto, que alude a la unión física de la pareja y que vendría a ser una especie de cliché que resumiría los diferentes pasos de la seducción en una sola imagen. Esta síntesis poco romántica de los preliminares amorosos se convirtió en uno de los esquemas más difundidos y más fácilmente reconocibles de la iconografía griega, cuyo uso se extiende no sólo a contextos divinos sino también mortales. El carácter sintético del que hace gala la pintura vascular ática, que en numerosas ocasiones originó y origina quebraderos de cabeza a los iconógrafos, favorece el uso y la propagación de este esquema representativo siendo cientos los ejemplos que podríamos aducir como muestra de su éxito.

---

<sup>1</sup> Este trabajo es la reelaboración de un capítulo de mi Memoria de Licenciatura titulada *Mito y Eros: Los amores de Dioniso y Ariadna en la cerámica de figuras rojas*, defendida en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela, 2003 (inédita).

Dentro de este medio artístico son tantas las variantes míticas que tratar de hacer un trabajo de revisión y actualización sería, sin duda, una labor que excedería considerablemente los objetivos planteados para este estudio. Habida cuenta que todo trabajo de investigación ha de tener unos límites claros y concisos, en esta aproximación a las cuestiones del rapto<sup>2</sup> me ceñiré en exclusiva a un único mito, el de Dioniso y Ariadna. Siendo especialmente interesantes otros ejemplos como el de Tetis y Peleo o Eos y Titono, se preguntará el lector el porqué de esta elección. Sin duda otros mitos han recibido más atención por parte de los estudiosos que el de Dioniso y Ariadna, también su bibliografía será más amplia y los debates que habrán suscitado más controvertidos, sin embargo el caso de esta pareja se me revela como un ejemplo excepcional para tratar de dar otra vuelta de tuerca sobre las ya clásicas interpretaciones del rapto como una imagen clara del papel pasivo de la mujer y activo del varón ante una relación sexual.

Son muchos los autores, dentro y fuera de los llamados *Gender Studies*, que han enfatizado los elementos de opresión y doblegamiento femenino a la voluntad del hombre que se pueden leer, sin grandes esfuerzos, detrás de una imagen de persecución y rapto. Sin duda, y más allá de la obviedad evidente de una imagen que entendemos como agresión, se pueden hallar otros muchos componentes relacionados con la estructura social helena en la que el hombre desempeña un papel de clara preponderancia, hombre que ejecuta y sostiene ese sistema y que se manifiesta a través de las imágenes entre otros medios. A pesar de la voluntad griega de crear un orden social en el que destaca la anulación casi total de la mujer, una cosa es el modelo que propugnan o desean y otra cosa es la realidad cotidiana, que suele distar mucho del modelo de conducta defendido.

Y es precisamente en esta disyunción del pensamiento social griego con la vida en la que podemos entrar a valorar elementos que parecen pasar desapercibidos ante una iconografía claramente masculina. Componentes esenciales y no siempre subsidiarios, como fuentes literarias, que nos pueden dar la clave para una comprensión más profunda del fenómeno del rapto y que ponen sobre la mesa el lado más humano de las relaciones entre hombre y mujer y que probablemente se acerquen más a la realidad de lo que muchos «panfletos» pseudofeministas quieren ver. Y es en este punto en el que el mito de Dioniso y Ariadna nos sirve como puente, puesto que la relación que une a estos dos dioses está basada en un mutuo amor que la literatura se encarga de enfatizar.

Ariadna era la hija de Minos y de Pasífae, los reyes de Creta. Cuando Teseo llegó a la corte de Minos capitaneando a los jóvenes que según una antigua tradición debían ser sacrificados al Minotauro, la joven se enamoró del ateniense y se propuso salvarle la vida. De esta forma, y engañando a su padre, proporciona un ovillo a Teseo para que una vez en el laberinto, que habitaba la bestia, pudiese

---

<sup>2</sup> Entiendo por rapto no sólo la materialización física de la captura del ser deseado sino también la persecución previa.

encontrar la salida sin temor a perderse. A cambio de la ayuda recibida, Teseo debía llevar a Ariadna a Atenas y hacerla su esposa y por ello parten de Creta juntos. Llegado este momento el mito cuenta con muchas variantes que coinciden, en términos generales, en que Teseo no cumple con su palabra y abandona a Ariadna en una isla identificada como Naxos o Día. El motivo de su huida es oscuro; una tradición habla de otra mujer, Egle, a la que Teseo amaba; otra dice que el propio Dioniso le ordenó dejarla o que él la raptó durante la noche etc.

A pesar de todas las variantes, las fuentes antiguas suelen recoger su historia vertebrada en torno a dos versiones, la de Homero (*Od.* II, 321-325) que cuenta cómo Artemis mata a Ariadna por orden de Dioniso al verse engañado por la joven, y la de Hesíodo (*Teog.* 947-949) que dice cómo Zeus le otorgó la inmortalidad para disfrutarla con su divino esposo<sup>3</sup>.

Al margen de la aparente confusión que se produce en las fuentes, la versión que tuvo más difusión y por tanto más repercusión a nivel figurativo fue la que terminó con un final feliz. Una vez abandonada en Naxos y descubierto el engaño de Teseo, Ariadna se lamenta de su suerte y en ese escenario es donde se la encuentra Dioniso, que venía con su alegre tíaso. El dios se enamora de la joven y la hace su esposa. Este final, que compensa los sinsabores del pasado, cuenta en su haber con muchas representaciones tanto en la cerámica griega como en escultura funeraria romana, entre otros ejemplos.

El éxito de esta versión feliz del mito de los amores de Dioniso y Ariadna se subraya en muchos de los textos antiguos que nos han quedado, como el caso de Ferécides, autor de una historia basada en las filiaciones de los héroes, cuya obra nos ha llegado en un estado muy fragmentario. Trata la historia de Ariadna (*FGH3* F148), probablemente inspirándose en la Teseida, compuesta en las mismas fechas. Y dice así: *Como Ariadna se lamentaba, se le aparece Afrodita y la consuela. Iba a ser esposa de Dioniso y alcanzaría gran fama. El dios se aparece a su vez, se une a ella y le regala una corona de oro que los dioses colocaron más tarde entre las estrellas para complacer a Dioniso* (BERNABÉ, 1979: p.117). El catasterismo de la corona o de la propia Ariadna, según las fuentes, fue un motivo muy querido para los autores tardíos y latinos (Arato, *Fen.*, 71-74).

El autor que nos lega una imagen más íntima y tierna del amor del dios y la joven mortal es Jenofonte, que en su *Banquete* retrata un mimo simposial en el que se interpreta a la pareja de amantes. Nos situamos al final de un banquete. Un fragmento del mismo nos pueda dar una idea más aproximada (IX):

---

<sup>3</sup> Para un estudio más profundo de las diferentes versiones del mito véase: Webster, T. B. L., (1966) «The Myth of Ariadne from Homer to Catullus», en *Greece and Rome*, (pp.22-31); Bernabé, A. (1992) «El mito de Teseo en la poesía arcaica y clásica», en *Coloquio sobre Teseo y la Copa de Aison*, Anejos de Archivo Español de Arqueología XII, CSIC, (pp.97-118) y el recientísimo Vatin, Cl., (2004) *Ariadne et Dionysos. Un mythe de l'amour conjugal*, (*Études de Litterature Ancienne* 14), École Normale Supérieure.

