



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 muerte¹. 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 poder². 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 muerto³.

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*⁴, no sea solamente un mecanismo de regodeo en la irracionalidad ante la incomprendibilidad 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 vivir⁵, pero, como rechazo, terminaron definiendo una vía mística que les abriese el camino para soslayar la iniquidad de la destrucción *post mortem*⁶.

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 mística). 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 Rohde⁷.

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 recientes⁸; como tampoco se revisará en profundidad el lugar de destino *post mortem* del individuo, el Hades⁹, 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 Elíseos¹⁰, 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 lébitos áticos de fondo blanco con escenas escatológicas¹¹ 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 blanco¹² 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 París¹³ (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 París¹⁴ 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 Berlín¹⁵ (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).

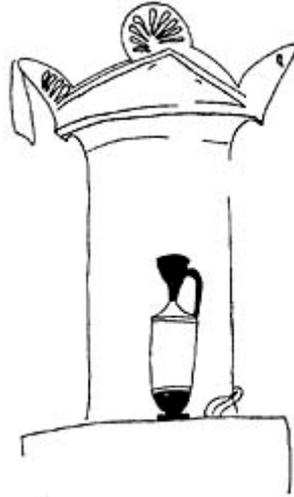


Ilustración 0.1: Lécito sobre una tumba (París, Louvre CA 537)
[Pág. 15]

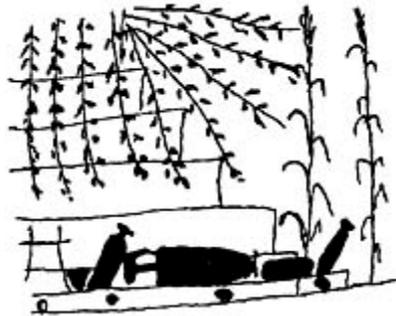


Ilustración 0.2: Lécitos en las gradas de una tumba abandonada (París, Louvre CA 3758, detalle)



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*¹⁶ (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 Delfos¹⁷). 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-dionisiacas¹⁸ 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*¹⁹, 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 Platón²⁰ o en Plutarco²¹ 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*²² 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 lécidos 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 pasado²³.

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 paso²⁴. 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 arco²⁵ 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 compone²⁶. 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 punto²⁷ 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 identidad²⁸, el estatus, y se consuma su re inserción 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 pretendientes²⁹, 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 respetar³⁰. 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 pretendientes³¹ 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 nada³², 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 disociar 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

Anfínomo) han decidido matar a Telémaco³³ 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 consume, 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 perdido³⁴).

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*³⁵ 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 indoeuropeo³⁶: 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 necesarios³⁷. Sus almas³⁸ 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 lecho³⁹ 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 testimonia Plutarco⁴⁰.

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 angustiante. 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 portadores 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 polaridad⁴¹) en la tradición hesiódica⁴² y desarrollando un cometido análogo como portadores 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 personificación⁴³. En la *Ilíada* 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 muertos⁴⁴.

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 imaginario⁴⁵. En el primer grupo se encuentran una serie de vasos, algunos de una calidad muy notable, como la célebre crátera de cáliz de Nueva York⁴⁶ (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 *Ilíada*, 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 Londres⁴⁷ (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 blanco⁴⁸, 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).
[Pág. 29]



Ilustración 2.2: Hypnos 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 Eufonio⁴⁹ (en los lébitos de fondo blanco este caso no se ha testificado); excepcionalmente, como ocurre en un vaso de Atenas⁵⁰ (ilustración 2.3), también portan taloneras aladas. Thanatos aparece casi exclusivamente con barba en los lébitos de fondo blanco, e Hypnos, generalmente imberbe, aunque en algunos casos (que parecen potenciar la identidad de gemelos de los hermanos), como en un lébito de Atenas⁵¹ (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: Hypnos 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 Atenas⁵² y otro de Londres⁵³, junto a la escena se sitúa también Hermes psicopompo; un caso extremo lo presenta otro vaso de Atenas⁵⁴ 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 masculino⁵⁵ (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 Londres⁵⁶, uno de Atenas⁵⁷ y otro de Berlín⁵⁸ los dos genios se sitúan junto a un joven hoplita; la heroización y el ennoblecimiento en la imagería de la muerte queda patente. Especialmente en dos casos⁵⁹ 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 maternidad⁶⁰. Un lécito de Berlín⁶¹ (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 portadores⁶².



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 homérico⁶³ puede tener como contrapartida el utilizar como vajilla funeraria lébitos 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 lébito de Atenas⁶⁴ (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 muerto⁶⁵. 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 léцитo 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 Berlín⁶⁶ (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 estela⁶⁷. Se trata de Hypnos y Thanatos en una escena de deposición del *eídōlon* 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 léxicos con escena de deposición en una tumbacenotafio. Desgraciadamente la procedencia arqueológica detallada de los vasos que tratamos es desconocida, por lo que la confirmación resulta, por el momento, imposible⁶⁸.



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

[Pág. 34]

△▽

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

(*eídōla kamóntōn*)⁶⁹.

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 antiguo⁷⁰ y que la investigación moderna no ha conseguido zanjar de modo definitivo⁷¹. 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 simples⁷². 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 animales⁷³, enviado y acompañante, se le conocen casi ochenta epítetos⁷⁴ 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 primitivo⁷⁵, 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. Hesiquio⁷⁶ 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 ladrón⁷⁷, 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 Hermafrodito⁷⁸ conecta con el territorio ambiguo de la indeterminación sexual, característica andrógina que se rastrea por otra parte en algunas representaciones arcaicas⁷⁹. Como heraldo de Zeus une el mundo de los hombres con el celestial. Es la divinidad clave en la organización del espacio⁸⁰, 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 sociales⁸¹ (como en las iniciaciones⁸²) o cósmicos. Se preocupa especialmente del umbral que separa el mundo de los hombres del mundo inferior, se le invoca como *chthónios*⁸³, y en esa faceta preside el *ánodos*⁸⁴, una ascensión que requiere que la tierra se abra y se comuniquen lo terrestre y lo telúrico. También es *psychopompós*⁸⁵: 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 reciente⁸⁶, 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 inframundo⁸⁷, 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 *Ilíada*⁸⁸ que también trató Artino de Mileto⁸⁹ y al que, por ejemplo, Esquilo dedicó una tragedia perdida⁹⁰. Hermes se figura pesando y comparando los destinos (*kêres*) de dos combatientes enfrentados⁹¹ (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 Jena⁹² (ilustración 2.8); Hermes, que lleva el *kērýkeion* 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 *eídōla* voladores. Hermes en este caso no porta las taloneras aladas ni el pétaso de viajero, sino que lleva en la cabeza un *pîlos* que potencia su aspecto anómalo, de mago, encantador de espíritus. J. Harrison⁹³ intentó relacionar el vaso con la fiesta ateniense (y jonia) de las antesterias, que en una interpretación popularizada por Rohde⁹⁴ 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 tardías⁹⁵. Pero la interpretación de Harrison, salvo excepciones⁹⁶, ha sufrido un descrédito de resultados de las críticas de Burkert y otros autores⁹⁷. 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)⁹⁸, 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 *eídōla* resultan menos claros o son de época postclásica⁹⁹; así, una serie de placas marmóreas esculpidas encontradas en Atenas¹⁰⁰ han sido interpretadas por Karouzou como Hermes y *eídōla*, 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, desconocida¹⁰¹.



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»¹⁰² 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 Londres¹⁰³.

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 Múnich¹⁰⁴ (ilustración 2.9); el dios, con el *kērykeion* en la mano izquierda y sentado en unas rocas, lanza la mano hacia una mujer a su derecha, que se corona¹⁰⁵ mientras, dejando atrás su estela funeraria, se va acercando al dios. Parecido, aunque menos espectacular, es un vaso de Atenas¹⁰⁶ 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 marmóreo de «Myrrhiné»¹⁰⁷, donde Hermes toma a la muerta de la mano para dirigir su camino, o en un vaso de Palermo¹⁰⁸, 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 *eidōlon* 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 posterior¹⁰⁹, especialmente en la decoración de tumbas helenísticas, como lo demuestran los ejemplos de Lefcadia en Macedonia¹¹⁰ o Paestum en Magna Grecia¹¹¹.



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 Atenas¹¹² (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 blanco¹¹³. El primer momento, que se puede denominar de toma de contacto, se figura en dos lébitos de Atenas¹¹⁴, uno de Nueva York¹¹⁵ y otro de Lille¹¹⁶: 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 lébito de Berlín¹¹⁷: 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 Atenas¹¹⁸ (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 Olbia¹¹⁹, que, aunque fechada en el siglo III a. e., mantiene curiosamente, a pesar del cambio en la forma cerámica, los motivos utilizados en los lécidos funerarios casi dos siglos antes¹²⁰.

El siguiente paso aparece, por ejemplo, en un lécito de Heidelberg¹²¹: 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 lécidos 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 Cracovia¹²² 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 Apolonia¹²³, 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 Croon¹²⁴ 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)¹²⁵. 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 Virgilio¹²⁶, ni Dante¹²⁷; 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 literarias¹²⁸.

Pero este papel estelar no tiene su contrapartida en la literatura griega. Caronte no aparece en Homero, como ya constataron los lexicógrafos y eruditos antiguos¹²⁹, 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 infernal¹³⁰ 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)¹³¹; en la *Deuteronékyia* las almas de los pretendientes «traspasan en primer lugar las corrientes del Océano»¹³² 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 Hades¹³³. Como navegantes del más allá han sido interpretados los aristocráticos feacios de la *Odisea*¹³⁴ 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

documentación¹³⁵. Hesíodo, por su parte, con su insistencia en las aguas cosmogónicas, simbolizadas en Ponto y Océano¹³⁶, y la antropomorfización de las barreras infernales, como Styx¹³⁷, 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 jonia¹³⁸.

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»¹³⁹ y Caronte aparece mencionado por primera vez en un poema épico casi totalmente perdido titulado *Miníada*¹⁴⁰, 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 *Miníada* 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 Aristófanes¹⁴¹ 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 *Miníada* 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 clasicismo¹⁴².

La elección del nombre Caronte (*Chárōn*) para designar al barquero inframundano tampoco resulta fácil de explicar y la etimología¹⁴³ no ofrece una solución incuestionable; la relación con el adjetivo *charopós*¹⁴⁴ (de mirada brillante) parece tan poco segura como el intento de aproximar *Chárōn-Achérōn* o incluso *Chárōn-kér-Chárybdis*¹⁴⁵. Otro tanto ocurre con el supuesto origen egipcio de la palabra que proponía Diodoro movido por la egiptofilia de la época en la que escribe¹⁴⁶. 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 Vaticano¹⁴⁷, y el segundo, un guerrero hoplita que aparece, por ejemplo, en un oinocoe de Roma¹⁴⁸ (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 Múnich¹⁴⁹ y al segundo lo cita

Esquilo¹⁵⁰ 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 Arquíloco¹⁵¹ y de otro Caronte incluido en la lista de los demiurgos de Argos¹⁵²; un poco posterior es un Caronte cuyo nombre aparece en una inscripción rupestre de la isla de Tera¹⁵³. Un Caronte controvertido se cita en una estela funeraria fechada en torno al 500 a. e, aparecida en Teithronion (Fócide¹⁵⁴), 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 infernal¹⁵⁵. El antropónimo Caronte siguió utilizándose en el clasicismo en zonas tan dispares del mundo heleno como Atenas, Lebadea, Tebas, Lámpsaco, Náucratis, Delos o Cirene¹⁵⁶. 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 *Miníada* 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*.

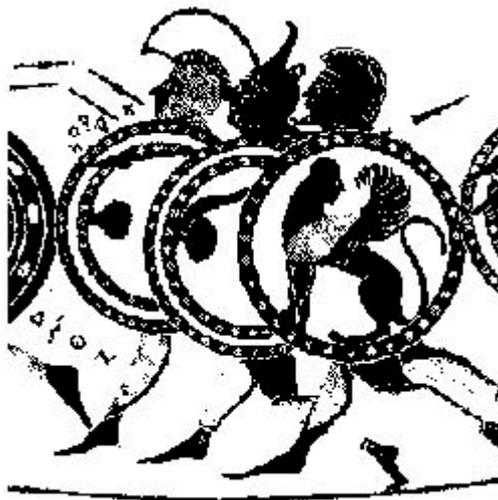


Ilustración 2.11: Hoplita nombrado Caronte por la inscripción (Roma, Colección Alibrandi, detalle).
[Pág. 45]

Contemporáneos de la *Miníada* y de las obras de Píndaro resultan los primeros testimonios iconográficos del barquero Caronte¹⁵⁷; 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 Francfort¹⁵⁸ (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 *phormískos* de Tubinga¹⁵⁹, 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 Delfos¹⁶⁰ 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 descripción¹⁶¹ 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 lince¹⁶².

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 *Miníada* 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 rojas¹⁶³ y los dos ejemplos que poseemos en figuras negras aparecen en formas poco comunes y de uso funerario, como son el *phormískos*¹⁶⁴ 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 465¹⁶⁵ y el 410 a. e.¹⁶⁶ En los primeros documentos, los léцитos de Oxford¹⁶⁷ (ilustración 2.12) y Karlsruhe¹⁶⁸, 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 Atenas¹⁶⁹ (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 Atenas¹⁷⁰ (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 Aqueronte¹⁷¹. La escena que se figura en la inmensa mayoría de los léцитos¹⁷² 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 principales¹⁷³.



Ilustración 2.12: Caronte conversa con un *eidōlon* (Oxford, Ashmolean Museum 547).



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 fracasar¹⁷⁴. 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)¹⁷⁵.

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 Harvard¹⁷⁶ (ilustración 2.14) u otro de París¹⁷⁷ (ilustración 2.15); en otro de Berlín¹⁷⁸ (ilustración 2.16) el gesto del barquero es aún más claro, aunque en otros ejemplos, como en otro lécito de Berlín¹⁷⁹ (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 infernal¹⁸⁰; 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 representarse¹⁸¹. 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 Berlín¹⁸² (ilustración 2.18).

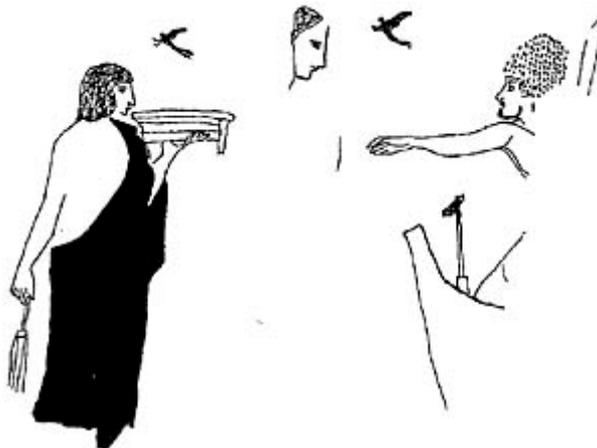


Ilustración 2.16: Caronte lanza el brazo hacia una difunta ante la mirada de una pariente que realiza el culto funerario (Berlín, Antikenmuseum V13137).



