

# Los caminos de la muerte: religión, rito e iconografía del paso del más allá en la Grecia antigua

Francisco P. Díez de Velasco Abellán

Bhâteré

«El viaje no es como lo narra el *Télefo* de Esquilo, que dice que el camino de la muerte es sencillo. A mí me parece que ni es sencillo ni único, ya que en ese caso no se necesitarían guías, pues nadie se extraviaría nunca... De hecho parece que presenta numerosas bifurcaciones y encrucijadas. Esto lo digo basándome en nuestros usos sagrados y en nuestras costumbres funerarias.»

Platón, *Fedón*, 108a.

## **Introducción**

La muerte, realidad experiencia pero no experimentable, radicalmente inexplicable más allá de la proliferación de modelos imaginarios que han forjado las diversas religiones, resulta la clave fundamental en la busca del sentido de la vida. La reflexión de las diversas civilizaciones sobre la muerte ha erigido un laberinto de explicaciones cruzadas que ahogan al historiador de las religiones que se aproxima con la ilusoria finalidad de dotarlas de un sentido y una explicación general, pero, a la par, presenta el interés muy contemporáneo de permitir relativizar las pautas explicativas de la propia cultura. Por medio de lo ajeno comprender mejor lo propio es cuando menos el consuelo que queda ante la perspectiva de un naufragio en la mera erudición.

Ésta era la lección que ofreció a varias generaciones de entusiastas de la antigüedad el mundo griego; un mundo extraño por no cristiano pero un mundo en el que en medio de la alteridad del comportamiento surgía una luz que guiaba hacia el camino conocido de las raíces comunes, una expresión o un motivo que ofrecía la vaga seguridad de una filiación común deseada (a pesar de resultar muchas veces hipotética). El mundo griego ha perdido ese interés desde que, salvo raras excepciones, la enseñanza de su lengua y su cultura han quedado relegadas con el derrumbe de la formación humanística. Ahora los modelos de relativización de nuestras creencias se buscan en culturas aún más arcaicas o contemporáneas (por medio de la engañosa alteridad cinematográfica) en las que el contraste no parece dejar lugar para la sonrisa

del lejano reconocimiento. En este mundo de decadencia de los estudios clásicos y de desarrollo de la antropología etnográfica los griegos tienen un nuevo lugar, más acorde con su verdadera medida, depurado de idealismos, en igualdad de condiciones con el resto de los pueblos, libre de las servidumbres y de los privilegios, como una más entre las culturas creadas por la humanidad en su historia. Esta óptica permite comprender, de un modo más correcto, el imaginario griego de la muerte, sin la obligación moral de tratarlo con unos instrumentos diferentes de los que se utilizan para analizar el resto de las religiones y las culturas mundiales. La cultura griega ha dejado de ser ese destello en las sombras de la barbarie, como por otra parte la Biblia ha perdido a su redactor divino para convertirse en obra falible y analizable de hombres como los demás.

## 0.1. La muerte: rito e imaginario

La visión griega de la muerte se convierte en una más de las piezas que conforman un conocimiento que intenta desentrañar una explicación que, cuando menos, ofrezca el consuelo de mitigar la angustia de lo desconocido. Para acotar lo inexplicable y poder pasar soslayando el dolor de la muerte y la radical incapacidad de comprenderla, queda el recurso, por ejemplo, a los instrumentos de análisis forjados por las Ciencias Sociales. Consisten en centrar el estudio no en el sentido último, en el que las certidumbres de la filosofía han mostrado con creces su quiebra (sólo quedando el consuelo acientífico de la creencia personal), sino en las informaciones de índole sociológica que se derivan de concentrar la mirada en el momento delicado que preside el cambio de condición de vivo a muerto y el reparto del estatus y la herencia; insistiendo por tanto en lo que hay de social e incluso de cuantificable en la muerte<sup>1</sup>. El peligro inherente a toda liminalidad se manifiesta, de un modo aún más evidente, en ese momento en el que la ambigüedad puede conllevar consecuencias no deseadas para el grupo. Se amalgaman miedos irracionales y prevenciones sucesorias. Se manifiesta la angustia psicológica del miedo a la muerte, del miedo al cadáver, del miedo a la alteridad del difunto por cuanto implica de identidad futura: el difunto convertido en un frío despojo refleja el cadáver que todos habremos de ser algún día.

Pero más temibles y más físicos resultan otros problemas: el reparto que lleva a obligados enfrentamientos en la familia, la transmisión del estatus que enfrenta a grupos de poder<sup>2</sup>. La muerte es replantear el equilibrio entre los miembros de un grupo social hasta que se reinstaura la situación normal, muchas veces tras complejas componendas no exentas, por ejemplo en la Atenas democrática, de complicados procesos judiciales, en los que, como en las sociedades más arcaicas, el grupo social casi al pleno (por medio de los jueces) termina decidiendo sobre los modos en los que se debe realizar la transmisión de la riqueza y por tanto del poder del muerto<sup>3</sup>.

La muerte es disolución del cuerpo pero sobre todo del estatus personal, un asunto más complejo cuanto más poderoso es el difunto, cuanto más dañina puede ser para el grupo social una elección incorrecta de sucesores. De ahí que el miedo al muerto, al revenant<sup>4</sup>, no sea solamente un mecanismo de regodeo en la irracionalidad ante la incomprensibilidad del hecho de morir. Es un medio de protección frente a una herencia mal resuelta, ya que cualquiera puede esgrimir el argumento de que ha presenciado la aparición de un fantasma protestando por el mal uso que sus sucesores hacen de su poder y riqueza (prosperando la protesta si la mayoría de los miembros del grupo apoya la opinión oportunamente emitida por el aparecido).

Las recreaciones imaginarias, incluso las más complejas, hunden muchas veces sus raíces en la necesidad de protección de los grupos humanos frente a procesos desestabilizadores y una vez que la sociedad se modifica y cambian las razones que les dieron su razón de ser, a veces se siguen manteniendo como una rémora cargada del prestigio de las creencias antiguas. Así,

incluso en la Atenas clásica, en la que el mundo de la muerte no posee implicaciones sociales notorias más allá del círculo de la familia estrecha, se sigue perpetuando el miedo al muerto que no se resigna a sufrir la aniquilación en el inframundo y vuelve rabioso a ensañarse con los vivos. Este miedo al difunto generó, a su vez, una serie de creencias imaginarias que intentaron consolidar la idea de que el difunto estaba desposeído de fuerza y presencia y yacía prisionero en el más allá; se minimizaron sus posibilidades de volver pero a costa de convertirlo en un ser muy disminuido. Los griegos cayeron en la trampa de imaginar un inframundo desdotado de gloria y atractivo como es el Hades, en el que ni siquiera los muertos quieren vivir<sup>5</sup>, pero, como rechazo, terminaron definiendo una vía mística que les abriese el camino para soslayar la iniquidad de la destrucción post mortem<sup>6</sup>.

Como se ve, las posibilidades de estudio del fenómeno de la muerte no se agotan en la mera cuantificación de la riqueza o el poder que se transmite; se abre un mundo abigarrado de creencias sobre el destino último del muerto que entre los griegos tiene la particularidad de la variedad, por ser muy numerosas las fuentes de creación y modificación del imaginario que toleró la sociedad helena (que no poseía una élite sacerdotal poderosa que detentase o controlase los mecanismos de la creación religiosa o mítica). A pesar de la pérdida de muchas de las fuentes antiguas, lo que ha quedado es suficientemente representativo como para que lo extenso del tema requiera un esfuerzo para acotarlo, con el fin de no repetir el argumento y la estructura de la magnífica y centenaria síntesis de Erwin Rohde<sup>7</sup>.

En este trabajo se ha optado por centrar la mirada en un momento muy específico del proceso de la muerte que define su liminalidad. No se tratará el hecho en sí del morir, bien conocido por diversas obras, algunas muy recientes<sup>8</sup>; como tampoco se revisará en profundidad el lugar de destino post mortem del individuo, el Hades<sup>9</sup>, que ha sido objeto de monografías y estudios muy detallados. Tampoco se estudiarán los lugares excepcionales como las Islas de los Bienaventurados o los Campos Elíseos<sup>10</sup>, que son el premio otorgado a unos cuantos elegidos de los dioses, héroes de los relatos míticos, pero no hombres comunes.

Se centrará el estudio en el paso al más allá, que comienza en la tumba y termina con la disolución de la esencia humana; un viaje completamente imaginario, pero que refleja las mentalidades de las diversas épocas, zonas y grupos sociales que lo idean y modifican. No hay, por tanto, un solo camino de la muerte, sino muchos, algunos solamente intuitivos (ya que nuestra documentación no refleja, por ejemplo, las enormes variedades locales que debieron existir), por lo que tendemos a dar carta de naturaleza panhelénica a la visión que nos transmiten, por ejemplo, las fuentes atenienses, las más numerosas y variadas.

## **0.2. Una documentación privilegiada**

Se utilizará en el estudio una gran variedad de documentación, desde los poemas homéricos hasta obras de época helenística e incluso romana, pero se privilegiarán dos tipos de fuentes que narran específicamente el paso al más allá; una es la iconografía funeraria y, particularmente, los léцитos áticos de fondo blanco con escenas escatológicas<sup>11</sup> y la otra las láminas órfico-dionisiacas de las que se ofrece una traducción completa al castellano. Ambos conjuntos de documentos presentan una característica que los particulariza y hace que aumente su interés; se trata de objetos que no fueron pensados para ser vistos nada más que por un número muy limitado de personas en relación con sus finalidades específicamente funerarias.

Los lébitos de fondo blanco<sup>12</sup> son unos vasos cerámicos de producción ateniense que presentan un tratamiento de la superficie para el dibujo parecido al que se empleaba para las maderas pintadas; el fondo blanco permitía el empleo de técnicas de dibujo más libres que en las figuras rojas y más parecidas a las usadas en la pintura mural. En contrapartida, estos vasos presentan el problema de resultar mucho menos resistentes y de tener una vida útil muy corta. A partir de mediados del siglo V a. e. se especializan en los temas funerarios y su uso se restringe únicamente al momento de las exequias; presiden y perfuman la exposición del cadáver (*próthesis*) y la ceremonia del entierro, colocándose sobre el monumento funerario como muestra, por ejemplo, un lébito de París<sup>13</sup> (ilustración 0.1). Se enterraban posteriormente junto con el muerto (gracias a lo cual se nos han conservado en gran número) y únicamente en casos especiales, de los que otro vaso de París<sup>14</sup> ofrece un buen ejemplo, se abandonaban en las gradas de la tumba donde se deterioraban a la par que la memoria del muerto entre los familiares, que ya ni visitaban el monumento funerario para adecentarlo (ilustración 0.2). La legislación ateniense recortó el ámbito del funeral, restringiéndolo estrictamente al marco de la familia más cercana al difunto. Esto hace que el arte funerario aumente sus caracteres intimistas y familiares y presente escenas nuevas con una significación potenciada, como son las de la visita a la tumba (con mucho el motivo más numeroso, del que un vaso de Berlín<sup>15</sup> (ilustración 0.3) ofrece un buen ejemplo), o las que más interesan en nuestro trabajo, las representaciones escatológicas (que ilustran el imaginario de los estados intermedios del alma entre la muerte biológica y el ingreso efectivo en el más allá).

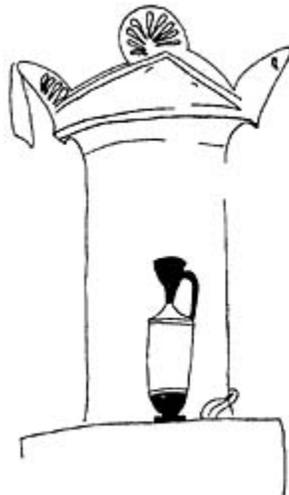


Ilustración 0.1: Lébito sobre una tumba (París, Louvre CA 537)  
[Pág. 15]

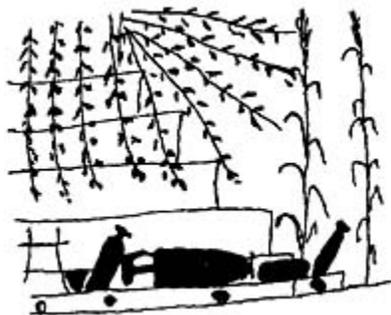


Ilustración 0.2: Lébitos en las gradas de una tumba abandonada (París, Louvre CA 3758, detalle)



Ilustración 0.3: Escena de visita a la tumba; mujeres oferentes (Berlín, Antikenmuseum F2459)

Hay que tener presente que no se pueden estudiar este tipo de escenas como si se tratase de descripciones míticas tibiamente sentidas por los que las contemplaban. No cumplen las mismas funciones que una descripción poética del más allá como la que aparece en la *Odisea*<sup>16</sup> (con las dudas razonables que hubo de provocar en el auditorio que la podía enjuiciar como el desvarío de la inspiración del poeta), o una gran pintura pública (como la que realizó de este mismo tema Polignoto de Tasos en el pórtico de los cnidios en Delfos<sup>17</sup>). Eran escenas buscadas por la familia que las adquiría, puesto que creían en la información que en ellas se transmitía; eran mitos vivos. Esta significación aumenta su fuerza por el tipo de ceremonia en la que se utilizaban los vasos. El ritual funerario, por la intensidad de las emociones que provoca, resulta un momento cumbre en el desarrollo de la vida familiar e individual (aún en nuestros días mantiene en gran parte el primitivismo en la expresión de las emociones). Como todo rito de paso es también un espejo de las creencias y por tanto un momento álgido en la enculturación, la transmisión y recordatorio de modos de creencias y sus plasmaciones imaginarias. La utilización de léцитos de fondo blanco con temas escatológicos presidiendo el ritual fúnebre y a la vista de todos los participantes ilustra, por tanto, la aceptación y puesta al día de un cuerpo de creencias entre los adultos y la formulación primera y el aprendizaje de esas creencias entre los individuos que están en edad de sufrir una enculturación activa (que en este caso coincide, además, con un momento en que se desencadenan emociones de gran intensidad y, por tanto, aumenta el grado de importancia de estas enseñanzas). Objetos para ser utilizados de modo muy específico, los léцитos de fondo blanco con escenas de paso al más allá reflejan no sólo opiniones (como ocurre con las fuentes literarias) sino también conductas (que se materializan en la inclusión de un objeto cargado de significado en una ceremonia real). Cuando el vaso soporta una imagen de Hermes o Caronte está indicando que los familiares creían que el alma del difunto se encontraba en ese momento viajando hacia el inframundo en compañía de esos genios psicopompos.

Las láminas órfico-dionisiacas<sup>18</sup> cumplen una función bastante semejante. Se colocaban junto al cadáver del difunto portando inscripciones que le mostraban el camino a seguir en el más allá para no errar el viaje. No expresan, en este caso, las creencias de un grupo familiar sino las de un grupo de tipo religioso; eran secretas, no pensadas para ser leídas o vistas por otros ojos que los del muerto y sus compañeros de iniciación.

En ambos casos nos hallamos ante objetos que nos permiten conocer el imaginario griego del paso al más allá de un modo privilegiado; las técnicas arqueológicas y nuestra falta de escrúpulos hacia los muertos de otras culturas (convertidos en meros objetos de estudio científico) nos han deparado una documentación olvidada o escondida para los propios que la crearon. Nuestros ojos ven, leen e interpretan lo que estaba oculto a los no iniciados (en el caso de las láminas órficas) o a los que no pertenecían al círculo restringido del grupo familiar (en el caso de los léцитos de fondo blanco).

El resto de las fuentes literarias que se repasarán, aunque fundamentales en algunos de los análisis que se van a desarrollar, no tienen en ningún caso un carácter específico. No se ha conservado ninguna obra cuya finalidad primordial sea narrar o ilustrar el paso al más allá y cuando se encaran descripciones inframundanas surgen como motivos secundarios o meras aventuras literarias. En la *Nékyia* (evocación de los muertos) de la *Odisea*<sup>19</sup>, nuestra fuente más prestigiosa, la descripción del Hades es una licencia literaria para poder incluir rápidamente una serie de narraciones que, de otro modo, el protagonista y el lector no podrían conocer (el destino de los demás héroes aqueos tras la toma de Troya). La descripción del viaje al más allá que aparece en *La República* de Platón<sup>20</sup> o en Plutarco<sup>21</sup> cumplen como partes de una argumentación mayor sobre el origen y las funciones del alma. La descripción aristofanea del descenso al Hades de Dioniso en *Las Ranas*<sup>22</sup> tiene una función eminentemente cómica. Ni siquiera Platón parece pedir que creamos en todo lo que dice; todos estos autores están realizando obras de opinión que, desde luego, no cumplen la función religiosa fundamental de las láminas órfico-dionisiacas o de los lécticos de fondo blanco.

### **0.3. Un mundo de imágenes**

La cultura griega, en una medida desconocida hasta nuestro mundo contemporáneo, privilegió la imagen; sus caminos de la muerte se encuentran, por tanto, jalonados de genios y dioses de los que podemos también analizar la apariencia, el porte, el semblante. La iconografía se convierte en un instrumento fundamental en la argumentación, pieza clave para entender el desarrollo del proceso del morir entre los griegos de un modo en ocasiones libre de las barreras mentales que erige el lenguaje escrito. La inmediatez de la comprensión del lenguaje pictórico es, por tanto, una de las bazas que llevan a que, en algunos capítulos, se privilegie este tipo de documentación en los análisis y las argumentaciones que se desarrollan. Resultan la clave de la novedad de algunas hipótesis vertidas y que se sustentan en la mucho más correcta comprensión de la imagen que se alcanza en la actualidad y que marca la gran diferencia con las investigaciones de los sabios del siglo pasado<sup>23</sup>.

Análisis sociológico e iconográfico son los pilares que ahondan el abismo entre un trabajo como el de E. Rohde y los que se realizan en la actualidad, de ahí que nos sintamos legitimados para atrevernos a hacer públicas estas reflexiones sobre la muerte entre los griegos, a pesar de ser un tema que posee demasiados ilustres predecesores para que pueda confeccionarse y ver la luz sin una disculpa.

## **1. El muerto-viviente y la herencia: el desatino de los pretendientes de Penélope**

### **1.1. La liminalidad de la *Odisea***

El argumento de la *Odisea* se podría resumir en un concepto: la experiencia de la liminalidad. El *nóstos* (regreso) del héroe está jalonado de separaciones, periodos de margen y de agregación que ilumina a la perfección el esquema de análisis sistematizado por Van Gennep para los ritos de paso<sup>24</sup>. Soporta una interminable iniciación y, como si se tratase de un

adolescente, se ve separado del grupo, confinado en los límites del territorio y sometido a una serie de pruebas antes de poder disfrutar de su estatus de esposo y miembro de pleno derecho de su comunidad. Lo característico del relato homérico es la extemporaneidad de las pruebas, puesto que Odiseo padece una segunda iniciación cuya explicación imaginaria, la venganza de un dios, no resulta más convincente que las alternativas explicativas de nuestros instrumentos actuales de raciocinio. No sirve plantear que la doble iniciación lo convierte en rey, puesto que Odiseo ya lo era; sus aventuras, aunque puedan tener ciertos ribetes de iniciación parachamánica (con descenso visionario a los infiernos incluido), no le otorgan más poderes que los que ya tenía (es capaz de montar el arco<sup>25</sup> en la prueba definitiva de su reidentificación porque era una de sus antiguas habilidades) e incluso renuncia de modo incomprensible a la inmortalidad que le ofrece una diosa satisfecha de su compañía. Tanto trabajo para volver a «lo de siempre» ha resultado enigmático para numerosas generaciones de lectores de sus aventuras, y la banalización de su periplo (visto como paradigma del comportamiento del aventurero que, tras gozar de todo lo que depara el mundo, vuelve al hogar a sentar cabeza) resulta una pobre solución. Nos hallamos ante una «debilidad» homérica que se intenta explicar como licencia de un poeta que se complace en lo extraordinario y que juega a varias bandas, combinando antiguos relatos de viajes creados en una época que ya no comprende (y que tergiversa y adultera) con realidades más cercanas al mundo de la «edad oscura» griega para cuya élite compone<sup>26</sup>. La *Odisea* como narración, según esta forma de entenderla, no resultaría, pues, congruente ni ejemplar y casi nada nos podría enseñar, quedaría relegada a la categoría de simple poesía. El episodio de la muerte de los pretendientes se podría esgrimir como argumento para demostrar lo excesivo del héroe Odiseo, que en su furor guerrero es capaz de provocar una carnicería desmesurada frente a la ofensa recibida.

Pero la *Odisea* tiene muchas lecturas y este episodio que sirve de desenlace al poema resulta muy esclarecedor para nuestro propósito de estudiar las ideas griegas sobre el tránsito al más allá, por lo que conviene analizarlo con algún detalle.

En ese punto<sup>27</sup> la narración homérica encara el rito de paso definitivo, el que faltaba en la aventura del héroe y el que marca el desenlace de todo el poema; irrumpe la muerte y se narra el paso al más allá, de un modo inesperado, pero ejemplar.

La liminalidad de Odiseo termina en un reencuentro, recupera la identidad<sup>28</sup>, el estatus, y se consume su reinserción en el grupo tras el reconocimiento de la atónita esposa, que resulta ser la más difícil de convencer (y que parece aturdida, como si estuviera viendo un fantasma).

Y es que nadie esperaba ya a Odiseo tras veinte años de ausencia y diez de desaparición más allá de los límites del mundo conocido. Todos le daban por muerto (*óleto tèle*: «pereció lejos», dice Eurímaco, uno de los líderes de los pretendientes<sup>29</sup>, salvo quizás con la excepción del joven Telémaco, su hijo. Penélope parece haber perdido las esperanzas y si se resiste a una nueva boda lo hace más quizás por esperar la madurez del hijo que por la esperanza de recobrar al marido.

Telémaco realiza un viaje a la búsqueda de la noticia que nadie es capaz de darle, nadie sabe de Odiseo, pero tampoco nadie le certifica su muerte. A pesar de la edad, no había actuado todavía como jefe de familia, planeaba todavía sobre él la figura espectral del padre heroico. Otros a la edad de Telémaco ya arrostraban peligros, como el Teseo de la leyenda, pero Telémaco solamente por la influencia de la diosa protectora de su padre, Atenea, es capaz de salir del aturdimiento infantil, encarar a los pretendientes y actuar como un hombre haciéndose personalmente respetar<sup>30</sup>. La *Odisea* pinta una generación de epígonos, la siguiente a la de los héroes que participaron en la guerra de Troya, que presentan caracteres débiles (los pretendientes<sup>31</sup> no son competitivos a pesar de su abultado número cuando las circunstancias les obligan a medirse con el héroe Odiseo). Pero no es únicamente un problema de degeneración

progresiva de la raza de los héroes, porque tampoco Laertes, el padre de Odiseo, da la talla y es capaz de actuar como jefe de familia durante la ausencia de su hijo.

## 1.2. Odiseo revenant

El poeta épico ha conseguido crear una situación desesperada por lo anómalo (que casi prelude los argumentos de las tragedias); nadie manda en Ítaca, nadie manda en la casa de Odiseo, sobre la que el presunto difunto cuyo cadáver nadie vio, pero muchos se figuran en el fondo de las aguas o enterrado en un país recóndito, campea como un fantasma.

En Ítaca, en el palacio regentado por Penélope, se reúnen un centenar de jóvenes nobles dispuestos a heredar el reino y el lecho de Odiseo; lo dan por muerto y banquetean sin aportar nada<sup>32</sup>, consumiendo lo que todavía es del supuesto difunto y mermando una herencia que nadie defiende.

Estos banquetes parecen actuar significativamente como unas extrañas honras fúnebres en honor de Odiseo en las que progresivamente se intenta dissociar al difunto de su estatus en vida y de sus pertenencias y regular la transición hacia otra persona, previa aceptación general del relevo. Los más difíciles de convencer resultan ser la familia nuclear de Odiseo, la que tiene más que perder y sobre la que la presión de los pretendientes es especialmente insultante con la finalidad de obligarlos a doblegarse. Pero sin nadie de talla que dirija la ceremonia se convierten en banquetes de *hýbris* en los que la hacienda se desperdicia sin medida mientras se dilata la determinación de quién será el sucesor.

Analizado el episodio desde esta óptica, los pretendientes no resultan solamente unos aprovechados que se congregan para divertirse sin tener que aportar nada a cambio, abusando de la debilidad de la familia real; están reunidos para consensuar el traspaso de poder, esposa y riqueza, los tres pilares del estatus del soberano, y los banquetes son el medio de ejercer el control sobre esta riqueza. La merma en los bienes de Odiseo es una forma de repartir y socializar para no hacer demasiado rico al futuro rey que salga elegido, ya que juntará tres estirpes y tres fortunas y estatus, la del rey Odiseo, la de Penélope (por medio de su dote) y la suya propia. Banquetear es, pues, equilibrar y el estómago se contenta de modo anticipado con una elección que tarda no sólo porque tarde en decidir una mujer (lo que parece un argumento de dilación muy poco sólido en el mundo masculino de los poemas homéricos) sino porque el estatus que está en juego es demasiado peligroso para que se transmita en su totalidad y sin merma, máxime cuando los pretendientes juramentados (con la excepción de Anfinomo) han decidido matar a Telémaco<sup>33</sup> y por tanto invalidar una línea de transmisión de una parte o la totalidad de la herencia (aunque no del estatus real). Todos los que se estiman lesionados con la elección de cualquier otro para el puesto de rey han acudido a banquetear, validando con su presencia sus aspiraciones a una parte de la herencia que equilibre y mantenga la paz del grupo; de ahí la desproporción de pretendientes y su descontrol; cuanto más se consuma, menor será la desigualdad que separará al sucesor de Odiseo de los pretendientes no elegidos.

El límite lo marca la impaciencia de los que creen tener más posibilidades, quizás sensibles a la merma de lo que desean que sea suyo, fuerzan una resolución ordálica; la prueba la impone Penélope, com prometiéndose a aceptar al que más se aproxime en vigor a Odiseo, al que sea capaz de montar su arco y demostrar su misma habilidad (es decir, una mayor identidad con el marido perdido<sup>34</sup>).

Dos cantos más tarde, descarnadas, como murciélagos, las sombras de los pretendientes se adentran en el Hades pastoreadas por Hermes. La *Deuteronékyia* de la *Odisea*<sup>35</sup> nos introduce en la última liminalidad, el paso al más allá, pero no es Odiseo el que ingresa en el inframundo. El desenlace es completamente diferente del esperado y, como un revenant, el héroe ha vuelto para dañar a los que se han atrevido a desafiar su memoria. El resultado es espeluznante y sobrehumano y más parece obra de un fantasma colérico que de un hombre de carne y hueso; el desenlace es la muerte violenta de todos los pretendientes. Parece como si el poeta, indiscutido maestro en el arte de combinar relatos de muy diversos orígenes (sociológicos, cronológicos, etc.), dignificase y heroizase un arcaico relato de fantasmas cuyas raíces parecen adentrarse en el imaginario indoeuropeo<sup>36</sup>: los sucesores no dan la talla y el difunto se levanta de la tumba para patentizar el desagrado y promover una sustitución. Se trata, evidentemente, de un mecanismo imaginario con el que contaban las familias y los grupos parentales para consensuar una sustitución en una jefatura no conveniente de un modo poco traumático. Pero el genial juego homérico es convertir a Odiseo en un revenant real, hacerlo volver a una casa y un reino en el que nadie tiene talla suficiente para sustituirlo. La figura de Odiseo queda realizada tras su metamorfosis de mendigo en héroe vengador, y las de los pretendientes, aniquiladas.

### 1.3. Los pretendientes, desintegrados

Y es que en la *Odisea* a los pretendientes se los lleva Hermes, aun antes de que se cumplan sus funerales, en un viaje prematuro y anómalo que es consecuente con la muerte prematura que el inesperado Odiseo les ha procurado. Pretendientes al máximo estatus en Ítaca se encuentran con un destino ni siquiera heroico, cuya narración sólo sirve para exaltar aún más al vencedor de Troya. Tras ser aniquilados por la fuerza y maestría superior del que esperaban suplantar, es tal la derrota que ni siquiera el poeta espera a que se cumplan sus exequias para hacerlos ingresar en el Hades transformados en descarnados e inidentificables espíritus voladores. No tienen estatus personal tras su fracaso, no son verdaderos difuntos honorables, nada hay que socializar, ninguna herencia que transmitir y sus funerales públicos no resultan necesarios<sup>37</sup>. Sus almas<sup>38</sup> marchan sin pena ni gloria, en una narración en la que son comparsas para resaltar mejor el brillo del dueño y rey al que se creía muerto y que ha vuelto de ese peculiar «más allá» que resulta su retorno a Ítaca. La moraleja del poeta, en la imagen del viaje de los pretendientes en la *Deuteronékyia* no puede resultar más diáfana: ¡no pretendas el estatus de alguien de quien no estés seguro que viaja hacia el Hades convertido en un inidentificable espíritu, y menos aún si éste es el taimado Odiseo! El desatino de los pretendientes no consistió en usar o abusar de la herencia de Odiseo sino en haberlo hecho sin la certeza absoluta de la defunción de éste; y sin ni siquiera el consuelo ritual (y la sanción social) de haberle dedicado unos funerales in absentia. El papel de Penélope se realza desde esta óptica de análisis, pues no es la legitimidad del lecho<sup>39</sup> lo que parecen buscar los pretendientes sino la aceptación familiar, ritual y legal de la disolución del estatus de Odiseo que su esposa podía mejor que nadie otorgar. Dándolo oficialmente por muerto, el héroe se hubiera visto forzado a encarar un complejo «renacimiento ritual» antes de que se le permitiese de nuevo recuperar un lugar (mermado, sin duda) dentro de la comunidad según la antigua costumbre griega que testifica Plutarco<sup>40</sup>.

La lección final de la *Odisea* se puede resumir en lo siguiente: los caminos de la muerte tienen un trazado que ha de ser respetado para evitar que los dos mundos se entremezclen.

## **2. La liminalidad domesticada: psicopompos para un viaje sin retorno**

Para la imaginación de muchos griegos el tránsito al más allá era un viaje en el que una entidad sobrenatural abría la marcha, sirviendo de guía en un camino que de este modo resultaba menos angustioso. Hypnos y Thanatos, Hermes o Caronte cumplían la función de dulcificar el viaje, domesticar la indeterminación de la liminalidad. El «libro de imágenes», disperso en cientos de museos y colecciones particulares que forman el patrimonio cerámico griego antiguo, permite jalonar la investigación no sólo de pensamientos e ideas sino también de plasmaciones visuales, que en muchos casos resultan fundamentales para matizar las sutiles diferencias de índole sociológica que sustentan la diversidad de los caminos griegos de la muerte.

### **2.1. Hypnos y Thanatos: los porteadores del muerto**

Los genios Hypnos (*Hýpnos*, Sueño) y Thanatos (*Thánatos*, Muerte), hijos de Nyx (Noche), se idearon de dos modos principales en el imaginario griego. Aparecen con caracteres enfrentados (dulce el primero, implacable el segundo, contrapuestos en un juego poético que potencia la polaridad<sup>41</sup>) en la tradición hesiódica<sup>42</sup> y desarrollando un cometido análogo como porteadores del muerto (potenciándose además la identificación hasta hacerlos gemelos) en los escritos homéricos. Esta segunda tradición que emparenta el dormir y el morir (y que no es privativa del pensamiento griego) presenta en Homero la caracterización añadida de la personificación<sup>43</sup>. En la *Iliada* los gemelos divinos tienen un campo de acción bien determinado:

[*El poeta habla de Sarpedón, caudillo licio, muerto por Patroclo*] [...] y cuando el alma y la vida le abandonen, ordena a la Muerte (Thanatos) y al dulce Sueño (Hypnos) que lo lleven a la vasta Licia, para que sus hermanos y amigos le hagan exequias y le erijan un túmulo y un cipo, que tales son los honores debidos a los muertos.

[*Habla Zeus*] Ea, querido Febo, ve y después de sacar a Sarpedón de entre los dardos, límpiale la negra sangre; condúcele a un sitio lejano y lávale en la corriente de un río; úngele con ambrosía, ponle vestiduras divinas y entrégalo a los veloces conductores y hermanos gemelos: el Sueño y la Muerte. Y éstos, transportándolo con presteza, lo dejarán en el rico territorio de la vasta Licia. Allí sus hermanos y amigos le harán exequias y le erigirán un túmulo y un cipo, que tales son los honores debidos a los muertos<sup>44</sup>.

No se trata en sentido estricto de genios que ayudan a realizar un viaje al más allá, sino que facilitan el cumplimiento de la premisa de las honras fúnebres heroicas en la patria del difunto, donde los honores serán mayores y ofrecidos no por extranjeros sino por los miembros del grupo familiar. Zeus accede a darle este postrer trato de favor al héroe Sarpedón, ya que no puede salvarle del destino de muerte.

El modelo homérico pesa en la iconografía, que ofrece dos tipos de escenas: las que ilustran el episodio mítico y las que se limitan a usarlo como referente imaginario<sup>45</sup>. En el primer grupo se encuentran una serie de vasos, algunos de una calidad muy notable, como la célebre crátera de cáliz de Nueva York<sup>46</sup> (ilustración 2.1) del pintor Eufronio en la que los genios de la muerte lucen un detallado armamento hoplita frente al que destaca la alteridad de las alas minuciosamente dibujadas. En este caso la escena es claramente homérica y el difunto es el mítico Sarpedón, puesto que lo nombra una inscripción. Pero el pintor se toma ciertas licencias; los tres personajes restantes no parecen corresponder a la narración canónica de la *Iliada*, puesto que en vez de Apolo se figuran Hermes y dos guerreros (Hipólito y Leodamante, nombrados en sendas inscripciones). Otro ejemplo lo ofrece una copa de Londres<sup>47</sup> (ilustración 2.2), en la que los gemelos hoplitas alados, excepcionalmente imberbes ambos, transportan al héroe difunto. Desde el punto de vista del significado, estas representaciones cumplen un papel muy parecido al de otros episodios homéricos figurados en el arte y resulta evidente que la narración del paso al más allá no es, desde luego, su objetivo principal.

Por su parte resultan fundamentales para nuestro estudio las representaciones en léцитos de fondo blanco<sup>48</sup>, ya que son escenas escatológicas en las que Hypnos y Thanatos cumplen su cometido en el presente del rito fúnebre y no en el pasado de la narración épica. Se personan para ayudar a transportar a difuntos anónimos, a los que la familia imagina en los brazos de tan ilustres genios, escenificando el desarrollo del tránsito al más allá del alma del difunto en cuya tumba se colocaba el vaso.



Ilustración 2.1: Thanatos alado y con indumentaria hoplita toma al difunto Sarpedón (Nueva York, Metropolitan Museum 1972.11.10, detalle).



Ilustración 2.2: Hymnos y Thanatos toman al difunto Sarpedón (Londres, British Museum E12).  
[Pág. 29]

La habitual representación de estos seres los suele mostrar como personajes con grandes alas en la espalda. Pero aparecen sin alas, por ejemplo, en una copa de figuras rojas firmada por Eufonio<sup>49</sup> (en los léцитos de fondo blanco este caso no se ha testificado); excepcionalmente, como ocurre en un vaso de Atenas<sup>50</sup> (ilustración 2.3), también portan taloneras aladas. Thanatos aparece casi exclusivamente con barba en los léцитos de fondo blanco, e Hymnos, generalmente imberbe, aunque en algunos casos (que parecen potenciar la identidad de gemelos de los hermanos), como en un lécito de Atenas<sup>51</sup> (ilustración 2.4), aparece también barbado. En todas las escenas toman al difunto el uno por la cabeza y el otro por los pies, cumpliendo la misión de depositarlo al pie mismo de la estela funeraria.



Ilustración 2.3: Hymnos y Thanatos transportan hasta su tumba a un niño difunto (Atenas, Museo Nacional 17294).



Ilustración 2.4: Hypnos y Thanatos transportan a un guerrero hasta la presencia de Hermes (Atenas, Museo Nacional 12783).

En algunos casos, como en dos vasos, uno de Atenas<sup>52</sup> y otro de Londres<sup>53</sup>, junto a la escena se sitúa también Hermes psicopompo; un caso extremo lo presenta otro vaso de Atenas<sup>54</sup> en el que se figura la escena de deposición a la que asisten Hermes y algo más apartado Caronte (ilustración 2.6); por tanto la reunión completa de genios psicopompos.

Hypnos y Thanatos se representan mayoritariamente junto a difuntos de sexo masculino<sup>55</sup> (contra la muy hegemónica presencia de mujeres en las otras escenas figuradas en lécitos de fondo blanco). En varios casos se insiste en el estatus guerrero del muerto; en tres vasos de Londres<sup>56</sup>, uno de Atenas<sup>57</sup> y otro de Berlín<sup>58</sup> los dos genios se sitúan junto a un joven hoplita; la heroización y el ennoblecimiento en la imaginería de la muerte queda patente. Especialmente en dos casos<sup>59</sup> se ha tenido buen cuidado de figurar el casco en un lugar bien visible; es un símbolo parlante del estatus pero también de la ocupación que da su verdadero sentido a la vida del ciudadano noble y cuyo correlato en la mujer lo define la maternidad<sup>60</sup>. Un lécito de Berlín<sup>61</sup> (ilustración 2.5) resume con la fuerza sintética de una sola imagen esta ideología que encasilla roles sexuales y sociales: a la izquierda la mujer, la joven esposa con su hijo en los brazos; a la derecha el guerrero con su casco en la mano; el meollo de esta figuración de despedida fúnebre (en la que el muerto es el hombre) lo forman el niño y el casco, orgullo y símbolo de estatus para cada uno de sus portadores<sup>62</sup>.



Ilustración 2.5: Hombre y mujer con los símbolos de su respectivo estatus (Berlín, Staatliche Museum 2444).

La interpretación por analogía con el destino del caudillo licio Sarpedón en la *Iliada* es, en estos vasos con representación de guerreros junto a los gemelos alados, irrefutable, e Hypnos y Thanatos se presentan aquí como mentores de un viaje de la muerte que se quiere distinguido, heroico, privilegiado. No se trata de una visión popular del paso al más allá, como no pertenecen a los grupos populares los ciudadanos que pueden pagarse el armamento hoplítico y se sienten capaces de utilizar como referente un mito de tipo aristocrático para representar heroizada su propia muerte. Utilizar en el *sympósion* una vajilla para beber en la que se figura el episodio homérico<sup>63</sup> puede tener como contrapartida el utilizar como vajilla funeraria léцитos en los que se figure a Hypnos y Thanatos ennobleciendo y en cierto sentido equiparando al difunto con los señores de la guerra homéricos.

Esta interpretación resultaría impecable si no existieran algunos vasos anómalos, como los que figuran a Hermes asistiendo a la deposición o aún más claramente el léцитo de Atenas<sup>64</sup> (ilustración 2.6) en el que Hypnos y Thanatos son las principales figuras pero donde también aparece Caronte en forma secundaria en el extremo derecho de la representación y Hermes psicopompo en las proximidades de los genios alados. Sólo parece evidente una explicación: el transporte y deposición que realizan Hypnos y Thanatos es sólo un paso preliminar al verdadero viaje al más allá. La secuencia completa en la lógica del trayecto es la siguiente: Hypnos y Thanatos realizan la deposición del alma del difunto en la tumba, de allí la toma Hermes como psicopompo y la guía hasta la barca de Caronte, que será el que concluya el tránsito.



Ilustración 2.6: Hypnos y Thanatos transportan a una difunta ante Hermes; Caronte aguarda para embarcarla hacia el más allá (Atenas, Museo Nacional 1830).

Para que haya sido necesaria la presencia de Hypnos y Thanatos en una escena en la que posteriormente aparecerá Caronte la explicación del deseo de heroización del difunto no parece bastar. Ninguna fuente antigua permite ratificar hoy por hoy la hipótesis que se va a formular aquí, pero el análisis formal de estas representaciones permite, cuando menos, exponerla. Hypnos y Thanatos, en algunos casos, están cumpliendo un papel que corresponde a los familiares del difunto y que es tan obvio que en las representaciones en léцитos de fondo blanco nunca aparece: se trata de la deposición del cadáver en la tumba y del acto posterior de enterramiento de los restos del muerto<sup>65</sup>. Sólo una causa puede justificar que esta deposición no la realicen los familiares al pie de una tumba en los alrededores de la ciudad en la que vivía el difunto, y es que el fallecimiento no se haya producido en el lugar en el que la persona residía y en el que se localizaban sus deudos. Así, el paralelo del Sarpedón homérico no sería sólo un medio de identificar al muerto con el héroe y hacerlo partícipe de la prestigiosa analogía mítica, sino que tendría su raíz incluso en una analogía de circunstancias con la muerte del caudillo licio.

Sarpedón, lejos de su patria y sin posibilidad de recibir sepultura en ella, fue transportado míticamente por los aires para tener las honras fúnebres debidas en Licia; del mismo modo, el difunto, muerto lejos de su patria, sería transportado imaginariamente por los genios hasta la tumba en la que sus familiares le rendirían honras fúnebres. Hemos de pensar que, según esta interpretación, el lécito que presentase una imagen de este tipo podría en algunos casos servir en ceremonias funerarias como sustituto de un cadáver enterrado en lugares alejados o incluso perdidos, algo que no debió de ser raro en la Atenas expansiva y belicosa de mediados-finales del siglo V, época en la que se fechan todos estos vasos. Hermes o Caronte en estas representaciones serían, por tanto, los pasos posteriores y normales una vez que se había llevado a cabo la deposición simbólica e imaginaria del difunto al pie de la estela. Un ejemplo, aunque algo confuso, dado lo fragmentario de la escena, lo ofrece un vaso de Berlín<sup>66</sup> (ilustración 2.7; completa en 3.14). Aparecen dos mundos diferentes: el de la vida, representado por tres personajes, una mujer, una joven y quizás un hombre, que realizan gestos hacia la escena que se figura en el acroterio de una estela funeraria. Esta parte de la imagen pertenece al mundo de la muerte, las figuras tienen un tamaño parecido al de las cabezas de los otros personajes y se sostienen sobre el límite del que surgen las palmetas que coronan la estela<sup>67</sup>. Se trata de Hypnos y Thanatos en una escena de deposición del *eidōlon* de una difunta. La escena podría interpretarse como el saludo por parte de la familia al alma de la difunta transportada hasta la tumba, gracias a la intercesión de Hypnos y Thanatos, para poder asistir imaginariamente a sus exequias antes de emprender el viaje definitivo hacia el inframundo.

Una demostración de la hipótesis que hemos expuesto provendría de la aparición de uno de estos lébitos con escena de deposición en una tumba-cenotafio. Desgraciadamente la procedencia arqueológica detallada de los vasos que tratamos es desconocida, por lo que la confirmación resulta, por el momento, imposible<sup>68</sup>.

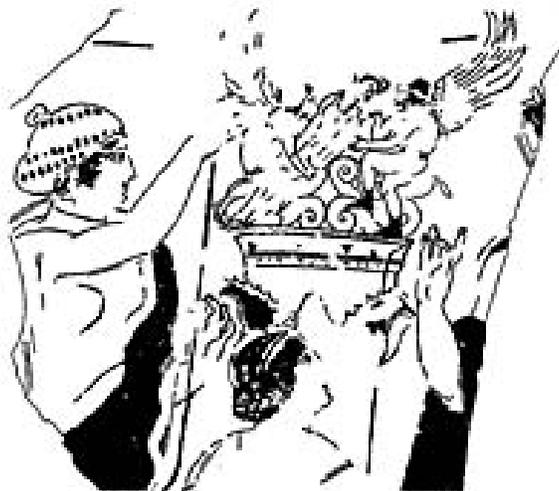


Ilustración 2.7: Hypnos y Thanatos transportan a una difunta y la colocan sobre el acroterio de su tumba (Berlín, Antikenmuseum V13325).

## 2.2. Hermes psicopompo: el guía del umbral

Otro genio homérico del paso al más allá es Hermes; su cometido aparece explícitamente en la llamada *Deuteronékyia*, comienzo del canto 24 de la *Odisea* en estos términos:

El cilenio Hermes llamaba las almas (*psychàs*) de los pretendientes, teniendo en su mano la hermosa áurea vara con la cual adormece los ojos de cuantos quiere o despierta a los que duermen. Empleábala entonces para mover o guiar las almas y éstas le seguían profiriendo estridentes gritos. Como los murciélagos revolotean chillando en lo más hondo de una vasta gruta si alguno de ellos se separa del racimo colgado de la peña, pues se traban los unos con los otros, de la misma suerte las almas andaban chillando y el benéfico Hermes, que las precedía, llevábalas por lóbregos senderos. Traspusieron en primer lugar las corrientes del Océano y la roca de Léucade, después las puertas del Sol y el país de los Sueños y pronto llegaron a la pradera de asfódelos donde residen las almas (*psychai*), que son imágenes de los difuntos (*eidōla kamóntōn*)<sup>69</sup>.

Las diferencias entre esta narración y la de la *Nékyia* (canto 11 de la *Odisea*) han provocado una controversia que comenzó ya en el mundo antiguo<sup>70</sup> y que la investigación moderna no ha conseguido zanjar de modo definitivo<sup>71</sup>. Bien es verdad que ambos relatos cumplen funciones estructuralmente diversas en la construcción narrativa del poema; en el primer caso se trata de una evocación mágica seguida de un vuelo abrupto y sirve de excusa para relatar acontecimientos sincrónicos del destino de los otros héroes en sus azarosos retornos desde Troya, mientras que la *Deuteronékyia* resulta la primera testificación literaria del completo viaje de la muerte entre los griegos, incluye como actor principal al dios Hermes y determina la aniquilación de los enemigos de Odiseo cumpliendo una función ideológica fundamental, como ya vimos, en la estructura del relato.

Hermes es una divinidad que presenta caracteres muy variados entre los griegos, una figura que rehúsa las explicaciones globales y simples<sup>72</sup>. Divinidad de la ambigüedad, es el señor de los mundos poco establecidos; es dios de las puertas, de los goznes, de los caminos, señor de los animales<sup>73</sup>, enviado y acompañante, se le conocen casi ochenta epítetos<sup>74</sup> que matizan en la piedad griega algunos de estos aspectos. Sin poder entrar en la ardua (e irresoluble) discusión de cuál es su cometido más primitivo<sup>75</sup>, interesa puntualizar uno de sus aspectos principales: el de mediador, intermediario. Aúna en este caso el carácter viajero con el cometido de dios de los tránsitos y los obstáculos. Hesiquio<sup>76</sup> lo denomina *epitérmios*; es señor de los extremos, de los límites, tanto los que se encuentran en la geografía de la *pólis* griega y su estructura territorial como los que se encuentran en la topografía mítica, moral o social. Es tanto el apoyo del viajero que traspasa la frontera de la región que conoce, como del extranjero lejos de su patria; marca el ambiguo lugar de confluencia de los territorios de dos ciudades y, en otro campo significativo, ayuda al ladrón<sup>77</sup>, ese tráfuga del territorio de lo moralmente aceptado, o al comerciante, otro personaje que por vocación navega en el mismo límite del delito. Por medio de su hijo/a Hermafrodito<sup>78</sup> conecta con el territorio ambiguo de la indeterminación sexual, característica andrógina que se rastrea por otra parte en algunas representaciones arcaicas<sup>79</sup>. Como heraldo de Zeus une el mundo de los hombres con el celestial. Es la divinidad clave en la organización del espacio<sup>80</sup>, define el nexo entre los ámbitos diversos que estructuran el imaginario social y

religioso griego como ha intuido J.-P. Vernant y ha desarrollado L. Kahn. Esta característica de mediador refuerza su cometido de dios de los límites, ya sean éstos sociales<sup>81</sup> (como en las iniciaciones<sup>82</sup>) o cósmicos. Se preocupa especialmente del umbral que separa el mundo de los hombres del mundo inferior, se le invoca como *chthónios*<sup>83</sup>, y en esa faceta preside el *ánodos*<sup>84</sup>, una ascensión que requiere que la tierra se abra y se comuniquen lo terrestre y lo telúrico. También es *psychopompós*<sup>85</sup>: dios viajero que conoce los caminos de la muerte y en los que inicia al difunto que se aventura en el umbral del inframundo, siendo éste el cometido que más interesa en nuestro estudio.

El carácter psicopompo de Hermes, a pesar de que puede parecer reciente<sup>86</sup>, está conectado perfectamente con el resto de las especializaciones del dios, y sus funciones en el campo de la mediación presentan una coherencia estructural grande; de dios viajero y protector de los territorios ambiguos y limítrofes pasa fácilmente a ser divinidad que ayuda en el trance del acceso al más allá. La propia limitación de su cometido al momento justo del tránsito, sin que se adentre más allá del límite externo del inframundo<sup>87</sup>, es característica de la preeminencia de Hermes no sobre los espacios establecidos, sino sobre los espacios de transición.