«A continuación se instaló en la sala un sillón, y luego entró el siracusano y dijo: «Señores, Ariadna va a entrar en la cámara nupcial suya y de Dioniso. Después llegará Dioniso bastante borracho del banquete de los dioses, se acercará a ella y se pondrán a jugar los dos». A continuación entró en escena Ariadna ataviada como una novia y se sentó en el sillón. Aún no había aparecido Dioniso cuando la flauta empezó a entonar un ritmo báquico, y entonces pudieron admirar al maestro de baile, pues al punto en que Ariadna lo oyó se puso a hacer tales gestos que cualquiera habría advertido que estaba contenta de oírlo. No salió al encuentro del dios, ni se levantó siquiera, pero era evidente que le costaba mantenerse quieta. Desde luego, en cuanto Dioniso la vio, avanzó hacia ella, bailando como lo haría el más apasionado, y se sentó en sus rodillas, la abrazó y le dio un beso. Ella parecía avergonzada, pero también correspondió a su abrazo amorosamente. Al verlo los convidados al mismo tiempo que aplaudían pedían a gritos «¡otra vez!». Pero cuando Dioniso se incorporó y ayudó a Ariadna a levantarse, a partir de ese momento era cosa de ver los pasos y figuras de los amantes besándose y abrazándose. Y al ver que Dioniso, verdaderamente bello, y Ariadna, tan encantadora, se besaban en la boca muy de veras y no fingiendo, todos los espectadores estaban muy excitados. Creían oír a Dioniso preguntarle a ella si le quería y a ella jurando de manera tan apasionada, que no sólo Dioniso sino todos los presentes habrían sido capaces de jurar que el muchacho y la muchacha se querían mutuamente (ZARAGOZA, 1993)

El texto narra el final del banquete en el que el anfitrión tiene preparada una pantomima para cerrar la reunión, costumbre bastante extendida y que venía a completar la de los *skolia* o poemas de elogio que hacían hincapié en los placeres simposíacos (CÁLAME, 2002: p.89). Aparentemente con Jenofonte somos partícipes de una visión lúdica del mito de Dioniso y Ariadna lo que ratificaría la popularización de su historia, este nuevo enfoque más galante con mayor énfasis en los sentimientos pronto encontrará eco en la figuración de finales del siglo V.

De la misma forma que hemos visto en la literatura cómo Dioniso y Ariadna se perfilan como el modelo de los dos amantes esposos se podría hacer un rastreo iconográfico en sus representaciones en la cerámica<sup>4</sup>, en la que podemos encontrar materializado lo que las fuentes escritas relatan. Dentro de los variados contextos en los que podemos estudiar la presencia de la divina pareja, destaca la existencia de una serie reducida, pero significativa, de vasos en los que podemos ver representado lo que se ha dado en llamar raptó.

Para el estudio del esquema compositivo del raptó parto de la tabla que nos proporciona A. Stewart (1995: p.87) en la que organiza las escenas de raptó de los dioses, héroes y mortales en el marco cronológico comprendido desde el 625 hasta el 400 a. C. . Las piezas con Dioniso aparecen restringidas del 500 al 450

---

<sup>4</sup>Véase al respecto mi memoria de licenciatura: *Mito y Eros. Los amores de Dioniso y Ariadna en la cerámica de Figuras Rojas*, Universidad de Santiago de Compostela, 2003 (inédita).

a. C. y sólo contabiliza tres, de las que sólo una se identifica con Ariadna, en las dos restantes se desconoce su identidad. Sin embargo, tras una revisión que creo bastante completa<sup>5</sup>, son ocho los vasos incluidos bajo el epígrafe de rapto o persecución presentes en este trabajo<sup>6</sup>, de los que cinco pertenecen al período clásico temprano, dos al clásico pleno y uno al tardío.

La tipología se mantiene estable desde la pieza más antigua hasta la más moderna, en una enócoe del pintor de los Nióbidas (París, Cabinet des Medailles, 460) ya la tenemos cristalizada, Dioniso, con el tirso y el cántaros persigue a una mujer, Eros sobrevuela la escena llevando un lazo. La imagen de Dioniso portando el tirso, que se repite en dos piezas más aquí recogidas<sup>7</sup>, tiene su paralelo iconográfico en otras escenas de héroes o dioses llevando una espada, un rayo o un tridente<sup>8</sup>. Keuls ha querido ver un símbolo fálico detrás de esa imagen masculina blandiendo un arma que parece apunta hacia su presa (KEULS, 1985: p.55). Las connotaciones sexuales de estas escenas son muy sutiles, el fin del rapto es la unión física de la pareja pero en ningún momento se puede ver algún signo de lubricidad. La muestra explícita de la sexualidad se deja para el ámbito de lo salvaje, de lo no civilizado. Y así podemos verlo en las tan difundidas escenas de rapto de sátiros y ninfas, como en el tondo de una copa de Makron (Florencia, Mus. Archeo. Naz., 3943; ARV<sup>2</sup>, 478.311) (Lám. I), donde un sátiro itifálico se abraza desafortadamente a una ninfa que intenta sustraerse a sus ardores.

Las divinidades nos muestran una visión cargada de connotaciones sexuales implícitas pero que siempre evita la muestra evidente de elementos que hablen de una sexualidad explícita, sean falos erectos, sean gestos obscenos. En este sentido hay una clara intención de separar dos mundos, el civilizado del salvaje, siendo el primero el que instaura el modelo del rapto a semejanza de los dioses,

---

<sup>5</sup> Tomando como base de trabajo el Archivo Beazley, así como la consulta del CVA y otros catálogos de exposiciones.

<sup>6</sup> Contabilizo en esta aproximación sólo los vasos que cumplen con el esquema canónico de rapto como motivo único de la composición. Existen algunos ejemplos que usando el esquema del rapto no lo toman como motivo central sino que se valen del mismo como un elemento más, de tipo clarificador, que distorsiona, en cierta medida su valor originario. Este caso parece producirse en vasos como una hidria de Berlín (Antike, F2179), que por la complejidad de su esquema narrativo y compositivo merece una atención especial e independiente de los necesariamente estrechos marcos de este trabajo. Así las cosas paso a citar las referencias del catálogo: Roma, Collección Castellani, 50471 [ARV, 272,1]; Baltimore, Collección Robinson, sin número [ARV<sup>2</sup>, 272.2 y Add<sup>2</sup>, 206]; París, Cabinet des Medailles 460 [ARV<sup>2</sup>, 606.83]; Nueva York, (NY), Metropolitan Mus., 56.171.59 [ARV<sup>2</sup>, 973.13; Para, 435]; Ferrara, Mus. Archeo. Naz., inv. 2818 [ARV<sup>2</sup>, 524, 23; Add 124]; Basilea, H. Cahn [AK, 29 (1986) 84, FIG.1]; Londres, British Mus., E184 [ARV<sup>2</sup>113.4; Add, 330]; Nicosia, Museo de Chipre: 5297B; 4395; 2430; 1519, [Excavations at Kition, IV, the Non-Cypriote Pottery (Nicosia, 1981), lam..40.36A-B].