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 visita¹⁸³, 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 funerario¹⁸⁴ (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)¹⁸⁵ 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 York¹⁸⁶, cuya comparación con otro de París¹⁸⁷ (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 Providence¹⁸⁸, otras con graves incongruencias. El mejor ejemplo lo ofrece un vaso de Londres¹⁸⁹: 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 Lieja¹⁹⁰ (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 desaparecido¹⁹¹ (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 murales¹⁹², 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 mediocres¹⁹³. Dentro de los pintores de lébitos funerarios, los que figuraron a Caronte, salvo algún caso aislado¹⁹⁴, 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 exigente¹⁹⁵, como el pintor de Aquiles, nunca plasmó este tipo de escena. Algunas representaciones de Caronte resultan francamente caricaturescas¹⁹⁶, 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 inexistentes¹⁹⁷, como demuestra un lécito de París¹⁹⁸ (ilustración 2.21); cuando aparecen niños, como por ejemplo en un vaso de Atenas (ilustración 2.22), o más claramente en otro de Nueva York¹⁹⁹, 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 *pîlos*, 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 Oligarca²⁰⁰ o de Platón²⁰¹). Caronte aparece en vasos de poco precio, cobra una cantidad mínima por el pasaje (el *naûlon* era un óbolo²⁰²) 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» Eurípides²⁰³ y el burlón Aristófanes²⁰⁴ 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 ser²⁰⁵ (mientras los heroicos Hypnos y Thanatos caerán en el olvido); así Caronte terminará significando, como puntualiza un lexicógrafo²⁰⁶, 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 *thētes* 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 Hesíodo²⁰⁷), 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 Múnich²⁰⁸ (ilustración 2.23), pero será en un lécito de París²⁰⁹ (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 blanco²¹⁰, buscó un paralelo literario que cuadrara a esta figura psicopompa y creyó encontrarlo en la obra *Alceste* de Eurípides, fechada en el 438 a. e. Entre los genios que vienen desde el Hades a apoderarse de la moribunda Alceste (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 Alceste 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)²¹¹, y probablemente esto no se debe solamente al deseo de Eurípides de recalcar lo absurdo de las circunstancias «tragicómicas» que llevan a Alceste 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*²¹²) y que este Thanatos popular eurípideo 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 corta²¹³ 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 Alceste) 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).
[Pág. 58]



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. Hoffmann²¹⁴ 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 clásico²¹⁵. 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

repasso que hace al vaso²¹⁶, 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 Paestum²¹⁷ (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 casos²¹⁸, algunos de ellos muy antiguos, parece portar atributos de barquero). Alado en algunas representaciones²¹⁹, 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 París²²⁰, 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 Etruria²²¹, 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 lécito 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 rastrearse en el imaginario indoeuropeo, según se desprende de los trabajos de Lincoln²²², 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 lébitos 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 Milchhóffer, a finales del siglo pasado²²³, 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, Bazant²²⁴ 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*²²⁵ (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 Atenas²²⁶ (ilustración 3.1), en el que el difunto aparece coronado, cadáver inmóvil en su lecho fúnebre, o en un vaso de Toronto²²⁷ (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 Boardman²²⁸).

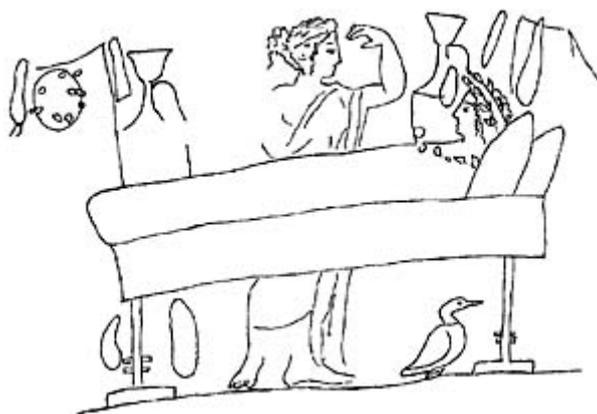


Ilustración 3.1: Escena de *próthesis* (Atenas, Museo Nacional 1756).
[Pág. 64]



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 Atenas²²⁹ (ilustración 3.3). Benndorf inició la polémica sobre su identificación, reprodujo varias escenas de este tipo²³⁰ 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 desconocía²³¹. Algunos vasos presentan una iconografía que puede sugerir esa interpretación: por ejemplo, en un lécito de Berlín²³² (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 doríforo 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 Atenas²³³ el efebo doríforo, 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 ciudad²³⁴ 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 Pottier²³⁵ 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 Plutarco²³⁶ o los de los más importantes ciudadanos en el Estado ideal platónico²³⁷. 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 Zúrich²³⁸ 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*²³⁹, generalmente interpretado como de despedida fúnebre, y común en las estelas funerarias aunque muy poco usual en los lécitos de fondo blanco²⁴⁰. 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 Atenas²⁴¹ (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).

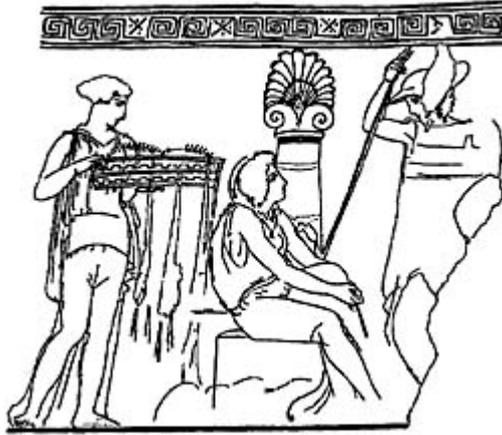


Ilustración 3.4: Efebo doríforo y culto a la tumba (Berlín, Staatliche Museen 2451).
[Pág. 66]

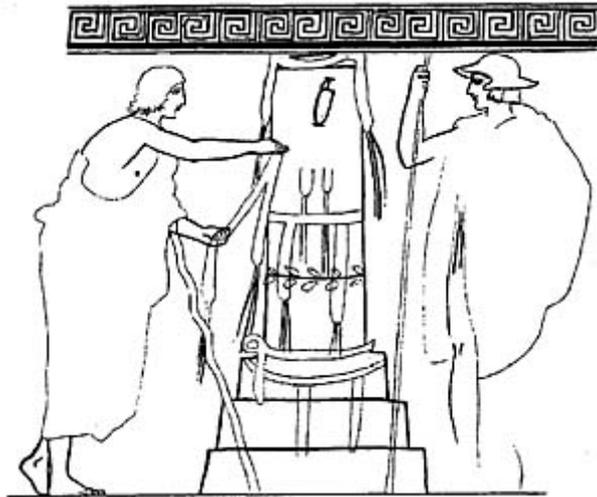


Ilustración 3.5: Efebo doríforo y culto a la tumba (Atenas, Museo Nacional 2018).
[Pág. 67]



Ilustración 3.6: Efebo doríforo 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 buscar²⁴². Cuando en estas escenas aparece un joven doríforo, sobre todo si está en posición inequívoca, como ocurre, por ejemplo, en un vaso de Atenas²⁴³ (en que aparece embarcado detrás de Caronte) y en otro de Copenhague²⁴⁴ (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 doríforo 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 Atenas²⁴⁵ (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 Berlín²⁴⁶, 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 léцитos se asimila al héroe homérico, la muerte lo convierte en un hombre admirable, un «muerto hermoso»²⁴⁷ 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 Múnich²⁴⁸ (ilustración 3.9). Otro tanto ocurre con los personajes embarcados por Caronte²⁴⁹ y que se dirigen irremediabilmente hacia el mundo de los muertos. Un caso especial presenta el llamado «relieve de Caronte» de Atenas²⁵⁰ (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).



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 vimos²⁵¹, 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 lécidos 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 lécidos de Atenas²⁵². Igualmente cuando se figura a un niño en los brazos de los genios alados, como ilustra otro lécido de Atenas²⁵³ (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 lécido de París²⁵⁴ (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 lécido de Nueva York²⁵⁵, 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 Atenas²⁵⁶ 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*²⁵⁷ a las almas de los pretendientes rumbo al Hades. A estas representaciones esquemáticas del difunto las denomina la investigación moderna *eídōla* (sg. *eídōlon*) de modo convencional, ya que les convendría perfectamente también el término genérico *psychai* (almas).

△▽

3.2.1. Iconografía del eídōlon

*Eídōlon*²⁵⁸ 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 (*eídōla 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 *eídōlon* los griegos incluían diversos tipos de imágenes que recordaban, que daban una idea, del cuerpo de una persona²⁵⁹. 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 *eídōlon* 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 esfinges²⁶⁰, o las *kêres*²⁶¹, 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 transcorporeal que denominamos *eídōlon* 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 Lincoln²⁶². 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 Tanagra²⁶³. 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*²⁶⁴, 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 egipcio²⁶⁵.

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 harpías²⁶⁶) envueltas en episodios famosos por su plasmación literaria, como la proeza de Ulises en la *Odisea*²⁶⁷.

Pero, sin duda, en algunos casos pudo tratarse también de imágenes de difuntos, como defendió uno de los mayores concedores de esta

documentación, G. Weicker²⁶⁸, a pesar de las críticas de otros investigadores encabezadas por Nilsson²⁶⁹. En la estela funeraria de Apolonia²⁷⁰ se figuran al lado de la difunta dos sirenas haciendo el lamento fúnebre; no aparecen en el papel de monstruos raptos, 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 *eídolon* en la escena inferior de la composición; pero en el barroquismo conceptual de la representación cumplen un papel parecido al de los *eídōla* que revolotean en escenas de *próthesis* o de embarque hacia el inframundo. Una imagen interesante aparece en un ánfora de figuras negras de Nueva York²⁷¹ 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 Nápoles²⁷² 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 laconias²⁷³ se desarrolla un motivo en cuya interpretación nos detendremos en el capítulo siguiente; el mejor ejemplo lo ofrece una copa de París²⁷⁴ 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 *eídōla* 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 *eídōlon* 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 *eídōlon* aparece alado y con un mayor grado de esquematización.

Los *eídōla* 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 *eídōlon*, portando armamento hoplita completo, sobrevuela un combatiente o se sitúa sobre un difunto a veces desprovisto de armas, cadáver heroico rescatado²⁷⁵ al que transportan dos guerreros²⁷⁶ o los míticos Hynpos y Thanatos²⁷⁷; cumple una función precisa: marcar quién es el muerto o ayudar a especificar el estatus del mismo.

En un vaso de Boston²⁷⁸ (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 *eídōlon* de una difunta: figurado sentado en una silla sobre la estela sepulcral en un lécito de Boston²⁷⁹ (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 lébitos, uno fragmentario de Berlín²⁸⁰ (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 Orleans²⁸¹ 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 *eídōla*). Otros ejemplos complican este análisis iconográfico; en un lébito de Atenas²⁸², 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 lébitos muestran relieves (no esculturas exentas) como ejemplifican sendos vasos de París²⁸³ (ilustración 3.16) y de Berlín²⁸⁴ (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 *eídōlon*. En muchos de los vasos que comentamos el único rasgo que permite identificar estas representaciones como *eídōla* es su pequeño tamaño y su posición respecto del resto de la escena, ya que si portasen alas, como efectivamente ocurre en algunos casos²⁸⁵, la identificación no presentaría dudas y no cabría la confusión con grupos escultóricos.



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

[Pág. 77]



Ilustración 3.13: *eídōlon* de una mujer sobre su monumento funerario (Boston, Museum of Fine Arts 10.220).

[Pág. 77]



Ilustración 3.14: *eídōlon* de la difunta sobre su monumento funerario (Berlín, Antikenmuseum VI3325).

[Pág. 77]



Ilustración 3.15: *eídōlon* 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 *eídōlon* 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 *eídōla* situados en los platillos de cada balanza. En un lécito de figuras negras de Londres²⁸⁶ 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 casos²⁸⁷, mientras que en otros²⁸⁸ aparecen armados como hoplitas, como por ejemplo en una crátera de volutas cuyos fragmentos se reparten entre París y Bonn²⁸⁹ 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 *psyche*²⁹⁰. 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 comentada²⁹¹. 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 Atenas²⁹². 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 Francfort²⁹³, 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 Tubinga²⁹⁴; los investigadores lo confundieron con una

sirena (y la escena se interpretaba como del ciclo odiseico) hasta que H. Mommsen acertó en la interpretación correcta²⁹⁵. En un vaso de Baltimore²⁹⁶ (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 Boston²⁹⁷; 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 léцитo de Jena²⁹⁸ (ilustración 2.8) alguno de los *eidōla* aún mantiene una mayor consistencia; en otros vasos del mismo taller, como en los de Oxford²⁹⁹ (ilustración 2.12) y Karlsruhe³⁰⁰, la representación es similar. Pero otros pintores esquematizan en mayor medida el *eidōlon*, como por ejemplo en los léцитos de París³⁰¹, Berlín³⁰² o Atenas³⁰³ (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 insecto³⁰⁴ 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: *Eídōla* en diversas posiciones.

[Pág. 83]



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

Estos *eídōla* 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 Boston³⁰⁵ (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).

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

El *eídōlon* 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 *eídōlon* 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 Leiden³⁰⁶ (ilustración 3.24): los *eídōla* 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 *eídōlon* se produce en el mismo plano. En un léцитo de Jena³⁰⁷ (ilustración 3.25) un joven que se encuentra ante una tumba tiene a la altura de sus ojos un *eídōlon* esquemático que recuerda en algo su postura. Mucho más evidente es el ejemplo de un vaso de Nueva York³⁰⁸ (ilustración 3.26) con una escena parecida a la anterior, pero con un *eídōlon* 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).

[Pág. 85]

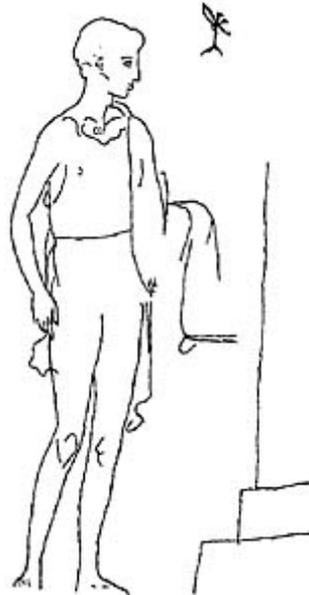


Ilustración 3.25: Joven y *eidōlon* (Jena).

[Pág. 85]

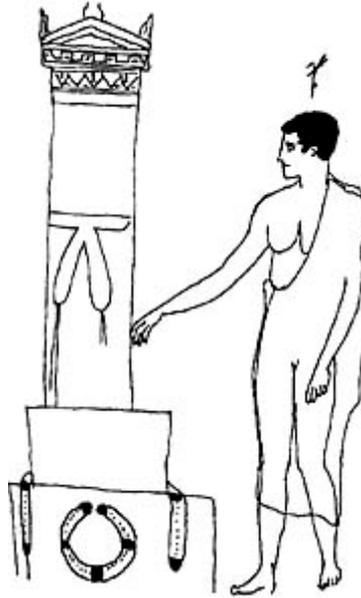


Ilustración 3.26: ¿Imágenes coetáneas del muerto? (Nueva York, Norbert Schimmel Collection).

Con la excepción de estos pocos casos, la figuración habitual del *eídōlon* es independiente de la de los otros personajes de la escena en la que aparecen. Por ejemplo, en un vaso de Viena³⁰⁹ (ilustración 3.27), en el que aparece representada una escena de *próthesis*, revolotean sobre el muerto tres *eídōla*; 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 *eídōla* no representan al alma del muerto, dado su número³¹⁰, 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 *eídōla* tampoco es posible relacionar las almas voladoras con los difuntos en plena figura allí presentes. Salvo en el caso de un vaso de Viena³¹¹, en el resto o aparece más de un *eídōlon* en la escena³¹², por lo que no se corresponde su número con el de los difuntos representados, o aparece el *eídōn* pero no se dirige hacia difunto en plena figura sino hacia Caronte³¹³. Algunas escenas de visita a la tumba en las que aparecen *eídōla* 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 *eídōlon* suele situarse en las inmediaciones de la estela en una posición independiente de la del personaje sentado. Un ejemplo lo ofrece un lécito de París³¹⁴ (ilustración 3.28) en el que la desconexión del *eídōlon* con los otros personajes es bastante notoria. Otro vaso de París³¹⁵ (ilustración 3.29), con una escena de visita a la tumba en la que se figura a un joven con doble lanza, muestra un *eídōlon* en un papel aún más marginal, en el extremo derecho de la representación. Pero hay otros casos en los que los *eídōla* se integran plenamente en la acción de los personajes en plena figura, como en un vaso de Viena³¹⁶ (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: *Eídōla* en escena de *próthesis* (Viena, Kunsthistorisches Museum 3748).

