

# *La iconografía griega de Caronte: un análisis puntual del LIMC*

FRANCISCO DIEZ DE VELASCO  
Universidad de Santiago de Compostela

## 1.

La aparición de los primeros volúmenes del *LIMC* (*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*) ha marcado un hito en los estudios de la iconografía religiosa del mundo clásico. Su antecesor, el léxico de Roscher<sup>1</sup> surgió como el fruto de los avances de la filología decimonónica aplicados al campo de la mitología y aún posee la utilidad de incluir casi todas las fuentes literarias reseñadas; pero la parte de análisis iconográfico adolece tanto de la inevitable omisión de todo el material nuevo como de un enfoque muy anticuado. El *LIMC* surge como una maduración de los estudios iconográficos, en cierto sentido comparable a la que ocurrió para los estudios filológicos en el siglo XIX y que se debe en parte y especialmente en lo que se refiere a la tipología a la obra extraordinaria de J. Beazley<sup>2</sup>. Beazley (y su escuela), al clarificar el marco cronológico del trabajo iconográfico con gran precisión en lo que se refiere al material griego, y al recopilar una ingente cantidad de documentación con criterios científicos claros, ha permitido que surja la iconografía como subespecialización científica en el marco de los estudios clásicos desde una base tipológica firme.

Tanto Beazley y su escuela como los autores englobados en el *LIMC* realizan obras recopilatorias de tipo general, tratando con un enorme vo-

---

1. W. H. Roscher (ed.) *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* 6 vols. Leipzig 1884-1937.

2. J. Beazley retomando estudios anteriores realizó una ingente catalogación de vasos griegos y etruscos, sus obras principales son:

ARV= *Attic Red Figure Vase Painters* Oxford 2ª ed. 3 vols. 1963

ABV= *Attic Black Figure Vase Painters* Oxford 2ª ed. 2 vols. 1963.

EVP= *Etruscan Vase Painting* Oxford 1947.

Para. = *Paralipomena. Additions to ABV and ARV* Oxford 1971.

De su escuela es:

J. Beazley/G. Burn/R. Glynn Beazley *Addenda. Additional References to ABV, ARV and Paralipomena* Oxford 1982. 2ª ed. prevista 1989; en la misma línea, para el material itálico están los trabajos de A. D. Trendall.

lumen de documentación; los errores y las omisiones no pueden menos que estar presentes en trabajos de esta índole<sup>3</sup>. En las páginas que siguen se analizará el artículo Charon del *LIMC*, confeccionado por Christiane Sourvinou-Inwood<sup>4</sup> con la intención de aportar algunas puntualizaciones en torno a la figura de Caronte y su desarrollo iconográfico en la Atenas clásica.

## 2.

El primer punto de discusión lo encontramos en la afirmación de la autora de que Caronte no tiene genealogía<sup>5</sup>. En su análisis de las fuentes literarias se echa en falta la afirmación contenida en el léxico de Hesiquio de que Caronte y Urano eran ambos hijos de Akmón<sup>6</sup>. Esta genealogía, aunque chocante, tiene un enorme interés puesto que emparenta a Caronte con las grandes divinidades preolímpicas. El genio del paso al más allá tendría en esta afirmación de Hesiquio una categoría divina que ni las demás fuentes literarias clásicas ni la iconografía permiten vislumbrar. A pesar de lo tardío de la fuente (s. V-VI d. C.) y su carácter misceláneo conviene recordar que el lexicógrafo maneja en algunos casos datos de indudable antigüedad y versiones heterodoxas silenciadas en la tradición mítica que ha pervivido; en este caso pudiera estar refiriéndose quizás a una obra perdida de Calímaco. Este dato de Hesiquio resulta de una gran importancia para emprender un estudio integral del mito de Caronte, así que su omisión está injustificada.

