

DIOSES VIEJOS - DIOSES NUEVOS
FORMAS DE INCORPORACIÓN DE NUEVOS CULTOS
EN LA CIUDAD ANTIGUA

JOSÉ A. DELGADO DELGADO
EDITOR CIENTÍFICO

Implicaciones sociológicas en el surgimiento y desarrollo del Caronte griego: apuntes de metodología¹

FRANCISCO DIEZ DE VELASCO
Universidad de La Laguna

Justificación

En las páginas siguientes voy a tratar de un personaje anómalo: Caronte. Casi podríamos pensar que se trata de una función personificada aunque generalmente no se la suela tener en cuenta como tal². No es un dios, pero se les parece, aunque en una monótona inmortalidad malgastada en pasar a los muertos del aquende al allende. No se le dirigió culto propio contrastado, aunque de modo intermediado se le citaba, imaginaba y rememoraba en los rituales fúnebres áticos en los que un lécito con su representación estuviese presente.

Pero sin ser dios ni tener culto, puede de todos modos ofrecernos algunos argumentos para pensar el tema que nos interesa: las formas de incorporación de creencias, en este caso en la Atenas antigua. Incorporación que no nos ha dejado todavía, ya que en nuestro mundo que muchos definen como postcristiano, el barquero no se ha desvanecido del todo, quizá por ser Caronte menos que un dios y por tanto no hacer sombra. Y también por estar crecido con el prestigio de lo ático, lo clásico, dotado de los rasgos de la anécdota, tejida por el mal humor del tener que morir (aún pensando en el consuelo o desconuelo de un juicio final) que no se extraña pues de la presencia de un malhumorado transportista, que ya era gruñón en la versión aristofanea, pero que, por ejemplo, se vuelve agresivo expulsando a golpes de remo a la caterva hacinada en la especie de patera en la

¹ Trabajo realizado en el marco del proyecto de investigación «Metodologías en Historia de las Religiones»: BHA 2003-01686 (financiado por el MEC y FEDER). Se utilizarán las siguientes abreviaturas específicas: Add2 = J. D. BEAZLEY (*et al.*), *Beazley Addenda*, Oxford, 2ª ed. 1989; ARV2 = J. D. BEAZLEY, *Attic Red-figure Vase Painters*, Oxford, 2ª ed. 1963; CVA = Corpus Vasorum Antiquorum; BADN = Beazley Archive Database Number; LIMC = Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae. Una presentación con la inclusión de la documentación gráfica completa se puede consultar en <http://webpages.ull.es/users/fradive/confe/sociocaronte>.

² Así H. A. SHAPIRO, *Personifications in Greek Art. The Representations of Abstract Concepts 600-400 b.C.*, Zurich 1993, no lo recopila mientras que sí revisa a Hypnos y Thanatos en págs.132-165 y 246-255.

que lo figuró Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Caronte, sin ser un primera fila, nos acompaña todavía y lo reconocemos, decir «Caronte aguarda» es recordar que nos llega la hora de dejar el teatro mundanal³.

Pero ¿cuándo se incorpora Caronte a este elenco imaginario que llega hasta nosotros? Estos son los datos que ofrece la documentación.

1) Primeras testimonios de Caronte

Caronte no aparece en la *Ilíada*, pero tampoco en los episodios inframundanos homéricos de la *nekya* ni de la *deuteronekya* de la *Odisea*, lo que resulta suficientemente significativo de su perfil sobrenatural, alejado de las magnificencias de la gran épica, como luego veremos. No lo cita tampoco Hesíodo, pero, además, como antropónimo, está testificado desde el arcaísmo⁴, lo que nos ofrece argumentos para la discusión que sigue.

1.1) Discutiendo un epitafio de Teithronion

Christiane Sourvinou Inwood defiende que un epigrama funerario arcaico de Teithronion en Fócide donde aparece el nombre Cháron es una invocación al barquero infernal. De hecho dedica todo un libro⁵ a justificar (desde su posición que más bien parece de lega en los arcanos de la epigrafía griega) que los que la precedieron (por ejemplo Marguerita Guarducci para quien se trataba del epitafio de un médico de nombre Cháron⁶) se equivocaron y no supieron leer correctamente lo que el texto (¿o quizá se referiría a un meta-texto?) exponía (de hecho propone un revolucionario *Reading (Death) Otherwise ...* o *Reading through Archaic Eyes ...* para justificar su planteamiento).

De llevar razón la autora estaríamos, desde luego, ante el más antiguo testimonio de Caronte, además con el interés añadido de superar el atenocentrismo de los más antiguos testimonios del barquero hasta este momento conocidos. Pero, a pesar de sus esfuerzos e ingenio, Sourvinou-Inwood no me convence⁷, la interpretación más sencilla es la que lee un antropónimo en el epitafio, aunque para poder hacerla, tras el revulsivo postmoderno de la autora, sea necesario renunciar voluntariamente a la «mirada arcaica», ese falso ejercicio de intersubjetividad que resulta creer que se puede llegar a pensar como un nativo (añadamos además que con la ventaja de que éste, sencillamente, por estar muerto desde hace más de dos milenios y medio, no puede contestar, poniéndonos en nuestro sitio por hiperinterpretar).

³ Para un recorrido no exhaustivo, pero muy útil, por las representaciones y referencias en los últimos siete siglos véase J. D. REID, *Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, Oxford 1993, vol. I, s.v. Hades 2 que cita desde la *Commedia* de Dante y el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés hasta el barquero de *Volverás a Región* de Benet o *El monstruo Aqueronte* de Borges.

⁴ Por ejemplo *Cháron*, demiurgo de Argos de fines del VII a.e.: IG IV, 614; SEG XI, 1950, 336; más ejemplos: P. M. FRASER y A. MATTHEWS, *A Lexikon of Greek Personal Names*, vol. I, Oxford 1987, pág. 485 con otros dos casos del siglo VII a.e.; ejemplos en epigrafía vascular: LIMC Charon II y Charon III en vasos tardocoríntios fechables entre 570-550 a.e.