[Pag. 87]



Ilustración 3.28: *Eídōlon* 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 Karlsruhe³¹⁷. En los vasos en técnica de figuras negras, la *eschára* de Francfort y el *phormískos* de Tubinga se muestra, en las partes que se nos han conservado, exclusivamente a Caronte embarcado rodeado de uno o varios *eidōla* antropomorfos³¹⁸. En el célebre lécito de Jena³¹⁹ (ilustración 2.8) la escena se torna aún más compleja, puesto que aparece representado Hermes con el *kērykeion* 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 hombres³²⁰. Otro tanto ocurre con un lutróforo de Atenas³²¹ (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]

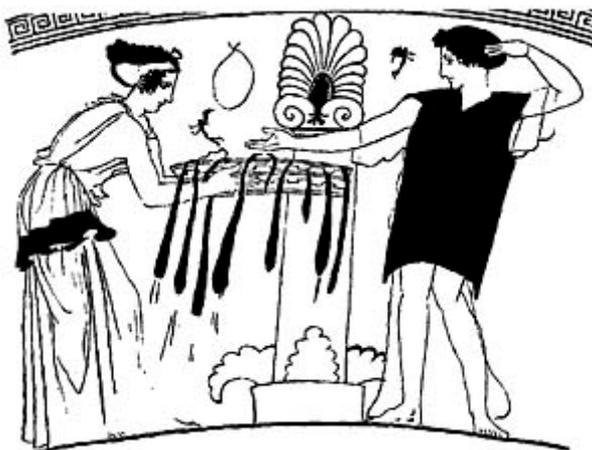


Ilustración 3.30: *Eidōla* y culto a la tumba (Viena, Kunsthistorisches Museum 144).

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*³²² se aparece en sueños la *psychē* del difunto Patroclo³²³ 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 (*phrénes*). 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*³²⁴, Elpenor es el primer muerto que se le aparece a Odiseo en la *Nékyia*³²⁵, 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 funerales³²⁶.

La constatación iconográfica de la narración homérica la ofrece un magnífico vaso de Boston³²⁷ (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*³²⁸. 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 eídōlon 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 forenses³²⁹, 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 *eidōla* 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 Cerbero³³⁰, tricéfalo o incluso ofídico en algún caso (como en un vaso perdido³³¹ -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: Cólita 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 guerra³³², 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

autonomasia (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 interior³³³ 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 indoeuropeos³³⁴, 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 disponemos³³⁵. Algunos episodios míticos (se trata de informaciones que navegan entre el ambiguo mundo de lo imaginario y lo real³³⁶ 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 monstruo³³⁷. 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 hoplita³³⁸ 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*³³⁹ 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 progresivo³⁴⁰, 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 cratera, 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 irremediamente poseído por el vino y el dios que mora en él, como por ejemplo ocurre en un vaso de Madrid³⁴¹ (ilustración 4.1). Dioniso permite que se desvele y vislumbre en ese momento una de sus facetas, la de señor de la muerte³⁴², 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 París³⁴³ 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 Berlín³⁴⁴ (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 Oxford³⁴⁵ (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 simposiata 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.

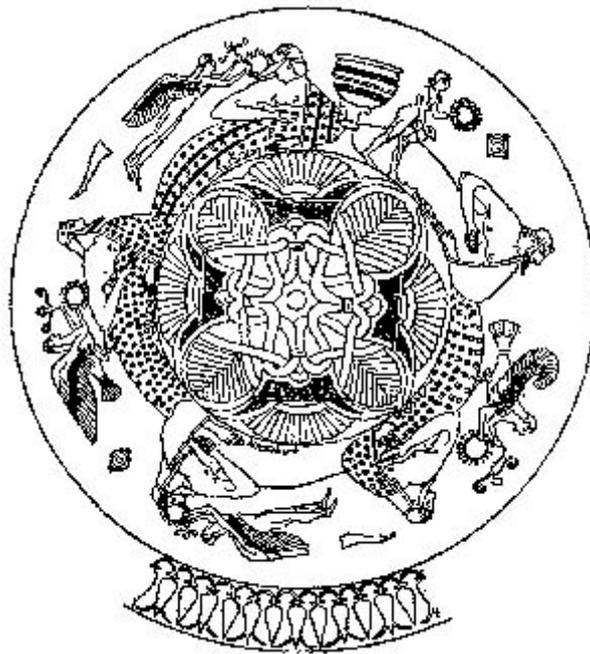


Ilustración 4.2: Simposiastas, sirenas y *eidōla* (París, Louvre E667).
[Pág. 100]



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 (*Gorgô*) 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 parte³⁴⁶. 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 episodios³⁴⁷. 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 oídos³⁴⁸, Melampo consigue comprender el lenguaje de los pájaros³⁴⁹, 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 femenino³⁵⁰, hermano ejemplar, fundador de cultos, *iátrómantis* (sanador por medios físicos -fitoterapia a la que parece referirse su propio nombre³⁵¹- o sobrenaturales³⁵²), 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 Hesíodo³⁵³, y que transmiten, entre otros, Apolodoro, Higino y Ovidio³⁵⁴, 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 versión³⁵⁵, transmitida por Ferécides, Calímaco o Nono³⁵⁶, 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 Higino³⁵⁷, 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*³⁵⁸ y lo utilizan como atributo Hermes en el plano divino y los heraldos en el plano humano, lo que corrobora la iconografía³⁵⁹. Un texto de Higino³⁶⁰, 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 clara³⁶¹, 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 privilegiada³⁶².

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 Conón³⁶³, 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»³⁶⁴). 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*³⁶⁵ 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 tántrica³⁶⁶



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.)³⁶⁷. 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*³⁶⁸, 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 adepto³⁶⁹. 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 *nāḍīs* 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 *Sahasrāra*. El que consigue esa unión se convierte en un liberado de las ataduras del mundo (se libera de la rueda de las reencarnaciones -*Saṃsāra*-): un *jīvanmukta*³⁷⁰. El poder serpentino (*Kuṇḍalinī*) 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 *Kuṇḍalinī* en técnicas ascéticas, pero en otras escuelas (quizás las más arcaicas, más cercanas a lo que debía de ser el primitivo sivaismo) 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 Iḍay Pingalā* se relacionan con la respiración nasal (y quizás *Suṣumnā* con la respiración bucal). Para expresar la fusión de *Kuṇḍalinī-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 purificadores³⁷¹ (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 Iḍay Pingalā*) le llevan a un estado de mutación de sexo que no parece muy diferente de la androginia³⁷² 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 parecido³⁷³. 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»³⁷⁴. Por otra parte las fosas nasales (y también la boca) cumplen en el tantrismo un papel básico en ejercicios respiratorios para despertar a *Kuṇḍalinī*. Sin forzar la identificación hasta el extremo de relacionar el nombre Branco (en su acepción etimológica) con el canal sutil *Suṣumnā*, 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 *Kuṇḍalinī* (la penetración anal es uno de los detonantes más potentes de la ascensión del poder serpentino 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 Sergent³⁷⁵. La homosexualidad griega se insertaría en su origen en una compleja *paideía* iniciática (en su doble acepción)³⁷⁶ 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 serpentino 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 serpentino (*kērykeion*) griego. El dios Hermes lo porta en la casi totalidad de las representaciones en las que se le figura³⁷⁷, convirtiéndose, junto con las taloneras aladas, en un atributo definitorio para su identificación. Divinidad de las transiciones (también de las iniciaciones de jóvenes³⁷⁸), 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 Atenas³⁷⁹, 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 sirenas³⁸⁰) y cuyo significado no se ha desentrañado completamente. La escena se ilumina al compararla con el relieve de un casco cretense de Nueva York³⁸¹ 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 serpentino (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 tiempos³⁸² y que muestra características semejantes (alas, serpientes), es Gorgo. De sexo indeterminado en la iconografía más antigua³⁸³ (es tanto masculino como femenino). Aureolado de serpientes en muchas imágenes³⁸⁴, trenzado su cuerpo con reptiles (como en el caso del frontón del templo de Corcira, donde forman un cinturón)³⁸⁵, 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 París³⁸⁶ (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 Berlín³⁸⁷ (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 Siracusa³⁸⁸ (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 *Kundalini*, 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)³⁸⁹, 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*, theôs aner)³⁹⁰, concededor 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 babilonios³⁹¹). Una hipótesis que ha gozado de mucha mayor fortuna la intuyó Rohde, la formalizó Meuli y la apuntalaron Dodds, Butterworth o incluso el propio Burkert³⁹². 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-religioso³⁹³ 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 místicos³⁹⁴), 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 dinástica³⁹⁵. 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»³⁹⁶. Esta capacidad de viajar al más allá a rescatar a un muerto, que también detentaba el mítico Orfeo³⁹⁷, 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 Siberia³⁹⁸). 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 Heráclides³⁹⁹, 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)»⁴⁰⁰; el de Epiménides, que sufrió un trance involuntario que duró cincuenta y siete años⁴⁰¹, o los de Aristeas, cuya alma escapaba del cuerpo en forma de cuervo⁴⁰² 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)⁴⁰³. El trance cataléptico llevó a Cleónimo de Atenas a un viaje al más allá, donde, según Clearco⁴⁰⁴, asistió al juicio de los muertos permitiéndole 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 Lebadea⁴⁰⁵. 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 pez⁴⁰⁶; Epiménides decía haber sido entre un número de otras encarnaciones terrestres⁴⁰⁷ el sabio Eaco (personaje completamente legendario que en la

tradicón 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 materia⁴⁰⁸. Pitágoras es el místico que presenta un corpus de transmigraciones más complejo quizás porque este aspecto de su vida llegó a ser un tópicó en el mundo antiguo⁴⁰⁹, 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 Hermótimo⁴¹⁰-) 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 *prápidas*⁴¹¹, 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 Gernet⁴¹² 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 *prápidas*, como algunos otros (*phrénes*, *thymós*, *êtor*, *kêr*, 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 *prápidas* divinos (*theiōn prapidōn*)»⁴¹³. Se valora a los *prápidas* (cuya ubicación diafragmática no es completamente segura⁴¹⁴) 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 (*conversione volvae*), tema al que Heráclides del Ponto dedicó una monografía⁴¹⁵. 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 vegetarianas⁴¹⁶) eran

fundamentales. La dieta pitagórica, con sus prohibiciones⁴¹⁷, es quizás la que presenta una menor alteridad; mucho más extraños resultan Epiménides, que se alimentaba exclusivamente de una planta que le dieron las Ninfas⁴¹⁸, o Abaris, que había llegado a la completa liberación de la necesidad del alimento ingerido⁴¹⁹.

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 *anámnesis*⁴²⁰ 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*)⁴²¹, 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, acostumbrándola 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 atadura⁴²².

Pero el resultado es esencialmente parecido; la desvinculación del alma respecto del cuerpo⁴²³, 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 nacimiento⁴²⁴ 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 Eleusis⁴²⁵ 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*⁴²⁶.

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 (*teleîsthai*) 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 [427](#).

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 [428](#) 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 [429](#) 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 *anámnēsis*, 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 consciente⁴³⁰) Platón se ve obligado a recurrir al lenguaje del mito y engarza como abrupta conclusión de su obra maestra, *La República*⁴³¹, 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*⁴³² (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 (*daímōn*) 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 celestial⁴³³.

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 (*melétē thanátou*)⁴³⁴, es vencer la sed y no caer en la trampa irresistible que el agua del río *Amélēs* resulta para el hombre no ejercitado (*amelétētos*). El control de la Memoria (*Mnēmosýnē*), por medio de la *anámnēsis*, 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 [...]⁴³⁵

Los caminos de la muerte, tal como los dibuja el filósofo en el mito de Er (o en el *Gorgias* o el *Fedón*[436](#)), 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[437](#)), 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[438](#).

5.3. Los pasaportes del iniciado: las láminas órfico-dionisiacas[439](#)



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[440](#), 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.[441](#), 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*⁴⁴².

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 arqueológico⁴⁴³ 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 estirpe 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 [...]⁴⁴⁴.

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 Bóreas⁴⁴⁵, 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.⁴⁴⁶:

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»⁴⁴⁷.

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.⁴⁴⁸:

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 leche⁴⁴⁹.

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 puros⁴⁵⁰.

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 puros⁴⁵¹.

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 (Protógono, Cibeles, Helio, Zeus, Fanes, Fuego, Nike, Tyché, Deméter⁴⁵²). 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 Perséfone⁴⁵³.

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 arqueológico⁴⁵⁴:

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 celeste⁴⁵⁵.

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.⁴⁵⁶ La fecha de las láminas es finales del siglo IV a. e. o comienzos del III a. e. La traducción es de A. Bernabé⁴⁵⁷, 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 felices⁴⁵⁸.

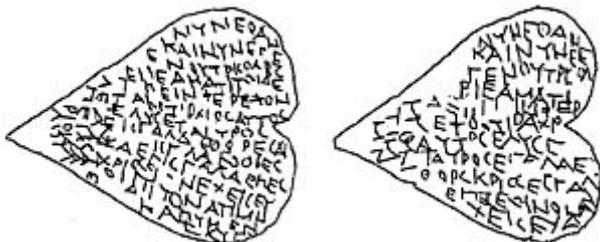


Ilustración 5.1: Láminas de Pelina.

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 estrellado⁴⁵⁹.

11) (A5) Roma: se localiza actualmente en Londres (British Museum 3154) apareció en la necrópolis de San Paolo (*via Ostiense*⁴⁶⁰), 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 divina⁴⁶¹.

△▽

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 actuales⁴⁶², está en crecimiento⁴⁶³ 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-)⁴⁶⁴.

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	*	*	*										*
MNÉMOSÝNE	*	*	*								*		*
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 ciprés⁴⁶⁵ 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 *Léthē* (del Olvido) en una oposición que parece tener paralelos tanto en Grecia como entre celtas o germanos⁴⁶⁶. 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 jóvenes⁴⁶⁷. 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)⁴⁶⁸. 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 culturas⁴⁶⁹.

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 alma⁴⁷⁰ y los órficos la reverenciaban especialmente⁴⁷¹; 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 dionísiaca 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 Olbia⁴⁷².

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 (*Euklês* = 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 Eubúleo⁴⁷³ 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 demonios); una explicación hipotética es que cumpliera el papel de juez, como lo hace Triptolemo⁴⁷⁴, su hermano, según la

tradición órfica⁴⁷⁵. Burkert⁴⁷⁶ 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 hesiódica⁴⁷⁷; después de vivir sin cuitas, tras su desaparición, se convirtieron en benévolos démones, una promoción (en las palabras de Vernant⁴⁷⁸) 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 Caronte⁴⁷⁹, 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 indoeuropeo⁴⁸⁰ 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 Platón⁴⁸¹ y ridiculiza Ferécrites⁴⁸².

Solamente en tres casos la transformación en dios resulta la meta del viaje al más allá: en Turio 1/4⁴⁸³ 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 ellos⁴⁸⁴).

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 Platón⁴⁸⁵, 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 detallado⁴⁸⁶. 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 Turio⁴⁸⁷ 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 antiguas⁴⁸⁸), 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.

Bibliografía citada

Las abreviaturas de revistas son las de *Année Philologique*.

ABV: J. Beazley *Attic Black Figure Vase Painters*, Oxford, 1963.

Add: J. D. Beazley/T. J. D. Beazley/T. H. Carpenter *Beazley Addenda*, Oxford, 1989.

Agostino 1985: B. d'Agostino «Società dei vivi, comunità dei morti: un rapporto difficile» *DArch* 3, 47-58.

Ahlberg 1971: G. Ahlberg *Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art*, Goteborg.

Ajootian 1990: A. Ajootian «Hermaphroditos» *LIMC* V, 1, 268-285; 2, 190-198.

AL: W. H. Roscher (ed.) *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, 1884/1937, 6 vols.

Alford 1991: G. Alford «Elysion: A Foreign Eschatological Concept in Homers Odyssey» *JIES* 19, 151-161.

Alt 1982: K. Alt «Diesseits und Jenseits in Platons Mythen von der Seele» *Hermes* 110, 1982, 278-299; 111, 1983, 15-33.

Allen 1939: T. W. Allen, «The Theme of the Suitors in the *Odyssey*» *TAPhA* 70, 104-124.

