

Cuerpo, belleza y erotismo: Imágenes del simposio en la cerámica griega arcaica

DUKELSKY, Cora / Universidad de Buenos Aires - coradukelsky@gmail.com

Eje: El lenguaje del cuerpo en la Antigüedad: Cuerpos eróticos y cuerpos respetables, cuerpos violentos y cuerpos monstruosos Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: cerámica – simposio - homoerotismo

› Resumen

La cerámica pintada de la Antigua Grecia fue utilizada principalmente en el ámbito del banquete y, a menudo, los motivos que cubrían sus superficies funcionaron como un reflejo de las actividades desarrolladas durante la reunión. Los participantes pertenecen a un grupo privilegiado que puede permitirse el lujo de pasar varias horas bebiendo en compañía. En el *andrón* -habitación masculina de la casa griega- los ciudadanos atenienses ratifican sus tradiciones, sus valores primordiales. Los motivos representados en los vasos confirman los modos de comportamiento adecuados. Las imágenes celebran el ocio, la ostentación, la belleza de los cuerpos y la sensualidad. Las mujeres “decentes” no están presentes, sólo prostitutas o efebos pueden ser los compañeros sexuales de los comensales y, en el período arcaico, las relaciones homosexuales se privilegian por sobre las heterosexuales. Las evidencias visuales corroboran la preferencia por el homoerotismo. Las razones son de índole social pues en el contexto de la ciudadanía ateniense, el hombre adulto tenía la responsabilidad de inculcar en el joven la ideología de su clase. Los artistas indicaron a través de diversos signos la preeminencia masculina en la sociedad patriarcal y la pertenencia a un grupo privilegiado de los protagonistas del encuentro amoroso.

La lectura de las imágenes no es tarea sencilla, en particular al tratarse de una época tan alejada y de una mentalidad tan diferente de la nuestra. Es necesario decodificar, dejar de lado preconceptos, interpretar las composiciones prestando atención a cada detalle y reflexionar acerca de la compleja estructura de pensamiento que las ha originado.

› Presentación

Cuerpos indolentes, reclinados, sensuales. Los artistas nos presentan así a los participantes del simposio griego: hombres que disfrutaban del vino, de la música, de la sensualidad. Los cuerpos varoniles son espléndidos en consonancia con el ideal de la mimesis que el arte griego propone desde sus orígenes. La figura humana es un compendio que se obtiene a partir de la observación de la anatomía y del estudio de las proporciones matemáticas. Es una construcción intelectual que propone un cuerpo hermoso, ideal, modélico.

Las imágenes tienen un papel preponderante en la transmisión de valores de la Antigua Grecia. Las estatuas y la pintura mural ubicadas en el ágora o en el santuario pregonan el respeto a los dioses, el coraje de los héroes, las cualidades del ciudadano. La cerámica pintada tuvo otro destino, íntimo, privado, elitista. La gran mayoría de las piezas se vincula con las actividades del banquete: son los recipientes para contener el vino, para mezclarlo con agua, para servirlo a los comensales, para

beberlo. En la primera parte de la reunión el anfitrión ofrece exquisitos manjares a sus invitados, luego se inicia el simposio propiamente dicho, la “reunión de bebedores”. Los comensales expresan su identidad a través del ritual del vino compartido (Murray, 1983: 196). El simposio ideal involucra bebida, música, danza, poesía, entretenimientos y sexo.

Los participantes pertenecen a una clase superior que puede permitirse el lujo de muchas horas ociosas comiendo y bebiendo en compañía. A través de varios indicios, los artistas revelan el estatus elevado de los participantes. La semidesnudez pregona las cualidades de la *kalokagathía*, belleza, ética y bondad expresados en cuerpos perfectos. Las cabezas adornadas con guirnaldas o cintas evocan los rituales, la fiesta, la glorificación. Los bastones, símbolo del ciudadano, manifiestan la pertenencia al grupo dominante. Los almohadones bordados, el mobiliario, los sirvientes, las bailarinas y las prostitutas exteriorizan la riqueza del dueño de casa. Las copas aparecen en las mesitas o en las manos de los participantes. Al ser el recipiente que contiene el vino la copa es la pieza de cerámica que en mayor medida nos ha transmitido los pormenores del convite; es la que facilita la camaradería y la conversación pues circula entre los invitados que observan todos los detalles y los comentan.

