

## DIONISO Y ARIADNA, HISTORIA DE UN AMOR EN LA PRODUCCIÓN DEL PINTOR DE CODRUS\*

*Pilar Diez del Corral Corredoira*

*Universidad de Santiago de Compostela*

Partiendo de dos piezas emblemáticas del pintor de Codrus, se establece el estudio de la figura de Ariadna y de su divino esposo, Dioniso, en el contexto simposial y de *komos*.

This paper aims to put forward the relationship between Dionysos and Ariadne in two excellent Codrus' Painter works, that deals with the *symposion* and the *komos*.

El episodio más popular de la historia de Ariadna, hija del rey Minos de Creta y de Pasífae, se refiere a su relación con el héroe ateniense Teseo, al que ayuda a salir del Laberinto gracias a un ovillo que ella le entrega. El mito nos cuenta que, enamorada de Teseo y a cambio de la ayuda que le prestó deja su isla natal para volver a Atenas como esposa del hijo de Egeo. Sin embargo Teseo faltó a su promesa y la abandonó mientras dormía en las costas de Naxos. Algunas versiones del mito nos cuentan que Teseo, consumido por el amor de Egle, decide deshacerse de la cretense en una isla del mar Egeo; otros autores defienden que fue por mediación de Atenea por lo que la abandonó, pues habría de convertirse en el héroe del sinecismo ático. Sea lo que fuere es la segunda parte de la historia la que más nos interesa, dado que en poco tiempo pasaría

\* Quisiera agradecer al Prof. John H. Oakley sus valiosos consejos y las correcciones que amablemente me hizo tras leer mi original.

a formar parte del elenco de los dioses como esposa del dios más alegre de la mitología clásica, Dioniso<sup>1</sup>.

Una vez abandonada por su amado, Ariadna es descubierta por Dioniso que la convierte en su esposa. Este hecho cambiará por completo su destino, pues se le concederá la inmortalidad para disfrutar junto a su esposo de la vida de los dioses.

La relación de Dioniso y Ariadna está documentada en las primeras fuentes escritas del mundo griego, la más temprana es en el propio Homero (*Il.* 18.590-605, *Od.* 11.312-325) y en Hesíodo (*Th.* 947-949), sin embargo muchos estudiosos consideran que se trata de interpolaciones, aventurando, incluso, la posible cronología<sup>2</sup> de las mismas. Esto convierte a Ferécides en la fuente literaria más antigua y más segura de la unión de Dioniso y Ariadna, no siendo anterior al siglo VI tardío.

Ariadna es desde el punto de vista iconográfico una figura controvertida, su identificación fuera del episodio del Minotauro es compleja y normalmente bastante confusa. La carencia casi absoluta de atributos, a excepción del ovillo, que nos faciliten la labor de reconocerla nos obliga a proceder por exclusión o comparación a la hora de “buscarla” entre las mujeres del entorno de Dioniso. Es este carácter un tanto oscuro lo que ha llevado, desde mi punto de vista, a olvidarla en los estudios iconográficos a favor de figuras que, si bien en su naturaleza son anónimas, se revelan como las compañeras más frecuentes del dios: las ninfas<sup>3</sup>. Así no es raro encontrarnos con muchas descripciones de piezas en las que Ariadna aparece escondida tras una ninfa o una ménade del cortejo de Dioniso.

En la cerámica de figuras negras Ariadna aparece tanto como compañera de Dioniso como formando parte de su pasado cretense al lado de Teseo. Las escenas que la vinculan con el dios han sido objeto de numerosas controversias entre los investigadores, haciendo correr ríos de tinta sobre la posibilidad de que se trate de Ariadna o de Afrodita<sup>4</sup>. A medida que avanza el siglo VI y sobre todo hacia

<sup>1</sup> Sobre el mito de Ariadna no hay mucha bibliografía pero destacan: R. Eisner, “Ariadne in Art, Prehistory to 400 B.C.”, *Rivista di Studi Classici* 25 (1977) 165-182; J.-M. Frécaut, “Un personnage féminin dans l’oeuvre de Ovide: Ariane”, *La femme dans le monde Méditerranéen* (Lyon 1985) y M. Marini, “Il mito di Arianna nella tradizione letteraria e nell’arte figurata”, *Atene e Roma* 13-14 (1932).

