



Eikón Imago
e-ISSN: 2254-8718

Viaje de Ariadna hacia el Olimpo: reflejos del mito a través de la obra iconográfica

Marta Bailón García¹

Recibido: 10/07/2018 / Aceptado: 22/10/2018 / Publicado: 15/11/ 2018

Resumen. Teseo se ofreció como víctima para acompañar al sacrificio de jóvenes que debía ofrecer el rey Egeo de Atenas al rey Minos de Creta. El objetivo del ofrecimiento era acabar con la amenaza del Minotauro, destinatario final del sacrificio humano. Antes de enfrentarse al monstruo Teseo encuentra a Ariadna, la cual le ofreció su ayuda para salir ileso de la empresa, tras prometerse amor eterno. Después de salir triunfador, Teseo embarcó en su nave llevando consigo a Ariadna, pero la abandonó en la isla de Naxos. Allí la descubrió el dios Dioniso que decidió casarse con ella y convertirla en diosa. El mito de Ariadna ha quedado reflejado en el arte clásico, creando modelos iconográficos que se repitieron a lo largo del período grecorromano. Posteriormente estos modelos se repitieron en diferentes representaciones, adaptándose al Cristianismo, como mostramos en el ejemplo de “La Magdalena en el desierto”. Así mismo, el mito de Ariadna continuó representándose con diferentes interpretaciones.

Palabras Clave: Ariadna, Teseo, Minotauro, Dioniso, Naxos, Corona Boreal.

[en] Ariadne’s journey to Olympus: reflections of the myth in the iconographic work

Abstract. Theseus volunteered as a victim accompanying the sacrifice of young people offered by the Aegeus, king of Athens, to Minos, king of Crete. The purpose of the offer was to end the threat of the Minotaur, the final recipient of human sacrifice. Before facing the monster Theseus finds Ariadne, who offered her help to get out of the company unharmed, after promising eternal love. After leaving triumphant, Theseus boarded his ship taking Ariadne with him, but abandoned it on the island of Naxos. There the god Dionysus discovered her and decided to marry her and turn her into a goddess. The myth of Ariadne has been reflected in classical art creating iconographic models that were repeated throughout the Greco-Roman period. After these models were repeated in different representations, adapting to Christianity, as we showed in the example of “Mary Magdalene in the desert”. Equally, the myth of Ariadne continued to be represented with different interpretations.

Keywords: Ariadne, Theseus, Minotaur, Dionysus, Naxos, Corona Borealis.

Sumario. 1. La leyenda del rey Minos. 2. El sacrificio de Teseo y su encuentro con Ariadna. 3. El abandono de Ariadna. 4. Ariadna convertida en diosa. 5. El modelo iconográfico de «Ariadna dormida». 6. Influencias en modelos iconográficos posteriores. 7. Conclusión. 8. Fuentes y Bibliografía.

Cómo citar: Bailón García, Marta (2018), “Viaje de Ariadna hacia el Olimpo: reflejos del mito a través de la obra iconográfica”, *Eikón Imago* 13, 35-48.

1. La leyenda del rey Minos.

Minos fue el rey mítico de Creta. Según la leyenda fue el primero que dominó el mar y las islas Cícladas. Minos simboliza a la civilización minoica (2700-1450 a.C.). Junto con su esposa Pasifae (hija a su vez de Helios) tuvieron varios hijos, entre los que se encontraban Androgeo y Ariadna. Androgeo participó, y venció, en diferentes juegos de las Panateneas (en Atenas) en tiempos del rey Egeo. Allí, Androgeo mantuvo contactos con los hijos de Palante, hermano de Egeo. El rey de Atenas, Egeo, desconfió de esta amistad, pensando que se trataría de una conspiración para arrebatarse el poder y decidió tramar una conjura contra Androgeo.

¹ Universidad Nacional de Educación a Distancia
E-mail: martabailon@madridsur.uned.es

Existen varias versiones sobre la muerte de Androgeo²:

- Egeo esperó a que Androgeo se dirigiera a una fiesta a Tebas para mandar que lo asesinaran por traición cerca de Énoe (dentro de la región del Ática).
- Otra versión menciona que la venganza de Egeo consistió en mandar a Androgeo a luchar contra el toro de Maratón, quien finalmente le vence.
- La última hipótesis haría que Androgeo fuera asesinado por sus rivales políticos en los juegos de las Panateneas. De esta forma el rey Egeo se vería libre de cualquier amenaza contra su reinado dentro del Ática.

La muerte de Androgeo supuso el comienzo de la guerra entre Egeo de Atenas y Minos de Creta, puesto que Minos pidió explicaciones de la muerte de su hijo. Al no serle satisfactorias dichas respuestas decidió emprender la guerra contra el Ática y Grecia. Esta guerra supuso para el continente grandes pérdidas humanas, materiales, hambrunas, además de producirse aridez y deficiencia hídrica en los ríos. Todo esto fue contemplado como diferentes castigos ofrecidos a los hombres por parte de los dioses, debido a su impiedad.

Para congraciarse con la divinidad, se consultaron con el oráculo una posible solución. Las plegarias bastaron para congraciarse con casi todo el continente, pero la miseria continuó asolando Atenas. La ciudad de Atenas tuvo que someterse a una satisfacción mayor. Ésta consistió en ofrecer al rey Minos una ofrenda de siete muchachos y siete doncellas cada nueve años, elegidos por sorteo, que serían entregados como sacrificio cruento para alimentar al Minotauro, mientras el monstruo viviera.

El Minotauro, monstruo con cuerpo de hombre y cabeza de toro, fue el resultado del encuentro amoroso entre Pasifae, la madre de Ariadna, y un toro, regalo de Poseidón a Minos. Poseidón regaló un toro magnífico, surgido de las aguas, a Minos, además de ayudarle a conseguir el reino. A cambio, Minos debía realizar ofrendas y sacrificios a Poseidón. Pero al no recibir los votos, Poseidón encolerizado, decidió vengarse de Minos, haciendo que Pasifae se disfrazara de vaca y tomara al toro como amante. Minos para ocultar su deshonra, el adulterio de su esposa Pasifae, decidió ocultar al Minotauro en un edificio con diferentes estancias sin salida, encrucijadas y múltiples caminos tortuosos. La edificación fue encargada al experto arquitecto Dédalo. Las reparaciones de guerra se establecieron mediante la ofrenda cruenta al Minotauro que representó el fin de la guerra y el triunfo de Creta sobre el continente (Época Minoica 2700-1450 a.C.)³.



