

El mito del Laberinto

Autoría: Cristina Delgado Linacero

Afiliación: Doctora en Geografía e Historia

TIPO	PÁGINAS	IDENTIFICADOR
Mitología e historia cultural	141-156	TDL-78-2022-141-156

RESUMEN DOCUMENTAL

Estudio del mito del Laberinto desde sus raíces prehelénicas y su difusión en el mundo clásico hasta sus reinterpretaciones posteriores. La autora repasa los personajes y episodios asociados a Minos, Pasífae, el Minotauro, Teseo y Ariadna, y analiza la persistencia de la imagen del laberinto en la literatura, el arte y el pensamiento occidental. El símbolo aparece como representación de la complejidad, la búsqueda interior, la irracionalidad y la necesidad de encontrar una salida.

PALABRAS CLAVE

Laberinto · Minotauro · Teseo · Ariadna · mitología griega · Creta · simbolismo

CITA BIBLIOGRÁFICA

Cristina Delgado Linacero. «El mito del Laberinto». Torre de los Lujanes, n.º 78, 2022, pp. 141-156. ISSN 1136-4343.

El mito del Laberinto

Por
Cristina Delgado
Linacero
*Doctora en Geografía
e Historia*

El mito de *El Laberinto* fundamenta sus orígenes en épocas muy remotas de la Historia humana. Imágenes plasmadas sobre objetos arqueológicos y noticias transmitidas por fuentes literarias antiguas, indican su procedencia prehelénica y su pronta difusión por la Grecia clásica. Los distintos episodios y personajes que se aprecian en la transmisión del mito, fueron organizados tiempo después por los mitógrafos romanos, en forma de una narración secuenciada de amplia expansión.

El relato se sitúa en la isla de Creta, donde reinaba el legendario rey Minos y su esposa Pasífae, hija de Helios, el Sol. Cuestionado su derecho al trono por sus hermanos, el monarca invocó al poderoso Poseidón, dios de mar, quien le envió como señal de su ayuda y protección un hermoso toro blanco

a condición de que se lo sacrificase. Pero, el bóvido era un ejemplar tan espléndido que Minos decidió sustituirlo por otro y utilizarlo como semental de sus rebaños. Poseidón, enfurecido, suscito en la reina una pasión desenfrenada por el soberbio animal, que culminó en la unión de ambos. Para lograr su propósito la soberana se ocultó en el interior de una simulada ternera de madera, cubierta de piel y de atractivo aspecto, obra del hábil artesano Dédalo, que trabajaba en la corte.

De estos desatinados amores, nació un ser monstruoso con cabeza y cola bovinas, y cuerpo humano conocido como el Minotauro (Toro de Minos). El rey, profundamente avergonzado, mandó encerrarlo en las profundidades de la tierra, en un laberíntico y lóbrego lugar, lejos de las miradas de sus súbditos y de donde no pudiese salir. De nuevo, Dédalo fue el encargado de realizarlo.

Cada año, Atenas enviaba un tributo de catorce jóvenes de ambos sexos a la isla, que servían de alimento a su terrible morador. Pero, en la última remesa, Teseo, hijo del rey de Atenas, decidió formar parte del lote juvenil para enfrentarse a la bestia y acabar con ella.

Para ello, necesitó la ayuda de Ariadna, la bella hija de la real pareja, que se enamoró perdidamente del apuesto ateniense. La princesa, temerosa de un infausto desenlace en lucha tan desigual, entregó a su amado un ovillo de hilo de lino. La hebra debía ser devanada desde la entrada del tortuoso antro hasta el encuentro con su enemigo, volviéndose a enrollar para encontrar la salida. A cambio de su valiosa contribución, la joven pidió a Teseo promesa de matrimonio y acompañarle a su regreso a Atenas.