<sup>2</sup> G. M. Hedreen, *Silens in Attic Black-figure Vase-painting. Myth and Performance* (Ann Arbor, Michigan 1992) 33; A. Bernabé, “El mito de Teseo en la poesía arcaica y clásica”, *Coloquio sobre Teseo y la Copa de Aisón* (Madrid 1992) 99 y ss. Bernabé duda de la autenticidad de estos versos y los propone como una creación “no antes de Pisístrato y en plena época de propaganda ática”.

<sup>3</sup> Para profundizar en el tema, véase F. Díez Platas, *La representación de las ninfas en la literatura y en la cerámica griega arcaica* (Madrid 2002, CD-ROM, Tesis doctoral Universidad Complutense 1996). Sobre el cortejo femenino de Dioniso véase: A. Henrichs, “La donna nella cerchia Dionisiaca: un’identità mobile”, en G. Arrigoni, *Le Donne in Grecia* (Roma 1985) 241-274.

<sup>4</sup> T. H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Fifth Century Athens* (Oxford 1997) y G. M. Hedreen, *op. cit.*, entre otros.

el final se descubre el interés por la imagen de las nupcias de la divina pareja. Sin embargo el problema de la identificación persistirá hasta las primeras décadas del siglo V a.C., momento del que nos resta una cratera de Figura Rojas<sup>5</sup> (fig. 1) con una inscripción que nos proporciona el nombre de la acompañante femenina de Dioniso: Ariadna.

Con la aparición de las figuras rojas alcanza gran popularidad el episodio de Ariadna abandonada en Naxos del que tenemos constancia desde el segundo cuarto del siglo V a.C.; sin embargo habremos de esperar a finales del V y principios del IV para la difusión de la imagen más *romántica* de la pareja, que heredará y explotará el mundo Suritálico. El detonante de esta visión más sensualista viene dado por la enorme repercusión que tuvo el *Symposium* de Jenofonte (421 a.C.)<sup>6</sup>, que hace una descripción de la noche de bodas de Dioniso y Ariadna, donde el erotismo que destila pronto encontrará paralelos en la figuración.

El *Beazley Archive Database* nos proporciona un catálogo de 115 piezas de figuras rojas que contienen escenas en las que aparecen Dioniso y Ariadna relacionados. Predominan con mucha diferencia las crateras, setenta y una, el resto se reparten de manera bastante equilibrada entre muy variadas formas<sup>7</sup>. Para nuestra aproximación decidí escoger al Pintor de Codrus, artista emblemático del período clásico pleno, cuya producción es de gran calidad.

La técnica de figuras rojas nace en el último cuarto del siglo VI a.C. y cohabita con la de figuras negras hasta principios del siglo V a.C., momento en el cual ésta desaparece y las figuras rojas copan todo el mercado. El pintor de Codrus desarrolla su carrera dentro del clasicismo pleno, momento que se extiende desde el 440 al 420/10 a.C. Los pintores de esta época sufrieron un gran influjo de las obras del Partenón, nos encontramos en la edad de oro de Atenas y esto repercutió también en la cerámica.

La evolución del dibujo se ralentiza en relación con los cien años anteriores, aunque mejora la relación entre la figura y el espacio que la rodea, así como las representaciones de la masa y del movimiento. La actividad del pintor de Codrus se fija en torno al 430 a.C., y por tanto todavía está dentro de la generación de artistas que sufrieron directamente la influencia del Partenón. Su formación totalmente clásica se materializa en una anatomía y un dibujo muy cuidados, así como en un gusto por las escenas de la historia mítica de Atenas<sup>8</sup>. De su producción total conocida, noventa y cuatro piezas<sup>9</sup>, todas son copas, menos dos,

<sup>5</sup> New York, Metropolitan Museum 1986.11.12; *Add<sup>2</sup>*, 399. Existe un artículo interesante de M. Padgett en *Essays in Honor of Dietrich von Bothmer* (Amsterdam 2002), al que no he podido tener acceso, y cuya referencia agradezco al Prof. Oakley.