<sup>7</sup> En el escifo de Nueva York (MMA, 56.171.59) que presenta la tipología canónica, Dioniso, por un lado, avanza con el tirso en la mano, en la otra cara, una mujer con un extraño tocado huye despavorida; y en la hidria de Londres (British Mus., E184)

<sup>8</sup> Por ejemplo el escifo de San Petersburgo 777, Hermitage Mus., que representa a Teseo persiguiendo a una mujer, blandiendo una lanza.

y el segundo, el que lo degrada mostrando una sexualidad desbordante. Son las divinidades las que a través de la unión con rapto mantienen un orden social, basado en su poder y autoridad. De ahí que la unión con un dios no signifique el ostracismo social sino todo lo contrario, véase el caso de Dánae y Zeus que tienen como retoño a Perseo, mientras que la unión con un animal, como el caso del deseo desmedido de Pasífae por el toro, sólo produce monstruos, como el Minotauro, y el rechazo social (ROBSON, 1997: p.81).

La imagen del rapto tiene concomitancias con las escenas cinegéticas, la «caza» de una mujer se compara con la captura de un animal salvaje, que en la mentalidad ateniense está relacionada con la esfera de lo erótico. La relación hombre-mujer se ejemplifica aquí partiendo de modelos basados en el ideal aristocrático de la caza. En la ciudad arcaica el ciudadano se define por su participación en las prácticas colectivas como la caza y el banquete. Desde finales del siglo VI se producen cambios en cuanto a la concepción colectiva de estos quehaceres, subrayando más al individuo en detrimento del grupo. El cazador pasa a identificarse con el héroe, dejando a un lado la imagen de vida colectiva y centrándose en el dominio privado (SCHMITT Y SCHNAPP, 1982; p.63-71). La relación de la caza con los contextos eróticos tiene su origen en las escenas de cortejo homosexual, que solían desenvolverse en torno al regreso de la caza o vinculado al modelo efébo de la caza de la liebre<sup>9</sup>.

En cuanto a las cuestiones del carácter salvaje de la mujer, hemos de entenderlas en la medida en que el matrimonio es un medio para pasar a la vida adulta de las jóvenes. La boda se concibe como un rito de paso para la muchacha<sup>10</sup>, que acompañada por el hombre, que ya ha superado sus propios ritos de entrada en la madurez, se dispone a abandonar la vida infantil. El paradigma de esta domesticación la vemos en el rapto de Tetis llevado a cabo por Peleo (Boston, MFA, 1972.850) (Lám. II) pues la nereida es domesticada por la iniciativa de un mortal, apoyado por los dioses<sup>11</sup>. Este ejemplo demuestra cómo un mortal puede permitirse el lujo de atacar a una divinidad y salir impune, puesto que lo que hace es amansar a una virgen y socializarla a través del matrimonio. Los dioses sancionan, por medio del respaldo a Peleo, la «unión por la fuerza». De esta

---

<sup>9</sup> Véase para mayor desarrollo del tema: A. Schnapp, (1984-85) «Seduction and Gesture in Ancient Imagery», en *History and Anthropology*, 1, pp. 49-55; A. Schnapp, (1989) «Eros, The Hunter», en C. Bérard (eds.), *The City of Images. Iconography and Society in Ancient Greece*, Princeton.

<sup>10</sup> En relación a los ritos de paso véase el clásico, A. van Gennep, (1986) *Los ritos de paso*, Madrid. Más actual y concretamente sobre los ritos de paso femeninos: Chr. Sourvinou-Inwood, (1988) *Studies in Girls' Transitions*, Atenas. El caso del rapto estudiado como rito de paso lo trata. I. Jenkins, (1983) «Is there life after marriage? A study of abduction motif in vase paintings of the Athenian wedding ceremony», *BICS*, XXX.

<sup>11</sup> A este mito dedican su interés, E. Keuls, (1985) p. 54; A. Stewart, (1995), p. 81; Chr. Sourvinou-Inwood, (1987) «A series of Erotic Pursuits: Images and Meanings», en *JHS*, (pp. 131 – 153); p. 139 y ss. y L. Todisco, (1997) «Atene e Magna Grecia. Percorsi Iconologici» en *Ostraka*, Año VI, nº 1, Junio; p. 140 y ss.

manera vemos cómo una iconografía aparentemente alejada de lo nupcial tiene un segundo nivel de lectura en el que se puede encontrar un paralelismo entre raptomatrimonio. En esta línea existen otros actos rituales como el *cheir epi karmo*<sup>12</sup> o el alzar a la novia para subirla al carro, que pueden ser interpretados como elementos de una misma mentalidad (SOURVINOU-INWOOD, 1987: p.139). Otros datos significativos para comprender el vínculo tan íntimo que existía entre rapto y matrimonio es la presencia de elementos como una corona, una diadema o una tenia, que hacen referencia a contextos nupciales. El caso de la corona es polisémico puesto que está presente en numerosas celebraciones, sin embargo la diadema puede identificarse con la *stephane* de la novia, así como la tenia que está ligada a Afrodita y a los ritos de la Ártemis Brauronia (SOURVINOU-INWOOD, 1987: p.139).

En el escifo del pintor de Lewis (Nueva York, MMA, 56.171.59.) (Lám. III) vemos el modelo más simple para la representación del rapto. Dioniso en una cara y Ariadna en otra. Él lleva el tradicional tirso, que, como decíamos antes, tiene paralelos en escenas donde el varón portaba una espada o lanza. Aunque en algunos ejemplos podemos corroborar el uso del tirso como arma defensiva, por ejemplo cuando las ninfas intentan zafarse de los sátiros (Lám. I), en este caso su valor no debe ser más que de atributo de la divinidad puesto que no está en posición de ataque.