Una copa como la del Triptolemos Painter (**Figura 1**) ofrece un muestrario de formatos en su banda decorativa y un catálogo iconográfico.¹ La música está siempre presente: un participante sopla la doble flauta (*aulós*); otro marca el ritmo con sus *krótala*² y, suspendida del imaginario muro, se observa una lira. El pintor señala las conversaciones mediante los brazos elevados y el intercambio de miradas. Se ha esmerado en acentuar la delicadeza y variedad de gestos de las manos. Uno de los simposiastas sostiene de muy extraña manera la copa. Para el espectador antiguo la gestualidad es inconfundible, el personaje está jugando al *kóttabos*. El carácter agonístico del mundo griego se manifiesta en múltiples contextos, uno de ellos es el ámbito festivo del banquete. El del *kóttabos* es un juego competitivo que demuestra la habilidad de los participantes. El desafío consiste en lanzar las gotas de vino que aún quedan en la copa hacia un blanco, la maestría en el lanzamiento se dedicaba a la persona amada.

Otro de los códigos que el público griego podía descifrar de inmediato es el gesto de placer. El hombre levanta su brazo y lo coloca sobre su cabeza inclinada hacia atrás. La postura del cuerpo acompaña la sensación de comodidad y abandono. En esta copa, la disposición del diseño se beneficia por la pose de la pierna estirada que se acomoda al espacio restringido ubicado bajo el asa mientras el bastón la enmarca verticalmente. El artista ha concebido la composición como un todo integrado. La fiesta es continua, la composición también. Diez hombres se deleitan con la música, la amistad y el vino compartido.

El evento es social y también religioso, se ofrecen libaciones a los dioses, los invocados con mayor frecuencia son Dioniso, el dios de vino y Afrodita, la diosa del amor (Murray, 1983: 266). El vino se mezcla con agua pues los griegos consideran que el beberlo puro corresponde a los bárbaros o a los sátiros, al mundo de la alteridad. Los hombres civilizados deben ser moderados, sin embargo la ebriedad es inevitable en una velada tan prolongada y la liberación de inhibiciones genera orgiásticos desbordes como pueden verse en una cerámica del museo de Munich.³ (**Figura 2**) El ánfora es el recipiente que contiene el vino, componente imprescindible del banquete. Las pinturas

1 Copa. Triptolemos Painter. Berlin F2298. 490 a. C. Beazley Archive n° 203844.

2 Instrumento musical de percusión similar a las castañuelas.

3 Ánfora. Grupo Tirreno. Munich, Antikensammlungen, 1432. Beazley Archive n° 310097. Las ánforas tirrenas constituyen un grupo de vasos cuyo nombre deriva del descubrimiento casi exclusivo en la zona etrusca, llamada tirrena en la antigüedad. Señala Sutton (1992:9) que en la cerámica ática se introducen los primeros encuentros sexuales en el segundo cuarto del siglo VI a. C. precisamente en este grupo de vasos. Nos detenemos en las escenas de la panza del vaso pues son las principales. En las restantes bandas el artista ha colocado animales, sirenas, esfinges, palmetas y otros elementos decorativos propios del período orientalizante.

que la decoran muestran las consecuencias del consumo excesivo de alcohol: desenfreno, movimientos desmesurados y dinámicas relaciones sexuales.

En el anverso hombres y mujeres adornan sus cabezas con cintas, guirnaldas o coronas de hiedra, uno de los componentes de la iconografía dionisiaca. Comenzando la lectura desde la derecha, un hombre desnudo sostiene una copa y levanta su brazo, junto a él, una mujer baila. Su vestido corto sumado al modo intenso y vulgar con que levanta su pierna indica que se trata de una persona de baja condición social contratada para alegrar a los comensales con sus movimientos. Luego un hombre se dirige hacia el centro de la composición repitiendo, con su brazo en alto, el gesto del primero que puede entenderse como señal de beneplácito respecto a la escena representada a continuación.

Los cuerpos desnudos de dos parejas se entrelazan en el núcleo compositivo, el sector que en mayor medida atraería la atención de los participantes. El artista nos recuerda que los placeres del vino se combinan con los placeres del amor. “Juntos van Afrodita y Dioniso” dice el proverbio griego (Lissarrague, 1991: 235); gracias al alcohol las mujeres o los efebos –como veremos en los siguientes ejemplos– se convierten en instrumentos del goce masculino. Apoyada en el piso se ha representado una cratera, el vaso que define al simposio. Recipiente de gran tamaño y boca ancha tiene una función primordial: contener la mezcla de vino y agua. En el *andrón* la cratera ocupa el lugar central, alrededor de ella se circula. Hacia ella se dirigen los coperos para servir el licor a los comensales.