<sup>6</sup> X., *Smp.* 9.2-7.

<sup>7</sup> Hidrias 10, copas 7, pélices 6, enócoes 4, ánforas de cuello 3, chous 3, stammos 3, lekánides 2, escifos 2, 1 ánfora A, 1 fragmento de lebes, 1 fragmento de lécito y dos fragmentos irreconocibles.

<sup>8</sup> J. Boardman, *Athenian Red Figured Vases: The Archaic Period* (London 1997) 98.

<sup>9</sup> T. H. Carpenter, "A *Symposium* of Gods?", O. Murray y M. Tecusan (eds.), *In vino veritas* (Oxford 1992) 145. Carpenter recoge que sólo son cincuenta las piezas; tras verificarlo en el *Beazley*



FIG. 1. Cratera, Nueva York, MOMA 1986.11.12.

una coe y un escifo, por lo que nos enfrentamos a un verdadero experto en vasos para beber. Iconográficamente la temática dionisiaca sólo aparece en tres copas, de las cuales sólo dos nos interesan, y hay un gran predominio de las imágenes de atletas y por tanto de un estudio del desnudo masculino, muy acorde con el gusto de la época.

El pintor de Codrus no prestó demasiada atención al mundo dionisiaco, o por lo menos no nos restan piezas que así lo testifiquen. A pesar de ello tan sólo con las dos copas que nos ha dejado bastaría para hacerle un hueco en una historia de la pintura dedicada a Dioniso. Se trata de dos cíclicas de banquete de una calidad excepcional y en un buen estado de conservación. La primera de ellas se encuentra en Londres<sup>10</sup> y es una copa que representa un *symposion* divino, hecho único en la iconografía del banquete, puesto que este tipo de reuniones estaba reservado a los mortales. En la cara A (fig. 2) vemos a Zeus tendido sobre su kliné sosteniendo una fíala con la mano izquierda, mientras tiende su brazo derecho hacia su esposa Hera, que sostiene un centro, sentada a sus pies. A un lado está Ganímedes, el copero de Zeus, atendiéndoles. La escena se completa con otra pareja dispuesta de igual manera sobre una kliné, esta vez se trata de uno de los hermanos de Zeus, Poseidón que lleva su tridente como atributo evidente y también una fíala. Al borde de su kliné está Anfítrite sentada sosteniendo un alabastron. La cara B (fig. 3) mantiene la misma disposición de dos parejas, por un lado están Dioniso y Ariadna; él sostiene con su derecha un tirso y con la izquierda una fíala que levanta en un gesto que parece simular un ofrecimiento. Ariadna, con el pelo recogido en un *sakkos*, muestra sus manos en movimiento, en un convencionalismo entendido como que está en acto de hablar. A la derecha aparece un sátiro, llamado Komos, que hace de *pendant* de Ganímedes, sirviendo a sus señores. La otra pareja está formada por Ares, tendido con una lanza y

*Archive Database*, encuentro que son noventa y cuatro las que hasta ahora están atribuidas a su mano.

<sup>10</sup> London, British Mus., E82; ARV<sup>2</sup>, 1269.3; *Add*<sup>2</sup> 356.