⁵ *Reading Greek Death to the End of the Classical Period*, Oxford 1995, págs. 362-412; también en LIMC Charon I.

⁶ *Epigrafía greca*, Roma, vol I (1965), págs. 246-247; también W. PEEK, *Griechische Vers-inschriften*, Berlín 1955, n°1384.

⁷ Como ya expuse en *Kernos* 11 (1998), págs. 399-401.

1.2) El primer testimonio seguro

La eschara de Frankfurt⁸, fechable hacia el 500 a.e., es una base cilíndrica de figuras negras de un pintor no identificado, que procede de Atenas y presenta a Caronte anciano, embarcado en medio del Aqueronte y rodeado de *eidola* voladores. Sería la primera representación segura del personaje que conocemos hasta el momento.

1.3) ¿Caronte u Odiseo?

Fechable hacia el 500 a.e. (quizá algo anterior al precedente), el formisco de Tübingen⁹ es una pieza cerámica de la que no tenemos datos de procedencia; es un fragmento de figuras negras de un pintor no identificado. Lo incompleto de las escenas plantea una ambigüedad de interpretaciones, sin que se pueda determinar con seguridad si se trata de un tema odiseico (Polifemo en una parte y Odiseo y las sirenas en la otra) o un tema inframundano (manto de Perséfone?, Sísifo y la piedra y Caronte y *eidola* entre cañas). Sea como fuere este documento no ofrecería, de ser Caronte, más que otra confirmación coetánea del ejemplo seguro del cilindro de Frankfurt (y para nuestros propósitos en este trabajo sería una información redundante).

1.4) La *Miníada*

Se trata de un poema épico, probablemente de finales del arcaísmo¹⁰ (hacia el 500 a.e.), del que Pausanias¹¹, al describir la *Nekyia* que pintó Polignoto de Tasos (hacia el 470-465 a.e.) en el pórtico de los cnidios en Delfos dice que debió de basarse en él el pintor al representar a Caronte.

Pausanias cita dos versos del poema¹² donde se figura a Caronte como un anciano («No obstante la barca en la que embarcan muertos que llevaba el anciano Caronte no la hallaron allí, dentro del puerto»¹³). La cronología es una baza a tener en cuenta en estricta metodología puesto que más de seis siglos separan a Pausanias de Polignoto, y el recuerdo de un poema épico secundario pudo no pasar de lo anecdótico y erudito.

De hecho todo son conjeturas en la *Miníada*, desde la propia fecha de confección, que pudo ser muy cercana al 470 a.e. y estar de moda entonces, por lo que Polignoto la pudo tener en cuenta (aunque es Pausanias quien nos conecta el poema y el pintor), hasta el contexto de redacción (Beocia, Atenas, hay que tener presente que Polignoto de Tasos tenía con Atenas una fuerte vinculación).

⁸ Liebighaus 560: A. FURTWÄGLER, «Charon. Eine altattische Malerei», *ARW* 8 (1905), págs. 191-202; CVA Frankfurt 2 pl. 46, 4-6; LIMC Charon n°1; BADN 4966.

⁹ Eberhard Karls Universität, Antikensammlung des archäologischen Institut S101507: CVA Tübingen 3, pl. 22, 6-7; H. MOMMSEN, «Irrfahrten des Odysseus. Zu dem Fragment Tübingen S./10 1507» en *Praestant Interna. Festschrift für Ulrich Haussmann zum 65 Geburtstag*, Tübingen 1982, págs. 205-212 (donde defiende que es Caronte); B. FELLMANN, *Die antiken Darstellungen des Polyphem Abenteuers*, Munich 1978, il. 14 (opta por Odiseo); LIMC Sisyphos I, 15; Charon I, 1a (optan por seguir a Mommsen); BADN 9523 (ofrece las dos lecturas pero la de Odiseo en primer lugar).

¹⁰ Vid. mi trabajo «Comentarios iconográficos y mitológicos al poema épico *Miníada*», *Gerion* 8 (1990), págs. 73-87.

¹¹ X, 28, 2, recordemos que escribe en el siglo II.

¹² *Minyas fr.1* Bernabé (T).

¹³ Traducción española: Bernabé BCG.

2) A vueltas con el método: ¿de dónde sale Caronte?

Por lo que hemos visto con anterioridad Caronte aparece, como de la nada, hacia el 500 a.e. en Atenas. Las hipótesis sobre su origen son muy dispares y permiten, al repasarlas, revisar cómo los investigadores seguimos modelos explicativos que, entre la polémica y la moda, esconden preconceptos teóricos, que requieren que potenciemos la reflexividad desde la mirada metodológica.

2.1) La difusión incoherente: del Caronte egipcio al indoeuropeo pasando por el folklore

2.1.1) El caronte «egipcio»

Se corresponde con un panegiptismo que resurge de vez en cuando entre los investigadores y en el que se mezcla, en ocasiones de modo absurdo, lo antiguo y lo moderno. Algunos autores griegos¹⁴ hacían de Egipto la patria de casi todo lo griego (y hay que tener presente que los príncipes tolemaicos explotaron a su favor esta línea que favorecía sus intereses de dominio también intelectual y que tenía notables mentores como Heródoto o Platón). Desde esta posición Caronte sería, sencillamente, un genio egipcio de la muerte directamente tomado por los griegos.

Nos enfrentariamos pues a una hipótesis que parece defender la introducción de un principio sobrenatural debido a una pura difusión sin importar si la ideología de la muerte era estructuralmente diferente entre unos y otros, sin importar la dinámica, como si nada cambiase en Egipto en miles de años (una posición que se aviene al mito de la inmutabilidad del «salvaje», del «bárbaro», en la línea de veleidades interpretativas coloniales que pueblan desde el evolucionismo al estructural-funcionalismo). Esta hipótesis hace, además, del mundo griego un bloque coherente, como si no presentase una diversidad enorme en tiempo y espacio, como si el trabajo del historiador de las religiones no consistiese justamente en mantener un equilibrio entre la sensibilidad hacia la diferencia y la apetencia por la semejanza. En general en esta posición poco importan las dificultades inherentes al préstamo, al sincretismo, a los complejos procesos que se ponen en marcha con el contacto cultural.