En el último tramo, un hombre reitera el gesto de aprobación mientras otra pareja realiza acrobacias sexuales arriba de una segunda cratera. Las mujeres son, sin duda, prostitutas, ninguna mujer respetable puede participar del festín. Cientos de vasos de los siglos VI y V a. C. documentan que las prostitutas así como las intérpretes de música se contrataban para entretenimiento y sexo en el banquete (Fantham, 1994: 116).

En el reverso del ánfora el artista representa el momento posterior al simposio cuando los participantes, totalmente borrachos, desfilan por las calles en el ritual del *kómos*.⁴ (**Figura 3**) Los comastas insultan, gritan molestando a los vecinos dormidos. Murray (1993: 266) considera que el violento desorden público generado por el simposio era un desafío frente a los habitantes de Atenas y una demostración del poder de un grupo selecto que está expresando de este modo su identidad.⁵ Sobre la superficie del ánfora, los alegres jueguistas bailan y gesticulan con enérgica vitalidad. El artista recuerda a los espectadores que el espacio del simposio invoca a la sexualidad desbordada del universo dionisiaco: los dos únicos participantes inmóviles exhiben sus falos erectos. El tamaño de los genitales masculinos corresponde al descontrol generado por el vino. El ideal varonil en el arte griego es el de un cuerpo atlético con genitales pequeños, sólo los sátiros enardecidos por su bestialidad tienen enormes falos.⁶

El erotismo del simposio incentivó la imaginación de los alfareros que lo sugieren o lo manifiestan de modo abierto como en el provocativo pie de la copa del pintor de Andocides.⁷ (Figura 4) No se trata de un caso aislado, si observamos el muestrario de vasos pintado en el exterior de la copa del Triptolemos Painter, uno de ellos ostenta genitales masculinos.⁸ Es una pieza excepcional, de gran

4 El cortejo mítico de Dioniso formado por sátiros y ménades se lanza a una desenfrenada procesión ritual que los mortales imitan con música, cantos y gritos. Los parranderos ebrios se identifican de este modo con la esfera divina.

5 Neer (2002: 9) piensa de modo similar cuando afirma que el *kómos* es una proclamación pública de la solidaridad de grupo entre los hombres de la clase social elevada.

6 Los falos erectos están asociados también con muchos de los ritos de fertilidad del mundo antiguo.

7 Copa de ojos. Pintor de Andocides. Ashmolean Museum. Oxford. 1974.344. 550-500 a. C. Beazley Archive n° 396.

8 En la escena sobre una copa atribuida al Palmette eye-cups Painter puede observarse a una prostituta que manipula sugestivamente la pieza. 510 a. C. Metropolitan 56.171.61. Beazley Archive n° 200402.

tamaño –mide 34 centímetros de diámetro- y quizás formó parte de un encargo especial.⁹ En la parte externa del cuenco el pintor hace referencia al carácter lúdico del festín. El diseño exhibe máscaras de sátiros flanqueadas por enormes ojos. Al elevar la copa para beber los compañeros confundirían el rostro del bebedor con una máscara. Broma del simposio y, además, una alusión a la alteridad, a la transformación generada por el exceso de alcohol.¹⁰

Por otro lado, el propio usuario descubrirá al finalizar su vino, en el interior de la copa, el rostro de una Gorgona. (Figura 5) Las sensaciones que experimentará serán contradictorias: espanto ante el terrible monstruo pero en mayor medida captará la burla, la diversión implícita en la ebriedad que va invadiéndolo todo. Asimismo está el aspecto positivo y ritual pues el gorgóneion es apotropaico, sugerencia de la protección que la divinidad ctónica otorga a los participantes del evento.