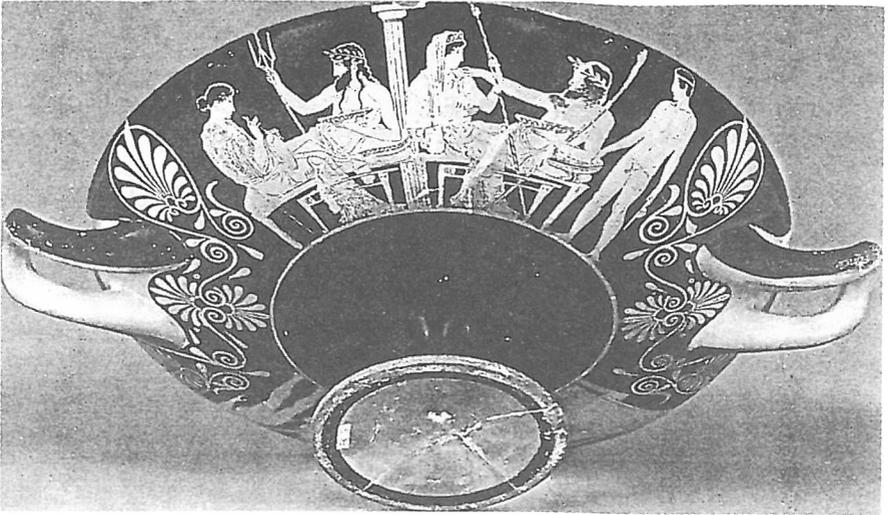


FIG. 2. Lateral. Cílica, Londres, British Museum, E82.



FIG. 3. Lateral. Cílica, Londres, British Museum, E82.

alargando su mano hacia Afrodita, que se acerca con un cántaro en la mano. En el tondo (fig. 4) contamos con la quinta pareja, Hades y Perséfone; él lleva la cornucopia y una fíala y ella muestra el mismo gesto de Ariadna, que significa que está hablando.



FIG. 4. Tondo. Cílica, Londres, British Museum, E82.

No tenemos constancia de otras representaciones de inmortales en un *symposium*; autores como Boardman<sup>11</sup> aseguran que no era un contexto apropiado para los dioses, puesto que el banquete era el lugar de encuentro y de socialización del hombre griego por antonomasia. Sólo algunas divinidades más cercanas al mundo de los humanos o más terrenales, como Heracles o Dioniso, admitían presentarse en dicho contexto. El antecedente más cercano a la imagen del pintor de Codrus son las imágenes de procesiones o asambleas del Panteón heleno con motivo de alguna celebración. Un ejemplo muy apropiado es una copa de Berlín<sup>12</sup> que representa la entrada de Heracles en el Olimpo, allí le esperan Zeus y Hera, Poseidón y Anfitrión, Ares y Afrodita y Dioniso, entre otros. Sin embargo la imagen de un *symposium* divino tal y como nos la presenta el pintor de Codrus es un *unicum* en la cerámica griega, con todos los peligros que conlleva decir algo así de una pieza. Si nos volvemos hacia las figuras negras encontramos un tipo de escena, que solía decorar lécitos, que representaba a Dioniso compartiendo su kliné con una mujer no identificada<sup>13</sup>. Esta figura femenina puede aparecer mostrando su torso desnudo, lo que ha dado que pensar a los estudiosos puesto que las únicas mujeres simposiastas eran las *hetairas*. El contexto y la familiaridad entre la pareja hacen bastante factible que se trate de la única consorte conocida del dios, Ariadna, y además sabemos que en época helenística se la solía representar con el pecho desnudo. Estas escenas se hicieron muy populares desde el 520 a.C. y junto a ellas se desarrollaron otras variantes, una de gran interés para nosotros. Me refiero a las imágenes de Dioniso tendido en una kliné y una mujer sentada a sus pies, cuyo ejemplo más temprano es un ánfora de Boston<sup>14</sup> en la que Ariadna le acerca una flor a Dioniso, rodeados de la música y la danza

<sup>11</sup> J. Boardman, "Symposium furniture", O. Murray (ed.), *Symptotica: a Symposium on the Symposium* (Oxford 1990) 124.

<sup>12</sup> Berlín, Antikensammlung F2278; *ARV*<sup>2</sup> 21.1, 1620; *Add*<sup>2</sup>, 154.

<sup>13</sup> Sobre la iconografía de Dioniso en figuras negras tenemos el ya clásico trabajo de T. H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art* (Oxford 1986).