Tras vencer al Minotauro, los jóvenes liberados celebraron su victoria en la isla de Delos, donde danzaron en torno al altar de Apolo y entronizaron una estatua de Afrodita, la diosa del Amor. Sin embargo, después de la velada festivo-religiosa, el compromiso

contraído no fue cumplido y Ariadna fue abandonada en la isla de Naxos.

¿Existió realmente *El Laberinto*?

Autores como Heródoto (S.V a.C.), Manetón (S.III a.C.), Estrabón (S.I), Diodoro Sículo (S.I a.C.), Plinio el Viejo (S.I), o Pomponio Mela (S.I) dan fe de la existencia de un *Laberinto* en la localidad egipcia de Hawara, cercana al antiguo oasis de El Fayum. De la suma de datos suministrados, se deduce que ese lugar disponía de salas subterráneas e innumerables pasillos de confuso recorrido y más difícil salida. Heródoto, visitante de excepción, menciona que pudo ver un monumento funerario muy próximo, que ha sido asociado con la pirámide del faraón Amenemhat III (XII dinastía). Sin embargo, la Arqueología no parece confirmar esta hipótesis por lo que debemos suponer que este misterioso recinto aún no ha sido hallado.

A.Evans, investigador británico y descubridor del denominado Palacio de Cnosos a principios del S.XX, identificó el famoso *Laberinto* con la irregular estructura de ese edificio. Asoció ese vocablo con el de λάβρυς, doble hacha, utensilio profusamente representado en la decoración mural y usado como probable objeto litúrgico. Pero, la raíz de dicho vocablo podría ser de origen asiánico y derivar de Λαβύρινθος, término pre-griego, introducido por invasores indoeuropeos que llegaron a la Grecia continental y a Creta ca.1200 a.C.

Palabras como Λαβυρ = **pedra, cantera, tunel petreo**; Λαυρα = **pasaje piedra tallado en roca**; Λαβιριον = **galería excavada en roca por topo**, debieron de señalar las cavernas y grutas oscuras y sobrecogedoras, que tanto abundan en la geografía cretense. Es verosímil que estos parajes fuesen el hogar de una primitiva divinidad agrícola, asociada con los ciclos de la Naturaleza y, por tanto,

Señora de la Vida y de la Muerte. Ciertas tablillas, halladas en el salón del trono del Palacio de Cnosos, escritas sobre barro en escritura Lineal B, reflejan ofrendas de miel y lino a alguien denominado **Da-pu2-ri-to-jo Po-ti-ni-ja** e interpretado como **Señora del Laberinto**. El contexto del hallazgo ha hecho suponer que se trata de la misma diosa ya aludida, en su papel de protectora del Palacio. Algunos autores han adjudicado esta misión a Ariadna, la seductora hija de Minos, cuyo nombre se ha traducido como **la muy santa**, tal vez esa primitiva deidad de la vegetación de los primeros tiempos (Chadwick & Ventris).

Los distintos personajes del mito fueron conocidos por los griegos desde la época de Homero, S.VII a.C. Alusiones a todos ellos se encuentran en Eurípides, Platón, Plutarco, Pausanias, etc e indican que, al menos en el S.V a.C., la leyenda estaba ya articulada y la isla de Creta convertida en el foco de aquellos sucesos.

Durante las Guerras Médicas (490 - 449 a.C.), los griegos transformaron este tema en instrumento de propaganda política contra los persas y como didáctica del comportamiento ético de los ciudadanos. Atenas capitaneó la lucha contra los invasores y Teseo, el mítico vencedor del Minotauro, fue elegido como su paladín ayudado esta vez por Atenea, la diosa patrona de la ciudad. En los vasos cerámicos aparece luchando contra el monstruo, imagen simbólica de la guerra concebida como un *Laberinto*, y dando ejemplo de su valor hundiendo su espada en el cuerpo de su oponente. El mensaje transmitido es que se puede salir de ese *Laberinto* de oscuridad y de muerte, combatiendo la barbarie y con la asistencia divina.