Los banqueteadores pintados reflejan las actividades de los comensales reales: se reclinan, beben, interpretan música. Las ramas de una parra recorren rítmicamente el borde del vaso. Un sirviente desnudo recuerda a los coperos que auxilian en el simposio. Una mirada más atenta al grupo del simposiasta con el copero revela una sandalia en manos del personaje recostado. La connotación erótica y de leve sadomasoquismo, como sugiere Shapiro (1981: 140), del golpear con el calzado se confirma con otras representaciones en vasos.¹¹ Por lo tanto el espectador antiguo entendería que el joven copero era, además, el amante (*erómenos*) del hombre maduro (*erastés*). En los círculos privilegiados de los asistentes al simposio la homosexualidad era aceptada e inclusive celebrada. El adulto tenía la responsabilidad de educar a su protegido no sólo en lo relativo a su sexualidad. El ciudadano inculcaba en su pareja los valores cívicos, los modos de comportamiento adecuados, las habilidades guerreras para defender a su ciudad. Murray (1993: 264) considera que el homoerotismo es una variante de un ritual de pasaje a la vida dentro de la comunidad y por lo tanto de gran trascendencia en el ámbito de la *pólis*. El simposio fue el espacio primario para la socialización de los hombres de clase social alta (Neer, 2002: 10), el lugar de la oligarquía donde se consolidaba la personalidad del individuo y su pertenencia a la ciudad. No es de extrañar, entonces, que la temática homosexual tuviera amplia repercusión entre los pintores de vasos, particularmente durante el arcaísmo.¹² En la investigación realizada por Eva Cantarella y Andrew Lear (2009: xvii) los autores mencionan que existen alrededor de mil pinturas con escenas de pederastia en las cerámicas que nos han llegado, muchas más de las que hasta ahora se

9 Shapiro (1981:140) sugiere que pudo haber sido en ocasión de un simposio celebrado por el tirano Hiparco para honrar a un invitado de lujo, el poeta Anacreón, quien visitó Atenas en la época en que está fechada la copa, alrededor del 520 a. C. Anacreón tuvo gran influencia sobre las clases elevadas de Atenas, quienes adoptaron los lujos orientales en sus costumbres, vestimentas y accesorios. En la cerámica pintada de la época aparecen varios personajes con atuendos que lucen femeninos pero que, según Shapiro, son simplemente considerados exóticos y extranjeros por sus contemporáneos.

10 Entre el 540-480 a. C. numerosos ceramógrafos utilizaron la composición de la copa de ojos inventada por Exekias, un excepcional alfarero y pintor. El ejemplar inicial se conserva en Munich. Antikensammlungen. 2044. Beazley Archive nº 310403.

11 Un ejemplo muy interesante es el de la hidria conservada en Würzburg, L530. El simposiasta está reclinado cómodamente, ante él se arrodilla una mujer desnuda, la prostituta. Representado de espaldas se observa un jovencito con claras marcas de zapatillazos, dos en su espalda, una en su muslo, otra en la nalga. La ilustración puede verse en el Beazley Archive nº 2723. Torelli (2009:184-188) analiza varios ejemplos de pintura de vasos en los cuales el calzado implica sensualidad y pasión sexual. La connotación erótica del calzado permaneció en la iconografía posterior como puede comprobarse en el grupo helenístico de Afrodita, Eros y Pan. Atenas. Museo Arqueológico Nacional. Nº 3335.

12 La pederastia cayó en desgracia por razones histórico-sociales: finalizada la Guerra del Peloponeso los atenienses necesitaban desesperadamente aumentar su población, por lo tanto el amor no reproductivo comenzó a considerarse peligroso y el modelo del homoerotismo entró en crisis (Cantarella & Lear 2009: 18). Shapiro (1981: 135-136) considera que la popularidad de las escenas de cortejo homosexual coinciden con el apogeo de la tiranía pisisrátida que favorecía las buenas relaciones con las antiguas familias nobles. Con la democracia disminuyen las representaciones –no la práctica homosexual– por razones políticas.

reprodujeron en los libros sobre el tema e incontables inscripciones que alaban la belleza de los *erómenoí*.