<sup>14</sup> Boston, Fine Arts Mus., 01.8052; *ABV*, 242.35, 259.26; *Add*<sup>2</sup> 62 y *Para* 110.

de su tíaso. La identidad de la muchacha vuelve a ser objeto de controversias puesto que es una escena de gran intimidad y lo propio sería que se tratase de su esposa. Esta representación es el modelo más directo para la imagen de una pareja divina que luego vemos multiplicado por cinco en la copa del pintor de Codrus. En una cratera de Nueva York<sup>15</sup> (fig. 1), que ya citamos, encontramos una inscripción con el nombre de Ariadna que identifica a la mujer que acompaña a Dioniso en el banquete. En esta pieza presenta además a una figura alada y a otra tendida en su kliné, separada por una cratera de campana hacia la que se vuelve Dioniso.

Carpenter<sup>16</sup> defiende que la figura femenina que acompaña a Dioniso en estos contextos, esté identificada o no, se trata de Ariadna. Por añadidura considera que son las primeras escenas que representan a Dioniso y Ariadna y que están ligadas al matrimonio de ambos. Sabemos que la kliné no sólo era lugar para comer y beber sino también tenía connotaciones eróticas y se la puede entender como un lecho nupcial. Teniendo todo esto presente podemos recapitular diciendo: primero, que la copa del pintor de Codrus es un ejemplo único de un banquete de dioses; segundo, el modelo iconográfico para representar a las parejas viene de las figuras negras, de imágenes que supuestamente aluden al matrimonio de Dioniso y Ariadna; y, en tercer lugar, el esquema compositivo revela o sugiere un contexto teñido de erotismo implícito.

No obstante, tenemos una serie de cuestiones que todavía no quedan explicadas. Todas las parejas divinas tienen al lado de su kliné una mesa, que en los banquetes se utilizaba para poner la comida. En este caso las mesas están vacías, lo que nos hace pensar que estamos en el momento previo al inicio de la celebración. Además, todos los hombres, menos Ares, llevan una fíala, copa específica para las libaciones, no para beber. Durante el banquete se hacía una libación pero se producía después de la comida, justo antes de comenzar con la bebida y una vez retiradas las mesas<sup>17</sup>. Este dato viene a sembrar más confusión, si cabe, en la interpretación de la imagen, puesto que nos topamos con una escena que parece representar un banquete, pero que tiene elementos de una libación y a la vez insinúa cierto erotismo. La realidad es que la carencia de obras similares con las que poder establecer paralelos nos imposibilita para alcanzar una comprensión total de la escena. Hay autores que apuntan otras lecturas relacionadas con la imagen de la divinidad reclinada como símbolo de fertilidad. Así las cosas, Gais<sup>18</sup> pone la copa del pintor de Codrus como ejemplo característico de la relación de las divinidades tendidas en la kliné con la fertilidad. Para confirmar su teoría defiende que la presencia de Hades y Perséfone en el tondo, lugar privilegiado de la copa por lo que su figuración ha de ser de mayor importancia, viene a

<sup>15</sup> New York, 1986.11.12.

<sup>16</sup> T. H. Carpenter (1992), *op. cit.* 160 y ss.

<sup>17</sup> K. W. Arafat, *Classical Zeus. A study in Art and Literature* (Oxford 1990) 98.

<sup>18</sup> R. M. Gais, "Some problems of River-God Iconography", *AJA* 82 (1978) 365.

corroborar la idea de abundancia, unida tanto a la hija de Deméter como a la cornucopia<sup>19</sup> que porta el dios.

El pintor de Codrus ha creado con esta pieza una obra de difícil lectura, ya sea por su unicidad, ya sea porque no nos han llegado datos suficientes para comprenderla. Un aspecto a destacar es la estrecha relación que existe entre los componentes de este insólito banquete. Por un lado es la única representación de este talante en la que aparecen los tres hermanos iguales en poder que se repartieron el mundo. Es decir, Poseidón, que se quedó con el mar, Zeus, con el cielo y Hades con el subsuelo. La tierra, espacio de los hombres, era para compartir entre los tres; y de la tierra o más terrenales son los dos dioses restantes, Ares y Dioniso. Ambos hijos del mismo padre, Zeus, pero de diferente madre; Ares fue engendrado por Hera y Dioniso por Sêmele. Los dos no sólo comparten el mismo espacio vital, la tierra, sino también aparecen unidos en la escena en la misma cara del vaso. Uno y otro están muy vinculados a los mortales, Ares como señor de la guerra cruenta, de la fuerza destructiva y Dioniso como el dios dador del regalo que haría a los hombres olvidar sus penas, el vino. Una vez establecidas las relaciones entre las figuras de la copa, podemos ver que se trata de una pieza excepcional no sólo por la originalidad de su temática sino porque despliega una coherencia interna que nos demuestra que no hay nada casual en la elección de los personajes. Sin embargo esta revelación nos confirma, una vez más, cuán lejos estamos de entender completamente el valor que hay detrás de las escenas del imaginario griego.