Esta posición (casi un *parti pris* exclusivista), en sus manifestaciones más extremas tiene empeñados seguidores que rebrotan bajo marcos teóricos diversos, desde el apóstol Grafton Elliot Smith¹⁵, al más reciente y no menos apóstol Martin Bernal¹⁶.

El problema de base de lo anterior es que la hipótesis difusionista tiene tal contundencia explicativa que no necesita de ulteriores argumentos, todo lo resuelve desde fuera y de donde proceda el barquero egipcio no resultaría de mayor interés una vez establecida su paternidad y precedencia sobre los griegos.

Pero se trata de una hipótesis que no contenta y que caricaturiza tanto a quienes prestan como a quienes toman prestado, insensible hacia las razones de los procesos sociales y de las perpetuaciones culturales.

¹⁴ Y de modo ejemplar Diod. Sic., I, 92; 96. Vid. F. DIEZ DE VELASCO y M. A. MOLINERO POLO «*Hellenoaeegyptiaca* 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 (1994), págs. 75-93: el peso de sus palabras determinó por ejemplo la posición pionera de J. A. AMBROSCH, *De Charonte Etrusco*, Breslau 1837, págs. 41ss.

¹⁵ *In the Beginning: the Origin of Civilization*, Nueva York 1928; *The Diffusion of Culture*, Londres 1933.

¹⁶ *Atenea Negra*, Barcelona 1993 y secuelas, a la espera del volumen que promete tratar de mitología historizada donde quizá quede aún más palmariamente manifiesto el caos metodológico que este investigador destila.

2.1.2) El Caronte «indoeuropeo»

Esta hipótesis, necesariamente incompatible con la anterior, necesita mezclar épocas y culturas de un modo agónico y la desarrolló Bruce Lincoln¹⁷. Este autor defiende que Caronte sería un desarrollo de una figura proto-indoeuropea: **Ger-ont*: el anciano, el barquero infernal proto-indoeuropeo, que surgiría como la personificación de la decadencia de la vejez, que «erosiona el cuerpo y desemboca ineluctablemente en la muerte» (se mezclan aquí, por tanto, las metodologías de aproximación comparada indoeuropea con las psicológicas).

Pero la comparación indoeuropea lo aguanta todo y por ejemplo Erwin Cook¹⁸ o Bernard Sergent¹⁹ optan por otra línea que tuvo un precursor prestigioso en Friedrich Gottlieb Welcker²⁰ y vuelven a proponer que los feacios de la *Odisea* serían los barqueros de los muertos y los señores Arete y Alcino serían trasuntos de Perséfone y Hades, defendiendo ejemplos indoeuropeos (y no indoeuropeos) de un Elisio y unos barqueros de la muerte que, desde luego, nada se parecen a Caronte y que desmontan, de hecho, la hipótesis de Lincoln.

2.1.3) El Caronte «folklórico» o transcultural

Lo conocemos gracias, especialmente, a la recopilación de James George Frazer²¹ y a la erudición de Otto Waser²² como figura en numerosas culturas desde Australia a Sumatra, del Perú a la zona maya. Se le pagaría por realizar el transporte al más allá. Sería por tanto una figura «primitiva» sin necesidad de genealogía más allá de las brumas del folklore (así con la referencia a la «universalidad» del motivo se resuelve la necesidad de plantearse un porqué al barquero y el pago, reflejado en monedas en tumbas²³).

Desde el punto de vista de la reflexión metodológica las tres hipótesis que hemos expuesto plantean serios problemas a la hora de pensar la inclusión de un nuevo personaje sobrenatural en un sistema teológico tan variable como es el que estudiamos.

2.2) Las precedencias confusas en una difusión circular: de Caronte a Charos pasando por Charun y otras posibilidades.

¹⁷ «The ferryman of the dead», *JIES* 8 (1982), págs. 41-60, recopilado en *Death, War and Sacrifice*, Chicago 1991, págs. 62-75.

¹⁸ «Ferryman of Elysium and the Homeric Phaeacians», *JIES* 20 (1992), págs. 239-267.

¹⁹ «Les phéaciens avant l'*Odysée* » en A. HURST y F. LÉTOUBLON (eds.), *La mythologie de l'Odysée. Hommage à Gabriel Germain*, Ginebra 2002, págs. 199-222.

²⁰ «Die homerische Phäaken und die Inseln der Seligen», *RM* 2, 1 (1833), págs. 219-283; retocado en *Kleine Schriften*, Bonn 1845, págs. 1-60.

²¹ «On certain burial customs illustrative of the primitive theory of the soul», *Journal of the Royal Anthropological Institute* 15 (1886), págs. 64-104, retomado en *Garnered Sheaves*, 1931, págs. 19-58; plantea un repaso con la erudición de brainstorm que caracteriza este trabajo temprano.

²² *Charon, Charun, Charos. Mythologisch archäologische Monographie*, Berlin 1898, págs.1-9, aunque más anclado en lo que viene después (es decir los paralelos como divertimento erudito estando la clave en el material que ofrece el mundo clásico).

²³ Por ejemplo L.V. GRINSELL, «The Ferryman and his Fee: A Study in Ethnology and Tradition», *Folklore* 68 (1957), págs. 257-269 y la síntesis de R. CANTILENA, «Un obolo per Caronte?», en *ead.*, *Caronte. Un obolo per l'aldilà*, en *PP*, L, 282-285 (1995), págs. 165-177 (en general todo el número monográfico tiene interesantes trabajos sobre Caronte).

Otra posibilidad planteada más recientemente trastoca la precedencia temporal que par-tía del Charon griego pasaba por el Charun etrusco y terminaba en el Charos neohelénico que estableció, con la lógica de la documentación del momento y basándose en unas cronolo-gías fluctuantes o indeterminadas, Otto Waser hace más de un siglo.