A mediados del siglo VI surge la tipología de las escenas de cortejo homoerótico (Sutton, 1992:14) cuyos protagonistas muestran una visión idealizada de la elite masculina griega (Cantarella & Lear, 2009: 192). En el ánfora de Würzburg (Figura 6) el *erómenos* está de pie frente a su enamorado.¹³ El *erastés* ha sido representado con un cuerpo más robusto y con barba, signos de su mayor edad. Con una mano roza la barbilla del joven, con la otra, los genitales mientras inclina ligeramente las piernas para quedar a la misma altura. La postura corresponde al llamado grupo alfa de acuerdo a la clasificación elaborada por uno de los más notables especialistas en la pintura de cerámica, Sir John Beazley. El erudito inglés realizó un estudio de las escenas de cortejo en 1947 y las ordenó de acuerdo al progreso de la conquista en tres grupos. El grupo alfa muestra la postura que Beazley llamó "up and down" en la cual el *erastés* flexiona sus rodillas y acaricia a su *erómenos*. El grupo beta exhibe los regalos con los cuales el adulto intenta conquistar al joven y el grupo gama es el de la culminación del encuentro, cuando el *erastés*, frente a su *erómenos*, logra satisfacción entre los muslos de su amado, el llamado sexo intercrural. Salvo muy escasas excepciones la representación de la relación homosexual no involucra penetración si bien las fuentes escritas dejan en claro que los hombres atenienses frecuentemente practicaban sexo anal con sus *erómenoí*. Es probable que no lo pintaran porque la imagen feminizaría al elemento pasivo de la pareja (Stewart 1997:157). *Erastái* y *erómenoí* forman parte del grupo dominante de la sociedad griega. El efebo aún no pertenece por pleno derecho pero muy pronto lo logrará y no resulta conveniente mostrarlo en una postura de sumisión.

Los vasos muestran los pasos de la conquista y enfatizan con sutileza el establecimiento del vínculo entre los dos hombres que pertenecen a la misma clase. En el ánfora de Würzburg, como en muchos otros ejemplos, la pose de los cuerpos, las actitudes, las miradas expresan con toda claridad las implicancias sexuales de la relación sin embargo el acercamiento no es obsceno. El *erómenos* no se muestra como un sujeto humillado: la aproximación paulatina y la búsqueda de su consentimiento a través de caricias y regalos¹⁴ enfatizan su dignidad (Cantarella & Lear, 2009: 192). En las piezas de cerámica las escenas con cortejo y regalos superan ampliamente a las de consumación. Éstas constituyen menos del cinco por ciento del total (Cantarella & Lear, 2009: 106). La iconografía del cortejo indica que se trata de una relación consensuada entre iguales. El *erómenos* es aún imberbe pero ya anuncia su próxima capacidad guerrera portando una lanza. La relación amorosa es el paso previo a su futuro estatus como un miembro prestigioso de la *pólis*.¹⁵

Las posturas y los gestos se repiten, los artistas transmiten a través de fórmulas reconocidas por el auditorio la sensualidad del encuentro. En una copa del Louvre observamos de un lado a tres parejas en las cuales el artista ha resaltado en mayor medida que en nuestro ejemplo anterior la

13 Ánfora. Phrynos Painter. Würzburg Universitat 241. Beazley Archive nº 301073.

14 Durante la conquista los regalos juegan un rol significativo, el gallo es uno de los favoritos quizás porque la riña de gallos sugiere antagonismo, esfuerzo físico, virtudes típicamente masculinas. Otros obsequios habituales del cortejo homosexual son las piezas de caza, como la liebre o el ciervo que pueden leerse como una metáfora erótica: en la persecución de un amado, el *erastés* actúa como un cazador (Schnapp 1984:52). La cacería, actividad aristocrática, era sinónimo de distinción y de pertenencia a un círculo privilegiado, no sólo el de una clase social sino el de un género: el masculino. Flores y collares son regalos para las mujeres, un ciervo o una liebre, regalos para los varones. El ciervo ofrendado debió capturarse y en su persecución el cazador desplegó sus cualidades atléticas, su coraje, su virilidad. Son las ideas y valores que se quieren transmitir al amado.

15 Tanto los *erastái* como los *erómenoí* eran modelos de valores. Representaban una combinación de belleza, sabiduría y moderación. La relación amorosa con una mujer, en cambio, era considerada solo necesaria para la procreación.

diferencia de edad entre los participantes.¹⁶ (Figura 7) Los tres hombres adultos están representados con barba y en la postura “up and down”.

En el reverso de la copa la escena tiene menos personajes aunque se agrega un ingrediente a la narración que también aparece en otras cerámicas: dando la espalda a la pareja aparece el tercero en discordia, el hombre rechazado que no tiene otra opción mejor que retirarse triste y decepcionado si bien aún vuelve la cabeza con una cierta esperanza. Los ceramógrafos introducen un toque de humor o quizás una manifestación del rencor motivado por el rechazo.