Hermes, como señor del límite entre el mundo de los hombres y el inframundo, tiene, por tanto, poder sobre las almas. Aparece en la iconografía presidiendo las escenas de psicostasia que desarrollan un motivo célebre de la *Iliada*<sup>88</sup> que también trató Artino de Mileto<sup>89</sup> y al que, por ejemplo, Esquilo dedicó una tragedia perdida<sup>90</sup>. Hermes se figura pesando y comparando los destinos (*kêres*) de dos combatientes enfrentados<sup>91</sup> (ilustraciones 3.18-19), en una figuración diferente de la homérica (en la que el dios de la balanza era Zeus); el cometido liminal de Hermes ha prevalecido en la imagen que se hacían de la escena los pintores de vasos frente a la fidelidad a la lógica de la narración épica. Mucha mayor complicación interpretativa presenta un célebre lécito de Jena<sup>92</sup> (ilustración 2.8); Hermes, que lleva el *kêrykeion* en la mano izquierda, levanta en la derecha una varita por el poder de la cual emergen de la boca de un *píthos* una serie de *eidōla* voladores. Hermes en este caso no porta las taloneras aladas ni el pétaso de viajero, sino que lleva en la cabeza un *pílos* que potencia su aspecto anómalo, de mago, encantador de espíritus. J. Harrison<sup>93</sup> intentó relacionar el vaso con la fiesta ateniense (y jonia) de las antesterias, que en una interpretación popularizada por Rohde<sup>94</sup> se creía el momento en el que los difuntos (denominados *kêres*) emergían del más allá y banqueteaban con los vivos hasta que eran expulsados con una fórmula imprecatoria problemática que han conservado en algunas fuentes tardías<sup>95</sup>. Pero la interpretación de Harrison, salvo excepciones<sup>96</sup>, ha sufrido un descrédito de resultados de las críticas de Burkert y otros autores<sup>97</sup>. El lécito de Jena y su anómala representación de Hermes quedan, a la luz de las especiales características del maestro al que se atribuye (el pintor del Tymbos)<sup>98</sup>, como un ejemplo de una iconografía única y de difícil explicación; la posición de Hermes nos indica su carácter de encantador de almas, y la boca del *píthos* se convierte en este caso en el umbral simbólico de ambos mundos. Otros ejemplos en los que Hermes aparece en la función de someter *eidōla* resultan menos claros o son de época postclásica<sup>99</sup>; así, una serie de placas marmóreas esculpidas encontradas en Atenas<sup>100</sup> han sido interpretadas por Karouzou como Hermes y *eidōla*, aunque lo gastado del relieve convierte la atribución en problemática. De todos modos estas imágenes pudieran haber hallado su referente en el motivo homérico de la *Deuteronékyia*, lo que desde luego no cumple en el caso del lécito de Jena, que bebe en una tradición que nos es, por el momento, desconocida<sup>101</sup>.



Ilustración 2.8: Hermes encantando eídōla (Jena, Museo de la Universidad 338)  
[Pág. 37]

En estas escenas, como en otros casos, la labor intermediaria de Hermes es también una labor ordenadora y tranquilizadora. El miedo al revenant se amortigua gracias a una divinidad que lo mismo que hace salir las almas del inframundo se supone que en su momento las hará entrar, puesto que están sometidas a sus dictados; es otra faceta de ese Hermes señor de los espacios ambiguos que, por su sola presencia, hace que el peligro inherente a esa condición poco determinada se mitigue.

Hermes aparece en solitario en algunas representaciones y son el contexto o las características iconográficas los que permiten defender que nos hallamos ante el señor del umbral del más allá. Karouzou defiende por medio de diversos paralelos que el célebre Hermes «Ludovisi»<sup>102</sup> debe ser un *psychopompós*; otro tanto se puede decir del dios que aparece en un lécito de fondo blanco (de uso funerario por tanto) de Londres<sup>103</sup>.

El dios Hermes aparece representado claramente como psicopompo en una serie de documentos cuya interpretación no ofrece dudas por resultar de uso funerario (lécitos de fondo blanco, estelas funerarias, pinturas tumbales). El dios no actúa, por tanto, en el mundo atemporal del mito sino que se persona imaginariamente a ayudar al difunto en su viaje al más allá. Cumple un papel reconfortante en la ideología funeraria, pues asegura que el muerto no emprende en soledad su viaje sino que le espera, como un amigo, un dios para guiarlo en los caminos de la muerte.

Un magnífico ejemplo en el que Hermes aparece solo junto a una difunta lo ofrece un lécito de Múnich<sup>104</sup> (ilustración 2.9); el dios, con el *kērýkeion* en la mano izquierda y sentado en unas rocas, lanza la mano hacia una mujer a su derecha, que se corona<sup>105</sup> mientras, dejando atrás su estela funeraria, se va acercando al dios. Parecido, aunque menos espectacular, es un vaso de Atenas<sup>106</sup> en el que el dios, ya en pie y a la derecha de la escena, invita a la difunta, que se encuentra a la izquierda y separada del dios por su estela funeraria, a que lo siga. Una posición más activa aparece en el célebre lécito mármreo de «Myrrhiné»<sup>107</sup>, donde Hermes toma a la muerta de la mano para dirigir su camino, o en un vaso de Palermo<sup>108</sup>, en el que el dios se dirige, con una difunta tomada de la mano, de un modo resuelto hacia el más allá que simboliza un *eídōlon* que revolotea portando una banda. Se trata de escenas que preludian el ulterior descenso al inframundo bajo la tutela divina y que tuvieron gran aceptación en época posterior<sup>109</sup>,

especialmente en la decoración de tumbas helenísticas, como lo demuestran los ejemplos de Lefcadia en Macedonia<sup>110</sup> o Paestum en Magna Grecia<sup>111</sup>.



Ilustración 2.9: Difunta coronada se presenta ante Hermes (Múnich, Staatliche Antikensammlungen 2797).  
[Pág. 39]

En otro grupo de escenas, que ya se repasaron en el apartado anterior, Hermes aparece en compañía de Hypnos y Thanatos. Desde el punto de vista iconográfico el eje de la imagen lo forman los gemelos alados, aunque desde el punto de vista significativo Hermes cumple el papel básico de continuar el transporte allí donde lo dejan Hypnos y Thanatos. En todos estos casos el dios viene al pie mismo de la estela a recoger al difunto y el paso posterior puede realizarse en la compañía exclusiva de Hermes, siguiendo el ejemplo de la *Deuteronékyia* homérica, o continuarse en una fase ulterior, la del encuentro con Caronte en la ribera del Aqueronte, que completará el ingreso efectivo en el inframundo.

Hemos pasado ya revista a una de estas últimas escenas, la más compleja desde el punto de vista del significado, y que aparece en un lécito de Atenas<sup>112</sup> (ilustración 2.6) y en la que Hypnos y Thanatos, Hermes y Caronte, los cuatro genios del paso al más allá, acompañan a una difunta; se trata de una representación anómala, puesto que lo habitual es que aparezcan solamente Hermes y Caronte para realizar el embarque.

La posición de Hermes, central en todas las representaciones, es una demostración de su papel intermediario entre el difunto y el barquero, lo que corresponde perfectamente con su cometido de divinidad de los umbrales. Esta mediación tiene diversas fases que nos ilustran especialmente la quincena de representaciones del tema que se conocen en lébitos de fondo blanco<sup>113</sup>. El primer momento, que se puede denominar de toma de contacto, se figura en dos lébitos de Atenas<sup>114</sup>, uno de Nueva York<sup>115</sup> y otro de Lille<sup>116</sup>: los personajes aparecen casi sin relación gestual los unos con los otros, Hermes se dirige hacia Caronte despreocupándose de la difunta, que aparece a su espalda; es por tanto la escenificación del momento preliminar al embarque: Hermes no pone todavía en relación al difunto y Caronte, como si ambas realidades estuviesen aún separadas. Otra fase de la mediación aparece en un lécito de Berlín<sup>117</sup>: Hermes, aún separado de los personajes de la escena, se dirige hacia el difunto, al que mira y parece conminar a que vaya hacia el genio Caronte.

Un paso más avanzado en esta labor intermediaria de Hermes, el más representado, aparece, por ejemplo, en un lécito de Atenas<sup>118</sup> (ilustración 2.10). Hermes lanza una de sus manos hacia el difunto para tomarlo del brazo; el dios se dirige todavía hacia el muerto, que aparece algo

desconectado de esta escena en la que Hermes forma el núcleo central. Éste es el modo de representación escogido en un ánfora encontrada en Olbia<sup>119</sup>, que, aunque fechada en el siglo III a. e., mantiene curiosamente, a pesar del cambio en la forma cerámica, los motivos utilizados en los léцитos funerarios casi dos siglos antes<sup>120</sup>.

El siguiente paso aparece, por ejemplo, en un lécito de Heidelberg<sup>121</sup>: Hermes toma al difunto de la mano y se dirige en dirección al barquero, al que mira; Caronte lanza la mano en dirección al dios para que le entregue al difunto. Esta última representación es la que mejor simboliza el papel intermediario de Hermes, aunque de hecho los cuatro tipos reseñados resultan ser fases de la realización de un mismo acto: el embarque del difunto.

La escena del embarque en sí no ha aparecido figurada en léцитos de fondo blanco aunque sí el paso posterior, una vez que el difunto se encuentra ya efectivamente sentado en el bote infernal. Un ejemplo en este tipo de escenas lo encontramos en un lécito de Cracovia<sup>122</sup> en el que, de modo marginal a la escena central en la que Hermes guía una mujer hacia Caronte, y a la extrema derecha de la representación, aparece una mujer embarcada que es resultado de esta acción intermediaria de Hermes, que se destaca.



Ilustración 2.10: Hermes dirige a la difunta hacia la barca de Caronte (Atenas, Museo Nacional 1926).

[Pág. 41]

Una representación anómala, pero muy interesante, ha aparecido en la necrópolis de Apolonia<sup>123</sup>, en una estela funeraria en piedra calcárea que se fecha en el siglo III a. e. El mundo de los vivos se representa en la parte superior del relieve formando una gruta flanqueada por dos sirenas realizando el lamento fúnebre; dos mujeres, familiares del difunto, realizan gestos de deploración. El difunto, figura central de la composición, desciende hacia el inframundo por una escalera ayudado por Hermes, que porta bien visible el *kērykeion*, y le precede un personaje de inferior tamaño, otro difunto, al que Caronte se apresta a embarcar. La escena la contempla un personaje sentado, que se ha interpretado como un juez infernal, y en el límite inferior derecho se sitúa un *eidōlon*, también sentado. La abigarrada iconografía presenta caracteres perfectamente reconocibles como helenos (los genios psicopomos, el juez infernal, las sirenas, el *eidōlon*) junto a motivos más difíciles de comprender. La gruta, como boca del inframundo, no era, desde luego, un elemento ajeno a la especulación helena, como demostró Croon<sup>124</sup> en un trabajo pionero, pero el papel central de la escalera en el viaje inframundano resulta extraño. No debemos descartar que nos hallemos ante una visión del paso al más allá influida en parte por el imaginario de los pobladores no griegos del territorio ilirio; a pesar de que resulta extremadamente mal conocida, las mitologías tracia e iliria parecen testificar por una parte la relación inframundo-caverna (en las aventuras de Zalmoxis) y por otra el motivo de la escala mística (en el caso del rey Cosinga)<sup>125</sup>. Pero lo interesante de esta representación es que, aun planteando un camino alternativo en el acceso al inframundo, por medio de una escalera que une

la caverna-tumba con la barca de Caronte se sigue figurando a Hermes, aunque sea en el papel algo disminuido de ayudar al muerto a no caerse de la escalera mística.

Hermes se nos presenta, por tanto, como un dios que ayuda, y si su papel en las escenas en las que también se figura Caronte se limita a un mínimo trayecto (el paso desde la estela funeraria a la barca infernal), sirve imaginariamente para insistir en que el difunto no estará solo ni siquiera en el primer tramo del camino de la muerte.

### 2.3. Caronte

El imaginario occidental desde el Renacimiento ha forjado una idea del viaje de la muerte, en el cual resulta una pieza recurrente el barquero infernal Caronte. No son desde luego ajenos a esta predilección ni Virgilio<sup>126</sup>, ni Dante<sup>127</sup>; la influencia de la fuerza de su imaginación dio carta de naturaleza a un genio que aun pagano fue representado sin problemas por Miguel Ángel en el mismo Vaticano, en la Capilla Sixtina, en la poca amistosa postura de arremeter con el remo para expulsar de su barca a la caterva de difuntos irrecuperables, mientras suenan las trompetas del juicio final cristiano. Se trata de la más conocida de una serie de pinturas, algunas de índole plenamente sacra, en las que tenía su lugar Caronte, símbolo del viaje de la muerte, un motivo que se prodiga incluso en mayor medida en las obras literarias<sup>128</sup>.

Pero este papel estelar no tiene su contrapartida en la literatura griega. Caronte no aparece en Homero, como ya constataron los lexicógrafos y eruditos antiguos<sup>129</sup>, al contrario de lo que ocurría con Hypnos, Thanatos y Hermes psicopompo. Caronte no tiene mito destacable sino solamente una función, un cometido restringido a navegar por el camino de la muerte, sin un modelo heroico del que poder tomar un punto de referencia. Y a pesar de ello también en el mundo griego Caronte fue el genio más representado, el psicopompo más aceptado. Imagen y texto se entreveran en el caso de Caronte sin que se pueda llegar a determinar cuándo se expresó su figura y si la mención literaria es anterior a la plasmación iconográfica.

El agua infernal<sup>130</sup> está ya presente en los poemas homéricos. En la *Nékyia*, Odiseo, en su intento de llegar al límite del mundo para realizar la consulta a Tiresias, pasa por extensiones marinas y aguas subterráneas (Océano, Cocito, Styx, Aqueronte, Piriflegetonte)<sup>131</sup>; en la *Deuteronékyia* las almas de los pretendientes «traspasan en primer lugar las corrientes del Océano»<sup>132</sup> en un viaje inframundano que por aéreo soslaya los obstáculos acuáticos. El alma de Patroclo conmina a su amigo Aquiles a que le dé sepultura para poder así pasar el río e ingresar efectivamente en el Hades<sup>133</sup>. Como navegantes del más allá han sido interpretados los aristocráticos feacios de la *Odisea*<sup>134</sup> y las aguas infernales parecen un motivo indoeuropeo antiguo que el método comparativo parece ir consiguiendo acotar a pesar de la dificultad que presenta la documentación<sup>135</sup>. Hesíodo, por su parte, con su insistencia en las aguas cosmogónicas, simbolizadas en Ponto y Océano<sup>136</sup>, y la antropomorfización de las barreras infernales, como Styx<sup>137</sup>, pone de manifiesto el papel fundamental que tiene lo acuático en la estructura cósmica tripartita (mundo superior, mundo terrestre, inframundo) y que desarrollará posteriormente la especulación jonia<sup>138</sup>.

Pero la existencia de obstáculos acuáticos no determinó la necesidad de la existencia de un barquero para superarlos hasta el límite temporal del clasicismo (si exceptuamos a los feacios, cuyo contacto con los hombres es mínimo y el más allá al que conducen diferente del inframundo). Píndaro, sin dar nombres, cita «el barco chillón del Aqueronte»<sup>139</sup> y Caronte aparece mencionado por primera vez en un poema épico casi totalmente perdido titulado

*Miniada*<sup>140</sup>, en el que se le muestra como un anciano barquero que transporta a los difuntos a través del río de la muerte y que los deposita en el reino de Hades. Pausanias, que transmite este pasaje, ha legado el único fragmento original de tan martirizado poema:

pues hay en la *Miniada* una referencia a Teseo y Piritoo: -no obstante la barca en la que embarcan muertos que llevaba el anciano barquero Caronte no la hallaron allí, en el puerto.

La situación presenta ribetes algo cómicos, ya que hay que figurarse a los héroes esperando en la orilla al barquero o incluso realizando sin su ayuda el paso del Aqueronte. Será Aristófanes<sup>141</sup> el que explote el argumento en toda su fuerza cómica en *Las Ranas*, donde Caronte se niega a embarcar a Jantias porque es un esclavo y éste, dando un rodeo, llega al punto de destino antes que los embarcados, que encima pagan por el transporte y tienen que remar y aguantar los malos modos del barquero. La *Miniada* ha planteado serios problemas de identificación y cronología, dado lo fragmentario de los restos que de ella se han conservado, pero un análisis de los temas mitológicos desarrollados en el poema parece permitir plantear, por una parte, que presenta una clara relación con el territorio beocio (y especialmente con la ciudad de Orcómeno) y, por otra, que la fecha de composición del poema debe resultar muy cercana al clasicismo<sup>142</sup>.

La elección del nombre Caronte (*Chárōn*) para designar al barquero inframundano tampoco resulta fácil de explicar y la etimología<sup>143</sup> no ofrece una solución incuestionable; la relación con el adjetivo *charopós*<sup>144</sup> (de mirada brillante) parece tan poco segura como el intento de aproximar *Chárōn-Achérōn* o incluso *Chárōn-kér-Chárybdis*<sup>145</sup>. Otro tanto ocurre con el supuesto origen egipcio de la palabra que proponía Diodoro movido por la egiptofilia de la época en la que escribe<sup>146</sup>. Caronte (*Chárōn*) aparece además como antropónimo e incluso teriónimo desde una época muy antigua. Como nombre personal en narraciones de tipo mítico se reseña en inscripciones vasculares; aparecen en diversos vasos tardocorintios dos Carontes diferentes, el primero es un cazador nombrado en una hidria del Vaticano<sup>147</sup>, y el segundo, un guerrero hoplita que aparece, por ejemplo, en un oinocoe de Roma<sup>148</sup> (ilustración 2.11); todos estos vasos se fechan entre el 570 y el 550 a. e., precediendo por tanto a los testimonios del Caronte barquero. Incluso llevan el nombre de Caronte dos perros míticos: el primero se nombra (con una inscripción) en la representación de la caza del jabalí de Calidón en una copa ática de figuras negras de Múnich<sup>149</sup> y al segundo lo cita Esquilo<sup>150</sup> en la lista de los perros de Acteón. Más antiguos aún resultan los antropónimos no mitológicos: se fechan a finales del siglo VII las menciones de un Caronte artesano en Arquíloco<sup>151</sup> y de otro Caronte incluido en la lista de los demiurgos de Argos<sup>152</sup>; un poco posterior es un Caronte cuyo nombre aparece en una inscripción rupestre de la isla de Tera<sup>153</sup>. Un Caronte controvertido se cita en una estela funeraria fechada en torno al 500 a. e, aparecida en Teithronion (Fócide<sup>154</sup>), en la que se hace la siguiente loa al difunto: «Salve, Caronte, nadie habla mal de ti ni siquiera muerto, tú que libraste del dolor a tantos hombres»; es ciertamente el epitafio de un médico y resulta muy inconveniente la hipótesis de que se trata de una invocación al barquero infernal<sup>155</sup>. El antropónimo Caronte siguió utilizándose en el clasicismo en zonas tan dispares del mundo heleno como Atenas, Lebadea, Tebas, Lámpsaco, Náucratis, Delos o Cirene<sup>156</sup>. Los antropónimos comunes, en lógica, han de ser anteriores a la adjudicación del nombre de Caronte al barquero infernal, puesto que desde el punto de vista del simbolismo onomástico resulta de muy mal agüero elegir para un hijo el mismo nombre que el de un genio cuya finalidad es exclusivamente funeraria. El poeta de la *Miniada* quizás dotó al barquero de la muerte de un nombre tomado de entre el elenco de los comunes porque era el que mayor parecido poseía con Aqueronte, nombre del río infernal, pero

sin que entre ambos haya una relación de filiación antigua ni profunda. El mantenimiento del antropónimo en épocas posteriores, cuando la figura y el nombre de Caronte (genio infernal) estaban bien establecidos, parece demostrar que se trataba de un apelativo demasiado consolidado por el uso para que pudiera rechazarse por inconveniente. Todo ello permite insistir en que el nombre del barquero infernal no puede ser muy antiguo, un dato más para defender una fecha baja (probablemente del temprano clasicismo) para la confección de la *Miníada*.



Ilustración 2.11: Hoplita nombrado Caronte por la inscripción (Roma, Colección Alibrandi, detalle).  
[Pág. 45]

Contemporáneos de la *Miníada* y de las obras de Píndaro resultan los primeros testimonios iconográficos del barquero Caronte<sup>157</sup>; ambos realizados en la técnica de figuras negras, en formas cerámicas áticas anómalas y fechables en torno al 500 a. e. La primera es un cilindro que se localiza en Francfort<sup>158</sup> (ilustración 3.20) y en el que se representa a Caronte como un anciano de barba blanca embarcado y rodeado de numerosos *eidōla*, en medio del agua inframundana. El segundo es un fragmento de *phormiskos* de Tubinga<sup>159</sup>, con una representación muy similar, aunque la rotura del vaso impide saber si se figuraba más de un *eidōlon* al lado de Caronte; la escena con el barquero aparece junto a otra completamente inframundana como es la del suplicio de Sísifo.

El barquero infernal aparece, por tanto, citado en primer lugar en los testimonios literarios griegos en autores de origen beocio, por lo que quizás no sea muy inconveniente la hipótesis de que pudo ser una figura del imaginario beocio de la muerte asimilado y desarrolladas sus funciones y su imagen en Atenas (y luego en otras zonas del mundo griego). Ejemplo de la aceptación del barquero Caronte resulta el hecho de que Polignoto de Tasos lo representase al comienzo de su célebre *Nékyia* pintada en el pórtico de los cnidios en Delfos<sup>160</sup> en una fecha que la mayoría de los investigadores sitúan entre el 470 y el 465 a. e; es la única gran pintura que presenta este tema y Pausanias, que la vio seis siglos y medio después de ejecutada, ha dejado una larga descripción<sup>161</sup> que comienza nombrando a Caronte:

La otra parte de las pinturas, la de la izquierda, representa el descenso de Odiseo al Hades para consultar al alma de Tiresias acerca del regreso a su patria. La pintura es como sigue. Figura un río que evidentemente es el Aqueronte y en él crecen cañaverales. Hay peces tan en bosquejo que más bien parecen sombras de peces. En el río hay una barca con el barquero a los remos. Polignoto ha seguido en mi opinión el poema *Miníada* [parte antes citada] [...]

Por eso debió Polignoto pintar ya viejo a Caronte. A los que van en la nave no se les puede reconocer. Telis está representado podría decirse que viejo, Cleobea como una doncella que tiene sobre las rodillas una caja de las que se hacen para Deméter. De Telis he oído decir que el poeta Arquíloco era nieto suyo, de Cleobea que importó las orgías de Deméter desde Paros a Tasos... [siguen personajes que sufren suplicio por actos injustos, un hijo al que ahoga su padre porque en vida fue parricida, otro al que castiga una hechicera envenenadora por haber robado objetos sagrados] [...] Encima de los anteriores está Eurínomo, que según los guías de Delfos es un *daimon* que come las carnes de los muertos y deja solamente los huesos [...] su color es entre negro y azul, lo mismo que el de la mosca de la carne, enseña los dientes y está sentado sobre una piel de lince<sup>162</sup>.

Polignoto utilizó personajes originarios del acervo local de diversas zonas griegas, así el demon Eurínomo, desconocido por otras fuentes, probablemente pertenecía a la especulación local delfica; Cleobea era famosa en Tasos, la patria del pintor, y quizás decidió representar a Caronte, a pesar de no ser un genio homérico, influido por el reciente poema *Miniada* y la visión alternativa del más allá que debía presentar, más acorde con el gusto de la época y la zona.

Frente al motivo iconográfico de la deposición por Hypnos o Thanatos o la figuración de Hermes psicopompo, para los que hay paralelos míticos prestigiosos que pueden llevar a una confusión entre la escena de tipo funerario-ritual y su modelo (por ejemplo homérico), las escenas en las que se figura a Caronte son exclusivamente de uso ritual. No se representa a Caronte en vasos en la técnica de figuras rojas<sup>163</sup> y los dos ejemplos que poseemos en figuras negras aparecen en formas poco comunes y de uso funerario, como son el *phormískos*<sup>164</sup> y el anómalo cilindro, denominado *eschára*. El grueso de la iconografía de Caronte se figura en léцитos de fondo blanco, vasos de uso exclusivamente funerario, y que se fechan entre el 465<sup>165</sup> y el 410 a. e.<sup>166</sup> En los primeros documentos, los léцитos de Oxford<sup>167</sup> (ilustración 2.12) y Karlsruhe<sup>168</sup>, Caronte aparece en su barca, en medio del Aqueronte, en plática con un *eidōlon*, sin ningún difunto embarcado, en una escena parecida a la de la *eschára* de Francfort, aunque con la diferencia de que no se le figura como un anciano. A pesar de tratarse de vasos coetáneos de la *Nékyia* de Polignoto, la imagen del barquero es bastante diferente.

En el resto de los léцитos Caronte aparece como un hombre joven o de mediana edad, como ilustra un vaso de Atenas<sup>169</sup> (ilustración 2.13), siendo la excepción una decena escasa de vasos en los que, sin aparecer como un anciano de un modo pleno, presenta rasgos especiales que parecen querer indicar la edad, como por ejemplo ocurre en un conocido vaso de Atenas<sup>170</sup> (ilustración 2.10). Caronte lleva siempre en los léцитos de fondo blanco el palo de barquero entre las manos, por tanto maneja una embarcación en la que no se usan los remos; el contraste es claro con la representación polignotea en Delfos en la que Caronte aparecía como un viejo remero cuya barca se situaba en el interior del Aqueronte<sup>171</sup>. La escena que se figura en la inmensa mayoría de los léцитos<sup>172</sup> en técnica de fondo blanco es el momento previo al embarque y si en algunos vasos aparecen difuntos ya sentados en la barca, no suelen resultar las figuras principales<sup>173</sup>.



Ilustración 2.12: Caronte conversa con un *eidolon* (Oxford, Ashmolean Museum 547).  
[Pág. 48]



Ilustración 2.13: El encuentro con Caronte (Atenas, Museo Nacional 1999).  
[Pág. 48]

La influencia polignotea, que algunos autores estimaron decisiva en la configuración de la iconografía ática de Caronte, no parece en realidad importante y los modelos iconográficos empleados por los ceramistas parecen ser diferentes de los que empleaba la gran pintura. No poseemos ejemplos de vasos en los que se figure a Caronte y que dependan con seguridad de la representación de Polignoto en Delfos. Por tanto, los intentos de reconstruir esta parte de la *megalographía* por medio de la pintura vascular sólo pueden fracasar<sup>174</sup>. Hay que ser conscientes de que los vasos en los que se figura a Caronte cumplen un cometido ritual, alejado de la mera representación mítica; no es por tanto de extrañar que finalidades diversas originen representaciones diferentes e independientes (desmintiendo así, en este caso, la teoría de la estrecha dependencia de los pintores de vasos respecto de los modos de representación de la gran pintura)<sup>175</sup>.

Los léцитos de fondo blanco son vasos para una ceremonia de paso, de límite, y en consecuencia el momento fundamental que se representa en ellos es la llegada del difunto a la orilla del río Aqueronte; reflejan una topografía liminal en la que el mundo de la vida se está disolviendo en el de la muerte. Una serie de vasos figuran a Caronte lanzando la mano hacia un

personaje que se aventura entre las cañas del lago infernal, como por ejemplo en un lécito de Harvard<sup>176</sup> (ilustración 2.14) u otro de París<sup>177</sup> (ilustración 2.15); en otro de Berlín<sup>178</sup> (ilustración 2.16) el gesto del barquero es aún más claro, aunque en otros ejemplos, como en otro lécito de Berlín<sup>179</sup> (ilustración 2.17), Caronte se limita a esperar descansando en la barca.



Ilustración 2.14: Caronte entre las cañas del Aqueronte (Harvard, Fogg Museum 60.338).

[Pág. 49]



Ilustración 2.15: Caronte frente a la difunta entre las cañas del inframundo (París, Louvre MNB 622=L100).

En muchos de los más antiguos documentos suele aparecer Hermes, en el papel de intermediario, guiando al difunto desde su estela funeraria hasta la barca infernal<sup>180</sup>; pero en cierto momento, que parece marcar la obra del pintor del Cuadrado, se crea una nueva iconografía que lleva a Caronte con su barca hasta el pie mismo de la tumba; Hermes ya no es necesario y no vuelve a representarse<sup>181</sup>. Las aguas del Aqueronte bañan las gradas de la estela, que se convierte en el eje simbólico de los dos mundos: Caronte y la muerte a un lado, el difunto en el límite y en algunos casos, al otro lado, un familiar que se despide de su ser querido y que simboliza el mundo de los vivos, como en un vaso de Berlín<sup>182</sup> (ilustración 2.18).

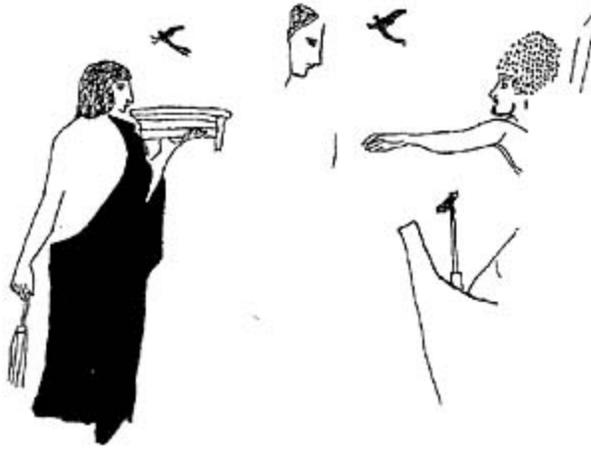


Ilustración 2.16: Caronte lanza el brazo hacia una difunta ante la mirada de una pariente que realiza el culto funerario (Berlín, Antikenmuseum V13137).

[Pág. 50]



Ilustración 2.17: Caronte espera (Berlín, Staatliche Museum V13160).

Lo que parece un hallazgo de una fuerza iconográfica y simbólica notable (de hecho una escatología nueva) no resulta, a mi entender, una creación artística voluntaria y meditada. Hay una serie de escenas en las que se aúna la imagen de Caronte con la de la tumba ante la que una mujer realiza los ritos de engalanamiento habituales en la visita<sup>183</sup>, se trata, desde el punto de vista compositivo, de una escena mixta que aúna al minoritario motivo de Caronte (del que se conocen menos de un centenar de vasos) con la abrumadoramente mayoritaria escena de culto funerario<sup>184</sup> (de la que existen muchos centenares de representaciones). Pero desde el punto de vista significativo resulta una escena profundamente confusa en la que imposibles difuntos (mujeres cargadas de cintas que solamente pueden venir a engalanar la tumba y no pueden ser en ningún caso las muertas)<sup>185</sup> demuestran que la creación de lo que podríamos denominar una tradición iconográfica propia en el relato del paso al más allá proviene de la acomodación a la facilidad de realizar un trabajo en serie (acostumbrados a pintar escenas de visita a la tumba, estos maestros se limitan a introducir a Caronte en una esquina de la imagen sin molestarse en algunos casos en modificar la configuración escénica a pesar de la incongruencia formal). Probablemente la primera testificación de este tipo de escena aparece en un lécito de Nueva York<sup>186</sup>, cuya comparación con otro de París<sup>187</sup> (ambos obras del pintor del Cuadrado) resulta de gran interés. La escena es significativamente diferente: en el primer vaso Caronte viene a buscar a un niño al pie de la estela ante la mirada de una mujer oferente (muy probablemente la madre

del niño difunto); en el otro aparecen una mujer sentada, un niño y un efebo armado de doble lanza y vestido con clámide y petaso. Las diferencias significativas e iconográficas han sido resueltas en ambos vasos con una similitud formal casi completa en lo que se refiere a las dos figuras del centro y la derecha; el niño presenta una postura semejante y el dibujo de la cara es casi idéntico en ambos casos; la figura de la derecha es aún más interesante, puesto que, a pesar de tratarse de una mujer con una banda en un caso y de un efebo en el otro, la estructura del dibujo y su resolución son iguales salvo en los detalles que caracterizan a cada personaje. Nos hallamos, pues, ante dos escenas diferentes pero para las que se utiliza un modelo idéntico, lo que no está exento de incongruencias: el gesto de la mujer del vaso de Nueva York, un torpe intento de levantar unas bandas con las que adornar la estela, se comprende por comparación con el gesto esta vez congruente de saludo funerario del efebo en el vaso de París.



Ilustración 2.18: Caronte llega al pie de la estela fúnebre (Berlín, Antikenmuseum F2681).  
[Pág. 52]

Un paso adelante en la simplificación lo realiza el pintor de las Cañas, al sustituir la estela funeraria (que requiere una factura cuando menos algo cuidada) por unas matas de cañas (fácilmente ejecutables) sobre las que coloca una banda para simbolizar la estela. Este mixto entre una escena de paso al más allá y una escena de culto funerario presenta junto a representaciones lógicas en las que la actitud del difunto que se enfrenta a Caronte no plantea problemas, como por ejemplo en un vaso de Providence<sup>188</sup>, otras con graves incongruencias. El mejor ejemplo lo ofrece un vaso de Londres<sup>189</sup>: Caronte lanza la mano hacia lo que debiera ser la difunta, pero el personaje que tiene enfrente es una atareada mujer, cargada con cestas llenas de bandas que viene a decorar una estela funeraria solamente implícita en la banda en segundo plano al lado de Caronte. El último paso en la simplificación consiste en hacer desaparecer también las cañas y las bandas, como ocurre por ejemplo en un vaso de Lieja<sup>190</sup> (ilustración 2.19), en el que Caronte se enfrenta directamente con una mujer cargada con una cesta que viene a engalanar una inexistente estela funeraria, o en un lécito desaparecido<sup>191</sup> (ilustración 2.20) en el que la difunta porta vasos y objetos utilizados en el culto fúnebre.

Semejantes incongruencias solamente se pueden explicar por las peculiares características de los lébitos en los que se figura a Caronte. Si bien la técnica del dibujo sobre fondo blanco resultó en los primeros momentos de su utilización muy adecuada para realizar una pintura libre y en cierto modo parecida a la de las grandes obras murales<sup>192</sup>, dada la inestabilidad y la poca durabilidad de la superficie se abandonó progresivamente por parte de los mejores pintores. Por razones en su origen quizás de tipo simbólico (el blanco es un color conveniente en el luto) la técnica de fondo blanco perduró en los lébitos de uso funerario, en los que la fragilidad no era un problema, dado que sólo se utilizaban durante unas pocas horas. La facilidad por parte del pintor para realizar obras agradables a la vista con un esfuerzo bastante menor que el que requería la técnica de figuras rojas consolidó el lébito funerario como un vaso con un precio adecuado a su

corto uso. Salvo casos excepcionales, como el del pintor de Aquiles, por ejemplo, los maestros notables no se dedicaron a esta forma cerámica que quedó en manos de pintores que cuando hacían incursiones en la técnica de figuras rojas realizaban obras generalmente muy mediocres<sup>193</sup>. Dentro de los pintores de léцитos funerarios, los que figuraron a Caronte, salvo algún caso aislado<sup>194</sup>, suelen ser los maestros con una técnica pictórica menos depurada, y es de reseñar que un pintor prestigioso y de calidad, que trabajaba para un público exigente<sup>195</sup>, como el pintor de Aquiles, nunca plasmó este tipo de escena. Algunas representaciones de Caronte resultan francamente caricaturescas<sup>196</sup>, obras para una clientela sin pretensiones que debía decantarse en la elección del trabajo de un maestro atendiendo a exclusivos criterios de precio.



Ilustración 2.19: Caronte frente a una mujer oferente (Lieja, Colección L n.º 362).  
[Pág. 53]



Ilustración 2.20: Caronte frente a mujer oferente (paradero desconocido; antes en el seminario de arqueología de la Universidad de Berlín).

Caronte se representa de modo muy mayoritario junto a mujeres, con menos frecuencia junto a jóvenes, y son raras las figuras masculinas, aunque no inexistentes<sup>197</sup>, como demuestra un léцитo de París<sup>198</sup> (ilustración 2.21); cuando aparecen niños, como por ejemplo en un vaso de Atenas (ilustración 2.22), o más claramente en otro de Nueva York<sup>199</sup>, la escena presenta un patetismo contenido que permite intuir que la sensibilidad ateniense hacia los hijos tenía unas connotaciones sentimentales más cercanas a la mentalidad moderna que a la arcaica.



Ilustración 2.21: Caronte se dispone a embarcar a un difunto (París, Louvre N 3449).  
[Pág. 55]



Ilustración 2.22: Caronte va a embarcar a un niño difunto (Atenas, Museo Nacional 1814).  
[Pág. 55]

Caronte se figura en la mayoría de los casos vestido con la exómide, túnica corta que llevaban los trabajadores manuales y tocado con el *pilos*, el gorro cónico de piel de los marineros, en un atuendo, una pose y un trabajo que lo asemejan a un remero ateniense, como los que determinaron la victoria sobre los persas en Salamina y dieron a Atenas su poderío naval, su prosperidad, su imperio y su democracia consolidada.

Un marinero como Caronte resulta la antítesis del genio heroico (incluso de los navegantes infernales que resultan ser los aristocráticos feacios); frente a la «muerte hermosa» homérica ofrece sencillamente una «buena muerte» y simboliza el consuelo de la facilidad del viaje al más allá. Imaginar la muerte en la figura de un *thes* (que es como se figura a Caronte) es desdramatizarla y humanizarla (Caronte no presenta ningún rasgo suprahumano), autoidentificarla. Pero esa identificación conlleva necesariamente, por parte del que elige la representación, la pertenencia a un grupo sociológico muy definido de la ciudadanía ateniense. Los gemelos Hypnos y Thanatos cumplen mal en el entierro de un personaje que, aunque sólo sea remotamente, no desea la identificación con los héroes nobles del pasado; del mismo modo

Caronte cumple mal en los funerales de un aristócrata ateniense, máxime cuando la aversión de éstos al mar y a lo que la marina representaba eran bien patentes (como demuestran los escritos del Viejo Oligarca<sup>200</sup> o de Platón<sup>201</sup>). Caronte aparece en vasos de poco precio, cobra una cantidad mínima por el pasaje (el *naûlon* era un óbolo<sup>202</sup>) y se le figura como un *thés*, resulta un modo de democratizar el viaje de la muerte, de permitir a cualquiera el ingreso al Hades, antes sólo poblado por los héroes de la epopeya (como ocurre en los poemas homéricos).

Caronte surge en los albores del clasicismo y cumple una nueva función que de él exigen grupos sociales cuya cultura (popular) había sido marginada de los mecanismos de transmisión ideológica hasta ese momento en manos de los grupos aristocráticos y que con la democracia y de modo breve alcanzaron la capacidad de expresión que les permite una nueva posición económica (que les hace consumidores de vasos, aunque sea de bajo precio) y un nuevo papel en la sociedad (que se plasma, por ejemplo, en el hecho de ser árbitros en certámenes teatrales). Los autores en busca de notoriedad han de expresar, aunque sólo sea para conseguir arrancar una carcajada, algunos rasgos del imaginario popular; el «democrático» Eurípides<sup>203</sup> y el burlón Aristófanes<sup>204</sup> citan a Caronte, algo que los trágicos anteriores, deudores aún de la ideología aristocrática, no habían tenido necesidad de hacer. Caronte representa un nuevo camino de la muerte, abierto a todos, a la imagen de la nueva Atenas volcada al mar; será este carácter no excluyente, junto al prestigio de la «edad de oro» del clasicismo ateniense, los que determinarán la perdurabilidad de la figura más allá de la época en la que tuvo su razón de ser<sup>205</sup> (mientras los heroicos Hypnos y Thanatos caerán en el olvido); así Caronte terminará significando, como puntualiza un lexicógrafo<sup>206</sup>, lo mismo que la muerte.

## 2.4. La muerte raptora

Con la figura de Caronte pudiera parecer que llega a su consecución completa la domesticación de la muerte. Un más allá al alcance de cualquiera, sin estridencias y sin sobresaltos aleja los fantasmas de la «mala muerte» también para los tradicionales desheredados de la fortuna, puesto que con la democracia hasta los *thêtes* han alcanzado un estatus que a su muerte se ha de transmitir ordenadamente. El barquero psicopompo asegura el ingreso efectivo en el más allá, dando tranquilidad al vivo y una ilusoria seguridad al que ha de morir.

Pero tras este panorama «civilizado» que ofrece la Atenas clásica se esconden viejos fantasmas. El terror a los monstruos raptores renace cuando se resquebraja la certeza del progreso y el equilibrio. La iniquidad del imperio ateniense y sobre todo los horrores de la guerra del Peloponeso despertaron viejos miedos y la imagen terrible de la muerte (Thanatos «de corazón de acero [...] implacable [...] odioso hasta para los inmortales», que cantaba Hesíodo<sup>207</sup>), que había sido atemperada de antiguo entre los grupos de élite pero sólo domesticada para el común de los atenienses con la figura del barquero Caronte, vuelve tímidamente a emerger. Estaba ya implícita en un grupo de representaciones de Caronte en las que el genio presentaba una facciones rudas, desagradables y levemente teriomorfas, como ejemplifica un vaso de Múnich<sup>208</sup> (ilustración 2.23), pero será en un lécito de París<sup>209</sup> (ilustración 2.24), fechable en la penúltima década del siglo V a. e., donde este fenómeno se manifieste con toda claridad. En el marco de una escena centrada en una estela funeraria, un personaje alado lanza los brazos y se abalanza sobre una mujer, que huye horrorizada. El genio no ha sido aún satisfactoriamente identificado y las hipótesis al respecto son variadas. El primer editor del vaso, E. Pottier, en su época el mayor conocedor de la iconografía en lébitos de fondo blanco<sup>210</sup>, buscó un paralelo literario que cuadrara a esta figura psicopompa y creyó encontrarlo en la obra *Alcestis* de Eurípides, fechada en el 438 a. e. Entre los genios que vienen desde el Hades a apoderarse de la

moribunda Alcestis (incluido Caronte) está Thanatos, calificado de «odioso para dioses y hombres» (v. 62), de «Hades alado» (v. 259), de «sacerdote de los muertos» (v. 25), cuya finalidad es sacrificar a Alcestis y cortarle la cabeza con su espada (vv. 73-76). Nunca hasta ese momento se había expresado por escrito entre los griegos en términos tan desesperados y directos el hecho de la muerte (provocada por un personaje imaginario)<sup>211</sup>, y probablemente esto no se debe solamente al deseo de Eurípides de recalcar lo absurdo de las circunstancias «tragicómicas» que llevan a Alcestis a morir (es un ejemplo extremo de amor conyugal, puesto que acepta la muerte en lugar de su esposo para que éste pueda seguir viviendo). A pesar del desenlace absurdo y cómico de la obra, y de la derrota final de Thanatos a manos de Heracles, Eurípides no está inventando de plano sus personajes y el genio de la muerte que diseña no surge completamente al margen de las creencias imaginarias de los espectadores de su obra, que debían, además, de tener en la memoria la figura del Thanatos hesiódico. Pottier optó por defender que Eurípides elaboró su obra presentando un Thanatos popular (lo que cuadraría con su trayectoria personal proclive a agradar al *dêmos*<sup>212</sup>) y que este Thanatos popular euripideo sería el representado en el lécito del Louvre. Esta última parte de la hipótesis es la que resulta más débil. La iconografía de Thanatos sin su gemelo Hypnos es corta<sup>213</sup> y el genio suele figurarse junto a guerreros moribundos y nunca en una actitud raptora; los atributos con los que Eurípides lo presenta (en especial la espada con la que quiere dar muerte a Alcestis) no se incluyen en ningún caso. No parece que la obra teatral resultase tan influyente entre los pintores vasculares como para determinar la inclusión de un Thanatos alternativo al conocido desde comienzos del siglo VI a. e., sobre todo desde que, gracias al trabajo de catalogación de Beazley, las cronologías cerámicas son mucho más fiables y sabemos que la obra de Eurípides es más de veinte años anterior al vaso de París y no coetánea del mismo, como pensaba Pottier.



Ilustración 2.23: Caronte repulsivo (Múnich, Staatliche Antikensammlungen 2777, detalle).



Ilustración 2.24: Una difunta huye de un genio raptor (París, Louvre CA 1264).  
[Pág. 58]

Una hipótesis defendida en fechas bastante recientes por H. Hoffmann<sup>214</sup> plantea que el genio del vaso del Louvre no es otro que Charos. Se invierte así la secuencia comúnmente aceptada que hacía de Charos, genio de la muerte bizantino y neohelénico, el sucesor medieval del Caronte clásico<sup>215</sup>. Charos sería por tanto para Hoffmann el genio de la muerte más antiguo, una suerte de proto-Caronte. Desgraciadamente, el mayor problema que plantea esta hipótesis es que no existe ningún medio para defenderla tal y como se expresa y resulta más el fruto de una intuición que de una reflexión sólidamente argumentada.

La postura más correcta, a la espera de que aparezca un vaso con inscripciones, es renunciar a darle nombre a este genio, máxime cuando su iconografía se adecúa mal a lo que sabemos hasta el momento sobre las figuras psicopompas en el mundo griego arcaico y clásico. Para ello es mejor barajar una serie de paralelos e indicios que pueden ayudar a plantear algunas hipótesis sobre la complejidad del imaginario griego (y especialmente ateniense) del paso al más allá, más que a ofrecer la certeza de una identificación segura.

D. K. Kurtz, gran conocedora de los léцитos de fondo blanco, en un breve repaso que hace al vaso<sup>216</sup>, plantea, en contra de la teoría de Pottier, que la iconografía del genio raptor tiene gran parecido con la habitual de Caronte. En efecto, salvo en lo que se refiere a las alas y al tocado, el genio del lécito del Louvre presenta la actitud de un Caronte. Viste exómida y lanza los brazos en un modo que se asemeja mucho al habitual del barquero para sostener el remo; también la pierna avanzada resulta una postura habitual de Caronte para adecuarse a la estructura de la barca infernal. Incluso las facciones de la cara parecen corresponder con las de la serie de representaciones del Caronte rudo. En resumen, parece que esquemas iconográficos similares en bastantes aspectos sostienen genios que, en esencia, parecen de un tipo diferente.

La hipótesis de Hoffmann, a pesar de lo extremadamente arriesgado de la identificación, no deja a pesar de todo de tener un fondo de acierto. El genio alado del lécito de París no posee desde el punto de vista significativo la menor relación con el Thanatos homérico; cumple una función tan diferente que casi requiere un nombre diverso para permitir así su mejor diferenciación e identificación. Se parece tanto a Caronte en la pose, el vestido e incluso la expresión, que se echa de menos la barca para poder identificarlo sin miedo con el psicopompo.

Curiosamente esta asimilación genio alado-barquero infernal se llevó a cabo unos años después, a mediados del siglo IV a. e. y en la periferia del mundo heleno, en una tumba de Paestum<sup>217</sup> (ilustración 2.25) en la que un genio alado pero a la par barquero ayuda a una difunta

a ascender por una escalera que la conduce a la embarcación del más allá. La polivalencia de este genio queda patente en la imagen de su cara; se trata de Gorgo, la máscara de la muerte, cuya frontalidad contradice su actitud de embarcar a la difunta. Está dirigiendo significativamente la mirada al espectador de la escena, pero en una actitud completamente desprovista de violencia.

La violencia, por otra parte, resulta una característica fundamental de uno de los genios etruscos de la muerte, Charun. Porta un nombre esencialmente semejante al griego, aunque su función suele ser diferente (solamente en una decena corta de casos<sup>218</sup>, algunos de ellos muy antiguos, parece portar atributos de barquero). Alado en algunas representaciones<sup>219</sup>, suele figurársele armado de un martillo con el que aniquila al difunto. Representado generalmente con rasgos en extremo repulsivos, su papel es el de un raptor, no muy alejado a decir verdad del genio alado del vaso de París. Pero la cronología de Charun es posterior a la del Caronte de los lébitos de fondo blanco, por lo que no se puede establecer una relación de filiación del genio griego respecto del etrusco como también sugiere Hoffmann. Incluso el hecho de que las más tempranas representaciones lo figuren con un remo en la mano puede permitir defender el préstamo griego del personaje, que posteriormente desarrolla plenamente sus atributos etruscos característicos. Un solo documento plantea un cierto problema: se trata de una inscripción incisa, en la que se invoca al genio etrusco en genitivo (*Charus*) y que aparece en el pie de una copa de París<sup>220</sup>, fechada en la década del 530 al 520 a. e. Al tratarse de una inscripción que se realizó después de la cocción puede corresponder a una fecha muy posterior a la de la confección y exportación del vaso a Etruria<sup>221</sup>, cuando, tras haber sido usado durante un cierto tiempo como pieza de una vajilla de beber, sus dueños decidieron convertirlo en parte de un ajuar funerario por medio de la incisión de la invocación al genio inframundano.



Ilustración 2.25: «Caronte» gorgónico (Paestum, Andriuolo 47A).

Nos encontramos, pues, ante dos modos de entender el momento del paso al más allá. Uno lo simboliza Caronte (pero también Hermes psicopompo y Thanatos y Hypnos) y corresponde con una forma optimista de encarar la muerte. Pero, por otra parte, el Thanatos de Eurípides y el genio del lébito de París que estudiamos ofrecen la otra cara de la moneda, común en numerosos pueblos (como ejemplifica el caso etrusco), consistente en figurar la muerte como enemigo implacable. Las dos parecen rastrear en el imaginario indoeuropeo, según se desprende de los trabajos de Lincoln<sup>222</sup>, con la particularidad de que los griegos privilegiaron desde finales del arcaísmo la forma optimista relegando al olvido y desvirtuando a los representantes de la otra forma (los genios raptos mortíferos como harpías, sirenas o gorgonas, que quedan encasillados en el puro plano mítico y son sustituidos esporádicamente por genios ya masculinizados como el del vaso de París). La muerte completamente domesticada y al alcance de todos parece la creación de un momento muy específico de la historia europea, el del esplendor democrático

ateniense, una sociedad que en ciertos aspectos poseyó características de modernidad que la aproximan a las sociedades actuales. El mundo de la muerte que expresan la mayoría de los léцитos de fondo blanco, con el especial papel que juega la mujer e incluso el niño, no posee parangón hasta la época moderna en la iconografía europea. Pero, frente a esta sensibilidad, coexiste otra muy distinta, que hace del morir una ceremonia violenta.

El imaginario del paso al más allá griego muestra una complejidad que en última instancia hace que genios como el del lécito del Louvre no resulten tan anómalos: son, de hecho, la testificación de la superposición de las diversas formas de pensamiento que coexistieron y en muchos casos provocaron el dinamismo de la *pólis* griega.