2.2.1) ¿Charos primero?

Una nueva hipótesis plantea que el primer genio de la lista (subvirtiéndolo el orden de Waser) sería Charos. El razonamiento es el siguiente: habría un genio antiquísimo de la muerte en una tradición que sólo afloraría entre los griegos en algunas ocasiones, que entre los etruscos es más claro y que entre los neohelenos es evidente, y que sería un dador de muerte, una especie de violento raptor como el que se refleja en un lécito de París²⁴; aparecido en el Ática en una tumba de una mujer y que estudió en primer lugar Edmond Pottier²⁵ relacionándolo con el Thanatos que describe Eurípides en *Alceístis*²⁶.

Como ocurría en el caso anterior (el barquero transcultural) el problema del origen se resuelve con el fácil recurso al acervo popular inmemorial (que en última instancia es como no explicar nada). El promotor de denominar a este genio de la muerte con el nombre de Charos es Herbert Hoffmann²⁷, y se basa en planteamientos previos de la especialista en lite-ratura griega moderna Margaret Alexiou²⁸. Para Hoffmann este genio al que nombra Charos estaría representado en un vaso en forma de cabeza de figuras rojas de Ferrara ²⁹ hallado en una tumba etrusca en Spina³⁰ junto a otros vasos fechables en torno al 450 a.e.. Estima com-parable este vaso de Sotades (aunque sea casi un siglo anterior) con el vaso etrusco en forma de cabeza de Munich³¹, de la 1ª mitad del IV a.e., donde la referencia dionisiaca es aún más evidente que en el primero (y que podría llevarnos a derivar los análisis por derro-teros que no necesariamente tendrían que ser inframundanos). Este Charos hipotético, de nuevo, explicaría el origen de Caronte enterrándolo en las brumas de un pasado que, para Hoffmann, pasaría por el Charun etrusco antes de desembocar en el Caronte barquero y que nos lleva a tener que hablar de Charun.

²⁴ Louvre CA 1264, del grupo R o G (finales del V a.e.): ARV2 1384,19; Add2, 372; BADN 217820; SHAPIRO (citado en nota 2) n°109; LIMC Thanatos n°27 y los trabajos pioneros citados en la nota siguiente.

²⁵ «Thanatos et quelques autres représentations funéraires sur des lécythes blancs attiques», *MMAI* 22 (1916), págs. 35-53; es interesante la revisión de F. de RUYT, «Le Thanatos populaire et le Charon étrusque», *AC I* (1932), págs. 61-77.

²⁶ 25 y 73.

²⁷ «Charos, Charun, Charon», *OJA* 3 (1984), págs. 65-69; «From Charos to Charon: Some Notes on the Human Encounter with Death in Attic Red Figured Vase Painting», *Visible Religion* 3 (1985), págs.173-204.

²⁸ «Modern Greek Folklore and its relation to the Past: the Evolution of Charos in Greek Tradition», en S. VRYO-NIS (ed.), *Byzantina kai Metabyzantina. The Past in Medieval and Modern Greek Culture*, Malibu 1978, págs. 221-236 defiende que Charon deriva de *jatro* por antífrasis, se relacionaría con *jaropós* (de mirada brillante) y sería un ser terrible y fulminante.

²⁹ Museo Nazionale di Spina 20401 del pintor Sotades: ARV2 766,5, Add2, 286; BADN 209483; en general H. HOFFMANN, *Sotades. Symbols of Immortality in Greek Vases*, Oxford 1997.

³⁰ La tumba T18CVP donde destaca especialmente una copa de figuras rojas del pintor de Penteseleia (Ferrara, Museo Nazionale di Spina 44885): ARV2, 882,35; Add2, 301; BADN 211599, profusamente decorada con los trabajos de Teseo en IZ; joven a caballo, joven y altar en I; Aquiles y memnón en A y Aquiles y Ajax en B. También interesa una cratera de figuras rojas del pintor de Bóreas (Ferrara, Museo Nazionale di Spina 44701): ARV2, 536,4; Add2, 255; BADN 206070 con Neoptólemo y Odiseo.

³¹ Antikensammlung 1728: J. G. BEAZLEY, *Etruscan Vase Painters*, Oxford 1947, págs. 188-189; LIMC Charun, 29.

2.2.2) Incertidumbres cronológicas en torno a Charun

Aunque la totalidad de la documentación iconográfica relativa al Charun etrusco es posterior a los primeros testimonios del Caronte griego hay una testificación epigráfica vascular que plantea interrogantes. Se trata de una inscripción grabada en el pie de una copa de figuras rojas del pintor Oltos de París³² con el texto *Charus* (genitivo de Charu), aparecida en Orvieto en un contexto funerario³³. La grafía sería unos 20 o 30 años posterior respecto a la confección del vaso, lo que nos llevaría a la década del 490 a.e. (pero caben dudas respecto de las fechas). En todo caso hay que tener en cuenta la posibilidad del atesoramiento de vasos y su enterramiento mucho más tarde que su confección y comercialización, y también las incertidumbres de la paleografía etrusca (que con dificultad puede afinar tanto en una datación como la certeza cronológica que permite el análisis de la pintura vascular, por lo que parece que estaríamos ante una fecha epigráfica diseñada para insertarse coherentemente en el soporte que la porta). Me parece por tanto que este documento quizá no sea argumento suficientemente sólido para derivar lo griego de lo etrusco (me parece la *lectio difficilior* de este dossier).

En cualquier caso, en estas disquisiciones de cronología hipotética hay que recordar que hemos perdido al barquero, ni el Charos neohelénico lo es ni tampoco el Charun etrusco en buena parte de sus representaciones, y justamente resultan ejemplares de lo contrario (de un Charun barquero) tanto la más antigua documentación, la de la Tomba dei Demoni Azzurri de Tarquinia³⁴ como las estelas felsineas (y recordemos también el genio barquero gorgónico alado de la tumba Andriuolo 47A de Paestum³⁵).