A pesar del desconocimiento existente sobre la forma y ubicación del *Laberinto*, entre los S.VIII y III a.C. surgieron en Etruria y en Cnosos modelos circulares, redondos o en svástica sobre monedas de uso corriente, que muestran la vigencia del mito.

Es notable que Homero (IL.III,18,590) aluda a una pista de baile, erigida en Cnosos por el artesano Dédalo a petición de Ariadna. Por otro lado, el Vaso François, crátera fabricada por artesanos griegos y hallada en una tumba etrusca, muestra una escena de danza juvenil donde figuran la princesa cretense y su héroe (fig.1). Se ha equiparado con la efectuada a su llegada a Delos, aunque en otras narraciones la joven ya había sido abandonada en Naxos (Plut. Teseo, 21,1). Se deduce que esa danza debió ser previa al enfrentamiento del protagonista con el Minotauro en Creta. Pudo formar parte de una liturgia religiosa y ritual, inductora de estados alterados de conciencia, propios de la iniciación juvenil. Varios siglos después, Calímaco, poeta y erudito del S.IV a.C., detallaba la escala de Teseo en Delos para venerar a Apolo y a Afrodita tras su triunfal hazaña en Cnosos



Fig 1. Vaso François.Ca.570 a.C.
M. Arqueológico. Florencia

(Him. Apol.59 -64). Plutarco narra que en torno al altar del dios, los jóvenes liberados se tomaban de las manos y se movían imitando los meandros, recodos y circunvoluciones del aquel tenebroso lugar (Vid. Paral. I, 21).

Homero (Il. XVIII.599-602) explica que los jóvenes *unas veces corrían formando círculos con pasos habilidosos y de suma agilidad, moviendo los pies con gran desenvoltura, del mismo modo que un alfarero prueba si funciona el torno girándolo entre sus palmas, y otras veces, en cambio, corrían en hileras, unos tras otros.*

Este baile singular se denominaba Géranos (Γέρανος), grulla, nombre derivado de la similitud de los movimientos de los danzantes con el vuelo y el trazado de las huellas de estas aves en la arena

de la playa .En recuerdo de este suceso, los delios celebraban cada primavera un evento semejante (Dugas ,1960).

Roma convirtió este ritual en una dinámica parada militar ecuestre vinculada con los funerales de los emperadores fallecidos (Virg. Aen.V, 233). El honor de ejecutar la ceremonia corría a cargo de los **équites**, caballeros, quienes formaban una clase social de la Antigua Roma, conocidos allí como ***ordo equester***, clase ecuestre (Polverini,1990).

Por otro lado, la desacralización extendida por todo el Imperio, conservó el mito de *El Laberinto* en la temática de sus representaciones ornamentales. Mosaicos decorados con laberintos geométricos alfombraban villas y viviendas, evitando el deterioro de las superficies a cubrir. Con frecuencia, sus personajes y secuencias se incrustaban en **emblemata**, piezas más pequeñas trabajadas aparte y colocadas en zonas específicas.

En el S.IV, el emperador Constantino el Grande promulgó el Edicto de Milán (313), estableciendo la libertad de cultos en todo el Imperio. Esta medida favoreció particularmente al Cristianismo, cuya expansión provocó profundos cambios ideológicos en la civilización romana, sustituyendo poco a poco a las doctrinas dominantes. El *Laberinto* y su mito, como muchas de las tradiciones y creencias paganas, sufrió un proceso de cristianización que evitó su desaparición y propició su pervivencia durante toda la Edad Media.

A partir del S.XI, toda Europa se puso en movimiento. La Iglesia promovió las peregrinaciones a Jerusalén, Roma y Santiago. Los monasterios acogieron a los romeros que buscaban el descanso de sus cuerpos y sus almas, no sólo en los aposentos monacales, sino también en las bibliotecas conventuales que invitaban al estudio y a la reflexión. Templos y catedrales desvelaron y reinterpretaron en

sus muros antiguos mitos a la luz de la fe cristiana, transformándose, así, en auténticas enciclopedias del saber antiguo.