### **3. La metamorfosis del difunto**

En el capítulo anterior vimos cómo los genios psicopompos cumplen el cometido de ayudar a penetrar en los caminos de la muerte. Se trata de un viaje en el que se cumple la metamorfosis fundamental de vivo en muerto. Este cambio se plasmó también en la propia imagen del difunto, que en el imaginario griego antiguo se representa de dos modos radicalmente diferentes: como personaje alado de pequeño tamaño y sin rasgos definidos y como plena figura. Marcan dos momentos diferentes en el proceso de morir cuyo significado, gracias al análisis iconográfico (complementado por los datos de la documentación escrita), se puede intentar desentrañar.

#### **3.1. El muerto en plena figura en escenas de paso al más allá**

Distinguir al muerto en plena figura del vivo en las escenas funerarias es un problema iconográfico complicado en el que las soluciones apresuradas y generales han resultado erróneas. Ya Milchhöffer, a finales del siglo pasado<sup>223</sup>, creyó haber encontrado una clave, al defender que el personaje sentado era necesariamente el difunto, lo que rápidamente refutaron otros especialistas. En una reciente ponencia, Bazant<sup>224</sup> ha retomado la cuestión llegando a la conclusión de que resulta imposible ofrecer fórmulas infalibles (no hay reglas, resumió L. Kahil, con acierto, en el debate que siguió a la presentación de la argumentación). Y es que no podemos pedir a una representación imaginaria la certidumbre que se le puede exigir a la plasmación pictórica de la realidad. Cuando esto ocurre, y lo que se figura es el cadáver, por ejemplo, en escenas de *próthesis*<sup>225</sup> (exposición del cuerpo del difunto), no cabe la menor duda de quiénes son los vivos y quién el muerto; como ocurre en un vaso de Atenas<sup>226</sup> (ilustración 3.1), en el que el difunto aparece coronado, cadáver inmóvil en su lecho fúnebre, o en un vaso de Toronto<sup>227</sup> (ilustración 3.2), en el que la inmovilidad del muerto contrasta con los gesticulantes deudos deplorando la defunción. En estos ejemplos no queda lugar para ambigüedades.

Pero el universo iconográfico griego, en muchos casos, no presenta tales certezas sino que insinúa más que impone y las imágenes se dejan leer de muchas maneras según el deseo de interpretarlas del que las mira; es una de las características del sutilmente sencillo lenguaje pictórico que idearon los ceramistas griegos, creando imágenes ambivalentes, con una gran riqueza de lecturas.

En el enredo de distinguir al vivo del muerto aún se debate hoy en día al discutir si en las imágenes de visita a la tumba (con mucho las más numerosas que ha legado la iconografía funeraria griega en léцитos de fondo blanco, como vimos) el difunto se entremezcla con los

parientes que realizan el culto funerario (determinando así una comunión imaginaria vivos-muertos) o si sencillamente se trata de una imagen de vida cotidiana sin implicaciones escatológicas (como en su día defendieron Kurtz y Boardman<sup>228</sup>).

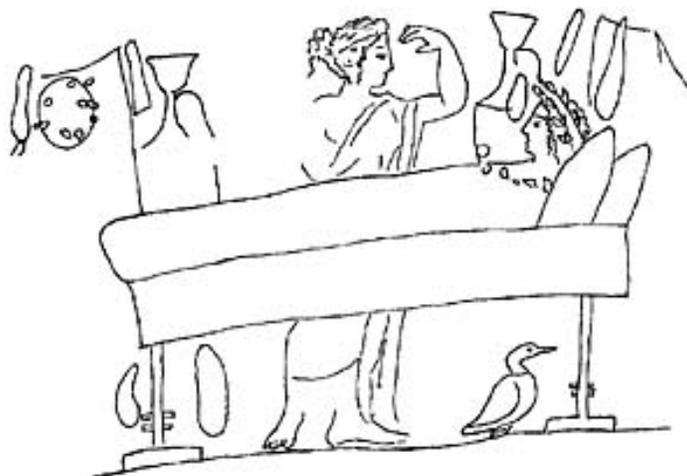


Ilustración 3.1: Escena de *próthesis* (Atenas, Museo Nacional 1756).  
[Pág. 64]



Ilustración 3.2: Escena de *próthesis* (Toronto, Royal Ontario Museum 378).

Se tomará como ejemplo para introducir la discusión un personaje que aparece en algunas de estas representaciones de culto funerario: el efebo doríforo, joven en traje de viaje portando una lanza, como ilustra, por ejemplo, un vaso de Atenas<sup>229</sup> (ilustración 3.3). Benndorf inició la polémica sobre su identificación, reprodujo varias escenas de este tipo<sup>230</sup> y pensó que se trataba de un viajero que al entrar en la ciudad por una de las avenidas jalonadas de tumbas contemplaba curioso una escena de honras fúnebres. Llegó a pensar incluso que era el encuentro de un miembro de la familia que al volver a la ciudad encontraba a sus allegados rindiendo homenaje a

un difunto reciente cuya muerte desconocía<sup>231</sup>. Algunos vasos presentan una iconografía que puede sugerir esa interpretación: por ejemplo, en un lécito de Berlín<sup>232</sup> (ilustración 3.4) una mujer cargada de ofrendas se dirige hacia una estela en cuyas gradas está sentado un personaje a cuyo lado (y a la derecha de la imagen) se figura un efebo dorífero que desde luego no parece un difunto; otro tanto ocurre con escenas más sencillas en las que se figuran solamente dos personajes. En un ejemplo de Atenas<sup>233</sup> el efebo dorífero, con el pétaso aún sobre la cabeza, asiste al engalanamiento de una estela funeraria por parte de un joven (ilustración 3.5). En otro vaso de la misma ciudad<sup>234</sup> una mujer joven cumple esa función ante la mirada del efebo, que en este caso aparece con el petaso al hombro (ilustración 3.6). Pero ya Pottier<sup>235</sup> criticó estas teorías aportando la hipótesis de que debía de tratarse de miembros del cortejo fúnebre en traje hoplítico; utilizaba para la interpretación la comparación con entierros de personajes muy relevantes transmitidos por las fuentes literarias, como el de Filopemen en Plutarco<sup>236</sup> o los de los más importantes ciudadanos en el Estado ideal platónico<sup>237</sup>. Pero la legislación ateniense clásica era lo bastante restrictiva en lo que concierne al cortejo fúnebre como para que esta hipótesis se sostenga. Un lécito de Zúrich<sup>238</sup> puede darnos una clave interpretativa. En el centro de la imagen, y sentado ante la estela funeraria, se figura a un joven dorífero en traje de viaje y detrás de él a un hombre. Una mujer, llevando entre los brazos a un bebé, le da la mano mientras el niño dirige el cuerpo y la mirada hacia él. Se trata sin lugar a dudas de un gesto de *dexiōsis*<sup>239</sup>, generalmente interpretado como de despedida fúnebre, y común en las estelas funerarias aunque muy poco usual en los lécitos de fondo blanco<sup>240</sup>. El joven sentado, al que su esposa y su hijo dicen adiós, no puede ser otro que el muerto, en una escena imaginaria de despedida del difunto que cobra una calidad significativa bien diferente de la de una anodina visita a la tumba. El diálogo vivo-muerto está menos claro en un vaso de Atenas<sup>241</sup> (ilustración 3.7) en el que una mujer embozada, sentada en una piedra ante una tumba engalanada, mira a un joven que porta una lanza en la mano derecha; la inmovilidad de la mujer parece sugerir que se trata de la difunta, pero la interpretación, de todos modos, resulta controvertida.

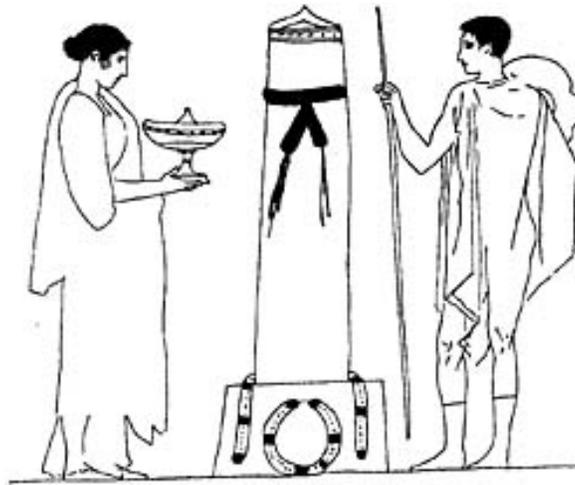


Ilustración 3.3: Efebo dorífero y mujer ofrente (Atenas, Museo Nacional 1821).

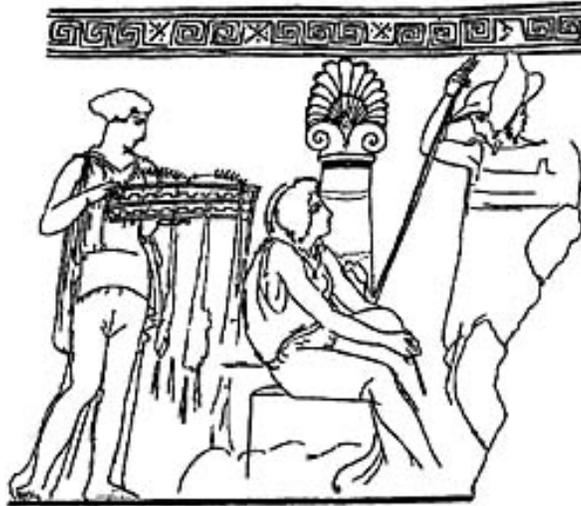


Ilustración 3.4: Efebo dorífero y culto a la tumba (Berlín, Staatliche Museen 2451).  
[Pág. 66]

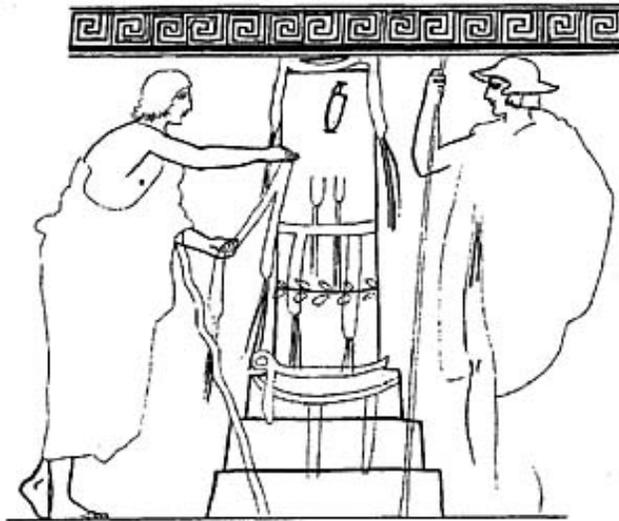


Ilustración 3.5: Efebo dorífero y culto a la tumba (Atenas, Museo Nacional 2018).  
[Pág. 67]

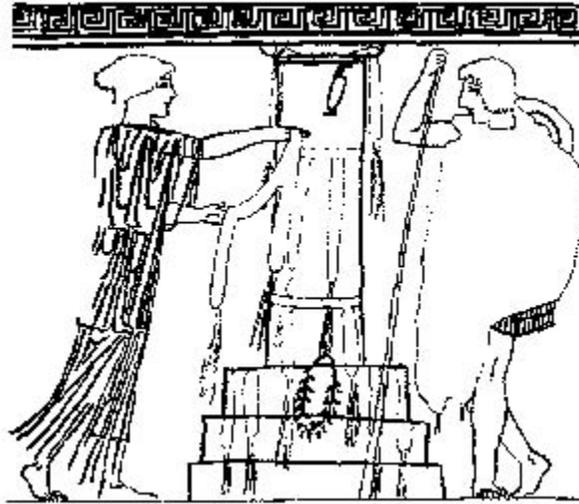


Ilustración 3.6: Efebo dorífero y culto a la tumba (Atenas, Museo Nacional 2019).

La ambigüedad es menor cuando pasamos a revisar escenas en las que se representa de modo claro el paso al más allá. Cuando se figuran Hermes, Caronte o Hypnos y Thanatos las dudas se disipan parcialmente, puesto que al menos debe aparecer un personaje difunto al que los genios psicopompos vienen a buscar<sup>242</sup>. Cuando en estas escenas aparece un joven dorífero, sobre todo si está en posición inequívoca, como ocurre, por ejemplo, en un vaso de Atenas<sup>243</sup> (en que aparece embarcado detrás de Caronte) y en otro de Copenhague<sup>244</sup> (en los que aparece solo ante Caronte), nos hallamos sin dudas ante una imagen de un difunto en tránsito hacia el inframundo. La mejor explicación para el apego de los ceramistas a este tipo de escena es que posee un significado sociológico evidente. El joven dorífero en traje de viaje representa al efebo que sirve a la ciudad, lo que implica que pertenece a una familia que posee la renta suficiente para que sus miembros jóvenes se paguen el armamento hoplita; los vasos con estas representaciones quieren ser una demostración del estatus privilegiado del muerto y, por su intermediario, de su familia.



Ilustración 3.7: Joven con lanza y mujer ante una tumba (Atenas, Museo Nacional 2038).

Pero no siempre se trata de un estatus real; la idealización del muerto, fenómeno fundamental, como vimos, por ejemplo en la iconografía de Hypnos y Thanatos, determina el surgimiento de escenas en las que el hoplita es la figura central en el culto funerario. Un ejemplo lo ofrece un vaso de Atenas<sup>245</sup> (ilustración 3.8) en el que una mujer se dispone a colocar una banda en una tumba coronada por una palmeta; a la derecha aparece representado un hombre en atuendo hoplítico completo que no es otro que el difunto. Otro magnífico ejemplo lo ofrece un lécito de Berlín<sup>246</sup>, en el que el pintor se esmera en la minuciosa representación del perfecto cuerpo desnudo del difunto, mejor demostración casi que una armadura de su calidad de guerrero admirable (estatus que indican de todos modos la panoplia que porta -casco, escudo, lanza y espada-). El motivo recuerda al adiós del guerrero del que sirve de prototipo mítico la despedida de Héctor en la *Iliada*, cuya carga funeraria implícita explotaron los ceramistas en numerosas ocasiones (Héctor marcha al combate para nunca volver). El hoplita en este tipo de lécitos se asimila al héroe homérico, la muerte lo convierte en un hombre admirable, un «muerto hermoso»<sup>247</sup> en la memoria de la familia que le da sepultura.



Ilustración 3.8: Hoplita y mujer oferente ante una tumba (Atenas, Museo Nacional 1965).

En las escenas en las que aparece Hermes tomando a un personaje de la mano, éste no puede ser más que el muerto, sobre todo cuando el dios está dirigiéndolo hacia la barca de Caronte como ocurre en un vaso de Múnich<sup>248</sup> (ilustración 3.9). Otro tanto ocurre con los personajes embarcados por Caronte<sup>249</sup> y que se dirigen irremediabilmente hacia el mundo de los muertos. Un caso especial presenta el llamado «relieve de Caronte» de Atenas<sup>250</sup> (ilustración 3.10), en el que el barquero lanza la mano hacia el personaje principal de una escena de festín fúnebre; todo parece indicar que se trata del difunto, aunque las interpretaciones de la escena han resultado muy dispares.



Ilustración 3.9: Hermes dirige a una difunta hacia Caronte (Múnich, Staatliche Antikensammlungen 2777).  
[Pág. 71]



Ilustración 3.10: «Relieve de Caronte» (Atenas, Cerámico).  
[Pág. 71]

En las representaciones en las que se figuran Hypnos y Thanatos la única indeterminación radica en establecer si se trata de una escena de tipo completamente mitológico (el transporte del héroe Sarpedón) o si es una escena en la que se figura al difunto heroizado en brazos de los genios psicagogos. La idealización de la muerte en este tipo de escenas lleva, como vimos<sup>251</sup>, a una confusión consciente por parte del ceramista (y de sus clientes) entre el motivo homérico y la escena funeraria imaginaria, que es la que aparece en los léцитos de fondo blanco. Cuando Hypnos y Thanatos llevan entre los brazos a una mujer, no hay dudas de que se trata de una difunta, como ocurre en dos léцитos de Atenas<sup>252</sup>. Igualmente cuando se figura a un niño en los brazos de los genios alados, como ilustra otro léцитo de Atenas<sup>253</sup> (ilustración 2.3), el motivo

homérico sirve quizás de prototipo imaginario para evocar un estatus heroico adscrito (por deseado, no real) a un difunto que nunca podrá, por su aciaga suerte, llegar a ser un guerrero. En la anómala representación del personaje raptor de un célebre lécito de París<sup>254</sup> (ilustración 2.24) la mujer que huye horrorizada del mortal genio alado no puede ser más que una difunta que se revuelve contra su amargo destino.

Un tipo de escenas que presentan una fuerza significativa extraordinaria son las que incluyen niños. Por ejemplo, en un lécito de Nueva York<sup>255</sup>, la posición central del niño, el dramatismo del gesto y la inmovilidad de la madre demuestran, según mi opinión, que el difunto es el pequeño y que la mujer a su izquierda pertenece al reino de los vivos, con lo que la escena cobra una significación y un dramatismo notables.

Los muertos en plena figura en los vasos de uso funerario aparecen en escenas de despedida en las que Caronte, Hermes o Hypnos y Thanatos vienen a llevarse al ser querido que está recién difunto, que imaginariamente mantiene aún su completo aspecto de vivo, incluso hasta sus juguetes o sus armas en la mano. Sin el genio de la muerte presidiendo la escena estos personajes aún nos engañarían y podríamos pensar que estaban entre los vivos, ya que mantienen su identidad o la mejoran con la idealización de la muerte (pues así desea recordarlos la familia durante las ceremonias fúnebres). Este mismo lenguaje se mantiene en escenas en las que, al no incluirse genios del paso al más allá, las certezas interpretativas serían menores, pero si las analizamos en la idea de que se figura en ellas un difunto, suelen cobrar una fuerza significativa mucho mayor. Solamente en algunos casos el aspecto de uno de los personajes de la escena resulta especialmente anómalo, como ocurre en un vaso de Atenas<sup>256</sup> en el que en una escena de visita a la tumba aparece un joven de trazos borrosos, sentado en la grada del monumento y pintado de un color oscuro que marca un fuerte contraste con las mujeres dedicadas a engalanar la estela; resulta probable que la alteridad de la figuración intente destacar, con mayor claridad e insistencia, la aparición fugaz del alma del muerto.

### 3.2. *Eídōlon*: el muerto despersonalizado

El barquero Caronte puede servirnos de guía intelectual para intentar alcanzar una solución, cuando menos parcial, al problema de la metamorfosis del difunto. Embarca figuras completas, muchas veces previamente ayudadas por Hermes psicopompo a llegar hasta la orilla; pero en cierto momento de la travesía infernal estas almas pierden sus atributos personales e incluso su determinación genérica y se convierten en sombras aladas, a las que sin mucho problema se puede aplicar el símil de los murciélagos que definía en la *Odisea*<sup>257</sup> a las almas de los pretendientes rumbo al Hades. A estas representaciones esquemáticas del difunto las denomina la investigación moderna *eidōla* (sg. *eidōlon*) de modo convencional, ya que les convendría perfectamente también el término genérico *psychai* (almas).

#### 3.2.1. Iconografía del *eidōlon*

*Eidōlon*<sup>258</sup> designaba entre los griegos al fantasma, a la sombra, al «doble» del hombre, aunque en sentido extenso servía para denominar cualquier imagen, tanto la reflejada en un espejo como la imagen mental o la aparición onírica o fantasmal. En los poemas homéricos se usa en varias ocasiones de modo específico y estereotipado para designar a los muertos del inframundo (*eidōla kamóntōn*, «imágenes de los muertos»). También se empleaba para

denominar al cadáver e incluso a los simulacros aproximados de la forma de una persona como por ejemplo su imagen en cera. Tras el término *eidōlon* los griegos incluían diversos tipos de imágenes que recordaban, que daban una idea, del cuerpo de una persona<sup>259</sup>. Se trata de un concepto que en principio parece inseparable de una plasmación que requiere su materialización en una imagen (mental o física -pictórica-).

La escenificación del *eidōlon* cae de lleno en la categoría de las representaciones de lo imaginario, del mundo intangible o sagrado, por tanto presenta un gran interés, ya que el arte juega en este caso el papel de cauce para la plasmación de creencias profundas: una vez que se crea una imagen física para una figura imaginaria dicha imagen se convierte en ejemplar, en la norma para la interpretación mental de esa creencia (ratificada en cada funeral que presiden este tipo de imágenes). La imagen mental del alma, antes de que se la dotase de plasmación pictórica clara, debió de ser comprendida de diverso modo por los especialistas en la esfera de la muerte que existieron entre los griegos. Tantos genios voladores arcaicos cuya significación ronda los límites del mundo de la muerte, como son las sirenas, las esfinges<sup>260</sup>, o las *kêres*<sup>261</sup>, provienen de las diversas imágenes mentales del mundo suprasensible que confeccionaron los encargados de realizar el lamento fúnebre. En muchos casos se refieren a una «realidad imaginaria» que cuando se dota de una expresión iconográfica utiliza modos de representación muy semejantes.

La imagen del principio transcorporal que denominamos *eidōlon* tuvo que buscar en la naturaleza un modelo que sirviese para darle plasmación. Los animales alados resultan los más apropiados, ya que alma y aire se hermanaban en las creencias griegas desde una época tan remota que enraíza muy probablemente con el acervo indoeuropeo, como ha sistematizado Lincoln<sup>262</sup>. Ya en época micénica, según la interpretación de E. Vermeule, se empleaba la representación del alma en forma de personaje alado como aparece por ejemplo en un larnax de Tanagra<sup>263</sup>. Otras visualizaciones del alma surgen más adelante en el arte griego y llevan la teriomorfización a un grado mayor, determinando una semejanza completa con un pájaro, salvo en el hecho de que en algunos casos la cabeza sigue siendo humana. Se ha defendido la existencia de una relación entre estas almas pájaro y el alma *ba* egipcia, que se representaba como un pájaro de cabeza humana. La complejidad de los principios transcorpóreos entre los egipcios es grande y existen diversas representaciones, no solamente los más conocidos *ba* y *ka*<sup>264</sup>, cumpliendo cada cual un cometido específico en el ritual funerario y en el imaginario del más allá. Entre los griegos nada de eso existe, por lo que resulta aventurado apoyar un préstamo de un solo tipo de alma (el *ba*), mientras que no se asimilaba el resto. En realidad pudo perfectamente llegarse a una imagen del alma como pájaro por desarrollo interno griego originado en una especulación muy antigua (común a diversos pueblos indoeuropeos) sobre el alma aérea sin la necesidad del préstamo egipcio<sup>265</sup>.

En la época arcaica existe una gran libertad en el tratamiento del pájaro de cabeza humana: en la mayoría de los casos se trata de figuras míticas (como sirenas o harpías<sup>266</sup>) envueltas en episodios famosos por su plasmación literaria, como la proeza de Ulises en la *Odisea*<sup>267</sup>.

Pero, sin duda, en algunos casos pudo tratarse también de imágenes de difuntos, como defendió uno de los mayores conocedores de esta documentación, G. Weicker<sup>268</sup>, a pesar de las críticas de otros investigadores encabezadas por Nilsson<sup>269</sup>. En la estela funeraria de Apolonia<sup>270</sup> se figuran al lado de la difunta dos sirenas haciendo el lamento fúnebre; no aparecen en el papel de monstruos raptores, sino que asisten pasivamente al embarque hacia el más allá de la muerta, a la que ayuda Hermes. No podemos estar seguros de que sean difuntos, ya que hay un pequeño *eidōlon* en la escena inferior de la composición; pero en el barroquismo conceptual de la representación cumplen un papel parecido al de los *eidōla* que revolotean en escenas de *próthesis* o de embarque hacia el inframundo. Una imagen interesante aparece en un ánfora de figuras negras de Nueva York<sup>271</sup> en la que Eos transporta el cadáver de Memnón, sobre cuya cabeza

revolotea un pájaro (sin rasgos antropomorfos): se trata sin duda del alma del guerrero teriomorfizada para incidir en mayor medida en el carácter aéreo de la escena (Eos también porta alas). Otro tanto ocurre en un escifo de Nápoles<sup>272</sup> en el que se enfrentan Aquiles y Memnón, sobre los que revolotea un pájaro que no puede representar otra cosa que el alma del guerrero que va a ser vencido (ilustración 3.11). En una serie de copas laconias<sup>273</sup> se desarrolla un motivo en cuya interpretación nos detendremos en el capítulo siguiente; el mejor ejemplo lo ofrece una copa de París<sup>274</sup> en la que se figuran unos simposiastas sobre los que revolotean dos sirenas y dos jóvenes alados portando cada uno de ellos una corona y un motivo vegetal (ilustración 4.2). Se pensó que los jóvenes voladores eran *érōtes*, lo que vendría a simbolizar el derrotero de la fiesta representada (aunque en la escena no aparecen ni mujeres ni jóvenes sino exclusivamente hombres en plena madurez). El análisis del vaso como un todo parece sugerir otra interpretación. En el resto de las superficies pintadas del vaso aparecen pájaros y esfinges; en la escena principal las sirenas y los jóvenes alados están cumpliendo una función semejante; hay un simbolismo aéreo que permite plantear que se trata de almas de muertos en dos modos de representarlos, como pájaros de cabeza humana y como *eidōla* alados.



Ilustración 3.11: El alma del vencido en forma de pájaro revolotea sobre la escena de combate (Nápoles, Museo Nacional SA 120).

[Pág. 75]

Las representaciones clásicas del *eidōlon* muestran dos tipos bien diferenciados; en un caso, la imagen es muy parecida a la de la persona en vida; en el otro, más de acuerdo con la tradición pictórica desde la época micénica, el *eidōlon* aparece alado y con un mayor grado de esquematización.

Los *eidōla* del primer tipo, los más parecidos al difunto, aparecen por ejemplo en escenas en las que la muerte acaba de producirse. Hay una serie de vasos en los que un *eidōlon*, portando armamento hoplita completo, sobrevuela un combatiente o se sitúa sobre un difunto a veces desprovisto de armas, cadáver heroico rescatado<sup>275</sup> al que transportan dos guerreros<sup>276</sup> o los míticos Hynpos y Thanatos<sup>277</sup>; cumple una función precisa: marcar quién es el muerto o ayudar a especificar el estatus del mismo.

En un vaso de Boston<sup>278</sup> (ilustración 3.12) el guerrero sobresale de su tumba, como si de un motivo escultórico se tratase, pero no hay que engañarse, es la imagen del muerto que parece negarse todavía a perder los atributos de su estatus (que marcan los objetos dibujados en su monumento funerario -discos y halteras- que lo muestran como atleta) y perderse en la turba de los difuntos indiferenciados que pueblan el inframundo. Otro tanto ocurre con el *eidōlon* de una difunta: figurado sentado en una silla sobre la estela sepulcral en un lécito de Boston<sup>279</sup> (ilustración 3.13), ante el que una mujer joven levanta un lécito (como en ofrenda); los rasgos de

la muerta se reconocen con facilidad, viste incluso el traje habitual, como si de una escena de la vida cotidiana se tratase. Su alma está siendo mostrada, como en vida, en su estatus de matrona, pero disminuida. La misma interpretación sirve para otros dos léцитos, uno fragmentario de Berlín<sup>280</sup> (ilustración 3.14) en el que se figura, en la parte superior de la estela funeraria y delante de la palmeta, a Hypnos y Thanatos con una difunta en brazos, y otro de Nueva Orleans<sup>281</sup> en el que corona la estela la imagen de un bebé desnudo (ilustración 3.15). Ambas imágenes, en vez de representar improbables (ni tan siquiera imaginarios) grupos escultóricos, conviene mejor entenderlas como representaciones de los difuntos (convertidos en *eidōla*). Otros ejemplos complican este análisis iconográfico; en un léцитo de Atenas<sup>282</sup>, encima de una ancha estela aparecen representados en pequeño tamaño una mujer sentada y un joven (quizás un niño) tumbado en el suelo; el que se trate de un grupo escultórico resulta difícil de aceptar, ya que los ejemplos indudables de estelas icónicas representadas en léцитos muestran relieves (no esculturas exentas) como ejemplifican sendos vasos de París<sup>283</sup> (ilustración 3.16) y de Berlín<sup>284</sup> (ilustración 3.17). Una solución de compromiso, que quizás resulte la más aceptable, consistiría en plantear que, en algunos casos, los pintores se permiten jugar con esa ambigüedad que define a su arte irreal, dibujando unas figuras escultóricas que nunca debieron existir en la realidad, pero que en el mundo imaginario podían satisfacer el deseo de un monumento en el que se pudiese representar al difunto de tal modo que resultase indistinguible de una imaginaria aparición en forma de *eidōlon*. En muchos de los vasos que comentamos el único rasgo que permite identificar estas representaciones como *eidōla* es su pequeño tamaño y su posición respecto del resto de la escena, ya que si portasen alas, como efectivamente ocurre en algunos casos<sup>285</sup>, la identificación no presentaría dudas y no cabría la confusión con grupos escultóricos.



Ilustración 3.12: El *eidōlon* emerge de la tumba (Boston, Museum of Fine Arts 13.169).

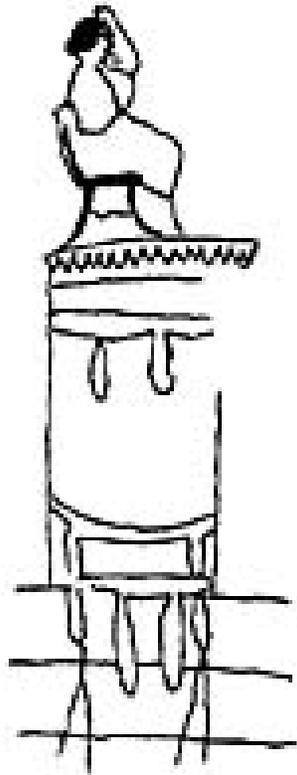


Ilustración 3.13: *eidōlon* de una mujer sobre su monumento funerario (Boston, Museum of Fine Arts 10.220).  
[Pág. 77]



Ilustración 3.14: *eidōlon* de la difunta sobre su monumento funerario (Berlín, Antikenmuseum VI3325).  
[Pág. 77]

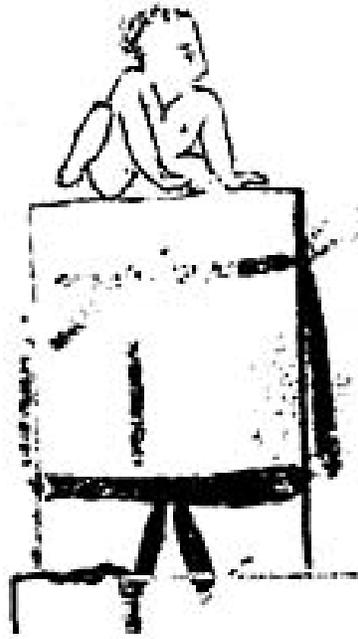


Ilustración 3.15: *eidōlon* de un niño difunto sobre su monumento funerario (Nueva Orleans, colección privada).



Ilustración 3.16: Estela con representación figurada de una mujer sentada (París, Louvre MNB 3059).

La representación del *eidōlon* más afín a la tradición literaria aparece en las escenas de psicostasia o kerostasia. La iconografía presenta de forma coetánea al personaje en su envoltura personal plena (su imagen como vivo) y su alma (denominada *kēr* en lenguaje homérico o *psychē*), que un dios pesa en una balanza. A la par que los hombres se enfrentan en el combate a muerte, en el mundo suprasensible se fragua el destino del vencedor y el vencido personificados

en *eidōla* situados en los platillos de cada balanza. En un lécito de figuras negras de Londres<sup>286</sup> se figura a Hermes pesando el destino de dos guerreros, Memnón y Aquiles, enfrentados y representados como trasuntos alados (ilustración 3.18); el dios lanza la mirada hacia el que va a morir. Los personajes en la balanza aparecen alados y desnudos en algunos casos<sup>287</sup>, mientras que en otros<sup>288</sup> aparecen armados como hoplitas, como por ejemplo en una crátera de volutas cuyos fragmentos se reparten entre París y Bonn<sup>289</sup> en la que Hermes realiza una *kerostasia*, figurándose a su izquierda a Zeus y a su derecha a Tetis (ilustración 3.19). El análisis de estas escenas, muy semejantes entre sí, permite concluir que no parecen existir reglas que determinen un tipo u otro de representación.

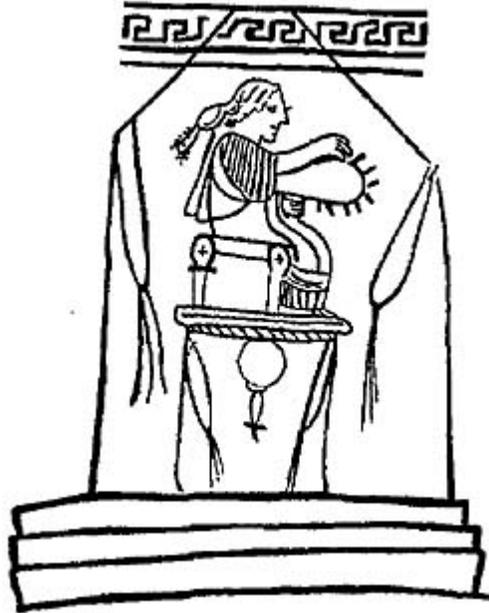


Ilustración 3.17: Estela con representación figurada de una mujer sentada (Berlín, Antikenmuseum VI3324).

[Pág. 79]



Ilustración 3.18: Hermes realizando una psicostasia (Londres, British Museum B639, detalle).

El interés de las escenas de *kerostasia* es que no representan exactamente la imagen del muerto, puesto que en el enfrentamiento solamente uno de ellos perecerá en el combate (y por tanto es el difunto en potencia) y el otro seguirá viviendo. Parece, pues, que se figura un principio supracorpóreo que coexiste con la representación plena (real) del hombre. Se muestran diversos modos coetáneos de representar al ser humano dependiendo del plano en el que éste se sitúe; en el plano real o común se figura la imagen plena, y en el plano divino, una imagen esquemática que simboliza la *psychē*<sup>290</sup>. Pero la resolución que emplean los pintores para figurar estas almas es idéntica a la que sirve para el *eidōlon* del muerto, ya que en esencia resultan similares.



Ilustración 3.19: Hermes realizando una psicostasia (París, Cabinet des Médailles 385, y Bonn, Akademisches Kunstmuseum 143b).

Una representación anómala del *eidōlon* del muerto aparece en la estela de Apolonia ya comentada<sup>291</sup>. En la parte inferior, que corresponde al registro plenamente inframundano, se representa una pequeña figura sin alas ni otras características que la diferencien y que aparece sentada en una silla al lado de un juez infernal. No parece tener la menor relación con los muertos a los que embarca Caronte; es la única estela que presenta una iconografía funeraria tan abigarrada y quizás se deba a influencias del imaginario funerario indígena. Este tipo de *eidōlon* indeterminado, sin relación con ningún difunto y figurado sin alas aparece también en un anómalo lécito de Atenas<sup>292</sup>. La escena la forman Hécate y unas erinias figuradas como mujeres. Del cuerpo de uno de los personajes (una erinia o quizás Hécate), como si de una metamorfosis en pleno proceso se tratara, parece surgir un perro con doble parte delantera; la cabeza canina situada en la parte superior lleva entre las fauces un *eidōlon*. *Eidōla* con una forma parecida, con rasgos humanos y una figura casi plena encontramos la enigmática *eschára* de Francfort<sup>293</sup>, en la que aparece Caronte embarcado rodeado de una docena de almas voladoras. Los *eidōla* aparecen figurados como jóvenes efebos, en algunos casos con la musculatura representada; el tamaño de alguno de ellos es claramente inferior al del barquero, pero en otros casos se aproxima bastante al de éste; poseen como rasgo característico la total desnudez y las grandes alas que les surgen de la espalda (ilustración 3.20). Otro *eidōlon* muy parecido aparece en un fragmento de *phormískos* de Tubinga<sup>294</sup>; los investigadores lo confundieron con una sirena (y la escena se interpretaba como del ciclo odiseico) hasta que H. Mommsen acertó en la interpretación correcta<sup>295</sup>. En un vaso de Baltimore<sup>296</sup> (ilustración 3.21) un *eidōlon* femenino se dibuja en forma no esquemática (se distinguen incluso el abombamiento de los senos), desnudo y con unas alas de puntas redondeadas. Una figura de este tipo resulta bastante difícil de distinguir de la de Eros, lo que ha llevado a confusiones. Más problemática ha resultado la interpretación del personaje en figura perfectamente distinguible que aparece en un vaso de Boston<sup>297</sup>; de un tamaño mayor del

habitual de los *eidōla*, sería fácil aceptar que se trata de un Eros si no fuera porque la escena se desarrolla delante de una tumba y parece más acertado mantener el campo significativo funerario para todos los personajes presentes en el vaso.

La representación alada del *eidōlon* se esquematiza cada vez más en los léцитos de fondo blanco. En el célebre lécito de Jena<sup>298</sup> (ilustración 2.8) alguno de los *eidōla* aún mantiene una mayor consistencia; en otros vasos del mismo taller, como en los de Oxford<sup>299</sup> (ilustración 2.12) y Karlsruhe<sup>300</sup>, la representación es similar. Pero otros pintores esquematizan en mayor medida el *eidōlon*, como por ejemplo en los léцитos de París<sup>301</sup>, Berlín<sup>302</sup> o Atenas<sup>303</sup> (ilustración 3.22), en los que la figura queda reducida a líneas sin ningún cuerpo, trasuntos esquematizados y alados del difunto, más cerca de la forma de insecto<sup>304</sup> que de la de pájaro que predominó en época arcaica.



Ilustración 3.20: Caronte y *eidōla* (Francfort, Liebighaus 560).  
[Pág. 82]

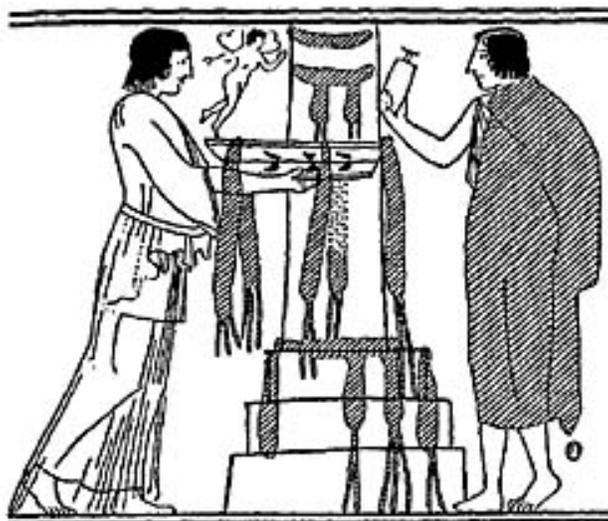


Ilustración 3.21: *Eidōlon* y culto a la tumba (Baltimore, Museo [Robinson Collection])  
[Pág. 83]



Ilustración 3.22: *Eidōla* en diversas posiciones.  
[Pág. 83]



Ilustración 3.23: *Eidōlon* oferente (Atenas, Museo Nacional 1758).

Estos *eidōla* esquemáticos surgen invadiendo todo tipo de escenas e incluso llevan objetos de culto funerario, quemaperfumes o cintas, como si de acólitos en la visita a la tumba se tratara. Así aparecen, por ejemplo, en un lécito de Boston<sup>305</sup> (ilustración 3.23), aunque la actitud más habitual es la de volar con los brazos adelantados o la de realizar un gesto de lamentación fúnebre (colocando una mano delante de la cara).

### 3.2.2. Los usos del *eidōlon*

La presencia del *eidōlon* en la iconografía griega plantea un problema de interpretación que destaca en mayor medida en las representaciones en léцитos de fondo blanco.

El *eidōlon* es un trasunto del difunto, su imagen descarnada, pero en algunos vasos existe una clara dificultad para reconocer si en la misma escena conviven el *eidōlon* esquemático y la imagen en plena figura del muerto. Éste es el caso en las escenas de psicostasia, de la que resulta ejemplar un ánfora campana de Leiden<sup>306</sup> (ilustración 3.24): los *eidōla* que aparecen en cada platillo de la balanza se corresponden con los hoplitas armados que se representan en combate en la parte inferior de la imagen. La explicación para la coetaneidad de ambas representaciones radica en que corresponden a ámbitos diferentes (el real y el divino), como ya vimos.

El problema se complica en otros ejemplos en los que la simultaneidad del difunto en figura plena y su *eidōlon* se produce en el mismo plano. En un léцитo de Jena<sup>307</sup> (ilustración 3.25) un joven que se encuentra ante una tumba tiene a la altura de sus ojos un *eidōlon* esquemático que recuerda en algo su postura. Mucho más evidente es el ejemplo de un vaso de Nueva York<sup>308</sup> (ilustración 3.26) con una escena parecida a la anterior, pero con un *eidōlon* que se sitúa encima de la cabeza del personaje en figura plena y realiza el mismo gesto hacia la estela que realiza éste. El alma del muerto parece representarse de dos maneras diferentes en un juego de coetaneidades que más parece una licencia pictórica.



Ilustración 3.24: Escena de psicostasia (Leiden, Rijksmuseum AMM1).

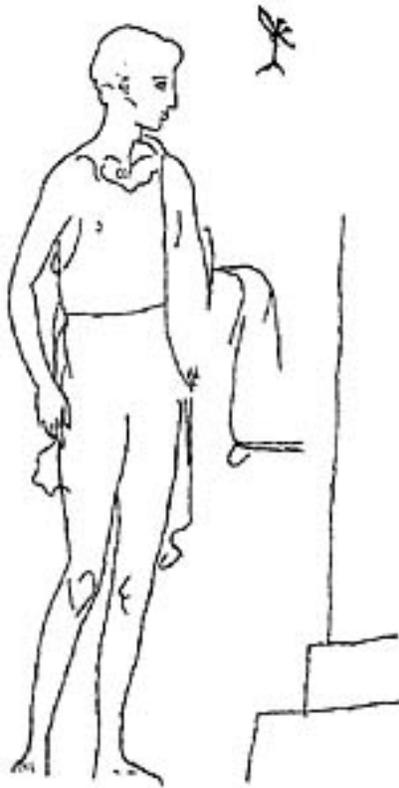


Ilustración 3.25: Joven y *eidōlon* (Jena).  
[Pág. 85]

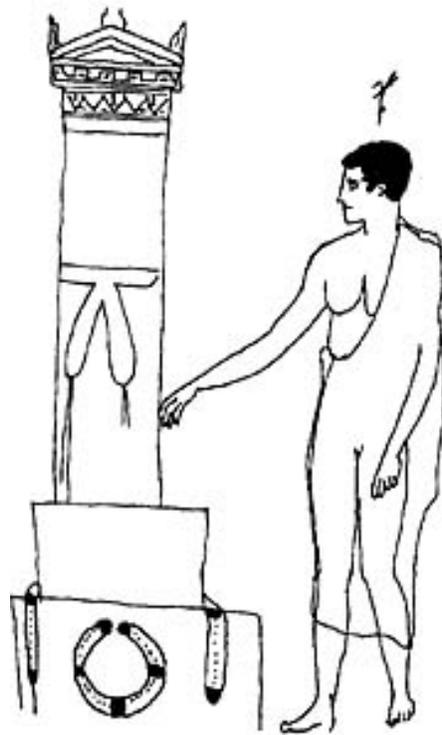


Ilustración 3.26: ¿Imágenes coetáneas del muerto? (Nueva York, Norbert Schimmel Collection).

Con la excepción de estos pocos casos, la figuración habitual del *eidōlon* es independiente de la de los otros personajes de la escena en la que aparecen. Por ejemplo, en un vaso de Viena<sup>309</sup> (ilustración 3.27), en el que aparece representada una escena de *próthesis*, revolotean sobre el muerto tres *eidōla*; las personas que acompañan al difunto en el lecho mortuario realizan gestos de lamentación funeraria, por lo que queda descartado que se trate también de difuntos; así en este caso los *eidōla* no representan al alma del muerto, dado su número<sup>310</sup>, sino que deben provenir del inframundo y simbolizar que el mundo de la muerte está invadiendo la escena y que incluso los habitantes del más allá deploran la defunción. En la mayoría de las escenas de paso al más allá en léцитos de fondo blanco en las que se figuran *eidōla* tampoco es posible relacionar las almas voladoras con los difuntos en plena figura allí presentes. Salvo en el caso de un vaso de Viena<sup>311</sup>, en el resto o aparece más de un *eidōlon* en la escena<sup>312</sup>, por lo que no se corresponde su número con el de los difuntos representados, o aparece el *eidōn* pero no se dirige hacia difunto en plena figura sino hacia Caronte<sup>313</sup>. Algunas escenas de visita a la tumba en las que aparecen *eidōla* pueden presentar problemas de interpretación, ya que en varios casos coinciden con la presencia de un personaje sentado en la grada de la estela, en una posición que para algunos investigadores pudiera indicar que se trata de difuntos; de todos modos, el *eidōlon* suele situarse en las inmediaciones de la estela en una posición independiente de la del personaje sentado. Un ejemplo lo ofrece un léцитo de París<sup>314</sup> (ilustración 3.28) en el que la desconexión del *eidōlon* con los otros personajes es bastante notoria. Otro vaso de París<sup>315</sup> (ilustración 3.29), con una escena de visita a la tumba en la que se figura a un joven con doble lanza, muestra un *eidōlon* en un papel aún más marginal, en el extremo derecho de la representación. Pero hay otros casos en los que los *eidōla* se integran plenamente en la acción de los personajes en plena figura, como en un vaso de Viena<sup>316</sup> (ilustración 3.30), aunque en éste caso no podamos conectarlos entre sí (los personajes cumplen la tarea de engalanar una tumba sin que nada indique que se trate de difuntos).



Ilustración 3.27: *Eidōla* en escena de *próthesis* (Viena, Kunsthistorisches Museum 3748).



Ilustración 3.28: *Eidōlon* y visita a la tumba (París, Louvre MNB 1729).

En resumen, parece que los *eidōla*, salvo casos excepcionales, presentan un papel independiente del de los personajes en plena figura, hecho aún más evidente en las escenas en las que se figuran en solitario junto a divinidades o genios inframundanos. Caronte aparece en conversación solitaria con un *eidōlon* en los léцитos de Oxford o Karlsruhe<sup>317</sup>. En los vasos en técnica de figuras negras, la *eschára* de Francfort y el *phormiskos* de Tubinga se muestra, en las partes que se nos han conservado, exclusivamente a Caronte embarcado rodeado de uno o varios *eidōla* antropomorfos<sup>318</sup>. En el célebre léцитo de Jena<sup>319</sup> (ilustración 2.8) la escena se torna aún más compleja, puesto que aparece representado Hermes con el *kērýkeion* en la mano izquierda y una varita mágica en la derecha. Parece que con la varita realiza un encantamiento en virtud del cual una serie de *eidōla* voladores entran o salen de la boca de un enorme *píthos*. En este caso es bien difícil defender que estos trasuntos voladores tengan relación con algún difunto: son las almas que habitan en el inframundo, que por la magia de Hermes emergen en el mundo de los hombres<sup>320</sup>. Otro tanto ocurre con un lutróforo de Atenas<sup>321</sup> (ilustración 3.31): la escena, nada fácil de interpretar, presenta a dos mujeres lamentándose ante un túmulo funerario sobre el que se sitúa un lutróforo y en el que se figuran o imaginan cuatro *eidōla* voladores y en su parte inferior una serpiente.



Ilustración 3.29: *Eidōlon* y culto a la tumba (París, Louvre MNB 804).  
[Pág. 88]

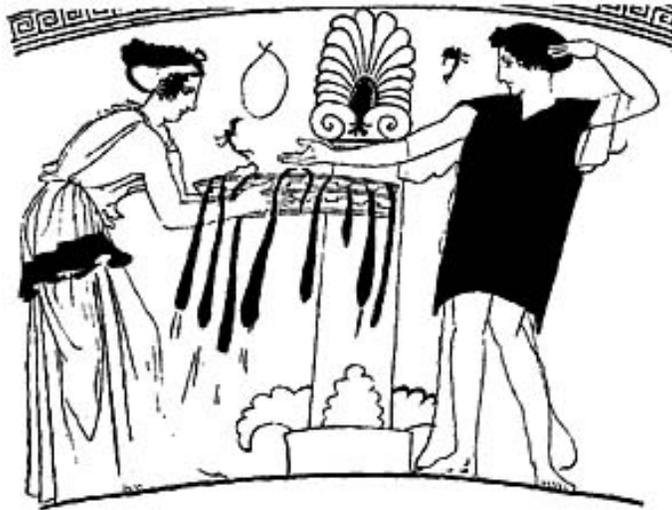


Ilustración 3.30: *Eidōla* y culto a la tumba (Viena, Kunsthistorisches Museum 144).

Los *eidōla* voladores, por lo que podemos concluir del repaso de este material iconográfico, representan a los muertos del inframundo, a las almas que han ingresado efectivamente en el reino de Hades y que en ciertas circunstancias se aventuran en los límites del mundo de los muertos.



Ilustración 3.31: *Eidōla* y deploración fúnebre (Atenas, Museo Nacional 450).

Los episodios homéricos de Patroclo y de Elpenor confirman, a nuestro juicio, que la conclusión extraída de un material iconográfico del siglo V a. e. puede extrapolarse a la época anterior. En la *Iliada*<sup>322</sup> se aparece en sueños la *psychē* del difunto Patroclo<sup>323</sup> a su amigo Aquiles en una imagen «parecida en todo al héroe en el porte, los bellos ojos, la voz y el cuerpo vestido con sus mismas ropas», lo que iconográficamente se resolvería con un difunto en plena figura; cuando narra lo sucedido, Aquiles emplea las siguientes palabras:

Sin duda hay algo del ser que subsiste en la mansión de Hades, alma e imagen (*psychē kai eidōlon*) pero en las que no persiste el espíritu (*phrēnes*). Toda la noche el alma (*psychē*) del desdichado Patroclo se me apareció [...] se le parecía de un modo prodigioso.