También resultan complejos los dos testimonios literarios más antiguos del barquero Caronte. El primero se encuentra en el perdido poema épico *Miniada* cuya fecha es objeto de controversia. La autora, aún expresando sus dudas, opta por datarlo a mediados del siglo VI a. C., la fecha tradicional desde Kinkel<sup>7</sup>. Sería necesario realizar un estudio del léxico y los temas mitológicos empleados en los fragmentos conocidos de la *Miniada* para llegar a mayores conclusiones, aunque hay que tener en cuenta que lo que queda de este poema no supera la docena de líneas y proviene en su casi totalidad de Pausanias. A pesar de lo arriesgado de aventurar una datación para la *Miniada* dos autores recientes han optado por fechas

3. Los problemas que plantea la obra de Beazley se refieren ante todo a la labor selectiva que realizó sobre el material del que no poseía representación, las listas de Beazley resultan incompletas.

4. C. Sourvinou-Inwood «Charon» *LIMC* III.1 (1986) pp. 210 y ss. Fotos en III.2 pp. 168 y ss.

5. «Charon has no genealogy and virtually no mythology» p. 210.

6. Hesiquio s.v. Akmonides: «O Charon kai o Ouranos Akmonos gar pais». Pudiera tener que ver frag. 498 de Calímaco según Latte.

7. G. Kinkel *EGF* (1877) pp. 215 y ss.

menos tardías. A. Bernabé, último editor de los fragmentos épicos griegos aduce razones estilísticas para englobar la *Miniada* en el clasicismo ateniense<sup>8</sup> y E. Vermeule, en base a criterios iconográficos apuesta también por una fecha clásica para el poema<sup>9</sup>. Según estas opiniones la *Miniada* se fecharía en torno a las tres primeras décadas del siglo V a. C., el terminus inferior lo marcaría la representación polignotea de Caronte en el pórtico de los Cnidios en Delfos fechado hacia el 470 y que Pausanias relaciona con el poema que tratamos<sup>10</sup>.

Si el problema de la *Miniada* es de fecha el que se refiere a la inscripción de Fócide, un epigrama datado en torno al año 500 a. C.<sup>11</sup>, es de interpretación. La autora apuesta por una explicación que sólo esboza y basa en los resultados de una investigación que aparecerá en una futura monografía suya<sup>12</sup>. A la espera de conocer su argumentación completa conviene solamente resaltar que en torno a esta inscripción puede haber cierta controversia.

En lo que se refiere al resto de las fuentes literarias de Caronte, cuyo análisis realiza Sourvinou-Inwood de modo breve, hay que reseñar la aparición, en una fecha ligeramente anterior a la del artículo que comentamos de la monografía de R. H. Terpenning dedicada al estudio de Caronte desde una óptica «longue durée» y que trata las fuentes literarias del barquero desde la antigüedad hasta la época renacentista, estudiando las fuentes literarias grecorromanas en un centenar de páginas<sup>13</sup>; los inevita-

8. A. Bernabé *Poetarum Epicorum Graecorum Testimonia et Fragmenta* Leipzig (Teubner) (1988) pp. 137 y ss.; cita (aunque sin demostrarlo) la fecha clásica para la *Miniada* en *Fragmentos de épica griega arcaica* Madrid 1979 p. 318.

9. E. Vermeule *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry* Los Angeles 1979 pp. 212 nota 7. Relaciona la proliferación del culto a Teseo en Atenas y su importancia en la literatura con el papel que se le hizo jugar como apoyo sobrenatural en la batalla de Maratón. Pero hay que aclarar que Teseo tiene también importancia en época de Pisistrato como prefiguración mítica de la Atenas del tirano. El argumento por lo tanto resulta bastante débil. Véase toda esta controversia planteada en F. Díez de Velasco «Comentarios iconográficos y mitológicos del poema épico *Miniada*» *Lecturas de Historia del Arte* 3 (en prensa).

10. Lo que de todos modos no resulta argumento suficiente ya que porque Pausanias realce la relación *Miniada* —representación de Caronte en Polignoto no quiere decir que tengamos que aceptar sin dudar lo dicho por el viajero, pensemos que Pausanias escribe con más de quinientos años de diferencia respecto de los hechos que narra.