La milenaria leyenda minoica volvió a cobrar vida como exponente de un conocimiento perdido que se anhelaba recuperar, y el *Laberinto* reapareció como símbolo alquímico de transmutación. El objetivo de la alquimia medieval era obtener la **Gran Obra**, es decir, la Piedra Filosofal, sustancia capaz de trocar los metales en oro. Ocasionalmente, también se decía que era un elixir de Vida que proporcionaba rejuvenecimiento e inmortalidad. Pero, los maestros alquímicos llevaban muy en secreto sus conocimientos, conscientes de que no debían trascender a todo el mundo.

El Laberinto era el crisol donde se producía la mutación del alma como el plomo en oro. Representaba el Infierno, de donde no se salía y donde se desarrollaba el combate con el Minotauro, encarnación del Pecado y del Mal. Sólo el Hijo de Dios, asemejado con Teseo, podría bajar a ese lugar, destruir las tinieblas que lo habitan y conducir al alma, transmutada por la luz de la salvación, oro alquímico, a la Jerusalén Celeste.

No es extraño, por tanto, encontrar laberintos decorando suelos y paredes de iglesias y catedrales. Significan el camino de la Iluminación. Aquellos que no podían desplazarse a los grandes centros de peregrinación, recorrían estos lugares como vía alternativa. Los pobres, enfermos, o quienes padecían algún tipo de impedimento, transitaban lentamente por la geométrica superficie del laberinto eclesial hasta llegar a su centro, donde tenía lugar la lucha final. Oraban de rodillas, recogidos en sí mismos o contemplando las imágenes murales para suscitar en ellos su ascenso espiritual.

Documentos eclesiásticos de los S.XIV y XV atestiguan la petición del clero menor a canónigos de la catedral francesa de Sens

para qué el Domingo de Resurrección se les permitiese jugar en el *Laberinto*, lanzándose pelotas de piel unos a otros durante la ceremonia. No se especifican más datos sobre ello, pero se infiere que se trata de una danza litúrgica (Backman, 67-68). También en Reims, Amians y Auxerre (Francia) existen pruebas de actividades con pelotas para celebrar la misma festividad (Wright, 139-140).

Sin duda el más famoso y espectacular *Laberinto* es el ubicado en el interior de la catedral de Chartres, a unos 90 kms de París. El sagrado recinto se levantó entre 1194 y 1220 y su famoso *Laberinto* data de ca.1205. El edificio se asienta sobre las ruinas de cinco construcciones religiosas anteriores, cuyos vestigios se advierten aun en sus dos criptas concéntricas (fig. 2).

Su *Laberinto* es el mayor y mejor conservado, y tiene el gran valor añadido de estar ubicado en un lugar energéticamente privilegiado.



Fig. 2. Catedral de Chartres.

Consta de un alicatado circular de 13 metros de diámetro y 11 anillos. Está situado en el eje de la nave central. Sus baldosas blancas y negras forman un estrecho sendero con múltiples circunvoluciones, que conducen al centro. Parece ser que en este círculo central existió una placa de bronce o latón

con las figuras de Teseo, Ariadna y el Minotauro. Fue retirada y fundida durante la época napoleónica para fabricar cañones (Connolly, 2005).

Los edificios de culto de casi todas las religiones tienen entre sus objetivos el conseguir que sus fieles logren un elevado nivel de **vibración espiritual** al permanecer en su interior. Ese nivel vibracional está relacionado con las energías emitidas por los metales en fusión existentes en el núcleo de la Tierra. Cada metal, al someterse a altas temperaturas, libera frecuencias electromagnéticas con una longitud específica de onda. La radiación desprendida por cada uno de ellos, atraviesa la corteza terrestre y cuando llega a la superficie del planeta, dibuja una serie de redes en forma de cuadrícula. Dependiendo de su radiación, actúan positiva o negativamente sobre el organismo humano.