El motivo del enamorado “ofendido” se repite en varios ejemplares como en la hidria de Louvre F51.17 (Figura 8) Al tratarse de una pieza de mayor tamaño la lectura de las imágenes resulta más compleja. El pintor espera que la audiencia recorra los diferentes campos en los cuales ha plasmado conceptos que se van conectando entre sí. En el sitio preferencial se ubica el héroe griego por excelencia, Heracles, luchando contra Tritón. Un pequeño delfín acompaña al monstruo, pequeño detalle que indica al espectador que el conflicto se desarrolla en el fondo del mar. Heracles es el paradigma del hombre valeroso que ha logrado, a través de sus hazañas, convertirse en héroe. La escena muestra el modelo a seguir por el ciudadano virtuoso que se esfuerza en cultivar su cuerpo y su alma para vencer los más variados obstáculos. En los hombros de la vasija el artista ha representado dos parejas de hoplitas, clara manifestación del coraje y hombría necesarios para la defensa de la *pólis*. Los valores guerreros son esenciales para la sociedad ateniense como también lo son, en época arcaica, los valores implícitos en el homoerotismo.

Dos representaciones de cortejo homoerótico flanquean la historia central. El vínculo emocional entre *erómenos* y *erastés* se plantea a través de la mirada. El adulto observa con intensidad, con pasión a su elegido. Skinner (2005: 85) afirma que la mirada es el mecanismo a través del cual se activa el deseo. El hombre que corteja contempla abiertamente a su enamorado, en cambio el jovencito demuestra su modestia inclinando su cabeza y mirando hacia abajo. En las dos escenas hay tres personajes, la pareja y el que no ha sido aceptado. ¿Podría ser esta la manera de destacar que la conquista del *erómenos* no es tarea fácil como tampoco lo es la conquista del monstruo marino o la victoria en la lucha de hoplitas? Steiner (2007: 58-59) conecta de modo similar las escenas de los dos lados de un ánfora de Paris.¹⁸ En una de las caras Heracles lucha contra un león mientras tres espectadores lo observan. En la otra el artista ha pintado una pareja homosexual con el esquema “up and down” flanqueada por cuatro hombres en una disposición compositiva prácticamente idéntica a la de la representación mítica. Los dos lados de la pieza están conectados, el espectador por lo tanto interpretaría la repetición de formas como la plasmación de conceptos equivalentes: el dominio de la bestia y la conquista del efebo; el héroe mítico y el noble ciudadano. En la hidria del Louvre la figura de Heracles, jerarquizada por su tamaño y su ubicación central, corresponde al universo heroico, mientras que las escenas con los hoplitas y las actividades del cortejo nos transportan a la vida de los mortales si bien no se trata de mortales reales sino de seres idealizados que lucen sus bellos cuerpos, sus gestos perfectos, sus excelsas virtudes. El artista trabaja con un lenguaje simbólico que muestra a hombres perfectos y a sus actividades más prestigiosas.

Las pinturas de los vasos griegos despliegan ante los estudiosos de la Antigüedad un universo figurativo extraordinario, vasto y complejo. Las pinturas exigen que prestemos atención a cada detalle, a cada personaje, a cada historia representada. En una cultura mayormente visual la comunicación se establecía a través de las imágenes y, en el caso de la cerámica pintada, el producto sería observado, explorado, desmenuzado durante las largas horas del simposio. De igual manera el espectador moderno debe descifrar los códigos de representación, comprender los signos, interpretar las alusiones del rico tesoro de imágenes que nos ha legado la cerámica griega.

16 Copa. Group of the courting cups. Louvre CA3096. 530-520 a. C. Beazley Archive n° 350782.

17 Hidria. Louvre F51. 540 a. C. Beazley Archive n° 301619.

18 Ánfora. Lydos. Paris, Cabinet des Médailles 206. Beazley Archive n° 310173.