- Anderson 1981: G. Anderson «The Shape and Function of the Lekythos» *JHS* 101, 130-132.
- Andrae 1963: B. Andrae *Studien zur römischen Grabkunst* suppl. *MDAI(R)* 9.
- Andronicos 1974: M. Andronicos «Musée National» *Les merveilles des musées grecs*, M. Andronicos/M. Chatzidakis/V. Karageorghis, Atenas, 7-102.
- Arbman 1926: E. Arbman «Untersuchungen zur primitiven Seelenvorstellung mit besonderer Rücksicht auf Indien» *Le monde oriental* 20, 1926, 85222; 21, 1927, 1-185.
- ARV: J. D. Beazley *Attic Red-figure Vase Painters*, Oxford, 1963.
- ARV1: J. Beazley *Attic Red-figure Vase Painters*, Oxford, 1942.
- Baldassarre 1988: I. Baldassarre «Tomba e stele nelle lekythoi a fondo bianco» *AION* 10 (Actas coloquio de Capri *La parola, l'immagine, la tomba*), 107-116.
- Bassett 1918: S. E. Bassett «The Second Nekyia» *CR* 13, 521-526.
- Bassett 1923: S. E. Bassett «The Second Nekyia again» *AJA* 44, 44-52.
- Baumann 1955: H. Baumann *Das doppelte Geschlecht*, Berlin.
- Baumeister 1889: A. Baumeister *Denkmäler des klassischen Altertums*, München/Leipzig, 3 vols.
- Baumgart 1916: G. Baumgart «Aus der Heidelberger Sammlung» *AA* 1916, 166-203.
- Bazant 1983: J. Bazant «Entre la croyance et l'expérience: le mort sur les lécythes à fond blanc» *Iconographie classique et identités régionales* (Coloquio de París, 26-27 mayo 1983) *BCH*, suppl. XIV, 1986, 37-44.
- Beazley 1918: J. Beazley *Attic Red-figured Vases in American Museums*, New York.
- Beazley 1928: J. Beazley *Greek Vases in Poland*, Oxford.
- Beazley 1938: J. Beazley *Attic White Lekythoi*, The William Henry Charlton Memorial Lecture 1937, London/Oxford, 1938.
- Beazley 1945: J. Beazley *Potter and Painter in Ancient Athens*, London.
- Benndorf 1884: O. Benndorf *Griechische and sicilische Vasenbilder*, Berlin.
- Bérard 1974: C. Bérard *Anodoi: Essai sur l'imagerie des passages chtoniens*, Neuchâtel.
- Bérard 1984: C. Bérard «L'ordre des femmes» *Cité*, 85-104.

- Bérard 1987: C. Bérard «Apocalypses éleusiniennes» C. Kappler (ed.) *Apocalypses et voyages dans l'au-delà*, Paris, 127-155.
- Bérard 1988: C. Bérard «Le cadavre impossible» *AION* 10 (Actas coloquio de Capri *La Parola, l'immagine, la tomba*), 163-169.
- Berger 1975: C. Berger/R. Perry *Kunst der klassischen Antike*, Zürich.
- Bernabé 1989: A. Bernabé «El poema órfico de Hiponion» *Estudios actuales sobre textos griegos* (Segundas Jornadas Internacionales, Madrid, octubre 1989), Madrid, 1992, 219-235.
- Bernabé 1992: A. Bernabé «La poesía órfica. Un capítulo reencontrado de la literatura griega» *Tempus* 0, 5-41.
- Bernabé 1995: A. Bernabé «Tendencias recientes en el estudio del orfismo» *Primer Coloquio de Ciencias de las Religiones*, Madrid, octubre 1994, Madrid, Sociedad Española de Ciencias de las Religiones 1995 (en prensa).
- Bianchi 1963: U. Bianchi «Razza aurea, mito delle cinque razze ed Elisio» *SMSR* 34, 143-210.
- Bianchi 1984: U. Bianchi (ed.) *Transition Rites*, Roma, 1986 (Roma, 1984).
- Bickel 1925: E. Bickel *Homerischer Seelenglaube*, Berlin.
- Bieler 1935: L. Bieler *Theios Anér. Das Bild des «göttlichen Menschen» in Spätantike und Frühchristentum*, Wien, 1935/1936, 2 vols. (reimp. Darmstadt, 1967).
- Binford 1971: L. R. Binford «Mortuary Practices: their Study and their Potential» *Brown* 1971, 6-29.
- Blech 1982: M. Blech *Studien zum Kranz bei den Griechen*, Berlin (RGVV 38).
- Blinkenberg 1931: C. Blinkenberg/K. Johansen *CVA Copenhagen, Musée National* 4 (Dinamarca 4).
- Bloch/Parry 1982: M. Bloch/J. Parry *Death and the Regeneration of Life*, Cambridge.
- Bloesch 1964: H. Bloesch *Antike Kleinkunst in Winterthur*, Winterthur.
- Boardman 1955: J. Boardman «Painted Funerary Plaques and Some Remarks on Prothesis» *ABSA* 50, 51-66.
- Boardman 1974: J. Boardman *Athenian Black Figure Vases*, London.
- Boardman 1975: J. Boardman *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period*, London.
- Boardman 1988-90: J. Boardman (y otros) «Herakles» *LIMC* IV, 1988 1,728-838; 2,444-559; V, 1990 1,1-192; 2, 6-161.

- Bordam 1989: J. Boardman *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period*, Londres.
- Boetzkes 1913: R. Boetzkes *Das Kerykeion*, Giessen (resumido en *RE* 11, 1921, cols. 330 ss.)
- Böhme 1929: J. Böhme *Die Seele and das Ich im homerischen Epos*, Leipzig-Berlin.
- Bolton 1962: J. D. P. Bolton *Aristeas of Proconnesus*, Oxford.
- Bolle 1987: K. W. Bolle «Secrecy in Religion» K. W. Bolle (ed.) *Secrecy in Religions*, Leiden, 1-24.
- Borgeaud 1991: *Orphée et orphisme en l'honneur de J. Rudhardt* (P. Borgeaud ed.), Genève.
- Borza 1955: H. Borza «Le mythe de l'obole à Charon» *Orbis* 4, 134-148.
- Bosanquet 1896: R. C. Bosanquet «On a Group of Early Attic Lekythoi» *JHS* 16, 164-177.
- Bosanquet 1899: R. C. Bosanquet «Some Early Funeral Lekythoi» *JHS* 19, 169-184.
- Bothmer 1976: D. von Bothmer «Der Euphronios-Krater in New York» *AA*, 485-512.
- Bothmer 1981: D. von Bothmer, «The Death of Sarpedon» S. L. Hyatt (ed.) *The Greek Vase*, New York, 63-80.
- Bothmer 1987: D. von Bothmer «Euphronios and Memnon» *MMJ* 22, 5-12.
- Bottini 1992: A. Bottini *Archeologia della salvezza. L'escatologia greca nelle testimonianze archeologiche*, Milano.
- Bouché-Leclercq 1879: A. Bouché-Leclercq *Histoire de la divination dans l'antiquité* Paris, 1879-1882, 3 vols.
- Breglia 1987: L. Breglia Pulci Doria «Le Sirene, il canto, la morte, la *pólis*» *AION* IX, 65-98.
- Brelich 1961: *Guerre, culti, agoni*, Bonn.
- Brelich 1969: A. Brelich *Paidés e Parthenoi*, Roma.
- Bremmer 1980: J. Bremmer «An enigmatic Indo-european Rite: Paederasty» *Arethusa* 13, 279-298.
- Bremmer 1983: J. Bremmer *The Early Greek Concept of Soul*, Princeton 1983.
- Bremmer 1993: J. Bremmer «The Skins of Pherekydes and Epimenides» *Mnemosyne* 46, 234-236.

- Breslin 1977: J. Breslin *A Greek Prayer*, Pasadena.
- Brisson 1976: L. Brisson *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, Leiden.
- Brize 1980: P. Brize *Die Geryoneis des Stesichoros and die frühe griechische Kunst*, Würzburg.
- Brize 1988: P. Brize «Geryoneus» *LIMC* IV 1, 186-190; 2, 104-106.
- Brommer 1953: F. Brommer *Herakles*, Münster/Köln.
- Brommer 1969: F. Brommer «Eine Lekythos in Madrid» *MM* 10, 155-171.
- Bron/Lissarrague 1984: C. Bron/F. Lissarrague «-Le vase à voir» *Cité*, 7-19.
- Brown 1971: J. A. Brown (ed.) *Approaches to the Social Dimension of Mortuary Practices*, New York (MSAA n.º 25).
- Brown 1947: N. O. Brown *Hermes the Thief. The Evolution of a Myth*, Madison.
- Brueckner 1909: A. Brueckner *Der Friedhof am Eridanos bei der Hagia Triada zu Athen*, Berlin.
- Buchner 1937: W. Buchner «Probleme der Homerischen Nekyia» *Hermes* 72, 104-122.
- Buitron 1972: D. M. Buitron *Attic Vase-painting in New England Collections*, Harvard.
- Buitron 1992: D. M. Buitron (y otros) *The Odyssey and Ancient Art. An Epic in Word and Image*, New York.
- Bulas 1932: K. Bulas CVA Goluchow, Musée Czartoryski (Polonia 1).
- Bulas 1935: K. Bulas CVA Cracovie, Musée Czartoryski (Polonia 2).
- Buren 1935: E. D. van Buren «Entwined Serpents» *Archiv für Orientforschung*, 10, 1935-36, 53-65.
- Burkert 1962: W. Burkert «Goes. Zum griechischen Schamanismus» *RhM* 105, 1962, 36-55.
- Burkert 1972: W. Burkert *Homo Necans*, Torino, 1981 (trad. italiana de la ed. de Berlín de 1972).
- Burkert 1974: W. Burkert «Le laminette auree: da Orfeo a Lamponne» *Orfismo in Magna Grecia XIV* Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto, 1974, 81-104.
- Burkert 1977: W. Burkert *Greek Religion*, Oxford, 1985 (trad. de la ed. de Stuttgart de 1977 por J. Rallan).

- Burkert 1979: W. Burkert *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley-London.
- Burkert 1987: W. Burkert *Les cultes à mystères dans l'antiquité*, Paris 1992 (orig. Harvard 1987).
- Burkert 1992: W. Burkert *The Orientalizing Revolution*, Harvard (trad. de la ed. de Heidelberg de 1984).
- Burkert 1992b: W. Burkert, «The formation of Greek Religion at the Close of the Dark Ages» *SIFC* 10, 533-551.
- Burow 1980: J. Burow CVA Tübingen, Antikensammlung des archäologischen Instituts der Universität 3 (Alemania 47).
- Buschor 1925: E. Buschor «Attische Lekythen der Parthenonzeit» *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, nueva serie II, 167-199.
- Buschor 1944: E. Buschor *Die Musen des Jenseits*, München.
- Buschor 1959: E. Buschor *Grab eines attischen Mädchens*, München.
- Buschor 1969: E. Buschor *Griechische Vasen*, München.
- Butterworth 1966: E. A. S. Butterworth *Some Traces of the Pre-Olympian World in Greek Literature and Myth*, Berlin.
- Cabrera 1991: P. Cabrera (y otros) *Museo Arqueológico Nacional. Guía general*, Madrid.
- Calhoun 1934: G. M. Calhoun, «Télémaque et le plan de l'*Odyssée*» *REG* 47, 153-163.
- Cannatà 1992: M. Cannatà Fera «Gli dei sfuggiti all'Acheronte; un frammento pindarico in Plutarco» *QUCC* 40,1, 57-64.
- Carpenter 1991: T. H. Carpenter *Art and Myth in Ancient Greece*, London.
- Cary 1937: A. L. M. Cary «The Appearance of Charon in the Frogs» *CR* 51, 52-53.
- Casadio 1991: G. Casadio, «La metempsicosi tra Orfeo e Pitagora» *Borgeaud* 1991, 119-155.
- Casel 1919: O. Casel *De philosophorum graecorum silentio mystico*, Giessen (RGVV 16, 2).
- Caskey 1934: J. Caskey «Odysseus and Elpenor on a Pelike in Boston» *AJA* 38, 339-340.
- Cederroth 1988: S. Cederroth/C. Corlin/J. Lindström *On the Meaning of Death. Essays on Mortuary Rituals and Eschatological Beliefs*. Estocolmo (USCA 8).

- Ceka 1989: N. Ceka Albanien. *Schätze aus dem Land der Skipetaren*.
- Cerchiai 1984: L. Cerchiai «*Geras Thanonton: note sul concetto di belle mort*» *AION* VI, 39-69.
- Chamoux 1963: F. Chamoux *La civilización griega*, Barcelona, 1967 (trad. de la ed. de París de 1963 por J. C. Serra Ráfols).
- Chapman 1987: R. Chapman «Mortuary Practices: Society, Theory Building and Archaeology» A. Boddington y otros (eds.) *Death, Decay and Reconstruction. Approaches to Archaeology and Forensic Science*, Manchester.
- Chapman 1981: R. Chapman/I. Kinnes/K. Randsborg (eds.) *The Archaeology of Death*, Cambridge.
- Charlier 1971: M.T.Charlier/G M. T. Charlier/G. Raepsaet «Étude d'un comportement social: les relations entre parents et enfants dans la société athénienne à l'époque classique» *AntClass* 40, 589-606.
- Chidester 1990: D. Chidester *Patterns of Transcendence. Religion, Death and Dying*, Belmont.
- Chittenden 1947: J. Chittenden «The Master of Animals» *Hesperia* 16, 89-114.
- Cité: *La cité des images. Religion et société en Grèce ancienne*, Paris, 1984.
- Clarke 1963: H. W. Clarke «Telemachus and the Telemacheia» *AJPh* 84, 129-145.
- Claus 1981: D. B. Claus *Toward the Soul*, Yale.
- Collignon 1878: M. Collignon *Catalogue des vases peints du musée de la Société archéologique d'Athènes*, Paris.
- Collignon/Couve 1907: M. Collignon/L. Couve *Catalogue des vases peints du Musée National d'Athènes*, Paris (BEFAR 85).
- Collison 1912: I. Collison Morley *Greek and Roman Ghost Stories*, Chicago, 1968 (reimp. de la ed. de 1912).
- Comparetti 1910: D. Comparetti *Laminette orfiche edite ed illustrate*, Firenze.
- Conze 1864: A. Conze «Vasi con rappresentazione di riti funebri» *Annali dell'Instituto di corrispondenza archeologica* XXXVI, 183-199.
- Conze 1893: A. Conze *Die attischen Grabreliefs*, Berlin, 1893/1922, 4 vols.
- Cook 1992: E. Cook «Ferryman of Elysium and the Homeric Phaeacians» *JIES* 20, 239-267.