Fig. 1. *Skyphos* de figuras negras, en dos vistas. Siglo VI a.C. Museo del Louvre MNC 675. Teseo matando al Minotauro. Presencia del sacrificio de los 7 jóvenes y 7 doncellas. Imagen tomada de la web del Musée du Louvre. <https://www.louvre.fr/> (Último acceso: 30/04/2018).

2. El sacrificio de Teseo y su encuentro con Ariadna.

Tras dos sacrificios y pasados otros nueve años, Minos volvió a solicitar al Ática que eligiera de nuevo a siete jóvenes y siete doncellas como tributo a Creta. En el tercer sorteo, Teseo, el hijo de Egeo, decidió presentarse como voluntario para el sacrificio e

² Recogidas en Diodoro de sicilia IV 5; Pausanias I 27, 10.

³ Apolodoro III 1, 3; Ovidio, *Fast.* III 495. Id., *Met.* VIII 155-170; Diodoro de sicilia IV 60-63, 3.

intentar acabar con el Minotauro. Las naves que transportarían a los jóvenes también se llevarían desde el Ática. Así pues, se acordó, al regreso de las embarcaciones debían izar velas blancas si la empresa había tenido éxito y Teseo regresaba sano habiendo matado al Minotauro, o que debían izar velas negras si se hubiera fracasado y Teseo hubiera resultado muerto.

Cuando Teseo arribó a la isla de Creta se encontró con la princesa Ariadna, hija de Minos⁴, la cual se enamoró de Teseo y le proporcionó una gran ayuda en su empresa. Ariadna, cuyo nombre estaba mitológicamente relacionado con la luz, fabricó para Teseo una madeja de hilo para ayudar a Teseo a regresar del Laberinto. Teseo debía atar el comienzo de la madeja y recorrer el Laberinto del Minotauro desprendiendo hilo del ovillo. Cuando terminara la hazaña de dar muerte al Minotauro debía recoger la hebra hasta dar con la salida del Laberinto⁵.

Teseo prometió amor eterno a Ariadna. La Fig. 1 es un *skyphos* (σκύφος) o vaso abierto para beber decorado con escenas relativas a la hazaña de Teseo.⁶ La imagen central muestra la lucha de Teseo contra el Minotauro. Ariadna contempla la escena, llevando en su mano la madeja de lana que previamente había ofrecido al héroe para enfrentarse al ser mitológico. La parte trasera del vaso registra una escena en dos registros, cada uno de ellos muestran a los siete jóvenes y las siete doncellas que servían como ofrenda propiciatoria.

3. El abandono de Ariadna.

Tras matar al Minotauro y salir victorioso del Laberinto, Teseo raptó a Ariadna y se hizo a la mar sin ser visto. Llegó a la Isla de Día (identificada como Naxos, o quizás como una parte de Creta) dejando abandonada a Ariadna a su suerte mientras esta dormía⁷. La Fig. 2 muestra dos escenas relativas a dos mitos relacionados con los héroes Belerofonte y Teseo.⁸



Fig. 2 Vaso de figuras rojas sobre fondo negro. Siglo V-IV a.C. Museum of Fine Arts Boston. Cat. Nº 8 (00.349^a-b). Cara A. Belerofonte y Pegaso en la corte de Preto y su esposa Estenebea. Cara B. Teseo abandona a Ariadna en la isla de Naxos. Imagen tomada de la web del Museum of Fine Art Boston. <https://www.mfa.org/> (Último acceso: 30/04/2018).

⁴ Ariadna aparece como una heroína de época minoica ya desde los primeros textos de Homero y Hesíodo. Paul Wathélet, 1991, "Dionysos chez Homère ou la folie divine", *Kernos* 4, p. 64.

⁵ Plutarco, *Teseo* XV 1-18; Diodoro de sicilia IV 61, 4-5. LIMC VII, *Theseus*.

⁶ Ficha museística e imagen puede verse en: <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/skyphos-beotien-figures-noires>

⁷ Vinciane Pirenne-Delforge, 1994, *L'Aphrodite grecque. Contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique*, Atenas, Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique. Pp. 349-350.

⁸ Ficha museística e imagen puede verse en: <https://www.mfa.org/collections/object/jar-stamnos-154074>

La primera escena (cara A, imagen de la izquierda) recoge al joven Belerofonte despidiéndose del rey Preto. La esposa del rey, Estenebea (llamada Antea por Homero en la Iliada), se encuentra saliendo fortuitamente de la casa. Belerofonte viste la clámide o manto ligero que utilizaban los viajeros. A su lado se encuentra el caballo alado Pegaso. El rey Preto entrega unas cartas a Belerofonte para que se las entregue al rey Yóbates de Licia.

El héroe tuvo que abandonar su *polis* por haber matado a un compañero y a su hermano. Se exilió a la corte del rey Preto de Tirinto. Allí la reina Estenebea (o Antea) se enamoró de él, pero Belerofonte le negó sus favores. En venganza, Estenebea (o Antea) acusó a Belerofonte de acosarla ante su marido, el rey. Finalmente, Preto decidió expulsar a Belerofonte de Tirinto, no sin antes, darle cartas de recomendación y hospitalidad dirigidas al rey Yóbates de Licia (padre de Estenebea). Esas cartas, en realidad, recogían lo sucedido, buscando el objetivo de acabar con la vida del héroe a manos del rey licio.