Nos encontramos, por tanto, desde el punto de vista del método con una incongruencia en la hipótesis de Hoffmann. Charu o Charun suele ser un genio alado, y explicar el paso de un viaje acuático a otro aéreo (o viceversa) me parece que tiene mayores implicaciones de carácter simbólico que las meras semejanzas que pueden ilustrar los nombres de los genios. Construir una dirección entre culturas para el préstamo del Caronte griego con bases tan frágiles es arriesgado y tampoco presenta una fuerza explicativa notable. Resulta por tanto necesario buscar por otro camino.

2.3) Las explicaciones psicológicas y simbólico-funcionales

Otras interpretaciones intentan establecer el origen y desarrollo de la figura de Caronte por razones que no tienen que ver con difusiones y préstamos sino con un punto de enfoque diferente.

2.3.1) La psicología de la muerte y los cambios en el imaginario del paso al más allá

Lo expone de un modo coherente y sugerente Christiane Sourvinou-Inwood³⁶, especificando (y en la línea de) planteamientos de autores anteriores entre los que destaca Erwin

³² Louvre F 126; ARV2 55,13; Add2, 159; BADN 200279; CVA Louvre 10, pl. 1, 5-8, fechable hacia el 520 a.e. con una escena de arquero corriendo en I y atletas en A y B.

³³ J. R. JANNOT, «Charon et Charun. À propos d'un démon funéraire étrusque», *CRAI* (1991), págs. 443-464, especialmente pág. 444.

³⁴ F. SACCHETTI, «Charu(n) nella pittura funeraria etrusca», *Ocnus* 8 (2000), págs. 128ss. con bibliografía, fechada en la 2ª mitad del V o la 1ª mitad del siglo IV.

³⁵ A. PONTRANDOLFO y A. ROUVERET, *Le tombe dipinte di Paestum*, Modena 1992, 126, il.1; 125, il.2.

Rohde³⁷. En las páginas que siguen aportaremos también algunos argumentos propios en esta presentación.

En la época homérica, el paso al más allá se centra en el tránsito del guerrero en el esplendor de la bella muerte como expuso de modo magistral Jean Pierre Vernant³⁸. En el mundo homérico que ilustra la *Iliada* solo los aristócratas parecen interesar (el público determina el producto), los valores simbólicos del ritual en cuanto hecho social (ejemplificado en los funerales de Patroclo) brillan de tal modo que no es necesaria la intermediación. La caterva de los muertos que encuentra Odiseo y conversan con él o a los que contempla, están allí por la fuerza de sus linajes y sus hechos (o sus fechorías como los condenados del hades).

Incluso cuando les llega la muerte lejos de quienes pueden honrarles del modo adecuado, hasta se propone una escapatoria como se expone en la *Iliada*³⁹: el destino privilegiado de Sarpedón, hijo de Zeus y Europa, que no puede ser salvado por su padre de su destino de muerte que se fragua en la psicostasia, pero que puede ser librado del ultraje y transportado desde el campo de batalla hasta su tumba por Hypnos y Thanatos, bajo su mandato.

Hay que tener en cuenta que en la *Odisea*⁴⁰ se nos ofrece una narración algo diferente. Tras reidentificarse, Odiseo mata a los pretendientes de su esposa y su trono. La diferencia entre el gran héroe tan terrible como un fantasma y los jóvenes vividores es tal que parecen de dos naturalezas distintas y queda bien marcada por el itinerario del viaje de muerte de éstos. El canto final de la *Odisea* cuenta cómo son llevados por Hermes en un viaje aéreo (y no acuático) hasta el país de Hades. Los pretendientes requieren un psicopompo, no tienen la fuerza de ingresar solos en el más allá⁴¹.

En cualquier caso la narración homérica nada dice de los muertos comunes, no interesan a quienes pagaban a los recitadores por escuchar los hechos asombrosos de aquellos héroes con los que decían (deseaba ni maginaban) entroncar, su psicología de la muerte nos resulta pues inaccesible.

Basándose en lo antes expuesto, la explicación psicológica contrapone la mirada homérica con la posterior. El final del arcaísmo marcaría un cambio en las necesidades psicológicas, una mutación en la percepción del morir que requeriría el consuelo de los psicopompos, que ayudan al muerto, ya no necesariamente noble, en la senda del ingreso en el allende. Hermes, Thanatos Hypnos y también Caronte pueblan un imaginario que necesita de su intermediación para mitigar la angustia y la inseguridad que produce la muerte para quienes carecen de linaje sobrenatural (y en mayor medida el duelo ante un ser querido que falta y que recuerda al superviviente el destino de mortalidad).

³⁶ *Reading...* (citado en nota 5), págs. 353-356; con propuestas previas.

³⁷ *Psyche*, ed. or. Friburgo 1897 (hay dos traducciones al español), también E. VERMEULE, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Los Angeles 1979 (hay una traducción al español con muchos errores) o E. BUSCHOR, *Grab eines attisches Mädchens*, 2ª ed. Munich 1959, entre otros.

³⁸ «La belle mort ou le cadavre outragé», en G. GNOLI y J. P. VERNANT (eds.) *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge París 1982, págs. 45-76 (retomado y traducido en su *El individuo, el amor y la muerte en Grecia*, Barcelona 2002).

³⁹ XVI, 667-684.

⁴⁰ XXIV, 1ss.

⁴¹ Como propuse en *Los caminos de la muerte*, Madrid 1995, cap. I.

2.3.2) La interpretación simbólico-funcional: un psicopompo para cada necesidad en los léцитos funerarios.

La topografía imaginaria del más allá caracterizaría el simbolismo y la función de los psicopompos, y los vasos funerarios por excelencia, los léцитos de fondo blanco, serían el escaparate que hace de lo mental, de lo imaginario, imagen material que preside las ceremonias de evacuación del cadáver.