- Cornford 1912: F. M. Cornford *De la religión a la filosofía*, Barcelona, 1984 (trad. de A. Pérez, 1912).
- Cornford 1952: F. M. Cornford *Principium sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego*, Madrid, 1987 (trad. de R. Guardiola y F. Giménez de la ed. de Cambridge de 1952).
- Cors 1984: J. Cors *El viatge al món dels morts en l'Odysséa*, Barcelona.
- Cosi 1987: M. D. Cosi «Lorfico fulminato» *Museum Patavinum* 5, 217-231.
- Costa 1982: G. Costa «Hermes dio delle iniziazioni» *CCC*, 3, 277-295.
- Couliano 1980: I. P. Couliano *Expériences de l'extase*, Paris, 1984, 25-43 (= «Iatroi kai manteis. Sulle strutture dello statismo greco» *SSR* 4, 1980, 287-303).
- Courbin 1968: P. Courbin «La guerre en Grèce à haute époque d'après les documents archéologiques» *Vernant* 1968, 69-91.
- Crome 1938/1939: J. F. Crome «Kerykeia» *AM* 63/64, 117-126.
- Croon 1952: J. F. Croon *The Herdsman of the Dead*, Utrecht.
- Crusius 1890: O. Crusius «Keres» *AL* II, 1 (1890/1894) cols. 1138-1166.
- Cusumano 1984: N. Cusumano «Nota sulla fortuna dello sciamanismo greco» *Seia* 1, 87-92.
- CVA: *Corpus Vasorum Antiquorum*.
- Daniélou 1975: A. Daniélou *Mythes et dieux de l'Inde*, Paris, 1992 (orig. 1975).
- Davies 1985: G. Davies «The Significance of the Hand-shake Motif in Classical Funerary Art» *AJA* 89, 627-640.
- De Waele 1927: F. J. M. de Waele *The Magic Staff or Rod in Graeco-Italian Antiquity*, Gante.
- Delcourt 1958: M. Delcourt *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique*, Paris.
- Delebecque 1980: E. Delebecque *La Construction de l'Odyssée*, Paris.
- Dentzer 1982: J. M. Dentzer *Le motif du banquet couché dans le proche-orient et le monde grec du IV^e au IV^e siècle avant J.-C.*, Roma (BEFAR 246).
- Deonna 1954: W. Deonna «The Crab and the Butterfly: A Study in Animal Symbolism» *JWI* 17, 47-86.
- Deppert 1968: K. Deppert CVA Frankfurt 2 (Alemania 30).

- Derchain 1981: Ph. Derchain «Anthropologie. Égypte pharaonique» Y. Bonnefoi (ed.) *Dictionnaire des Mythologies*, Paris, I, 46-50.
- Detienne 1972. M. Detienne *Los jardines de Adonis. Mitología griega de los aromas*, Madrid, 1983 (ed. orig. Paris, 1972).
- Detienne 1968: M. Detienne «La phalange: problèmes et controverses» Vernant 1968, 119-142.
- Detienne 1958: M. Detienne «De la catalepsie à l'immortalité de l'âme. Quelques phénomènes psychiques dans la pensée d'Aristote, de Cléarque et d'Héraclide» *NClío* 10, 123-135.
- Deubner 1966: L. Deubner *Attische Feste*, Hildesheim.
- Diehl 1964: E. Diehl *Die Hydria. Formgeschichte und Verwendung im Kult des Altertums*, Mainz.
- Diepolder 1947: H. Diepolder *Griechische Vasen*, Berlin.
- Dietrich 1965: B. C. Dietrich *Death, Fate and the Gods. The Development of a Religious Idea in Greek Popular Belief and in Homer*, London.
- Dietrich 1973: B. C. Dietrich *The Origins of Greek Religion*, Berlin.
- Diez de Velasco 1988: F. Diez de Velasco *El origen del mito de Caronte*, Madrid.
- Diez de Velasco 1988b: F. Diez de Velasco «Un aspecto del simbolismo del *kerykeion* de Hermes» *Gerion* 6, 39-53.
- Diez de Velasco 1989: F. Diez de Velasco «Aportación al estudio del imaginario ático del paso al más allá: el genio psicopompo raptor del lécito Louvre CA 1264» J. Alvar (y otros) *Héroos, semidiosos y daimones*. Coloquio ARYS, diciembre 1989, Madrid 1992, 59-67.
- Diez de Velasco 1989b: F. Diez de Velasco «La iconografía griega de Caronte: un análisis puntual del LIMC» *Gerion* 7, 297-322.
- Diez de Velasco 1990: F. Diez de Velasco «Comentarios iconográficos y mitológicos al poema épico *Miníada*» *Gerion* 8, 73-87.
- Diez de Velasco 1990b: F. Diez de Velasco «Los primeros testimonios del Caronte griego: identidades y discrepancias entre iconografía y literatura» *Ephialte* 2, 1990, 188-191.
- Diez de Velasco 1991a: F. Diez de Velasco «Representaciones de Caronte en el pintor de las Cañas» *AEA* 64, 234-244.

- Diez de Velasco 1992b: F. Diez de Velasco «Anotaciones a la iconografía y el simbolismo del laberinto en el mundo griego: el espacio de la iniciación» Olmos, R. (ed.) *Teseo y la copa de Aison* (Anejo de AEA XII), 195-197.
- Diez de Velasco 1994: F. Diez de Velasco «Reflexiones en torno a los léцитos de fondo blanco con representaciones de Caronte en museos franceses» Homenaje al Profesor Blázquez, Madrid, I, 25-34.
- Diez de Velasco 1994b: F. Diez de Velasco «La religión de los pueblos del centro, Norte y Este de Europa» J. M. Blázquez (y otros) *Historia de las religiones de la Europa antigua*, Madrid.
- Diez de Velasco 1994c: F. Diez de Velasco «Pontos» *LIMC* VII.
- Diez de Velasco 1995: F. Diez de Velasco «El mito y la realidad» F. Diez de Velasco/M. Martínez/A. Tejera (eds.) *Realidad y Mito*, La Laguna, 1995.
- Diez de Velasco/Molinero 1994: F. Diez de Velasco/M. A. Molinero Polo «*Hellenoaegyptiaca* I: Influences égyptiennes dans l'imaginaire grec de la mort: quelques exemples d'un emprunt supposé (Diodore I, 92, 1-4; I, 96, 4-8)» *Kernos* 7, 75-93.
- Dihle 1982: A. Dihle «Totenglauben and Seelenvorstellung im 7. Jahrhundert vor Christus» *Jenseitsvorstellungen in Antike and Christentum*, *JbAC* supl. 9, 21-29.
- Dobrowolski 1982: W. Dobrowolski *Wazy geckie II, Attycka ceramika czerwarofigurowa*, Varsovia.
- Dodds 1951: E. R. Dodds *Los griegos y lo irracional*, Madrid, 1960 (trad. de la ed. de California de 1951 por M. Araujo).
- Dörig 1966: J. Dörig/J. Boardman/W. Fuchs/M. Hirmer *Die griechische Kunst*, München.
- Dover 1993: K. Dover *Aristophanes' Frogs* (edition, introduction and commentary), Oxford.
- Dowden 1989: K. Dowden *Death and the Maiden. Girl's Initiation Rites in Greek Mythology*, London/New York.
- Dowden 1992: K. Dowden *The Uses of Greek Mythology*, London/New York.
- Dugas 1960: Ch. Dugas «Tradition littéraire et tradition graphique dans l'antiquité grecque» *Recueil Dugas*, Paris, 59-74 (orig. *AC* 6, 1937, 5-26).
- Duhn 1887: F. von Duhn «Charonlekythen» *JDAI(JKAI)* II, 240-243.
- Duhn 1885: F. von Duhn «Charondarstellungen» *Archäologische Zeitung* XLIII, 12-24.
- Dumézil 1985: G. Dumézil *Heure et malheur du guerrier*, Paris, 2.^a edición.

- Dumont/Chaplain 1881: A. Dumont/J. Chaplain *Les céramiques de la Grèce propre*, Paris.
- Dumortier 1954: J. Dumortier «L'évocation des morts dans l'Odyssée» *BAGB* 3,27-40.
- EAA: *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, Roma, 1959 ss.
- Eckert 1963: C. Eckert «Initiation Motifs in the Story of Telemachus» *CS* 59, 2, 49-57.
- Eckstein/Legner 1969: F. Eckstein/A. Legner *Antike Kleinkunst im Liebighaus*, Frankfurt.
- Edmunds 1981: L. Edmunds «The Cults and Legend of Oedipus» *HSPH* 85, 221-236.
- Eger 1966: J. C. Eger *Le Sommeil et la Mort dans la Grèce antique*, Paris.
- Eitrem 1909: S. Eitrem *Hermes and die Toten*, Christiania.
- Eitrem 1912: S. Eitrem «Hermes» *RE* VIII, cols. 738-792.
- Elferink 1934: L. J. Elferink *Lekythos. Archäologische, sprachliche and religionsgeschichtliche Untersuchungen*, Amsterdam.
- Eliade 1951: M. Eliade *Yoga, inmortalidad y libertad*, Buenos Aires, 1977 (trad. de la ed. de Paris 1951 por S. de Aldecoa).
- Eliade 1962: M. Eliade *Mefistófeles y et Andrógino*, Madrid, 1969 (trad. de la ed. de Paris, 1962).
- Eliade 1968: M. Eliade *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, 21976 (trad. por E. de Champourcin de la 2.^a ed. de Paris; 1.^a ed. 1951).
- Encyclopédie: *Encyclopédie photographique de l'art* III, Louvre, Paris, s/f.
- ER: Eliade, M. (ed.) *Encyclopaedia of Religion*, New York, 1987, 16 vols.
- Euphronios 1991: Euphronios, *Pittore ad Atene nel VI secolo a. C.* Milano.
- Evola 1949: J. Evola *El yoga tántrico*, Madrid, 1991 (trad. de la ed. de Paris, 1971 por R. Lassaletta; ed. orig., Milano, 1949).
- Fairbanks 1907: A. Fairbanks *Athenian White Lekythoi I*, Cambridge (Mass.).
- Fairbanks 1914: A. Fairbanks *Athenian White Lekythoi II*, Cambridge (Mass.).
- Fehr 1971: B. Fehr *Orientalische and griechische Gelage*, Bonn.
- Felten 1971: K. F. Felten *Thanatos and Kleophonmaler*, München.
- Felten 1975: W. Felten *Attische Unterweltdarstellungen*, München.

- Fink 1959: J. Fink «Seele, Tod, Rachegeist» *JOEAI* 44, 100-111.
- Finley 1977 M. I. Finley *El mundo de Odiseo*, Madrid, 1978 (trad. de M. Hernández de la 2.^a ed. de Nueva York, 1977).
- Follet 1990: S. Follet «Bulletin épigraphique. Rapports avec la littérature» *REG* 103, 448-455.
- Foti/Pugliese 1974. Foti, G./Pugliese Carratelli, G. «Un sepolcro de Hipponion e un nouvo testo orfico» *PP* 29, 91-126.
- Franciscis 1959: A. de Franciscis «Caronte» *EAA* II, 356-358.
- Francotte 1985: A. Francotte «Le genre de vie parménidien et les techniques del l'extase dans la Grèce archaïque» *Mélanges Philippe Marçais*, Paris, 15-66.
- Fraser/Matthews 1987: P.M.Fraser/A P. M. Fraser/A. Matthews *A Lexicon of Greek Personal Names I*, Oxford.
- Frazer 1934: J. Frazer *La crainte des morts*, París.
- Friis 1951: K. Friis Johansen *The Attic Grave Reliefs of the Classical Period*, Copenhagen.
- Frisk 1970: «Charon» *Griechisches etymologisches Wörterbuch* II, 1075-1076.
- Frontisi 1984: F. Frontisi «Au miroir du masque», *Cité*, 147-161.
- Frontisi 1988: F. Frontisi-Ducroux «Figures de l'invisible. stratégies textuelles et stratégies iconiques» *AION* 10 (Actas coloquio de Capri *La parola, l'immagine, la tomba*), 27-40.
- Frontisi 1991: F. Frontisi-Ducroux *Le dieu-masque*, Paris.
- Frothingham 1916: A. Frothingham «Babylonian Origin of Hermes the Snakegod and the Caduceus» *AJA* 20, 175-211.
- Fulton 1965: R. Fulton (ed.) *Death and Identity*, New York.
- Furley 1956: D. J. Furley «The Early Concept of Soul» *BICS* 3, 1-18.
- Furtwängler 1885: A. Furtwängler *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium zu Berlin*, Berlin, 2 vols.
- Furtwängler 1905: A. Furtwängler «Charon, eine altattische Malerei» *AR W* 8, 191-202.
- Furtwängler/Reichhold 1904: A. Furtwängler/C. Reichhold *et alii Griechische Vasenmalerei*, München, 1904/1932, 6 vols.
- Galt 1931: C. M. Galt «Veiled Ladies» *AJA* 25, 373-393.

- Ganschinetz 1914: A. Ganschinetz «Katabasis» RE 10, 2359-2449.
- García Quintela 1992: M. V. García Quintela *El rey melancólico. Antropología de los fragmentos de Heráclito*, Madrid.
- García Teijeiro 1985: M. García Teijeiro «Posibles elementos indoeuropeos en el Hades griego» *Symbolae Ludovico Mitxelena septuagenario oblatae* I, Vitoria, 135-142.
- García Gual 1981: C. García Gual «El viaje al más allá en la literatura griega» *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, 31-42.
- García Gual 1977: C. García Gual «El adivino Tiresias o las desgracias del mediador» en *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, 1981 (orig. 1977), 121-148.
- Gardner 1893: P. Gardner *Catalogue of the Greek Vases in the Ashmolean Museum*, Oxford.
- Gardner 1905: P. Gardner «Vases Added to the Ashmolean Museum, part II» *JHS* 25, 65-85.
- Garland 1985: R. Garland *The Greek Way of Death*, London.
- Gasparri 1986: C. Gasparri «Dionysos» *LIMC* III, 1, 414-514; 2, 296-406.
- Gelinne 1988: M. Gelinne «Les Champs Elysées et les îles des Bienheureux chez Homère, Hésiode et Pindare. Essai de mise au point» *LEC* 56, 224-240.
- Genière 1971: J. de la Genière CVA Palermo, collezione Mormino 1 (Italia 50).
- Gennep 1909: A. van Gennep *Los ritos de paso*, Madrid, 1986 (trad. de J. Aranzadi; ed. orig. Paris, 1909).
- Gernet 1932: L. Gernet/A. Boulanger *Le génie grec dans la religion*, Paris.
- Gernet 1932b: L. Gernet «Fosterage et légende» *Mélanges Glotz* I, Paris, 1932, 385-395 (retomado en *Droit et société dans la Grèce ancienne*, Paris, 1955, 19-28).
- Gernet 1945: L. Gernet «Les origines de la philosophie» *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, 1982, 239-258 (orig. *Bulletin de l'enseignement public du Maroc* 183, 1945, 1-12).
- Giannattasio 1986a: B. M. Giannattasio Alloero «Charon II» *LIMC* III, 1, 236.
- Giannattasio 1986b: B. M. Giannattasio Alloero «Charon III» *LIMC* III, 1, 236.
- Gil 1969: L. Gil Therapeia. *La medicina popular en el mundo clásico*, Madrid.
- González Wagner 1984: C. González Wagner «Psicoactivos, misticismo y religión en el mundo antiguo» *Gerion* 2, 31-59.

- Graf 1974: F. Graf *Eleusis and die orphische Dichtung*, Berlin (RGVV 33).
- Graf 1991: F. Graf, «Textes orphiques et rituel bacchique. À propos des lamelles de pélinna», Borgeaud 1991, 87-102.
- Greifenhagen 1960: A. Greifenhagen *Antike Kunstwerke*, Berlin.
- Greifenhagen 1968: A. Greifenhagen *Griechische Götter*, Berlin.
- Gresseth 1970: G.K. Gresseth «The Homeric Sirens» *TAPhA* 101, 203-218.
- Grinsell 1957: L.V. Grinsell «The Ferryman and his Fee: Study in Ethnology, Archaeology and Tradition» *Folklore* LXVIII, 257-269.
- Guarducci 1939: M. Guarducci *Inscriptiones Creticae* II, Roma.
- Guarducci 1965: M. Guarducci *Epigrafia greca*, Roma, 4 vols.
- Guarducci 1972: M. Guarducci «Il cipresso dell'oltretomba» *RFC* 100, 322-327.
- Guarducci 1990: M. Guarducci «Riflessioni sulle nuove laminette orfiche della Tessaglia» *Epigraphica* 52, 9-19.
- Gupta 1979: S. Gupta (*et alii*) *Hindu Tantrism*, Leiden.
- Gupta 1987: S. Gupta «*Jivanmukti*» *ER* 8, 92-94.
- Guthrie 1966: W. K. C. Guthrie *Orfeo y la religión griega*, Buenos Aires, 1970 (trad. de J. Valmard de la edición inglesa de 1966).
- Hafner 1951: G. Hafner *CVA Karlsruhe 1* (Alemania 7).
- Halbwachs 1930: M. Halbwachs «La représentation de l'âme chez les grecs. Le double corporel et le double spirituel» *Revue de Métaphysique et de Morale* 37, 493-534.
- Halliday 1913: W. R. Halliday *Greek Divination*, Chicago.
- Hamdorf 1964: F. W. Hamdorf *Griechische Kultpersonifikationen der vorhellenistischen Zeit*, Mainz.
- Hampe 1976: R. Hampe «Tönerne Phormiskos aus Metapont» *AA* 1976, 192-202.
- Hansen 1983: P. A. Hansen *Carmina Epigraphica Graeca, I) saeculorum VIII-V a Chr. n.*, Berlin-New York.
- Harrison 1922: J. E. Harrison *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge, 3.^a ed.
- Haspels 1936: C. H. E. Haspels *The Attic Black Figured Lekythoi*, Paris.