Bibliografía

- Cantarella, E. & Lear, A. (2009) *Images of Ancient Greek Pederasty. Boys were their gods.* London. Nueva York. Routledge.
- Fantham, E.; Foley, H. Boymel Kampen, N.; Pomeroy, S. y Shapiro, H. (1994) *Women in the classical world. Image and text.* Nueva York. Oxford University Press.
- Lissarrague, F. (1991) "Una mirada ateniense". En *Historia de las Mujeres en Occidente. La Antigüedad.* Schmitt Pantel, P. (directora). pp. 181-245. Madrid. Taurus.
- Murray, O. (1993) "El hombre y las formas de sociabilidad". En Vernant. *El hombre griego.* pp. 256-266. Madrid. Alianza.
- Neer, R. (2002) *Style and politics in Athenian vase-painting. The Craft of Democracy, ca. 530-460 B.C.E.* Cambridge. Cambridge University Press.
- Schnapp, A. (1984) "Seduction and gesture in ancient imagery". En *History and Anthropology*, nº 1, 49-55. Routledge.
- Shapiro, H.A. (1981) "Courtship Scenes in Attic Vase-Painting". En *American Journal of Archaeology*. Vol 85. Nº 2. pp. 133-143.
- Skinner, M. (2005) *Sexuality in Greek and Roman Culture.* UK. USA. Australia. Blackwell
- Steiner, A. (2007) *Reading Greek Vases.* Cambridge. Cambridge University Press.
- Stewart, A. (1997) *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece.* New York: Cambridge University Press.
- Sutton, Robert F. (1992) "Pornography and Persuasion on Attic Pottery". En Richlin, A. (ed) *Pornography and representation in Greece and Rome.* pp. 3-35. Nueva York. Oxford. Oxford University Press.
- Torelli, M. (2009) "Dallo stivaletto della vergine alla pantofola dell'etera". En *Status femminile e calzature*, pp. 184-192. Massimo Cultraro -Mario Torelli (eds) *Rivista di antichità*, Anno XVIII -n. 1-Gennaio-Giugno 2009.

Anexo de imágenes

Figura 1: Copa. Exterior y detalle. Simposio. Triptolemos Painter.

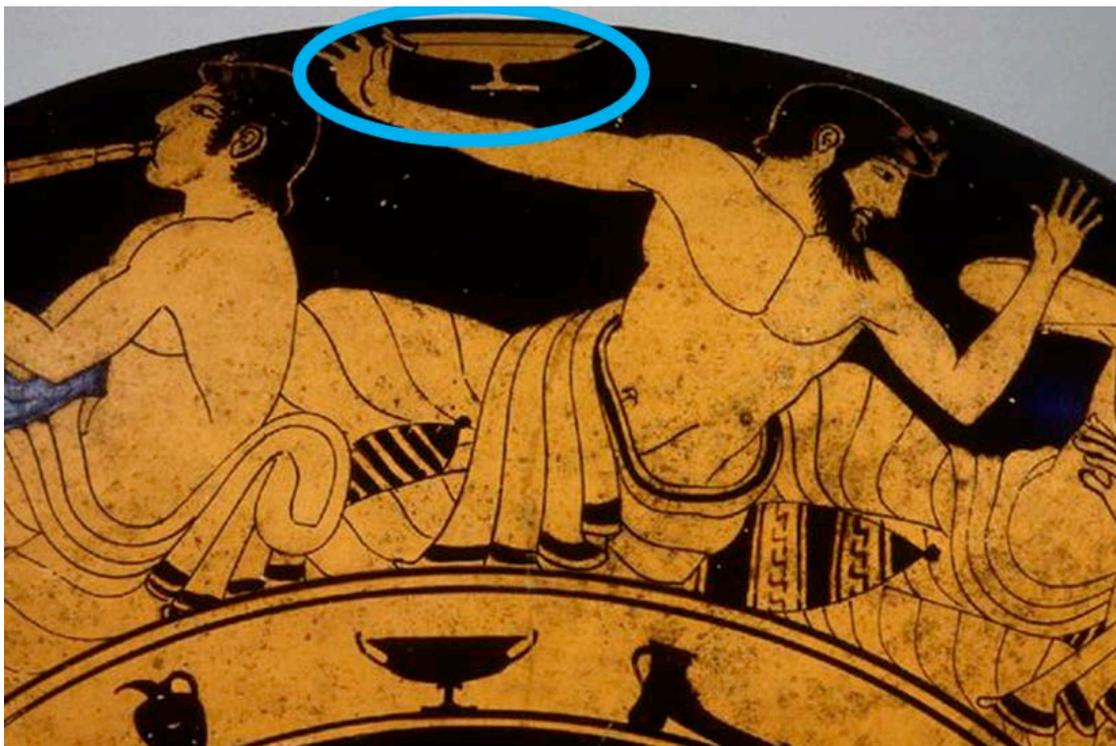


Figura 2: Ánfora. Lado a y detalle. Simposio. Grupo Tirreno.