Patroclo implora a su amigo:

Dame sepultura rápidamente para que pueda pasar las puertas de Hades. Hay almas (*psychai*) que me apartan y me alejan, imágenes de los muertos (*eidōla kamóntōn*) me impiden pasar el río para unirme a ellas, por lo que voy errante en vano alrededor de la mansión de Hades [...] ya no volveré a salir del Hades cuando me hayáis dado mi parte de fuego.

En la *Odisea*<sup>324</sup>, Elpenor es el primer muerto que se le aparece a Odiseo en la *Nékyia*<sup>325</sup>, es el que está más próximo del reino de los vivos:

La primera que vino fue el alma (*psyché*) de nuestro compañero Elpenor, el cual aún no había recibido sepultura en la tierra inmensa; pues dejamos su cuerpo en la mansión de Circe sin enterrarlo ni llorarlo porque nos apremiaban otros trabajos.

En este caso no se dice que los demás difuntos le impidan la entrada, la necesidad de darle sepultura se justifica para combatir el olvido (lo que además Elpenor adereza con una amenaza), pero todo parece indicar que el compañero de Odiseo se encuentra en el límite del inframundo y no puede ingresar en él porque no se han cumplido correctamente sus funerales<sup>326</sup>.

La constatación iconográfica de la narración homérica la ofrece un magnífico vaso de Boston<sup>327</sup> (ilustración 3.32): Odiseo conversa en los límites del más allá con el alma del insepulto Elpenor, igual en todo al héroe salvo en la completa desnudez, con rasgos personales y un tamaño idéntico al resto de los personajes de la escena (Hermes y Odiseo).



Ilustración 3.32: Odiseo y Elpenor en los límites del inframundo (Boston, Museum of Fine Arts 34.79).

### 3.3. Transmutación y desidentificación en el rito de paso de la muerte

La diferencia en la representación del *eidōlon*, por una parte, como trasunto alado del difunto y, por otra, como fiel imagen en todo semejante al personaje en vida, no puede explicarse más que por un cambio drástico en el estatus del difunto. La única manera de explicar el cambio es plantear que el alma pasa a la condición de *eidōlon* volador una vez ingresada efectivamente en el Hades, una vez realizado el paso del río Aqueronte. En este caso Caronte no es sólo un psicagogo, no se limita únicamente a trasladar al difunto, sino que le aboca al gran cambio, desatando la metamorfosis de *eidōlon*-completo, imagen dotada de personalidad y rasgos idénticos al difunto, a *eidōlon*-volador, indiferenciado esquema, desidentificado, parecido a un insecto, en el que ya no pueden reconocerse los rasgos personales.

Caronte simboliza por tanto, para los griegos que creen en él, el umbral entre el mundo de la vida y el de la muerte; delante de su barca los muertos aún poseen una personalidad diferenciada y reconocible pero detrás de ella son sombras indiferenciadas como las que encanta Hermes en el célebre lécito de Jena (ilustración 2.8).

El momento imaginario de la transmutación del difunto en *eidōlon* alado se corresponde en el plano terrestre con la consecución de la completa desidentificación del muerto y por tanto del final del rito de paso definitivo que determina la desvinculación socialmente asumida del estatus y las prerrogativas que tenía en vida el difunto, que pasan a su sucesor tras la ceremonia de socialización y reequilibrio que es el funeral. Este fenómeno fundamental en la estructuración social se produce una vez que se cumplen los ritos fúnebres y se estima que el muerto ha pasado efectivamente al más allá, lo que hace Patroclo tras su incineración, lo que debe hacer Elpenor tras su enterramiento, lo que en otras narraciones ocurre cuando el difunto pasa las aguas infernales gracias a los cuidados de Caronte, lo que en la *Deuteronékyia* homérica realizan los pretendientes de la mano de Hermes y lo que el tirano Creonte niega a Polinices determinando la arquitectura trágica de la *Antígona* de Sófocles.

Pero no en todos los casos el proceso final parece desembocar en resultados similares; los muertos transportados por Caronte y los pretendientes son imágenes inidentificables en el más allá, mientras que los muertos de la *Nékyia* homérica tienen una «presencia» diferente. Y es que los pretendientes voladores testifican una cesura evidente en la «historia» imaginaria narrada en los poemas homéricos que se refleja también, como no podía ser menos, en la representación del más allá. El Hades que vislumbra Odiseo en la *Nékyia* es el receptáculo de las almas de los miembros de los linajes nobles, los héroes y sus mujeres, y por muy apagados que estén se les llega a reconocer; no son los *eidōla* voladores sin identidad precisa de la iconografía y la *Deuteronékyia*<sup>328</sup>. Y es que la generación posterior a la guerra de Troya resulta de menor entidad que la de sus heroicos padres y ancestros. Son más parecidos a los hombres de la decadente edad de hierro que con ellos comienza y que ven aniquilada su identidad al pasar al Hades. La tradición homérica se debate entre la veneración de los héroes del pasado (muchos de ellos tenidos por antepasados míticos en los que se cimenta la preeminencia de algunas familias nobles sobre el resto del grupo) y el temor de que los muertos del presente puedan transmutarse en peligrosos revenants. Algo parecido a lo que ocurría en la época clásica, en la que la familia deseaba durante las ceremonias funerarias imaginar al muerto en figura completa, admirarlo en la gloria plena de su estatus (real o imaginario) de vivo, pero a la par ansiaba la certeza de su transformación ulterior en *eidōlon* volador que asegurase su desaparición del mundo de los vivos y su inutilización para dañar a los que habían heredado su estatus y propiedades.

Al fijar la imagen del muerto como un *eidōlon* volador, los griegos dan plasmación iconográfica a una necesidad ideológica; la separación del ámbito de la vida del de la muerte y el control del tránsito por parte de los vivos gracias al mecanismo del cumplimiento del ritual fúnebre. La muerte pierde por tanto gran parte de su aspecto salvaje e incontrolado. Su domesticación completa se produce en una época en la que, salvo casos excepcionales, como los caídos por la ciudad, el ámbito funerario y el rito de paso último han recaído en manos de la familia en sentido estricto.

Esta mutación social fundamental determina el cambio en el imaginario de la muerte. En una sociedad en la que los pilares de la organización social son la *pólis* y la familia estricta el estatus del muerto (que es el concepto fundamental para cuyo traspaso consensuado resulta necesario el cumplimiento del funeral) pasa a su heredero sin complicaciones (sobre todo porque el estatus político se adquiere y no se adscribe en la *pólis* clásica democrática). Pero en el sistema prepolítico la muerte resultaba un momento en el que afloraban tensiones dentro del grupo social cohesionado por relaciones familiares (ficticias o reales) y entrelazado por complejas redes

matrimoniales (y económicas), ya que resultaba necesario dirimir la transmisión de las diversas parcelas de poder y estatus que había acumulado el muerto. En este contexto el revenant, los genios rabiosos, las erinias, cumplían la función imaginaria de denunciar el real descontento de unos u otros miembros ante una herencia otorgada sin el necesario consenso general, imaginando monstruos que acechaban para castigar al infractor del equilibrio familiar de un modo que en la tragedia clásica ya solamente se reserva a los incestuosos o parricidas.

La *pólis* domesticó la muerte al desestructurar los grupos parentales prepolíticos, creó legislaciones restrictivas de los funerales y los terminó desdotando de significado. Las familias estrictas, dueñas del ritual funerario, limaron los caracteres más conflictivos y en los funerales, y salvo casos aislados que ejemplifican algunos discursos forenses<sup>329</sup>, no había problemas a la hora de la transmisión del estatus y la herencia. En esta forma socialmente reducida de muerte (libre del control grupal pero también cercenada en sus posibilidades de manifestación de la cohesión de subgrupos parentales por medio del boato fúnebre) se fraguó progresivamente una nueva sensibilidad frente al destino post mortem. Individualizado, al margen de cualquier implicación social e incluso al margen de la familia, el funeral perdió gran parte de su razón de ser y terminó no sólo liberado de las ataduras de lo material, sino radicalmente modificado. Entre los círculos místicos la muerte se convirtió en una opción puramente personal cuyo desenlace dependía de la elección o no de la vía iniciática; se terminó dando nacimiento al nuevo imaginario del paso al más allá, que se revisará en el capítulo final de este trabajo.

### 3.4. ¿Un camino sin retorno?

Muerte popular o noble, privada o pública, parece presentar una característica fundamental para la mayoría de los griegos, que es su sentido único. Los caminos de la muerte no tienen vía de retorno para los difuntos que han ingresado correctamente en el más allá, quedando así preservado el mundo de los vivos de la influencia del reino de los muertos. El imaginario griego abunda en demostraciones de la incapacidad de interferir que poseen los muertos «bien muertos». Sobreviven en el Hades homérico en un estado muy disminuido o se transforman en *eídōla* voladores inidentificables y muy poco temibles. Las almas de los muertos están confinadas en el inframundo y, si alguna mantiene fuerzas suficientes para intentar salir, la tradición mitológica cuenta que el perro infernal Cerbero<sup>330</sup>, tricéfalo o incluso ofídico en algún caso (como en un vaso perdido<sup>331</sup> -ilustración 3.33-) se lo impide.

Pero la vía que para la inmensa mayoría de los seres humanos tiene un solo sentido, gracias a la complejidad de la mentalidad griega, permite el retorno a ciertos hombres especiales; así, algunos experimentaron en vida la agonía del morir, convirtiéndose ésta en una marca fundamental de su estatus. En el capítulo siguiente se tratará de una serie de experiencias extraordinarias en las que la muerte doblega sus leyes inexorables.



Ilustración 3.33: Cótila perdida, proveniente de Argos: Cerbero ofídico.

## **4. En los límites del mas allá: experiencias de la muerte**

### **4.1. La ética aristocrática de la muerte**

El aristócrata griego era primordialmente un hombre de guerra<sup>332</sup>, cuanto más nos adentramos en la época oscura más estrecho es el grupo de los guerreros y menor el número de los que detentan el poder. Imbuidos de los ideales heroicos que definen a unos señores de la guerra homéricos imaginados a su semejanza, los nobles griegos valoran el mundo bélico como la ocupación que dignifica y determina el rango en la sociedad y en el mundo. En la lucha de campeones, el enfrentamiento aristocrático por antonomasia (que testifican los poemas homéricos), lo que se mide es la fuerza de cada combatiente, que tiene menos que ver con el vigor físico como con un poder interior<sup>333</sup> que, reflejado en la mirada y en el porte, alcanza al enemigo incluso antes de que el combate se trabé. El guerrero se transforma según una muy arcaica técnica que dominaban a la perfección numerosos pueblos indoeuropeos<sup>334</sup>, inspirando un terror que se simboliza en ocasiones en la representación de su escudo: la máscara mortal de Gorgo.

Pero acceder a ese estado no está al alcance de todo el mundo, requiere una iniciación que solamente nos permiten intuir los inconexos relatos diseminados en las fuentes de las que disponemos<sup>335</sup>. Algunos episodios míticos (se trata de informaciones que navegan entre el ambiguo mundo de lo imaginario y lo real<sup>336</sup> parecen reflejar las vicisitudes que determinan el acceso a la soberanía, resultando ejemplar el caso de Teseo, que ha de enfrentarse a un laberinto en cuyo centro acecha la muerte bajo la forma de un terrible monstruo<sup>337</sup>. Cumplir la prueba heroica es ubicarse en el lugar en la sociedad que refleja verdaderamente el carácter superior del iniciado: el auténtico estatus del héroe.

Los cambios bélicos producidos tras la reestructuración de la sociedad de resultados de la formación de la *pólis* y sobre todo de la instauración del ejército hoplita<sup>338</sup> hubieron de modificar los métodos de esta guerra mística: importa más ahora la disciplina grupal y el número y se abre

a nuevos miembros de la comunidad el acceso al estatus de guerrero. Pero en un mundo conservador en lo ideológico como es el griego parece mantenerse, cuando menos en algunos casos en el imaginario, el reflejo de la experiencia profunda anterior. Un ámbito en el que se pueden rastrear, incluso en época bastante avanzada, atisbos de esta ideología es el *sympósion*.

El *sympósion*<sup>339</sup> no era un acto profano, sino que tenía un componente ritual y ceremonial fundamental. El vino era el elemento central y se ingería bajo la invocación de Dioniso, dios del vino, de la alegría, de la francachela, del placer corporal, pero a la par dios que se posesiona del hombre, penetrando en su interior, transportándolo a territorios que por no habituales se imaginaban sagrados. En el *sympósion*, cuando la ingestión de la mezcla se había realizado según las ceremonias habituales y de un modo progresivo<sup>340</sup>, los participantes podían sentir cómo un dios los poseía, los fulminaba con la vista, los aniquilaba. Dioniso les ofrecía la experiencia cumbre de la comunión por el vino, en la que podían llegar a rozar los límites de la naturaleza humana.

El vaso era el elemento esencial en el que se realizaba materialmente esta alquimia, presidía toda la ceremonia y las imágenes que porta poseen en muchos casos un profundo significado que desentrañar; son un nexo de unión que aún hoy en día mantiene su frescura y permite rozar la inmediatez de la comprensión de una ceremonia que el estrecho lenguaje escrito no permite por sí solo más que aflorar. La crátera, vaso de mezclar vino y agua que se colocaba en el centro de la estancia, presentaba la imagen de referencia durante todo el banquete, presidiéndolo. El ánfora en la que se transportaba el vino puro (el puro espíritu del dios) se decoraba a veces con la enigmática cara de Dioniso mirando de frente, con unos ojos más hipnóticos cuanto mayor era el grado de ingestión alcohólica. La kylix, la copa de beber, se cargaba de imágenes: las secundarias se sitúan en los labios y se vislumbran al acercar la boca al vaso para beber, la principal se pintaba en el medallón del fondo, colocada de tal modo que sólo se conseguía ver completamente cuando se había apurado toda la copa, cuando el brebaje había hecho ya su efecto. La experiencia visual quedaba potenciada por la ingestión del vino, las imágenes cobraban una realidad difícil de imaginar en todas sus consecuencias.

En el seno de este rito se manifiesta, en ocasiones de manera diáfana, la ideología de la muerte que se intenta desentrañar en estas páginas. Algunos medallones presentan la cara de Gorgo, genio dador de la muerte, que fija la vista en el bebedor que, tras apurar la copa, está ya irremediadamente poseído por el vino y el dios que mora en él, como por ejemplo ocurre en un vaso de Madrid<sup>341</sup> (ilustración 4.1). Dioniso permite que se desvele y vislumbre en ese momento una de sus facetas, la de señor de la muerte<sup>342</sup>, divinidad que provoca que el hombre experimente la aniquilación inherente a la condición de mortal y que de esa experiencia nazca la transformación que le permita enfrentarse a la muerte, cara a cara, en el campo de batalla. El *sympósion* sirve para actualizar la experiencia de la muerte, para recordar al noble ateniense su razón de existir como señor de la guerra. Las escenas de combate son por tanto muy numerosas en los vasos de *sympósion*, pero utilizan el lenguaje indirecto que con tanta maestría dominan los pintores griegos; no reflejan hechos históricos, sino hechos imaginarios, que se sitúan en el mundo ideal y prestigioso de la época de los héroes del mito. El noble griego se identifica con esos héroes del pasado, de los que en algunos casos incluso imagina descender; se cree y se quiere un héroe y el *sympósion* le sirve para transformarse, experimentar y gozar en compañía de sus iguales. Los vasos sirven para demostrar que todos ellos pertenecen a una élite que puede pagarlos, puede comprenderlos, interpretarlos, y que es capaz de asumir el terrible reto de muerte que se refleja en ellos.



Ilustración 4.1: Medallón de kylix con cara de Gorgo (Madrid, Museo Arqueológico 10910).

[Pág. 99]

No es de extrañar que en algunas copas laconias se presente una imagen cuya interpretación ha resultado controvertida. El mejor ejemplo aparece en una kylix de París<sup>343</sup> en la que sobre cinco simposiastas tumbados revolotean sirenas y personajes alados que los coronan (ilustración 4.2). Las connotaciones funerarias de las sirenas determinan que la interpretación erótica resulte improbable; parece más correcto pensar que se trata de los genios de la muerte y de almas de los muertos que vienen a coronar a estos nobles conocedores y vencedores de los caminos del más allá. En una copa fragmentaria diseminada entre Samos y Berlín<sup>344</sup> (ilustración 4.3) junto al noble simposiata y una mujer se figuran granadas, lo que en mi opinión potencia en mayor medida aún el carácter inframundano del simbolismo de la escena. La esencia de *sympósion* aparece figurada en una copa ática de figuras negras de Oxford<sup>345</sup> (ilustración 4.4); seis nobles gozan del vino, presente físicamente en la copa que porta el personaje de la parte superior, simbolizado en las parras cargadas de frutos que rodean toda la imagen del interior de la copa. En el exterior del vaso dos cabezas de sátiros parecen mirar fijamente al que toma la copa por las asas, aunque cuando se sitúa la copa un poco más lejos (como parece hacer el simposiasta de la parte superior de la escena interior) los que fijan la mirada son ahora los grandes ojos hipnóticos de la divinidad que preside toda la ceremonia, Dioniso. El pie de la copa lo forma un aparato genital masculino en un juego de humor que indica que la erótica también está presente en el *sympósion* (ilustración 4.5). Una vez que se ha apurado toda la copa, y después de que el líquido al descender haya descubierto primero las vides (el mundo natural), luego los nobles tumbados gozando de la música y la conversación (el mundo terreno), se revela en el medallón la cara barbada de Gorgo, máscara de la muerte, resumen del profundo simbolismo de la ceremonia.

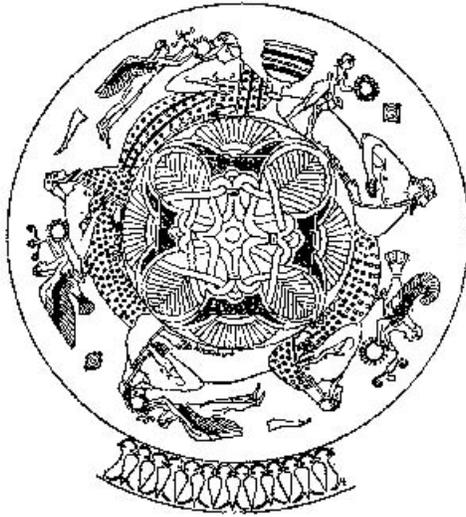


Ilustración 4.2: Simposiastas, sirenas y *eidōla* (París, Louvre E667).  
[Pág. 100]



Ilustración 4.3: Copa fragmentaria: simposiastas y genio volador (Berlín/Samos).  
[Pág. 101]



Ilustración 4.4: Simposiastas (Oxford, Ashmolean Museum 1974.344).



Ilustración 4.5: Sileno y ojos de Dioniso (Oxford, Ashmolean Museum 1974.344).

La muerte, para la sensibilidad de los aristócratas griegos, posee una belleza especial. La muerte «hermosa» y el difunto «hermoso» son la consecuencia de una sociedad cuyas élites hacen de la valentía un valor que brilla incluso a pesar del adverso resultado de la contienda. Zeus o Hermes pesan las *kêres*, los destinos de los combatientes, la derrota la otorgan los dioses, pero la gloria se refleja en el cadáver, que a pesar de las heridas sigue resultando el símbolo de una vida agotada de modo consecuente con el estatus personal de héroe que menosprecia la muerte, puesto que conoce sus artimañas.

La superación de la muerte que predicaban los sabios filósofos y los iniciados se encuentra ya expresada aunque de un modo más arcaico y menos elaborado en la ética de la muerte de estos nobles griegos, una forma de ideología en vías de extinción cuando comienza a testificarse (quizás en parte como una metamorfosis derivada, adaptada a los nuevos tiempos) la vía iniciática y filosófica de anulación (imaginaria) del límite último de la vida humana, que se repasará en el capítulo siguiente.

Pero antes se analizará en primer lugar una experiencia compleja, simbolizada en la serpiente, y que permite ahondar un paso más en la maraña imaginaria que sustentaba la desigualdad de estatus personales en la ideología griega arcaica. Posteriormente se repasará la trayectoria vital de algunos personajes especiales que sufrieron la experiencia de la muerte en vida, como una más de las facetas constitutivas de sus complejos poderes y cuyas trayectorias vitales, a la vista del análisis que se desarrolla en este capítulo, no resultan tan ajenas a la ideología griega como para tener que postular un origen extraheleno de las mismas.

## 4.2. La serpiente, Gorgo, Hermes y la muerte

Aunque en ocasiones secundaria en la argumentación, la muerte se halla presente en la mayoría de las figuras que se repasarán a continuación; Tiresias por su destacado papel como único difunto dotado de inteligencia en el más allá, Hermes por su calidad, que ya se repasó, de señor de los caminos de la muerte, Gorgo (*Gorgó*) por sus implicaciones fundamentales como máscara mortal y la serpiente por sus características ctónicas que la hicieron simbolizar a los muertos benéficos, antepasados protectores del grupo social del que en su día formaron parte<sup>346</sup>. Se intentará analizar en las páginas que siguen una serie de relatos míticos griegos en los que las serpientes juegan un papel fundamental haciendo uso de uno de los instrumentos del análisis histórico-religioso, el método comparativo, para hallar un ejemplo extraheleno lo suficientemente contrastado y relevante como para hacer luz sobre la «realidad» religiosa que subyace tras estos episodios<sup>347</sup>. La zona cultural en la que la sistematización del simbolismo serpentino resulta accesible y está suficientemente desarrollada es la India y será por tanto en esta cultura donde se busque el ejemplo que servirá de nexo explicativo de los datos que de modo muy disperso se han conservado en la cultura helena.

### 4.2.1. Adivinos y serpientes: Melampo, Tiresias y Branco

Varios personajes mitológicos griegos acceden a la capacidad mántica gracias a su contacto con serpientes. Los casos de Melampo y Tiresias resultan ejemplares, pues determinan dos vías diferentes para obtener el resultado de la transmutación de la naturaleza común del hombre en una naturaleza superior (la conversión en adivinos, intermediarios entre los dioses y los hombres). Branco, por su parte, sin la intervención de serpientes, pero por un mecanismo en esencia similar, accede a poderes comparables.

Gracias a que las serpientes le lamen los oídos<sup>348</sup>, Melampo consigue comprender el lenguaje de los pájaros<sup>349</sup>, y el amor de Apolo consolida sus poderes convirtiéndolo en un gran adivino. Pero, como han destacado los especialistas, su trayectoria vital no es común; emparentado con el dinasta de Pilos (Neleo era su tío), terminará reinando en la Argólida y cumplirá diversos episodios de su carrera en otros lugares del Peloponeso (Élide, Arcadia, Corinto) y en Tesalia. Héroe, monarca, pieza clave en rituales de iniciación de jóvenes de sexo femenino<sup>350</sup>, hermano ejemplar, fundador de cultos, *iatrómantis* (sanador por medios físicos - fitoterapia a la que parece referirse su propio nombre<sup>351</sup> - o sobrenaturales<sup>352</sup>), inmerso en varios episodios de adquisición de la novia, la complejidad de los roles que cumple dificulta su aprehensión a la par que el arcaísmo de alguno de los motivos que la tradición hace confluir en su persona nos inserta en una realidad social imaginaria o real de una gran antigüedad.

Tiresias consigue la capacidad mántica de dos modos diferentes según la versión del mito que utilicemos. En la versión que parte de Hesíodo<sup>353</sup>, y que transmiten, entre otros, Apolodoro, Higino y Ovidio<sup>354</sup>, el don de la adivinación es un regalo de Zeus por haber mediado en la disputa con Hera para determinar cuál de los sexos goza de mayor placer en el acto sexual. Tiresias había sido hombre y mujer y por tanto supo responder que la mayor parte la experimenta la mujer, dando a sí la victoria a Zeus, pero provocando la ira de Hera, que lo cegó. El detonante en el cambio de sexo por parte de Tiresias está en el hecho de haber tocado (o herido) con su bastón a dos serpientes mientras estaban enroscadas copulando. La otra versión<sup>355</sup>, transmitida por Ferécides, Calímaco o Nono<sup>356</sup>, plantea que Atenea, a la que Tiresias vio desnuda, se vio obligada a castigarlo con la ceguera, pero en compensación a Cariclo, madre del adivino (y

servidora fiel de la diosa), le «purificó los oídos y le capacitó para comprender los sonidos emitidos por los pájaros» y además le dio un bastón que le permitía andar como si viese.

Ambas versiones, a pesar de las diferencias, presentan un trasfondo en esencia semejante: la ceguera, que se contrapesa con el don adivinatorio (que resulta, pues, una forma alternativa de ver), y el papel decisivo que tienen las serpientes en la transmutación sexual de Tiresias en la primera versión, que se puede poner en paralelo con la actuación de Atenea purificándole los oídos (que es el mismo modo de actuar de las serpientes en el caso de Melampo) en la segunda versión.

En la versión transmitida por ejemplo por Ovidio o Higino<sup>357</sup>, Tiresias toca con su bastón las serpientes en cópula, lo que desencadena su metamorfosis. Resulta evidente que el acto que realiza Tiresias crea por unos momentos una figura cuya plasmación iconográfica sería un bastón con unas serpientes enroscadas. Dicho bastón existe en la cultura griega, lleva el nombre técnico de *kērykeion*<sup>358</sup> y lo utilizan como atributo Hermes en el plano divino y los heraldos en el plano humano, lo que corrobora la iconografía<sup>359</sup>. Un texto de Higino<sup>360</sup>, muy revelador, narra el modo en que Hermes consiguió el bastón serpentino en unas circunstancias que, salvo en la interpretación (la separación de las serpientes se entiende como una pacificación, lo que se corresponde bien con la función del *kērykeion* como bastón del mediador), resultan idénticas a las que terminan con la mutación de sexo de Tiresias. La vinculación de ambos testimonios es clara<sup>361</sup>, y estimamos que su significado ha de ser parecido.

Los portadores del bastón serpentino (y en este grupo también incluimos a Tiresias) parecen por tanto tener un lazo en común que es el de la intermediación. La de los heraldos, menos interesante para nuestros propósitos, lo es en el plano político y religioso. La de Tiresias, entre los sexos, luego entre el mundo de los dioses y de los hombres y posteriormente en el más allá. Pero la que resulta más significativa es la de Hermes, pues media entre el inframundo, la tierra y el cielo, entre los dioses y los hombres, entre los espacios contrarios y contrapuestos; así, en las representaciones figuradas en las que aparece en su calidad de psicopompo el bastón serpentino se presenta en una posición privilegiada<sup>362</sup>.

Un episodio de la vida de Branco, el fundador mítico del oráculo de Dídima y antepasado del linaje sacerdotal de los bránquidas, resulta significativo para nuestros propósitos y determina el propio nombre del personaje. Según Conón<sup>363</sup>, estando su madre de parto tuvo una visión en la que el sol le penetraba por la boca, pasaba por el estómago y finalizaba el recorrido en los órganos sexuales (se trata claramente de una «experiencia de la luz»<sup>364</sup>). A causa de esta experiencia (el sol le pasó por los bronquios -*bránchos*-) denominó a su hijo Branco (*Bránchos*). Posteriormente será el amor homosexual que el adolescente Branco practique con Apolo el que determinará su conversión en un poderoso adivino (*Branchios*<sup>365</sup> resulta ser uno de los epítetos del dios).

Para intentar explicar tanto la visión de la madre de Branco como los episodios de Melampo y Tiresias y las serpientes del *kērykeion* se acudirá al tantrismo, una tradición religiosa viva y suficientemente contrastable que presenta de modo estructurado buena parte de los motivos que, diseminados en los relatos griegos, no resultan comprensibles.

#### 4.2.2. El poder serpentino y la fisiología mística tántrica<sup>366</sup>

El escollo mayor que plantea el tantrismo a la hora de ser utilizado para la comparación es que se trata de un fenómeno religioso que en su plasmación literaria es reciente (los primeros Tantras se fechan a partir del siglo VI d. e.)<sup>367</sup>. Pero la versión literaria o incluso la generalización de la doctrina no implica que no tenga unas raíces anteriores. Por una parte, la importancia del culto a *Siva-Śakti*<sup>368</sup>, fundamento del tantrismo, presenta un arcaísmo indudable en algunos de sus aspectos; por otra, el tantrismo no presenta elementos radicalmente innovadores ni aparece como un movimiento de ruptura, sino que elabora conceptos que preexistían en la tradición védica combinándolos con prácticas que tienen un origen diferente. La sociología histórica del tantrismo resulta por el momento imposible de establecer (en mayor medida para las épocas más antiguas), lo que impide determinar el papel que pudo tener en su desarrollo la tradición prearia y la popular. El dato de que su mayor desarrollo se produzca en zonas de contacto (norte de la India, por ejemplo), más abiertas a las influencias foráneas, parece llevarnos a plantear que pudo ser en esos ámbitos en los que se superó la rigidez de la religión tradicional, abriéndose los grupos sacerdotales a prácticas alternativas (tanto extranjeras como sociológicamente diversas). Así se determinan las tres raíces principales del tantrismo: por una parte, la védica, en segundo lugar, la autóctona (prearia, pero quizás también popular) y en tercer lugar la alóctona (especialmente técnicas chamánicas asiáticas).

A pesar de lo hipotético que resulta aún este análisis, por lo poco establecidos que están los argumentos que pueden esgrimirse para sustentarlo, parece aceptable que el tantrismo no es un fenómeno moderno en su raíz aunque la formulación literaria y el desarrollo histórico pleno sí lo sean. El arcaísmo de algunas de las prácticas tántricas permite por tanto justificar la comparación que aquí se intenta con el caso griego (no se están comparando formas religiosas con más de un milenio de separación, sino posiblemente de un arcaísmo similar).

El tantrismo tiene como base de su esoterismo la experiencia de la liberación que se manifiesta en el cuerpo del adepto<sup>369</sup>. En ese cuerpo existen en un estado latente dos poderes radicados: uno en la parte inferior del tronco (el principio femenino o *Śakti*) y el otro en el extremo de la cabeza (el principio masculino o *Śiva*). Entre ambos existen una serie de canales (*nāḍīs*) de unión entre los que los principales son tres: *Suṣumnā* (el principal y directo, que une en línea recta ambos extremos), *Idā* (canal izquierdo, lunar y femenino) y *Pingalā* (canal derecho, solar y masculino). Estos dos últimos se trenzan en torno a *Suṣumnā* confluyendo en una serie de centros donde radican energías sutiles, denominados *cakra*, y que en el sistema más usual (*ṣaṭcakra*, o de seis centros) presentan un número de siete (los seis *cakra*, a los que se añade un séptimo en la parte superior del cráneo). El inferior es el *Mūlādhāra cakra*, o *cakra* raíz de los tres *nāḍīs*, situado en la región intermedia entre el ano y los genitales: es la sede de la *śakti*, que en los hombres comunes aparece enroscada (denominada *Kuṇḍalinī*), en reposo, y cuya forma es la de una serpiente. Los siguientes son el *Svādhīsthāna cakra*, por encima de los genitales, el *Maṇipūra cakra*, o centro de la región del ombligo, el *Anāhata cakra*, o centro del corazón, el *Viśuddha cakra* o centro de la base del cuello, el *Ājñā cakra*, o centro entre las cejas, y en el que se vuelven a unificar los tres *nāḍīs* para ascender juntos al *Sahasāra*, o loto de los mil pétalos situado en la parte superior del cráneo (quizás la fontanela, aunque hay que tener presente que se trata de un fisiología mística o sutil sin verdadera correspondencia en órganos y localizaciones de la fisiología común) o más allá del cuerpo, donde reside la potencia masculina, o *Śiva*, y que parece que no se incluye en el sistema *ṣaṭcakra* por ser en esencia supracorporal.

La finalidad del sistema es hacer ascender a la fuerza serpentina desde el *Mūlādhāra cakra* al *Sahasāra*. El que consigue esa unión se convierte en un liberado de las ataduras del mundo (se libera de la rueda de las reencarnaciones -*Samsāra*-): un *jīvanmukta*<sup>370</sup>. El poder serpentino

(*Kundalini*) ha de ascender por el canal central para que se produzca correctamente la alquimia (no por los otros canales masculino y femenino).

En resumen, el tantrismo presenta una serie de características de interés para la comparación que intentamos. La finalidad de la fisiología mística tántrica es conseguir la mutación del hombre común en un hombre verdadero y superior, que lo conoce todo (porque ha experimentado en su ser la naturaleza de la divinidad, en este caso la unión de *Śiva* con su paredra *Śakti*) y en el que se ha producido la disolución (*laya*) de la esencia ordinaria. La serpiente aparece como personificación de la fuerza que al ponerse en movimiento provoca la transmutación del adepto. La región sexual es fundamental en el sistema. Parece que las prácticas más canónicas fundaban el detonante de la ascensión de *Kundalini* en técnicas ascéticas, pero en otras escuelas (quizás las más arcaicas, más cercanas a lo que debía de ser el primitivo sivaísmo) se hacía hincapié en las técnicas sexuales como medio para despertar al poder serpentino, técnicas que podían ser de tipo heterosexual u homosexual. La plasmación iconográfica de los *nāḍīs* forma una figura en la que en torno a una línea recta se trenzan dos serpientes. Los *nāḍīs Iḍāy Pingalā* se relacionan con la respiración nasal (y quizás *Sapanna* con la respiración bucal). Para expresar la fusión de *Kundalini-Śakti* con *Śiva* en *Sahasrāra* se suele utilizar la comparación con la brillantez de mil soles (se expresa, pues, como una experiencia de la luz).

#### 4.2.3. Religiones comparadas: Tiresias, Melampo, Branco y la fisiología mística

Encontramos una serie de coincidencias entre las experiencias de Branco, Tiresias y Melampo y las de los adeptos tántricos hindúes. Tras pasar por ellas se convierten en seres especiales, adivinos, hombres dotados de poderes: Tiresias mantiene incluso después de la muerte sus capacidades cognitivas intactas, Melampo es un purificador e igual que Branco da origen a «cofradías» familiares de adivinos y purificadores<sup>371</sup> (Melampódidas, Bránquidas). Los adeptos tántricos, como vimos, cuando realizan la unión mística interna consiguen poderes muy variados. Sus conocimientos se transmiten en pequeños grupos de iniciados, muchas veces de índole familiar. En ambos casos se trata de experiencias de grupos minoritarios de hombres con trayectorias vitales no comunes. Melampo y Tiresias sufren una experiencia serpentina que los transmuta. En el caso de Melampo las serpientes purifican los oídos y le abren el conocimiento de un mundo diferente. En el caso de Tiresias la experiencia con serpientes macho y hembra (difícil de no relacionar con los dos *nāḍīs Iḍāy Pingalā*) le llevan a un estado de mutación de sexo que no parece muy diferente de la androginia<sup>372</sup> del adepto tántrico que realiza en su cuerpo la alquimia de la mezcla suprema de lo femenino y lo masculino. El símbolo de la serpiente se utiliza en ambos casos en un campo de significado parecido<sup>373</sup>. La experiencia de la madre de Branco es muy semejante (aunque en la dirección contraria) a la experiencia de la luz de los adeptos tántricos, en vez de ascender la fuerza de la zona sexual a la cabeza, el sol baja de la boca a la zona sexual. Se puede poner en relación con prácticas tántricas budistas de tipo sexual en las que *bindu* (energía sutil en forma de punto, relacionada con la respiración) «desciende desde lo alto de la cabeza y llena los órganos sexuales de un chorro de quintuple luz»<sup>374</sup>. Por otra parte las fosas nasales (y también la boca) cumplen en el tantrismo un papel básico en ejercicios respiratorios para despertar a *Kundalini*. Sin forzar la identificación hasta el extremo de relacionar el nombre Branco (en su acepción etimológica) con el canal sutil *Sapanna*, si parece necesario resaltar de nuevo lo semejantes que resultan ambas experiencias de la luz. La importancia en Grecia del beso del dios en la consecución de la completa potencia mántica (sin duda en el caso de Branco, muy probable en el de Melampo) ofrece otro dato de índole sexual (no ya transexual -como era

el caso de Tiresias- sino claramente homosexual). Se puede esgrimir la relación con prácticas homosexuales en el tantrismo utilizadas para despertar a *κεφάλου* (la penetración anal es uno de los detonantes más potentes de la ascensión del poder serpentina en algunas sectas de la mano izquierda). Pero también por el ejemplo tántrico se puede intentar ahondar en la explicación de las prácticas homosexuales griegas en una vía no contemplada en los por otra parte excelentes trabajos de Sergent<sup>375</sup>. La homosexualidad griega se insertaría en su origen en una compleja *paideía* iniciática (en su doble acepción)<sup>376</sup> muy arcaica: el aprendizaje de la esencia del ser humano y sus potencialidades, que incluiría prácticas homosexuales con finalidades místicas (entendido el término en sentido extenso) para poner en marcha el poder serpentina y cuya consecución determinaba el especial estatus de los que las superaban en el seno del grupo social (los nobles eran mejores porque conocían ese «misterio»). Así se explicaría en parte la desinhibición de los aristócratas griegos (Platón a la cabeza) ante este tipo de conductas y el secreto que rodeaba los detalles de su desarrollo.

#### 4.2.4. Hermes, el *kērykeion*, Gorgo y la fisiología mística griega

El trenzado de los tres *nāḍis* produce una figura que en esencia resulta muy semejante a la del bastón serpentina (*kērykeion*) griego. El dios Hermes lo porta en la casi totalidad de las representaciones en las que se le figura<sup>377</sup>, convirtiéndose, junto con las taloneras aladas, en un atributo definitorio para su identificación. Divinidad de las transiciones (también de las iniciaciones de jóvenes<sup>378</sup>), como ya vimos en el segundo capítulo, resulta perfectamente adecuado para presidir unas prácticas como las que comentamos, que aúnan una transición a un estado diferente con una ascensión. La iconografía ayuda a ilustrarlo. En una de sus imágenes más antiguas, en un vaso de Atenas<sup>379</sup>, aparece el dios portando el *kērykeion*, situado entre dos esfinges aladas (ilustración 4.6). Forma parte de un conjunto de representaciones fechadas entre el 600 y el 560 a. e. en las que Hermes aparece flanqueado por seres míticos alados (esfinges o sirenas<sup>380</sup>) y cuyo significado no se ha desentrañado completamente. La escena se ilumina al compararla con el relieve de un casco cretense de Nueva York<sup>381</sup> en el que se figuran dos personajes alados agarrando sendas serpientes entrelazadas (ilustración 4.7). Hermes, en el primer caso, cumple el mismo papel significativo que las serpientes en el segundo, y el *kērykeion* es el centro de la imagen. El control del poder serpentina (un complejo significativo en el que se une serpiente y ascensión -simbolizada por las alas-) parece ser un atributo de Hermes, cuya significación no hace más que potenciar la presencia de los seres alados. Visto desde esta perspectiva, podemos casi aventurar una atribución para los dos genios alados (doblemente, pues también llevan taloneras aladas, redundando así en el simbolismo ascensional de la imagen) del casco de Nueva York. Ese doblete de gemelos no es en esencia más que uno, representa lo mismo que el dios ambiguo que controla la fuerza serpentina, como si de Hermes dobles se tratara.



Ilustración 4.6: Hermes y esfinges (Atenas, Museo Nacional 19159).  
[Pág. 110]



Ilustración 4.7. Genios alados y serpientes entrelazadas (Nueva York, Norbert Schimmel Collection).

Otro personaje mítico, cuya maraña de significados han ido desenredando numerosos investigadores en los últimos tiempos<sup>382</sup> y que muestra características semejantes (alas, serpientes), es Gorgo. De sexo indeterminado en la iconografía más antigua<sup>383</sup> (es tanto masculino como femenino). Aureolado de serpientes en muchas imágenes<sup>384</sup>, trenzado su cuerpo con reptiles (como en el caso del frontón del templo de Corcira, donde forman un cinturón)<sup>385</sup>, se figura como una fuerza terrorífica cuyo control determina un poder superior. Presente en los escudos de muchos hoplitas, como por ejemplo en un ánfora de París<sup>386</sup> (ilustración 4.8), se le reputaba el poder de paralizar al enemigo, mostrándole la cara de la muerte, como expresa el cúmulo de relatos míticos en torno al héroe Perseo. Un vaso etrusco de Berlín<sup>387</sup> (ilustración 4.9) porta una representación que ilustra la complejidad de la figura: la cara es la de Gorgo, pero el cuerpo es el de una sirena que agarra a dos jóvenes con unos brazos humanos que le surgen de entre unas alas gemeladas de pájaro (en una imagen muy parecida en la composición a la que portaba el casco de Nueva York antes comentado -ilustración 4.7-). No se trata solamente de un desvarío iconográfico etrusco, puesto que una sirena de cuerpo geminado y cara gorgónica masculina se fecha ya a finales del siglo VII a. e. en un alabastrón corintio de Siracusa<sup>388</sup> (ilustración 4.10). Vuelo, mirada frontal, serpientes, en estas representaciones Gorgo parece una candidata para simbolizar entre los griegos esa alteridad radical que en la tradición tántrica se denomina *Kaṇḍalinī*, un poder terrorífico que algunos héroes han sabido dominar, lo que les otorgó su

cualidad especial. Gorgo mirando desde el fondo de una copa cobra un profundo significado, es la aniquilación que acecha, pero también el símbolo del conocimiento del noble griego que ha deambulado en vida por los abruptos caminos de la muerte.



Ilustración 4.8: Heracles y Gerión con escudo gorgónico (París, Louvre F53).



Ilustración 4.9: Sirena gorgónica (Berlín, Staatliche Museen 2157).

Gracias al paralelo indio se comprende mejor el sutil papel de Hermes, el dios griego al que mejor conviene simbolizar el ritual de ascensión y paso a una realidad no común que es la experimentación del poder serpentino, cuya fuerza refleja bien la mirada hipnótica y aterradora de Gorgo.

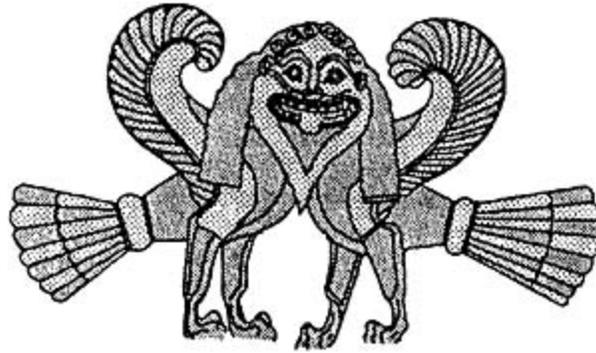


Ilustración 4.10: Sirena gorgónica (Siracusa, Museo Regionale).

Entre los griegos parece constatarse, pues, un conocimiento de fisiología sutil o mística que presenta bastantes elementos comparables con el tantrismo de la India. La simbología utilizada es parecida (serpiente, caduceo, luz, ascensión), y la experimentación, comparable (importancia de lo sexual, consecución de un desarrollo personal superior al del resto de los hombres; experiencia de la aniquilación). En el caso griego, la información se halla soterrada en el lenguaje del mito (literario o iconográfico), reelaborado y transmitido en muchos casos por autores que debían desconocer ya la verdadera dimensión de lo que narraban. Sin los instrumentos del método comparativo las peripecias de adivinos como Tiresias, Melampo o Branco, de héroes como Perseo o de dioses como Hermes, no tienen más interés que el de mostrarnos los desvaríos de la creación mítica; a la luz del ejemplo indio el mito griego cobra un significado nuevo y se puede intentar explicar. Sin llegar a plantear que ambos casos beban de una tradición común (por lo frágil de la documentación) ni aún menos que exista una relación de préstamo entre ambos (lo que parece inadecuado)<sup>389</sup>, se puede defender que nos hallamos ante modelos semejantes para caracterizar experiencias religiosas extraordinarias. Pero el resultado final es diverso y ejemplifica la adaptación cultural que se ha producido en cada sociedad (la adecuación al imaginario y la mentalidad social) y que parece permitir defender el arcaísmo de la práctica a la par que negar su préstamo reciente. Héroes, reyes o adivinos, en un caso, o liberados de las ataduras del mundo, en el otro, son dos modos de representar al hombre que ha desarrollado potencialidades más allá del alcance del ser humano común; que ha sido capaz de enfrentar en vida la agonía de la transformación.

### 4.3. Ejercicios del morir entre los místicos griegos

La experiencia de la muerte, básica en la determinación del estatus privilegiado de los aristócratas en la sociedad griega más antigua (que testifican los poemas homéricos), transforma, con la consolidación de la *pólis*, su ámbito social de manifestación. El hoplita, aunque todavía bebe en vasos cargados de símbolos de muerte, ya no necesita dominar la técnica de metamorfosis en guerrero energúmeno, incluso resultaría contraproducente semejante capacidad cuando la nueva guerra lo que requiere es un autocontrol que permita mantener frente al enemigo una fila compacta con igualdad de competencias bélicas entre todos sus componentes. Pero lo mismo que las técnicas de caza mística se convirtieron en técnicas de guerra mística cuando lo requirieron las nuevas estrategias de interacción con el entorno, estas últimas mutaron hacia nuevos ámbitos cuando el nuevo método de agresión demostró su efectividad indiscutible. Las técnicas extáticas comienzan a testificarse entre hombres especiales, visionarios, filósofos, purificadores, sanadores espirituales (*iatrománteis*); surge la figura del hombre santo o divino

(hierós *anér*, theîos aner)<sup>390</sup>, conocedor de las verdades ocultas del universo. Dada su aparición, en cierto modo abrupta, durante la época orientalizante se les ha querido dotar de un origen extraheleno por parte de algunos investigadores. Burkert defendió, en consecuencia con su hipótesis general del origen asiático de muchas prácticas griegas, que el arte de estos purificadores era de origen oriental (esgrimiendo para ello, por ejemplo, paralelos babilonios<sup>391</sup>). Una hipótesis que ha gozado de mucha mayor fortuna la intuyó Rohde, la formalizó Meuli y la apuntalaron Dodds, Butterworth o incluso el propio Burkert<sup>392</sup>. Planteaba que los poderes de estos griegos especiales no se distinguían de los que desarrollaban los chamanes siberianos. El punto de contacto entre las técnicas chamánicas y el mundo heleno sería el territorio escita, de tal modo que junto con los productos comerciales habrían penetrado entre los griegos las técnicas extáticas chamánicas. Esta hipótesis se ha visto severamente criticada en los últimos tiempos por buenos conocedores del método comparativo histórico-religioso<sup>393</sup> que plantean que el chamanismo euroasiático resulta de una especie diferente de lo que se trasluce de la documentación griega respecto de los poderes de los supuestos «chamanes» helenos.

Estos últimos (a los que conviene mejor el término de místicos<sup>394</sup>), analizados desde la argumentación que se defiende en este capítulo, no presentan caracteres tan extraños e innovadores como para tener que postular un origen no heleno a su aparición. Estos «hombres santos» desarrollan ante todo una serie de técnicas de índole mística parecidas a las que aparecen simbolizadas en la experiencia serpentina de Tiresias o Melampo, cuyo origen pudiera muy bien radicar en las técnicas arcaicas de guerra mística o en las técnicas más complejas y menos fáciles de sistematizar (que testimonia el mito) cuyo control llevaba a ciertos hombres especiales a convertirse en monarcas, en bastantes casos pasando por delante del criterio de legitimidad dinástica<sup>395</sup>. Estos «nuevos» místicos presentan un elenco de poderes, algunos de los cuales atañen directamente al mundo de la muerte y el paso al más allá que repasaremos.

El caso que conocemos mejor es el de Empédocles, de cronología plenamente clásica y del que se han conservado algunos fragmentos de sus obras; en *De la naturaleza* anuncia algunos de los poderes que es capaz de transmitir a sus discípulos: «De cuantos remedios hay para los males y resguardo para la vejez te informarás (por mí) [...] y retornarás del Hades el vigor de un hombre muerto»<sup>396</sup>. Esta capacidad de viajar al más allá a rescatar a un muerto, que también detentaba el mítico Orfeo<sup>397</sup>, fue utilizada por los defensores de la hipótesis chamánica como prueba definitiva para la comparación (los poderes chamánicos respecto al rescate de difuntos están bien testificados en Siberia<sup>398</sup>). La importancia de esta capacidad de Empédocles queda relativizada cuando se inserta en el conjunto de los o tres poderes que dicen detentar estos místicos griegos. Empédocles fue capaz, según Heráclides<sup>399</sup>, de mantener a una mujer durante treinta días sin respiración ni pulsaciones, en un estado cataléptico en el que solían caer con frecuencia otros místicos. Destacan los trances de Hermótimo, «cuya alma, abandonado el cuerpo, solía viajar a tierras lejanas y volvía con noticias que no podía conocer más que alguien que las hubiera presenciado, en el ínterin quedando el cuerpo en un estado de catalepsia (semianimi)»<sup>400</sup>; el de Epiménides, que sufrió un trance involuntario que duró cincuenta y siete años<sup>401</sup>, o los de Aristeas, cuya alma escapaba del cuerpo en forma de cuervo<sup>402</sup> y del que Heródoto resume su azarosa vida: pareció morir en Proconeso a la par que se le veía en Cízico, reapareció siete años después de nuevo en Proconeso y doscientos cuarenta años después en Metaponto (y cuya identificación, en este caso, sancionó sin mucho entusiasmo el oráculo de Delfos)<sup>403</sup>. El trance cataléptico llevó a Cleónimo de Atenas a un viaje al más allá, donde, según Clearco<sup>404</sup>, asistió al juicio de los muertos permitiéndosele posteriormente volver a la vida; una situación que resulta muy parecida a la que desarrolla Platón en los párrafos finales de *La República* (el mito de Er, del que se hablará en el capítulo siguiente) y que influirá en narraciones posteriores como la que transmite Plutarco al hablar del trance de Timarco ocurrido en el oráculo de Trofonio en Lebadea<sup>405</sup>. Aunque en sus plasmaciones literarias estos trances puedan resultar completamente imaginarios (como lo son el de Timarco o el de Er, por ejemplo),

parecen presentar rasgos suficientemente congruentes como para permitir aventurar algunas de sus características.