En el lado opuesto, tenemos a una Ariadna con un extraño tocado, que huye mientras mira hacia su perseguidor. Es interesante resaltar cómo ella despliega su manto como invitando a acogerse en su abrazo. La importancia del manto en las uniones sexuales se puede constatar en las escenas de una pareja que comparten un manto mientras hacen el amor (Chiusi, Mus. Arch. Naz., P66) (Lám. IV). El manto habla pues de la vida conyugal como el lugar idóneo para la unión sexual lejos de las miradas ajenas y posibilita portanto una cierta «segregación espacial». Esta necesaria privacidad se vincula con la costumbre de que el tálamo poseyese una especie de baldaquino o *pastos* (MAGNIEN, 1936: p.116) que asegurase la intimidad de la primera noche de los esposos. La unión de los amantes bajo el manto tiene un valor moral y también de protección. El novio se vale del manto para arropar cuidadosamente a la joven e iniciarla a la vida de adulto según los modelos paradigmáticos divinos (ARRIGONI, 1983: p.50). El ejemplo proporcionado por los dioses para las uniones respalda esta costumbre cotidiana. Hera suele aparecer representada con su manto abierto al lado de su esposo Zeus, así están en el friso del Partenón, y en su unión en el monte Ida unas nubes les sirven de protección. Otro de los matrimonios modelo es el de Dioniso y Ariadna, de los que sabemos por Apolonio (III, 1204-1206) que ambos se unen bajo un ligero manto al aire libre.

---

<sup>12</sup> Gesto ritualizado que consistía en tomar a la esposa por la muñeca en un acto de posesión. Se encuentra reflejado en multitud de ejemplos en la cerámica.

Si volvemos sobre el escifo del pintor de Lewis descubriremos cómo el arista griego, del que conocemos la parquedad en cuanto a detalles, ha sabido ambientar perfectamente la escena y hacer veladas alusiones al encuentro físico. Por un lado tenemos la cuestión del manto abierto de Ariadna, ya aclarada, y por otro, nos restan los arabescos de loto que separan y enmarcan cada cara del vaso. Nada parece ser casual en la pintura vascular y los elementos decorativos sirven al mismo tiempo como elementos significativos, o por lo menos eso podemos corroborar en algunos ejemplos. La flor de loto posee connotaciones sexuales dada su similitud con un falo erecto, este tema fue ampliamente desarrollado por Koch-Harnack (KOCH-HARNACK, 1989: p.83) que incluye este escifo entre las piezas estudiadas. En nuestro vaso sería pues muy lógica la presencia de estas flores que aludirían a la unión sexual posterior al rapto.

Dentro del grupo de piezas que muestran este esquema simple que vimos en el Pintor de Lewis, hay que añadir dos ánforas muy parecidas, una conservada en Baltimore y otra de la Collección Castellani (Baltimore, Collección Robinson, sin número y Roma, Collección Castellani, 50471; *ARV*, 272,1)<sup>13</sup>. Ambas muestran a Dioniso y Ariadna en una misma cara y en la contraria una figura femenina que huye. En la de Baltimore el dios posa su mano sobre el hombro de la joven mientras que con la otra mano le hace un gesto de invitación (**Lám. V**). Ariadna se vuelve hacia él y sostiene en su mano lo que parece ser un objeto esférico. Habida cuenta de la escasez de atributos que suele llevar la cretense, resulta muy interesante detenerse para tratar de averiguar qué sostiene en su mano. En principio podría ser el famoso ovillo que le permitió a Teseo encontrar la salida del laberinto, elemento muy característico que en otras ocasiones hemos podido ver en su mano aunque siempre en contextos relacionados con la saga del héroe ático<sup>14</sup>. Teniendo en cuenta que sería poco apropiado que portase un atributo que la vinculase con un amor del pasado, quizás deberíamos pensar que pudiera tratarse de una fruta, quizá de una manzana. De entre todas las frutas, la manzana, el membrillo y la granada están asociados con la unión sexual, especialmente dentro del matrimonio. Solón (Frag. 127), en una ley que se le atribuye, decía que la recién casada debía entrar en el tálamo comiendo membrillo (CÁLAME, 2002: p.166) y que una manzana le proporcionaría buen sabor de boca (Frag. 20). De una forma u otra, la fruta tenía un papel importante en el cortejo amoroso. Sabemos que en la literatura griega era símbolo de amor y cuando una muchacha aceptaba ese obsequio, aceptaba a su vez el amor del joven que se lo ofrecía. Por añadidura, y, dentro del contexto nupcial, los frutos pródigos en semillas se consideraban apropiados para favorecer la fertilidad del matrimonio (OAKLEY y SINOS, 1990: p.35). En el caso concreto de la manzana —que en la pintura es quizá la única

---

<sup>13</sup> Tengo que agradecer a Kate Nichols, investigadora del Archivo Beazley, su amabilidad al haberme proporcionado con gran rapidez y eficiencia la referencia de la hidria de Baltimore, así como el hecho de haberse molestado en corregir mi rudimentario inglés para el resumen de este artículo.

<sup>14</sup> Por ejemplo en una cñica (Munich, Antikensammlungen, J333; *ABV*, 163.2, 160.2).



reconocible— algún autor creía que estaba pensada para producir deseo sexual en la mujer. El acto de lanzar manzanas a una muchacha, cuyo paradigma se encuentra en el mito de Atalanta e Hipómenes, indica, un intento de seducción<sup>15</sup>.

En cualquier caso, y desde mi punto de vista, el identificar este objeto como una manzana no sólo es plausible y verosímil sino que encaja perfectamente con un contexto claramente marcado por el erotismo implícito y por ende con la nupcialidad (DIEZ DEL CORRAL, 2003: p. 103). Un caso similar, aunque sin la manzana, es el que vemos representado en el ánfora de la colección Castellani (50471) (Lám. VI), en la que nos encontramos con un esquema muy parecido, si bien esta vez Dioniso aferra a la muchacha por los hombros y le agarra una mano, mientras ella se vuelve hacia su agresor y sostiene un pliegue de su himation para poder huir mejor.

En un kelebe del pintor del Frutteto (Ferrara, Mus. Archeo. Naz., inv. 2818) (Lám. VII) tenemos una variante del motivo del rapto; flanqueado por dos sátiros, Dioniso, ritón en mano y con una rama de vid, se dirige a Ariadna que huye y gira su cabeza hacia el dios. Dos sátiros flanquean la escena. No parece exactamente un rapto puesto que a pesar de seguir el modelo iconográfico al uso, no parece existir temor en la mirada de la muchacha. Ella lleva el pelo recogido en un *sakkos* y hace el gesto de la *anakalypsis*, es decir, sostiene levantado el velo que la cubre mostrando su rostro. Este gesto ritualizado forma parte del ceremonial de la boda griega y llega a convertirse en un motivo que se vacía de contenido en la figuración vascular hasta llegar a ser no más que un elemento casi decorativo de las muchachas (OAKLEY, 1982: p. 115-118). Resulta esclarecedor el hecho de que Ariadna haga este gesto puesto que no sólo nos sirve para reconocerla, pues de otro modo sólo podríamos inferir su identidad por la presencia de Dioniso, sino que también viene a apoyar la tesis que aquí se defiende, esto es, que el modelo de rapto es un esquema que no tiene por qué tener connotaciones negativas sino que, en muchos casos, se vincula con el amor y la nupcialidad, como creo que podemos deducir de la presencia de elementos como ese.