Los léцитos no son vasos multifuncionales que pudieran emplearse como ajuar funerario después de haber cumplido una vida útil como recipientes de usos diversos (como vajilla para beber o para comer o como contenedores para el transporte). Se usan únicamente para cumplir una función en el modelo de ritual mortuorio ateniense, son específicos, y las imágenes que portan cumplen un propósito bien determinado. No hemos de calificarlos, además, solamente como objetos del ajuar funerario, cumplen el papel de presidir el ritual cargándolo de imágenes, perfumando la exposición de los muertos y, a la par, ofreciendo escenas fuertes de significado para pensar y canalizar las emociones durante la experiencia cumbre que es el duelo, son prototipos con una fuerte señal que configuran y dimensionan el lenguaje de la muerte. Son la materialización imaginal de la experiencia cumbre (momento de intensificación de la transmisión, el aprendizaje y la actualización de la cultura), la cerámica mostrando en este caso del modo más claro el valor que cumplía en la cultura griega al vehicular la experiencia y socializar la cosmovisión.

Así pues en estos vasos frágiles (algunos nos han llegado en un estado lamentable) y de uso muy corto, se materializa plenamente el imaginario griego de la muerte (y la vida entremezclada con el morir: en muchos de ellos las escenas pintadas son de una simbólica cotidianeidad) y se presentan los psicopompos en combinaciones diversas.

Por su papel simbólico y funcional, Hermes, el señor de los límites, actuaría como primer acompañante, llegando a las mismas gradas de la estela funeraria para comenzar su tarea de abrir las sendas del más allá⁴².

Por otra parte, al figurarse los caminos de la muerte poblados de aguas, la función del barquero resulta evidente, por tanto, aunque no aparezca en los poemas homéricos, en algún momento resultaría fundamental desde el punto de vista simbólico (además en una sociedad marinera), recurrir a una figura de este tipo.

En este juego de significados funcionales se explicarían las secuencias que aparecen en un cierto número de léцитos (muchos de los más antiguos) en los que Hermes actúa de intermediario entre los difuntos y Caronte. El relato imaginario que se construye por tanto sería el siguiente: Hermes recoge al pie de la tumba a los muertos, los acompaña hasta el embarcadero y se los entrega a Caronte⁴³.

Y nos quedaría un tercer relato iconográfico que se podría hipotetizar que cumpliría otra función, simbolizada en este caso por Hypnos y Thanatos. Como hicieron con Sarpedón en el relato de la *Iliada*, transportarían el cuerpo muerto hasta la tumba, donde pudieran desarrollarse sus exequias; pero hemos de ser conscientes de las diferencias significativas en el tipo de escenas (y los vasos en las que se figuran): unas son representación del relato homé-

⁴² Un buen ejemplo lo ofrece el vaso de Munich, Antikensammlung 2797, del pintor de la fíala (circa 440 a.e.): ARV2 1022,138; Add2 316; BADN 214319.

rico y el muerto es Sarpedón (y aparecen en vasos tanto en técnica de figuras negras como rojas), mientras que en los léцитos se representa a difuntos anónimos con finalidades rituales funerarias. En este caso hemos de suponer que los genios psicopompos no se adentran en el más allá sino que, como en el prototipo homérico, ayudan a transportar a los difuntos desde el lugar donde se produjo la muerte hasta el lugar del enterramiento.

En la Atenas imperial del siglo V a.e. un cierto número de atenienses murieron lejos de su ciudad y de sus allegados. Ofreciendo argumentos en este análisis funcional que se esboza, estos vasos cumplirían la función de llenar imaginariamente con un cuerpo simbólico un cenotafio erigido como consuelo para materializar el duelo; la imagen serviría para fijarlo y ritualizarlo como si de cualquier otra muerte se tratara, aunque en este caso se careciese del objeto fundamental en el ritual que es el cadáver.

Esta construcción simbólico-funcional resultaría impecable si los léцитos de fondo blanco con representaciones de Hypnos y Thanatos hubiesen aparecido en cenotafios. Pero los contextos arqueológicos de este tipo de vasos (que además son poco numerosos⁴⁴) son desconocidos. Añadamos que un cierto número de léцитos muestran representaciones de mujeres en los brazos de Hypnos y Thanatos con lo que el argumento de la muerte en guerra, luchando por afianzar el imperio de Atenas, en tierras lejanas y sin modo de recuperar el cadáver y repatriarlo, resulta desvanecerse.

A pesar de los problemas para encajar relatos funcionales (intentando reconstruir un guión ordenado con el que nos figuramos que los atenienses pensasen la muerte), podemos aventurar (quizá en un exceso de celo metodológico con visos de ejemplaridad) un esquema completo, que además tiene en un léцитo de Atenas⁴⁵ una representación quizá excesivamente perfecta (aunque lo estropeado del vaso lleva a conjeturas respecto del kerykeion de Hermes y de si se trata de una barca, y por tanto Caronte, lo que aparece a la derecha⁴⁶).

La secuencia ideal sería: primero Hypnos y Thanatos depositarían a los pies de su tumba a la persona muerta, Hermes continuaría el viaje hasta llevarla a la barca de Caronte quien la transportaría al hades.

Pero lo que caracteriza en la mayoría de las culturas el imaginario de la muerte es que está marcado por las contradicciones cognitivas y por las opciones diversas e incluso excluyentes aunque coetáneas. Los léцитos, del mismo modo que permiten desarrollar un impecable guión funcional, permiten desmontarlo sin más.

Hay ejemplos en los que Caronte desemboca en las mismas gradas de la estela funeraria⁴⁷: las aguas simbólicas de la muerte bañan los pies de la tumba en una iconografía ima-

⁴³ Por ejemplo los vasos siguientes: Atenas, MN 1926, del pintor de Saburoff (ARV2 846,193; Add2 297; BADN 212341); Berlin 2455 del pintor de Saburoff (ARV2 846,196; Add2 297; BADN 212344); Cracovia, Czartoryski Museum 1251 del pintor de Munich 2335 (ARV2 1168,127; BADN 215479); Heidelberg, Karl Ruprechts Universität sin atribución (BADN 42049); Atenas, MN 17916 del pintor de Saburoff (ARV2846,194; BADN 212342) o Munich 2777-J209-del pintor de Thanatos (ARV2 1228,11; Add2 351; BADN 216352).