El éxtasis podía abrir, por lo menos, dos grandes vías de experimentación: el alma se trasladaba en el espacio o en el tiempo superando en ocasiones los límites que la naturaleza marca para la vida humana, o incluso llegaba a adentrarse en el más allá para vencer a la muerte. El saber más espectacular que predicaban estos místicos era el conocimiento de las vidas pasadas, técnica que solamente se podía controlar tras haber superado en plena consciencia la experiencia del viaje de la muerte. Empédocles alardeaba de recordar no sólo las encarnaciones humanas sino incluso el haber sido arbusto y pez<sup>406</sup>; Epiménides decía haber sido entre un número de otras encarnaciones terrestres<sup>407</sup> el sabio Eaco (personaje completamente legendario que en la tradición mítica aparece como juez infernal, hijo de Europa y hermano de Minos). Aristeas, al aparecer en Metaponto doscientos cuarenta años tras su muerte (aparente), pudo actuar de dos maneras: o asumir de tal modo la identidad con la anterior encarnación que le llevó a usurpar incluso el nombre de su previa morada corporal o, lo que resulta más «milagroso» aún, haber sido capaz de mantener el cuerpo inmune a la muerte durante seis generaciones de hombres, lo que demostraría un absoluto control sobre la materia<sup>408</sup>. Pitágoras es el místico que presenta un corpus de transmigraciones más complejo quizás porque este aspecto de su vida llegó a ser un tópico en el mundo antiguo<sup>409</sup>, multiplicándose sus encarnaciones como si éstas poseyeran un interés en sí mismas. En realidad, el conocimiento de las vidas pasadas redundaba en un mayor grado de sabiduría acumulada y en una mayor seguridad para el sabio (cuanto más prestigiosas fueran éstas -y de Pitágoras se contaba, por ejemplo, que había sido antes Hermótimo<sup>410</sup>-) de haber alcanzado el estatus de liberado de las ataduras del mundo terrestre.

Decía con admiración Empédocles probablemente de Pitágoras que «sin esfuerzo alcanzaba a visualizar en detalle las cosas de diez o veinte generaciones de hombres»; el método empleado (evidentemente también por el propio Empédocles) era poner en tensión los *prápidēs*<sup>411</sup>, término generalmente traducido como el espíritu, pero que Gernet prefiere dejar en su acepción más antigua: diafragma; se trataría, pues, de una técnica de control de respiración, como desveló Louis Gernet<sup>412</sup> en una síntesis llena de análisis muy sugerentes. El detonante de algunos de estos trances sería, pues, un ejercicio de apnea controlada como los que forman la disciplina *prāṇāyāma* en el yoga hindú. El término *prápidēs*, como algunos otros (*phrēnes*, *thymós*, *étor*, etc.) que aparecen en el lenguaje homérico para definir partes del cuerpo cuya ubicación fisiológica no resulta nada fácil de determinar (y que a la par resultan ser sedes de emociones o de funciones intelectuales), parece estar ocultando una fisiología sutil (en la línea de la estudiada en el apartado anterior) más que puramente corporal. El tema requiere un desarrollo que excede los límites de digresión que permite un trabajo monográfico sobre la muerte, pero los términos en los que transmite Clemente de Alejandría otra versión del pasaje que se comenta resultan bastante reveladores: «Bienaventurado (*ólbios*) el que ha adquirido la riqueza de *prápidēs* divinos (*theiōn prapídōn*)»<sup>413</sup>. Se valora a los *prápidēs* (cuya ubicación diafragmática no es completamente segura<sup>414</sup>) de un modo que tiene su correlato, por tomar un ejemplo aún vivo, en el cuidado del *hara* (bajo vientre en un sentido espiritual pero también centro del cuerpo e incluso imaginariamente del universo), que hasta nuestros días se ha mantenido como base para el desarrollo espiritual en la fisiología mística japonesa.

Plinio, que repasa con afán de exhaustividad numerosos casos de gentes caídas en trance cataléptico y tenidas por muertas, plantea que resulta bastante común entre las mujeres y que se producía por un fenómeno de retroversión de la matriz (conversioe volvae), tema al que Heráclides del Ponto dedicó una monografía<sup>415</sup>. Estas experiencias femeninas recuerdan en cierto modo la sufrida por la madre de Branco (que repasamos en el apartado anterior) y presentan la particularidad de presentarse sin participación consciente de la persona que las padece; todo lo contrario de lo que ocurre en el caso de las experiencias de los místicos, ya que se trata de

trances inducidos en los que los ayunos severos o dietas especiales (generalmente vegetarianas<sup>416</sup>) eran fundamentales. La dieta pitagórica, con sus prohibiciones<sup>417</sup>, es quizás la que presenta una menor alteridad; mucho más extraños resultan Epiménides, que se alimentaba exclusivamente de una planta que le dieron las Ninfas<sup>418</sup>, o Abaris, que había llegado a la completa liberación de la necesidad del alimento ingerido<sup>419</sup>.

Todas estas técnicas y estos personajes, cuyos modos de vida han parecido tan diferentes de los derroteros por los que discurrió el pensamiento griego posterior como para postular un origen extraheleno para ellos, resultan fundamentales para comprender, por ejemplo, algunas de las doctrinas platónicas respecto del más allá. Desprovisto de su aureola de irrepitibilidad y premonición del mensaje «verdadero» de la que le dotaron muchos de sus estudiosos, el Platón de la doctrina de la *anámnēsis*<sup>420</sup> parece insertarse perfectamente en esta corriente de místicos que repasamos. Según sus enseñanzas, el verdadero filósofo ha de recordar, gracias a un ejercicio cuya complejidad solamente intuimos, no sólo sus vidas anteriores sino, tras de ellas, su verdadera esencia divina. El sabio ha de ejercitarse en el morir, pero no como un mero pasatiempo filosófico a guisa de ejercicio espiritual que prepare a afrontar sin demasiados terrores el momento de la muerte sino como una auténtica disciplina del morir (*melētē thanátou*)<sup>421</sup>, consistente en sufrir en vida la experiencia radical de adentrarse en los caminos del más allá. Platón no parece basarse en el control respiratorio; su técnica es algo diferente, menos directamente somática:

Una purificación [...] consistente en separar al máximo el alma del cuerpo, acostubrándola a condensarse, a concentrarse en sí misma partiendo de cada uno de los puntos del cuerpo y a vivir en lo posible, en el presente y en el futuro, sola en sí misma, liberada del cuerpo como tras romper una atadura<sup>422</sup>.

Pero el resultado es esencialmente parecido; la desvinculación del alma respecto del cuerpo<sup>423</sup>, un trance filosófico que no parece distinto de la catalepsia de los otros místicos. Igual que Sócrates abocado al suicidio plantea que no tiene miedo a la muerte, puesto que, como filósofo auténtico que es, ya conoce esa agonía liberadora, así Empédocles también duda de que la muerte y el nacimiento<sup>424</sup> sean esos límites radicales que los hombres comunes creen que son.

La valentía del guerrero se transforma con Platón en la profunda valentía del verdadero filósofo, los ejercicios bélicos para transformar el aspecto y hacer imparable la agresión se convierten en una compleja práctica de negación somática. En ambos casos encarar la muerte otorga un estatus y unas prerrogativas especiales; en la época más antigua los señores de la guerra eran los únicos capacitados para detentar las riendas de una sociedad sometida a sus superiores poderes; en el caso del filósofo platónico, cuando menos en la perfecta estructura de la utopía, el deseo de perfección en el gobierno lleva a que sean los filósofos los que como reyes dirijan los destinos de una ciudad sometida al imperio de la sabiduría. A decir verdad, ambos esquemas de pensamiento resultan muy semejantes.

## 5. Morir como iniciado

### 5.1. Iniciación y gloria en el más allá

Coexiste con la visión del viaje de la muerte expuesta en el segundo capítulo (y como consecuencia de las especulaciones repasadas en el capítulo anterior) otra visión que podemos denominar iniciática y que presenta una solidez doctrinal notable aunque la documentación para conocerla sea desgraciadamente fragmentaria y escasa.

Se basa en la creencia de que, gracias a la iniciación en los misterios, se puede conseguir, al penetrar en los caminos del más allá, superar los errores que determinan entre los hombres comunes la aniquilación en el Hades. La promesa de un mejor más allá se convierte en la piedra angular de la iniciación, tanto en los misterios de Eleusis<sup>425</sup> como entre las cofradías dionisiacas, órficas y los grupos filosóficos que se entroncan directa o indirectamente con estos místicos. La dicotomía iniciado-no iniciado, en la que se sustenta la cohesión de muchos de estos grupos de tipo religioso (cimentando su alteridad frente a la religión oficial de la *pólis*), se exagera en el mundo imaginario del más allá, alcanzando los iniciados la felicidad y los no iniciados un estado de sufrimiento y total confusión (lo que resulta de hecho una crítica radical por parte de los iniciados de la religión oficial, estimada incapaz de liberar al hombre de su condición caduca y por tanto estimada como profundamente perniciosa).

La iniciación en los misterios, como la experiencia platónica de la muerte del verdadero filósofo (profundamente deudora de la anterior en el lenguaje y las expectativas), consiste en adentrarse en la agonía del más allá. Iniciarse es morir, cumplir con el rito de separación del mundo de los hombres comunes y con el de agregación al grupo de los elegidos. Esta identificación de la experiencia iniciática mística con la de la muerte la encontramos expresada de modo diáfano en Plutarco, en un fragmento que debe corresponder a un tratado perdido *Sobre el alma*, dentro de sus *Moralia*<sup>426</sup>.

En este mundo no tiene conocimiento, excepto cuando está en el trance de la muerte; puesto que cuando ese momento llega, sufre una experiencia como la de las personas que están sometiéndose a la iniciación en los grandes misterios; además los verbos morir (*teleutân*) y ser iniciado (*teleísthai*) y las acciones que significan, tienen una similitud. Al principio está perdido y corre de un lado para otro de un modo agotador, en la oscuridad, con la sospecha de no llegar a ninguna parte; y antes de alcanzar la meta soporta todo el terror posible, el escalofrío, el miedo, sudor y estupor. Pero después una luz maravillosa le alcanza y le dan la bienvenida lugares de pureza y praderas en los que le rodean sonidos y danzas y la solemnidad de músicas sagradas y visiones santas. Y después, el que ha completado lo anterior, a partir de ese momento convertido en un ser libre y liberado, coronado de guirnaldas, celebra los misterios acompañado de los hombres puros y santos y contempla a los no iniciados, la masa impura de seres vivientes que se revuelcan en el fango y sufren aplastándose entre ellos en la oscuridad, aterrados por la muerte, incrédulos ante la posibilidad de la bienaventuranza en el más allá.

Se trata de un testimonio tardío pero tiene el doble interés de resultar extraordinariamente sintético y de desvelar en parte una experiencia que estaba sometida a una severa regla de silencio<sup>427</sup>.

El viaje de la muerte se convierte en un trance ya vivido que sólo tiene para el iniciado una posible conclusión: la transformación en un ser bienaventurado<sup>428</sup> que goza la gloria de una iniciación sin la sumisión a la tiranía del tiempo, libre y liberado de las ataduras del mundo. El mayor problema que presenta su estudio radica en lo caótico, fragmentario y complicado de las fuentes de las que disponemos para recomponer estas doctrinas y para diseccionar lo que pudo ser órfico, pitagórico, dionisiaco o eleusino y establecer corpora de creencias determinadas. Esta indeterminación ha llevado a análisis desesperadamente dispares y a intentos de establecer las influencias de unos u otros grupos en las especulaciones de este tipo que a veces han sobrevivido en la documentación (por ejemplo, en Píndaro<sup>429</sup> o en los autores teatrales).

Afortunadamente se han conservado (por vías de transmisión diferentes) dos visiones escatológicas que permiten ahondar en el conocimiento de esta vía misteriosa. Por una parte, contamos con Platón, una fuente privilegiada (por lo completa y compacta que resulta) que, además, sufrió la influencia de estos grupos místicos; por otra parte, la arqueología ha deparado en el último siglo unos documentos excepcionales, las láminas órfico-dionisiacas, que, a pesar de sus características especiales, son el testimonio fundamental para el conocimiento del camino de la muerte misterioso.

## 5.2. El mito de Er y el imaginario platónico del paso al más allá

La muerte posee un lugar de honor en la especulación platónica y quizás el pasaje más revelador es la narración, en el *Fedón*, de los argumentos de Sócrates para encarar la muerte con entereza. El verdadero filósofo se ha ejercitado en el morir y es capaz de liberar conscientemente el alma del cuerpo. El deambular del sabio por los caminos de la muerte le llevará directamente a una meta superior, puesto que no se dejará aturdir por las trampas del inframundo en las que tropiezan los hombres comunes. Para ello cuenta con los conocimientos que, gracias a una disciplina rigurosa en vida, le otorga la *anámnesis*, la capacidad de recordar todas las existencias pasadas. El filósofo, por tanto, posee un poder, gracias a su esfuerzo y tenacidad, que a los hombres comunes les promete la iniciación: el control sobre la propia muerte, el dominio imaginario sobre la alteridad radical que se esconde tras el morir.

Para exponer con detalle su escatología imaginaria (e improbable, hecho del que el autor es bien consciente<sup>430</sup>) Platón se ve obligado a recurrir al lenguaje del mito y engarza como abrupta conclusión de su obra maestra, *La República*<sup>431</sup>, la narración de las vicisitudes del panfilio Er, soldado que «murió» en el campo de batalla y cuyo cadáver, al ser recogido diez días después, presentaba la anomalía de la falta de signos de corruptibilidad. A los doce días, cuando se estaba procediendo a la cremación (estaba ya dispuesto sobre su pira funeraria) se levantó y comenzó a narrar lo que había visto en el más allá. Se trata del más prestigioso y completo de los ejemplos que poseemos de *katábasis*<sup>432</sup> (un subgénero literario que narraba el descenso al más allá de personajes míticos o de hombres de sabiduría) y resulta un compendio de las expectativas que ofrece la vía filosófico-iniciática a los que la siguen.

Platón, por boca de Sócrates, cuenta que el alma de Er salió de su cuerpo y llegó a un lugar maravilloso (*tópon daimónion*) en el que se abrían dos caminos dobles, uno a la izquierda, terrestre y descendente (con su equivalente para subir desde el inframundo), y otro a la derecha,

celeste y ascendente (con su equivalente para bajar desde el cielo). Tras ser juzgadas y escrita su sentencia en la espalda, las almas de los justos ascendían por el camino celeste y las de los injustos descendían por el terrestre, a gozar unas de la beatitud y a sufrir las otras, multiplicados por diez, los castigos por sus iniquidades. Cumplido el plazo bajaban del cielo las unas y ascendían del inframundo las otras y, tras pasar una semana en la pradera maravillosa y cuatro de viaje, llegaban a un lugar en el que se les desvelaba la estructura del universo sometido a la Necesidad (*Anánkē*) y conformado como una máquina (se mezclan constantemente los datos imaginarios con los que parecen provenir de la descripción de un complejo planetario, lo que permite emitir sospechas sobre el carácter «visionario» del relato). Posteriormente, Láquesis organizaba un sorteo para el turno de elección del modelo de vida (animal o humana, justa o criminal), que correspondería a la encarnación terrestre posterior de cada alma. Cada una, por turno, escogía, entre el elenco de posibilidades que se le ofrecían, la vida que creía más conveniente, y finalmente Láquesis, por orden de turno, adjudicaba a cada alma el demon (*daimōn*) correspondiente a la vida preferida, para que sirviera de guardián y obligase a vivir con consecuencia el destino elegido. Platón desvela por tanto el mecanismo imaginario que rige la reencarnación, que depende del pleno libre albedrío del hombre (que es el que elige, sin coacción de ninguna entidad sobrenatural), y cuyo resultado, por tanto, depende de la sabiduría personal. Resume su esperanza escatológica, que es, además, un potente atractivo propagandístico de la vida filosófica que predica, de este modo:

Si cada vez que se encarna uno en la vida de aquí, dedicase sus esfuerzos a la sana filosofía, y si no le tocara ser de los últimos en elegir, tendría oportunidades, según lo que se cuenta acerca del más allá, no sólo de ser feliz aquí, sino también de hacer el viaje de este mundo al otro y de vuelta del otro a éste no por el duro camino subterráneo sino por el derecho y celestial<sup>433</sup>.

Frente al saber práctico de los sofistas, que se dirige al aprendizaje del control de los mecanismos de la vida política ateniense, Platón ofrece un conocimiento a su entender más profundo y más útil (pero puramente imaginario) que permite no sucumbir ante un sorteo y una elección de destinos en el más allá que no puede menos que recordar a los que regían la vida política de Atenas.

El camino de la muerte platónico termina en la llanura de *Léthē* (Olvido), que carece de vegetación y en la que hace un calor sofocante; tras acampar en el río *Amélēs*, las almas beben de su agua, pierden la memoria de todo lo pasado y se encarnan en nuevos cuerpos para continuar el ciclo del sufrimiento.

El papel del verdadero sabio, del que ha encarado en vida el ejercicio de muerte (*melētē thanátou*)<sup>434</sup>, es vencer la sed y no caer en la trampa irresistible que el agua del río *Amélēs* resulta para el hombre no ejercitado (*amelētētos*). El control de la Memoria (*Mnēmosýnē*), por medio de la *anámnesis*, es la fuente del verdadero poder del sabio, la enseñanza fundamental de la vía mística que predica Platón y que permite

a los que, gracias a la filosofía se han purificado todo lo necesario, vivir a partir de ese momento libres de cuerpos e ir a parar a moradas aún más bellas, que no pueden describirse fácilmente [...] <sup>435</sup>

Los caminos de la muerte, tal como los dibuja el filósofo en el mito de Er (o en el *Gorgias* o el *Fedón*<sup>436</sup>), aun teniendo que aceptar que en buena parte resultan una invención platónica, recuerdan demasiado las prédicas de otros filósofos y grupos de místicos como para no deplorar la casi completa desaparición de esa documentación. Las catábasis órficas, las enseñanzas pitagóricas sobre el más allá, la visión de Empédocles de los caminos de la muerte sólo nos son conocidas por inconexos fragmentos frente a los que la especulación platónica campea poderosamente, con la fuerza que le otorga su estructuración interna y su inclusión en una síntesis de pensamiento globalizadora como es la que realiza el filósofo ateniense. Pero la lectura de la escatología platónica deja la insatisfacción de si no estará el autor, maestro indiscutible de la argumentación, levantando con fragmentos de creencias realmente sentidas por otros un edificio artificial, un modelo literario pero en el que ni él mismo ni sus discípulos podían creer realmente; un mito inventado más, una historia de Alcino (que además presenta diferencias con relatos que aparecen en otros diálogos<sup>437</sup>), una elucubración puramente mental sin su correlato constatable en las conductas vitales. De ser así, Platón no sería tan diferente de esos «sofistas» para los que el recurso a la religión era uno más de los medios de fortalecer una argumentación.

Entre tanta incertidumbre, por la desaparición de la documentación o por las sospechas que se han expresado sobre la que se ha conservado, resultan aún más importantes las inscripciones que se van a repasar. Desde el abismo de sus dos milenios largos de antigüedad nos hablan sin lugar a dudas de creencias sentidas y de religión auténticamente practicada, con un lenguaje que, en muchos casos, y gracias a Platón, resulta más fácil de comprender y menos ajeno<sup>438</sup>.

### 5.3. Los pasaportes del iniciado: las láminas órfico-dionisiacas<sup>439</sup>

Contamos desde finales del siglo pasado con un corpus creciente de documentos epigráficos fascinantes, las láminas órfico-dionisiacas, que resultan una suerte de «pasaportes» para el iniciado en su viaje al más allá. Se grababan en pequeñas placas de oro, que se situaban en la tumba en la boca o en la mano del difunto, y presentan recomendaciones para el viaje al más allá determinando cómo alcanzar la beatitud tras la muerte. Son itinerarios en verso épico, guías para el viaje de la muerte en forma de encantamientos rimados.

Los encontrados hasta ahora y debidamente publicados son los siguientes<sup>440</sup>, presentados por orden cronológico:

1) (B9) Hiponion: lámina localizada en el museo de Reggio Calabria, aparecida en la tumba 19 de la necrópolis de Hiponion, se enterró sobre el pecho del esqueleto de una mujer (junto a un ajuar formado, entre otros objetos, por tres copas, dos léцитos de barniz negro y un anillo de oro y otro de bronce). Se fecha en torno al 400 a. e.<sup>441</sup>, y el texto inscrito es el siguiente:

De Memoria (*Mnēmosýnē*) he aquí la obra. Cuando esté a punto de morir e ingresar en la bien construida morada de Hades, hay a la derecha una fuente y, cerca de ella, enhiesto, un blanco ciprés. Allí, descendiendo, las almas de los muertos encuentran refrigerio. A esa fuente no te acerques en ningún caso. Más adelante encontrarás el agua fresca que mana del lago de Memoria,

y delante están los guardianes que te preguntarán con corazón prudente qué es lo que estás buscando en las tinieblas del funesto Hades. Diles: «Soy hijo de la Tierra y del Cielo estrellado, agonizo de sed y perezco, dadme presto de beber del agua fresca que mana del lago de Memoria», y apiadándose de ti, por voluntad del rey de los ctonios te darán de beber del lago de Memoria y finalmente podrás tomar la frecuentada y sagrada vía por la que avanzan los demás gloriosos *mýstai* y *bákchoi*<sup>442</sup>.

2) (B1) Petelia (actual Strongoli, a 22 km. de Crotona): se localiza en la actualidad en Londres (British Museum, 3155), fechable a mediados del siglo IV a. e. y aparecida a comienzos del siglo XIX. Desgraciadamente no contamos con datos del contexto arqueológico<sup>443</sup> de la pieza:

Encontrarás a la izquierda de la morada de Hades una fuente y cerca de ella un blanco y enhiesto ciprés, a esa fuente no te acerques en ningún caso. Encontrarás otra, de la que mana el agua fresca del lago de Memoria, delante de la cual están los guardianes, diles: «Soy hijo de la Tierra y del Cielo estrellado, pero mi stirpe es celeste y esto lo sabéis también vosotros, agonizo de sed y perezco, dadme prestamente del agua fresca que mana del lago de Memoria», y ellos te permitirán beber de la fuente divina y después reinarás junto con los demás héroes [...] este [...] a punto de morir [...] escrito [...] las tinieblas cubriendo todo alrededor [...]»<sup>444</sup>.

3) (B2) Farsalo (Tesalia): se localiza actualmente en Atenas (Museo Nacional); apareció en el interior de una hidria de bronce con representación (en la parte central, bajo el asa principal) del rapto de Oritia por Bóreas<sup>445</sup>, junto a los restos de un cadáver cremado. La lámina no presenta huellas de haber sido quemada, por lo que se deduce que se incluyó junto al ajuar funerario a última hora. Se fecha en torno al 350-320 a. e.<sup>446</sup>:

Encontrarás a la derecha de la morada de Hades una fuente y cerca de ella un blanco y enhiesto ciprés, a esa fuente no te acerques en ningún caso. Más adelante encontrarás el agua fresca que mana del lago de Memoria delante de la cual están los guardianes que te preguntarán por qué has venido; pero a ellos les dirás exactamente la plena verdad, diles: «Soy hijo de la Tierra y del cielo estrellado, mi nombre es Asterión, estoy muerto de sed, dejadme beber de la fuente»<sup>447</sup>.

4) (A1) Turio 1: localizada actualmente en Nápoles (Museo Nacional 111625), hallada en la tumba pequeña (*timpone piccolo*) y fechada en los siglos IV-III a. e.<sup>448</sup>:

Llego pura entre las puras, reina de los ctonios, Eucles, Eubúleo y demás dioses inmortales, ya que yo también me glorío de pertenecer a vuestra estirpe feliz, porque la Moira me sometió y los demás dioses inmortales [...] y el rayo lanzado desde las estrellas. Escapé del círculo terrible y doloroso, avancé con raudo pie hasta alcanzar la anhelada corona y me interné en el seno de Despoina, la reina ctonia, y salí de la corona anhelada con raudo pie. «Feliz y bienaventurado serás dios en vez de mortal», cabrito he caído en la leche<sup>449</sup>.

5) (A2) Turio 2: se localiza actualmente en Nápoles (Museo Nacional 111623), hallada en la tumba pequeña (como la anterior), fechada en los siglos IV-III a. e.:

Llego pura entre los puros, reina de los ctonios, Eucles, Eubúleo y demás dioses y démones, ya que yo me glorío también de pertenecer a vuestra estirpe feliz. Pagué la pena de acciones injustas o porque me sometiese la Moira o por el rayo lanzado desde las estrellas, y ahora me presento suplicante ante la casta Perséfone para que llena de buena voluntad me envíe a las sedes de los puros<sup>450</sup>.

6) (A3) Turio 3: localizada actualmente en Nápoles (Museo Nacional 111624), hallada en la tumba pequeña (como las anteriores), fechada en los siglos IV-III. a. e.:

Llego pura entre los puros, reina de los ctonios, Eucles, Eubúleo y demás dioses e igualmente grandes démones, ya que yo me glorío también de pertenecer a vuestra estirpe feliz. Pagué la pena de acciones injustas o porque me sometiese la Moira o por el rayo lanzado desde las estrellas, y ahora me presento suplicante ante la casta Perséfone para que llena de buena voluntad me envíe a las sedes de los puros<sup>451</sup>.

7) (A4) Turio 4: se localiza actualmente en el Museo Nacional de Nápoles (111463), hallada en la tumba grande (*timpone grande*) junto a otra lámina fragmentaria con nombres de dioses (Protógonos, Cibele, Helio, Zeus, Fanes, Fuego, Nike, Tyché, Deméter<sup>452</sup>). Fechada en los siglos IV-III a. e.:

Pero apenas el alma haya abandonado la luz del sol ve a la derecha [...] observándolo todo de un modo correcto. Alégrate tú que has sufrido el sufrimiento, esto no lo habías sufrido nunca antes. De hombre naciste dios, cabrito caíste en la leche. Alégrate,

alégrate, tomando el camino de la derecha hacia las praderas sagradas y los bosques de Perséfone<sup>453</sup>.

8) (B10) Tesalia: localizada en la actualidad en el Paul Getty Museum de Malibú, fechada en el siglo IV a. e.; desgraciadamente, se desconoce su contexto arqueológico<sup>454</sup>:

Agonizo de sed y perezco, pero bebe de la fuente siempre  
fluyente a cuya diestra se levanta un blanco ciprés ¿Quién eres?  
¿dónde estás? Soy hijo de la Tierra y del Cielo estrellado aunque de  
todos modos mi estirpe es celeste<sup>455</sup>.

9) (A6) Pelina (Tesalia): dos láminas en forma de hoja de hiedra (ilustración 5.1) encontradas en el interior de un sarcófago de mármol conteniendo el esqueleto de una mujer (situadas simétricamente sobre el pecho del cadáver, en cuya boca apareció una pequeña moneda de oro). El ajuar, aún no publicado completo, constaba de dos estatuillas de terracota, una fragmentaria y otra con representación de una ménade. En una fecha posterior se incluyó en el interior del sarcófago un vaso de bronce con las cenizas de un niño y una moneda del año 283 a. e.<sup>456</sup> La fecha de las láminas es finales del siglo IV a. e. o comienzos del III a. e. La traducción es de A. Bernabé<sup>457</sup>, con modificaciones:

Acabas de morir y acabas de nacer, tres veces venturoso, en  
este día. Di a Perséfone que el propio Baquío te liberó. Toro, te  
precipitaste en la leche, rápido te precipitaste en la leche, carnero,  
caíste en la leche. Tienes vino, honra dichosa; bajo tierra te esperan  
los mismos ritos que a los demás felices<sup>458</sup>.

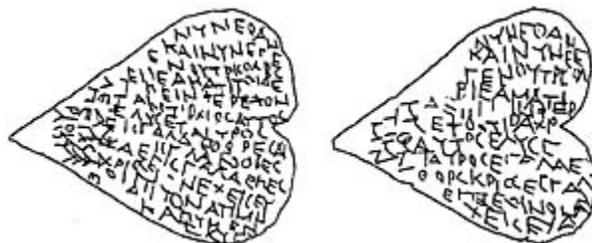


Ilustración 5.1: Láminas de Pelina.

10) (B3-8) Eleuterna (Creta): seis láminas muy pequeñas con idéntico texto, dos de ellas de la misma tumba y de la misma mano; cuatro se encuentran actualmente en el Museo Nacional de Atenas y otras dos en la colección Stathatos. Desgraciadamente no se les conoce contexto arqueológico. Se fechan en el siglo III a. e. En cinco casos el sujeto es masculino, y en uno, femenino:

Agonizo de sed y perezco, pero bebe de la fuente siempre viva de la derecha, la del ciprés.  
¿Quién eres? ¿dónde estás? Soy hijo(a) de la Tierra y del cielo estrellado<sup>459</sup>.

11) (A5) Roma: se localiza actualmente en Londres (British Museum 3154) apareció en la necrópolis de San Paolo (via Ostiense<sup>460</sup>), fechada en el siglo II d. e.:

Viene pura entre las puras y resplandeciente, oh reina de los ctonios, Eucles y Eubúleo, hijo de Zeus. He aquí el regalo de Memoria, don celebrado por los cantos de los mortales. Cecilia Secundina, ven, tú que según la ley te has convertido en divina<sup>461</sup>.

#### 5.4. El viaje de la muerte en las láminas órfico-dionisiacas

Este material epigráfico en bruto resulta monótono, presenta numerosos problemas de lectura e interpretación (que se reflejan en una bibliografía cada vez más numerosa), pero resulta de una calidad significativa extraordinaria. No son obras literarias, ni siquiera estaban pensadas para ser leídas, por lo que las letras no fueron grabadas con el cuidado suficiente (lo que sufren los paleógrafos que han de aventurar una transcripción y los filólogos que han de restituir el texto en una lectura coherente). Pero, frente a las obras literarias que tratan de este mismo tema, presentan una cualidad muy particular: no es material susceptible de opinión sino materia de fe. Cuando un iniciado se hacía enterrar con este tipo de objeto era consciente de lo que hacía y creía en ello. No se trata, por tanto, de la expresión de un tibio más allá en el que se cree a medias sino de un anhelo que se estima certeza. Cumple funciones semejantes a las de los textos funerarios egipcios o el *Bardo Thödol* tibetano. Se trata por tanto de verdaderos textos religiosos que el azar arqueológico y nuestra nula sensibilidad hacia el descanso de los muertos de las culturas que nos han precedido nos brindan para su lectura. Se trata, además, de una materia sobre la que el silencio y el secreto eran norma, pues formaban parte esencial de los anhelos profundos cuya divulgación podía poner en peligro la propia eficacia de los mismos (un crimen castigado en el más allá era desvelar misterios a los profanos). Tenemos, pues, ante nuestros ojos una materia secreta que no estaba pensada para ser divulgada, un diamante en bruto que expresa, sin intermediarios, creencias cruciales para los que las utilizaban en sus tumbas.

Las láminas se pueden organizar de modos diversos. Se ha optado por mantener la división de Zuntz en dos grandes grupos, A y B, añadiendo números a los documentos aparecidos con posterioridad al año de publicación de Persephone (1971). El grupo B está centrado en la letanía de la sed y expresa el sufrimiento en el paso al más allá como prueba para hacer la correcta elección que liberará al difunto; el grupo A se basa en la letanía de la pureza y recalca el estatus de bienaventuranza del difunto iniciado. Desde el punto de vista de la geografía del más allá se pueden también constituir dos grupos de documentos. En primer lugar, están las láminas con indicaciones topográficas que incluyen las de Hiponion, Petelia, Farsalo, Turio 4, Tesalia y Eleuterna (las dos últimas con parte de la letanía de la sed que presupone el resto del pasaje) y que corresponden grosso modo al grupo B, a excepción de Turio 4. En segundo lugar, están las láminas basadas en una letanía sin indicaciones topográficas; son las de Turio 1/2/3, la de Roma y la de Pelina. Turio 4 resulta una lámina anómala, puesto que incluye la referencia al cabrito caído en la leche (que corresponde al grupo A), pero presenta las indicaciones topográficas habituales en el grupo B, con lo que sirve de punto de unión entre los dos grandes grupos de documentos.

La cronología del material es bastante compacta y discurre entre los siglos IV y III a. e., a excepción de la de Roma, fechada en el siglo II d. e. y que presenta el interés de testificar la continuidad de la práctica. Están apareciendo en los últimos años a un ritmo superior y parece que hay por lo menos otras dos aún inéditas, por lo que nos hallamos ante un campo de

investigación que, debido al cuidado en la recogida e inventario del material que desarrollan las técnicas modernas de excavación y a la deontología de los arqueólogos actuales<sup>462</sup>, está en crecimiento<sup>463</sup> y puede deparar sorpresas.

De todos modos, los caracteres que diferencian a las láminas son menores que los que las unifican. Sin la intención de zanjar en una discusión abierta, y que plantea muchos problemas, hay que reconocer que el horizonte religioso de todos estos documentos es muy semejante en la esencia y que las diferencias de matiz pueden deberse a la inexistencia tanto de un dogma como de un centro geográfico único que determine la creación ritual entre los usuarios de las láminas. Todas muestran una unidad en la narración que pudiera quizás provenir de un modelo de encantamiento más extenso que las aunase todas (las narraciones de todas las láminas se pueden de un modo hipotético superponer y Turio 4 puede servir de bisagra) y sobre el que los usuarios actuarían según criterios diversos (que pudieran ir desde el deseo específico del muerto, del grupo de fieles al que pertenecía, del maestro espiritual del que dependía o incluso del dinero que se poseía -que podía determinar la elección de una fórmula más corta para que cupiese en una lámina pequeña-)<sup>464</sup>.

En las láminas se especifica que el muerto realiza una serie de acciones que se resumen en la tabla siguiente:

#### Referencias:

B9 = Hiponion.

B1 = Petelia.

B2 = Farsalo.

A1/A2/A3/A4 = Turio 1/2/3/4.

B10 = Tesalia.

A6 = Pelina.

B3 = Eleuterna.

A5 = Roma.

M = Plu. *Fr.* 178 Sandbach.

R = Pl. *R.* 614b-621d.

ACCIONES	B 9	B 1	B 2	A 1	A 2	A 3	A 4	B 10	A 6	B 3	A 5	M	R
CAMINO 1) derecha 2) izquierda	*	*	*				*			*			*
PROHIBICIÓN	*	*	*										*
MNĒMOSÝNE	*	*	*								*		*
LETANÍA ORIGEN	*	*	*					*		*			
LETANÍA PUREZA				*	*	*					*		
ALMA DIVINA ORIGEN CELESTE		*	*	*	*	*			*		*		*
SUFRIMIENTO	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
ANTE PERSÉFONE				*	*	*	*		*				
LETANÍA LECHE				*			*		*				
RESULTADO GLORIOSO	*	*		*	*	*	*		*		*	*	*

El camino de la muerte órfico-dionisiaco, si tomamos las láminas en su conjunto y como un todo, discurre por una serie de lugares, posee una serie de fases jalonadas de teofanías y desemboca en un nuevo estado cuyas diversas etapas conviene analizar con detalle.

### 5.4.1. Sufrir, recitar, beber

La geografía de más allá comienza con una elección: hay que decantarse por una de las al menos dos direcciones que se ofrecen al alma viajera. La elección correcta es la de la derecha en la mayoría de los casos (Turio 4, Hiponión, Farsalo y Pelina), la de la izquierda aparece solamente en la lámina de Petelia. La situación resulta semejante a la que se presentaba a Er en la narración platónica. También en ese caso la derecha es el camino correcto, el que toman las almas de los justos y el que lleva al cielo; el camino de la izquierda, descendente, es el que toman los criminales. Se ha creído que esta valoración positiva de la derecha en la obra platónica era de origen órfico-pitagórico, por lo que la anomalía de la lámina de Petelia resulta aún más flagrante, salvo que resultase una trampa para engañar al profano que quisiese utilizar las láminas áureas sin pertenecer al grupo de iniciados (éstos serían capaces de interpretar correctamente, modificando la lectura imaginaria del texto, y tomar la dirección adecuada).

El siguiente paso enfrenta al difunto con la fuente peligrosa, al lado del ciprés<sup>465</sup> blanco. La advertencia de las láminas de Hiponion, Petelia y Farsalo es clara: no se debe beber de ese agua. Este episodio cumple una función semejante a la del río *Amélēs* del relato platónico. La diferencia entre ambos radica en que el iniciado sabe por las tablillas que debe pasar de largo y no beber, mientras que en la rueda de reencarnaciones platónica el río *Amélēs* es el medio obligado de olvidar para así penetrar de nuevo en el ciclo terrestre libre de los conocimientos adquiridos en el más allá.

A pesar de las semejanzas, la estructura de la creencia es diferente en ambos casos; para los órfico-dionisiacos la liberación es posible sólo conseguir las indicaciones de las laminillas, mientras que en el caso platónico es la filosofía y no el conocimiento mecánico de un rito lo que libera. De nuevo encontramos una anomalía en la narración de las láminas, puesto que en la de Eleuterna se aconseja beber del agua de la fuente del ciprés. A modo de hipótesis, se puede plantear que quizás existiesen dos versiones del viaje iniciático al más allá, una que mostrase el camino en términos de acciones correctas a realizar y otra que se basase en acciones incorrectas respecto de las cuales el papel del iniciado (que conoce) consistiese en no caer en la trampa y hacer lo contrario de lo expuesto.

El siguiente lugar por el que deambula el alma es el lago de *Mnēmosynē* (en Hiponion, Petelia y Farsalo), cuya agua es la antítesis de la anterior; la acción correcta a realizar es en este caso beber de ella (lo que se realiza específicamente en Hiponion y Petelia y se sobreentiende en Farsalo, Tesalia y quizás en Roma).

Un acto fundamental en este viaje al más allá es el de rezar o recitar, y las láminas nos transmiten dos letanías.

La primera es la letanía de la sed, un encantamiento que abre las puertas de la Memoria y cuya versión más completa aparece en Petelia:

Soy hijo de la Tierra y del Cielo estrellado -mi nombre es Asterión, en Farsalo-, pero mi estirpe es celeste y esto lo sabéis también vosotros [*se dirige a los guardianes del Lago de Memoria*], agonizo de sed y perezco, dadme prestamente del agua fresca que mana del lago de Memoria.

La oración permite mantener intacta la memoria y, por tanto, el conocimiento en el más allá, lo que hace al iniciado invulnerable a los engaños que le distraerían de su camino. Un modo de ahondar en el significado de la letanía lo ofrece la comparación con el final del relato del mito platónico de Er, aun a sabiendas de que se pisa terreno poco firme, ya que el filósofo, cuando transmite mitos, suele acomodarlos en muchos casos a sus necesidades dialécticas o incluso inventarlos de raíz. Si en este caso Platón hubiere sido bastante fiel a la fuente de la que extrae su narración mítica (un ambiente órfico-pitagórico), podríamos extrapolar que la letanía y las aguas del lago de *Mnēmosynē* tendrían el efecto inverso de las aguas del río *Amélēs* en la pradera de <sup>1.466</sup> (del Olvido) en una oposición que parece tener paralelos tanto en Grecia como entre celtas o germanos<sup>466</sup>. La letanía impediría al iniciado que la conoce caer en el ciclo de retornos y tener que volver al mundo terrestre, con lo que nos desvelaría, en parte, la naturaleza de la escatología de estos grupos místéricos consistente en ofrecer a sus seguidores los medios de liberarse de la rueda de las reencarnaciones. Unos medios que resultan más rituales que morales (sería una mística utilitaria) y en los que el conocimiento de la topografía del paso al más allá sería más importante que, por ejemplo, la persistencia en vida en la búsqueda del saber esencial, que es lo que marca la liberación de las ataduras mundanas en la vía filosófica tal como la expresa Platón.

La segunda oración que transmiten las láminas es la letanía de la pureza. Consiste en una letanía de reconocimiento en la que el alma se presenta ante las divinidades del más allá como idéntica a ellas y de estirpe divina, y en la que pide que se reconozca su auténtica esencia y se le conceda un más allá glorioso. La encontramos en su formulación más clara en Turio 3:

[*Habla el alma*] Llego pura entre los puros, reina de los ctonios, Eucles, Eubúleo y demás dioses e igualmente grandes démones, ya que yo me glorío también de pertenecer a vuestra estirpe feliz. Pagué la pena de acciones injustas o porque me sometiese la Moira o por el rayo lanzado desde las estrellas, y ahora me presento suplicante ante la casta Perséfone para que, llena de buena voluntad, me envíe a las sedes de los puros.

Otra característica del vagar del alma tras la muerte que transmiten las láminas es el sufrimiento; en casi todos los documentos el viaje comporta algún tipo de padecimiento físico o espiritual. La letanía de la sed que aparece en Hiponion, Petelia, Farsalo, Tesalia y Eleuterna tiene su contrapartida en la narración platónica e indica una constante en numerosas culturas: el muerto tiene sed. En los ritos fúnebres habituales en muchos pueblos las libaciones o la inclusión de agua (o de imágenes con agua) sirven de refrigerium para mitigar el padecimiento del difunto. Pero en el contexto iniciático de nuestra documentación el consuelo no puede llegar de fuera sino que forma parte de una prueba de autocontrol para ser capaces de no errar en la elección del manantial que mantiene la sabiduría y la memoria en vez de aniquilarla. La consecución del objetivo glorioso requiere, pues, una prueba de características casi físicas de resistencia al deseo más acuciante de la experiencia humana que es la sed y que en esencia corresponde a una prueba de autocontrol como las conocidas entre los griegos en relación con las iniciaciones de jóvenes<sup>467</sup>. Los elementos, por tanto, no son nuevos, pero se combinan para crear un lenguaje conceptual nuevo que establece el último y definitivo eslabón en la iniciación, la prueba que determina la verdadera consecución del proceso.

Un padecimiento particular aparece en las tres primeras láminas de Turio encontradas en el *timpone piccolo*: la muerte a consecuencia de caer fulminado por un rayo. Desgraciadamente el contexto arqueológico es demasiado confuso, la excavación se realizó en el siglo pasado y de modo muy descuidado, por lo que los datos son controvertidos. Parece que el complejo funerario incluía varias tumbas de diferentes épocas, con lo que se ha adelantado la hipótesis de que pudiese tratarse de enterramientos heroicos de personas muertas a consecuencia del rayo (lo que las convertía en especialmente santificadas)<sup>468</sup>. La hipótesis es ingeniosa y hubiera podido tener una pronta confirmación si la tumba se hubiera excavado con las técnicas de análisis modernas, pero no pasa, hoy por hoy, de una improbable sugerencia. En realidad, las características dionisiacas de la lámina de Pelina abren una nueva posibilidad de explicación a tanto «órfico fulminado» en Turio. El rayo que fulmina al difunto puede actuar como una trasposición del rayo que en la narración mítica determina la muerte de Semele y el nacimiento de Dioniso. El iniciado en el más allá sufriría una prueba que le carbonizaría para hacerle renacer en una forma transmutada y divinizada.

Frente a estos padecimientos de tipo físico existen otros de tipo moral. En Turio 2/3 se especifica que los actos injustos realizados en vida determinan un pago en el más allá antes de poder acceder al glorioso resultado que desean los iniciados. Pero la fórmula parece estereotipada, dando la impresión de nuevo de que estamos ante una solución ritual que resuelve por medio de una declaración el problema; lo que parece prometer la iniciación es una sabiduría práctica (fórmulas, letanías, encantamientos) para enfrentar en el más allá los castigos por los inevitables delitos cometidos en vida. Recordemos que en la visión platónica los jueces infernales determinaban que el alma pasase al cielo o al inframundo, a una localización gozosa o terrible; en las láminas ese papel lo cumplen los guardianes de la fuente de la Memoria y las letanías tienen la virtud de obligarles a cumplir los deseos del iniciado. La insistencia en la

pureza nos ofrece otra pista para aproximarnos a la comprensión de las creencias de estos grupos de iniciados: se trata de cumplir unas prescripciones de vida.

En algunos casos el sufrimiento del alma es indeterminado y no tiene razón que lo provoque; Turio 4 lo expresa de un modo diáfano: «Alégrate, tú que has sufrido el sufrimiento, esto no lo habías sufrido antes». La comparación con el texto de Plutarco antes citado es reveladora; el sufrimiento consistía en un terror indeterminado, irracional e indomeñable, un vagar sin rumbo retorciéndose de dolor y abrumado por la angustia del miedo. El círculo del dolor de Turio 1, que se ha querido ver como una metáfora de la vida (o incluso del círculo de las reencarnaciones), resulta un término perfectamente adecuado para definir esa experiencia espantosa que transmite Plutarco. Se trataría, pues, de un lugar imaginario en el que el alma deambula en los primeros momentos de la muerte y cuyos paralelos se encuentran en otras culturas<sup>469</sup>.

### 5.4.2. Divinidades invocadas

Las láminas ofrecen un elenco de teónimos significativamente bastante compacto. La Memoria (*Mnēmosynē*) aparece citada en Hiponion, Petelia, Farsalo y Roma, en las láminas más antiguas y en la más moderna. Cumple el papel fundamental de permitir que el alma mantenga en el más allá la identidad y la voluntad de no caer en la confusión y la aniquilación. Platón insiste en el papel de la memoria en la consecución de la verdadera naturaleza del alma<sup>470</sup> y los órficos la reverenciaban especialmente<sup>471</sup>; en el himnario variopinto y tardío que se nos ha conservado de este grupo religioso le está dedicado un poema de alabanza, en el que desgraciadamente no se hace mención del más allá, quizás por tratarse de materia secreta.

Las dos últimas láminas aparecidas (Hiponion, Pelina) demuestran sin lugar a dudas el papel fundamental que cumple Dioniso y la iniciación dionisiaca en el ritual de la muerte que transmite esta documentación. En Hiponion se denomina *bákchoi* a los iniciados; de forma aún más evidente en Pelina se cita a *Bákchios* (Dioniso) como el liberador y se especifica que el vino es la recompensa en el más allá para los iniciados. Dios del éxtasis, dios que toma posesión del hombre y campea en su interior, señor del más allá, Dioniso se revela como la pieza clave en la esperanza de liberación de estos iniciados, como nos testifican también otros documentos epigráficos de primera importancia para el conocimiento del orfismo como son las láminas óseas de Olbia<sup>472</sup>.

Perséfone aparece citada en las cuatro láminas de Turio y en la de Pelina y de ella depende el futuro bienaventurado del muerto. En Turio 1 se la denomina Despoina (la señora) y reina ctonia y parece que con ella se realiza una ceremonia que más que una hierogamia parece un retorno al útero. Perséfone actuaría como la madre a cuyo seno se vuelve en una regresión que violentaría, superándolas, las normas de la vida humana para crear un nuevo reino con reglas diversas en el que vive renacido el iniciado. Su esposo Hades aparece citado en una utilización topográfica para referirse al más allá en Hiponion, Petelia y Farsalo («bien construida morada de Hades») y cumple un papel marginal frente al fundamental que hemos visto que desarrolla Dioniso en la lámina de Pelina.

Mayores problemas plantean las invocaciones a Eucles y Eubúleo, pues ambos apelativos se usaban también como epítetos para referirse a diversas divinidades. Eubúleo (*eubouleús*) sirve para Dioniso o Zeus (en la lámina de Roma se le denomina hijo de Zeus), Eucles podría nombrar al soberano del más allá en su aspecto benevolente (*Euklēs* = Hades en Hesiquio -parecido a

klymenos-). Aparecen citados en Turio 1/2/3 entre los seres divinos invocados en la letanía de la pureza. De modo hipotético, dadas las características dionisiacas de algunas láminas, pudiéramos tener aquí una tríada inframundana compuesta por Perséfone (reina de los ctonios), Eucles (Hades) y Dioniso eubúleo (un Dioniso ctonio). Otra hipótesis, más compleja, se basa en que pudiera tratarse de una mención de tipo órfico-eleusino, ya que Eubúleo<sup>473</sup> es un héroe (emparentado según diversas tradiciones con Triptolemo o Baubo) o un dios (invocado en una tríada con *Theós* y *Théa*) de Eleusis. La dificultad en este último caso es comprender el papel del Eubúleo héroe en el más allá, ya que en la invocación se le presenta en un lugar equiparable al de los dioses (y démones); una explicación hipotética es que cumpliera el papel de juez, como lo hace Triptolemo<sup>474</sup>, su hermano, según la tradición órfica<sup>475</sup>. Burkert<sup>476</sup> utiliza esta mención, de un modo muy ingenioso pero hipotético, para defender el origen ateniense de la especulación «órfica» de Turio: cree que el adivino ateniense Lampón, uno de los fundadores de la colonia, estaría detrás de estas menciones eleusinas y quizás fuese él el difunto viajero y teólogo (recordemos la incomprensible gran lámina con múltiples teónimos) enterrado en el *timpone grande*. En este punto hemos de insistir de nuevo en las particulares características del material que estudiamos: se trataba de una especulación secreta cuyas líneas directrices en algunos aspectos se nos escapan. La aparición de las hojas de Pelina ha determinado la implicación fundamental de Dioniso en las creencias escatológicas de estos iniciados, lo que se rechazaba hasta ese momento; el futuro puede deparar nuevas sorpresas que permitan quizás iluminar algunas incógnitas e hipótesis.