La catedral de Chartres está ubicada en un vórtice cosmotelúrico de gran potencia, formado por dos chimeneas de energía conectadas, que surgen del subsuelo. Una de ellas se encuadra bajo el altar mayor y en ella se cruzan dos líneas doble oro y dos doble plata. La otra lo está en el *Laberinto*, el cual está atravesado por una línea doble plata, una de mercurio y una de uranio. Semejante conjunción confiere a este espacio una gran energía, responsable de las experiencias espirituales que los peregrinos percibían. No es sorprendente que S. Bernardo de Claraval, monje cisterciense de la abadía de su nombre, insistiese en la ascensión interior a la Jerusalén celestial como objetivo final del místico recorrido (Renna, 106).

Pero, la consecución de tan alto deseo implicaba una profunda transformación, equiparable a la producida en el crisol del alquimista. La alquimia consideraba al ser humano desde un punto de vista holístico, identificando su transmutación espiritual con los tres principios inherentes a cuanto existe en el universo: el **azufre**,

que concentra la energía del alma, el **mercurio** que aglutina la energía del espíritu, y la **sal**, que fusiona la energía del cuerpo físico (Thompson ,2002).

A partir del S.XIV, el Humanismo renacentista convirtió la leyenda minoica en algo cortesano y caballeresco, carácter que conservará hasta el S.XX. El laberinto clásico se multiplicó en la iconografía y en la literatura como un símbolo más de la civilización grecolatina, que se extendería primero por Italia y Flandes, y posteriormente por toda Europa.

Las referencias a los laberintos persistieron durante tres siglos tanto en emblemas, empresas y grabados, como en los libros. En poco tiempo, este motivo conquistó el lienzo, la tabla y los muros de las residencias palaciegas de los notables europeos. La nobleza renacentista plasmó su inclinación por los temas amorosos, reflejando el conflicto singular de la conquista de la dama a través de la lucha de Teseo con el Minotauro. La iconografía muestra al héroe despidiéndose de su amada en la entrada de un *Laberinto*, a veces fortificado, en cuyo centro aguarda el monstruoso híbrido. El enfrentamiento



*Fig.3. Grabado italiano .
Escuela de Finiguerra. S.XV*

entre ambos, simboliza el conflicto entre la prohibida pasión amorosa masculina y el respeto por la virtud femenina. El triunfo sobre la bestia es el reflejo de la honorable condición del caballero (fig. 3).

Estas escenas fueron asociadas a los denominados Laberintos de Amor, donde los personajes beben, comen y danzan al son de las trompetas, recogen flores y cortejan a bellas damiselas, vinculando ya el motivo laberíntico al placer, el juego y la sensualidad. Sin duda, su mejor exponente es una obra de la Escuela del Tintoretto, recientemente atribuida a L. Pozzoserrato, paisajista flamenco afincado en El Véneto (Italia) y fechada en 1555 (fig. 4). El *Laberinto* emerge de una gran extensión lacustre. En su área central se advierte una mesa de cuyas viandas disfrutaban dos parejas de comensales asistidos por otras dos, que les observan de pie. Varias barcazas, de clara inspiración vene-

ciana, se acercan al *Laberinto* y numerosas parejas descienden enlazados o asidos de la mano. Se adentran en el gran recinto, en una clara referencia a las dificultades del amor y a lo intrincado de las relaciones de los jóvenes que deciden

arriesgarse. Circundándolo, canales acuáticos y escenas de juegos campestres, completadas con animales claramente simbólicos como un toro, que remite a las historias de Europa y Pasífae, y varias grullas que aluden a la danza de Teseo.