A pesar de las dificultades podemos aventurarnos a proporcionar una explicación, cuando menos sostenible, de una pieza que todavía está llena de incógnitas. La cuestión es que nos encontramos con una copa que representa la reunión de los tres hermanos que se repartieron el mundo conocido y dos de las divinidades más cercanas a los mortales. Todos aparecen acompañados de sus esposas, a excepción de Ares, puesto que es el amante de Afrodita, en una imagen de bastante intimidad entre los cónyuges. Las divinas parejas adoptan un esquema iconográfico que hemos visto cargado de connotaciones sexuales en escenas del amor de Dioniso y Ariadna en las figuras negras. Además se valen del modelo del *symposion* humano para celebrar su reunión, con todo lo que conlleva de momento para compartir la comida y la bebida, acto, que por su naturaleza inmortal les está vedado. De ahí que las mesas estén vacías, puesto que los dioses no están sujetos a las mismas necesidades alimenticias que los mortales, y se nutren de néctar y ambrosía. Quizá esto explique la presencia de las fíalas, que podrían aludir a que las divinidades se “alimentan” de las libaciones de los hombres.

Una de las pocas cosas que podemos concluir es que esta representación del orden divino bajo un modelo de convivencia humano, puede tener una lectura basada en la idea del matrimonio divino como ejemplo para el mortal, que no

<sup>19</sup> Sin embargo, creo que Gais no se percató de que la cornucopia aparece vacía y que en esa tesitura parece un poco forzado hablar de la riqueza o la fertilidad.

excluye un segundo nivel de interpretación más profundo. Así la clave para este análisis está en Dioniso y Ariadna, que nos proporcionan el modelo de matrimonio feliz tanto en las fuentes como en la pintura anterior de figuras negras y que se traslada a otras parejas de panteón griego. Además, sabemos que la representación de Zeus y Hera sigue el esquema del *Hieros gamos* que decora el friso Este del Partenón. De este modo tenemos para dos de las parejas, Zeus y Dioniso, precedentes iconográficos que avalan la conexión con escenas nupciales<sup>20</sup>. Desde mi punto de vista, Carpenter<sup>21</sup> realiza la argumentación más convincente del valor de esta imagen, puesto que entiende que todas las parejas presentan elementos que aluden a la nupcialidad, además de repetir el esquema de la kliné de las escenas del amor de Dioniso y Ariadna, que para él es un dato determinante. Anfítrite y Afrodita llevan un alabastron y una píxide (dudoso, pues parece más un cántaro), ambos, vasos que refieren al adorno de la novia y que están vinculados a momentos nupciales. Por otro lado restaría Hades y Perséfone, pareja paradigmática de la unión por el rapto, costumbre arraigada en la mitología griega.

Sintetizando todo lo dicho podemos concluir con esta pieza afirmando, al igual que Carpenter<sup>22</sup>, que la iconografía nos habla de una especie de canto al matrimonio en todas sus divinas variantes. Sin embargo, a pesar de que parece claro que la kliné está entendida como tálamo y que la no interacción entre las diferentes parejas, viene a corroborar que no podemos hablar de un banquete propiamente dicho, creo que se nos sigue escapando un segundo nivel de significación, en el que las complejas relaciones parentales y la inusual presencia de las fíalás quedarían explicadas, pero que en este punto sólo me atrevo a presentar como problema, con ánimo de que más adelante se le pueda dar solución.