- Hausleiter 1935: J. Hausleiter *Der Vegetarismus in der Antike*, Berlin.
- Havelock 1979: C. M. Havelock «Mourners on Greek Vases. Remarks on the Social History of Women» S. L. Hyatt (ed.) *The Greek Vase*, New York, 103-118.
- Heinemann 1913: K. Heinemann *Thanatos in Poesie and Kunst der Griechen*, München.
- Helbig 1963: W. Helbig *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom I*, Berlin.
- Hermay 1986: A. Hermay (y otros) «Eros» *LIMC* III, 1, 850-942; 2, 609-668.
- Herter 1976: H. Herter «Hermes. Ursprung and Wesen eines griechischen Gotten» *RhM* 119, 193-241.
- Hertz 1906: R. Hertz *La muerte y la mano derecha*, Madrid, 1990 (trad. de R. Rubio de «Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort» *Année Sociologique* 10, 1905-1906, 48-137).
- Heuck/Hoekstra 1989: A. Heuck/A. Hoekstra *A Commentary on Homer's Odyssey II*, Oxford.
- Heydemann 1871: H. Heydemann «Griechische Vasenbilder zu Athen» *Archäologische Zeitung* 28, 14-16.
- Hoffmann 1963: H. Hoffmann *Griechische Kleinkunst*, Hamburg.
- Hoffmann 1984: H. Hoffmann «Charos, Charun, Charon» *Oxford Journal of Archaeology* 3, 65-69.
- Hoffmann 1985: H. Hoffmann «From Charos to Charon: Some Notes on the Human Encounter with Death in Attic Red-Figured Vase-Painting» *Visible Religion* 3, 173-204.
- Hoffmann 1890: O. A. Hoffmann *Hermes and Kerykeion*, Marburg.
- Holmberg 1947: E. J. Holmberg «Two White-Ground Vases in a Private Collection in Athens» *AArch* 18, 187-195.
- Holmberg 1953: E. J. Holmberg *Collection Hélène Stathatos I. Les bijoux antiques*, Strasbourg.
- Holmberg 1963: E. J. Holmberg «Three White-Ground Vases» *Collection Hélène Stathatos III. Objets antiques et byzantins* Strasbourg, 155-159.
- Hornbostel 1986: W. Hornbostel *Aus der Glanzzeit Athens, Meisterwerke griechischer Vasenkunst in Privatbesitz*, Hamburg.

- Humphreys/King 1981: S.C.Humphreys/H S. C. Humphreys/H. King (ed.) *Mortality and Immortality: the Anthropology and Archaeology of the Death*, London.
- Humphreys 1980: S. C. Humphreys «Family Tombs and Tomb Cult in Ancient Athens: Tradition or Traditionalism?» *JHS* 100, 96-126.
- Humphreys 1982: S. C. Humphreys *The Family, Women and Death. Comparative Studies*, London.
- Jahn 1854: O. Jahn *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München*, München.
- Jeanmaire 1939: H. Jeanmaire *Couroi et Courètes. Essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique*, Lille.
- Jeanmaire 1951: H. Jeanmaire *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris.
- Jeffery 1961: L. H. Jeffery *The Local Scripts of Archaic Greece*, Oxford.
- Jost 1992: M. Jost «La légende de Mélampous en Argolide et an Péloponnèse» *BCH* suppl. 22, 172-184.
- Jung/Kerenyi 1943: C. G.Jung/K. Kerényi *Essays on the Science of Mythology. The Myth of Divine Child and the Mysteries of Eleusis*, New York (Bollingen Series XXII).
- Kaempf 1986: S. Kaempf-Dimitriadou «Boreas» *LIMC* III, 1, 134-142; 2, 116-123.
- Kahil 1988: L. Kahil «Harpyiai», *LIMC* IV 1, 445-450; 2, 266-271.
- Kahn 1978: L. Kahn *Hermès passe ou les ambiguïtés de la communication*, Paris.
- Kahn 1979: L. Kahn «Hermès, la frontière et l'identité» *Ktéma* 4, 201-211.
- Kahn 1982: L. Kahn «La mort à visage de femme» Vernant 1982, 133-142.
- Karouzou 1954: S. P. Karouzou CVA Athènes, Musée National 2 (Grecia 2).
- Karouzou 1961: S. P. Karouzou «Hermes Psychopompos» *AM* 76, 91-106.
- Karouzou 1968; S. P. Karouzou *Musée Archeologique National. Catalogue descriptif*, Atenas.
- Karouzou 1972: S. P. Karouzou «An Underworld Scene on Black-Figured Lekythos» *JHS* 102, 64-73.
- Karouzou 1978: S. P. Karouzou *Musée National. Guide illustré du Musée*, Atenas, 1978.

- Kebric 1983: R. B. Kebric *The Paintings in the Cnidian Lesché at Delphi and their Historical Context*, Leiden.
- Kerenyi 1928: K. Kerenyi «Asterobleta keraunon», *ARW* 26, 322-330.
- Kerenyi 1944: K. Kerenyi *Hermes, der Seelenführer*, Zürich.
- Kircher 1910: K. Kircher *Die sakrale Bedeutung des Weines*, Giessen (RGVV 9,2).
- Kirk 1968: G. S. Kirk «War and Warrior in the Homeric Poems» Vernant 1968, 93-117.
- Klein 1932: A. Klein *Child Life in Greek Art*, New York.
- Knauer 1992: E. R. Knauer «Mitra and Kerykeion, Some Reflections on Symbolic Attributes in the Art of the Classical Period» *AA* 1992, 373-399.
- Kossatz 1981: A. Kossatz-Deissmann «Achilleus» *LIMC* 1, 1, 37-200; 2, 56-145.
- Kossatz 1992: A. Kossatz-Deissmann «Memnon» *LIMC* VI, 1, 448-461; 2, 230-239.
- Krappe 1928: A. H. Krappe «Teiresias and the Snakes» *AJPH* 49, 1928, 267-275.
- Krauskopf 1987: 1. Krauskopf *Todesdämonen und Totengötter im vorhellenistischen Etrurien*, Firenze.
- Krauskopf 1988a: 1. Krauskopf «Gorgo» *LIMC* IV, 1, 285-330; 2, 163-188.
- Krauskopf 1988b: I. Krauskopf «Gorgones (in Etruria)» *LIMC* IV, 1, 330-345; 2, 188-195.
- Kurtz/Boardman 1971: D.K. Kurtz/J. Boardman *Greek Burial Customs*, London.
- Kurtz 1975: D. K. Kurtz *Athenian White Lekythoi*, Oxford.
- Kurtz 1984: D. K. Kurtz «Vases for the Dead: An Attic Selection, 750-400 B. C.» *Ancient Greek and Related Pottery* (Symp. Amsterdam 1984, H. A. G. Brijder ed.), Amsterdam, 1985, 314-328.
- Küster 1913: E. Küster *Die Schlange in der griechischen Kunst and Religion* (RGVV 13, 2), Giesen.
- Kyriazopoulou 1950: P. Kyriazopoulou *Le personnage de Charon de la Grèce ancienne à la Grèce moderne*, tesis, Paris.
- La Croce 1978: E. La Croce «La doctrina de la transmigración en Grecia preplatónica» *Argos* 2, 2, 71-85.
- Lanata 1967: G. Lanata *Medicina Magica e religione popolare in Grecia fino alletà di Ippocrate*, Roma.

- Lawson 1909: J. C. Lawson *Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion*, New York.
- LCS: A. D. Trendall *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford, 1967.
- Lejeune 1968: M. Lejeune «La civilisation mycénienne et la guerre» Vernant 1968, 31-51.
- Lesky 1934: A. Lesky «Thanatos» *RE* 2.^a ser., vol. 5, cols. 1244-1268.
- Levêque 1982: P. Levêque «Olbios et la félicité des initiés» L. Hadermann-Misguilh/G. Raepsaet (eds.) *Rayonnement grec. Hommage à Charles Delvoye*, Bruxelles, 113-126.
- Levêque 1990: P. Levêque (ed.) «Les rites de passage dans l'antiquité», *MEFRA* 102, 7-137.
- LIMC: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich-München, 1981 ss.
- Lincoln 1975: B. Lincoln «Homeric *lyssa*: Wolfish Rage» Lincoln 1991, 131-137 (orig. *IF* 80, 1975, 98-105).
- Lincoln 1979: B. Lincoln «The Hellhound» Lincoln 1991, 96-106 (orig. *JIES* 7, 1979, 273-286).
- Lincoln 1980: B. Lincoln «The Ferryman of the Dead» Lincoln 1991, 62-75 (orig. *JIES* 8, 1980, 41-59).
- Lincoln 1982: B. Lincoln «Waters of Memory, Waters of Forgetfulness» Lincoln 1991, 49-61 (orig. *Fabula* 23, 1982, 19-34).
- Lincoln 1986: B. Lincoln *Myth, Cosmos and Society. Indo-European Themes of Creation and Destruction*, Harvard.
- Lincoln 1991: B. Lincoln *Death, War and Sacrifice*, Chicago.
- Lindner 1988: R. Lindner «Hades» *LIMC* IV 1, 367-394; 2, 211-225.
- Lissarrague 1987: F. Lissarrague *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris.
- Lissarrague 1988: F. Lissarrague «La stèle avant la lettre» *AION* 10 (Actas coloquio de Capri *La parola, l'immagine, la tomba*), 97-106.
- Lissarrague 1990: F. Lissarrague/F. Frontisi-Ducroux «Vingt ans de vases grecs. Tendances actuelles des études en iconographie grecque (1970-1990)» *Metis* 5, 205-224.

- Lledó 1984: E. Lledó *La memoria del logos. Estudios sobre el diálogo platónico*, Madrid.
- Lledó 1992: E. Lledó *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*, Barcelona.
- Lloyd-Jones 1984: H. Lloyd-Jones «Pindar and the After-Life» *Pindare* (Entr. Hardt 31), Genève, 245-283.
- Lohmann 1979: H. Lohmann *Grabmäler auf unteritalischen Vasen*, Berlin (DAI Archäologische Forschungen 7).
- Long 1948: H. S. Long *A Study of the Doctrine of Metempsychosis in Greece from Pythagoras to Plato*, Princeton.
- Lonis 1979: R. Lonis *Guerre et religion à l'époque classique*, Paris.
- Loroux 1975: N. Loroux «Hebe et andreaia: deux versions de la mort du combattant athénien» *AncSoc* 6, 1-31.
- Loroux 1979: N. Loroux «La belle mort spartiate» *Ktéma* 2, 105-120 (= Loroux 1989, 77-91).
- Loroux 1981: N. Loroux *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la cité classique*, Paris-La Haye.
- Loroux 1981b: N. Loroux *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris.
- Loroux 1989: N. Loroux *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris.
- Lorber 1979: F. Lorber *Inschriften auf Korinthischen Vasen*, Berlin.
- Luce 1933: S. B. Luce CVA, Providence 1 (Estados Unidos 2).
- Lullies 1944/1945: R. Lullies «Charon» *JDAI* 59/60 (1944/1945), 25-28.
- Lullies 1972: R. Lullies CVA Kassel I (Alemania 35).
- Luppe 1989: W. Luppe «Zu den neuen Goldblättchen aus Thessalien» *ZPE* 76, 13-14.
- Lurker 1983: M. Lurker *Adler and Schlange*, Tübingen.
- Lurker 1983b: M. Lurker «Der Hund als Symboltier für den Übergang vom Diesseits in das Jenseits» *ZRGG* 35, 132-144.
- Lurker 1987: M. Lurker «Snakes» *ER* 13, 370-374.
- Mainoldi 1981: C. Mainoldi «Cani mitici e rituali tra il regno dei morti e il mondo dei viventi» *QUCC* n. s. 8, 7-41.

- Mainoldi 1984: C. Mainoldi *L'image du loup et du chien dans la Grèce ancienne d'Homère à Platon*, Paris.
- Mainoldi 1987: C. Mainoldi «Sonno e morte in Grecia antica» R. Raffaelli (ed.) *Rappresentazioni della morte*, Urbino, 9-46.
- Malten 1914: L. Malten «Das Pferd im Totenglauben» *JKAI* 29, 179-255.
- Manfredi 1993: V. Manfredi *Le isole Fortunate. Topografia di un mito*, Roma.
- Marcadé 1952: J. Marcadé «Hermès doubles» *BCH* 76, 596-624.
- Marshall 1911: F. H. Marshall *Catalogue of jewellery, Greek, Etruscan and Roman in the Department of Antiquities of the British Museum*, London.
- Martínez 1992: M. Martínez *Canarias en la mitología. Historia mítica del archipiélago*, Santa Cruz de Tenerife.
- Masaracchia 1993: A. Masaracchia (ed.) *Orfeo e l'orfismo. Atti del sem. nazionale (Roma-Perugia, 1985-1991)*, Roma.
- Mavleev 1986: E. Mavleev/L Krauskopf «Charu(n)» *LIMC* III, 1, 225-236; 2,174-185.
- Maxwell 1981: P. G. Maxwell-Stuart *Studies in Greek Colour Terminology 2: Charopós*, Leiden.
- Mayence 1926: F. Mayence CVA Bruxelles, Musée du Cinquantenaire 1 (Belgica 1).
- Mazon 1919: P. Mazon «Le premier vers des *Choéphores*» *REG* 32, 376-383.
- Mercklin 1930: E. von Mercklin *Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst and Gewerbe II griechische and römische Altertümer*, Hamburg.
- Merkelbach 1977: R. Merkelbach «Ein neues orphisches Goldblättchen» *ZPE* 25, 276-281.
- Merkelbach 1989: R. Merkelbach «Zwei neue orphisch-dionysische Totenpässe» *ZPE* 76, 15-16.
- Meslin 1994: M. Meslin «De la transe chamanique à l'extase du sage» *Cahiers d'anthropologie religieuse* 3, 51-66.
- Metcalf/Huntington 1991: P. Metcalf/R. Huntington *Celebrations of Death. The Anthropology of the Mortuary Ritual*, Cambridge, 2^a edición.
- Metzger 1944: H. Metzger «Dionysos chthonien d'après les monuments figurés de la période classique» *BCH* 68-69, 1944-1945, 296-333.
- Meuli 1935: K. Meuli «Scythica» *Hermes* 70, 1935, 137-172 (= *Gesammelte Schriften*, Basel-Darmstadt, 1975, vol. 2, 817-879).