Gea, Urano y Asterión se citan para invocar la estirpe del difunto en la letanía del origen, no se refieren a genios del más allá específicamente sino a principios celestes, astrales y terrestres que forman la composición divina de la esencia del iniciado. Moira, la personificación del destino, que marca la parte (la hora) de cada mortal y el momento de su muerte, aparece desarrollando ese cometido en las láminas Turio 1/2/3.

Los démones y los dioses aparecen invocados juntos en Turio 2/3 (en Turio 1 sólo se cita a los dioses) en la letanía del origen. Se trata de apelativos genéricos cuya mejor explicación la tenemos en el destino que tuvo la estirpe de la edad de oro en la narración hesiódica<sup>477</sup>; después de vivir sin cuitas, tras su desaparición, se convirtieron en benévolos démones, una promoción (en las palabras de Vernant<sup>478</sup>) que se puede aplicar perfectamente al destino que de sean los usuarios de las láminas, convertirse de hombres en seres parecidos a los dioses. El símil de la vuelta a la edad de oro resulta perfectamente congruente con la ideología que se transmite en las tablillas: la superación del destino común de los mortales de su tiempo para acceder a la bienaventuranza de épocas cósmicas remotas.

El elenco de divinidades presentes en las láminas no incluye ninguno de los genios psicopompos que aparecían en las versiones literarias comunes (ni Hermes, ni Caronte<sup>479</sup>, ni Thanatos-Hypnos). Nos hallamos ante una visión del camino de la muerte en la que no son necesarios, ya que las propias láminas cumplen el cometido que estos genios desempeñan en otras tradiciones. El viaje del iniciado y el viaje común resultan por tanto dos formas de entender la muerte antitéticas y excluyentes.

### 5.4.3. La apoteosis del iniciado

El resultado para el iniciado es una bienaventuranza que presenta diversos grados. Uno es gozar de lugares bienaventurados y exclusivos, las sedes de los puros (Turio 2/3) o los prados de Perséfone (Turio 4).

Se trata de dos localizaciones de índole diferente. En el primer caso la pureza vuelve a ser el criterio de clasificación esgrimido; la vida iniciática es por tanto una vía que aleja el horror de la impureza. En el segundo caso incide en un concepto inframundano de larga raigambre, la pradera de delicias que espera en el más allá a los muertos especiales. Motivo probablemente del acervo indoeuropeo<sup>480</sup> que los creadores de las láminas han modificado y al que ya no se accede por virtud del valor guerrero como a la *Valhöll* escandinava ni por pertenecer al círculo de parentesco de los dioses, como en el caso de los Campos Elíseos, sino por haber cumplido la iniciación y conocer correctamente los pasos a seguir en el viaje al más allá.

Otro momento de la bienaventuranza es vivir en el más allá la gloria de la iniciación en sus diversas fases; puede tratarse de realizar una procesión iniciática perpetua (la vía de los gloriosos *mýstai* y *bákchoi* de Hiponion), reinar con los demás héroes (como ocurre en Petelia y aparecía en la narración de Plutarco), realizar un banquete dionisiaco y una iniciación (felina) o renacer liberado por Baco (felina). Esta visión procesional no era un secreto, puesto que Aristófanes en *Las Ranas* (316 y ss.) la utiliza para dar mayor fuerza cómica al disparatado viaje al más allá en el que ridiculiza de modo cruel al dios Dioniso.

En todos estos casos se trata de continuar en el más allá la gloria del trance iniciático de un modo continuo, como si este estado fuese una finalidad en sí misma y no un medio de alcanzar algo superior, como no deja de criticar Platón<sup>481</sup> y ridiculiza Ferécrates<sup>482</sup>.

Solamente en tres casos la transformación en dios resulta la meta del viaje al más allá: en Turio 1/4<sup>483</sup> y Roma las palabras son inequívocas. El destino superior de la iniciación es la conversión en la divinidad («de hombre naciste dios»); el estado liminal se resuelve en el rito de agregación del iniciado al grupo de los dioses, la iniciación toma verdadera fuerza significativa y razón de ser, puesto que el hombre pasa de mortal a inmortal.

Analizados desde la perspectiva de este resultado glorioso, toda la documentación cobra coherencia desde el punto de vista religioso: la procesión iniciática en el más allá o la gloria del banquete resultan los prolegómenos de la transmutación hacia el estatus divino. Nos hallamos ante un argumento más para defender que debió de existir un modelo básico (quizás transmitido oralmente y por tanto susceptible de mutaciones) en el que se narraba el destino del iniciado en términos de apoteosis (que curiosamente es el que se mantiene en la narración más reciente) y que se extractaba por parte de los usuarios dependiendo de intereses particulares, que no debían de ser siempre coincidentes (los órficos se organizaban en grupos que se sentían unidos por un cuerpo doctrinal y unas raíces comunes, pero que debían poseer una mínima cohesión entre ellos<sup>484</sup>).

En la vía del iniciado que transmiten las láminas áureas la muerte queda desdotada de sentido y aniquilada, lo mismo que le ocurre a la esencia humana. Se trata de un paso significativo de extraordinaria importancia que abre al iniciado el medio de romper las ataduras terrestres y acceder a un estatus sobrehumano. Morir sería cumplir un rito de paso que abre la vía hacia la divinidad. El camino de la muerte desembocaría, por tanto, en la «verdadera» vida.

## Conclusión

Como puntualizaba Platón<sup>485</sup>, los caminos de la muerte eran múltiples entre los griegos. Los pretendientes desintegrados y transformados en *eidōla*, antes incluso de que se desarrollasen sus funerales, ilustran, desde los primeros testimonios literarios, la opción imaginaria por la aniquilación del muerto y su confinamiento en un más allá desde el que no puede perjudicar a los vivos. Odiseo, por tanto, no teme a las almas de los que acaba de asesinar, sino a sus familiares bien reales, numerosos y peligrosos. Esta necesidad de asegurar que el muerto es conducido sin problemas a su morada definitiva multiplicó el imaginario del paso al más allá, pero a su vez provocó un rechazo a la aniquilación del muerto que conformó una nueva ideología que entendía la muerte como el acceso a un destino superior.

El viaje de la muerte resulta bien diferente en las dos formas de realizarlo que se han detallado<sup>486</sup>. En la primera, la más común, el difunto es incapaz de actuar y se limita a seguir el camino que le marcan divinidades muy superiores y con las que ni remotamente puede compararse. En la segunda deambula en un viaje consciente en el que, por medio del conocimiento y de la memoria, se encuentra en condiciones de encarar la metamorfosis en un dios o en un glorioso héroe liberado, superando así la visión común que confinaba al muerto en un reino de Hades que se parecía a una prisión.

Tras su ingreso en el inframundo, el muerto, en la primera forma, queda aniquilado en su identidad y vuela como *eidōlon* indeterminado; en la segunda, la radical oposición hombre-dios se rompe y la gloria de la divinidad es la meta del viaje.

Un proceso de evolución de la sociedad y de las mentalidades separa ambos modos de entender el viaje de la muerte de una manera que nos parece abismal, pero que curiosamente coexistió. Para el historiador de las religiones la segunda visión de la muerte, que podríamos denominar mística, marca el comienzo de una especulación imaginaria cuyas repercusiones conformarán a partir de ese momento una mentalidad que tiene su precursor más influyente en Platón y en el modo platónico de entender el mundo.

Hypnos y Thanatos testifican, como vimos, una forma elitista de entender el viaje al más allá, reservado a los señores homéricos de la guerra y a los que deseaban identificarse imaginariamente con ellos. De igual modo Caronte simboliza un camino hacia el Hades al alcance de cualquiera pero en realidad solamente compatible, en su origen, con un cambio de mentalidades como el que el sistema democrático, con la apertura de la cultura a los grupos populares, pudo poner en marcha.

El cambio más radical se materializa en la visión místico-filosófica que defiende una nueva élite de iniciados, élite espiritual, puesto que no puede generalmente serlo material (y que se refugia, como hizo Platón, en la confección de modelos utópicos, cuya plasmación real, salvo en la Magna Grecia en algunos momentos, resultó un fracaso), élite que puede pagar los lujosos enterramientos como los de Turio<sup>487</sup> o las láminas de oro que se han revisado.

El nuevo imaginario del viaje al más allá sirve, por tanto, para ilustrarnos un intento de reelitización (fracasado) de la sociedad desde unos presupuestos nuevos (aunque beben en tradiciones muy antiguas<sup>488</sup>), esta vez intelectuales y místicos en los que la pureza vital y el conocimiento se presentan como valores superiores a la vida heroica. Pero se trata de una especulación que se manifiesta al margen de las estructuras de la religión cívica, que parece tomar auge con la crisis del modelo de *pólis* y que se sustenta en un individualismo que nos introduce ya en los abigarrados caminos de la religión helenística.

---

## NOTAS

1

Este análisis comenzó a desarrollarse por la escuela sociológica francesa con las contribuciones (aún hoy tenidas por magistrales) de Van Gennep 1909, esp. caps. I, II y VII, o de Hertz 1906, 13-102, y fructificó entre los investigadores anglosajones (especialmente arqueólogos o antropólogos) más de medio siglo después (Van Gennep y Hertz se tradujeron al inglés en 1960) con las contribuciones de Fulton 1965, esp. 67-75; Sudnow 1967; Ucko 1969; Binford 1971; Brown 1971; Chapman 1981, esp. 1-24; Humphreys/King 1981, esp. 1-14; Whaley 1981, esp. 1-14; Humphreys 1982, esp. 165-176; Bloch/Parry 1982, esp. 1-44; Pader 1982; Palgi/Abramovitch 1984; Morris 1987, 29-43; Chapman 1987; Cederroth 1988; Chidester 1990; Metcalf/Huntington 1991, esp. 1-39; 79-131; Morris 1992, 1-30 (se han reseñado algunas obras principales que inciden en problemas teóricos generales). La investigación francesa sobre la muerte se ha desarrollado en los últimos tiempos en el seno de los análisis de historia de las mentalidades (estudios de Ariès, Vovelle) y de antropología histórica (Thomas 1975); véase recientemente una puesta al día algo particular (incluyendo una bibliografía general) en Thomas 1992. Son de destacar también (por su orientación hacia el mundo clásico) las reflexiones de Agostino 1985 o Vernant 1989 (recopilación de trabajos anteriores y especialmente la introducción metodológica de Vernant 1982)<sup>1.1</sup>.

1.1

Las fuentes literarias se citan y abrevian según el *Diccionario griego-español* (F. Rodríguez Adrados ed., Madrid, vol. III, 1992, y añadidos, vol. IV, 1994). Las fuentes iconográficas incluyen los datos museísticos imprescindibles y la atribución cuando la hay (entre paréntesis la referencia a Beazley o al autor que la haya consolidado).

2

Es el tipo de análisis que se presenta en el capítulo 1.

3

Poseemos algunos discursos forenses, especialmente de Iseo, que versan sobre complejos problemas sucesorios (véase nota 329).

4

Frazer 1934; Lawson 1909, 412 ss. o Collison 1912, por ejemplo, para el mundo clásico.

5

*Od.* 11, 489 ss.

6

Véanse los capítulos 4 y 5.

7

Rohde 1897.

8

Kurtz/Boardman 1971; Garland 1985 (con más bibliografía).

9

Garland 1985, 48 ss.; para Hades como divinidad, véase Lindner 1988 (con iconografía y bibliografía).

**10**

De entre una importante bibliografía, en parte recogida por Martínez 1992, destacamos los recientes Manfredi 1993; Alford 1991 o Gelinne 1988 (todos con más bibliografía).

**11**

Serán la base de la investigación de los capítulos 2 y 3.

**12**

Véase Fairbanks 1907-1914; Riezler 1914; Elferink 1934; Beazley 1938; Kurtz 1975; Anderson 1981. La técnica de fondo blanco (exceptuados los lécidos) la estudia Wehgarmer 1983; los lécidos de figuras negras, Haspels 1936.

**13**

París, Louvre CA 537 (citado con bibliografía en nota 185).

**14**

París, Louvre CA 3758; fechado en el segundo cuarto del siglo V a. e.; Kurtz 1975, il. 23.3.

**15**

Berlín, Antikenmuseum F2457, del pintor de Berlín 2457 (AR 1245,1); Wehgarmer 1991, il. 27 (con completa descripción y bibliografía).

**16**

*Od.* 11, 10 ss.; también *Od.* 24, 1 ss..

**17**

Descrita en Paus. X, 27-31.

**18**

Estudiadas en el capítulo 5.

**19**

*Od.* 11.

**20**

Pl. *R.* 610 ss., repasado en el capítulo 5.

**21**

Plu. *fr.* 178 Sandbach; Plu. *Mor.* 590 ss., repasado en el capítulo 5.

**22**

Ar. *Ra.* 181 ss.

**23**

Verbanck 1992 y Lissarrague 1990, para un repaso general a los instrumentos bibliográficos fundamentales y a los métodos actuales de análisis.

**24**

Van Gennep 1909, cap. I.

**25**

Es el tema de la tesis doctoral (inédita) de S. Reboreda *Odiseo, el héroe y el arco. Análisis del canto XXI de la Odisea*, Santiago, 1993.

**26**

Finley 1977, 34 ss.

27

*Od.* 22, 9 ss. El tratamiento iconográfico del episodio lo revisan Touchefeu (1968, 256 ss.; 1992b), Buitron 1992, 169 ss. y Shapiro 1994, 60 ss.

28

Recientemente Vernant ha tratado este tema de un modo muy sugerente (en una lección en la reunión Euroclassica, Madrid 1993; también Vernant 1995).

29

*Od.* 2,182.

30

El papel de Telémaco lo tratan, entre otros, Delebecque 1980, 40 ss.; Calhoun 1934, 153 ss.; Clarke 1963, 129 ss.; Eckert 1963 o Moreau 1991b; las relaciones Penélope-Telémaco, en Mactoux 1975 o Scheid-Tissinier 1991, nota 7.

31

Sobre los pretendientes y sus características morales, véase Allen 1939, 104 ss.; Said 1979 o Scheid-Tissinier 1991, 105 ss. (con más bibliografía).

32

Said 1979 ha expuesto las depredaciones de los pretendientes con detalle pero sin aportar la explicación última de las mismas, tal y como se hace aquí.

33

*Od.* 16, 364 ss.; 20, 240 ss.

34

Como era de suponer, el que más se identifica con la habilidad de Odiseo es Telémaco.

35

*Od.* 24, 1 ss. (véanse los comentarios de Russo 1992, 356 ss. o Wender 1979 caps. IV-V).

36

Por ejemplo, entre los germanos, Díez de Velasco 1994b, 524.

37

Son muertos sin estatus, como los que ha estudiado Pentikäinen (1969, 92 ss.) aplicando el análisis comparativo; se les trata como a esclavos o a muertos incompletos (*áðroi*, véase Garland 1985, 77 ss.).

38

Para el concepto homérico de alma, veáanse, entre otros, Bremmer 1983, esp. cap. 3; Claus 1981, 1 ss.; Bickel 1925 o Böhme 1929.

39

Finley 1977, 104 ss.

40

Plutarco (*Quaestiones romanae* 5) testimonia una interesantísima costumbre griega para el caso de que vuelva un hombre del que, al haber sido dado por muerto, se hubieran cumplido los funerales y se le hubiera erigido un sepulcro-cenotafio. Tomado por impuro, se le negaba el acceso a las instalaciones sagradas y el contacto con el resto de la comunidad. El medio para hacerse volver a aceptar era un renacimiento ritual, consistente en soportar durante un cierto tiempo un trato semejante al dado a un recién nacido (ser lavado, envuelto en pañales y amamantado). El simulacro sirve para sellar su inclusión como nuevo miembro y cumple el papel de rito de agregación. Desgraciadamente Plutarco no ahonda en su información sobre estos *hysterópotmoi*, aunque entra en la discusión de su origen (plantea que unos lo

dan por costumbre muy antigua y otros originada en la resolución del caso particular de un tal Aristi no por parte del oráculo de Delfos); hubiera sido de interés saber si estos renacidos mantenían su antiguo nombre y estatus o si eran tenidos por individuos completamente diferentes. Estamos, evidentemente, ante una práctica sumamente arcaica de defensa del grupo frente a la anomalía de la reaparición de un individuo ritual y socialmente dado por muerto (y cuyo estatus y herencia hubieran sido adjudicados a otro); pesa más lo ritual, que lo real, por lo que resulta necesaria una reidentificación. En el caso de Odiseo, no ha lugar este ritual de resultados de la falta de consenso en su sustitución; sin heredero de su estatus no hubo, pues, ceremonia fúnebre oficial y el poeta se libró del bochorno de tener que cantar al héroe en pañales haciéndose amamantar de nuevo (quizás incluso por su propia -y, en ese caso, doble-nodriza Euriclea).

41

Véase el análisis de Ramnoux 1959, 51-54.

42

Hes. *Th.* 212; 756 ss.

43

Véase Shapiro 1993, para las personificaciones y su plasmación en el arte griego.

44

*Il.* XVI, 452-456 y XVI 667-684; sigo la traducción de L. Segalá.

45

A la espera de la publicación del artículo «Thanatos» en el LIMC, esta iconografía está muy esbozada en Sourvinou 1988, 146 ss., Diez de Velasco 1988, 338-347, y tratada con mayor detalle en Mainoldi 1987 25 ss., Shapiro 1993, 132 ss. y Peifer 1989, 212 ss.; la lista de los vasos (sin informaciones) la ofrece Brommer 1969, 164 ss. Trabajos anteriores incluyendo iconografía (incompleta) son los de Robert 1879; Heinemann 1913; Schubring 1929; Waser 1916; Lesky 1934; Hamdorf 1964, 41 ss. o Eger 1966. Vernant 1989, 131 ss., esboza algunas ideas interesantes sobre el papel de Thanatos frente a los genios femeninos de la muerte; Vermeule 1979, cap. V, expresa algunas buenas intuiciones a pesar de no dominar la documentación.

46

Nueva York, Metropolitan Museum 1972.11.10, firmada por Eufronio (Add 404-405, con bibliografía), fechada en el 510 a. e; específicamente publicada y estudiada por Bothmer 1976, figs. 1-16; Bothmer 1981 y 1987; Robertson 1988; la reseñan Mainoldi 1987, n.º 1, il. 1; Peifer 1989, n.º 135; Siebert 1990, n.º 593; Carpenter 1991, il. 310; Shapiro 1993, n.º 67, il. 86 (con más bibliografía); Shapiro 1994, il. 13; minuciosa descripción (Bothmer) con excelentes fotografías en color y bibliografía en Euphronios 1991, 85-97.

47

Londres, British Museum E12, del pintor Nicóstenes (ARV 126,24; Para 333; Add 176); Heinemann 1913, il. 3; Bothmer 1987, il. 6; Weiss 1986, n.º 321 (con bibliografía y rápida discusión sobre la identificación controvertida de Eos y Memnón en la escena; la presencia de Memnón en escenas con Hypnos y Thanatos tiene poca base, como puntualiza Kossatz 1992, 456); Mainoldi 1987, n.º 6, il. 2; Peifer 1989, n.º 137; Shapiro 1993, n.º 68, il. 88.

48

El primero en tratar el tema de forma específica fue Pottier 1883, 23 ss.; encontraba cinco casos de los cuales el último se demostró posteriormente que era una falsificación. Anteriormente Collignon 1878, n.º 630-631, había citado dos de ellos, y Robert 1879, 19 ss., ils. 1-2, cuatro. Dumont/Chaplain 1881, il. 79 (Pottier), ofrece las primeras reproducciones (dibujos) correctas de estas escenas y Heinemann 1913, 69 ss., cita ya nueve léцитos. Brommer 1969, 164 ss., ofrece una lista completa y contrastada (aunque telegráfica) basándose principalmente en los índices de Beazley, recopila catorce léцитos de fondo blanco, pero dos de ellos (n.º 7 y 16) deben ser el mismo (Diez de Velasco 1988, 341, nota 76); Peifer 1989, 235

ss., solamente recoge once casos renunciando a citar el 1) vaso inédito Atenas, Museo Nacional 16421 (del pintor del Cuadrado ARV 1237, 13; Brommer 1969, n.º 16 = 7; Diez de Velasco 1988, 341, nota 76; Mainoldi 1987, nota 46; Shapiro 1993, n.º 84) y de 2) Londres, British Museum 1928.2/13/3, obra tardía del pintor del Cuadrado (ARV 1240, 4), que Beazley creyó figurando a Iris pero que Zanker 1965, 110, nota 521, interpretó como una escena de deposición. Shapiro 1993, n.º 75-79 y 81-87, renuncia también a este último vaso en su lista que sí incluye Mainoldi 1987, n.º 17 que estudia doce casos (siguiendo la lista de Brommer pero relegando Atenas, Museo Nacional 16421 = Atenas s/n -Brommer n.º 16 = 7- a una nota).

#### 49

1) Es la primera representación figurada de los genios aparecida hasta el momento y lleva la firma de Eufronio (Add 404), se halla en el mercado de antigüedades (antes en Dallas, en la colección Hunt) y se fecha en torno al 520 a. e.; Robertson 1981, figs. 1-6; Peifer 1989, n.º 136; Euphronios 1991, 174-178 (con bibliografía); Shapiro 1993, n.º 66, il. 87 (con bibliografía); Shapiro 1994, il. 12. Hypnos y Thanatos se identifican sin dudas gracias a las inscripciones que los nombran (visten como hoplitas, lo mismo que Acamante, que los precede), lo que hace pensar en la posibilidad de que algunas otras escenas de transporte de un personaje desnudo por guerreros puedan interpretarse del mismo modo. El mismo pintor en la 2) cratera de Nueva York 1972.11.10 (citada en nota 47) y fechada unos años después figuró alados a los genios. Otro tanto ocurre con dos crateras de figuras negras del pintor de Diosfo; en la de 3) Nueva York, Metropolitan Museum 56.171.25 (ABV 509, 137; Para 248; Add 127); Heinemann 1913, n.º 7, il. 5; Haspels 1936, 239, 137; Mainoldi 1987, n.º 1; Shapiro 1993, n.º 70, il. 90), fechada en torno al 500 a. e., los genios aparecen sin alas; en la de 4) París, Louvre F 388 (Heinemann 1913, n.º 1, il. 2; Haspels 1936, 238, 133; Mainoldi 1987, n.º 2; Shapiro 1993, n.º 71, il. 89 con bibliografía) aparecen alados.

#### 50

Atenas, Museo Nacional 17294, del pintor de Londres 1905 (ARV 750); Karouzou 1954, il. 20, 1, 4; Mainoldi 1987, n.º 22; Peifer 1989, n.º 144; Lissarrague 1988, il. 12.1; Shapiro 1993, n.º 75, il. 96. Siebert 1990, n.º 596, achaca las taloneras aladas de Hypnos y Thanatos a una contaminación de la iconografía de Hermes.

#### 51

Atenas, Museo Nacional 12783 del pintor del Cuadrado (ARV 1237,11; Add 352); Heinemann 1913, n.º 7; Rhomaios 1930, il. 16.7; 18; Vermeule 1979, il. V.4; Mainoldi 1987, n.º 20; Peifer 1989, n.º 150; Siebert 1990, n.º 595; Shapiro 1993, n.º 83, 11902, en el que no es fácil determinar la identidad de cada uno de los genios.

#### 52

Atenas, Museo Nacional 12783 (citado en la nota 51).

#### 53

Londres, Museo Británico 1928.211313 (citado en la nota 48/2).

#### 54

Atenas, Museo Nacional 1830 (atribuido al pintor de Thanatos por Dörig 1966, 155, il. 188, pero no incluido, con razón, en sus listas por Beazley); Robert 1879, 27; Dumont/Chaplain 1888, il. 27-28; Heinemann 1913, n.º 5, il. 6; Buschor 1925, il. 5 (escena completa); Karusu 1961, il. 1; Sourvinou 1986, n.º 31; Sourvinou 1987, 146 ss.; Mainoldi 1987, n.º 19, il. 3; Diez de Velasco 1988, n.º 7 (con bibliografía); Bérard 1988, 167; Peifer 1989, n.º 151; Siebert 1990, n.º 597; Shapiro 1993, n.º 78.

#### 55

Además de los hoplitas citados en notas siguientes, aparece un hombre en el vaso de 1) Atenas, Museo Nacional 1796 del pintor del Triglifio (ARV 1385,7); Dumont/Chaplain 1881, il. 29; Heinemann 1913, n.º 4, il. 10; Mainoldi 1987, n.º 15; Peifer 1989, n.º 154; Shapiro 1993, n.º 85. Aparece un joven varón en el vaso fragmentario de 2) Nueva York, Metropolitan Museum 23.160.43 del pintor del Hypnos de Nueva York (ARV 1242,2; Para 468); Richter 1953, il. 243h; Mainoldi 1987, n.º 14; Peifer 1989, n.º 153; Shapiro 1993, n.º 79, il. 100. Aparece un niño en el vaso de 3) Atenas 17294 (citado en nota 50)

según la interpretación de Karouzou 1954, 13, por el tamaño de la figura (el vaso está muy estropeado en el centro y la derecha de la escena). Aparecen mujeres: 4) en el vaso de Atenas 1830 (citado en la nota 54); 5) como *eidōlon* en el fragmento de Berlín, Antikenmuseum VI, 3325; Heinemann 1913, n.º 6, il. 11; Mainoldi 1987, n.º 21, il. 4; Bérard 1988, il. 31.6; Peifer 1989, n.º 152; Wehgarmer 1991, il. 24 (estudio completo); Shapiro 1993, n.º 87, il. 103; y 6) en el vaso de Atenas, Museo Nacional 1928 de la primera época del pintor del Cuadrado (ARV 1237,13); Fairbanks 1907, 258 ss.; Heinemann 1913, n.º 9; Rhomaios 1930, il. 11.8; 14; Mainoldi 1987, n.º 18; Peifer 1989, n.º 148; Shapiro 1993, n.º 82, il. 101 (dice que es un joven?). El vaso de 7) Atenas, Museo Nacional 1939, del pintor del Cuadrado (ARV 1237,12); Heinemann 1913, n.º 8; Riezler 1914, il. 74; Mainoldi 1987, n.º 13 (dice que es un hombre); Peifer 1989, n.º 149; Shapiro 1993, n.º 81, está demasiado estropeado para determinar el sexo del personaje difunto de modo seguro.

## 56

1) Londres, British Museum D58 del pintor de Thanatos (ARV 1228,12; Para 466; Add 351); Bosanquet 1899, 182; Fairbanks 1907, 257 ss.; Robert 1879, il. 2; Murray/Smith 1896, il. 11; Heinemann 1913, n.º 2, il. 8; Eger 1966, il. 3; Riezler 1914, fig. 8; Pfuhl 1923, fig. 535; Pfuhl 1926, fig. 88; Buschor 1959, il. 5; Dórig 1966, il. 214; Buschor 1969, J. 219; Kurtz 1975, il. 32.4; Simon 1976, il. 204; Mainoldi 1987, n.º 12; Peifer 1989, n.º 145; Carpenter 1991, il. 123; Shapiro 1993, n.º 76, il. 97; 2) Londres 1928.2/13/3 (citado en nota 48/2); 3) Londres, British Museum D59 del pintor de Saburof (ARV 851,272); Murray/Smith 1896, il. 9; Heinemann 1913, n.º 1, il. 7; Mainoldi 1987, n.º 11; Peifer 1989, n.º 146; Shapiro 1993, n.º 77, ils. 98-99.

## 57

Atenas, Museo Nacional 12783 (citado en la nota 51); Vermeule 1979, il. V. 4; Mainoldi 1987, 34 o Shapiro 1993, il. 102, dicen que es una mujer, pero el editor del vaso (Rhomaios 1930, 12) es tajante al plantear que el escudo en la parte inferior de la escena demuestra que se trata de un guerrero; es la interpretación más congruente.

## 58

Berlín, Staatliche Museen F2456; Robert 1879, il. 1; Heinemann 1913, n.º 3, il. 9; Schubring 1929, il. 4; Mainoldi 1987, n.º 16; Peifer 1989, n.º 147; Shapiro, n.º 86.

## 59

Londres D58 (citado en la nota 56/1) y Londres 1928.2/13/3 (citado en la nota 48/2).

## 60

Destacan al respecto los trabajos de N. Loraux (19816; 1989 esp. 29 ss.).

## 61

Berlín, Staatliche Museen 2444, del pintor de Atenas 1826 (ARV 746,14); Riezler 1914, il. 15.

## 62

El casco es un elemento significativo fundamental de la panoplia del guerrero en la iconografía en general, pero también en léцитos áticos de fondo blanco; el pintor de Aquiles, especialista en léцитos de calidad para muertos ilustres, ofrece varios ejemplos entre los que destaca, el vaso de Atenas, Museo Nacional 1818 (ARV 998,161; Add 313); Riezler 1914, il. 36; Buschor 1959, il. 37; Buschor 1969, il. 218; Simon 1976, il. 196-197; Robertson 1992, il. 211, entre otros.

## 63

Como ocurre con la mayoría de los vasos en figuras rojas o figuras negras con escenas de deposición; o son cráteras (como la de Nueva York 1972.11.10 [citada en la nota 49/3] o la de 1) París, Louvre G163, del pintor Eucarides (ARV 227,12; Para 347; Add 199); Heinemann 1913, n.º 5, il. 5.1; Eger 1966, il. 2; Kossatz 1981, n.º 448; Mainoldi 1987, n.º 4; Peifer 1989, n.º 143; Shapiro 1993, n.º 74, il. 94) o son ánforas (como las citadas en nota 49 del pintor de Diosfo) o copas 2) la de Eufronio, antes en Dallas, colección Hunt (citada en la nota 49/1); la del Museo Británico de Londres E12 (citada en la nota 47) y 3) la de Atenas, Museo Nacional 505 del grupo de Haimon (ABV 564,580; Add 136); Heinemann

1913, n.º 6, il. 5.2; Weiss 1986, n.º 320; Mainoldi 1987, n.º 7; Peifer 1989, n.º 139; Shapiro 1993, n.º 69, il. 91).

**64**

Atenas 1830 (citado en la nota 54).

**65**

Es una representación muy poco usual en cualquier tipo de vaso por la complicación de su factura; Kurtz 1984, 325, ofrece en la ilustración 4 el ejemplo de un lutróforo de figuras negras del pintor de Safo (Haspels 1936, 229, 59) de Atenas, Museo Nacional 450 (Crusius 1890, il. 5; Harrison 1922, il. 53; Rhomaios 1930, il. 8.1-2; 9.3; Kurtz/Boardman 1971, il. 36; Peifer 1989, n.º 76, il. 13; Vollkommer 1992, n.º 70) en el que se figura la bajada a la tumba del féretro.

**66**

Berlín V13325 (citado en la nota 55/5).

**67**

La interpretación de Shapiro 1993, 146 (que se trata de un grupo escultórico, pero imaginario, pues no se fabricaban acroterias de ese tipo en la época en que se fecha el vaso) es radicalmente diferente de la que aquí se defiende.

**68**

Habría que imaginar la perplejidad de cualquier excavador ante una tumba con ofrendas y sin cadáver; lo fácil sería achacarlo a una violación.

**69**

Traducción L. Segalá.

**70**

Petzl 1969, 6 ss.; 44 ss.

**71**

Las investigaciones se centraron con mayor detalle en la primera *Nékyia*, la más extensa; véanse algunos títulos de esta controversia que Heuck/Hoekstra 1989, 75 ss., y Russo 1992, 356 ss., se limitan a resumir: Bassett 1918; Bassett 1923; Mühl 1938, 3-11; Patroni 1952; Dumortier 1954, 27-40; Page 1955, 44 ss.; Rohde 1896, 270 ss.; Valk 1935; Büchner 1937, 104 ss.; García Gual 1981, 31-42; Cors 1984, 17-405; Díez de Velasco 1988, 431-442, entre otros.

**72**

La investigación sobre Hermes es imponente y la ha recensionado recientemente Siebert 1990, 289-290; destacan las siguientes obras: Raingeart 1935; Nilsson 1967, 471-480; Otto 1961, ss.; Simon 1969, 295 ss.; Séchan/Leveque 1966, 269-283; Jung/Kerenyi 1963, 51 ss.; Walter 1971, 271 a 303 o Herter 1976. Una visión globalizadora y en muchos casos interesante a pesar del lenguaje utilizado aparece en las dos obras de Kahn (1978; 1979) que siguen la intuición de Vernant 1965, 135 ss., sobre el papel de Hermes como garante de la comunicación entre los distintos niveles del espacio social griego; también Bérard 1974, 49 ss.

**73**

Chittenden 1947.

**74**

Eitrem 1912, cols. 755-757.

**75**

Véase, por ejemplo, Dietrich 1973, 177 ss.; Windekens 1961; Zanker 1965, 91 ss.; Marcadé 1952; Duchemin 1960, 11 ss.; Raingeart 1935, 536, con diversas teorías.

76

Hsch. s. v.

77

Véase la interesante visión sociológica centrada en Hermes como patrón de los intercambios comerciales lícitos o no en Brown 1947; también Burkert 1977, 157-158.

78

Véase Delcourt 1958 o Ajoatian 1990, 268-285 (con más bibliografía).

79

Marcadé 1952, 596 ss.

80

Véase el análisis de Vernant 1963, 124-170; seguido por Kahn 1978; Kahn 1979, 201 ss.

81

Toutain 1939.

82

Costa 1982.

83

Hermes ctonio aparece, por ejemplo, en A. *Ch.* 1 ss. (véase Mazon 1919), ridiculizado en Ar. *Ra.* 1125 ss., o en E. Alcc. 743 parangonado con Hades. Las representaciones de Hermes *chthónios* las repasan, por ejemplo, Simon 1969, 310 ss. y Siebert 1990, IX.

84

Bérard 1974; Siebert 1990 IX, F.

85

Hermes en su calidad de psicopompo ha sido tratado específicamente por Eitrem 1909, 24 ss.; Philippart 1930, 549 ss.; Raingeart 1935, 509 ss., o Kerényi 1944. Se han centrado especialmente en las representaciones figuradas Karouzou 1961 y de forma más completa Zanker 1965, 104-111; también Pottier 1883, 13 ss. para las representaciones en léцитos áticos de fondo blanco y Díez de Velasco 1988, 313 ss. Menos en detalle Vermeule 1979, 25 ss.; Costa 1982, 290 ss.; Garland 1985, 52 ss., entre otros muchos. La epigrafía funeraria presenta algunos recordatorios a Hermes que por ejemplo repasa Pfohl 1953, 74 ss. Hermes como guía de las almas porta una serie de epítetos como son *psychagōgós*, *psychopompós*, *nekropompós*, *kátochos*, *kataibátēs* (Eitrem 1912, 755 ss.) y aparece en ese cometido por ejemplo en el *h. Hom.* Merc. 572 u *Od.* 24, 1 ss.; por lo tanto desde una época temprana.

86

Burkert 1977, 158.

87

En los vasos funerarios; bien distinto es el panorama que se desprende de las representaciones míticas en las que está presente; por ejemplo, la aventura de Heracles a la captura de Cerbero (Felten 1975, 10-22; Siebert 1990, n.º 511-526) o en representaciones del inframundo (Felten 1975, 23 ss.; Siebert 1990, n.º 586-592).

88

*Il.* XXII, 209-213: Zeus pesa las *kêres* de Aquiles y Héctor; *il.* VIII, 69-74: Zeus pesa las *kêres* del ejército troyano y del aqueo.

89

*Aethiopsis* 65-71 Bernabé.

90

Denominada *Psicostasia* (fr. 279-280 Radt).

91

Ejemplos en Siebert 1990, n.º 622-629; Vollkommer 1992, n.º 57-69; la escena se estudia con más detalle infra, cap. 3.

92

Jena, Museo de la Universidad 338 del estilo del pintor del Tymbos (ARV 760,41; Add 286) fechado hacia el 470 a. e.; Schadow 1897, il. 1; Harrison 1922, il. 7; Deubner 1966, il. 8,2; Peifer 1989, n.º 56, il. 8; Rauscher 1971, il. 16; Siebert 1990, n.º 630; Vollkommer 1992, n.º 72 (con más bibliografía).

93

Harrison 1922, 43 ss.; también Deubner 1966, 93 ss.

94

Rohde 1897,1, 239 ss.

95

Zen. 4.33; también Phot. o Sud. s.v. *Thúraxe kêres*.

96

Por ejemplo, Siebert 1979, 68 o 1990, n.º 330, defiende todavía la relación con las antesterias.

97

Burkert 1975 cap. 4 y esp. 165-168, con fuentes y bibliografía; también Brommer 1983, 108-123 o Vollkommer 1992, 15-16 (bibliografía).

98

Tanto el pintor del Tymbos como su taller y los maestros que se relacionan con él presentan una iconografía compleja e incluso en algunos casos atípica; esto se explica en parte por la relación que tiene ese pintor con maestros anteriores, que aún no trataban en sus léцитos una iconografía funeraria y que por lo tanto tenían una gran libertad en los temas. Así, la presencia de *Nikai* en los léцитos de 1) Basilea (a la venta ARV, 756,58; Add 285), 2) Atenas, Museo Nacional 2395 (ARV, 756,59), 3) Atenas, Museo Nacional 1884 (ARV, 756,60), 4) Atenas, Museo Nacional 17761 (ARV 756,61) o de Iris en el léцитo de 5) Berlín, Staatliche Museen 2248 (ARV 756,62) se relaciona, por ejemplo con la iconografía de léцитos de fondo blanco del pintor de Bowdoin (ARV, 677 ss.) y su escuela. El arquero oriental que aparece en el léцитo de 6) París, Cabinet des Médailles 496bis (ARV 758,94), plantea mayores problemas puesto que sólo tiene paralelos en dos obras del pintor de Saburof, una a la venta en 7) París (ARV 850,271) y otra en 8) Tubinga, Antikensammlungen der Universität S/10.1365 (E67) (ARV 850,270; Add 297), en las que se representa a un persa y una mujer al pie de una tumba. Más atípica aún resulta la escena del léцитo de 9) Bologna, Museo Cívico PU356 (ARV 760,38; Add 286) en la que aparece un joven vestido con clámide que corre con una espada en la mano y que se encuentra con una serpiente subida en una roca; el propio Beazley apostilla que difícilmente puede tratarse de la representación de Cadmo. Otro ejemplo de iconografía complicada aparece en el léцитo de 10) Petersburgo, Ermitage B2657 (Bazant 1983, il. 2; Bérard 1988, il. 31.4) en el que el difunto aparece incrustado en la tumba cuyo monumento funerario se abre imaginariamente para dejarlo vislumbrar. Estos primeros pintores de léцитos de tema funerario no contaban con el elenco de motivos estereotipados del que dispondrán los posteriores, por lo que la interpretación de algunas escenas sigue escapándosenos.

99

Ejemplos en Siebert 1990, n.º 632-634.

**100**

Atenas, Museo Nacional 89+2823+2826 (con restos de un *eidōlon*), provienen del muro de Temístocles; Karouzou 1961, 105; Siebert 1990, n.º 633.

**101**

Probablemente de tipo popular, ya que el pintor del Tymbos y sus seguidores abastecían un mercado poco exigente y estaban abiertos a una iconografía más acorde con los intereses de sus clientes y que resultaba ajena a las vías de transmisión cultural (escrita) habituales (véase Bazant 1983, 42-43, y sobre todo Diez de Velasco 1988, 44 ss.).

**102**

Roma, Museo Nazionale Romano 8624, copia del original de Fidias o su escuela; Helbig 1963, n.º 2326; Karouzou 1961; Siebert 1990, n.º 923; otras copias en Siebert 1990, n.º 924.

**103**

1) Londres, British Museum 1900.7-27.4, del pintor de Providente (ARV 643,117; Add 274); Siebert 1990, n.º 197; otro ejemplo en el 2) mercado de antigüedades (antes en Basilea, MM 1956, 128); Siebert 1990, n.º 196.

**104**

Múnich, Staatliche Antikensammlungen 2797, del pintor de la Fiale (ARV 1022,138; Para 441; Add 316); Buschor 1925, ils. 1.2 y 2; Buschor 1959, il. 14; Simon 1969, il. 300; Beazley 1938, il. 1.2; Garland 1985, fig. 10; Bérard 1984, ils. 148; Dórig 1966, ils. 36-37; Simon 1976, ils. 46-47 (excelentes fotos en color); Siebert 1990, n.º 598; Robertson 1992, n.º 219.

**105**

Sobre la corona funeraria, véase Blech 1982, 81-108.

**106**

Atenas, Museo Nacional 1940, a la manera del pintor de Aquiles (ARV 1004,41; Add 313); Riezler 1914, il. 41; Kurtz 1975, il. 38.1; Siebert 1990, n.º 599.

**107**

Atenas, Museo Nacional 4485, fechado en torno al 420 a. e.; Conze 1893, n.º 1146, il. 242; Friis Johansen 1951, 534 y 161; Karouzou 1961, ils. 59-62; Karouzou 1968, 47 ss.; Stupperich 1977, 114-115, n.º 164; Karouzou 1978, 61; Schmalz 1970, A14; Siebert 1990, n.º 608.

**108**

Palermo, Colección Mormino 310, del pintor de Atenas 1826 (Genière 1971, 6-7, ils. 6.24); Siebert 1990, n.º 606.

**109**

Ejemplos en Siebert 1990, n.º 603-605.

**110**

Petsas 1966; Siebert 1990, n.º 600.

**111**

Paestum, Andriuolo 8A; Pontrandolfo/Rouveret 1992, 166, ils. 1-3, con una escena muy patética con Hermes conduciendo a un niño en su carro de juguete. Otros ejemplos suditalicos en Siebert 1990, n.º 601-602.

**112**

Atenas 1830 (citado en la nota 54).

### 113

Dos vasos plantean problemas: 1) un lécito de Atenas, del que no se poseen casi datos (Brommer 1969, 167,6; Felten 1971, 63 y 68; Diez de Velasco 1988, n.º 34) y que Beazley atribuyó al pintor de Saburof (ARV 846,195) y 2) el lécito de Rouen, Musée des Antiquités 1917, que presenta enormes problemas; recompuesto a base de numerosos fragmentos sufrió unos repintes que desvirtuaron de modo completo la escena (que en su factura es en realidad moderna, pues presenta numerosas anomalías -la barca en forma de cisne, el tipo del *eidōlon*, los atributos y la iconografía de Hermes e incluso algunos aspectos de la iconografía de Caronte-; probablemente la escena antigua ni siquiera debía de incluir a Caronte); Philippart 1932, 247,3; Brommer 1969, 169,65 (que no incluyen ningún dato para la descripción del vaso); Diez de Velasco 1994, n.º 5.

### 114

1) Atenas, Museo Nacional 17916 del pintor de Saburof (ARV 846, 194; Para 423); Zanker 1965, il. 7b (escena completa); Andonicos 1974, il. 57, Karouzou 1978, il. 145; Sourvinou 1986, n.º 6; Diez de Velasco 1988, n.º 16, y 2) colección privada de Atenas (según noticia de Fairbanks 1914, 13-14); Zanker 1965, 110, nota 523; Diez de Velasco 1988, n.º 28.

### 115

Nueva York, Metropolitan Museum 23.160.36, del pintor del Hypnos de Nueva York (ARV 1242,1; Add 353); Sourvinou 1986, n.º 32; Diez de Velasco 1988, n.º 66; Siebert 1990, n.º 613.

### 116

Lille, Musée SPB9, hipotéticamente atribuido a la manera del pintor del Cuadrado en las notas no editadas ni reflejadas en ARV del archivo Beazley; Diez de Velasco 1994, n.º 4. Agradezco a la Dra. D. K. Kurtz su amabilidad al permitirme hacer uso del archivo Beazley.

### 117

Berlín, Antikenmuseum F2455, del pintor de Saburof (ARV 846,196; Para 423; Add 297); Furtwängler 1885, 684-685; Waser 1898,107,5; Fairbanks 1914, il. III,1; Riezler 1914, il. 45; Neugebauer 1942, il. 62.2; Diepolder 1947, il. 35; Greifenhagen 1960, 1 75; Greifenhagen 1968, il. IV; Wehgartner 1983, il. 3.1; Sourvinou 1986, n.º 7a; Krauskopf 1987, il. 156; Diez de Velasco 1988, n.º 38; Siebert 1990, n.º 611a; Wehgartner 1991, ils. 16-17 (con más bibliografía y descripción completa).

### 118

1) Atenas, Museo Nacional 1926, del pintor de Saburof (ARV 846,193; Para 423; Add 297); Riezler 1914, ils. 44-44a (completo); Pfuhl 1923, il. 542; Galt 1931, il. 14; Lullies 1947, il. 19.3; Philippaki 1969, il. 7; Felten 1975, il. 30; Siebert 1979, il. 18.7; Sourvinou 1986, n.º 5; Diez de Velasco 1988, n.º 10; Peifer 1989, n.º 67; Siebert 1990, n.º 611b. Otros ejemplos en 2) Atenas, colección privada (según noticias de Mylonas 1877, 43 nota 47 y Benndorf 1884, 44); Waser 1898, 106,2; Diez de Velasco 1988, n.º 33; 3) Munich, Staatliche Antikensammlungen 2777, del pintor de Thanatos (ARV 1228, 11; Add 351); Stackelberg 1837, il. 47; Jahn 1854, n.º 209; Benndorf 1870, il. 27,1; Waser 1898, 106,1; Riezler 1914, il. 26; Baumeister 1899, il. 414; Felten 1971, il. 2.1; Walter 1971, il. 262; Felten 1975, il. 19; Sourvinou 1986, n.º 10; Diez de Velasco 1988, n.º 60 (más bibliografía); Diez de Velasco 1989, il. 2 (detalle); Siebert 1990, n.º 612; Carpenter 1991, il. 79; 4) en el mercado de antigüedades, antes en Cambridge (Seltman), del pintor del Cuadrado (ARV 1237,1; Add); Brommer 1969,167,21; Diez de Velasco 1988, n.º 46; 5) Manchester, Universidad III, 36, del pintor del Cuadrado (ARV 1237,2); Webster 1946, il. 7; Sourvinou 1986, n.º 24; Diez de Velasco 1988, n.º 59; 6) Nueva York, Metropolitan Museum 21.88.17, del pintor de Saburof (ARV 846, 197 = 198); Pottier 1883, il. 3; Mylonas 1879, 178,2; Duhn 1885, ils. 17-18; Waser 1898, 106,4; Fairbanks 1914, 13; Ridder 1896, 168.2; Reinach 1899, 167,9; Felten 1971, 63 y 68; Richter 1946, il. 81; Richter 1953, il. 69; Kurtz 1975, 35,8; 36,12 Terpenning 1985, il. 109; Sourvinou 1986, n.º 6 (identifica ARV 846,197 y 198; no tenido en cuenta por error en Diez de Velasco 1989, 301); Diez de Velasco 1988, n.º 65 = 29 (más bibliografía); Siebert 1990, n.º 611c.

### 119

Petersburgo, Ermitage 26691; Sourvinou 1986, n.º 45 (con bibliografía).

**120**

Esta misma representación aparece el pleno siglo II d. e. en el llamado sarcófago de Protesilao del Vaticano (museo Pío Clementino, Galería de los Candelabros 2465); Helbig 1963, n.º 527; Andrae 1963, 57,3 il. 36; Sourvinou 1986, n.º 53 (más bibliografía); Diez de Velasco 1988, 859e.

**121**

1) Heidelberg, Universidad, fechable en torno al 440-430 a. e.; Baumgart 1916, ils. 14-14a; Zanker 1965, 110,523; Sourvinou 1986, n.º 22; Diez de Velasco 1988, n.º 54. Otros ejemplos en 2) Cracovia, Museo Nacional 1251 del pintor de Múnich 2335 (ARV 1168,127; Add 338); Beazley 1928, il. 28.1; Bulas 1935, il. 13.Sa-b; Beazley 1938, 21,2; Zanker 1965, 110,523; Sourvinou 1986, n.º 12; Diez de Velasco 1988, n.º 50; 3) Boston, Museum of Fine Arts 95.47, del estilo del pintor de Londres E 342 (ARV 670.17; Add 278); Waser 1898, 106.3; Fairbanks 1907, il. 7; Vermeule 1979, il. 1.23; Sourvinou 1986, n.º 4; Peifer 1989, n.º 66; Diez de Velasco 1988, n.º 43; Siebert 1990, n.º 610; 4) Bruselas, Musées Royaux A 903, del pintor del Cuadrado (ARV 1237,4); Mayence 1926, il. 44.1; Fairbanks 1914, il. 14.3; Sourvinou 1986, n.º 25; Diez de Velasco 1988, n.º 44; Siebert 1990, n.º 614 (foto completa).

**122**

Cracovia 1251 (citado en la nota 121/2).

**123**

Museo Arqueológico de Apolonia 5030; Siebert 1990, n.º 615 bis; Ceka 1988, n.º 324.

**124**

Croon 1952, esp. 67 ss.

**125**

Para Zalmoxis, véase Hdt. IV,95; para Cosinga, Polyaen. *Stratag.* VII,22 (más información en Diez de Velasco 1994b, 566 ss.).

**126**

Virg. *Aen.* 6,295-416; Settaioli 1987 (con bibliografía); Terpenning 1985, 71 ss.

**127**

*Divina Comedia* 3, 70-132, realizada en torno a finales de la primera década del siglo XIV y fundamental junto con la *Eneida* en la conformación del imaginario occidental del paso al más allá.

**128**

Desde los frescos de la Salle de Bal del castillo de Fontainebleau realizados por Niccolò dell'Abbate según diseño de Francesco Primaticcio entre 1551 y 1556 al *Charon* de Werner Gilles, de 1947 o la *Charon's Barque*, escultura de Gerhard Marcks de 1951, se recensionan más de una docena de cuadros o estatuas con el barquero infernal (véase Reid 1993, 483 ss.) sin contar las pinturas que representan el juicio final y en las que se figura a Caronte (además de en la Capilla Sixtina, por ejemplo, en la capilla de San Brizio en el Duomo de Orvieto, obra de Lucca Signorelli, de 1499). Las obras literarias son mucho más numerosas (una cuarentena en las que Caronte es figura prominente y unas ciento veinte en las que se menciona al barquero): en castellano, por ejemplo, el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés de 1529, o el Caronte-mujer de *Volverás a Región* de Juan Benet de 1967 (véanse Reid 1993, 482 ss., o Terpenning 1985, 127 ss.).