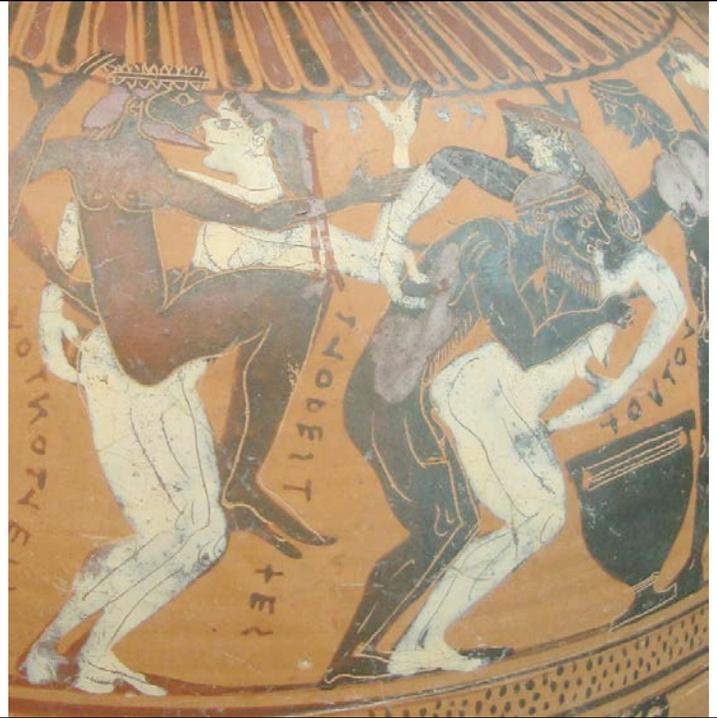
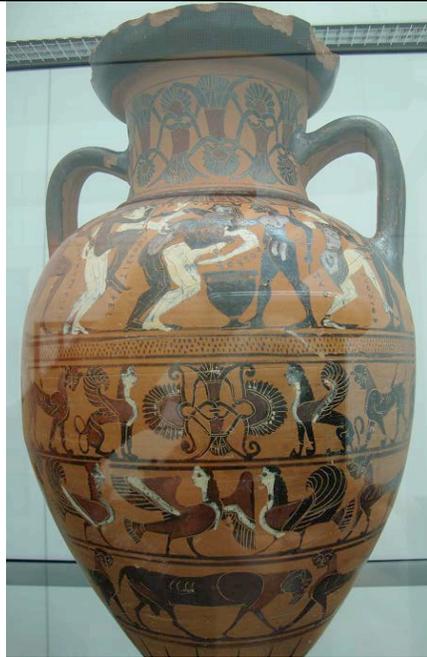


Figura 3. Reverso del Ánfora de la figura 2 y detalle. *Kômos*

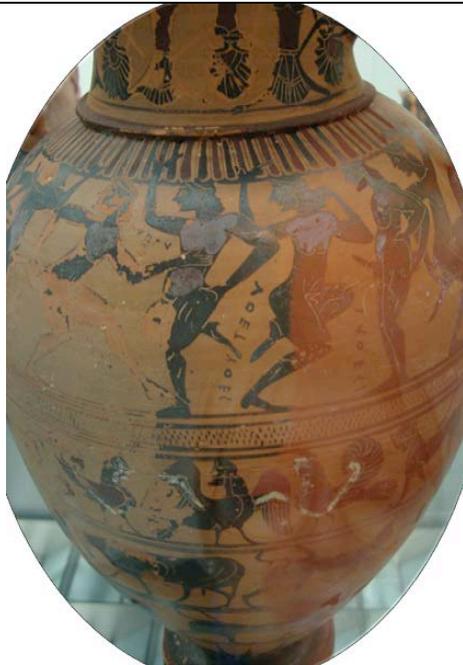


Figura 4. Copa de ojos. Exterior. Pintor de Andocides.



Figura 5. Copa de ojos. Interior y detalle. Pintor de Andocides.



Figura 6. Ánfora. Cortejo homoerótico. Phrynos Painter.



Figura 7. Copa. Cortejo homoerótico. Lado a y detalle lado b. Group of the courting cups.



Figura 8. Hidria. Lucha de Heracles y Tritón. Escenas de cortejo homoerótico. Combate de hoplitas. Painter of Louvre F51.