- Meuli 1968: K. Meuli *Der griechische Agon*, Köln.
- Milchhöfer 1880: A. Milchhöfer «Gemalte Grabstellen» *MDAI(A)* 5, 164-194.
- Mitropolou 1976: E. Mitropolou *Horses' Heads and Snakes in Banquet Reliefs and their Meaning*, Atenas.
- Mitropolou 1977: E. Mitropolou *Deities and Heroes in the Form of Snakes*, Arenas.
- MM: *Subasta Münzen and Medaillen*, Basel.
- Mommsen 1982: H. Mommsen «Irrfahrten des Odysseus. Zu dem Fragment Tübingen s./10.1507» *Praestant Interna. Festschrift für Ulrich Haussmann*, Tübingen, 205-212.
- Mora 1987: F. Mora «Religious Silence in Herodotus and in the Athenian Theatre» M. Ciani (ed.) *The Regions of Silence*, Amsterdam, 41-65.
- Moreau 1991: A. Moreau (ed.) *L'initiation* 2 vols. Montpellier 1992 (Actas Coloquio Internacional de Montpellier 1991).
- Moreau 1991: A. Moreau «*Odyssée XXI*, 101-139: l'examen de passage de Télémaque» Moreau 1991, 93-104.
- Moreau 1992: A. Moreau «Initiation en Grèce antique» *DHA* 18,1 191-244.
- Moret 1984: J. M. Moret *Oedipe, la Sphinx et les thébains*, Roma, 2 vols. (BHR 23).
- Morris 1987: I. Morris *Burial and Ancient Society*, Cambridge.
- Morris 1992: I. Morris *Death-Ritual and Social Structure in Classical Antiquity*, Cambridge.
- Motte 1983: A. Motte «Mort et renaissance dans les mystères d'Eleusis» *Mort et fécondité dans les mythologies. Travaux et mémoires. Actes du colloque de Poitiers* 13/14 mai 1983, Paris, 71-82.
- Motte 1984: A. Motte «Silence et secret dans les mystères d'Eleusis» *Ries* 1984, 317-334.
- Mühlh 1938: P. von der Mühlh «Zur Erfindung in der *Nekyia* der Odyssee» *Philologus* 93, 3-11.
- Mundkur 1983: B. Mundkur *The Cult of the Serpent*, Albany.
- Murr 1890: J. Murr *Die Pflanzenwelt in der griechischen Mythologie*, Innsbruck.
- Murray/Smith 1896: A.S.Murray/A. H. Smith *White Athenian Vases of the British Museum*, London.

- Murray 1984: O. Murray (ed.) *Symptotica*, Coloquio de Oxford 1984, Oxford, 1990.
- Murray 1988: O. Murray «Death and the Symposion» *AION* 10 (Actas Coloquio de Capri *La parola, l'immagine, la tomba*), 239-257.
- Muscarella 1974: O. W. Muscarella (ed.) *Ancient Art. The Norbert Schimmel Collection*, Mainz.
- Musti 1984: D. Musti «Le lamine orfiche e la religiosità del'area locrese» *QUCC* 16, 61-83.
- Muthmann 1982: F. Muthmann *Der Granatapfel. Symbol des Lebens in der alten Welt*, Bern.
- Mylonas 1877 K. Mylonas «Lécitos de fondo blanco con representaciones de Caronte» (en griego) *BCH* 1, 39-43.
- Mylonas 1879: K. Mylonas «Miscelánea arqueológica (en griego)» *BCH* III, 176-179.
- Mylonas 1880: K. Mylonas «Miscelánea arqueológica (en griego)» *BCH* IV, 371-375.
- Nakayama 1977: N. Nakayama *Untersuchungen der auf weissgrundigen Lekythen dargestellten Grabmäler*, Freiburg.
- Neugebauer 1932: K. A. Neugebauer *Führer durch das Antiquarium (II, Vasen) Staatliche Museen zu Berlin*, Berlin.
- Neumann 1965: G. Neumann *Gesten and Gebürden in der griechischen Kunst*, Berlin.
- Nilsson 1941: M. P. Nilsson «Immortality of the Soul in Greek Religion» *Opuscula Selecta* III, 1960, 1-16 (de *Eranos* 39, 1941, 140-155).
- Nilsson 1961: M. P. Nilsson *Geschichte der griechischen Religion*, München, vol. II, 2.^a ed. (1.^a ed. de 1950).
- Nilsson 1967: M. P. Nilsson *Geschichte der griechischen Religion*, München, vol. I, 3.^a ed. (1.^a ed. de 1941).
- Ninck 1921: M. Ninck *Die Bedeutung des Wassers im Kultus and Leben der Alten. Eine symbolgeschichtliche Untersuchung*, Leipzig.
- O'Flaherty 1973: W. D. O'Flaherty *Ascetism and Eroticism in the Mythology of Siva*, Oxford.
- O'Flaherty 1980: W. D. O'Flaherty *Women, Androgynes, and Other Mythical Beasts*, Chicago.
- O'Flaherty/Eliade 1987: W. D. O'Flaherty/M. Eliade «Androgynes» *ER* 1, 276-281.
- Oberleitner 1974: W. Oberleitner *Götter, Heroen, Menschen, Katalog Wien*, Wien.

- Olmos 1980: R. Olmos *Catálogo de los vasos griegos del Museo Arqueológico Nacional I. Las léцитos áticas de fondo blanco* Madrid.
- Olmos 1993: R. Olmos *Catálogo de los vasos griegos del Museo de Bellas Artes de La Habana*, Madrid.
- Onians 1954: R. B. Onians *The Origins of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time and Fate*, Cambridge, 2.^a ed.
- Otto 1923: W. F. Otto *Die Manen oder von den Urformen des Totenglaubens*, Berlin.
- Otto 1961: W. F. Otto *Los dioses de Grecia, La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego*, Buenos Aires, 1973 (trad. de la 6.^a ed. de Francfort 1970 -1.^a de 1961- por R. Berge y A. Murguía).
- Pader 1982: E. J. Pader *Symbolism, Social Relations and the Interpretation of Mortuary Remains*, Oxford (BAR 110).
- Padoux 1987a: A. Padoux «Tantrism» *ER* 14, 272-280.
- Padoux 1987b: A. Padoux «Hindu Tantric Literature» *ER* 6, 365-367.
- Padoux 1987c: A. Padoux «Cakra» *ER* 3, 4-5.
- Padoux 1987d: A. Padoux «*Kuṇḍalinī*» *ER* 8, 402-403.
- Page 1955: D. Page *The Homeric Odyssey*, Oxford.
- Palgi/Abramovitch 1984: P. Palgi/A. Abramovitch «Death: a Cross-Cultural Perspective- *Annual Review of Anthropology* 13, 385-417.
- Papaspyridi 1923: S. Papaspyridi «El pintor de las Cañas...» (en griego) *AD VIII*, 117-143.
- Pape/Benseler 1911: W. Pape/G. Benseler *Wörterbuch der griechischen Eigennamen*, Graz, 2 vols.
- Para: J. Beazley *Paralipomena* Oxford, 1971.
- Paribeni 1975: E. Paribeni *Lavinium II. Le tredici are*, Roma.
- Pascual 1984: E. Pascual Ruiz, *Tantrismo monista. La biunidad conceptual en la realidad última*, Madrid (resumen Universidad Pontificia de Comillas, tesis doctoral).
- Patroni 1952: G. Patroni «Il poemetto omerico detto Nekyia minore» *Acme* 5, 353-384.
- Payne 1931: H. Payne *Necrocorinthia*, Oxford.
- Peek 1955: W. Peek *Griechische Vers-Inschriften*, Berlin.

- Peifer 1989: E. Peifer *Eidola and andere mit dem Sterben verbundene Flügelwesen in der attischen Vasenmalerei in spätarchaischer und klassischer Zeit*, Frankfurt.
- Pemberton 1989: E. G. Pemberton «The *dexiosis* on Attic Gravestones» *MeditArch* 2, 45-50.
- Pensa 1977: M. Pensa *Rappresentazioni dell'Oltretomba nella ceramica apula*, Roma.
- Pentikäinen 1969: J. Pentikäinen «The Dead without Status» *Temenos* 4, 92-102.
- Petrakos 1982: B. Petrakos *Musée National, sculptures, vases et bronzes*, Atenas.
- Petsas 1966: P. M. Petsas *O táfos tōn Lefkadiōn*, Atenas.
- Petzl 1969: G. Petzl *Antike Diskussionen über die beiden Nekyiai*, Meisenheim (Beiträge zur klassischen Philologie 29).
- Pfuhl 1923: E. Pfuhl *Malerei und Zeichnung der Griechen*, München, 1923, 3 vols.
- Pfuhl 1926: E. Pfuhl *Masterpieces of Greek Drawing and Painting*, London (trad. de J. Beazley).
- Philippaki 1969: B. Philippaki «Attic White Lekythoi» *AAA* II, 299-309.
- Philippart 1930: B. Philippart «Hermès, répartiteur des âmes» *RBPh* 1930, 549-552.
- Picard 1938: C. Picard «Néreides et Sirènes: observations sur le folklore hellénique de la mer» *Études d'archéologie grecque*, Annales de l'École des Hautes Études de Gand II, 127-153.
- Pipili 1987: M. Pipili *Laconian Iconography of the Sixth Century B. C.*, Oxford (OUCA 12).
- Polignac 1984: F. de Polignac *La naissance de la cité grecque*, Paris.
- Pollard 1965: J. R. T. Pollard *Seers, Shrines and Sirens*, London.
- Pollard 1977: J. R. T. Pollard *Birds in Greek Life and Myth*, Plymouth.
- Pontrandolfo/Rouveret 1992: A. Pontrandolfo/A. Rouveret *Le tombe dipinte di Paestum*, Modena.
- Pottier 1878: E. Pottier «Fouilles au monument de Lysicrate» *BCH* II, 412-418.
- Pottier 1883: E. Pottier *Étude sur les lécythes blancs attiques à représentations funéraires*, Paris (BEFAR 30).
- Pottier 1916: E. Pottier «Thanatos et quelques autres représentations funéraires sur des lécythes blancs attiques» *MMAI* 22, 35-53.

- Pottier 1926: E. Pottier *Le dessin chez les grecs d'après les vases peints*, Paris.
- Poulsen 1931: V. H. Poulsen «Weissgrundige Lekythen der NY Carlsberg Glyptothek» *From the Collections of the NY Carlsberg Glyptothek I*, 162-196.
- Preller 1846: L. Preller «Der Hermesstab» *Philologus I*, 516 ss.
- Prisco 1980: G. Prisco «Tra economia e società: la moneta e la tomba a Poseidonia» *AIIN 27-28 (1980-1981)*, 23-56.
- Pritchett 1979: W. K. Pritchett *The Greek State at War III: Religion*, Berkeley.
- Puhvel 1969: J. Puhvel «Meadow of the Otherworld in Indo-European tradition» *ZVS 83*, 64-69.
- Radermacher 1949: L. Radermacher «Das Meer and die Toten» *AAWW 86*, 307-319.
- Radke 1936: G. Radke *Die Bedeutung der Weissen and der Schwarzen Farbe im Kult and Brauch der Griechen und Römer*, Diss. Berlin.
- Raingart 1935: P. Raingart *Hermès psychagogue*, Paris.
- Ramnoux 1959: C. Ramnoux *La Nuit et les enfants de la Nuit dans la tradition grecque*, Paris, reed. 1986 (orig. 1959).
- Rao 1988: M. Rao «L'obolo a Caronte» *GIF 40*, 61-66.
- Rauscher 1971: H. Rauscher *Anisokephalie*, Wien, 2 vols.
- Rayet 1888: O. Rayet/M. Collignon *Histoire de la céramique grecque*, Paris.
- Reid 1993: J. D. Reid *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1900s*, Oxford, 2 vols.
- Reinach 1899: S. Reinach *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, Paris, 2 vols.
- Rhomaïos 1930: K. Rhomaïos *CVA, Athènes, Musée National 1 (Grecia 1)*.
- Ricciardelli 1992: G. Ricciardelli Apicella «Le lamelle di Pelinna» *SMSR 58*, 27-39.
- Richter 1946: G. M. Richter *Attic Red Figured Vases. A Survey*, New Haven.
- Richter 1953: G. M. Richter *Handbook of the Greek Collection* (Metropolitan Museum of Art), Cambridge (Mass.).
- Ridder 1896: A. de Ridder *De l'idée de la mort en Grèce à l'époque classique*, Paris, tesis.
- Ries 1984: J. Ries (ed.) *Les rites d'initiation*, Louvaine 1986 (Actas Coloquio de Lieja y Lovaina 1984).

- Riezler 1914: W. Riezler *Weissgrundige attische Lekythen*, München.
- Rivière 1932: J. Rivière *El yoga tántrico* Buenos Aires, 1964 (trad. de la ed. de Paris 1932 por G. de Civiny).
- Robert 1879: C. Robert *Thanatos*, Berlin.
- Robert 1892: C. Robert *Die Nekyia des Polygnots*, Halle.
- Robertson 1975: M. Robertson *History of Greek Art*, Oxford.
- Robertson 1981: M. Robertson «Euphronios at the Getty» *GettyMusj* 9, 23-25.
- Robertson 1988: M. Robertson «Sarpedon Brought Home» *Studies in Honor T. B. L. Webster*, Bristol, II, 109-120.
- Robertson 1992: M. Robertson *The Art of Vase Painting in Classical Athens*, Cambridge.
- Rodenwaldt 1939: G. Rodenwaldt *Die Bildwerke des Artemistempels von Korkyra*, Berlin.
- Rohde 1896: E. Rohde «Nekyia» *Kleine Schriften* II, 255-292 (de *RhM* L 1896, 600-634).
- Rohde 1897: E. Rohde *Psyche*, Darmstadt 1991 (orig. Freiburg, 1897).
- Rowland 1960: I. Rowland Hieros Aner. *An Interpretation of the Holy Man in Classical Greece*, Bryn Mawr (tesis).
- Rudhardt 1971: J. Rudhardt *Le thème de l'eau primordiale dans la mythologie grecque*, Bern.
- Rumpf 1927: A. Rumpf *Chalkidische Vasen*, München.
- Russo 1992: Russo, J./Fernández Galiano, M./Heubeck, A. *A Commentary on Homer's Odyssey* III, Oxford.
- Ruyt 1932: F. de Ruyt «Le Thanatos d'Euripide et le Charun étrusque» *AC* 1, 61-77.
- Ruyt 1934: F. de Ruyt *Charun, démon étrusque de la mort*, Bruxelles.
- Sabbatucci 1980: D. Sabbatucci *Saggio sul misticismo greco*, Roma, 2.^a ed. (1.^a ed. 1965).
- Saïd 1979: S. Saïd «Les crimes des prétendants, la maison d'Ulysse et les festins de l'Odyssée» *Études de littérature ancienne*, Paris, 9-49.
- Saïd 1987: S. Saïd «Deux noms de l'image en grec ancien: idole et icône» *CRAI* 1987, 309-330.

- Sarian 1986: H. Sarian «Erinys» *LIMC* III, 1, 825-843; 2, 595-606.
- Sarian 1992: H. Sarian «Hekate» *LIMC* VI, 1, 985-1018; 2, 654-673.
- Sassatelli 1983: G. Sassatelli «Una nuova stela felsinea» *Culture figurative e materiali tra Emilia e Marche. Studi in memoria di Mario Zuffa*, Bologna, 107-137.
- Scarpi 1987: P. Scarpi «Diventare dio. La deificazione del defunto nelle lamine auree dell'antica Thurii» *Museum Patavinum* 5, 197-217.
- Scarpi 1987b: P. Scarpi «The Eloquence of Silence. Aspects of a Power without Words», M. Ciani (ed.) *The Regions of Silence*, Amsterdam, 19-40.
- Scott 1987: C. Scott Littleton «War and Warrior: Indo-European Beliefs and Practices» *ER* 15, 344 -349.
- Schaal 1923: H. Schaal *Griechische Vasen aus Frankfurter Sammlungen*, Frankfurt.
- Schadow 1897: P. Schadow *Eine attische Grablekythos*, Jena.
- Schäfer 1957: H. Schäfer «Das "eidolon" des Leonidas» *Charites. Festschrift E. Langlotz*, Bonn, 223-233.
- Schefold/Jung 1989: K. Schefold/F. Jung *Die Sagen von den Argonauten, von Theben and Troja in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München.
- Scheid-Tissinier 1991: E. Scheid-Tissinier «Les prétendants de l'Odyssée, une génération perdue» Moreau 1991, I, 105-118.
- Schlerath 1954: B. Schlerath «Der Hund bei den Indogermanen» *Paideuma* 6, 25-40.
- Schlörb 1966: B. Schlörb-Vierneisel «Eridanos-Nekropole. Berichte über die Grabungen 1964 and 1965 Südlich der heiligen Strasse» *AM* 81, 1-111.
- Schmaltz 1970: B. Schmaltz *Untersuchungen zu den attischen Marmorlekythen*, Berlin.
- Schmidt 1981: M. Schmidt «Aietes» *LIMC* I, 1,353-355; 2,271-272.
- Schmidt 1991: M. Schmidt «Bemerkungen zu Orpheus in Unterwelts-und Thrakerdarstellungen» Borgeaud 1991, 31-50.
- Schmitt 1992: P. Schmitt Pantel *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, Roma.
- Schnapp 1988: A. Schnapp «La chasse et la mort: l'image du chasseur sur les stèles et sur les vases» *AION* 10 (Actas colloquio de Capri *La parola, l'immagine, la tomba*), 151-162.
- Scholl 1993: A. Scholl «Das Charonrelief im Kerameikos» *JDAI* 108, 1993, 353-373.