**129**

Por ejemplo, Eust. 1666, 36-37.

**130**

Véanse los estudios de Ninck 1921, 1-46; Rudhardt 1971, esp. 89-96.

**131**

*Od.* 10, 500 ss.; 11, 10 ss.

132

*Od.* 24, 1 ss.

133

*Il.* XXIII, 73.

134

Véase, recientemente, con presentación de la polémica, Cook 1992, 239-250; también Segal 1962.

135

Especialmente Lincoln 1980; Lincoln 1982, 49-50; pero barqueros infernales aparecen en muchos pueblos por razones diversas (en algunos casos evidentemente ecológicas -en poblaciones isleñas-) como muestra Grinsell 1957.

136

Rudhardt 1971, 24 ss.; Diez de Velasco 1994c.

137

*Hes. Th.* 775 ss.

138

Rudhardt 1971, 11 ss.

139

*Pi. Fr.* 143 Snell/Maehler (comentado por Cannatà 1992); también se cita el Aqueronte como barrera de obligado paso en *N.* IV,85; *P.* XI,21.

140

Diez de Velasco 1990, 73-87. La mejor edición es la de Bernabé (Teubner); sigo la traducción de Bernabé (Gredos).

141

*Ar. Ra.* 184 ss.; comentario en Dover 1993, 214 ss.

142

Argumentación desarrollada con detalle en Diez de Velasco 1990.

143

Vease Frisk 1970.

144

Véase respecto del término el exhaustivo trabajo de Maxwell 1981.

145

Waser 1898, 14 ss.

146

D. S. I, 92,2; 96,8; véase la argumentación completa para varios otros casos en Diez de Velasco/Molinero 1994, 76 ss.; Waser 1898, 12 ss., ya establecía este análisis. Vermeule 1979, 71, por el contrario, llega a plantear incluso que el propio modelo iconográfico del barquero Caronte es un préstamo egipcio. Dos de los nombres del barquero en Egipto son *M3-h3.f*, «El que mira tras de sí», y *Hr.f-(m-) h3.f* «El que tiene la cara tras de sí», y se le suele representar con la cara vuelta atrás. Esgrime el ejemplo de la representación de Caronte mirando hacia atrás en un lécito fragmentario de Munich (Staatliche Antikensammlungen 8925, antigua colección Buschor), atribuido al pintor de Villa Giulia en ARV1 405,69, pero luego dejado sin atribución en ARV y en los papeles del Archivo Beazley de Oxford (Lullies

1944, il. 19.1; Buschor 1959, il. 3; Diez de Velasco 1988, n.º 62); pero se trata de un *hapax*, y lo fragmentario de la escena impide siquiera hipotetizar sobre la composición escénica general; por el contrario en el resto de los léxitos Caronte mira hacia delante, por lo que la hipótesis de Vermeule resulta realmente muy frágil (véase Diez de Velasco/Molinero 1994, 80 nota 22).

**147**

Hidria tardocorintia de figuras negras, Vaticano, Museo Gregoriano Profano 124, fechada entre el 570 y el 550 a. e.; Payne 1931, n.º 46-1443; Lorber 1979, n.º 91, il. 21; Giannatasio 1986a, n.º 1.

**148**

Roma, Colección Alibrandi, fechado entre el 570 y el 550 a. e.; Payne 1931, n.º 34-1390; Lorber 1979, n.º 94; Giannattasio 1986b, n.º 1; otros ejemplos en Giannatasio 1986b, n.º 2-3 (Lorber 1979, n.º 104,110).

**149**

Munich, Staatliche Antikensammlungen 2243; firmada por los ceramistas Glauquites y Arquicles (ABV 163,2; Add 47).

**150**

A. *Fr.* 245 Radt.

**151**

Arch. *Fr.* 19 West = 275 Adrados.

**152**

IG IV, 614; lectura mejorada en *SEG XI*, 1950, 336.

**153**

IG XIII, 3, 1410.

**154**

Peek 1955, n.º 1384; Jeffery 1961, 102 ss., il. 13.11; Guarducci 1965,1, 246-247; Hansen 1983, n.º 127.

**155**

Sourvinou 1986, 210, plantea esta interpretación y promete un libro sobre este tema que, salvo error, aún no ha visto la luz.

**156**

Véanse ejemplos en Waser 1898, 13 nota 4; Waser 1899; Pape/Benseler 1911, 1676 o Fraser/Matthews 1987, 485.

**157**

Diez de Velasco 1990b, 188 ss.

**158**

Frankfurt, Liebighaus 560, fechado a comienzos del siglo V a. e. Furtwängler 1905; Schaal 1923, il. 24; Fink 1959, il. 67; Deppert 1968, il. 46; Eckstein/Legner 1969, il. 65 (bibliografía); Felten 1975, il. 29; Nilsson 1961, il. 52. 2; Mommsen 1982, il. 43.4; Sourvinou 1986, n.º 1; Diez de Velasco 1988, n.º 81 (más bibliografía); Peifer 1989, n.º 53; Diez de Velasco 1990, il. 2 (detalle Caronte).

**159**

Tubinga, Universidad S./10.1507; correctamente interpretado como Caronte por Mommsen 1982, 205-212, il. 43; Burow 1980, il.22.6/7; Sourvinou 1986, n.º la; Diez de Velasco 1990, il. 3 (parte Caronte); Diez de Velasco 1990b, il. 1. Anteriormente se creía una representación de Odiseo y las sirenas (Touchefeu 1968, 60-61).

**160**

Kebric 1983, 3 ss.; para la *Nékyia* el estudio clásico es el de Robert 1892, 2 ss.; también Felten 1975, 65 ss.; recientemente Stansbury 1990, 213 ss., presenta una reconstrucción alternativa a la de Carl Robert.

**161**

Paus. X, 27-31; la descripción supera las 2500 palabras.

**162**

Paus. X, 28,1-3, sigo la traducción de A. Tovar.

**163**

Stansbury 1990, 216, nota 14, malinterpreta a Robertson 1975, 266, nota 190, y piensa que en el vaso de Bologna, Museo Cívico 288bis, del grupo de Polignoto (ARV 1056,86; Add 322) se figura a Caronte, cuando en realidad se trata de Faón llevando a Afrodita en su barca.

**164**

Véase lo dicho al respecto por Touchefeu 1972, 102 o Hampe 1976, 192.

**165**

Las obras del pintor del Tymbos, véanse notas 208 y 209.

**166**

Obras del pintor del Triglifo, del de las Cañas o del grupo R.

**167**

Oxford, Ashmolean Museum 547, del pintor del Tymbos (ARV 756,64; Add 285); Gardner 1905, n.º 547 con foto completa; Fairbanks 1907, 308; Kurtz 1975, il. 23.2; Sourvinou 1986, n.º 3; Diez de Velasco 1988, n.º 69; Vickers 1988, il. 51; Peifer 1989, n.º 55.

**168**

Karlsruhe, Badisches Landesmuseum B2663 del pintor del Tymbos (ARV 756,63; Add 285); Hafner 1951, il. 30.1; Thimme 1975, il. 48; Sourvinou 1986, n.º 2; Diez de Velasco 1986, n.º 55; Peifer 1989, n.º 54.

**169**

Atenas, Museo Nacional 1999, del pintor de las Cañas (ARV 1376, 2); Heydemann 1871, 15,2; Mylonas 1877, 41,3; Collignon 1878, 183d; Pottier 1883, 36,9; Ridder 1896, 170-171; Waser 1898, 111,15; Collignon/Couve 1907, n.º 1665; Riezler 1914, il. 81; Fairbanks 1914, 136; Pottier 1926, 27; Rhomaios 1930, il. 15; Dumont/Chaplain 1881, il. 34; Papaspyridi 1923, 199,3 il.; Terpenning 1985, il. p. 61; Sourvinou 1986, n.º 34a; Diez de Velasco 1988, n.º 13; Diez de Velasco 1991, n.º 3.

**170**

1) Atenas, Museo Nacional 1926 (citado en la nota 118/1) otros ejemplos 2) Múnich 2777 (citado en la nota 118/3) 3) Manchester III,36 (citado en la nota 118/15) 4) Nueva York 23.160.36 (citado en la nota 215/5) 5) Atenas, colección privada (citado en la nota 214/2) 6) Atenas, mercado del arte; Fairbanks 1907,308; Sourvinou 1986, n.º 8; Diez de Velasco 1988, n.º 25. 7) Heidelberg, Universidad (citado en la nota 121/1) 8) Boston 95.47 (citado en la nota 121/3). En la gran mayoría de estos vasos aparece también Hermes.

**171**

Con los remos en la mano aparece también en el llamado relieve de Caronte del Cerámico de Atenas (*témenos* de Lisimáquides, in situ); Conze 1900, n.º 1173, il. 256; Sourvinou 1986, n.º 57; Diez de Velasco 1988, n.º 82; Scholl 1993 ajusta la fecha entre el 330-320 a. e. y ofrece una completa bibliografía y un panorama de las discusiones interpretativas sobre la escena; también, entre otros, Dentzer 1982, n.º R199; Brueckner 1909, 83 ss.; Thönges 1965, 22 ss.; no todos los investigadores aceptan que se trate de Caronte.

**172**

Excepto los dos léцитos del pintor del Tymbos, Oxford G258 y Karlsruhe B2663, citados en las notas 167-168.

**173**

En los léцитos 1) Atenas 1830 (citado en la nota 54) 2) Cracovia 1251 (citado en la nota 121/2) el difunto embarcado no es el principal; mayores problemas interpretativos plantea el léцитo de 3) Oxford, antes en la colección Burgon, del pintor del Cuadrado (ARV 1237,15); Sourvinou 1986 n.º 26; Diez de Velasco 1988, n.º 70, ya que frente a Caronte aparece una mujer oferente y detrás de ella un joven; se trata de una escena de tipo mixto (Caronte/visita a la tumba) y el único difunto claro es el embarcado.

**174**

De ahí lo confuso de la parte dedicada a Caronte en Stansbury 1990, 216, y lo poco que aporta respecto de la reconstrucción de Robert 1892, 46 ss.

**175**

Diez de Velasco 1990b, 190.

**176**

Harvard, Fogg Museum 60.338 del grupo de Atenas 1834 (ARV 1388,1; Add 372); Brommer 1969, il. 25 (cara de Caronte antes de los repintes); Sourvinou 1986, n.º 44; Diez de Velasco 1988, n.º 45.

**177**

París, Louvre MNB 622 = L100, del pintor de las Cañas (ARV 1377,11; Add 371); Pottier 1883, 35,5; Waser 1898, 110,14; Fairbanks 1914, 136-137; Papaspyridi 1923, 119,6; Diez de Velasco 1988, n.º 72; Diez de Velasco 1989, il. 1; Diez de Velasco 1991, il. 5; Diez de Velasco 1994, il. 2.

**178**

Berlín, Antikenmuseum V13137; Waser 1898, 112,20; Riezler 1914, il. 80; Neugebauer 1932, 60; Sourvinou 1986, n.º 9; Peifer 1989, n.º 70; Diez de Velasco 1988, n.º 41 (más bibliografía); Wehgarmer 1991, il. 18 (estudio completo).

**179**

1) Berlín, Staatliche Museen V13160 del pintor de Thanatos (ARV 1229,29); Bosanquet 1899, il. 7; Fairbanks 1907, 262; Riezler 1914, il. 27; Waser 1898, 112,21; Neugebauer 1932, 59; Diepolder 1947, il. 53; Buschor 1959, il. 6; Franciscis 1959, il. 517; Sourvinou 1986, n.º 11; Diez de Velasco 1988, n.º 42. Otros vasos con Caronte y una mujer: 2) Alemania, colección privada, del pintor de las Cañas (ARV 1376,8; Add 371); MM 40, 1969, il. 49; Hombostel 1986, n.º 68; Berger 1975, n.º 22; Diez de Velasco 1988, n.º 2; Diez de Velasco 1991, n.º 1; 3) Atenas, Museo Nacional 19342 del pintor del Pájaro (ARV 1668,4; Para 467), inédito; Sourvinou 1986, n.º 17; Diez de Velasco 1988, n.º 17; 4) Atenas, Museo Nacional 19356 del pintor del Pájaro (ARV 1232,7bis), inédito; Sourvinou 1986, n.º 16; Diez de Velasco 1988, n.º 18 (aparecido junto al anterior en 1960 en un sarcófago en Anavyssos; Kurtz 1975, 53); 5) Atenas, a la venta, del pintor del Triglifio (ARV 1385,3); Brommer 1969, n.º 48; Diez de Velasco 1988, n.º 24; 6) Atenas?, pintor de las Cañas (Diez de Velasco 1991, n.º 19); Mylonas 1879, 177,1; Pottier 1883, 36,11; Waser 1898, 11,17; Diez de Velasco 1988, n.º 31; 7) Heidelberg, del pintor de las Cañas (ARV 1377,14); Baumgart 1916, ils. 13-13a; Diez de Velasco 1988, n.º 53; Diez de Velasco 1991, n.º 13; 8) Reading, Universidad 33.IV.3; Ure/Ure 1954, il. 137a-b; Diez de Velasco 1988, n.º 77; 9) Hamburgo, Museum für Kunst and Gewerbe (antes en Múnich, Waltz), inédito, presenta una escena con una mujer embozada a la derecha y Caronte embarcado y con el palo entre las manos a la izquierda (datos del Archivo Beazley de Oxford, aunque Beazley no aventuró atribución del vaso). Vaso con Caronte y un anciano 10) Atenas, Museo Nacional 1891; Collignon/Couve 1907, n.º 1658; Fairbanks 1914, 86; Diez de Velasco 1988, n.º 8. Caronte y niño 11) Munich, Staatliche Antikensammlungen 6221 (= 2791; 2478), del pintor de Thanatos (ARV 1231,1); Buschor 1925, 181; Felten 1971 il. 3.1; Diez de Velasco 1988, n.º 61. Caronte con joven 12) Oxford, Ashmolean Museum 1889.827; Gardner 1893, n.º 264; Fairbanks 1907, 308-309; Sourvinou 1986, n.º 19; Diez de Velasco 1988, n.º 68. Otros vasos con Caronte y varios personajes: 13) Atenas, Museo Nacional 1814 (error en Add 371); Duhn 1887, 242-243; Waser 1898,

110,13; Collignon/Couve 1907, n.º 1662; Riezler 1914, il. 79; Charlier/Raepsaet 1971, il. 2; Sourvinou 1986, n.º 23; Diez de Velasco 1988, n.º 6; Diez de Velasco 1991, 236 nota 8 (con un niño y una mujer oferente); 14) Atenas?; Waser 1898, 112,22 (con bibliografía); Diez de Velasco 1988, n.º 21 (con un joven y otra figura indeterminable); 15) Atenas?; Pottier 1883, 37,17; Waser 1898, 112,19; Diez de Velasco 1988, n.º 26 (con tres mujeres); 16) Atenas?; Mylonas 1880, 373,3; Pottier 1883, 37,15; Waser 1898, 110,12; Diez de Velasco 1988, n.º 30 (con un personaje fragmentario y una mujer); 17) Nueva York, Metropolitan Museum 09.221.44, del pintor de Munich 2335 (ARV 1168,128; Add 338); Fairbanks 1914, il. 4; Beazley 1938, il. 7,3; Klein 1932, il. 40b; Richter 1953 il. 83d; Felten 1971 il. 11.3; Kurtz 1975 il. 42.1; Terpenning 1985, il. p. 65; Sourvinou 1986, n.º 13; Diez de Velasco 1988, n.º 64; Robertson 1992, il. 216 (con mujer y niño); 18) París, Louvre N 3449, del pintor de Saburof (ARV 847,198bis = 199; Add 297); Stackelberg 1837, il. 48; Mylonas 1877, 43,7; Waser 1898, 109,1 1; Fairbanks 1914, 29-30; Peifer 1989, n.º 68; Diez de Velasco 1988, n.º 71 (con más bibliografía); Diez de Velasco 1994, n.º 3 (con hombre y mujer); 19) Viena, Kunsthistorisches Museum 1086; Fairbanks 1914, 85; Diez de Velasco 1988, n.º 80 (con joven y niña).

### 180

Véanse notas 212 y ss.

### 181

El pintor del Cuadrado es el último en representar a Hermes y lo hace en obras analizadas como de juventud (Manchester III,36 (citado en la nota 218/5); y Cambridge (citado en la nota 218/4) pero también en obras más maduras (Bruselas A 903, citado en la nota 121/4); a su círculo atribuyó hipotéticamente Beazley (aunque es un dato que no publicó y solamente aparece en los papeles del Archivo Beazley de Oxford) el de Lille SPB9 (citado en la nota 216).

### 182

1) Berlín, Antikenmuseum F2681; del pintor del Triglifo (1385,2; Add 372); Treu 1881, 259; Pottier 1883, 38,19; Duhn 1885 il. 2; Furtwängler 1885, n.º 2681; Ridder 1896, 171-172; Waser 1898, 113,25; Reinach 1899, 457,3; Fairbanks 1914, 162; Riezler 1914, 141; Buschor 1925, 186; Kurtz 1975, 63 ss.; Sourvinou 1986, n.º 43; Diez de Velasco 1988, n.º 40; Wehgartner 1991, il. 34 (estudio completo). Escena semejante aparecen en 2) en paradero desconocido, antes a la venta en Atenas; Heydemann 1871, 15,13; Pottier 1883, 38,18; Duhn 1883, 19,1; Waser 1898, 113,24; Diez de Velasco 1988, n.º 27; 3) Atenas, Museo Nacional 1757, sin atribución (en ARV 1817,2 se relacionaba con el pintor de Atenas 1762; en el archivo Beazley de Oxford no se refleja ninguna atribución); Mylonas 1880, 372,1; Pottier 1883, 36,13; Duhn 1885, 19,4; Waser 1898, 115,28; Collignon/Couve 1907, n.º 1661; Fairbanks 1914, 84; Sourvinou 1986, n.º 29; Diez de Velasco 1988, n.º 3 (con más bibliografía); el personaje vivo aparece con los aditamentos para engalanar la estela también en 4) Atenas, Museo Nacional 1758; relacionado con el pintor de Atenas 1762 (ARV 1241,1); Duhn 1887, 240-1; Waser 1898, 115,9; Waser 1902, il. 16; Collignon/Couve 1907, n.º 1660; Sourvinou 1986, n.º 28; Diez de Velasco 1988, n.º 4 (con más bibliografía); Peifer 1989, n.º 72; la escena se complica en 5) Berlín, Staatliche Museen 172680, del pintor del Triglifo (ARV 1385,1); Duhn 1885, il. 3; Furtwängler 1885, n.º 2680; Waser 1898,116,30; Fairbanks 1914, 163; Sourvinou 1986 n.º 42; Diez de Velasco 1988, n.º 39 (con más bibliografía), ya que una mujer con una cesta ofrece una granada a Caronte mientras a la izquierda de la imagen un joven embozado espera.

### 183

Véase Diez de Velasco 1991, 239-240.

### 184

Siguiendo las listas de Beazley por ejemplo el pintor del Cuadrado presenta 44 léctos con esta escena de un total de 63; el pintor de las Cañas, 128 de 157; el grupo R, 17 de 25, o el pintor del Triglifo 42 de 52; la proporción en la mayoría de los pintores ronda el 80%.

### 185

Como aparecen por ejemplo en los vasos de 1) París, Louvre CA537 del grupo R (ARV 1384,18; Add 372); Riezler 194, il. 89; Fairbanks 1914, il. 24.3; Papaspyridi, il. 12; Pfuhl 1923, il. 551; Encyclopédie, il. 53c-d; Kurtz 1975, il.50a-b; Felten 1975, il. 31; Sourvinou 1986, n.º 41; Diez de

Velasco 1988, n.º 73; Diez de Velasco 1994, n.º 1; 2) Varsovia, Museo Nacional 142468; Bulas 1935, il. 43,2; Dobrowolski 1982, il. 19; Sourvinou 1986, n.º 30; Diez de Velasco 1988, n.º 79. Mayores problemas plantea el vaso de 3) Nueva York, Metropolitan Museum; Wright 1886, ils. 12-13,1; Duhn 1887, 241,1; Waser 1898, 114,27; Diez de Velasco 1988, n.º 67, en el que no es completamente segura la identificación de Caronte por lo deteriorado de la escena.

### 186

1) Nueva York, Metropolitan Museum 75.2.6, del pintor del Cuadrado (ARV 1237,17; Add 352); Wright 1886, ils. 10.2; 12-13.2; Waser 1898, 114,26; Fairbanks 1914, 85; Terpenning 1985, il. p. 85; Sourvinou 1986, n.º 27; Diez de Velasco 1988, n.º 63. Otros ejemplos en 2) Hamburgo, Museum für Kunst and Gewerbe 1917.817 del pintor de las Cañas (ARV 1381,111; Para 486; Add 371); Mercklin 1930, n.º 126; Hoffmann 1963, il. 21; Kurtz 1975, il. 47.1; Sourvinou 1986, n.º 40; Diez de Velasco 1988, n.º 52; Diez de Velasco 1991, n.º 12 (con mujer sentada en las gradas y hombre) y 3) Copenhague, Museo Nacional 729; del pintor de las Cañas (ARV 1377,13); Blinkenberg/Johansen 1931, il. 172, 4; Sourvinou 1986, n.º 39; Diez de Velasco 1988, n.º 48; Diez de Velasco 1991, n.º 9 (con efebo doríforo).

### 187

París, Musée du Petit Palais (col. Dutuit) 344 del mismo pintor (ARV 1238,29); Chamoux 1963, il. 4.

### 188

1) Providente, Museum of Art of the Rhode Island School of Design 25.082, del pintor de las Cañas (ARV 1376,5; Add 371); Buitron 1972, il. 143; Sourvinou 1986, n.º 36; Diez de Velasco 1988, n.º 76; Diez de Velasco 1991, n.º 17. Otros ejemplos en los que el difunto es también una mujer: 2) Atenas, Museo Nacional St3, del pintor de las Cañas (ARV 1377,10); Holmberg 1947, il. 3; Holmberg 1963, il. 24; Holmberg 1953, il. 11; Terpenning 1985, il. p. 32; Sourvinou 1986, n.º 33b; Diez de Velasco 1988, n.º 19; Diez de Velasco 1991, n.º 6; 3) Atenas, Museo Nacional 1759, del pintor de las Cañas (ARV 1376,1; Add 371); Mylonas 1877, 40,1; Collignon 1878, 182,632; Pottier 1883, 35,6; Waser 1898, 107,6; Collignon/Couve 1907, n.º 1657; Fairbanks 1914, 137; Papaspyridi 1923, ils. 1.3-4.3; Rhomaios 1930, il. 15.7-8; Olmos 1980, il. 11; Bérard 1984, il. 149; Terpenning 1985, il. p. 52; Sourvinou 1986, n.º 33a; Diez de Velasco 1988, n.º 5; Diez de Velasco 1991, n.º 2; 4) Atenas, Museo Nacional 2000 del pintor de las Cañas (ARV 1376,3); Heydemann 1871, 15,11; Collignon 1878, 183f; Pottier 1883, 36,7; Waser 1898, 111,16; Collignon/Couve 1907, n.º 1664; Fairbanks 1914, 136; Papaspyridi 1923, il. 1.2; Sourvinou 1986, n.º 34b; Diez de Velasco 1988, n.º 14; Diez de Velasco 1991, n.º 4. Aparece como difunto un joven doríforo en: 5) Atenas, Museo Nacional 2028, del pintor de las Cañas (ARV 1376,4; Add 371, error); Mylonas 1877, il. 1 y Dumont/Chaplain 1881, il. 34; Collignon/Couve 1907, n.º 1663; Waser 1898, 108,7; Fairbanks 1914, 137; Papaspyridi 1923, 119,4; Petrakos 1982, 177; Sourvinou 1986 n.º 35; Diez de Velasco 1988, n.º 15 (más bibliografía); Diez de Velasco 1991, n.º 5; 6) Colonia, colección privada, del pintor de las Cañas (ARV 1692,15 bis; Para 485, Add 371); MM 1963, n.º 152 foto; Kurtz 1975, il. 47.2; Sourvinou 1986, n.º 38; Diez de Velasco 1988, n.º 47; Diez de Velasco 1991, n.º 8 y 7) Atenas?, antes en la escuela francesa de Atenas; del pintor de las Cañas (Diez de Velasco 1991, n.º 18); Pottier 1883, n.º 16; Waser 1898, n.º 18; Diez de Velasco 1988, n.º 22 (con bibliografía).

### 189

1) Londres, British Museum D61, del pintor de las Cañas (ARV 1377,15; Add 371); Murray 1896, il. 12; Waser 1898, 113,23; Papaspyridi 1923, il. 1; Kurtz 1975, il. 47.3; Sourvinou 1986, n.º 37; Diez de Velasco 1988, n.º 58 (con bibliografía); Boardman 1989, il. 278; Diez de Velasco 1991, n.º 14. Escena similar en 2) Copenhague, NY Carlsberg Glyptothek 2789, del pintor de las Cañas (ARV 1377,12); Poulsen 1931, il. 7; Diez de Velasco 1988, n.º 49; Diez de Velasco 1991, n.º 10.

### 190

1) Lieja, Colección L, n.º 362, del estilo del pintor del Pájaro (ARV 1234,25); Verbanck 1988, n.º 21 (nueva localización y foto-dibujo); Sourvinou 1986, n.º 18; Diez de Velasco 1988, n.º 37 (agradezco a la Dra. Verbanck-Piérard su amabilidad al participarme la localización del vaso y la publicación que realizó del mismo, inédito hasta ese momento). Otros ejemplos en los vasos de 2) Atenas?; Mylonas 1877, 42,5; Collignon 1878, 183c; Pottier 1883, 36,12; Waser 1898, 109,10; Diez de Velasco 1988, n.º 32 (aparecen

dos mujeres, una con banda y la otra con una caja). 3) Atenas, del pintor del Cuadrado (ARV 1237,16); Diez de Velasco 1988, n.º 35 (mujer con cesta). 4) Oxford, antes en la colección Burgon (citado en la nota 173/3).

#### 191

1) Paradero desconocido, antes en el seminario de arqueología de la Universidad de Berlín; Brommer 1969, il. 26; Sourvinou 1986, n.º 21; Diez de Velasco 1988, n.º 51. Otros vasos con escenas semejantes en 2) Petersburgo, antes en la colección Botkin; Brommer 1969, 168,61; Diez de Velasco 1988, n.º 56; 3) Atenas, Museo Nacional 1946, del pintor de Munich 2335 (ARV 1168,129); Collignon/Couve 1907, n.º 1666; Fairbanks 1914, 39; Buschor 1925, 181; Sourvinou 1986, n.º 14; Diez de Velasco 1988, n.º 12; 4) Atenas, Museo Nacional 1927, del pintor de Múnich 2335 (ARV 1168,130); Collignon/Couve 1907, n.º 1667; Fairbanks 1914, 38-39; Riezler 1914, il. 82; Buschor 1925, 181; Petrakos 1982, il. 150; Sourvinou 1986, n.º 15; Diez de Velasco 1988, n.º 11; 5) La Habana, Museo de Bellas Artes, del pintor de las Cañas (ARV 1377,9; localización en Basilea); Olmos 1993, n.º 105; MM 16,1956, il. 41; Diez de Velasco 1988, n.º 36; Diez de Velasco 1991, n.º 11, la mujer lleva un aríbalo y una estrígila, desaparecida tras el accidente sufrido por el vaso (agradezco a R. Olmos tanto al acceso a datos sobre este vaso como su amable asesoramiento en diversas circunstancias); 6) Atenas?, a la venta, pintor de las Cañas (ARV 1376,7); Diez de Velasco 1988, n.º 23; Diez de Velasco 1991, n.º 7 (parecido al anterior); 7) París?, a la venta, del pintor de las Cañas (ARV 1376,6); Diez de Velasco 1988, n.º 75; Diez de Velasco 1991, n.º 16; 8) Atenas?; Mylonas 1877, 41,1; Collignon 1878, 184g; Pottier 1883, 36,10; Waser 1898, 108,8; Diez de Velasco 1988, n.º 20 (con un joven con una banda); 9) París?, Louvre?; Mylonas 1877, 41,4; Waser 1898, 109,9; Diez de Velasco 1988, n.º 74 (muy semejante al anterior).

#### 192

Wehgartner 1983.

#### 193

Por ejemplo el pintor de Saburof.

#### 194

Destaca el pintor de Múnich 2335.

#### 195

Y que seguía las modas del cortejo homosexual por la cantidad de *kalos names* que incluye.

#### 196

Las que realiza el pintor del Tymbos (Oxford 547, citado en la nota 167; Karlsruhe B 2663, citado en la nota 168) o algunas de las del pintor de las Cañas (París MNB 622, citado en la nota 177; Copenhague MN 729, citado en la nota 186/3). Ambos pintores y sus seguidores y escuela venden léцитos (aunque ninguno hasta el momento con el tema de Caronte) para la exportación y al rebajar la calidad pueden mantener los precios bajos aun cargando los costes de transporte (véase Diez de Velasco 1988, 104 ss.; Diez de Velasco 1991, 240-242).

#### 197

Como erróneamente aunque cautamente planteaba Kurtz 1984, 325, y sigue con una rotundidad inexplicable Sourvinou 1987, 148 (ya que en Sourvinou 1986, 219, aunque con dudas, parece conocer algún vaso con hombres figurados).

#### 198

París N 3449 (citado en la nota 179/18) la mejor ilustración la ofrece Stackelberg 1837, il. 48, ya que actualmente el vaso está muy deteriorado (Diez de Velasco 1994, n.º 3); son claras las figuras de un hombre con barba y una mujer. En el vaso de Atenas 1891 (citado en la nota 179/10) aparece Caronte junto a un anciano barbado, que sólo puede ser el difunto. Aparece un hombre de modo marginal en el vaso de Hamburgo 1917.817 (citado en la nota 186/2).

**199**

Atenas 1814 (citado en la nota 179/4); Nueva York 09.221.44 (citado en la nota 179/17).

**200**

Viejo Oligarca (ps. X. *Ath.*) 1,2.

**201**

Vidal-Naquet 1964.

**202**

Véanse los trabajos recientes (con bibliografía anterior) de Rao 1988 y Stevens 1991 o el de Borza 1955.

**203**

E. *Alc.* 252 ss.; 357 ss.; HF. 430 ss.

**204**

Ar. *R.* 181 ss.; *Pl.* 278; *Lys.* 606.

**205**

Es el Caronte helenístico y romano, estereotipado, diferente de la figura religiosa viva del clasicismo ateniense. Véanse los textos postclásicos en Terpenning 1885, 60 ss.; Díez de Velasco 1988, 482 ss. o Settaioli 1987.

**206**

Sud. *s.v.*

**207**

Hes. *Th.* 764-766.

**208**

Múnich 2777 (citado en la nota 218/3); también es repulsivo, por ejemplo, en Atenas 1926 (citado en la nota 218/1) o Berlín 3160 (citado en la nota 179/1).

**209**

París, Louvre CA 1264, del Grupo R (ARV 1384,19, Add 372); Pottier 1916, ils. 2-3; Séchan 1926, il. 4; Ruyt 1932, 65; Buschor 1959, il. 2; Kurtz 1975, il. 50.2; Peifer 1989, n.º 166; Hoffmann 1984, n.º 1; Hoffmann 1985, 173 ss.; Díez de Velasco 1988, n.º 83 (con más bibliografía); Díez de Velasco 1989, il. 1; Shapiro 1993, n.º 109, ils. 127-128.

**210**

Pottier 1883.

**211**

Si exceptuamos a Gorgo como dadora de muerte.

**212**

De ahí la sorna y la irreverencia del trato de Aristófanes (*Ra.* 852).

**213**

Shapiro 1993, 159-165, n.º 106-109; algunas identificaciones son hipotéticas.

**214**

Hoffmann 1984; 1985.

**215**

Como planteaba por ejemplo Waser (1898) en el título de su monografía que Hoffmann (1984) invierte.

**216**

Kurtz 1975, 223, il. 50.2.

**217**

Es la losa pintada de la tumba Andriuolo 47A (1968), hoy en el museo de Paestum (21506.9); Pontrandolfo/Rouveret 1992, 126, il. 1; 125, il. 2; Krauskopf 1988, n.º 343 (más bibliografía).

**218**

El material más antiguo lo constituyen una serie de estelas del Museo Cívico de Bolonia, en las que suele portar un remo 1) aparecida en Certosa; Mavleev 1986, n.º 80 (con más bibliografía); Sassatelli 1983, il. 9; fechada en el primer cuarto del siglo IV a. e. 2) aparecida en el Polisportivo; Mavleev 1986, n.º 68a (con más bibliografía); Sassatelli 1983, il. 8, de comienzos del siglo V a. e. 3) aparecida en el Sepolcreto Arnoaldi; Mavleev 1986, n.º 43 (con más bibliografía); Sassatelli 1983, il. 10, fechada a finales del siglo V a. e. y 4) aparecida en San Michele in Bosco; Sassatelli 1983, ils. 1-2; Mavleev 1986, n.º 42, fechada a finales del siglo V a. e., en la que el genio aparece portando quizás un timón (Sassatelli) o un remo. El resto de las representaciones de Charun como barquero son posteriores (Mavleev 1986, n.º 9, 10, 12, 37, 76, 93).

**219**

Por ejemplo, Mavleev 1986, n.º 1, 46, 53 o 60.

**220**

París, Louvre F 126, del pintor Oltos (ARV 55,13; Add 163); Villard 1951, ils. 1 (755), 5-8.

**221**

D. Briquel en comunicación verbal que le agradezco argumentó que la grafía de la inscripción etrusca podría permitir aventurar una fecha del siglo VI o comienzos del V a. e.; resulta a mi entender demasiado antigua en relación con lo que sabemos del resto de las representaciones de Charun. 182. Lincoln 1991, 13-15.

**222**

Lincoln 1991, 13-15.

**223**

Milchöffer 1880, 180 nota 1. Lo refutó Pottier 1883, 64 en lo que respecto a los léцитos de fondo blanco. Véase un intento de determinación del personaje difunto en léцитos de fondo blanco en la obra de Riezler 1914, 23-33; la complejidad del problema y la tendencia descriptiva dominante (frente a la interpretativa) en la arqueología de buena parte del siglo han enterrado la discusión hasta que ha sido retomada en los últimos tiempos.

**224**

Bazant 1983, 37 ss., réplica de Kahil en p. 43.

**225**

Véase, por ejemplo, Shapiro 1991, figs. 1-20; también Boardman 1955; Zschietzschmann 1928; para el material anterior al arcaísmo, Ahlberg 1971, 25-219.

**226**

1) Atenas, Museo Nacional 1756 del pintor del Triglifo (ARV 1385,4, Add 372); Dumont/Chaplain 1881, il. 12; Kurtz 1975, il. 51.4. Otro ejemplo 2) Lyon (E 49) del mismo pintor (ARV 1385,5) Bérard 1988, il. 27, presenta una iconografía muy semejante; los léцитos gigantes que presiden la escena no deben ser marmóreos sino cerámicos. Tzachou 1989 il. 18, presenta un léцитo del 3) Museo del Pireo (OM 40) en el que la rigidez del cadáver destaca de modo ejemplar frente a los gestos y el movimiento de los vivos.

**227**

Toronto, Royal Ontario Museum 378, a la manera del pintor del Pájaro (ARV 1234,26); Benndorf 1884, il. 17,1.

**228**

Como defienden incitando a la prudencia Kurtz/Boardman 1971, 104-105 o Kurtz 1975, 223.

**229**

Atenas, Museo Nacional 1821, pintor de Aquiles (ARV 998,168; Add 313); Fairbanks 1907, fig. 52; Riezler 1914, il. 37; Rhomaios 1930, il. 7.3-4; Lissarrague 1988, il. 14.1.

**230**

Benndorf 1884, pls. 16.1; 18.1 y 2; 20.2; 21.1; 22.1 y 2; 22.2; 26.

**231**

Benndorf 1884, 38-43.

**232**

Berlín, Staatliche Museen 2451, que da nombre al pintor al que lo atribuyó Beazley (ARV 1242,1); Benndorf 1884, il. 26; Fairbanks 1914, il. 21.2; Riezler 1914, il. 64.

**233**

Atenas, Museo Nacional 2018, del pintor de Saburof (ARV 847,215); Benndorf 1884, il. 21.1.

**234**

Atenas, Museo Nacional 2019, del pintor de Saburof (ARV 848,216); Benndorf 1884, il. 18.1.

**235**

Pottier 1883, 61-63.

**236**

Plu. *Phil.* 21,5.

**237**

Pl. *Lg.* XII, 947c.

**238**

Zúrich, Instituto arqueológico de la Universidad L-545, del pintor de Berlín 2451 (ARV 1243,2); Bloesch 1964, n.º 28; Buschor 1969, il. 236; Shapiro 1991, il. 26.

**239**

Véanse diversas interpretaciones del gesto en Neumann 1965, 58 ss.; Friis 1951, 55 ss.; Davies 1985, 627-630 o Pemberton 1989.

**240**

Desde esta óptica escenas anodinas como la del lécito de Nueva York, Metropolitan Museum 08.258.18, del pintor de Aquiles (ARV 999,180); Fairbanks 1914, il. 35.2, con una mujer dando la mano a un joven desnudo, cobran el significado de una despedida fúnebre, siendo el joven el difunto.

**241**

Atenas, Museo Nacional 2038, del pintor del Triglifio (ARV 1386,31); Benndorf 1884, il. 22.2.

**242**

Solamente puede ser el muerto el personaje que aparece incrustado entre su tumba que se abre imaginariamente para dejarlo emerger en un vaso de Petersburgo B2657 (citado en la nota 98/10).

**243**

Atenas 1830, escena completa en Buschor 1925, il. 5 (citado en la nota 54).

**244**

Copenhague, Museo Nacional 729 (citado en la nota 186/3); también Atenas (citado en la nota 179/5); Colonia, colección privada (citado en la nota 188/6).

**245**

Atenas, Museo Nacional 1965 del estilo del pintor de Aquiles (ARV 1003,29); Buschor 1925, il. 3.

**246**

Berlín, Antikenmuseum 1983.1; Wehgartner 1985; Wehgartner 1991, ils. 12-14.

**247**

Vernant 1982, 45 ss., basado en Loraux 1975, 1977 o 1981; su análisis y terminología los siguen muchos otros, por ejemplo Cerchiai 1984; Sourvinou 1987, 147 ss. o Bérard 1988, 168 ss.

**248**

Por ejemplo, Múnich 2777 (citado en la nota 218/3).

**249**

En los léцитos de Atenas 1830 (citado en la nota 37) y Cracovia 1251 (citado en la nota 121/2) o Oxford, antes en la colección Burgon (citado en la nota 173/3).

**250**

Relieve del Cerámico de Atenas (citado en la nota 171).

**251**

En el capítulo anterior.

**252**

Atenas 1830 (citado en la nota 54) o Atenas 12783 (citado en la nota 51).

**253**

Atenas 17294 (citado en la nota 50).

**254**

París CA 1264 (citado en la nota 209).

**255**

Nueva York 09.221.44 (citado en la nota 179/17).

**256**

1) Atenas, Museo Nacional 1942, pintor de Thanatos (ARV 1229,27; Add 351); Riezler 1914, il. 30; Siebert 1979, il. 8; Peifer 1989, n.º 100; una escena con un personaje parecido en 2) Nueva York, Metropolitan Museum 07.286.42 del pintor de Aquiles (ARV 1001, 209; Add 313); Fairbanks 1914, il. 39.

**257**

*Od.* 24, 6-9.

**258**

La monografía específica sobre el *eidōlon* es la de Peifer 1989, con una documentación exhaustiva y una buena bibliografía a la espera de la publicación del artículo del LIMC en un futuro suplemento. Los aspectos teóricos y metodológicos los ha revisado Siebert 1979, 63 ss. El tema de la figuración del muerto ha sido tratado por Vernant en diversas ocasiones (1990, 34 ss., 1992, 91 ss.) en relación con la imagen; véase también Saïd 1987, 309 ss. Muy recientes son los trabajos de Bérard 1988; Sourvinou 1987; Mainoldi 1987 o Bazant 1983, que intentan desentrañar la imagen del muerto desde un análisis iconográfico muy competente; también Díez de Velasco 1988, 266-312; Díez de Velasco 1989, 309-317.

La representación del muerto en Grecia ha sido un tema que interesó desde una época muy temprana a la investigación, como se desprende de los estudios pioneros de J. Lessing *De Mortis apud Veteres* Figura de 1769 o de R. Hirsch *De Animarum apud Antiquos Imaginibus* (Leipzig, 1889). Para un repaso del *eidōlon* en la perspectiva general del estudio del alma entre los griegos (desde una óptica comparativa), véase el excelente estudio de Bremmer 1983, 79 ss.; sobre el alma, entre otros muchos estudios, véanse Otto 1958, cap. 1, esp. 21 ss.; Claus 1981; Onians 1954, 93 ss. o Furley 1956.

**259**

TLG IV, 214; LSJ, 483; en una cratera apula de figuras rojas de Múnich, Staatliche Antikensammlungen 3296, del pintor del Inframundo (Furtwängler/Reichhold 1904, il. 90; Schmidt 1981, n.º 1) aparece nombrado el *eidōlon* por una inscripción en una escena teatral (Séchan 1926, il. 8).

**260**

Y otros seres mixtos de mujer y león alado; véase, por ejemplo, Moret 1984 o Vollkommer 1991 para la iconografía (con bibliografía) o Walter 1960, Malten 1914, 239 ss. o Buschor 1944 para la faceta funeraria de estos personajes míticos. Harrison 1922, cap. V, a pesar de que algunos análisis resultan desfasados, plantea una interesante aproximación a estos personajes míticos (sirenas, esfinges, etc.).

**261**

Vollkommer 1992.

**262**

La problemática la repasa Lincoln 1986, 119 ss., incluyendo la bibliografía fundamental.

**263**

Vermeule 1979, 65, fi. 23, de la colección del Dr. Ludwig de Aachen (Alemania). Otro ejemplo en un larnax de Milatos (Vermeule 1965, 146-147, il. 2ª).

**264**

Aunque el *ba* (b3) sea el principio transcorpóreo más representado (a partir de la dinastía XVIII como pájaro antropocéfalo) y posea una vertiente iconográfica sencilla de copiar, resulta completamente diferente al *eidōlon*-volador griego. El *ba* mantiene la continuidad y asegura la identidad tras la muerte, mientras que el *eidōlon* testifica justamente la desidentificación. Junto al *ba* está el *ka* (k3), fuerza vital, doble del individuo y tras la muerte principio que permite al muerto alimentarse de las ofrendas; el nombre (*rn*), que permite la identificación del muerto en el más allá; el corazón (*ib*, *ḥ3ty*), sede de la memoria, o la sombra (*šwyt*), sede de los poderes generativos y de la movilidad. Tras la muerte se produce la transformación en *akh* (*3ḥ*), espíritu iluminado (véase, por ejemplo, Derchain 1981 -síntesis con bibliografía- o Zabkar 1968 para el *ba*). Como puede verse, el imaginario egipcio posee una complejidad frente al que el griego no resiste la comparación. Agradezco a M. A. Molinero Polo su asesoramiento en este tema.

**265**

La tendencia a buscar en Egipto la cuna del saber griego (y en especial de las ideas sobre el más allá) se sustenta en presupuestos muchas veces poco sólidos, véase Diez de Velasco/Molinero 1994.

**266**

Kahil 1988 con bibliografía, fuentes literarias e iconografía.

**267**

*Od.* 12,195 ss.; véase al respecto Gresseth 1970 o Breglia 1987.

**268**

Weicker 1902, esp. cap. I, 1 ss.; Pollard 1977, 188 ss. Tratado con detalle en Peifer 1989, cap. V. También Buschor 1944, 48 ss. y 69 ss.; Walter 1960, 63 ss.; Lanata 1967, 34 ss.; Wilamowitz 1931 I, 262 ss.; Harrison 1922, 20 ss.; Page 1973, 86 ss.; o Picard 1938, entre otros.

**269**

Nilsson 1967, 197 ss.

**270**

Apolonia 5030 (citado en la nota 123).

**271**

Nueva York, Metropolitan Museum 1956.171.25 del pintor de Diosfo (ABV 509,137; Para 248; Add 127); cara B: Kossatz 1992, n.º 63 (foto, bibliografía y reenvíos); cara A citada en nota 49/3.

**272**

Nápoles, Museo Nacional SA120, fechado en torno al 540 a. e.; Rumpf 1927, n.º 219, il. 173; Kossatz 1981, n.º 812 foto.

**273**

Dentzer 1982, n.º VIa 1, 2, 5, 9, 13.

**274**

París, Louvre E667 del pintor de Naucratis (Stibbe 1972, n.º 13, il. 16.1), fechado en la década del 570-560 a. e.; Weicker 1902, 15, il. 9; Harrison, 207, il. 40; Dentzer 1982, n.º VIa1, fig. 107; Hermary 1986, n.º 636 foto; Vollkommer 1992, n.º 55 bibliografía.

**275**

Por ejemplo, en una crátera de cáliz de figuras rojas del Museo de Agrigento C1956 del grupo de Pezzino (ARV 32,2; Para 324; Add 157), Peifer, il. 16, n.º 116, fechable en torno al 500 a. e.

**276**

Ejemplos en Siebert 1979, ils. 1 a 3, o Peifer, ils. 3, 15, 16.

**277**

Como en las ánforas de cuello de figuras negras de Nueva York, Metropolitan Museum 56.171.25 (citado en la nota 271) o París, Louvre F388 (citado en la nota 49/4).

**278**

Un *askos* de figuras negras de Boston, Museum of Fine Arts 13.169, atribuido al pintor de Tyszkiewicz en un primer momento por Beazley (1918,55; ARV1 188,59) y luego dejado sin atribución, fechado en el segundo cuarto del siglo V a. e.; Kurtz 1975, il. 27.1; Vermeule 1979, il. 25; Peifer 1989, n.º 51.

**279**

Boston, Museum of Fine Arts 10.220, del pintor de Saburof (ARV 845,170; Add 297); Fairbanks 1914, 256, n.º 14a, il. 37, que identifica a la mujer diminuta como la difunta; Vermeule 1979, il. 24; Peifer 1989, n.º 101.

**280**

Berlín VI3325 (citado en la nota 55/5).

**281**

Nueva Orleans, colección privada, atribuido por Bothmer al pintor de Thanatos; Shapiro 1981, n.º 44; Peifer 1989, n.º 104.

**282**

Atenas, Museo Nacional 1815, del pintor de Saburof (ARV 845,169; Add 297); Riezler 1914, il. 22; Nakayama 1977, GBIII, 2; Humphreys 1980, il. 2c; Peifer 1989, n.º 102.

**283**

París, Louvre MNB 3059 del pintor del Tymbos (ARV 754,14; Add 285); Benndorf 1884, il. 19.2; Kurtz 1975, il. 22.1; Peifer 1989, n.º 103.

**284**

Berlín, Antikensmuseum VI3324, del pintor del Tymbos (ARV 754,11); Benndorf 1884, il. 19.5; Wehgartner 1991, il. 8.1-3.

**285**

Por ejemplo, en las ánforas del pintor de Diosfo (Nueva York 56.171.25 y París F388 citadas en la nota 49/3-4) en las que Hypnos y Thanatos (no alados en el primer caso) transportan el cadáver de Sarpedón sobre el que aparece revoloteando un *eidōlon* en armas (con lanza y escudo) que se figura con unas alas bien visibles.

**286**

Londres, Museo Británico B639 del pintor de Safo (Haspels 1936, 227,28, il. 36.1), fechado en torno al 490 a. e.; Harrison 1922, il. 22; Peifer 1989, n.º 14; Boardman 1974, il. 261; Siebert 1990, n.º 622 foto; Kossatz 1992, n.º 18 foto completa; Vollkommer 1992, n.º 58 foto (con más bibliografía).

**287**

También, por ejemplo, en el 1) dinos del Kunsthistorisches Museum de Viena IV3619 del pintor del Doliente del Vaticano; fechado en el 540-520 a. e. (ABV 140,3, Add 38); Peifer 1989, n.º 11; Vollkommer 1992, n.º 57 (con bibliografía y reenvíos) o en el 2) ánfora campana de figuras rojas de Leiden, Rijksmuseum AMM1 del pintor de Ixion, fechable entre el 320-300 a. e. (LCS 339, 800); Peifer 1989, n.º 25; Vollkommer 1992, n.º 65 (bibliografía y reenvíos).

**288**

Por ejemplo, la copa de Roma, Villa Giulia 57912 de Epicteto (ARV 72,24; Add 167), fechada en torno al 510 a. e.; Vollkommer 1992, n.º 60 (con bibliografía y reenvíos). Más ejemplos en Vollkommer 1992, n.º 62-64.

**289**

París, Cabinet des Médailles 385, y Bonn Akademisches Kunstmuseum 143b, del pintor Cleofrades (ARV 186,50; Add 188), fechado en torno al 500/490 a. e.; Peifer 1989, n.º 13; Siebert 1990, n.º 624; Kossatz 1992, n.º 20; Vollkommer 1992, n.º 61 ilustración.

**290**

Correspondería al «alma libre» del análisis de Arbman 1926 que aplica Bremmer 1983 parte 2 al mundo griego; también Culiano 1984, 23 ss.

**291**

Apolonia 5030 (citado en la nota 123).

