

JAIME ALVAR
CARMEN BLÁNQUEZ
CARLOS G. WAGNER
(eds.)

Héroes, semidioses y daimones

Primer encuentro-coloquio de ARYS
Jarandilla de la Vera. Diciembre de 1989



EDICIONES CLÁSICAS
MADRID

APORTACIÓN AL ESTUDIO DEL IMAGINARIO ÁTICO DEL PASO AL MÁS ALLÁ: EL GENIO PSICO- POMPO RAPTOR DEL LÉCITO LOUVRE CA 1264

Francisco Díez de Velasco

El lécito del Museo del Louvre CA 1264, atribuido por Beazley al Grupo R¹, planteó desde su primera publicación por Pottier en 1916² una incógnita interpretativa. En el marco de una escena centrada en una estela funeraria un personaje alado parecía abalanzarse sobre una mujer que huía horrorizada (fig.1). Este tipo de desarrollo iconográfico resulta claramente anómalo y la identificación del genio alado no resulta fácil. Hasta el momento se han barajado dos hipótesis interpretativas contrapuestas:

1) *Thanatos* popular: fue la teoría defendida por el primer editor del vaso, E. Pottier, en su época el mayor conocedor de la iconografía en lécitos de fondo blanco³. Buscó un paralelo literario que cuadrara a esta figura psicopompa y creyó encontrarlo en la obra *Alcestis* de Eurípides. Entre los genios que vienen desde el Hades a apoderarse de la moribunda Alcestis esta *Thanatos*, calificado de «odioso para dioses y hombres» (v. 25), cuya finalidad es sacrificar a Alcestis y cortarle la cabeza con su espada (v. 73-76). Nunca hasta ese momento se había expresado entre los griegos en términos tan desesperados el hecho de la muerte (provocada por un personaje imaginario)⁴ y probablemente esto no se debe solamente al deseo de Eurípides de recalcar lo absurdo de las circunstancias «tragicómicas» que llevan a Alcestis a morir. A pesar del desenlace absurdo y cómico de la obra, y de la derrota final de *Thanatos* a manos de Heracles, no resulta verosímil que Eurípides esté inventando un genio completamente al margen de las creencias imaginarias de los espectadores de su obra. Aunque resulte un recurso fácil⁵, se ha optado por pensar que Eurípides elaboró su trabajo sobre unas figuras imaginarias preexis-

tentes y de tipo popular, lo que cuadra con su trayectoria personal, proclive a agradar al *demos*. Pero el que se pueda defender la existencia en Eurípides de un *Thanatos* popular no resuelve satisfactoriamente la identificación con el genio psicopompo raptor del vaso que se estudia. La iconografía de *Thanatos*, aunque no muy extensa, permite que nos hagamos una idea del modo habitual de representarlo en el trabajo de los ceramistas áticos⁶. Aparece indefectiblemente en escenas en las que le acompaña su hermano *Hypnos*, también alado, pero imberbe, y realizan ambos la tarea de depositar a un difunto al pie de su estela funeraria. Sin duda, en este caso *Hypnos* y *Thanatos* aparecen en una labor idéntica a la que en la *Ilíada* (XIV.231; XVI.454.672.681) realizaban al transportar a Licia los restos del caudillo Sarpedón, muerto en combate. No parece la mejor hipótesis plantear la coexistencia en la iconografía de dos formas tan contrapuestas de entender una misma figura mítica máxime cuando los atributos con que Eurípides presenta a su *Thanatos* son diferentes a los del genio del lécito del Louvre CA 1264 (en especial, la espada con la que quiere dar muerte a Alceste). Por lo tanto, desde el análisis iconográfico estricto no se sostiene plenamente la hipótesis de Pottier sobre la naturaleza del genio que tratamos.

2) *Charos*: es la hipótesis defendida por H. Hoffmann en fechas bastante recientes⁷. Plantea que el genio del vaso del Louvre no es otro que *Charos*, un antecesor de Caronte que luego se testificará plenamente en época bizantina y neohelénica⁸. Desgraciadamente, el mayor problema que plantean los estudios de Hoffmann es que no existe ningún medio para defender su hipótesis tal y como la expresa. Nada permite sostener que existiese un *Charos* arcaico predecesor del Caronte clásico en las labores de genio del umbral del más allá.

No creemos que sea necesario ofrecer un nombre alternativo para explicar el genio que tratamos, máxime cuando se adecúa mal a lo que sabemos hasta el momento sobre las figuras psicopompos en el mundo griego arcaico y clásico. Para ello es mejor barajar una serie de paralelos e indicios que pueden ayudar, más que a ofrecer la certeza de una identificación segura, a plantear algunas hipótesis sobre la complejidad del imaginario griego (y especialmente ateniense) del paso al más allá.