La nueva etapa renacentista planteó también una nueva forma de ver el mundo y al ser humano, con nuevos enfoques en los campos de las artes, la política, la filosofía y las ciencias, sustitui-



Fig. 4. *Laberinto de amor*. L. Sassoferato.
S.XVI. Hampton Court. Londres

yendo el teocentrismo medieval por el antropocentrismo. El pensamiento antropocéntrico acentuaba el conocimiento del mundo a través de la Razón. En este sentido, las construcciones reflexivas e intelectuales del Renacimiento se consideraron herederas de los valores de la cultura greco-romana. *El Laberinto* asumió la imagen de un nuevo paradigma, lleno de incógnitas e interrogantes, donde el ser humano a menudo se sentía perdido.



*Fig. 5. Bartolomé Veneto. 1510
.M.Fitzwilliam.Cambridge*

Tal podría ser el enigmático significado del llamado *Retrato de hombre con laberinto*, de Bartolomeo Veneto, donde el caballero se identifica a sí mismo con el emblema que luce sobre su pecho (fig. 5).

El S. XVII significará la definitiva popularización de los laberintos vegetales multidireccionales, los cuales

poblaron prácticamente todos los jardines de las cortes y palacios europeos. El gusto escenográfico del Barroco, los llenó de grandiosidad con su estatuaria y sus fuentes, y decoró sus espacios centrales con templetos dedicados a deidades clásicas o a símbolos alegóricos y filosóficos. Versalles fue el ejemplo a seguir por las monarquías rei-

nantes, revelándose su *Laberinto* como el lugar ideal para el recreo, el cortejo y la diversión.

En los S. XIX y XX, *el Laberinto* vegetal desapareció de los nuevos parques urbanos, convirtiéndose en un elemento lúdico que poco tuvo que ver con la carga simbólica o sensual que se le otorgó. A pesar de ello, el retorno al Clasicismo de finales del S.XVIII y XIX, conservó las huellas del famoso mito en esculturas como las de *Teseo y el Minotauro* del italiano Antonio Canova o del francés Claude Ramey.

La Revolución Industrial del pasado S.XX, alejó al Hombre de lo lúdico y lo simbólico, sumergiéndole en un mundo inestable e influido por nuevas investigaciones, que trastocaron los conocimientos admitidos hasta entonces.

Así, el antropólogo escocés James Fraser escribió su obra más famosa, *La rama dorada*, en 1890. En ella se documenta y detalla las similitudes entre las creencias mágicas y religiosas de todo el mundo; la Arqueología daba entonces sus primeros pasos y Arthur Evans descubría Cnoso en 1924; el sociólogo y antropólogo francés Lucien Lévy- Bruhl redactó su obra *La mentalidad primitiva* en 1922, exponiendo sus estudios sobre pueblos poco conocidos y con costumbres arcaicas; en 1879 se descubrió la cueva prehistórica de Altamira (Santander, España) y en 1940 se encontró la de Lascaux (Dordoña, Francia); en 1899, Sigmund Freud dio a conocer sus investigaciones sobre la mente humana. Su obra, *La interpretación de los sueños*, abrió la puerta a una nueva disciplina: el psicoanálisis.

Todas estas intelectuales innovaciones influyeron en la creación en Francia, de un novedoso movimiento artístico, el *Surrealismo*, que impulsaba lo irracional y onírico expresado a través del subconsciente. Su fundador, el escritor y poeta André Breton, era amigo del pintor español Pablo Ruiz Picasso, que se dejó seducir por la nueva

corriente artística. En 1933, Albert Skira, editor y fundador de la revista de su nombre, le encargó la portada del primer número. EL Minotauro la ocupaba por entero, pero, a diferencia con su legendario paralelo, se le representa en actitud activa, con una daga en la mano y mirando de frente al espectador (de Solis ,2003).

En 1934 realizó 16 grabados, protagonizados por Minotauros, incluidos en la famosa *Suite Vollard* .En la primera entrega de la serie, Picasso concibe situaciones eróticas y orgiásticas en las que el monstruo aparece acompañado por una mujer joven, casi una niña, identificada con su amor de madurez, M.Thérèse Walter. La voluptuosidad que delatan estas escenas dejan paso a una violencia desatada contra el género femenino, que termina con la muerte del agresor. No cabe duda de que Picasso conocía las fuentes clásicas del mito y que lo utilizó con un sentido autobiográfico para liberarse, tal vez, de sus propias transgresiones (Alcalde, 2008).