El rey Yóbates de Licia al recibir las cartas de su yerno decidió encargar a Belerofonte la muerte de la Quimera, monstruo con cabeza de león. Para sus hazañas Belerofonte se encontró al caballo alado Pegaso junto a la fuente Pirene. Lo tomó como regalo de los dioses y lo domó con ayuda de Atenea. Desde entonces, acompañó al héroe en sus andanzas. Posteriormente, el rey Yóbates le ordenó luchar contra sus enemigos y las aliadas de éstos, las amazonas. Belerofonte luchó con arrojo y venció en la contienda. El rey licio, asombrado ante el valor del héroe, decidió convocarle y escuchar su versión sobre lo ocurrido con su hija Estenebea (o Antea). Finalmente, el rey perdonó a Belerofonte entregándole a su hija Filoné y el trono de Licia.

El mito relativo a Belerofonte guarda un paralelismo con el caso llamado “motivo de Putifar” bíblico⁹, convertido en modelo literario y recreado como arquetipo iconográfico, tanto para la cultura clásica como para Próximo Oriente y Egipto. El eunuco Putifar era jefe de los guardias egipcios en tiempos de la llegada de las Doce Tribus de Israel a Egipto. José fue comprado como esclavo por Putifar, poniéndolo a sus órdenes dentro de su casa. La mujer de Putifar se fijó en José y le propuso relaciones incestuosas, a lo que José se negó por no deshonorar a su amo. Ofendida la mujer de Putifar decidió vengarse, diciendo a su marido que José había intentado propasarse con ella. La reacción de José no se hizo esperar, mandando encarcelar a José. Posteriormente José será absuelto y comenzará su periplo heroico como hombre extraordinario capaz de interpretar sueños y de llegar a ser primer ministro de Egipto. Los acontecimientos increíbles de los dos personajes, Belerofonte y José, se encuentran proyectados por los personajes femeninos. A partir de su encuentro con ellas, éstos alcanzan su potencial heroico. Parece que este mito recogido en el Génesis podría tratarse de un cuento popular conocido dentro de las tradiciones de Próximo Oriente y Egipto¹⁰ y posteriormente trasladado a las fuentes bíblicas.

La segunda escena de la Fig. 2 (Cara B. Imagen situada a la derecha) muestra a Teseo cuando abandona a Ariadna en la isla de Naxos, acompañados por Atenea e Hypnos (personificación del ‘Sueño’). Los dos personajes masculinos descritos, Teseo y Belerofonte guardan semejanzas. Ambos tienen un tratamiento heroico. Después de sus múltiples hazañas y de demostrar su valor, siendo ayudados por los dioses, obtuvieron un reino. Además, ambos se casaron con las hermanas de aquellas que influyeron en conseguir sus objetivos: Belerofonte con Filoné (hermana de Estenebea) y Teseo con Fedra (hermana de Ariadna)¹¹.

⁹ Génesis 39, 7-20.

¹⁰ Mercedes López Salvá, 1994, “El tema de Putifar en la literatura arcaica y clásica griega en su relación con la del Próximo Oriente”, *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)* 1, pp. 80-91. Se mencionan equivalentes entre las divinidades y héroes de las culturas de Próximo Oriente como la diosa Asertu pretendiendo a Baal en el horizonte cananeo fenicio; la diosa Anat encaprichada con Aqat en Ugarit o el mito mesopotámico de la diosa Istar pretendiendo al héroe Gilgamesh. Egipto recoge el mito del dios local de Nubia Bata hospedado en casa de su hermano Anubis y pretendido por la esposa de éste. La mitología védica también recoge este modelo en dos historias tocantes al príncipe Paduma y al joven príncipe Kunala, *vid.* José María Lucas, 1992, “El motivo de Putifar en la tragedia griega”, *EPOS* 8, pp. 38-39.

¹¹ Homero, *Il.* VI 155-195; Higinio, *Fab.* XLIII; Nadia Julien, *Enciclopedia de los mitos*, Gavà (Barcelona), Editorial Swing, 2008. Pp. 86-87; Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y Mito. Manual*

El mismo prototipo analizado anteriormente llamado “motivo de Putifar” se volverá a repetir de nuevo en el triángulo de Teseo, Hipólito y Fedra. Teseo tras abandonar a Ariadna en Naxos y proclamarse rey de Atenas, tuvo varias aventuras heroicas, tras las cuales se casó con Fedra, hermana de Ariadna. Entre esas aventuras participó en uno de los Doce Trabajos de Hércules, ayudándole a recuperar el cinturón de Hipólita, y casándose con una de las amazonas. De la convivencia con la amazona, Teseo tuvo un hijo, Hipólito, que llevó a la corte ateniense con él. Tras su llegada a Atenas, Teseo contrajo matrimonio con Fedra.

Hipólito se dedicaba a la caza y veneraba a Artemisa, pero despreciaba el amor. Por este motivo Afrodita decidió vengarse haciendo que Fedra, esposa de Teseo, pusiera los ojos sobre su hijastro. Ésta propuso a Hipólito relaciones amorosas que fueron rehusadas por el joven. Tras el rechazo, Fedra decide suicidarse dejando una nota incriminando al casto Hipólito¹².

Retornando al mito de Teseo, otra versión más noble de la leyenda insistía en el amor sincero de éste por Ariadna. Éste no pretendía abandonarla sino llevarla consigo a Atenas. Camino de Atenas, Teseo se detuvo en la isla de Día. Allí fue Dioniso quien la vio, se enamoró de ella y la raptó. Después Dioniso habló en sueños a Teseo, obligándole a abandonarla y partir inmediatamente.

Así pues, Teseo regresó al Ática envuelto en el dolor por su pérdida y olvidó el encargo inicial de su padre Egeo. Al arribar, en vez de izar la bandera blanca del triunfo, izó la bandera negra del fracaso. El rey Egeo, al pensar que su hijo había muerto en su empresa, decidió suicidarse, tirándose al vacío del océano, conociéndose desde entonces ese mar como Mar Egeo¹³.



Fig. 3. *Ariadna dormida*. c. siglo II d.C. Museo del Prado, Cat. E00167.
Imagen tomada de la web del Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/>
(Último acceso: 01/05/2018).