**292**

Atenas, Museo Nacional 19765 del pintor de Beldam; Karouzou 1972, il. 18; Sarian 1986, n.º 7; Peifer 1989, n.º 60; Sarian 1992, n.º 95; Mainoldi 1984, il. IV.13.

**293**

Frankfurt Li 560, fechado a comienzos del siglo V a. e. (citado en la nota 158).

**294**

Tubinga 5./10.1507 (citado en la nota 159).

**295**

Mommsen 1982, 205 ss.

**296**

Baltimore, Museo (Robinson Collection); Robinson 1934, ils. 7 y 41.2a-c; Peifer 1989, n.º 98.

**297**

Boston, Museum of Fine Arts 03.801; Fairbanks 1914, il. 17.2; Vermeule 1979, il. 29; Peifer 1989, n.º 99.

**298**

Jena 338 (citado en la nota 92).

**299**

Oxford 547 (citado en la nota 167).

**300**

Karlsruhe B2663 (citado en la nota 168).

**301**

París N 3449 (citado en la nota 179/18).

**302**

Berlín VI3137 (citado en la nota 178).

**303**

Atenas 1758 (citado en la nota 181/4).

**304**

La mariposa *psychē* aparece en Aris. HA. 551a; véase también el análisis del simbolismo en Deonna 1954.

**305**

Boston 95.47 (citado en la nota 121/3); porta una corona, por ejemplo en Palermo, Mormino (citado en la nota 108).

**306**

Leiden AMM1 (citado en la nota 287/2).

**307**

1) Jena, Schaal 1923, il. 23 (con más bibliografía). Otros ejemplos en los léцитos de 2) Marburgo, Universidad 1016 del pintor del Pájaro (ARV 1233,19; Add 352); Peifer 1989, n.º 81, en el que un joven toca una estela y sobre su cabeza revolotea un *eidōlon*; no hay modo de saber si se trata de un difunto o sencillamente de un visitante realizando un gesto de respeto como quiere Kurtz 1975, il. 39.3; 3) Londres, British Museum D54, del pintor de Aquiles (ARV 1000,193); Murray/Smith 1896, il. 5; Kurtz 1975, il. 36.1; Peifer 1989, n.º 79.

**308**

Nueva York, Norbert Schimmel Collection, del pintor de Aquiles; Muscarella 1974, n.º 63; Peifer, n.º 77.

**309**

Viena, Kunsthistorisches Museum 3748 del pintor de la Mujer (ARV 1372,16; Para 485; Add 370); Benndorf 1884, il. 33; Oberleitner 1974, n.º 110, il. 21; Kurtz 1975 il. 44.2; Bérard 1988, 165; Peifer 1989, n.º 74; Robertson 1992, il. 257.

**310**

Ya lo constató Bérard 1988 165 (y yo mismo, Diez de Velasco 1988, 291). En otros casos, como por ejemplo en los léцитos de 1) Berlín, Staatliche Museen F2684 del Grupo de los Léцитos Gigantes (ARV 1390,3, Add 373); Kurtz 1975, il. 54.2; Peifer 1989, n.º 75, o de 2) París, Louvre MNB 1147 = L-88 del pintor del Cuadrado (ARV 1237,12); Peifer 1989, n.º 73, en la escena de *próthesis* se figura solamente un *eidōlon*.

**311**

Viena 1086 (citado en la nota 179/19): el *eidōlon* se dirige hacia una niña difunta cuya alma pudiera por lo tanto aparecer representada de dos maneras.

**312**

Atenas 1926 (citado en la nota 218/1), Louvre N 3449 (citado en la nota 179/19), Berlín 3137 (citado en la nota 169), Boston 95.47 (citado en la nota 121/3).

**313**

Atenas (citado en la nota 190/3), Atenas 1758 (citado en la nota 181/4), Oxford 1889.827 (citado en la nota 179/12).

**314**

1) París, Louvre MNB 1729, del grupo de Berlín 2459 (ARV 1374,2; Add 370); Pottier 1883, il. 4; Riezler 1914, il. 62; Peifer 1989, n.º 95. Otros ejemplos: 2) Berlín, Antikenmuseum V13372 del pintor de la Mujer (ARV 1371,2; Para 48 5; Add 370); Riezler 1914, il. 63; Greifenhagen 1960, ils. 76-77; Peifer 1989, n.º 90; Wehgartner 1991, ils. 25-26 (con más bibliografía); 3) Berlín, Antikenmuseum F2459, del grupo de Berlín 2459 (ARV 1374,3); Fairbanks 1914, il. 10.2; Riezler 1914, il. 65; Peifer 1989, n.º 96; Wehgartner 1991, il. 29.

**315**

París, Louvre MNB 804, del pintor del Cuadrado (ARV 1239,55; Add 352); Rayet 1888, il. 86; Peifer 1989, n.º 88.

**316**

1) Viena, Kunsthistorisches Museum 144, del pintor de la Mujer (ARV 1372,9); Benndorf 1884, il. 14; Peifer 1989, n.º 91. Otros ejemplos de *eidōla* junto a estelas en escenas de visita a la tumba: 2) Atenas, Cerámico 7101.7115; Schlörb 1966, il. 33.1; Peifer 1989, n.º 94; 3) Atenas, Museo Nacional 1799 del pintor de la Mujer (ARV 1372,10); Riezler 1914, n.º 68; Peifer 1989, n.º 92; 4) Atenas, Museo Nacional 1762 del pintor de la Atenas 1762 (ARV 1241,1); Fairbanks 1914, il. 9.1; Riezler 1914, n.º 66; Peifer 1989, n.º 89; 5) Kassel, Staatliche Kunstsammlungen T379, estilo del pintor del Pájaro (ARV 1234,14; Add 352); Fairbanks 1914, il. 10.3; Lullies 1972, il. 47.1; Peifer 1989, n.º 82; 6) Nueva York, Metropolitan Museum 99.13.4 del pintor del Cuadrado (ARV 1238,30); Fairbanks 1914, il. 14.1; Peifer 1989, n.º 87; 7) Bruselas, Musées Royaux A1168, estilo del pintor de la Mujer (ARV 1373,4); Fairbanks 1914, il. 10.1; Mayence 1926, il. 3.2; Peifer 1989, n.º 93. Una escena con tres personajes y *eidōlon* se figura en el vaso 8) París, Louvre CA 1439, del grupo de Berlín 2459 (ARV 1374,1); Fairbanks 1914, il. 14.1; Peifer 1989, n.º 97.

**317**

Oxford 547 (citado en la nota 167); Karlsruhe B2663 (citado en la nota 168).

**318**

Frankfurt Li560 (citado en la nota 158); Tubinga S/10.1507 (citado en la nota 159).

**319**

Jena 338 (citado en la nota 92).

**320**

Aunque la escena, como vimos en el capítulo 2.2, resulta complicada de explicar satisfactoriamente.

**321**

Atenas 450 (citado en la nota 67).

**322**

II. XXIII, 62-107.

**323**

Véase la monografía específica de Stähler 1967.

**324**

*Od.* 11, 51-80.

**325**

El episodio de Elpenor es congruente en la estructura de la *Nékyia* desde el punto de vista significativo, y la información que transmite es fundamental en el esquema imaginario del funeral homérico, por lo que no nos adherimos al grupo de investigadores que sospechan de la interpolación y ponen en duda la validez de la información.

**326**

Sobre los insepultos (*átaphoi*), véase Garland 1985, 101 ss.

**327**

Boston, peliké ático de figuras rojas, Museum of Fine Arts 34.79 del pintor de Licaón (ARV 1045,2; 1679: Para 444; Add 320), fechado en torno a 430 a. e.; Caskey 1934, ils. 27-28; Schefold/Jung 1989, il. 304; Touchefeu 1988, n.º 6; Touchefeu 1992, n.º 149 (con foto y más bibliografía); Peifer 1989, n.º 61; Siebert 1990, n.º 631.

**328**

En la iconografía en que se figura la *Nékyia* homérica los difuntos aparecen en plena figura; por ejemplo, en la pintura mural de Polignoto de Tasos en el pórtico de los cnidios en Delfos (Paus. X, 27 ss.) o en los vasos áticos (Felten 1975) o suditalicos (Pensa 1977; Lohmann 1979) con representaciones del más allá; véanse también Touchefeu (1968, 117 ss.; 1992, 961 ss.; 1988, 721 ss.) o Buitron 1992, 98 ss.

**329**

Los problemas judiciales relacionados con herencias controvertidas se solían plantear cuando el difunto no tenía hijos naturales y había optado por adoptar a uno para que se encargase de cumplir los ritos fúnebres (véase, por ejemplo, Is. II, 10 ss.; IV, 19 ss.; VI, 51 ss.).

**330**

Lincoln 1979 argumenta que el perro infernal es un motivo indoeuropeo y no solamente griego; véase también Schlerath 1954 o Lurker 1983b. Sobre Cerbero, véanse Woodford 1992 (con bibliografía); los trabajos de Thiry (1972; 1973) o Mainoldi (1981; 1984, 28 ss.; 37 ss.); la iconografía, muy en relación con la de Heracles, la repasan, por ejemplo, Brommer 1953, 43 ss.; Felten 1975, 10 ss. o Boardman 1988-90, 87 ss. (con más bibliografía).

**331**

Perdida, proveniente de Argos, cótila corintia de figuras negras, del pintor de Fóloe; Payne 1931, il. 45c; Brommer 1953, il. 24b; Boardman 1988-90, n.º 2553; Woodford 1992, n.º 1 (más bibliografía).

**332**

Por ejemplo *Il.* XII, 310 ss. (comentario en Finley 1977, 117 ss.). Sobre la guerra en Grecia (y sus implicaciones religiosas) destacan las contribuciones en Vernant 1968 (especialmente Lejeune 1968; Vian 1968; Courbin 1968 y Kirk 1968); Pritchett 1979 o Lonis 1979, pero el estudio más clarificador es sin duda el de Brelich 1961. Las implicaciones guerra-agon-muerte las trata Meuli 1968 de modo muy sugestivo.

**333**

Identificado con el término homérico *lyssa* por Lincoln 1975, tiene paralelos en la posesión mística del guerrero entre celtas, germanos y otros pueblos indoeuropeos que optaron por mantener entre la casta militar los modos arcaicos de combate. Tiene su origen en técnicas extáticas de caza mística luego redirigidas a la agresión bélica (véase Diez de Velasco 1994b, 527 ss.). La vida del guerrero homérico (véase Finley 1977, 151 ss.) es parecida a la de los *einherjar* germánicos, dedicados a festines mientras no combaten.

**334**

Véase, por ejemplo, Dumézil 1985, 205 ss.; Wikander 1938; Scott 1987 o Lincoln 1991, caps. 11-12.

**335**

Muchos de ellos de fecha posterior (como la iniciación espartana de clara raigambre hoplítica aunque mantenga modos de actuación ritual muy anteriores); sobre este tema de moda véanse los magistrales Jeanmaire 1939; Brelich 1969 o las reveladoras aportaciones de Vernant/Vidal-Naquet (1992 recopiladas previamente en Vidal-Naquet 1981) y los coloquios monográficos de los últimos años, por ejemplo Bianchi 1984; Ries 1984; Moreau 1991; o Levêque 1990. Más bibliografía en el reciente artículo de síntesis de Moreau 1992.

**336**

Una introducción muy somera al tema con algunos apuntes bibliográficos en Díez de Velasco 1995.

**337**

Se expone con detalle una interpretación de las características de la iniciación real (heroica, aristocrática) en Díez de Velasco 1992b.

**338**

Véase para el hoplitisismo, por ejemplo, Snodgrass 1965; Detienne 1968 o recientemente Burkert 1992b, 538 ss.; para los cambios sociales y territoriales tras la instauración de la *pólis*, por ejemplo Polignac 1984 (con bibliografía).

**339**

La aproximación más especializada al tema aparece en la veintena de contribuciones recogidas en Murray 1984, con bibliografía. Una bibliografía más al día en Schmitt 1992, 495 ss.; el papel del *sympósion* en la ideología aristocrática lo trata Dentzer 1982, 429 ss.; la iconografía la repasa Lissarrague 1987; el papel religioso del vino (en general y en el seno del *sympósion*) lo estudia con detalle Kircher 1910; la borrachera es el tema académico desarrollado por Villard (1975; 1988) en sus dos tesis. Murray 1988 trata específicamente el tema de la muerte y el *sympósion* pero desde una perspectiva diferente de la que se defiende aquí.

**340**

Villard 1988b expone con detalle los modos y causas de la necesidad de la mezcla.

**341**

Madrid, Museo Arqueológico Nacional 10910, copa de Pamphaios (ABV 236); Cabrera 1991, 123, il. 6. Más ejemplos en Krauskopf 1988, n.º 42 (con reenvíos y bibliografía); Frontisi 1984 o Frontisi 1991.

**342**

El Dioniso ctonio, desvelado por ejemplo por Heráclito en un controvertido pero a mi entender diáfano pasaje (22 B 15 Diels/Kranz = 50 Marcovich = Clem. *Prot.* 34; sigo la traducción de García Quintela 1992, 244-4S, salvo en el teónimo «[...] Pero es que el mismo son Hades y Dioniso, por quien desvarían y celebran las leneas»); véase, por ejemplo, la interpretación restrictiva de Jeanmaire 1951, 270 ss. y la discusión bibliográfica en 494 ss., pero también la iconografía bastante notable recogida por Metzger 1944 o los relieves locreses en los que le representa a Dioniso junto a Hades y Perséfone (Gasparrí 1986, o. 537-540; Lindner 1988, n.º 58-59).

**343**

1) París, Louvre E667, del pintor de Náucratis (570-560 a. e.); Weicker 1902, 15, il. 9; Harrison 1922, 206 ss.; Nilsson 1967, 196,3; Stibbe 1972, n.º 13, il. 6.1; Fehr 1971, n.º 32; Dentzer 1982, n.º VLa1 (más bibliografía); Hermary 1986, n.º 636; Pipili 1987, n.º 194, il. 103; Vollkommer 1992, n.º 55. Otras escenas muy semejantes se figuran en las siguientes copas laconias: 2) Pratica di Mate E1986, del pintor de Náucratis; Stibbe 1972, n.º 19; Paribeni 1975, il. 5; Dentzer 1982, n.º VLa2; Pipili 1987, n.º 195; 3) fragmento Samos K2073, del pintor de la caza; Stibbe 1972, n.º 215, il. 71.3; Dentzer 1982, n.º VLa9; Pipili 1987, n.º 197; 4) Tarento, Museo Nacional 20909, del pintor de los jinetes; Stibbe 1972, n.º 312;

Fehr 1971, n.º 35; Dentzer 1982, n.º VLa13, il. 108; Pipili 1987, n.º 198. Incluso hay un ejemplo, 5) París, Louvre E672, del pintor de Náucratis, Stibbe 1972, n.º 33, il. 18; Fehr 1971, n.º 33; Dentzer 1982, n.º VLa3 (más bibliografía); Pipili 1987, n.º 199, il. 105, en el que a pesar de no haber genios alados revoloteando en la escena de *sympósion*, aparece una sirena en el medallón justo debajo del simposiasta.

### 344

Samos K1207, K1541, K2402, Berlín 460x, 478x, del pintor de Arcesilao; Stibbe 1972, n.º 191, il. 58; Fehr 1971, n.º 37; Blech 1982, 409, il. 40; Hermary 1986, n.º 637; n.º 47; Dentzer 1982, n.º VLa5, il. 109; Pipili 1987, n.º 196, il. 104-104a, para las granadas, Muthmann 1982, il. 35.

### 345

Oxford, Ashmolean Museum 1974.344, estilo del pintor de Andócides; Boardman 1974, il. 177; Vickers 1988, n.º 33 (más bibliografía); Bron/Lissarrague 1984, il. 3.

### 346

Mitropolou 1976, 83 ss.; 1977, 5 ss.; Küster 1913; Nilsson 1967, 197 ss.

### 347

Pero siguiendo un método de análisis completamente diferente al de Krappe 1928, 27 ss.

### 348

Hes. *fr.* 261 M/W (*schol.* A.R. 11, 118-121) dice: «En las *Grandes Eeas* se dice que Melampo, que era muy querido de Apolo, se ausentó del país y se alojó en la casa de Polifonte. Habiendo sido sacrificado un buey por Polifonte, una serpiente subió reptando al sacrificio y dio muerte a los sirvientes del rey. El rey indignado cogió y enterró a Melampo. Sus retoños (de la serpiente) criados por él le lamían los oídos y le inspiraron el arte adivinatoria. Por ello precisamente [...] cuando estaba a punto de caer la casa en que estaba Ificlo avisó a una sirvienta anciana y en pago de ello fue soltado por Ificlo» (traducción de A. Martínez Díez). Apollod. I[96], 9, 11, dice: «(Melampo) [...] vivía en el campo; en la encina que se alzaba frente a su casa hicieron nido unas serpientes; los criados las mataron y él, recogiendo leña, quemó a los reptiles pero alimentó a las crías. Cuando crecieron, situadas sobre sus hombros mientras dormía, le lamieron los oídos. Melampo despertó sobresaltado y se dio cuenta de que comprendía las voces de las aves que revoloteaban, e informado por ellas, predijo a los hombres el porvenir. Adquirió además el arte de interpretar los auspicios y, tras encontrarse con Apolo cerca del Alfeo, en lo sucesivo fue un excelente adivino» (traducción de M. Rodríguez de Sepúlveda).

### 349

El caso de Melampo no es el único. Heleno y Casandra, hijos de Príamo, a los que dejaron olvidados en el altar de Apolo Timbreo y a los que unas serpientes lamieron los oídos (*schol.* il. VII,44; Eust. *Comm. Hom.* il. 663, 40), alcanzan también el poder mántico (véase Halliday 1913, 83 ss.). La relación serpiente-comprensión del lenguaje de los animales se convirtió en un motivo duradero, así en el siglo ni d. e.: «[...] los árabes, por ejemplo, entienden el de los cuervos, y los etruscos el de las águilas; quizá también cualquiera de nosotros llegaría a comprender el lenguaje de los animales si una serpiente purificase nuestros oídos [...]» (Porph. *Abst.* 111, 4, 1).

### 350

Dowden 1989, 71-115, sigue la argumentación de Burkert 1972, 129-136, y Burkert 1979, 86-87.

### 351

La relación entre Melampo y el *Melampódion* (*Helleborus Orientalis Lam.*) la destacó Murr 1890, 228; también Edmunds 1981, 221 ss.

### 352

Sobre el adivino y sus poderes, véanse los trabajos recientes de Jost 1992, 172 ss.; Simon 1992, 405 ss. (iconografía); Suárez de la Torre 1992, 3 ss.; también Gil 1969, 96 ss.

**353**

Hesíodo (*fr.* 275 M/W) y del mismo modo Dicearco (*fr.* 37 Wehrli), Clearco y Calímaco (*fr.* 576 Pfeiffer) cuentan de Tiresias lo siguiente: «Tiresias, el hijo de Everes, vio en Arcadia, en la montaña de Cilene, dos serpientes realizando la cópula, hirió de muerte a una de ellas y al instante cambió de constitución, pues de hombre se convirtió en mujer y se mezcló en el amor con un hombre. Apolo le hizo saber por voz del oráculo que si volvía a observar a las serpientes en cópula y del mismo modo hería a la otra volvería a su primitivo estado. Tiresias cuidó de seguir las indicaciones del dios y de ese modo recobró su antigua naturaleza. Y ocurrió que Zeus en una discusión con Hera defendía que en el acto sexual la mujer experimentaba mayor placer que el hombre mientras que Hera decía lo contrario, por lo que decidieron llamar a Tiresias para preguntarle, ya que había experimentado ambas condiciones. Tiresias respondió que si había diez partes de placer el hombre gozaba de una mientras que la mujer de nueve. Hera, irritada, le reventó los ojos cegándolo, pero Zeus le hizo el don de la adivinación y de una vida que se extendiese durante siete generaciones» (*Phleg.* 257 F 36 Jacoby, traducción de A. Martínez Díez). La fuente primera es la pseudo-hesíodica Melampodia, por lo que la antigüedad de la cita está bastante asegurada.

**354**

Apollod. III[70] 6,7, Hyg. *Fab.* 75; Ou. *Met.* III, 322 ss. Es la versión A del catálogo de Brisson 1976, 12-21. Este trabajo es el mejor análisis sobre el mítico adivino; añádase a la bibliografía García Gual 1977, 121 ss.

**355**

Version B (Brisson). Véase también Loraux 1989, 253-271. No tengo en cuenta la versión aberrante de Sótrato (32 F 7 Jacoby; *SHell.* II, 733, 352-353 -Eust. *Comm. Hom. Od.* 10, 492-).

**356**

«[...] y Ferécides (3 F 92a Jacoby) dice que Tiresias fue cegado por Atenea [...] Tiresias vio a la diosa completamente desnuda, ella tapándole los ojos con las manos lo cegó. Cariclo le suplicó que le devolviese la vista, no pudo hacerlo, pero purificándole los oídos le capacitó para comprender todos los sonidos emitidos por los pájaros. Además le dio un bastón de madera de cornejo gracias al cual andaba como los que ven» (Apollod. III[70] 6, 7); también Call. *H. V.*, 5, 75 ss.; Nonn. *D. V.*, 337 ss.

**357**

Ou. *Met.* III, 316 ss.; Hyg. *Fab.* 75. En los casos Ao2,4,6,9,10 y 11 (Brisson) se cita el uso del bastón, en las otras versiones Tiresias mata o hiere a las serpientes pero no se menciona el uso de espada (contra de Waele 1927, 146 ss.).

**358**

Sobre el *kērykeion* véase Boetzkes 1913; De Waele, 1927; Schouten 1967, 177 ss.; Preller 1846, 516 ss.; Hoffmann 1890; Díez de Velasco 1987; Knauer 1992 (más bibliografía en nota 333).

**359**

Véase Crome 1938/1939, 117 ss.; Díez de Velasco 1988, 39 ss.; Siebert 1990, 381 ss.

**360**

Hyg. *Astron.* VII: «[...] Mercurio (Hermes) accedió a la petición de Apolo de permitirle adjudicarse la invención de la lira y recibió de éste un bastón. Bastón en mano, mientras paseaba por Arcadia, vio a dos serpientes con los cuerpos entrelazados en una actitud que parecía de combate y colocó el bastón entre ambas y así las separó. En recuerdo de este episodio se dice que el bastón es símbolo de paz y algunos, cuando hacen caduceos, figuran serpientes enlazadas en torno al bastón».

**361**

Sigo la argumentación de Brisson 1976, 55, que por el momento, a la espera del completo análisis iconográfico en el artículo correspondiente del LIMC, parece tener una sola confirmación (hipotética) en la iconografía en un vaso etrusco de bronce del Museo Arqueológico de Arezzo (Brisson 1976, il. 10) con la representación de Tiresias y un bastón con serpientes enlazadas en su parte superior.

362

Véase el estudio del «lenguaje» iconográfico del caduceo en Siebert 1990, 381 ss.

363

El texto completo de Conón (26 F 1[33] Jacoby-Phot. *Bib.* 186,33-) es el siguiente: «(la narración) número treinta y tres cuenta que Democlo de Delfos tuvo un hijo admirable al que llamó Esmicro. Siguiendo los designios de un oráculo, navegó a Mileto llevando al niño que estaba en los albores de la adolescencia; con la prisa de embarcar de vuelta a Delfos y de modo involuntario (¡sic!) lo dejó olvidado tras de sí; tenía Esmicro en ese momento trece años. El hijo de Eritarses, que guardaba el rebaño paterno, recogió al desconsolado Esmicro y lo llevó ante su padre. Eritarses, tras indagar en la familia y los sucesos de la vida de Esmicro, lo cuidó como si fuera su propio hijo. 2. Luego se habla de un cisne que los dos niños capturaron juntos, lo que provocó una disputa entre ellos y la aparición de Leucotea, que pidió a los niños que dijese a los milesios que en su honor realizasen unos juegos gimnásticos en los que tomasen parte, enfrentándose, los niños. 3. Esmicro casó con la hija de un notable de Mileto y ésta, estando de parto, tuvo una visión en la que el sol le penetraba por la boca, pasaba por el estómago y finalizaba el recorrido en los órganos sexuales. Los adivinos interpretaron la visión como favorable. Y dio a luz un niño al que llamó Bronco por el sueño en el que el sol le había pasado por los bronquios. 4. Como el niño era muy hermoso, lo amó Apolo, que se convirtió en su erasta, tras descubrirlo mientras apacentaba el ganado. Por todo ello Bronco erigió un altar a Apolo Filesio (o Filio). Inspirado por Apolo, que le dio el arte mántico, instituyó en Dídima un lugar oracular que hasta hoy en día emite oráculos bajo la dirección de los bránquidas, que son considerados entre los griegos de igual poder que los de Delfos».

Las críticas que intentan restar valor a esta tradición, planteándola como una recreación reciente con la finalidad de prestigiar al santuario oracular de Dídima (por ejemplo, Bouché-Leclercq 1879, 111, 232 ss.) y a su fundador no tienen en cuenta que algunos de los motivos de la narración poseen unos rasgos arcaicos muy claros y que se resumen en los siguientes: 1) un extraño contexto familiar con testificación encubierta de fosterage que además se lleva a cabo en la fase crucial de la adolescencia, lo que el texto puntualiza claramente. El arcaísmo de la práctica es evidente y lo clarificó Louis Gernet (19326) en un estudio pionero. En la narración ya no se entiende la actuación, que es malinterpretada como un abandono involuntario (lo que resulta interesante, puesto que invalida en parte la hipótesis de que se trate de un relato inventado de raíz). 2) La aparición de Leucotea y la instauración de un *agón* para niños (en realidad, jóvenes púberes) está de nuevo incidiendo en delimitar el campo de las peripecias del padre de Bronco como las pruebas de un rito de iniciación de adolescentes. 3) La extraña visión de la madre de Bronco que sirve de excusa para explicar el nombre de su hijo es una experiencia extremadamente arcaica.

364

Véase al respecto Eliade 1962, cap. 1.

365

*Himn. Orph.* 33, 7, por ejemplo.

366

Sigo especialmente los estudios generales de Padoux 1987a, 272-280; Eliade 1964, cap. 6; y Gupta 1979; las ediciones de textos de Woodroffe 1913; 1927; 1928, y especialmente a Zimmermann 1982, 11 ss. para los orígenes. Hay que ser conscientes de que la visión actual del tantrismo está muy mediatizada por las fuentes (incompletas) de las que se dispone en Occidente, nuestra visión es aún muy eurocéntrica; ya que buenos trabajos, como el de G. Kaviraj, *Tantrik Vandmaya main sbaktadrishti* (Patna, 1963), no han sido traducidos a lenguas occidentales. Hay que reseñar, además de las muy numerosas obras de divulgación sobre el tantrismo traducidas al castellano en virtud de la moda (entre las que destacan por su calidad Varenne 1977; Rivière 1932; Evola 1949), la existencia de la tesis doctoral realizada por el español Pascual (1984).

367

Véase Padoux 19876, 365-367 (incluye las traducciones a los principales idiomas europeos); la información es mucho más completa en G. Kaviraj, *Tantrik Sahitya*, Lucknow, 1972.

**368**

Véanse, por ejemplo, Daniélou 1975, 329 ss., 387 ss. u O'Flaherty 1973.

**369**

Sigo especialmente los estudios de Woodroffe 1928; Padoux 1987c, 4-5; Padoux 1987d, 402-403 y Silburn 1983.

**370**

Gupta 1987, 92-94.

**371**

Véase, recientemente, Burkert 1992, 43 ss.

**372**

En general, sobre la androginia, véase O'Flaherty/Eliade 1987, 276-281; O'Flaherty 1980 (esp. cap. V); Baumann 1955; Eliade 1962, cap. 2 o Delcourt 1958 (cap. III sobre Tiresias).

**373**

El simbolismo de la serpiente es extremadamente variado y complejo y en esta argumentación se toca solamente un aspecto del mismo; véase en general Lurker 1987, 370-374; Lurker 1983; Mundkur 1983 (cap. 4 sobre sexo y serpiente) o Küster 1933, entre otros.

**374**

Eliade 1964, cap. «Lumière et maithuna», basado en el *Guhyasamaja Tantra*.

**375**

Sergent 1984, esp. cap. IV; Sergent 1986 define el papel de la homosexualidad en las iniciaciones de adolescentes, pero no ahonda en el significado profundo del comportamiento, igualmente Bremmer 1980, 279-298. Véase un intento de análisis en Diez de Velasco 1992b, 195-197.

**376**

Iniciación como rito de paso e iniciación como acceso a un conocimiento de naturaleza superior o mística. Sobre la iniciación, añádanse a los títulos reseñados en nota 335 los que tratan de iniciaciones femeninas, por ejemplo Dowden 1989 o Sourvinou 1988.

**377**

Siebert 1990, il. 185 ss.

**378**

Véase Costa 1982, 277 ss. Hermes es el dios que debiera presidir una iniciación del tipo que se expone en este razonamiento.

**379**

Un *olpe* de figuras negras de Atenas, Museo Nacional 19159, del pintor de la Gorgona (Para 9,11); fechado en torno al 600-590 a. e.; Siebert 1990, n.º 230 (foto); Petrakos 1982, il. 145.

**380**

Siebert 1990, n.º 230-240.

**381**

Nueva York, Norbert Schimmel Collection; Muscarella 1974 n.º 15 (ilustración y bibliografía); Burkert 1979, 32 determina paralelos mesopotámicos a la imagen, por ejemplo, el sello de Gudea del Museo del Louvre (il. 1, p. 31 con bibliografía), véanse otros ejemplos próximo-orientales en Van Buren 1935, 53 ss.

**382**

Entre otros destacan Vernant 1985, esp. caps. 3, 4 y 7; Vernant 1990, 85 ss. y Frontisi 1991. También Krauskopf 1988, con iconografía completa y bibliografía.

**383**

Krauskopf 1988, n.º 4 ss. (con ilustraciones).

**384**

Ejemplos en Krauskopf 1988, n.º 36, 45, 46, 67b, 156, 172, 234 ss.

**385**

Fecha en el 590 a. e. Véase Rodenwaldt 1939; Krauskopf 1988, n.º 289.

**386**

París, Louvre F53, del grupo E (ABV 136,49; Add 36); Brize 1980, il. 2.2; Brize 1988, n.º 14; Boardman 1988-90, n.º 2486; en general Shapiro 1994, 71 ss.

**387**

Berlín, Staatliche Museen 2157, fechado hacia el 500 a. e.; Weicker 1902, 6, il. 1; Malten 1914, il. 28; Harrison 1922, 177, il. 19; Krauskopf 1987, il. 2c; Krauskopf 1988b, n.º 117 (con bibliografía).

**388**

Siracusa, Museo Regionale; proveniente de Mégara Hiblea; Payne 1931, ils. 12-24a; Krauskopf 1988, n.º 348.

**389**

El posicionamiento metodológico de esta argumentación es completamente diferente del que siguen Frothingham 1916 o Krappe 1928.

**390**

Véanse, en general, Rowland 1960 o Gil 1969, 61 ss., y especialmente para el mundo tardoantiguo Bieler 1935.

**391**

Burkert 1992, 55 ss.

**392**

Rohde 1893, 11,90 ss.; Meuli 1935; Gernet 1945, 252; Dodds 1951, cap. V; Butterworth 1966, cap. IV; Burkert 1962 (más ejemplos en Cusumano 1984, añádase González Wagner 1984); una visión particular es la expresada por Cornford 1952, caps. 5-6.

**393**

Couliano 1980 detalla convincentes argumentos lo mismo que Bremmer 1983, 24-53 y esp. 47 ss.; el surgimiento y desarrollo del concepto entre los investigadores del mundo griego la analiza Cusumano 1984.

**394**

Lo usan, a mi entender con toda propiedad, por ejemplo Cornford 1912, cap. VI o Gernet 1932, 119 ss., pero creo que el campo de empleo puede ser aún más extenso; experiencias místicas son desde las que favorecen la transformación del guerrero homérico (y antes el cazador -guerra y caza místicas-) hasta la contemplación platónica y posterior. Véase recientemente una aproximación de las experiencias extáticas chamánicas, yóguicas y de algunos sabios tardoantiguos (Plotino, Porfirio, Jámblico) en Meslin 1994. Una utilización más estrecha pero con unas consideraciones metodológicas muy interesantes en Sabbatucci 1980, caps. I y VII.

**395**

Un ejemplo muy complejo lo ofrece el ciclo de Teseo: su acceso al poder tras una serie de pruebas de índole muy arcaica (entre las que parece testificarse incluso un episodio de iniciación sexual) se hace al margen de la línea de sucesión preestablecida, la filiación egeida del héroe no resultando nada evidente (véase Díez de Velasco 1992b).

**396**

31 B 111 Diels/Kranz (= D. L. 8, 59); sigo la traducción de E. La Croce.

**397**

1 A 2 ss. Diels/Kranz; Guthrie 1966, cap. V; Graf 1974, 94 ss. o Schmidt 1991 para un repaso reciente de la iconografía del episodio.

**398**

Eliade 1968, 168 ss.

**399**

31 B 112 Diels/Kranz (= D.L. 8, 60).

**400**

Plin. *H. N.* 7,174. También Plu. *Mor.* 592c-d (*De Genio Soc.* 22, se le nombra por error Hermódoro); Apollon. *Mir.* 3; Tert. *Anim.* 44; lo estudia con cierto detalle Bremmer 1983, 38 ss.

**401**

Plin. *H.N.* 7, 175; D.L. 1, 109.

**402**

Plin. *H.N.* 7, 174; véase en general Bolton 1962.

**403**

Hdt. IV, 14.

**404**

Clearch. *fr.* 7-8 Wehrli (= Procl. *in R.* II, 113 Kroll).

**405**

Plut. *Mor.* 590 ss. (*De Genio Soc.* 21 ss.).

**406**

31 B 117 Diels/Kranz (Hippol. 1, 3)

**407**

D.L. 1, 114.

**408**

Resulta curioso que al emplear el método comparativo, aproximando los relatos griegos a la sistemática de las reencarnaciones en religiones testificadas en la actualidad, el procedimiento imaginario resulte tan parecido. El método de determinar una encarnación entre los griegos parecía ser el reconocimiento de un objeto perteneciente a una vida anterior (Pitágoras decía haber sido Euforbo, que peleó en la guerra de Troya, y aducía para ello que reconoció su escudo [31 A 31 Diels/Kranz = Hippol. I,31], tal y como proceden en el budismo tibetano aún hoy en día. La asunción del nombre de la supuesta encarnación anterior es lo que ha hecho el santón contemporáneo Sai Baba. La longevidad de Aristeas está en la línea de las más fantásticas promesas de la alquimia corporal taoísta.

**409**

14.8 Diels/Kranz (= Heraclid. *Pont. fr.* 89 Wehrli; D.L. 8,4-5); la lista completa en 14.8 Diels/Kranz (= *Theol. Ar.* 40); también Dicaearch. *fr.* 36 Wehrli (= Gell. IV 11,4). Un estudio reciente con buena bibliografía de la metempsícosis órfica y pitagórica lo presenta Casadio 1991; todavía se puede usar el estudio de Long 1948; también La Croce 1978.

**410**

14,8 Diels/Kranz (D.L. 8,4; Heraclid. *Pont. fr.* Heraclid. *Pont. fr.* 89 Wehrli).

**411**

31 B 129 Diels/Kranz (= Porph. *V.P.* 30 -más completo-; D.L. 8,54): «Había entre ellos un hombre de extraordinario conocimiento, dominador, más que ninguno, de todo tipo de técnicas de sabiduría, que había adquirido un inmenso tesoro en sus *prápidas*; porque cuando ponía en tensión toda la fuerza de sus *prápidas*, sin esfuerzo alcanzaba a visualizar en detalle las cosas de diez o veinte generaciones de hombres». Porfirio (*V.P.* 31), al comentar el pasaje, explica que los poderes de Pitágoras se sustentaban en ámbitos físicos (vista, oído) y no sólo puramente mentales; parece por tanto que nos hallamos ante técnicas corporales a la par que espirituales.

**412**

Gernet 1945, 252; lo desarrolla Vernant 1960, 124; también Svenbro 1988, 153 (adjudica el saber a Epiménides). Detienne 1958 repasa las relaciones catalepsia-inmortalidad del alma, y Francotte 1985 las técnicas extáticas (control respiratorio, trances) empleadas en la Grecia arcaica que según su hipótesis también utilizaba Parménides. Véase también Bremmer 1993.

**413**

31 B 132 Diels/Kranz (= Clem. *Strom.* V, 140).

**414**

Bremmer 1983, 62; es muy improbable que el lenguaje homérico se refiera a lo mismo que nosotros entendemos por diafragma (y que se sustenta en una fisiología científica, basada en disecciones, que ha determinado con detalle la función del músculo); tampoco es seguro que se refiera a los pulmones.

**415**

Heraclid. *Pont. fr.* 81 Wehrli; el libro se titulaba *Peri tês ápnou (La cataléptica)*. Véase Detienne 1958 para un análisis de la documentación sobre catalepsia en Heráclides y otros autores.

**416**

Véase el estudio monográfico de Haussleiter 1935 o Sabbatucci 1980, 69 ss.

**417**

Véase, por ejemplo, el análisis de Detienne 1972, cap. VI.

**418**

Por ejemplo, 3 A 1 Diels/Kranz (= D.L. 1, 114).

**419**

Una suerte de respirismo, doctrina que plantea que solamente por medio de la respiración se puede no sólo mantenerse en vida sino alcanzar la inmortalidad.

**420**

Véanse (entre una bibliografía muy nutrida) los trabajos de Lledó 1984, 199 ss.; Lledó 1992, esp. cap. 8, o la reflexión sintética de Cornford 1952, cap. 4.

**421**

Esta argumentación es deudora de las intuiciones de Gernet 1945 y de su desarrollo por Vernant 1960, esp. 124 ss.

**422**

*Phd.* 67c; menos claramente expuesto por ejemplo en *Phd.* 65c o 83a.

**423**

Es el objetivo perseguido por el verdadero sabio, por ejemplo en *Phd.* 65c.

**424**

31 B 8 Diels/Kranz (= Aët. I,30,1).

425

Graf 1974; Sfameni 1986, 123 ss.; Motte 1986; Bérard 1987; Burkert 1987, 31, entre otros.

426

*Plu. fr. 178 Sandbach (= Stob. IV, 52, 49).*

427

Motte 1984; Scarpi 1987; Mora 1987; todavía es útil la monografía de Casel 1919. Una introducción general aparece en Bolle 1987.

428

Es la promesa final del *h. Hom. Cer.* 480 ss.; véase el estudio de Levêque 1982.

429

Destacar entre una bibliografía muy extensa el modo en que Lloyd-Jones 1984 estudia el tema.

430

Se apresura a decir que no está contando un cuento de Alcino (el equivalente griego a nuestro «cuento chino») sino una historia real. Esta es la trampa en la que se debaten aún hoy en día muchas publicaciones que insisten en argumentar «científicamente» que hay «vida» tras la muerte, cuando al tratarse de improbables (a menos que demos fe a que el alma del hombre que se escapa al morir es ese algo que se puede pesar en una balanza de precisión como parece que se ha intentado) no se puede intentar aplicarles los instrumentos del materialista análisis «científico».

431

*R.* 614 6 ss.

432

Véase Ganschietz 1914 para una aproximación al tema.

433

*Pl. R.* 619d-e.

434

Vuelvo a insistir en la deuda de la argumentación que defiende respecto de las intuiciones de Gernet 1945 y de su desarrollo por Vernant 1960, esp. 124 ss.

435

*Pl. Phd.* 114c.

436

*Pl. Grg.* 523 ss.; *Phd.* 107d ss.

437

En *Phd.* 113d se insiste en las estancias acuáticas; en *Grg.* 524a se mantienen los dos caminos, pero el favorable lleva a las islas bienaventuradas.

438

Por ejemplo, Burkert 1974, 97-98 ha realizado esta aproximación de un modo muy sugerente.

439

Opto por esta denominación en honor al papel fundamental que cumple Dioniso en las últimas láminas aparecidas (Pelina e Hiponion) y al hermanamiento órfico-dionisiaco que testifican claramente las láminas de hueso de Olbia (véanse al respecto, y entre otros, West 1982; Vinogradov 1991 -con bibliografía rusa-; Bottini 1992, 151 ss. o Zhmud 1992).

**440**

El trabajo fundamental es todavía el de Zuntz 1971, 275-393, puesto al día hasta la fecha de su publicación. Las implicaciones arqueológicas del material las estudia con detalle Bottini 1992, esp. caps. I y IV. No he podido desgraciadamente contar para el trabajo con la reciente edición de G. Pugliese Carratelli *Le lamine d'oro orfiche* (Milán, 1993), de muy difícil acceso, aunque sí con los materiales preliminares inéditos de la futura edición crítica del material que prepara A. Bernabé (junto con el resto de los fragmentos órficos). Dadas las características de las traducciones al castellano que poseíamos hasta el presente (a excepción de las de A. Bernabé, que cuando las hay las sigo) me he permitido confeccionar traducciones propias (y provisionales) de algunas láminas, hechas desde la sensibilidad de un historiador de las religiones (que no siempre resulta concordante con las razones filológicas estrictas). Existe una edición crítica de las láminas, obra de M. del H. Velasco López (*Las lamellae órficas: edición y comentario*, Memoria de Licenciatura inédita, Universidad de Valladolid, leída en julio de 1991), pero, desgraciadamente, al no ser un trabajo publicado, no he podido hacer uso de él. Agradezco a A. Bernabé su amabilidad al permitirme acceder a material inédito de sus trabajos de investigación.

**441**

Foti/Pugliese 1974, 91-126; Bottini 1992, 51-55.

**442**

Sigo en general la edición de Bernabé 1989, 221-222, salvo, por ejemplo, en la línea 13, en que sigo prefiriendo la lectura *eleoùsin*; sigo la traducción de Bernabé en su esencia aunque prefiero no tener en cuenta el carácter poético del texto griego al hacer la versión castellana. La bibliografía sobre la lámina de Hiponion es abrumadora y está recogida en Bernabé 1989, 220 nota 2 y en Bernabé 1992, 28-29; el aparato crítico más detallado lo presenta Bernabé junto con la edición de la laminilla y permite calibrar lo complejo que resulta reconstruir un texto en un soporte tan pequeño (cuyos fabricantes no contaban con que nadie las leyese en el mundo de los vivos y desde luego no se esmeraron en su factura). Respecto de la primera línea las dudas son muchas y no es fácil decantarse (véase, por ejemplo, Graf 1991, 93 nota 17), aunque sigo a Bernabé en la traducción.

**443**

Marshall 1911, 380-381, n.º 3155, il. LXXI; Zuntz 1971, 355 ss.; Bottini 1992, 56-57.

**444**

Sigo la edición de Zuntz 1971, B1, 358-359 para la traducción.

**445**

Museo de Volos X 18775; Diehl 1964, n.º B210, Kaempf 1986, n.º 69; fechable hacia el 350 a. e.; el motivo del vaso parece tener relación con las expectativas post mortem.

**446**

Verdelis 1950, 329-330; Bottini 1992, 126-127.

**447**

Sigo la edición de Zuntz 1971, B2, 360-361 para la traducción.

**448**

Zuntz 1971, 290 ss. explica las circunstancias del hallazgo y cita la bibliografía anterior; aún más detallado, Bottini 1992, 38 ss.

**449**

Sigo el texto establecido por Zuntz 1971, A1, 300-301. En la traducción castellana he intentado clarificar que la que habla en los primeros versos es el alma, en contra de la versión que aparece (refundiendo las tres láminas de Turio de texto parecido) en Guthrie 1966, 175.

**450**

Sigo la edición de Zuntz 1971, A2, 302-303 para la traducción.

**451**

Sigo la edición de Zuntz 1971, A3, 304-305 para la traducción.

**452**

Nápoles, Museo Nacional 111464, porta un texto teológico casi incomprensible editado por Zuntz 1971, C, 346-348. Las circunstancias de la excavación del *timpone grande* las detalla Zuntz 1971, 288-290 con bibliografía y con más extensión Bottini 1992, 30-38.

**453**

Sigo la edición de Zuntz 1971, A4, 328-329 para la traducción, que difiere de la que aparece en Guthrie 1966, 175.

**454**

El lugar del hallazgo (Tesalia) es sólo probable, no hay datos fiables al respecto.

**455**

Sigo a Breslin 1977 y Merkelbach 1977, 276 para la traducción.

**456**

Bottini 1992, 129-133.

**457**

Bernabé 1995, cap. II,3. La primera edición es la de Tsantsanoglu/Parassoglu 1987, 3-16, revisada por Luppe 1989, 13-14 y Merkelbach 1989, 15-16 = *SEG* 37, 1987, 497. La han estudiado, por ejemplo, Guarducci 1990; Segal 1990 o Ricciardelli 1992. Se sigue la edición de Graf 1991, 88-92 y las puntualizaciones de Follet 1990 y de Velasco 1992, 209-220 para retocar la traducción de Bernabé (en la compleja frase final). Más bibliografía en Bernabé 1992, 30 y 1995, II,3.

**458**

Sólo se diferencian las dos láminas en la última frase y en mínimos detalles.

**459**

Las dos de la Colección Stathatos fueron publicadas por Verdelis 1963, 256; las otras cuatro, por Guarducci 1939, 167-171 y 314-315, retomadas por Zuntz 1971, B3 a 8, 362-364.

**460**

Comparetti 1910, 42; Bottini 1992, 58.

**461**

Facsímil en Marshall 1911, 380, n.º 3154, lectura en Zuntz 1971, A5, 333-335 para la traducción, discordante en parte con la de Guthrie 1966, 175.

**462**

Han debido de perderse muchas láminas en el pasado por descuidos o malevolencia de excavadores y operarios. El elenco de vasos de tema dionisiaco aparecidos en tumbas suditalicas y de la Grecia propia nos hace pensar que debieron formar parte de ajuares en los que en algunos casos se contenían también laminillas con inscripciones; el que la mayoría de las tumbas hayan sido excavadas sin cuidado, por furtivos o con técnicas preestratigráficas limita mucho nuestra información.

**463**

Bernabé 1992, 30 habla de otras dos nuevas aún sin publicar, una de Feras y la otra de Heraclea de Lucania.

**464**

Conocemos muy mal la literatura de tipo iniciático o místico que pudo circular en los grupos órfico-dionisiacos, pero el que en la mayoría de las láminas, tras retoques (en algunos casos severos), se pueda recomponer la estructura hexamétrica permite defender la existencia de uno (parece preferible por las

características generales del material) o varios (lo que defienden la mayoría de los investigadores) modelos perfectamente métricos que serían conocidos en ámbitos geográficos y cronológicos diversos (creo que la actitud de Graf 1991, 96 ss. resulta prudente y ponderada, aunque, dado el ritmo de aparición de láminas en los últimos años, siempre es posible que un hallazgo nuevo haga replantear todo el problema).

**465**

Véase al respecto Guarducci 1972, 322-327; Burkert 1974, 88.

**466**

Otro ejemplo lo ofrece Paus. IX, 39,8 al hablar de las dos fuentes del santuario de Trofonio en Lebadea (Beocia), una llamada *Léthē* y la otra *Mnēmosynē*. Se trata de un tema de raigambre indoeuropea, según defiende Lincoln 1982.

**467**

Véase Díez de Velasco 1992, 193-195.

**468**

Véase Cosi 1987, 217-231; Kerényi 1928, 322-330 o Burkert 1974, 94-95 con más bibliografía.

**469**

Por ejemplo en el tibetano *Bardo Thödol* con todo lujo de detalles.

**470**

Lledó 1984, esp. cap. IV; Lledó 1992, esp. cap. 8.

**471**

Véase al respecto el análisis esclarecedor de Vernant 1959, 1-29.

**472**

Véase bibliografía en nota 438.

**473**

Véase recientemente Schwarz 1988, 43 ss. La problemática la destacan Graf 1974, 91 nota 53 y 174 nota 84 o Sfameni 1986, 100 ss.

**474**

En la visión platónica (*Apol.* 41a), Triptolemo es uno de los jueces infernales junto a Éaco, Minos y Radamante; el número está abierto y Eubúleo tendría su lugar entre «los justos», dada su trayectoria e incluso su nombre. En *Grg.* 524a ss. el número de jueces se reduce a tres, quedando fuera Triptolemo.

**475**

*Frgs.* 50-51 Kern.

**476**

Burkert 1974, 100 ss.

**477**

Hes. *Op.* 109 ss.

**478**

En el estudio del mito de las razas en Vernant 1965; también Bianchi 1963, 143 ss.

**479**

El que en la boca de la difunta de Pelina aparezca una pequeña moneda de oro contradice lo anterior, puesto que la práctica del *naûlon* parece sobreentender la existencia de Caronte; quizás nos hallemos en este caso ante un ritual mixto de tipo órfico y de tipo común sin que podamos saber si fue voluntario por

parte de la difunta o si tiene que ver con un exceso en el celo por parte de algún familiar (aunque también es posible que la moneda sirva para marcar el estatus económico privilegiado de la muerta como para otros casos da a entender Prisco 1980).

**480**

Imaginado como una llanura de pasto (*leitón*); véase Thieme 1952, 47-49; Puhvel 1969 o García Teijeiro 1985.

**481**

R. 363c.

**482**

Pherecr. *fr.* 113 (corresponde a la obra *Metallêis*) Kassel/Austin (PCG VII, 156-159).

**483**

Véase Scarpi 1987.

**484**

Lo que no resulta extraño en una mentalidad como la griega en la que los mecanismos de cohesión suprapolíticos eran muy poco sólidos.

**485**

Pl. *Phd.* 108a.

**486**

En los capítulos 2 y 5.

**487**

Véase, por ejemplo, Musti 1984.

**488**

Como vimos en el capítulo 4.