- Schouten 1967: J. Schouten *The Rod and Serpent of Asclepios*, Amsterdam-London-New York.
- Schubring 1929: G. Schubring-Köln «Schlaf and Tod in der griechischen Vasenmalerei» *Festschrift P. Schubring*, 115-129.
- Schwarz 1988: G. Schwarz «Eubouleus» *LIMC* IV, 1,43-47; 2,20-21.
- Séchan 1926: L. Séchan *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1927.
- Séchan/Levêque 1966: L. Séchan/P. Levêque *Les grandes divinités de la Grèce*, Paris.
- Segal 1962: C. Segal «The Phaeacians and the Symbolism of Odysseus Return» *Arion* 1, 17-64.
- Segal 1990: C. Segal «Dionysus and the Gold Tablets from Pelinna» *GRBS* 31, 411-419.
- Sergent 1984: B. Sergent *L'homosexualité dans la mythologie grecque*, Paris.
- Sergent 1986: B. Sergent *L'homosexualité initiatique dans l'Europe ancienne*, Paris.
- Settaioli 1987: A. Settaioli «Caronte», *Enciclopedia Vergiliana*, vol. I, 674-676.
- Sfamemi 1986: G. Sfameni Gasparro *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma.
- Shapiro 1981: H. A. Shapiro *Greek Vases from Southern Collections*, New Orleans.
- Shapiro 1991: H. A. Shapiro «The Iconography of Mourning in Athenian Art» *AJA* 95, 629-656.
- Shapiro 1993: H. A. Shapiro *Personifications in Greek Art. The Representations of Abstract Concepts 600-400 B. C.*, Zurich.
- Shapiro 1994: H. A. Shapiro *Myth into Art: Poet and Painter in Classical Greece*, London.
- Siebert 1979: G. Siebert «Eidôla. Le problème de la figurabilité dans l'art grec» *Méthodologie iconographique*. (Actas Coloquio de Estrasburgo 27-28 abril 1979, Strasbourg, 1981, 63-73).
- Siebert 1990: G. Siebert «Hermès» *LIMC* V, 1, 285-387; 2, 198-273.
- Silburn 1983: L. Silburn *La *Kuṇḍalinī*: l'énergie des profondeurs*, Paris.
- Simon 1969: E. Simon *Die Götter der Griechen*, München.
- Simon 1976: E. Simon *Die griechischen Vasen*, München.

- Simon 1992: E. Simon «Melampous» *LIMC* VI 1, 405-410; 2, 205-206.
- Snodgrass 1965: A. M. Snodgrass «The hoplite Reform and History» *JHS* 85, 110-122.
- Sourvinou 1981: C. Sourvinou-Inwood «To Die and Enter the House of Hades: Homer, Before and After» *Whaley* 1981, 15-39.
- Sourvinou 1986: C. Sourvinou-Inwood «Charon» *LIMC* III, 1, 210-225; 2, 168-174 (recensión, Díez de Velasco 1989b).
- Sourvinou 1987: C. Sourvinou-Inwood «Images grecques de la mort: représentations, imaginaire, histoire» *AION* 9, 145-158.
- Sourvinou 1988: C. Sourvinou-Inwood *Studies in Girls Transitions*, Atenas.
- Stackelberg 1837: O. M. B. von Stackelberg *Die Gräber der Hellenen*, Berlin.
- Stähler 1967: K. P. Stähler *Grab und Psyche des Patroclus*, Münster.
- Stansbury 1990: M. D. Stansbury-O'Donnell «Polygnotos *Nekyia*: A Reconstruction and Analysis» *AJA* 94, 213-235.
- Stevens 1991: S. T. Stevens «Charon's Obol and other Coins in Ancient Funerary Practice» *Phoenix* 45, 215-229.
- Stibbe 1972: C. M. Stibbe *Lakonische Vasenmaler des sechsten Jahrhunderts vor Christus*, München.
- Stupperich 1977: R. Stupperich *Staatsbegräbnis und Privatgrabmal im klassischen Athen*, Diss., Münster.
- Suárez de la Torre 1992: E. Suárez de la Torre «Les pouvoirs des devins et les récits mythiques: l'exemple de Mélampous, *LEC* LX, 3-21.
- Sudnow 1967: D. Sudnow *Passing On. The Social Organization of Dying*, Englewood-Cliffs.
- Svenbro 1988: J. Svenbro *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris.
- Terpenning 1985: R. H. Terpenning *Charon and the Crossing. Ancient, medieval and Renaissance Transformations of a Myth*, London.
- Thieme 1952: P. Thieme *Studien zur indogermanischen Wortkunde und Religionsgeschichte*, Berlin.
- Thimme 1975: J. Thimme *Bildhefte des Badischen Landesmuseums Karlsruhe. Griechische Vasen*, Karlsruhe.
- Thiry 1972: H. Thiry «La diffusion du mythe de Cerbère (ca. 540-400)» *ZAnt* 22, 61-70.

- Thiry 1973: H. Thiry «Homère et le chien d'Hadès» *AAntHung* 21, 65-72.
- Thomas 1975: L. V. Thomas *Antropología de la muerte*, México 1983 (trad. de la ed. de Paris de 1975 por M. Lara).
- Thomas 1992: L. V. Thomas «Lo sagrado, la muerte» J. Ries (ed.) *Tratado de antropología de lo sagrado I*, Madrid, 1995. 215-258. (orig. Paris, 1992).
- Thonges 1965: R. N. Thönges Stringaris «Das griechische Totenmahl» *MDAI(A)* 80, 1-99.
- Touchefeu 1968: O. Touchefeu-Meynier *Thèmes odysseens dans l'art grec*, Paris.
- Touchefeu 1972: O. Touchefeu-Meynier «Un nouveau phormiskos à figures noires» *RA* 1972, 93-102.
- Touchefeu 1988: O. Touchefeu-Meynier «Elpenor» *LIMC* IV 1, 721-722; 2, 550.
- Touchefeu 1992: O. Touchefeu-Meynier «Odysseus» *LIMC* VI, 1, 943-970; 2, 624-639.
- Touchefeu 1992b: O. Touchefeu-Meynier «Mnesteres II» *LIMC* VI 1, 631-634; 2, 370-374.
- Toutain 1939: J. Toutain «Hermès, dieu social chez les Grecs» *RHPPhR* 12, 288-329.
- Tritsch 1942: F. J. Tritsch «The Harpy Tomb at Xanthus» *JHS* 62, 39-50.
- Tsantsanoglu/Parassoglu 1987: Tsantsanoglu, K./Parassoglu «Two Gold Lamellae from Thessaly» *Hellenica* 38, 3-16.
- Tzachou 1989: O. Tzachou-Alexandri «Athenaikì lefkì líkythos apò tòn arjaîo Oropô» *Homenaje a G. E. Mylonas* 3, Arenas, 83-107.
- Ucko 1969: P. J. Ucko «Ethnography and Archaeological Interpretation of Funerary Remains» *World Archaeology* 1, 262-280.
- Ure/Ure 1954: P. Ure/A. Ure *CVA University of Reading* 1 (Gran Bretaña 12).
- Valk 1935: H. van der Valk *Beitriäge zur Nekyia*, Kampen.
- Varenne 1977: J. Varenne *El tantrismo*, Barcelona 1985 (trad. de la ed. de Paris 1977 por J. Troncoso).
- Velasco 1992: M. H. Velasco López «Le vin, la mort et les bienheureux (à propos des lamelles orphiques)» *Kernos* 5, 209-220.
- Verbanck 1988: A. Verbanck-Piérard (y otros) *Céramiques antiques de Grèce et d'Italie dans le patrimoine liégeois* (cat. exp. Musée Art Wallon), Liège.

- Verbanck 1992: A. Verbanck-Piérard «Sources iconographiques» A. Motte (*et alii*) *Mentor. Guide bibliographique de la religion grecque*, Liège, 67-74.
- Verdelis 1950: N. Verdelis «Urne cinéraire en bronze trouvée à Pharsale» *CRAI* 1950, 329-330.
- Verdelis 1963: N. M. Verdelis *Collection Hélène Stathatos III, objets antiques et byzantins*, Strasbourg.
- Vermeule 1965: E. Vermeule «Painted Mycenaean Larnakes» *JHS* 85, 121-147.
- Vermeule 1979: E. Vermeule *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Los Angeles.
- Vernant 1959: J.-P. Vernant «Aspectos míticos de la memoria» Vernant 1965, 89-118 (art. orig. *Revue de Psychologie* 1959, 1-29).
- Vernant 1960: J.-P. Vernant «El río ameles y la meleté thanatou» Vernant 1965, 118-134 (art. orig. *Revue Philosophique* 1960, 163-179). Vernant 1963: J.-P. Vernant «Hestia-Hermès: sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs» *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, 1965, 124-170 (orig. *L'homme*, 1963, 12-50).
- Vernant 1965: J.-P. Vernant *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, 1983 (traducción de la ed. de París de 1965 por J. D. López).
- Vernant 1968: J.-P. Vernant (ed.) *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Paris (reimp. 1985 ed. orig. La Haye-Paris, 1968).
- Vernant 1981: J.-P. Vernant «Mort grecque, mort à deux faces» *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, 1989 (art. orig. 1981), 81-89.
- Vernant 1982: J.-P. Vernant/G. Gnoli (ed.) *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge.
- Vernant 1982: J.-P. Vernant «La belle mort ou le cadavre outragé» G. Gnoli/ J.-P. Vernant (eds.) *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge-Paris.
- Vernant 1985: J.-P. Vernant *La mort dans les yeux*, Paris.
- Vernant 1989: J.-P. Vernant «Figures féminines de la mort en Grèce» Vernant 1989, 131-152.
- Vernant 1989: J.-P. Vernant *L'individu, la mort, l'amour*, Paris.
- Vernant 1990: J.-P. Vernant *Figures, idoles, masques*, Paris.
- Vernant 1992: J.-P. Vernant «*Psuché*: simulacre du corps chez Homère, image du divin pour Plotin» *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Homero alletà ellenistica*, Roma, 91-99.

- Vernant 1995: J.-P. Vernant «¿A quién se parece Pandora?» A. Tejera/F. Díez de Velasco/M. Martínez *Visiones del Otro*. III Semana Canaria sobre el Mundo Antiguo, La Laguna (en prensa).
- Vernant/Vidal Naquet 1992: J.-P.Vernant/P.Vidal-Naquet *La Grèce ancienne 3. Rites de passage et transgressions*, Paris (recopilación de artículos).
- Vian 1968: F. Vian «La fonction guerrière dans la mythologie grecque» Vernant 1968, 53-68.
- Vickers 1988: M. Vickers *Greek Vases*, Oxford.
- Vidal-Naquet 1964: P. Vidal-Naquet «Atenas y la Atlántida» Vidal Naquet 1981, 304-329 (art. orig. *REG* 77, 1964, 420-444).
- Vidal-Naquet 1981. P. Vidal-Naquet *El cazador negro. Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego*, Barcelona, 1983 (trad. de la ed. de París 1981 por M. A. Galmarini).
- Villard 1951: F. Villard CVA Paris, Louvre 10 (Francia 17).
- Villard 1988 *L'ivresse dans le monde grec*, Aix-en-Provence (tesis de Estado).
- Villard 1988b: F. Villard «Le mélange et ses problèmes» *REA* 90, 19-33.
- Vollkommer 1991: R. Vollkommer «Zur Deutung der Löwenfrau in der Frühgriechischen Kunst» *AM* 106, 47-64.
- Vollkommer 1992: R. Vollkommer «Ker» *LIMC* VI, 1, 14-23; 2, 11-12.
- Walter 1960: H. Walter «Sphingen» *A & A* IX, 63-72.
- Walter 1971: H. Walter *Griechische Götter*, München.
- Waser 1898: O. Waser *Charon, Charun, Charos, mythologisch-archäologische Monographie*, Berlin.
- Waser 1899: O. Waser y otros, *Charon 2 ss.*» *RE* 6, 2178-2179.
- Waser 1902: O. Waser «Psyché» *AL* III, 2 (1902/1909), cols. 3201-3256.
- Waser 1913: O. Waser «Über die äußere Erscheinung der Seele in den Vorstellungen der Völker, zumal der alten Griechen» *ARW* 16, 336-388.
- Webster 1946: T. B. L. Webster *The Manchester Museum: Guide to the Greek Vases*, Manchester.
- Wehgartner 1983: I. Wehgartner *Attisch weißgrundige Keramik*, Mainz.
- Wehgartner 1985: I. Wehgartner *Ein Grabbild des Achilleusmaler*, Berlin (129 WP).

- Wehgartner 1991: I. Wehgartner CVA Berlin, Antikenmuseum 8 (Alemania 62).
- Weicker 1902: G. Weicker *Der Seelenvogel in der alten Litteratur und Kunst*, Leipzig, 1902.
- Weiss 1986: C. Weiss «Eos» *LIMC* III, 1986, 1, 747-789; 2, 574-583.
- Wender 1979: D. Wender *The Last Scenes of the Odyssey*, Leiden (Mnemosyne suppl. 52).
- West 1982: M. L. West «The Orphics of Olbia» *ZPE* 45,17-29.
- Whaley 1981: J. Whaley (ed.) *Mirrors of Mortality: Studies in the Social History of Death*, London.
- Wikander 1938: S. Wikander *Der arische Männerbund*, Lund.
- Willamowitz 1931: U. von Willamowitz Moellendorff *Der Glaube der Hellenen*, Berlin, 2 vols.
- Windekens 1961: A. J. van Windekens «Réflexions sur la nature et l'origine du dieu Hermès» *RhM* 104, 289-301.
- Woodford 1992: S. Woodford/J. Spier «Kerberos» *LIMC* VI, 1, 24-32; 2, 12-16.
- Woodroffe 1913: J. Woodroffe (A. Avalon) *Principles of Tantra*, Madras.
- Woodroffe 1927: J. Woodroffe (A. Avalon) *Sakti and Sakta*, Madras, 3.^a ed.
- Woodroffe 1928: J. Woodroffe (A. Avalon) *The Serpent Power*, Madras.
- Wright 1886: J. H. Wright «Unpublished White Lekythoi from Attica», *AJA* ser. 1.^a, vol. 2, 385-407.
- Zabkar 1968: L. V. Zabkar *A Study of the Ba Concept in Ancient Egyptian Texts*, Chicago.
- Zanker 1965: P. Zanker *Wandel der Hermesgestalt in der attischen Vasenmalerei*, Bonn.
- Zannini Quirini 1987: B. Zannini Quirini «L'aldilà nelle religioni del mondo classico» *Archeologia dell'inferno* (P. Xella ed.), Verona, 263-307.
- Zhmud 1992: L. Zhmud «Orphism and graffiti from Olbia» *Hermes* 120, 159-168.
- Zimmermann 1982: H. Zimmermann «Le tantrisme. Origine et caractère d'un phénomène religieux» *Études de Lettres* 3, 11-43.
- Zschiezschmann 1928: W. Zschiezschmann «Die Darstellung der Prothesis in der griechischen Kunst» *MDAI(A)* LIII, 17-47.

Zuntz 1971: G. Zuntz *Persephone*, Oxford.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