La imagen de la Fig. 3 se encuentra entre los fondos del Museo del Prado.¹⁴ Escultura de mármol del siglo II d.C. adquirida para la Colección Cristina de Suecia, desde donde pasó a la Colección Livio Odescalchi y posteriormente a la Colección Real (de Felipe V para el Palacio de La Granja de San Ildefonso -Segovia-). De allí, se trasladó a los fondos del Museo del Prado, donde se encuentra actualmente. La imagen sugiere el abandono de Ariadna por Teseo aprovechando que esta se encontraba

de iconografía clásica, Madrid, Editorial Silex, 2008. P. 391; J. J. Bachofen, *El matriarcado. Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*, Madrid, Editorial Akal, 2008. P. 75.

¹² Mercedes López Salvá, *Op. Cit.*, pp. 105-106. José María Lucas, 1992, *Op. Cit.*, p. 55. José María Lucas, 1992, “Mito y Tragedia: Hipólito y Fedra, dos vidas rebeldes”, *EPOS* 5, pp. 35-56.

¹³ Apolodoro, *Ep.* V 9; Diodoro de sicilia IV 61, 6-8. V 51, 4; Higinio, *Fab.* XLIII 2; Caleme, Claude, 1996, *Thésée et l’imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce Antique*, pp. 106-116. Ofrece varias versiones sobre el mito.

¹⁴ Ficha museística e imagen puede verse en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ariadna-dormida/0bde93b6-77f3-4652-95bd-5a40ab444e60?searchMeta=ariadn>

dormida. El episodio es comentado en la obra de Ovidio, *Cartas de las Heroínas*, con una maravillosa recreación de una epístola de Ariadna dirigida a Teseo, mostrando un marcado sentimiento de desolación ante la partida de Teseo:

Esto que lees, Teseo, te lo mando desde aquella playa de la que tus velas se llevaron sin mí a tu barco, esa playa en la que me traicionasteis el sueño y tú, que con alevosía tendiste una trampa a mis sueños. En ese momento en que la tierra acaba de esparcir los cristales de la escarcha y se quejan los pájaros ocultos en las frondas. Sin acabar de espabilarme, atontada por el sueño, moví las manos, medio dormida para abrazarme a Teseo: no estaba; vuelvo a echar los brazos y busco otra vez pasando los brazos por toda la cama: no estaba. Los miedos me despejaron el sueño; me incorporo aterrada y de un salto salgo del lecho vacío¹⁵.

Ariadna en esta recreación, despertó de repente buscando desesperadamente a Teseo, llamándole a gritos y sólo obteniendo la respuesta del eco del amanecer. Viendo el monte con un risco desde donde podría tener más visión, se subió a él viendo la partida de la nave de Teseo hacia el Ática. Se pueden observar diferentes recreaciones de esta parte del mito en los frescos aparecidos en Pompeya, actualmente entre los fondos del Museo Arqueológico de Nápoles. El perteneciente a la Casa della Soffitta muestra a una Ariadna despertándose, acompañada de Eros, que ve alejarse el barco donde se encuentra Teseo. Otras versiones pompeyanas muestran el despertar de Ariadna y su encuentro con el dios Dioniso¹⁶.

Este es el momento en el que Ariadna, como las heroínas de las tragedias griegas de Eurípides, experimenta el mayor dolor. Despeinada agita los brazos, grita desesperadamente, llamando a Teseo porque en un principio piensa que se ha olvidado de recogerla. Pero luego, comprende que el olvido en realidad es un abandono. El descubrimiento hace que Ariadna vague por la playa desorientada, sin rumbo. Al sufrimiento del abandono se le suman los remordimientos que Ariadna siente por haber traicionado a su patria Creta y a padre Egeo¹⁷.

4. Ariadna convertida en diosa.

Cuando Dioniso llegó a la Isla de Día, encontró a Ariadna lamentándose por el cruel abandono de Teseo. Tanto Naxos, como Creta o Chipre dedicaron especial interés al culto de Dioniso y Ariadna. Como ya hemos destacado anteriormente, la figura de Ariadna guradaba un componente regio arcaico, heroico, relacionado con la divinidad. Su unión con Dioniso no hace más que reforzar este simbolismo¹⁸. El dios quedó prendado de ella, consolándola y raptándola, prometió convertirla en su esposa, alcanzando la inmortalidad y participando como consorte de un lugar dentro del Panteón divino. Le dirigió palabras tales como:

Encaminémonos juntos a las alturas del cielo. Tú, que has estado unida a mí en el lecho, tendrás un nombre unido al mío, pues llevarás el nombre de Libera, al ser transformada; y haré que contigo esté el recuerdo de tu corona, la que Vulcano dio a Venus, y ésta a ti¹⁹.

¹⁵ «Quae legis, ex illo, Theseu, tibi litore mitto unde tuam sine me vela tulere ratem, in quo me somnusque meus male prodidit et tu, per facinus somnis insidiate meis. Tempus erat, vítrea quo primum terra pruina spargitur et tectae fronde queruntur aves; incertum vigilns ac somno lánguida movi Thesea prensuras semisupina manus: nullus erat. Excussere metus somnum; conterrita surgo membraque sunt viduo praecipitata toro». OVIDIO, *Her.* X 4-15 (Traducción: Ana Pérez Vega, 1994).

¹⁶ Jas' Elsner, 2007, *Romane eyes. Visuality & subjectivity in art & text*, USA, Princeton University Press. P. 98.

¹⁷ Ovidio, *Her.* X. Catulo 64, 50-75; Carlos García Gual, 1981, *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, Editorial Taurus, p. 108.

¹⁸ Claude Vatin, Claude, 2006, *Ariane et Dionysos: un mythe de l'amour conjugal*, Paris, p. 117.

¹⁹ «Pariter caeli summa petamus. Tu mihi iuncta toro mihi iuncta vocabula sumes, nam tibi mutatae Libera nomen erit, sintque tuae tecum faciam monumenta coronae, Vulcanus Veneri quam dedit, illa tibi». Ovidio, *Fast.* III 510-515 (Traducción: Bartolomé Segura Ramos, 1988).