Siguiendo con la argumentación de la nupcialidad tenemos una hidria (Londres, British Mus., E184) (Lám. VIII) que nos puede proporcionar nuevas pistas desde el punto de vista iconográfico. En ella vemos ilustrada una escena de rapto canónica, en la que Dioniso blande un tirso, esta vez con intención de ataque, en su carrera tras Ariadna, que a su vez se vuelve hacia él con el gesto de sorpresa y temor propio de estas imágenes. Lo más significativo no es la pareja protagonista sino las otras figuras que los acompañan; en primer lugar tenemos un sátiro que toca el *aulos* a la izquierda, al otro lado vemos una especie de asiento con cojín. También hay una doncella que asiste al rapto y un Eros, sentado en una esquina, entretenido con un lazo que lleva en las manos.

---

<sup>15</sup> C. A. Faraone, «Aphrodite's KESTOS and apples for Atalanta: Aphrodisiacs in Early Greek Myth and Ritual», en *Phoenix* 44;3, (pp. 219–243), 1990; ver p. 230 y 237 respectivamente. Ver F. Díez Platas, (2001) *La representación de las Ninfas en la Literatura y la Cerámica Griega Arcaica*, Universidad Complutense de Madrid, [1996] ed. en CD-ROM, p. 373, para el valor de un fruto, quizá una manzana, en una escena de persecución erótica.

Lo más común en las representaciones de persecuciones es que aparezca la pareja, a veces cada uno ocupa un lado del vaso, en ocasiones acompañada de alguna doncella que huye con la dama (como se ve en el caso de las ánforas de Baltimore y Castellani), sin embargo en este caso nos encontramos con una muchacha que parece aguardar con mucha tranquilidad el desenlace de la historia. La presencia de un sátiro tocando un instrumento, puede aludir a la música de alguna celebración, así como el cojín que nos habla de un interior, escenario poco apropiado para una persecución. El *aulós* es un instrumento bastante asociado al ámbito femenino, que además posee un valor «extrovertido», es decir que proporciona música para que alguien la baile y por ello es común en las fiestas (FRONTISI-DUCROUX y LISSARRAGUE, 1990: p. 223-224). Conviene aclarar que Eros no suele ser un personaje habitual en las representaciones de carácter violento o sexualmente explícitas. Así que su valor en este tipo de contextos no debería ser otro que el de aludir a una unión amorosa consentida, en este caso, entre Dioniso y Ariadna. El lazo que lleva en sus manos es un atributo de nupcialidad que el público griego tenía la oportunidad de ver en muchas otras imágenes vasculares.

Este vaso nos muestra una escena de rapto en las que las alusiones al matrimonio son mucho más explícitas de lo normal, y entender la figura de Eros es determinante para valorar su significado. Su presencia se repite en la citada *enócoe* del pintor de los Nióbidas y en una cratera de campana de Nicosia (París, Cabinet des Medailles, 460 y Nicosia, Mus. de Chipre, 5297B). A. Stewart entiende que la omisión de Eros en las escenas de rapto alude a una falta de intencionalidad sexual *per se* en la acción, puesto que esa persecución masculina se interpreta como un medio de aculturación de la mujer, más allá de que luego se produzca un acercamiento sexual. Además añade que en el caso de raptos por parte de dioses la intención de aculturación no existe sino sólo la del contacto físico en sí mismo, lo que vendría a justificar la presencia de Eros en las escenas anteriores. Sin embargo y desde mi punto de vista, pienso que la figura de Eros no alude a la sexualidad en sí misma sino más concretamente a la sensualidad y al amor. Este hijo de Afrodita es el que inflama el corazón de los enamorados, el que anima las relaciones entre hombre y mujer, así lo vemos como divinidad inspiradora del amor en múltiples imágenes relacionadas con las bodas. Sin embargo no está presente en las escenas donde vemos una muestra de la sexualidad desenfundada, tanto en las ya citadas escenas de sátiros y ninfas, como en el ámbito de los mortales, en los vasos que representan orgías tan comunes en la primera mitad del siglo V. Eros es una figura con un valor mucho más sutil, que como fuente generadora de la atracción se muestra en imágenes donde su presencia alude a la unión y al matrimonio<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Véase mi pequeña aproximación titulada «Los contextos del amor. Eros en las imágenes de Cortejo de Dioniso y Ariadna», en las Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos, vol. 13, Madrid, 2004, pp. 436-445.

Esta hidria presenta pues una escena cargada de elementos nupciales que aluden a la duradera unión que se va a establecer entre los protagonistas de la escena. Es una imagen del rapto pero desde una óptica muy particular en la que encaja perfectamente esta visión menos agresiva que infiero del estudio de estas piezas.

Algo similar sucede con la imagen que ilustra una hidria de Basilea (H. Cahn) (Lám. IX) del primer tercio del siglo V. Esta pieza exhibe una versión mucho más teatral del mito, cargada de personajes y de elementos nuevos que aluden al futuro de la pareja. La acción se desarrolla de izquierda a derecha: en el extremo nos topamos con un esquema similar al de una hidria de Berlín<sup>17</sup>. Teseo volviéndose hacia la derecha, parece reticente a la insistencia de Atenea para que abandone a Ariadna. La pareja Dioniso y Ariadna es en el centro de la representación, mientras que el lateral derecho se ve ocupado por tres figuras femeninas que se acercan a la cretense. Sin embargo el foco de atención no se ve repartido entre los dos episodios laterales, sino que el núcleo de la acción recae sobre el hallazgo de Ariadna por parte de Dioniso, dejando a Teseo en un segundo plano. Esta elección resulta determinante para la concepción de la composición, puesto que prioriza la parte central de la banda pintada, que se ve equilibrada con los grupos de figuras que la flanquean.

En este singular vaso nos encontramos con la materialización del momento mismo del rapto como motivo central; Dioniso agarra por la cintura a Ariadna, que se debate, alzando los brazos desesperadamente. Sin embargo la peculiaridad de esta escena es que está cargada de elementos nupciales, que la dotan de un valor añadido. Las tres figuras femeninas que vienen de la derecha se pueden interpretar como las *nymphokomoi*, muchachas que servían de ayuda a la joven novia. Portan un tirso, una guirnalda y una corona. Éstos dos últimos son objetos relacionados con la iconografía nupcial y atributos propios de los novios. Del mismo modo podemos interpretar la insólita presencia de un cojín a los pies de Ariadna, que probablemente haga referencia al tálamo y, por tanto, a la unión sexual. En esta línea interpretativa también cabe la posibilidad de que la mujer que lleva la guirnalda, individualizada por su peinado, sea la propia Afrodita, que sale a darle la bienvenida a la novia al mundo de las esposas.