Una pauta para este estudio nos la ofrece D.K. Kurtz. En un breve repaso que hace a este vaso plantea, en contra de la teoría de Pottier, una aproximación de la iconografía del genio raptor con la habitual de Caronte⁹. En efecto, salvo en lo que se refiere a las alas, este genio del lé-

cito del Louvre presenta la actitud de un Caronte. Viste *exomis* y lanza los brazos en un modo que se asemeja mucho a la 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. De todos modos, esta aproximación no supera la comparación con otra representación de un genio psicopompo (esta vez claramente Caronte), realizada por otro pintor englobado por Beazley en este mismo grupo R: se trata del lécito de París, Louvre CA 537¹⁰. En este caso se trata del barquero puesto que lleva el remo, va montando en la barca y no porta alas. Tampoco las facciones de ambos genios son comparables, puesto que este Caronte pertenece al grupo de genios atractivos, mientras que el personaje del vaso del Louvre CA 1264 presenta unas facciones claramente repulsivas. En este caso, esquemas iconográficos en cierto sentido similares sostienen genios que, en esencia, parecen de un tipo diferente. La problemática se complica de resultados de la existencia de buen número de representaciones de Caronte en las que se le figura con facciones repulsivas bastante semejantes a las del genio que estudiamos (Fig.2). El repaso de estas figuraciones repulsivas de Caronte¹¹ permite situarlas cronológicamente de un modo mayoritario en las décadas centrales del siglo V a.C., pero curiosamente parece haber un resurgir de este tipo de figuración en las últimas décadas del siglo, lo que cuadra muy bien con la cronología del Grupo R. Por lo tanto, del análisis puramente iconográfico del material ático no conseguimos extraer ningún dato que permita ir más allá de la conjetura de relacionar vagamente con Caronte al genio del lécito del Louvre CA 1264.

Un documento iconográfico extrático permite un paso más avanzado en la aproximación planteada en las últimas líneas. Se trata de una losa pintada de la tumba Andriuolo 47 (1968), hoy en el museo de Paestum (21506.9)¹² (Fig.3). Pertenece al momento del control lucano sobre Paestum (aunque sin duda deriva de prototipos griegos) y se fecha en la segunda mitad del siglo IV. En ella aparece un barquero psicopompo alado en el acto de ayudar a montar a una difunta. La complejidad de la iconografía del personaje proviene, además, de que la cara es la de una Gorgona, cuya frontalidad contradice su actitud de embarcar a la difunta: está dirigiendo significativamente la mirada al espectador de la escena. En esta figura observamos una simbiosis de los principios no humanos operantes en el imaginario griego del paso al más allá, *Gorgo* como dadora de muerte al estilo de las representaciones arcaicas y Caronte co-

mo psicopompo¹³. Prima en este caso el segundo cometido puesto que la escena está totalmente desprovista de violencia.

La figura raptora psicopompa del lécito del Louvre CA 1264 no presenta una adscripción fácil. En este caso la violencia indudable de la escena rompe completamente la placidez habitual de las escenas clásicas de figuración del paso al más allá. Se trata de una forma de entender la muerte que no es ajena a la expresada por Eurípides, ni tampoco a la que subyace en las figuraciones de *Gorgo*, sobre todo de ese *Gorgo* masculino que se representa a veces en los escudos de los hoplitas arcaicos y cuya finalidad es asustar al enemigo al identificar al guerrero con el genio dador de la muerte. Pero este genio tampoco está muy alejado de un Caronte repulsivo al estilo del que aparece en el lécito de Munich 2777 (Fig. 2), que espera a embarcar a un difunto que sólo puede sentir ante él miedo y horror. Puede que el surgimiento de un genio de caracteres tan marcadamente violentos en la iconografía pueda explicarse por razones políticas coyunturales: la Atenas de finales del siglo V sufrió demasiado las embestidas de la guerra y la muerte como para mantener un imaginario del paso al más allá optimista. Pero ya Eurípides, casi cuarenta años antes, había presentado a varios genios dadores de la muerte en su *Alcestitis*, e incluso antes venía representándose a Caronte como un genio repulsivo.

Nos encontramos, pues, ante dos formas de entender el momento del paso al más allá. Una la simbolizan Caronte (en parte), Hermes psicopompo y *Thanatos* y *Hypnos* y correspondería con una forma optimista de entender la muerte. Caronte, representado con facciones agradables sería por su atuendo y su cometido un *thes*, un igual que esperaría a sus iguales en el umbral del más allá. *Thanatos* y *Hypnos* procurarían al difunto un paralelo en cierto sentido «aristocrático», al identificarlo con el héroe Sarpedón. Pero, por otra parte, el *Thanatos* de Eurípides y el genio del lécito que estudiamos ofrecen la otra cara de la moneda: la de la muerte como enemigo implacable. Más paralelos en otras culturas encontramos a esta última forma de entender la muerte que a la primera. Una enraiza con la forma tradicional y campesina de entender el hecho de morir: la aproximación de la figura de *Thanatos* en Eurípides con otras figuras de la muerte en narraciones populares resulta evidente. La otra esta más cercana a un desarrollo cultural específico que no podemos deslindar del especial desarrollo político, económico y social. La muerte domesticada parece la creación de un momento muy específico de la historia europea, que es el del esplendor democrático ateniense,

una sociedad que en ciertos aspectos poseyó características de modernidad que la aproximan a nuestra propia sociedad. 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 CA 1264 no resulten tan anómalos: son, de hecho, la testificación de la superposición de las diversas formas de pensamiento que coexisten y en muchos casos provocan el dinamismo de la *polis* griega.