Fig. 4. Erasmus Quellinus (1636-1638), *Baco y Ariadna*. Museo del Prado. Cat P01629. Imagen tomada de la web del Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/> (Último acceso: 01/05/2018).

La Fig. 4 muestra precisamente el momento en el que el dios sorprende a Ariadna desorientada.²⁰ Esta pintura se conserva entre los fondos del Museo del Prado (Cat. P01629). Lleva el título de «Baco y Ariadna», cuya autoría es Erasmus Quellinus (1636-1638). El dios se encuentra acompañado de su cortejo de seguidores masculinos y femeninos, representados por una ménade y un sátiro, provistos del tirso o vara adornada con hojas de vid. Al igual la vid, los tirso solían acompañarse de otros elementos relacionados con el dios, como la hiedra, las piñas, serpientes, etc. Tanto el sátiro como el propio Dioniso están coronados con hojas de parra, símbolo del dios que representa la naturaleza, las fronteras entre la razón y el sentimiento irracional o el mundo de la ilusión. El dios descubre a Ariadna que le mira con ojos sorprendidos. Aunque Ariadna aparezca igual que en la representación clásica anterior (Fig. 3) o que en los textos mencionados (desnuda con el pecho descubierto, descuidada, con el cabello despeinado), la imagen nos recuerda las representaciones grecorromanas de las ménades danzantes, seguidoras del dios²¹.

Como regalo de bodas, Dioniso regaló a Ariadna una corona realizada por Vulcano, cuyas nueve gemas procedentes de la India transformó en nueve luceros perpetuos (hogeras). La corona de Ariadna formó una constelación de estrellas, llamada actualmente Corona Borealis (del Hemisferio Norte). En otra versión, el propio Dioniso es el que realiza la corona divina, lanzando la tiara de Ariadna al aire, recogéndola de vuelta, con las gemas incendiadas, convertidas en fuegos perpetuos²².

²⁰ Ficha museística e imagen puede verse en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/baco-y-ariadna/0a71d2c7-5064-4e28-8b83-f2f4f544e2a0?searchMeta=baco+y+ariadna>

²¹ Claude Bérard, 1992, “Phantasmatique érotique dans l’orgiasme dionysiaque”, *Kernos* 5, pp. 18-19.

²² Ovidio, *Met.* VIII 178-182.

Las bodas de Ariadna y Dioniso, o el culto relacionado con su unión, se encuentran vinculadas con los ritos báquicos donde los ritmos de la música, acompañados de la ingestión de vino, invitan al baile, al éxtasis y el contacto amoroso. El encuentro amoroso entre los dos esposos inmortales se reflejó en el mundo de los hombres y del *simposio*. Los ciudadanos primero celebraban el banquete, una de las actividades más importantes del hombre adulto griego, pues en él se deliberaban de todas las cuestiones de forma relajada, entre iguales²³. Luego se retiraban a los hogares donde se encontraban con sus esposas. Así se refleja en el mito de Dioniso y Ariadna: “Ariadna va a entrar en la cámara nupcial suya y de Dioniso. Después llegará Dioniso bastante borracho del banquete con los dioses, se acercará a ella y se pondrán a jugar los dos”²⁴.

Ariadna aguardará a su esposo sentada en el *klinē*, vestida con ropas nupciales. La música comenzará a sonar mediante diferentes instrumentos, como flautas (aulos, siringa o flauta de Pan), liras, panderetas, tambores de mano o crótalos, igual que aparecen en las representaciones asociadas a Dioniso entonando un ritmo báquico. La música sería acompañada de diferentes danzas. El esposo Dioniso avanza hacia la novia en danza ritual y, finalmente, se une a ella de forma apasionada²⁵. La imagen de Ariadna simbolizó en la Antigüedad, tras su glorioso final, el prototipo de esposa y madre feliz mediante el matrimonio con Dioniso. Representó la pureza femenina disfrutando de una eterna juventud. El matrimonio ofrece la idea de amor conyugal proyectado en el mundo de los hombres. Dioniso y Ariadna tuvieron como hijos a Toante, Estáfilo, Enopión y Pepareto²⁶.



Fig. 5. Annibale Carracci (1597-1600), *Las bodas de Baco y Ariadna*. Palazzo Farnese (Roma). Imagen tomada de:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/c/c7/20141218152922%21Rome_Palazzo_Farnese_ceiling_Carracci_frescos_04.jpg (Último acceso: 01/05/2018).

La Fig. 5 muestra una recreación de «Las bodas de Baco y Ariadna» de Annibale Carracci (1597-1600), donde se muestran los festejos relativos a la boda de Dioniso y Ariadna, el cortejo del dios y la coronación de Ariadna como diosa consorte, con la Corona Borealis.

²³ Pilar Díez del Corral Corredoira, 2005, “El rapto: ¿Una forma de amor? Una interpretación de las imágenes de persecución y rapto de Dioniso y Ariadna”, *Gallaecia* 24, pp. 78-79. Sobre las muestras iconográficas de la relación y boda entre Dioniso y Ariadna, *vid.* LIMC III, *Dionysos*, donde parte del contenido se dedica a la unión entre ambos.

²⁴ «Ἐάνδρες, Ἀριάδνη εἴσεισιν εἰς τὸν ἐαυτῆς τεκαὶ Διονύσου θάλαμον· μετὰ δὲ τοῦτ’ ἦξει Διόνυσος ὑποπεποκὼς παρὰ θεοῖς καὶ εἴσεισι πρὸς αὐτήν, ἔπειτα παιζοῦνται πρὸς ἀλλήλους». Jenofonte, *Sym.* IX 2. Traducción de Juan Zaragoza, 1993.

²⁵ Jenofonte, *Sym.* IX 2-6. Pilar Díez del Corral Corredoira, 2005, “Dioniso y Ariadna, historia de un amor en la producción del pintor de codrus”, *HABIS* 36, pp. 65-66.