11. Se trata de un epitafio de Teithronion (Fócide) recogido por W. Peek *GV* I(1955) n° 1384 = L. H. Jeffery *LSAG* (1961) p. 146 y pl. 13.11. Más bibliografía en P. A. Hansen *A list of Greek Verse Inscriptions down to 400 B. C.* Copenague 1975 p. 20 n° 131.

12. De esta monografía que anuncia en el artículo que comentamos (p. 210) habla también la autora en «Crime and punishment: Tityos, Tantalos and Sisyphos in Odyssey 11» *BICS* 33(1986) (1988) p. 51 nota 65; llevará por título *Charon Who? An Exercise in Reading-Focusing on Death and Epitaphs*.

13. R. H. Terpenning *Charon and the Crossing. Ancient, Medieval and Renaissance Transformations of a Myth* Lewisburg/Londres/Toronto 1985 esp. pp. 25 y ss. Tampoco cita la autora la tesis de P. Kyriazopoulou *Le personnage de Charon de la Grèce ancienne à la Grèce moderne* Paris 1950.

bles problemas de acceso a la más reciente bibliografía han podido ser la causa de esta omisión.

### 3.

Mayores problemas plantea el siguiente apartado del artículo que se comenta y que es el núcleo fundamental de todas las contribuciones del *LIMC*: el catálogo iconográfico.

Los criterios generales de su confección aparecen ya expresados en la introducción del primer tomo del *LIMC*, en palabras de la responsable última de la obra, L. Kahil. El catálogo no tiene la ambición de ser exhaustivo aunque se tienen en cuenta todos los tipos iconográficos; por el contrario no se realiza selección cuando se trata de temas con representaciones poco numerosas; el catálogo es exhaustivo sin embargo en lo referido a las representaciones más antiguas<sup>14</sup>. A la hora de la verdad no se trata de criterios muy claros y no se especifican más estos límites así que desde el origen la confección del catálogo reposa en un horizonte ambiguo.

Esta falta vocacional de exhaustividad contrasta además con las palabras de O. Reverdin en el prefacio general del *LIMC*, en las que plantea la obra como un léxico sistemático<sup>15</sup>.

Sin lugar a dudas una obra de las características del *LIMC* no puede renunciar a la exhaustividad; ¿qué pensaríamos de la utilidad del léxico de Roscher si con criterios selectivos se nos hubiese escamoteado una parte de las fuentes literarias?

El ejemplo de la selección llevada a cabo por Sourvinou-Inwood en la confección del catálogo de las representaciones griegas de Caronte en léxicos áticas de fondo blanco es representativo de la distorsión que la renuncia a los criterios de exhaustividad puede provocar en una obra del calibre de la que tratamos.

Si tomamos en cuenta los dos precedentes recientes con los que contaba la autora para realizar su catálogo, las listas de Beazley y la más completa lista de F. Brommer<sup>16</sup>, vemos que lo desechado no era tan numeroso como para recargar en exceso el volumen del catálogo y por tanto de publicación, único argumento que podría esgrimirse como disculpa a la hora de realizar una selección.

En efecto, la lista de Brommer, que incluye y aumenta las de Beazley,

14. L. Kahil *LIMC* I.1 (1981) p. XXIV.

15. O. Reverdin *LIMC* I.1 p. VII.

16. Las representaciones de Caronte citadas por Beazley aparecen también sistematizadas en la lista de F. Brommer en el apéndice III de artículo «Eine Lekythos im Madrid» *MM* 10 (1969) pp. 167 y ss. El autor alemán incluye una quincena de representaciones no incluidas en Beazley.

presenta, una vez descontadas repeticiones, sesenta y una representaciones de Caronte, mientras que la lista de Sourvinou-Inwood incluye cuarenta y seis representaciones del mismo tipo. Se trata pues de una selección que desecha algo menos de un cuarto del material, lo que no resulta significativo en relación a criterios de edición.

Intentemos ahora pasar revista al criterio seguido por Sourvinou-Inwood para realizar la selección.