Fig.1.- Louvre CA 1264



Fig.2.- Munich 2777. Detalle. Caronte «repulsivo»



Fig. 3.- Paestum, Andruolo 47.
Caronte-Gorgo

NOTAS

1. ARV 1384.19
2. E. POTTIER, «*Thanatos* et quelques autres représentations funéraires sur des lécythes blancs attiques», *MMAI* 22(1916)35ss.
3. Como demostró en su trabajo *Étude sur les lécythes blancs attiques à représentations funéraires*, Paris 1883.
4. Si exceptuamos a *Gorgo* como dador-dadora de muerte.
5. Ya que consiste en achacar a una categoría escurridiza como es lo popular los datos que no se integran en el resto de los modelos interpretativos que nos permite la documentación. Los estudios de religión popular en el mundo griego y en general en el mundo antiguo plantean innumerables problemas por lo complicado de su estudio que se basa en muchos casos en formas de interpretar una documentación antigua desde una óptica sesgada. Es difícil intentar extraer de las fuentes antiguas datos sobre las creencias populares ya que estas fuentes surgen de ambientes diferentes de los populares. Quizás únicamente en el caso que tratamos tengamos alguna posibilidad de éxito ya que en el clasicismo ático, y en relación con la situación política específica de la época (que no tiene parangón con ningún otro momento de la antigüedad del que tengamos documentación suficiente) pudieron plasmarse formas de pensamiento popular de resultados de la nueva importancia que ciertos grupos sociales cobraron con la instauración de la democracia ateniense. Eurípides tenía fama de ser un escritor proclive al *demos* (de ahí la sorna de Aristóteles en el verso 852 de *Las Ranas*) por lo tanto a pesar de lo anteriormente expresado la hipótesis de que utilizó figuras del imaginario popular en su confección de los genios que vienen a raptar a Alceste no está carente de sentido.
6. Una lista de las representaciones de *Hypnos* y *Thanatos* aparece en F. BROMMER, «Eine Lekythos im Madrid», *MM* 10(1969)165. A la espera de que aparezca el volumen pertinente del *LIMC* con un catálogo más al día hay que conformarse con añadir novedades al trabajo de Brommer.
7. H. HOFFMANN, «Charos, Charun, Charon», *Oxford Journal of Archaeology* 3.3(1984)65ss.; H. HOFFMANN, «From Charos to Charon: some notes on the human encounter with death in attic red-figured vase-painting» *Visible Religion* 3(1985)173ss. Las hipótesis de Hoffmann resultan excesivas tal y como las expresa pero tienen el enorme interés de plantear el problema de la visión de la muerte desde una óptica de análisis muy adecuado, especialmente en su segundo trabajo.
8. Véase una aproximación en la iconografía de *Charos* y *Caronte* en mi trabajo «Caronte-Jaros (*Kharos*): ensayo de análisis iconográfico» *Erytheia* 10.1(1989)45ss.
9. D.K. KURTZ, *Athenian White Lekythoi*, Oxford 1975, p.223, pl. 50,2.
10. ARV 1384.18
11. Son los vasos siguientes: 1) Atenas, MM 1926(ARV 846.193). 2) Munich 2777 (ARV 1228.11). 3) Atenas, col. priv.(O. WASER, *Charon, Charun, Charos*, Berlin

1898, p.106). 4) Atenas, a la venta (A. FAIRBANKS, *Athenian White Lekythoi* I(1907), p.308). 5) Berlin 3160 (ARV 1229.29). 6) Atenas (Waser *id.* pp.108-109). 7) Berlin 2680 (ARV 1385.1). 8) Cambridge, Fogg Museum 60.338 (ARV 1388.1). 9) Berlin 3137 (W. RIEZLER, *Weissgründige attische Lekythen*, Munich 1914, p.135, ilk. 80). 10) Boston 95.47 (ARV 670.17). 11) Heidelberg (G. BAUMGART, «Aus der heidelberger Sammlung», *AA* (1916)183ss.)

12. El conjunto de la necrópolis de Andriuolo está aún inédito aunque se conocen fotografías de la losa. Una excelente la publican R. BIANCHI BANDINELLI - A. GIULIANO, *Los Etruscos y la Italia anterior a Roma*, Madrid 1974 (Paris 1973), p.239, il.274. Más bibliografía en *LIMC* IV(1988)315, num. 343 s.v *Gorgo*.

13. Hoffmann no cita este documento iconográfico de un interés enorme para las hipótesis que defiende en su trabajo de 1985 (véase nota 7).