²⁶ Apolodoro, *Ep.* V 9; Alberto Filipe Araújo, José Augusto Lopes Ribeiro, 2015, “Ariadna en Naxos sobre el signo de la metamorfosis. Una contribución mitocrítica y educacional”, *DEDICA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES* 7, p. 89; Daremberg - Saglio, «Ariadne»; Giorgio Leranó, 2010, *Arianna. Storia di un mito*, Carocci, Roma, 209 p.

5. El modelo iconográfico de «Ariadna dormida».

La figura 3 nombrada como «Ariadna dormida» en Naxos constituye un modelo iconográfico que debió ser muy repetido durante la época helenística. Al igual que el ejemplo del Museo del Prado anteriormente mostrado se conservan otras muestras con la misma representación siguiendo equivalente prototipo de representación.



Fig.6. *Ariadna dormida*. c. siglo II d.C.
Museos Vaticanos (Roma). Inv. 548.



Fig. 7. *Ariadna dormida*. c. siglo II d.C.
Musée du Louvre (Paris). Inv. MA340.



Fig. 8. *Ariadna dormida*. c. siglo II d.C.
Gallerie degli Uffizi (Florenxia)



Fig. 9. *Ariadna dormida*. c. siglo II d.C.
San Antonio. Museum of Art (Texas). Inv. 86.134.149

Mostramos varios ejemplos de este modelo iconográfico en las muestras conservadas en el Museo Vaticano (Fig. 6),²⁷ el Museo del Louvre (Fig. 7),²⁸ la Galería de los Uffizzi (Fig. 8)²⁹ o San Antonio, Museum of Art, Texas (Fig. 9).³⁰ Estas representaciones son de la misma época situándose en torno al siglo II d.C. Además de las mostradas, existen otras obras conservadas en Rhode Island School of Design (Providence), en Burgos o en Toulouse³¹. Todos los ejemplos muestran la

²⁷ Imagen tomada de la Web de los Museos Vaticanos. Ficha museística e imagen puede verse en: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Galleria-delle-Statue-e-Sala-dei-Busti/arianna.html> (Último acceso: 10/06/2018).

²⁸ Imagen tomada de la Web: <https://www.photo.rmn.fr/archive/79-001077-2C6NU0HPTWYO.html> Créditos: Photo (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / image RMN-GP (Último acceso: 10/06/2018).

²⁹ Imagen tomada de la Web: <http://www.museumsinflorence.com/uffizi/Pal/palazzo.html> (Último acceso: 10/06/2018).

³⁰ Imagen tomada de la Web del Museum of Art San Antonio, Texas (Último acceso: 10/06/2018). Ficha museística e imagen puede verse en: <https://www.samuseum.org/collections/art-of-the-ancient-mediterranean-world/392-sleeping-ariadne>

³¹ Miguel Ángel Elvira Barba, “De la iconografía al estilo: las colecciones reales de escultura clásica”, en Almagro-Gorbea, Martín, Maier Allende, Jorge (Eds.), 2012, *De Pompeya al Nuevo Mundo. La corna española y la arqueología en el siglo XVIII*, Real Academia de la Historia, pp. 35; Id., 2010, “Cleopatra o Ariadna: retorno a un debate superado”, *Anales de Historia del Arte* 20, p. 14.

despreocupación de la joven Ariadna tras el desembarco en Naxos, descansando felizmente porque cree que le aguarda Teseo para llevarla con él rumbo a su hogar, el Ática. Tres de las imágenes (Fig. 6, 8 y 9) junto con la del Museo del Prado (Fig.3) revelan el abandono de la joven confiada que duerme descuidada de su aspecto físico mostrando uno de sus pechos.

La Fig. 6 procedente de los Museos Vaticanos muestra la representación de un brazalete en forma de serpiente o la sierpe enroscada en uno de sus brazos. Por ese motivo, las primeras clasificaciones que se realizaron para esta figura y para este modelo iconográfico interpretaron que podría tratarse de la representación de la reina Cleopatra VII. Parece que esta primera clasificación se realizó en el siglo XVI por Baltasar Castiglione³². Posteriormente se interpretó como una ninfa o como Venus. Finalmente, la clasificación se relacionó con el modelo de «Ariadna dormida».

6. Influencias en modelos iconográficos posteriores.

Parece que este modelo iconográfico de «Ariadna dormida» fue frecuentemente copiado en épocas posteriores con diferentes formatos y materiales. A través de dibujos, grabados, estampas, moldes de cera, vaciados de plomo, apuntes o pinturas que reflejaban la representación clásica.

Además de imitaciones o copias exactas del modelo y significado, «Ariadna dormida» fue un tipo utilizado en representaciones posteriores con interpretaciones distintas al mito clásico. Comentamos a continuación dos ejemplos, nombrados como Fig. 10 y Fig. 11.

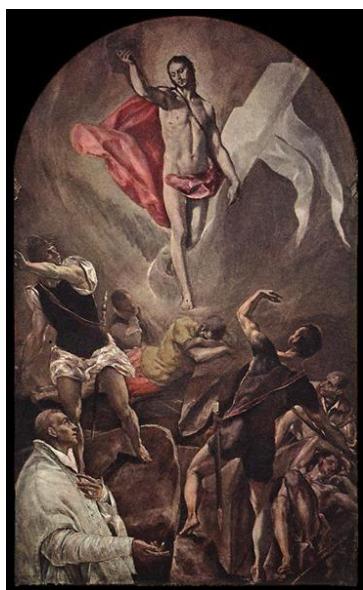


Fig. 10. El Greco. *Resurrección de Jesús* (1579). Monasterio de Santo Domingo el Antiguo (Toledo). Imagen tomada de: <https://www.pinterest.co.uk/pin/259168153542097066/>

La Fig. 10 representa la «Resurrección de Jesús» de El Greco, realizado en torno al 1579. La imagen muestra, en su mitad superior, la Ascensión de Cristo a los cielos en Majestad. Bajo sus pies se sitúa la Humanidad (el donante vestido de blanco situado en la esquina inferior izquierda y soldados ¿romanos?). En la representación o color de las diferentes imágenes podemos observar la influencia de varios movimientos o autores, como el arte clásico (con vía de transmisión romana), Miguel Ángel, Tiziano o Tintoretto. El margen inferior derecho representa a un soldado abandonado en el sueño. La postura y forma de representación sugiere la influencia clara de la representación clásico de «Ariadna dormida»³³.