La siguiente y última pieza de este trabajo es otra copa conservada en Würzburg<sup>23</sup>, cuyos protagonistas principales son Dioniso y Ariadna. Se trata de un vaso aparecido en Spina (Italia) pero de fábrica ateniense, el exterior presenta un alegre cortejo dionisíaco formado por ninfas y sátiros, entre música y vino. En el tondo (fig. 5) nos encontramos con la imagen de mayor calidad técnica y de mayor interés para nuestra investigación, aparece Dioniso con la cabeza hundida en el abrazo de su esposa, que simula sostenerle en plena borrachera, como atestigua el cántaro que blande el dios. A su lado está Afrodita que se dirige a la pareja en acto de hablar y posa una de sus manos sobre el niño que tiene delante, identificado como su hijo Eros. La escena se completa con un joven sátiro, en el extremo derecho, que intenta tomar el cántaro de Dioniso aprovechando la efusividad de la pareja. Parece claro que volvemos a toparnos con una imagen con connotaciones eróticas, aunque en este caso de distinta índole que en la copa de Londres.

<sup>20</sup> Sobre las escenas nupciales véase, entre otros, el interesante libro de J. Oakley y R. Sinos *The Wedding in Ancient Athens* (Wisconsin 1993).

<sup>21</sup> T. H. Carpenter, *op. cit.* 162-163.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Würzburg Universität, Martín von Wagner Museum, L491; ARV<sup>2</sup> 1270, 17; *Add*<sup>2</sup> 356.



FIG. 5. Cílica, Würzburg, Martin-von-Wagner Museum, L491.

Es bastante común que los vasos destinados al banquete, concretamente en las copas y escifos, los pintores proporcionasen escenas cargadas de erotismo y en muchos casos abiertamente pornográficas. La ocasión para la que estaban destinados las hacían especialmente apropiadas, por tratarse de eventos que solían acompañarse de encuentros con las profesionales del amor, las *hetairas*. En este caso no se puede hablar exactamente de escenas amorosas ambientadas en un banquete, sino del cortejo de Dioniso, que aparece en el exterior de la copa, donde la presencia de los sátiros nos hablan del deseo (en este caso no explícito), unidos al componente femenino, las ninfas, y sobre todo en un contexto donde la música y el vino desempeñan un papel tan importante como en el *symposion*. Sin embargo en las imágenes exteriores no hallamos desenfreno, sólo un ambiente festivo acentuado por el sátiro que toca la flauta y la presencia del vino, se podría decir que es en el tondo donde encontramos la expresión más clara de la fiesta o del fin de fiesta. Dioniso, abiertamente afectado por el alcohol, abraza a su esposa, mientras el sátiro, que intenta cogerle el cántaro, sostiene una antorcha. Parisinou defiende que la presencia de antorchas en escenas dionisiacas está relacionada con una idea de abundancia natural, especialmente en imágenes de *Hieros gamos*, donde suelen aparecer ligadas a ramas de vid, tirsos o cántaros<sup>24</sup>. Son precisamente estas connotaciones nupciales lo que creo viene a corroborar, o cuando menos a enfatizar la importancia de la identidad de la figura femenina que acompaña a Dioniso, que pienso no puede ser otra que Ariadna, por lo menos en este tipo de escenas.

La clave de esta escena es la presencia de Afrodita; esta diosa nos indica que entramos en un contexto amoroso y la figura del niño, que ella parece introducir hacia la pareja, podría identificarse con su hijo Eros, a pesar de que no es alado. Aunque no contamos con ninguna inscripción que asegure que la mujer que abraza a Dioniso es Ariadna, en buena lógica, siendo la cnosia la única con-

<sup>24</sup> E. Parisinou, *The Light of the Gods. The Role of Light in Archaic and Classical Greek Cult* (London 2000) 130 ss.

sorte conocida de Dioniso tanto en las fuentes como en otras representaciones artísticas donde su identidad es clara, nos podemos aventurar a dilucidar a ese misterioso personaje.