Así, el pintor se veía a sí mismo como el propio Minotauro, culpable de todo tipo de excesos y del adulterio con la joven M Thérèse

, la Ariadna del mito, que le acompaña y le guía con su hilo salvador cuando envejece y enferma. Teseo, el vengador de sus desmanes, aparece semi-oculto, en un segundo lugar en algunos grabados. El *Laberinto* no podría ser otra cosa que la línea que conecta la embrollada trayectoria de su vida.

También surrealista fue el pintor francés André Masson, personaje atormentado por la difícil situación internacional que le tocó vivir, y que pudo expresar a través del mito minoico. Minotauros y laberintos se articulan en una sola entidad, dejando ver al ser



Fig. 6. *Minotauro*.
A.Masson.1930

humano interior, su profunda naturaleza y sus mundos dolientes. Tal vez sea él ,quien mejor ha sabido captar al Hombre del S.XX: una asombrosa criatura que no ha sabido elevarse por encima de su animalidad y conserva, como algo natural, su irracional cabeza de toro no pensante, debatiéndose a la vez en su laberinto interior sin haber encontrado la salida a través de su hilo de Ariadna (fig. 6).

Bibliografía

- Alcalde, C. 2008. El Minotauro y Picasso. *Minerva: Revista de filología clásica*, 21,pp. 195-209.
- Backman, E. L.1952. *Religious dances in the Christian Church and in popular medicine*. London.
- Chadwick,J. &Ventris,M. 1953. Evidence for Great Dialect in the Mycenaean Archives.*The Journal of Hellenic Studies*,73 ,pp.84-103
- Connolly, Daniel K.2005. *At the Center of the World: The Labyrinth Pavement of Chartres Cathedral. Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles*. Ed .by S. Blick and R. Tekippe. pp. 286-316.
- Cristóbal, V. 2006. “Eneida” de Virgilio, un viaje entre Troya y Roma
- de Solís, P. R. 2003. Picasso y los Minotauros. *Revista de Estudios Taurinos*, 17,pp. 19-104
- Doob, P. Reed. 1990*The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Cornell UP.
- Dugas,C.1960. *L'evolution de la légende de Thésée*. RecueilDugas. París,pp. 98 ss
- Kerényi, K. 2006. *En el laberinto*. Vol.48. Madrid.
- Kerenyi,K. 1972. *Dionisio. Raiz de la vida indestructible*.Barcelona,p.73
- Méndez, M, 2009.*El laberinto, historia y mito*, Barcelona.

- Polverini, L.1990. Ludus Troiae. *Enciclopedia Virgiliana*,5 (1), p,287.
- Renna, T. 1986. La idea de Jerusalén: monástica a escolástica. *Del claus-
tro al aula: enfoques monásticos y escolásticos de la verdad* . Cistercian
Studies Series ER Elder - ixtheo.de
- Revista de filología románica*, N° Extra 4, págs. 85-100
- Roux, G. 1979. Le vrai temple d'Apollon à Délos. *Bulletin de
Correspondance Hellénique*, 103(1), pp.109-135.
- Santarcangeli, P.2002. *El libro de los laberintos*, Madrid.
- Sarullo, G. 2018. Danza rituali nella Roma arcaica. Tra processioni
saliari e Lusus Troiae. *Aristonothos. Rivista di Studi sul Mediterraneo
Antico*,14, pp.87-87.
- Thompson, Ch.J. S. 2002. *Alchemy and Alchemists*. Chapter IX.USA.
pp. 68–76.
- Wright, Craig M. 2001. *The Maze and the Warrior: Symbols in
Architecture, Theology and Music*. Harvard