Las cuatro primeras léцитos de la lista de Brommer que desecha Sourvinou-Inwood están atribuidas al pintor de Saburoff (del que la autora incluye otras cuatro obras en su catálogo). Dos de ellas están en Atenas<sup>17</sup> y las supuestas otras dos en el Museo de Louvre con los números de inventario N 3449<sup>18</sup> y L 66<sup>19</sup>. De la primera hay muy pocos datos y de la segunda un dibujo y descripciones suficientes<sup>20</sup>. La tercera y la cuarta resultan ser la misma, debiéndose de haber confundido Beazley por causa de la doble numeración y habiendo llevado a Brommer a confusión<sup>21</sup>. Esta lécito fue la primera representación de Caronte cuya reproducción se publicó y por medio de la cual el mundo científico conoció la iconografía ateniense clásica de Caronte<sup>22</sup>. Si por la irrelevancia hubiera podido tolerarse la omisión de la primera lécito, la de la segunda y especialmente la de la lécito de París, no tiene razón de ser, máxime cuando en ella aparece Caronte junto a dos personajes sobre los que sobrevuelan tres *eidola* esquemáticos, un tipo de escena de una significación fundamental para dilucidar la iconografía griega del paso al más allá y sobre la que se discutirá en extenso más adelante.

También desecha la autora la lécito de Munich 2791, cuyo número de inventario correcto actual es 6221 de la que Felten publicó una foto<sup>23</sup> y que atribuyó con seguridad al pintor de *Thanatos*. Se trata de la única representación en la que Caronte aparece junto a un niño solo, además de

17. Una es la ARV 847, 195; la otra la ARV 847, 198.

18. ARV 847, 198 bis; Brommer *op.cit* (en nota 16) n° 10.

19. ARV 847, 199; Brommer *id.* n° 11.

20. El dibujo aparece en E. Pottier *Étude sur le lécythes blancs attiques à représentations funéraires* París (Befar n° 30) 1883 pl. III.

21. Según A. Fairbanks *Athenian White Lekythoi* vol. II Cambridge (Mass.) 1914 pp. 29-30 la lécito llevaba el doble de número de inventario como muchas del museo del Louvre. La revisión de las representaciones de Caronte realizada por el autor en el museo del Louvre en mayo de 1989 ha confirmado este dato.

22. La publicó el barón de Stackelberg *Die Gräber der Hellenen* Berlín 1837 pl. XLVIII. El estado actual del vaso presenta desperfectos y la desaparición de la tercera figura de la escena (a la derecha) y de alguno de los *eidola*. He de agradecer a la conservadora de antigüedades griegas del Museo del Louvre, Mlle. Denoyelle su amabilidad al permitirme revisar los fondos y acceder al material fotográfico.

23. K. F. Felten *Thanatos und Kleophonmaler* Munich 1971 foto 3.1 y pp. 18 y 74. Brommer *op.cit* (en nota 16) incluyó esta lécito en dos lugares (n° 18 y 62) creyéndolas diferentes. Aparece en ARV 1231.1 con el anticuado número 2791.

ser una de las tres únicas obras seguras del pintor de *Thanatos* con representación de Caronte.

Otras dos obras desechadas fueron atribuidas por Beazley al pintor del Cuadrado, se trata de la lécito antes en Cambridge (Seltman)<sup>24</sup> y la de Atenas<sup>25</sup>. Para ambas hay muy pocos datos y dado que la autora cita otros cuatro ejemplos de Caronte de la mano de este pintor, por criterios de falta de información e irrelevancia, podría defenderse el que se hiciese una corta mención de estos vasos, pero no que se supriman del catálogo.

Las siete siguientes léцитos citadas por Brommer fueron atribuidas por Beazley al pintor de las Cañas; de las cuatro primeras, bastante parecidas hay representación parcial publicada de la de Basilea<sup>26</sup>. Se trata de un



IL. 1.—París. Louvre MNB 622. Pintor de las Cañas. *Inédito*.

24. ARV 1237,1.

25. ARV 1237,16.

26. En *Auction Sale XVI (June 30, 1956) Classical Antiquities. Monnaies et médailles S. A.* Basilea p. 152 y pl. 41, corresponde a ARV 1377,9. Las otras tres léцитos aparecen en ARV 1376,6 (París), ARV 1376,6 (Atenas) y ARV 1376,8 (Arlesheim). La identidad entre ellas que constata Benzley en ARV no es tal, la consulta de los datos y fotografías del Beazley Archive de Oxford deja clara la diferencia entre el vaso de Basilea y el de Arlesheim.