³² Miguel Ángel Elvira Barba, 2010, *Op. Cit.*, p. 16.

³³ Pedro Ibáñez Martínez, 2014, *El Greco en el laberinto. Escenas de la Pasión*, Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, p. 66.



Fig. 11. Felipe de Espinabete (1719-1799), *La Magdalena en el desierto*. Museo Nacional de Escultura (Valladolid). Inv. CE0613. Imagen tomada por la autora el 02/06/2018.

La Fig. 11 muestra una escultura en madera de arte sacro barroco titulada «La Magdalena en el desierto» del autor Felipe de Espinabete (1719-1799). La Iglesia de Occidente contempló la imagen de María Magdalena como una mujer que a partir de conocer y seguir las enseñanzas de Cristo debía redimir sus pecados anteriores relacionados con el ejercicio de la prostitución. Por eso, tras la muerte y resurrección de Cristo, se retiró al desierto para cumplir su penitencia. Este hecho generará diferentes modelos iconográficos de María Magdalena penitente desde la Alta Edad Media hasta el período Barroco³⁴. Esta representación, incluso más claro que el caso anterior, muestra una gran semejanza con el modelo iconográfico de «Ariadna dormida» en ese abandono asceta dentro de su retiro.

7. Conclusión.

El personaje de Ariadna, como hemos podido comprobar a lo largo de la exposición, guarda relación con tres prototipos femeninos:

1º La encarnación del personaje femenino dentro de la tragedia clásica. Ariadna enamorada ayuda a Teseo, el cual le promete amor eterno. Tras cumplir su misión, Teseo no duda en abandonar a Ariadna, la cual siente verdadera desolación al contemplarse abandonada por su primer esposo.

Se han encontrado ciertas similitudes entre dos mujeres: Ariadna y Medea. Para ayudar a los hombres extranjeros que les prometen amor eterno, tanto Ariadna, como Medea no dudan en traicionar a sus respectivos padres, con la promesa de marchar con sus amantes tras sus acciones heroicas.

Ambas figuras femeninas, tras ayudar a sus esposos para conseguir sus fines heroicos, sienten el mismo dolor intenso, indescriptible y sublime al sentirse

³⁴ Amy Welborn, 2006, *Descodificando a María Magdalena. Verdad, leyendas y mentiras*, Madrid, Ediciones Palabra, pp. 99-100.

abandonadas o traicionadas por sus esposos (Teseo en el caso de la primera, Jasón en el caso de la segunda)³⁵.

2ª El prototipo de amante esposa y madre, en el papel de diosa consorte, esposa de Dioniso. Ambos simbolizan el amor conyugal con su reflejo en la realidad. El matrimonio no sólo debía estar basado en una transacción de negocios entre hombres pactando su unión con diferentes mujeres tuteladas, sino que podía y era bueno que existiera una relación cordial y de cariño íntimo, posteriormente transmitido al núcleo familiar.

El Museo del Prado conserva entre sus fondos dos obras relativas a la historia de Ariadna. Ambas representaciones hacen referencia a los episodios vivenciales de nuestra heroína. La escultura clásica, en la Fig. 3, «Ariadna dormida» del Siglo II d.C. (Cat. E00167) recuerda cuando Ariadna se queda dormida en la Isla de Día, preludiando el posterior abandono de Teseo. Duerme en un abandono tranquilo, sin presentir lo que va a ocurrir más tarde.

La pintura «Baco y Ariadna» de Erasmus Quellinus (1636-1638. Cat. P01629. Incluida en la Fig. 4) anuncia el descubrimiento de Dioniso cuando llega a la Isla de Naxos. El dios sorprenderá a Ariadna desorientada, en pleno lamento por la pérdida de su primer esposo Teseo. Esta obra anuncia el consiguiente enlace entre Dioniso y Ariadna. Se podría destacar a Ariadna que aparece representada como si fuera una bacante o seguidora de Dioniso: con el pecho descubierto, bastante descuido en su vestido, descalza y despeinada. Su postura recuerda las danzas rituales dionisiacas de las representaciones clásicas.

3ª Por último podríamos destacar los dos roles femeninos enfrentados que aparecen en la imagen cerámica anteriormente analizada como Figura 2. El vaso contiene dos complejas escenas que hacen referencia a dos mitos, cuyas similitudes giran en torno a las acciones heroicas de dos hombres (Teseo y Belerofonte). En ambos casos, la actitud de una mujer (Ariadna y Estenebea -Antea-), como ayuda o venganza, determina las acciones de los héroes. El prototipo encarnado por Estenebea (o Antea) aparece como mujer adúltera y vengativa. Al no ser correspondida por Belerofonte, Estenebea no duda en acusar a éste, ante su marido el rey Preto. En cambio, el rol ofrecido por Ariadna nos descubre el sentimiento femenino apasionado ante el amor y el abandono.

El mito del antecedente del abandono de Ariadna por Teseo representado en la imagen de «Ariadna dormida» se convirtió en un modelo iconográfico en dos vertientes:

A. Repetido como copia con el mismo significado y aludiendo al Mito clásico.

B. Asimilado a formaciones posteriores con otros significados. En este caso, influyen posturas y formas de representación que son plasmadas en diferentes personajes dentro de una representación plástica.

8. Fuentes y Bibliografía

Fuentes

Apolodoro, Rodríguez de Sepúlveda, M. (Trad.), *Biblioteca*. Biblioteca Clásica de Gredos 85. Madrid, 1985.