⁴⁴ La bibliografía principal se cita, más adelante, en la nota 46.

⁴⁵ MN 1830, CC1654; 1082, atribuido al pintor de Thanatos (fechaable *circa* 440 a.e.) por J. DÖRIG en DÖRIG (*et al.*), *Die Griechische Kunst*, Munich 1966, pág.155, fig. 188 (no tomada en cuenta en el Beazley Archive, que cita el vaso en BADN 15562).

⁴⁶ No hay una fotografía completa y el dibujo de E. BUSCHOR, «Attische Lekythen der Parthenonzeit», *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, nueva serie II (1925), págs.167-199, puede tener errores pues difiere del de

ginaria (e imaginal) en la que las figuras representadas son *eidola*, imágenes sobrenaturales de los muertos. Hemos de tener también en cuenta que en muchos otros casos no aparece siquiera la estela representada, sino que los difuntos llegan solos ante las aguas del Aqueronte donde el barquero les está esperando⁴⁸.

Hermes está de más, Caronte es el único necesario. El único escogido, el único psicopompo al que se espera y en el que se puede confiar ¿Porqué?.

3) La opción por un análisis sociológico del surgimiento y desarrollo del Caronte barquero

3.1) Los léцитos de fondo blanco como documento

Es notable la diferencia en número entre las representaciones de Caronte en léцитos de fondo blanco (72 de los que 13 también con Hermes) y las de Hypnos y Thanatos (14) o Hermes solo (13). Hay pues una clara predilección entre los atenienses del pleno siglo V a.e. por el barquero infernal a la hora de hacerlo acompañante en imagen de los ritos fúnebres, aunque para una aproximación estadística correcta⁴⁹ hay que tener en cuenta que los léцитos de fondo blanco conocidos rondan los 2000 de los cuales son de tema funerario 1260 (con representación de tumba 540 y el resto muestran escenas cotidianas mayoritariamente, aunque sugieren una interpretación funeraria evidente). Por tanto los temas de paso al más allá son minoritarios (o quizá se solían dejar sin enterrar por su notable valor de transmisión cultural y se nos han perdido).

Por otra parte, Caronte aparece muy poco representado fuera de los léцитos mientras que Hypnos y Thanatos tienen sus más espectaculares ejemplos justamente en otros tipos de

K. HEINEMANN, *Thanatos in Poesie und Kunst der Griechen*, Munich 1913, pl.6 donde no aparece Caronte ni el kerykeion; lo siguen BADN o E. MINTSI, «Hypnos et Thanatos sur les lécythes attiques à fonds blanc (deuxième moitié du Ve siècle av. J.-C.)», *REA* 99 (1997), fig.5; LIMC Hermes 597 no cita a Caronte; LIMC Thanatos 17 y Charon 31 hacen la lectura con todos los personajes, se pueden revisar también SHAPIRO (citado en nota 2), nº78; C. ROBERT, *Thanatos*, Berlín, 1879, pág. 27; C. MAINOLDI, «Sonno e morte in Grecia antica» en R. RAFFAELLI (ed.), *Rappresentazione della morte*, Urbino 1987, nº19.

⁴⁷ Por ejemplo en los siguientes vasos: París, Louvre CA 537 del grupo G o R (ARV2 1384,18; Add2 372; BADN 217819); Atenas MN 1757-2967- sin atribución (BADN 15583); Atenas, MN 1758 comparable al pintor de Atenas 1762 (ARV2 1241; BADN 216735); Berlín F2681 del pintor del triglifo (ARV2 1385,2; Add2 372; BADN 217828; CVA Berlín 8 pl. 34 35); Berlín F2680 del pintor del triglifo (ARV2 1385,1; BADN 217827); Nueva York, Metropolitan Museum 75.2.6 del pintor del cuadrado (ARV2 1237,17; Add2 352; BADN 216485); Copenhague, Museo Nacional 729 del pintor de las cañas (ARV2 1377,13; BADN 217673); Varsovia, MN 142334 del pintor del dinos de Atenas (BADN 4534); Lille SPB 9, sin atribución, inédito (véase mi trabajo «Reflexiones en torno a los léцитos de fondo blanco con representaciones de Caronte en museos franceses» en J. MANGAS y J. ALVAR (eds.), *Homenaje al Profesor Blázquez*, vol. 1, Madrid 1993, págs. 25-34).

⁴⁸ Por ejemplo en los siguientes vasos: Atenas, MN 1927-CC1667-del pintor de Munich 2335 (ARV2 1168,130; BADN 215482); Atenas, MN 1814, sin atribución (BADN 10219); Nueva York, Metropolitan Museum of Art 09.221.44 del pintor de Munich 2335 (ARV2 1168,128; BADN 215480); Berlín Antikensammlung 3137, sin atribución (CVA Berlín 8 pl. 18,1-8; BADN 30251); Berlín 3160 del pintor de Thanatos (ARV 1229,29; BADN 216370); París, Louve N 3449 del pintor de Saburoff (ARV2 847, 198bis-199; Add2 297; BADN 212348); Cambridge (Massachusetts) Harvard, Arthur M. Sackler Museum 1960.338 del grupo del pintor de Atenas 1834 (ARV2 1388,1; Add2 372; BADN 217890).

⁴⁹ Que podemos plantear gracias al instrumento extraordinario que resulta la base de datos onlines del archivo Beazley de Oxford.

vasos y Hermes, en su calidad de psicopompo, tiene un notable impacto tanto en otros tipos de vasos como en otros materiales (especialmente estelas áticas⁵⁰).