tipo de escena común en el pintor de las Cañas en que una mujer se enfrenta a Caronte. La misma escena aparece en la lécito del museo del Louvre MNB 622 = L 100<sup>27</sup>, (véase IL. 1) en la de Heidelberg<sup>28</sup> y en la de Copenage (NY Carlsberg Glyptothek 2789)<sup>29</sup>, todas desechadas en el catálogo. En este caso el criterio para excluir del catálogo la escena no es otro que su carácter repetitivo; pero de este modo al leer la contribución de Sourvinou-Inwood se pierde justamente esa constatación fundamental del criterio repetitivo de la obra del pintor de las Cañas y de otros pintores de lébitos de fondo blanco. La mayoría de las obras del pintor de las Cañas desechadas se corresponden además con las obras de peor calidad del pintor, un dato fundamental para entender el tipo de clientela de éste y por lo tanto para intentar trazar un análisis sociológico del material a estudio. La última de las lébitos con atribución que desecha Sourvinou-Inwood del catálogo de Brommer es obra del pintor de Triglifo y se encontraba en Atenas<sup>30</sup>. No existen casi datos al respecto, pero por otro lado, al haber tan poca obra, atribuible a este pintor en la que aparezca Caronte representado (solo otros dos ejemplos), no parece correcto renunciar por lo menos a citar la existencia de este vaso.

Las cinco obras que se repasarán a continuación aparecen citadas por Brommer pero no fueron tenidas en cuenta por Beazley por lo que no posemos de ellas atribución a ningún pintor.

La primera es el fragmento de Munich 8925<sup>31</sup> en el que aparece solamente la parte superior del cuerpo del barquero. La autora conoce el vaso puesto que presenta como incorrecta<sup>32</sup> una representación que se cita en el mismo artículo en el que se estudia por primera vez este fragmento. No la citó porque no la creyó interesante y no por su estado fragmentario ya que cita en su catálogo otro vaso igualmente fragmentario (su número 20).

También desecha la autora la lécito de Leningrado que Brommer presenta como réplica de la desaparecida de Berlin (citada en *LIMC* con el número 21).

La lécito de la Universidad de Reading conocida por el *CVA*<sup>34</sup> ha sufrido repintes en tal medida que Beazley no la incluyó en sus listas, esta mis-

27. ARV 1377.11.

28. ARV 1377.14.

29. ARV 1377.12.

30. ARV 1385.3.

31. Brommer *op.cit.* (en nota 16) n° 56, de L. Lullies «Charon» *JDAI* 59/60 (1944/1945) il. 19.1. La estudio Beazley en la 1ª ed. de ARV con el n° 69 p. 405 atribuyéndola al pintor de Villa Giulia pero no mantiene la atribución en la segunda y definitiva ed. de ARV.

32. en p. 217 n° 56a.

33. Brommer *op.cit.* (en nota 16) n° 61.

34. P. Ure/A. Ure *CVA Great Britain 12, Univ. of Reading 1* (1954) pl. 137 a. Brommer *op.cit.* (en nota 16) n° 63.

ma razón ha podido llevar a Sourvinou-Inwood a no incluirla en el catálogo, pero ello hubiera llevado a excluir otros vasos muy repintados como el del Fogg Museum de Cambridge (Mass.) que, sin embargo, mantiene en la lista<sup>35</sup>.

También muy repintada está la lécito de Rouen, de la que hay sólo un noticia de Philippart y de la que no se conoce ni siquiera representación gráfica publicada<sup>36</sup>. Otro tanto ocurre con la lécito de Lille SPBg de la que no se conoce más que el número de inventario y el hecho de que en ella aparecía Caronte<sup>37</sup>. En estos últimos casos la extrema indeterminación podría justificar una cita somera, pero la omisión del dato puede llevar a muchos investigadores a desconocer la existencia de las piezas y por lo tanto a imposibilitar futuros estudios y publicaciones que den luz sobre ellas.