Si tenemos en mente la leyenda de Ariadna, cómo la descubre Dioniso dormida en la costa de Naxos, es curioso comprobar cómo el artista decidió resolver la narración. El pintor se valió de una de las variadas fórmulas representativas para solucionar el episodio; el esquema del rapto se adecuaba perfectamente para que el espectador infiriese que era una historia de amor, que además terminaba bien, como se encargó de subrayar con la presencia del trío femenino. Esta pieza nos demuestra cómo estaba organizada la mirada del hombre griego, pues en ningún

---

<sup>17</sup> Berlín, Antike F2179; Allí el esquema de rapto se combina con otra pareja, Teseo y Atenea, que repiten en cierta medida la idea pero invertida, es decir, la diosa ejerce de «raptora» alejando a Teseo de Naxos para dar cabida al encuentro del dios del vino con la joven Ariadna.

momento del relato mítico se habla de un rapto sino de un encuentro y de la posterior boda de los amantes. Sin embargo el pintor decide aplicar un convencionalismo de las imágenes del amor para hacer más explícito el sentido de su pintura. Asistimos así a la materialización de ese código de las imágenes, el uso de fórmulas o estereotipos asumidos por una comunidad y por ello fácilmente descifrables. Ningún griego que poseyese este vaso pensaría seguramente que Dioniso raptó a Ariadna, sino que la pintura expresa la historia de una pareja.

Tanto en el caso que acabamos de ver como en la anterior hidria de Londres, existen varios elementos que subrayan que la unión de Dioniso y Ariadna es más que un *affaire*. Tanto en uno como en otro la presencia de las *nymphokomoi* nos sirve para establecer paralelos con las pinturas que ilustran los momentos de preparación de la novia. Así mismo la reiterada presencia del motivo del cojín, nos lleva a interpretar estas escenas en una misma línea, como momentos previos a la boda. Habida cuenta de la variedad de los atributos relacionados con el contexto nupcial creo factible aplicar, al menos al conjunto de vasos de Dioniso y Ariadna, un valor diferente al esquema de la persecución y el rapto. No creo exagerar si afirmo que todas esas convenciones iconográficas, desde el *anakalypsis* hasta la presencia de Eros o de la manzana, nos hablan de una unión consentida y deseada y no de una agresión en la que la mujer no es más que un elemento más. La cuestión es que aún partiendo de que el rapto se entienda como una imagen civilizadora, en este caso hablamos de una muchacha que terminará siendo esposa inmortal de Dioniso y no de un encuentro ocasional. De esta forma no sólo se mantiene la idea de un orden social establecido por el varón sino que se enfatiza el siguiente paso, que es el matrimonio, pero al mismo tiempo deja abierta una puerta a la idea del amor conyugal puesto que esta pareja es el paradigma del buen matrimonio.

Son muchos los estudios dedicados a la cuestión del rapto, pero casi todos gravitan en torno a una misma idea: el papel civilizador del mismo como medio de «domar» a la mujer. Eva Keuls (1985: p.47 y ss.) expresa con estas palabras su opinión sobre las escenas de rapto o persecución tan típicas de la iconografía ática del siglo V: «el rapto es la última materialización del falicismo llevado a la acción». Desde puntos de vista menos extremistas, el problema del valor y significado de los numerosos vasos que representan este tema ya fue tratado por otros autores anteriormente. Entre ellos destaca el trabajo de S. Kaempf-Dimitriadou (1979), que se limitó a los amores divinos. Keuls opina que estas representaciones lo que enfatizan es el principio de dominación masculina sobre la mujer, basada en el sexo, y critica que autoras como Kaempf-Dimitriadou se valgan de eufemismos al identificar estas escenas, y las clasifiquen como cortejos o amores. En este sentido gira también la interpretación de Keuls de imágenes de efebos persiguiendo a muchachas, que define como el paradigma de la unión entre hombre y mujer en el mundo griego. En la misma línea tenemos los estudios de Chr. Sourvinou-Inwood (1987: p. 138 y ss.), que, como ya dijimos, relaciona estas escenas de rapto

con la imagen de la caza, entendida como un medio de domesticar a la virgen e incluirla en la sociedad<sup>18</sup>.

Desde mi punto de vista creo que la imagen del rapto funciona más como una metáfora de la unión del hombre y la mujer que como expresión de dominio masculino. Unas líneas más arriba hablábamos de la creación de convencionalismos representativos, decíamos que eran un medio de hacer reconocibles a primera vista determinadas escenas o mitos; los modelos sirven como percha para el artista al mismo tiempo que son la pista para que el espectador interprete la imagen. La cuestión del rapto vendría a funcionar de una manera similar.

El artista antiguo había de crear una fórmula cómoda y sencilla que pudiese resumir la relación amorosa, fuese de la clase que fuese, que, por su versatilidad, se pudiese adaptar a diferentes relatos míticos. De esta manera, e inspirados en esquemas cinegéticos, surgiría el modelo de rapto o persecución, que consiste, a grandes rasgos, en un perseguidor y en un perseguido. En la mayoría de las piezas suele tratarse de un hombre o sátiro que intenta atrapar a una mujer o ninfa, sin embargo, existen ejemplos en los que el sujeto es una mujer, como en el caso de Eos persiguiendo a Titono<sup>19</sup> (OSBORNE, 1996: p.65 y ss) (**Lám. X**). Otra variante de interés es la que alude a las relaciones homosexuales, son escenas en las que el *erastés* «metamorfoseado» en un joven Eros persigue al *erómenos*, que se hacen reconocibles por la presencia de la palabra *kalos* pintada en el vaso<sup>20</sup>.

El esquema representativo del rapto es un medio, pues, muy eficaz para expresar el deseo de unión física entre una pareja, sea consentido o no. Frente a la extrema explícitez de las imágenes de relaciones sexuales, típicas de las primeras décadas del siglo V, la fórmula de la persecución se nos revela como una manera muy sutil de referirse al contacto físico de una pareja. Por añadidura en muchas de estas escenas nos encontramos con la figura de Eros que viene a sancionar la naturaleza amorosa de esa unión, así como para enfatizar la idea del deseo.

En cuanto a las interpretaciones que ven en el rapto una muestra de opresión hacia la mujer he de decir que disiento en parte. En primer lugar considero poco ortodoxo el uso de conceptos contemporáneos, relacionados con el moderno feminismo, en contextos en los que carecen de fundamento. Esto es, la idea de la liberación de la mujer no tiene sentido en una sociedad en la que ni siquiera se la consideraba como parte de la ciudadanía. Pienso que forma parte de nuestra

---

<sup>18</sup> L. Todisco, (1997) p. 144 y ss. Defiende la misma interpretación y además comprueba que en la cerámica ática del siglo V hay una relación bastante común entre escenas de gineceo y de rapto, que aparecen asociadas en un mismo catálogo.

<sup>19</sup> Conviene señalar que estas imágenes del deseo femenino están cargadas de connotaciones negativas frente a la normalidad con la que se asumen en el caso contrario; Cílica. Londres, BM, E72.