Ariadna es una figura muy escurridiza iconográficamente hablando y esta particularidad nos impide, en muchas ocasiones, asegurar su identidad y diferenciarla de las mujeres que aparecen en el entorno de Dioniso, sean ninfas o ménades. En la pintura vascular hemos de valernos de elementos secundarios para proceder a su identificación; en esta copa de Würzburg Afrodita se revela como la clave para reconocer a la esposa cretense del polimórfico dios del vino. El tondo es el lugar de mayor valor de la copa, la imagen que allí se muestra es la que tiene mayor fuerza expresiva<sup>25</sup>. El usuario de la copa se enfrentaba a la escena central una vez ingerido todo el contenido de la misma, es decir, bajo los efectos del alcohol y por tanto su pintura produciría un efecto más potente de lo habitual. La presencia de Dioniso en la “vajilla” destinada al banquete era bastante habitual, no sólo como dios dador del don del vino sino también como la divinidad seductora e hipnótica que nos observa desde el interior de una cónica o transforma el exterior de una copa en una enigmática máscara. Dioniso era un dios muy cercano a los hombres que les había obsequiado con una bebida digna de los dioses, que venía a ser un bálsamo para los males<sup>26</sup>. Así entendían los griegos el regalo de Dioniso y así lo recoge la poesía lírica, manifestación literaria del genio heleno que mide el pulso cotidiano de esta civilización. Alceo de Mitilene (hacia el 600 a.C.) nos proporciona unos versos que ilustran a la perfección cómo los hombres entendían el vino:

*Bebamos. ¿A qué aguardar las candelas? Hay un dedo de día.  
Descuelga y trae las copas grandes pintadas, enseguida.  
Porque el vino lo dio a los humanos el hijo de Sêmele y Zeus  
para olvido de penas. Escancia mezclando uno y dos cazos,  
y llena los vasos hasta el borde, y que una copa empuje  
a la otra...  
(Frag. 20 [96 D])<sup>27</sup>*

En los versos no sólo vemos el valor que tenía el vino como medio de olvidar las penas, sino también tenemos la confirmación de que estas magníficas piezas pintadas no eran meros objetos de lujo sino que también estaban destinadas al uso.

Para terminar con esta pieza y volviendo sobre el valor simbólico de la imagen del tondo, tema que ya tratamos más arriba, podríamos dar una última lectura a esta representación, pues parece una advertencia al observador ante los

<sup>25</sup> Para el estudio de la decoración de los tondos, aunque sólo desde un punto de vista formal, es interesante E. F. van der Grinten, *On the Composition of the Medallions in the Interior of Greek Black and Red-figured Kylixes* (Amsterdam 1966).

<sup>26</sup> Véase A. Henrichs, “Greek and Roman Glimpses of Dionysos”, *Dionysos and his Circle, Ancient through Modern*, C. Hauser (ed.), *Fogg Art Museum* (Harvard 1980).

<sup>27</sup> C. García Gual, *Antología de la Poesía Lírica Griega. Siglos VII-IV a.C.* (Madrid 1998).

posibles peligros que provoca el vino, cuyos efectos, que no hacen distinción, alcanzan al propio Dioniso.

Con la copa de Londres y la de Würzburg cerramos la producción destinada a la temática dionisiaca de la mano del pintor de Codrus. Este pintor, especializado en la decoración de vasos para beber, reservó la mayor parte de sus esfuerzos a pintar copas con escenas de la palestra, donde jóvenes atletas entrenaban, y a episodios de la historia mítica del Ática, que se encontraba en su momento de mayor esplendor político y cultural. Sin embargo a pesar de esta evidente especialización, pues, como dijimos, de las noventa y cuatro piezas que se le atribuyen tan sólo dos tocan el mundo dionisiaco, en ellas nos topamos con dos imágenes de gran calidad e interés iconográfico. En ambas podemos ver dos versiones de Dioniso, la primera formado parte de una suerte de asamblea divina y la segunda en medio del entorno festivo del que él mismo es fuerza generadora. En todo caso, de una forma u otra aparece siempre seguido de su eterna compañera y esposa, Ariadna, la princesa cnosia que estaba destinada a verse unida al dios más alegre del panteón heleno y a compartir con él los dones de la inmortalidad.