En resumen el criterio en el que se basa generalmente la autora para realizar la selección no es otro que la falta de datos suficientes sobre los vasos en publicaciones previas. Se trata de un criterio viciado puesto que, dada la importancia que tiene el *LIMC*, institucionaliza en cierto sentido el carácter marginal de estos vasos.

Pero parece existir un segundo criterio de selección que ha dejado de lado una serie de obras importantes y cuyo ejemplo más claro es la lécito de Paris N 3449 = L 66 y que podría relacionarse con la localización actual de estos vasos. De las léцитos con representación de Caronte del Museo de Louvre, con seguridad tres vasos (CA 537, MNB 622, N 3449) sólo se ha incluido en el catálogo del *LIMC* el primero, a pesar de que los tres tienen un interés semejante. Del museo de Munich, en el que hay tres representaciones de Caronte (2777, 6221, 8925) sólo se ha tenido en cuenta en el catálogo la primera. Por el contrario de museos como el de Atenas, el Metropolitano de Nueva York o los de Berlín se ha incluido todo el material conocido por Beazley.

Sourvinou-Inwood no es la responsable última de que haya tenido que realizarse una selección en el material presentado en el *LIMC*, por lo que

35. con el nº 44 p. 216.

36. H. Philippart «Céramique grecque à Rouen» *AC I* (1,2) (1932) p. 247 nº 3; Brommer *op.cit.* (en nota 16) nº 65. En el catálogo informático realizado por F. Villard del material del museo de Rouen se aclaran los repintes que desvirtúan el vaso. La revisión personal de las fotografías de este vaso parece descartar que en origen se tratase de una representación de Caronte, aunque para dilucidar de modo completo este problema habría que analizar minuciosamente el vaso y los repintes que se le aplicaron con técnicas modernas.

37. Brommer *id.* nº 64. La foto facilitada por el museo de Lille al autor presenta una escena en la que se figura a Caronte embarcado a la izquierda lanzando un brazo hacia Hermes que se dirige hacia un personaje indeterminado a la derecha. Entre Caronte y Hermes aparece una estela. Beazley conoció esta representación que incluyó entre las obras que no atribuyó de forma segura aunque de modo hipotético la relacionaba con el estilo del pintor del Cuadrado. Agradezco a D. K. Kurtz el haber podido acceder en julio de 1989 a la documentación del archivo Beazley en Oxford y haber podido controlar éste y otros datos incluidos en este trabajo.

conviene generalizar y resaltar de nuevo que el criterio selectivo en una obra de estas características resulta claramente erróneo y lleva a investigaciones incompletas. El ejemplo de las léцитos estudiadas clarifica que el criterio de exhaustividad no resultaría tan gravoso a la hora de la publicación y daría una mayor brillantez y trascendencia a este léxico ya de por sí un magnífico instrumento puesto en manos del especialista en mitología, religión e iconografía.

#### 4.

El catálogo de Sourvinou-Inwood adolece de un segundo problema que en este caso no puede achacarse en principio solamente a la autora o a los editores del *LIMC*: falta cerca de otra quincena de vasos con representación de Caronte. En este caso la responsabilidad de la omisión corresponde al método empleado en las catalogaciones del material iconográfico a partir de los estudios de Beazley. Este investigador optó por desear cualquier documento del que no tuviera constancia gráfica o seguridad absoluta y la mayoría de los autores posteriores<sup>38</sup> no se han molestado en revisar las primeras publicaciones de léцитos de fondo blanco, generalmente de finales del siglo XIX que no suelen incluir fotografías o dibujos pero sí buenas descripciones de los vasos.

Esta «vuelta a los orígenes» nos ilustra generalmente sobre vasos de los que no tenemos seguridad completa de su actual paradero, pero que en su día fueron vistos y estudiados por arqueólogos de cuya competencia no existen dudas. En comparación pensemos lo que resultaría para la ciencia epigráfica el que se desdeñase por la investigación cualquier inscripción de la que no se tuviesen más que noticias del siglo pasado. Otro tanto podría ocurrir en los estudios iconográficos si este criterio selectivo se mantiene.