<sup>20</sup> LIMC (III), s.v. Eros (A. H. Hermary Cassimatis y R. Vollkommer), pp. 850-942, (1990) Artemis-Verlag, Zurich. Sobre la imagen de Eros como elemento signifiante para una escena de connotaciones amorosas homosexuales véase: H. A. Shapiro, (1981) «Courtship Scenes», en AJA, 85.

labor como historiadores el dar cuenta de la situación en la que se encontraba la mujer en Grecia, sin embargo creo que el tratar de analizar su presencia o función en las artes visuales partiendo de parámetros actuales no hace otra cosa que viciar el resultado. Si bien es cierto que en este caso concreto hemos de admitir que el uso de un modelo figurativo como el rapto, que de por sí tiene connotaciones violentas, no parece el más apropiado para expresar la unión consentida de una pareja, creo que, en muchos casos, no es más que un cliché carente de valores negativos

En segundo lugar, los griegos tenían un término específico para denominar a la felicidad marital: *homophrosyne*, que venía a significar la unión de corazones y mentes, fenómeno que sólo podía producirse en el tálamo, lugar por antonomasia de unión entre el principio femenino y el masculino. Es difícil sostener, partiendo de la existencia de esta palabra, que el matrimonio fuese entendido como un puro trámite en favor de la reproducción. Es evidente que existe una oposición clara entre el mundo de las mujeres y el de los hombres, no obstante, a pesar de las diferencias, hay un tipo de lenguaje que es común a ambos y que se desenvuelve al calor de las relaciones amorosas. Esta especie de entendimiento compartido que suaviza fronteras se ve sancionado por tres divinidades honradas en Atenas como «los susurradores»: Hermes, Eros y Afrodita (REDFIELD, 1982: p.197-198).

En tercer y último lugar, un ejemplo paradigmático del concepto más amable que tenían los griegos de sus esposas lo podemos observar en el ya citado *Banquete* (IX) de Jenofonte. En la primera parte del texto, como tratamos más arriba, vimos cómo se refieren a la divina pareja en términos inequívocos del placer que les producía ver una escena tan tierna. En la segunda parte del fragmento vemos cómo no sólo la visión de los jóvenes enamorados les agradaba sino también cómo era una verdadero incentivo para hacer ellos lo mismo, es decir, buscar una compañera o, de tenerla, ir a su encuentro: *Al fin, al ver los convidados que entrarnos quedaban abrazados y como retirándose para acostarse, los solteros juraron casarse y los casados montaron sus caballos y salieron al galope en busca de sus mujeres para disfrutar de estas caricias.*

Sea por el uso de parámetros anacrónicos, sea por la concepción que tenían los helenos de la felicidad marital, creo que no es del todo correcto el entender la fórmula del rapto o la persecución en un sentido totalmente negativo. En mi opinión no era una práctica realmente en uso, ni siquiera un ritual, sino más bien la materialización iconográfica de una costumbre fosilizada legada por un pasado remoto que encontraba nuevo vigor en la literatura y en las artes. Sin duda, habrían de producirse raptos al igual que adulterios y otras incidencias del estilo pero ello no los convierte en una práctica que se enseñase de padres a hijos y de ninguna manera sustituiría al verdadero rito del matrimonio.

A través de esta exposición he tratado de defender una tesis que ante algunos testimonios escritos y, sobre todo, ante la mirada actual es difícil de sostener, pero que si ahondamos un poco más en la mentalidad griega y hacemos el esfuerzo de

ver más allá de ciertas fuentes que propugnan un determinada norma de conducta (que no por ello habría de respetarse) para acercarnos al lado más humano de las vivencias cotidianas, podremos alcanzar una visión menos radical y más equilibrada de las relaciones hombre-mujer, que por ende es de las pocas cosas que todavía nos unen al pasado heleno.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARRIGONI, G., (1983) «Amore sotto il manto e iniziazione nuziale», en *QuadUrbCultClass*, 1983, vol. 44.
- BERNABÉ, A., (1992) «El mito de Teseo en la poesía arcaica y clásica», en *Coloquio sobre Teseo y la Copa de Aison*, Anejos de Archivo Español de Arqueología XII, CSIC, pp.97-118.
- BERNABÉ, A., (traducc.) (1979) *Fragmentos de Épica Griega Arcaica*, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid.
- CÁLAME, C.(2002) *Eros en la Antigua Grecia*, [Roma-Bari, 1992], Akal, Madrid.
- DIEZ DEL CORRAL C., P, (2003) *Mito y Eros. Los amores de Dioniso y Ariadna en la cerámica de Figuras Rojas*, Memoria de Licenciatura, Universidad de Santiago de Compostela, (inédita).
- DIEZ DEL CORRAL C., P., (2004) «Los contextos del amor. Eros en las imágenes de Cortejo de Dioniso y Ariadna», en *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. 13, Madrid, pp. 436-445 (en prensa).
- FARAONE, C. A. (1990), «Aphrodite's KESTOS and apples for Atalanta: Aphrodisiacs in Early Greek Myth and Ritual», en *Phoenix* 44;3, pp. 219 – 243.
- FRONTISI-DUCROUX F. y F. LISSARRAGUE, (1990) «From Ambiguity to Ambivalence: A Dionysiac excursion through the «Anakreontic» Vases», en F. Zeitlin, D. M. Halperin y J. J. Winckler eds., *Before Sexuality: the Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton Univ. Press, pp. 211-256.
- GENNEP, A. van (1986) *Los ritos de paso*, Madrid.
- JENKINS, I., (1983) «Is there life after marriage? A study of abduction motif in vase paintings of the Athenian wedding ceremony», *BICS*, XXX.
- JENOFONTE (1993) *Recuerdos de Sócrates-Económico-Banquete-Apología de Sócrates*, traducción de J. Zaragoza, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid.
- KAEMPF-DIMITRIADOU, S., (1979) *Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5 Jahrhunderts v. Chr.*, Berna, Francke Verlag.
- KEULS, E. C., (1985) *The Reign of Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens*, California Univ. Press.
- KOCH-HARNACK, G. (1989) *Erotische Symbole. Lotosblüte und gemeinsamer Mantel auf antiken Vasen*, Berlin.
- LIMC (III), s.v. Eros (A. H. Hermayr Cassimatis y R. Vollkommer), (1990) Ártemis-Verlag, Zurich, pp. 850-942.
- MAGNIEN, V., (1936) *Le mariage chez les anciens. L'initiation nuptiale*, L'Antiquité Classique, T. V, Fasc. 1, Bruselas.
- OAKLEY, J. H., (1982) «The Anakalypteria», *AA*, Heft 1, pp 115-118.
- OSBORNE, R., (1996) «Desiring Women on Athenian Pottery», en N. Kampen (ed.), *Sexuality in Ancient Art*, Cambridge, pp.65-80.
- REDFIELD, J., (1982) «Notes on the Greek Wedding», en *Arethusa*, pp. 181-201.
- ROBSON, J. E., (1997) «Bestiality and Bestial Rape in Greek Myth», en S. Deacy y F. Pierce, *Rape in Antiquity*, Duckworth, Londres, pp. 65-96.
- SCHMITT-PANTEL, P. y A. SCHNAPP, (1982) «Image et société en Grèce ancienne. Les représentations de la chasse et du banquet», en *RA*, 1.