Apolonio de Rodas, Valverde Sánchez, M. (Trad.), *Argonauticas*. Biblioteca Clásica de Gredos 227. Madrid, 1996.

Catulo, Soler Ruiz, Arturo (Trad.), *Poemas*. Biblioteca Clásica de Gredos 188. Madrid, 1993.

Diodoro de Sicilia, Torres Esbarranch, J. J. (Trad.), *Biblioteca histórica. Libros IV-VIII*, Biblioteca Clásica de Gredos 328. Madrid, 2004.

Jenofonte, Zaragoza, J. (Trad.), *Recuerdos de Sócrates. Económico. Banquete. Apología de Sócrates*. Biblioteca Clásica de Gredos 182. Madrid, 1993.

Homero, Crespo Güemes, E. (Trad.), *Ilíada*, Editorial Gredos 150, Madrid, 1991.

³⁵ Apolonio, *Arg.* III 997-1004. Jasón menciona el mito de Ariadna. Su gran pasión por Teseo y los sacrificios que realizó por él. Compara dicho mito y a la propia Ariadna con Medea, a la cual intenta convencer para que le ofrezca su ayuda.

- Ovidio, Segura Ramos, B. (Trad.), *Fastos. Ibis*, Biblioteca Clásica de Gredos 121. Madrid, 1988.
- Ovidio, Pérez Vega, A. (Trad.), *Cartas de las heroínas. Ibis*, Biblioteca Clásica de Gredos 194. Madrid, 1994.
- Ovidio, Fernández Corte, J. C., Cantó Llorca, J. (Trad.), *Metamorfosis. Libros VI-X*, Biblioteca Clásica de Gredos 400. Madrid, 2012.
- Pausanias, Herrero Ingelmo, M. C. (Trad.), *Descripción de Grecia. Libros I-II*, Biblioteca Clásica de Gredos 196. Madrid, 1994.
- Plutarco, Pérez Jiménez, A. (Trad.), *Vidas Paralelas I. Teseo – Rómulo. Licurgo – Numa*, Biblioteca Clásica de Gredos 77. Madrid, 1985.

Bibliografía

- Araújo, Alberto Filipe, 2015, LOPES RIBEIRO, José Augusto, “Ariadna en Naxos sobre el signo de la metamorfosis. Una contribución mitocrítica y educacional”, *DEDICA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES* 7, pp. 85-110.
- Bachofen, J. J., 2008 *El matriarcado. Una investigación sobre la ginococracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*, Madrid, Editorial Akal, 257 p.
- Bérard, Claude, 1992, “Phantasmatique érotique dans l’orgiasme dionysiaque”, *Kernos* 5, pp. 13-26.
- Caleme, Claude, 1996, *Thésée et l’imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce Antique*, 492 p.
- Daremberg, M.M.Ch., Saglio, E. (Dir.), 1877, «Ariadne», *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Librairie Hachette et Cie, Paris.
- Díez del Corral Corredoira, Pilar, 2005, “Dioniso y Ariadna, historia de un amor en la producción del pintor de codrus”, *HABIS* 36, pp. 65-76.
- Díez del Corral Corredoira, Pilar, 2005, “El rapto: ¿Una forma de amor? Una interpretación de las imágenes de persecución y rapto de Dioniso y Ariadna”, *Gallaecia* 24, pp. 75-97.
- Elsner, Jas´, 2007, *Romane eyes. Visuality & subjectivity in art & text*, USA, Princeton University Press.
- Elvira Barba, Miguel Ángel, 2008, *Arte y Mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, Editorial Silex, 651 p.
- Elvira Barba, Miguel Ángel, 2010, “Cleopatra o Ariadna: retorno a un debate superado”, *Anales de Historia del Arte* 20, pp. 9-28.
- Elvira Barba, Miguel Ángel, “De la iconografía al estilo: las colecciones reales de escultura clásica”, en Almagro-Gorbea, Martín, Maier Allende, Jorge (Eds.), 2012, *De Pompeya al Nuevo Mundo. La corna española y la arqueología en el siglo XVIII*, Real Academia de la Historia, pp. 33-52.
- García Gual, Carlos, 1981, *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, Editorial Taurus, 272 p.
- Ibáñez Martínez, Pedro, 2014, *El Greco en el laberinto. Escenas de la Pasión*, Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, 256 p.
- Julien, Nadia, 2008, *Enciclopedia de los mitos*, Gavà (Barcelona), Editorial SWING, 515 p.
- Leranó, Giorgio, 2010, *Arianna. Storia di un mito*, Carocci, Roma, 209 p.
- López Salvá, Mercedes, 1994, “El tema de Putifar en la literatura arcaica y clásica griega en su relación con la del Próximo Oriente”, *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)* 1, pp. 77-112.
- Lucas, José María, 1992, “Mito y Tragedia: Hipólito y Fedra, dos vidas rebeldes”, *EPOS* 5, pp. 35-56.
- Lucas, José María, 1992, “El motivo de Putifar en la tragedia griega”, *EPOS* 8, pp. 37-56.
- Pirenne-Delforge, Vinciane, 1994, *L’Aphrodite grecque. Contribution à l’étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique*, Atenas, Centre International d’Étude de la Religion Grecque Antique, 527 p.
- Vatin, Claude, 2006, *Ariane et Dionysos: un mythe de l’amour conjugal*, Paris, 141 p.
- Verlag, Artemis (Ed.), 1981-1997, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). 16 Vol.*, Zürich, Patmos.

Wathelet, Paul, 1991, “Dionysos chez Homère ou la folie divine”, *Kernos* 4, pp. 61-82.

Welborn, Amy 2006, *Descodificando a María Magdalena. Verdad, leyendas y mentiras*, Madrid, Ediciones Palabra, pp. 161.

Webgrafía

Musée du Louvre: <https://www.louvre.fr/moteur-de-recherche-oeuvres>.

Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/>

Museum of Fine Arts, Boston: <https://www.mfa.org/>

Museum of Art, San Antonio (Texas): <https://www.samuseum.org/>

Museos Vaticanos: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es.html>