Los lébitos son vasos de poco precio, porque eran vasos efímeros. Hemos de pensarlos como sucedáneos baratos de más prestigiosas ofrendas funerarias. Hay lébitos de calidad en los que el dibujo está muy cuidado y son obra de pintores bien conocidos, por ejemplo el pintor de Aquiles, que también hizo obras en otras técnicas que no son el fondo blanco. Pero estos vasos de factura excepcional no son los del tema de Caronte. De hecho los vasos con tema de Caronte presentan en muchos casos dibujos caricaturescos, errores de composición, tamaños pequeños, repeticiones que casi nos permiten hablar de un trabajo en serie, muy rápido y descuidado, meros esbozos de bajo precio en los que los personajes no guardan proporciones, se salen del campo de dibujo, o aparecen en escenas emborronadas y confusas (es ejemplar en este aspecto el pintor de la cañas⁵¹).

3.2) Caronte como *thes*

Si entramos en el detalle de la figura de Caronte lo encontramos vestido con *exomis* y tocado con *pilos*, en un atuendo, una pose y un trabajo que lo asemejan a un *thes* (el grupo menos privilegiado de la ciudadanía ateniense), se le imagina como un trabajador manual ateniense, sentado en su barca a la espera de los difuntos. Incluso su servicio requiere un pago, aunque el pasaje sea una mínima cantidad (el *naulon* era un óbolo).

Cumple el papel funcional de poblar lógicamente el tránsito acuático, pero lo hace bajo una figura muy característica, podía haber sido representado como un capitán prestigioso, por ejemplo tomando el modelo de los feacios homéricos en la hipótesis antes expuesta, pero, por el contrario, aparece como un modesto barquero.

Por su parte Hypnos y Thanatos, aunque quizá testifiquen funcionalmente un ritual fúnebre ante un cenotafio, también ofrecen un modelo aristocrático de muerte, el difunto es tratado como el hijo de Zeus, como el gran guerrero Sarpedón de la narración homérica (quizá esta lectura permita entender la presencia de mujeres como difuntas en este tipo de escenas, el modelo iconográfico las identifica como nobles acercándose al prototipo de prestigio).

No nos hallamos ante un mismo modelo de encarar la muerte y no ya por razones meramente funcionales sino sociológicas.

Caronte aparece como la antítesis del genio heroico, no lo reflejan los poemas homéricos, se representa en vasos de baja calidad, y se le figura como un *thes*. No parece descaminado plantear que testifica una forma de democratizar el viaje al más allá: es el psicopompo popular, representación de una muerte aceptable para los grupos populares de Atenas, que en la época en la que se producen estos vasos son el sostén de la democracia y que en los momentos de esplendor democrático consiguen (a pesar de las quejas, por ejemplo del *Viejo Oligarca*) hacerse oír y también hacerse ver (y hacerse, por tanto, presentes en nuestra documentación). Nos hallamos ante la manifestación de la ideología popular que se vehicula por medio del mito, que permea en menor medida la literatura, pero que en la iconografía (donde es más fácil que se manifiesten modelos alternativos a los de las elites detentadoras de la transmisión cultural) se expresa de forma clara.

⁵⁰ Vid. LIMC Hermes 603-605, 608, 615bis; 616-621, en general págs. 335-338.

⁵¹ Vid. mi trabajo «Representaciones de Caronte en el pintor de las cañas», *AEA* 64 (1991), págs. 234-244.

3.3) Una interpretación sociológica de la incorporación de Caronte al imaginario griego

La opción por el análisis sociológico resulta, desde mi punto de vista, muy explicativa del desarrollo del Caronte griego. No requiere cerrar los ojos ante las anteriores y en particular ante algunos aspectos del análisis simbólicofuncional, que por otra parte pueden resultar complementarios siempre que aceptemos la preeminencia explicativa del análisis sociológico.

Redimensiona, desde luego, la mirada hacia los modelos difusionistas. No resulta necesario ni el Caronte barquero egipcio o indoeuropeo, ni los paralelos etnográficos (más allá, quizá, de testificar la presencia bien explicable por motivos puramente ecológicos, de barqueros psicopompos entre poblaciones insulares).

El Caronte barquero pudo surgir perfectamente a la par que los remeros (los *thetes*) de Atenas daban la victoria a la flota en Salamina, a la par que, gracias a la fuerza de sus brazos, la economía ateniense diseminaba sus productos (y sus recipientes cerámicos) por casi todo el Mediterráneo. Las fechas en torno al 500 a.e. no resultan inconvenientes, desde el punto de vista de esta hipótesis sociológica que defendemos, para el surgimiento de la figura de Caronte en el imaginario ateniense de la muerte, aunque si la documentación se adentrara demasiado hacia atrás en el siglo VI a.e. y fuera del área cultural ática resultaría más frágil⁵².

Pero aunque pueda resultar quizá susceptible de discusión como explicación para el surgimiento de la figura de Caronte (que podría ser más antiguo y sencillamente testificarse a partir del momento en que los grupos populares atenienses afloran como clientes de productos culturales que se nos han documentado), en cualquier caso, la hipótesis sociológica resulta sólidamente explicativa para el propio desarrollo del Caronte barquero. Configurado a la imagen de los *thetes*, ofreciendo el consuelo de imaginar a un igual a la hora de enfrentar la muerte, Caronte incluso ha perdurado más allá del esplendor democrático y de sus remeros, como vimos.

Pero hay que tener en cuenta que resultaba un genio bien poco adecuado para quienes se deseaban miembros de una elite. Por ejemplo quienes escogían otras figuraciones más prestigiosas del paso al más allá (como Hypnos y Thanatos) o los grupos de iniciados (como los que se enterraban con las láminas de oro que han aparecido en diversos lugares del mundo griego) que no necesitaban de psicopompos pues gracias a la fuerza de su conocimiento se creían capaces de contornar el hades⁵³.

⁵² De ahí que necesitemos poner en duda la lectura del Sourvinou-Inwood del epigrama de Teithronion y ofrecer fechas bajas para la *Mintada*.

⁵³ Vid. el desarrollo de un análisis sociológico de este material en mi trabajo *Los caminos de la muerte*, Madrid 1995, págs. 121ss.