- SCHNAPP, A. (1984-85) «Seduction and Gesture in Ancient Imagery», en *History and Anthropology*, 1, pp. 49-55.
- SCHNAPP, A. (1989) «Eros, The Hunter», en C. Bérard (ed.), *The City of Images. Iconography and Society in Ancient Greece*, Princeton, pp. 71-87.
- SHAPIRO, H. A. (1981) «Courtship Scenes», en *AJA*, 85, pp. 133-143.
- SOURVINOU-INWOOD, Chr., (1987) «A series of Erotic Pursuits: Images and Meanings», en *JHS*, pp. 131 – 153.
- SOURVINOU-INWOOD, Chr., (1988) *Studies in Girls' Transitions*, Atenas.
- STEWART, A., (1995) «Rape?», en *Pandora: Women in Classical Greece*, Exhibition- The Walters Art Gallery, Baltimore, pp.74-90.
- TODISCO, L. (1997) «Atene e Magna Grecia. Percorsi Iconologici» en *Ostraka*, Año VI, nº 1, Junio.
- WEBSTER, T. B. L., (1966) «The Myth of Ariadne from Homer to Catullus», en *Greece and Rome*, pp.22-31.

Díez del Corral Corredoira, P.



LÁMINA I: Tondo de cílica. Florencia, Mus. Archo. Naz., 8943. (Fotografía autora).

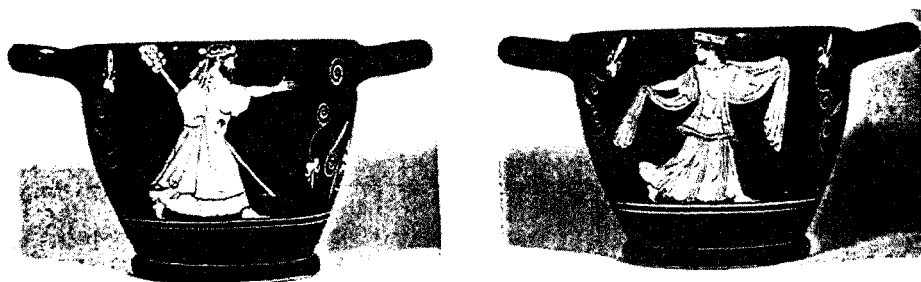


LÁMINA II: Detalle de cratera. Boston, MFA, 1972.850.

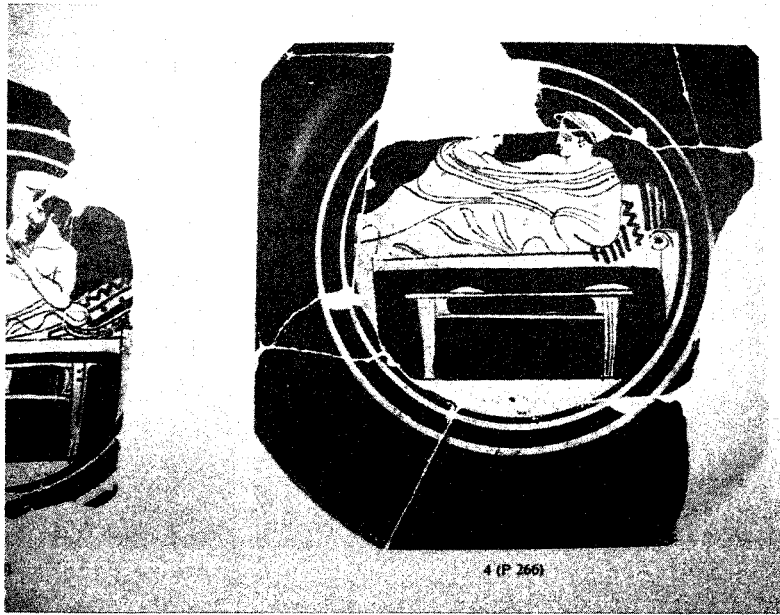


LÁMINA III: Escifo. Nueva York, MMA, 56.171.59.



LÁMINA IV: Tondo de cíliza. Chiusi, Mus. Arch. Naz., P66.



LÁMINA V: Ánfora. Baltimore, Coll. Robinson.



LÁMINA VI: Ánfora.  
Roma, Coll.  
Castellani,  
50471.

*El rapto: ¿una forma de amor?*



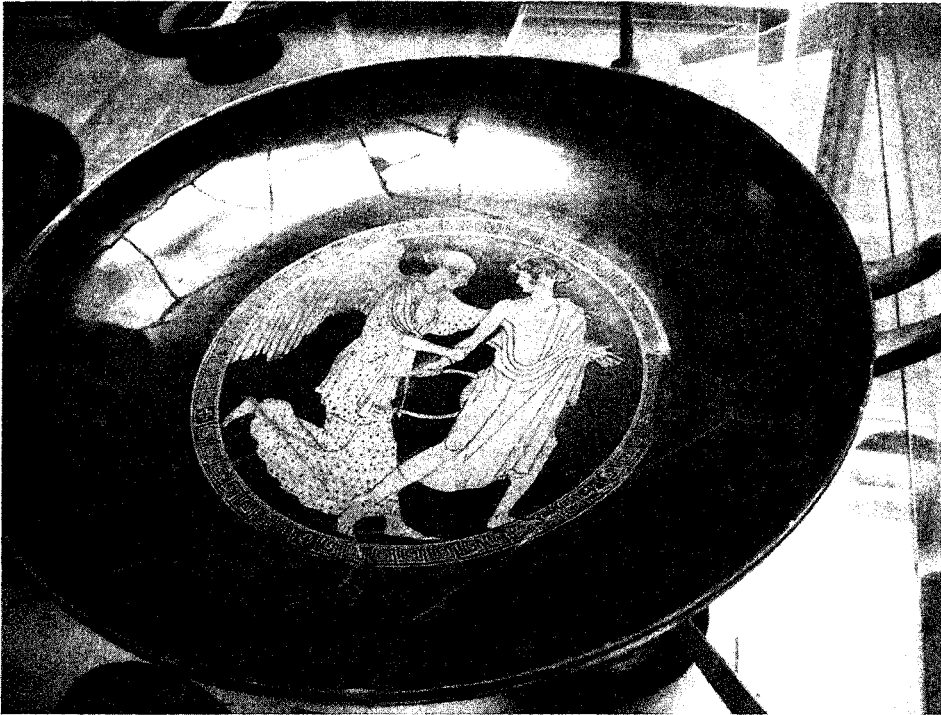
LÁMINA VII: Kelebe. Ferrara, Mus. Arch. Naz., inv. 2818.



LÁMINA VIII: Hidria. Londres, British Mus., E184. (Fotografía autora)



LÁMINA IX: Hidria. Basilea, H. Cahn.



**LÁMINA X: Cílica. Londres, BM, E72. (fotografía autora)**