El problema mayor que plantea este tipo de investigación es que se mantienen localizaciones superadas y se incluyen obras hoy desaparecidas o en colecciones privadas inaccesibles. Siempre que se realice una comparación con el resto del material y se demuestre por el análisis de la

---

38. El único que para el caso de Caronte ha intentado ir más allá la lista de Beazley ha sido Brommer que en su lista de representaciones de Caronte en algún caso incluye obras no recensio- nadas en ARV y conocidas por Fairbanks. También incluye vasos mal publicados (como los de Lille, Rouen) o desconocidos (como el desaparecido, antes en Berlín, al que Sourvinou-Inwood da en nº 21). Pero no pasa al estudio de obras de finales del XIX o comienzos del XX. Sourvinou-Inwood no va más allá de la lista de Brommer que utiliza realizando sobre ella una selección. Todo el material presentado por la autora ya aparecía citado en Brommer, excepción hecha al vaso de Atenas (?) al que da en nº 8 y que cita Fairbanks *op.cit* (en nota 21) p. 308 (tipo VI.2.11). La autora solo incluye de la obra de Fairbanks este vaso pudiendo haber incluido también los vasos más adelante presentados con los nº 1,2,12,14 (veanse notas 39,40,50 y 52). El criterio de la selección tampoco es claro.

escena que se trata de vasos diferentes a los ya conocidos y bien localizados, estos testimonios pueden utilizarse en un catálogo que se quiera realmente exhaustivo de las representaciones que son y que fueron de un personaje mítico.

Desde esta óptica habría que añadir para la confección de un catálogo completo de las representaciones de Caronte en léцитos áticas de fondo blanco los vasos siguientes:

1. Atenas, Museo Nacional 1891 (?). Escena con un hombre viejo, cañas y Caronte<sup>39</sup>.
2. Atenas, Museo Nacional 1916 (?) fragmento en el que solamente aparece Caronte<sup>40</sup>.
3. Atenas, Museo Nacional (?). Escena con cañas, Caronte, cañas y jóven<sup>41</sup>.
4. Atenas (?). Escena con Caronte, jóven y figura indeterminada<sup>42</sup>.
5. Atenas (?) en 1883 en la colección de la escuela francesa de Atenas. Escena con jóven con doble lanza, cañas, banda y Caronte<sup>43</sup>.
6. Atenas (?). Escena con tres mujeres y Caronte<sup>44</sup>.
7. Atenas (?). Escena con Caronte, estela, dos mujeres y cañas<sup>45</sup>.
8. Atenas (?). Escena con Caronte, un personaje borroso y una mujer<sup>46</sup>.
9. Atenas (?). Escena con mujer, cañas, Caronte y cañas<sup>47</sup>.
10. Atenas (?). Escena con Caronte, y dos mujeres<sup>48</sup>.

39. M. Collignon/ L. Couve *Catalogue de vases peints du musée National d'Athènes* Paris (Befar n° 85) 1907 p. 530 n° 1658; Fairbanks *op.cit.* (en nota 21) p. 86 (tipo XI.2.11).

40. Collignon/ Couve *id.* p. 530 n° 1659; Fairbanks *op.cit.* (nota 21) p. 163 (tipo XIV.4 citado por S. Pappaspyridi «O technitis ton kalamon ton lefkon likithon» *AD VIII* (1923) p. 135 aunque sin incluirlo en su catálogo de las obras del pintor de las Cañas. También lo cita sin catalogarlo Brommer *op.cit.* (en nota 16) p. 169 nota 42.

41. Descripción básica en K. Mylonas «Lefkoi attikai likithoi meta jaroneion parastaseon» *BCH I* (1877) p. 41 n° 4. Lo traduce O. Waser *Charon, Charon, Charos* Berlin 1898 p. 108 n° 8 (Sourvinou-Inwood cita en su bibliografía esta obra por lo que podría haber realizado un catálogo más exhaustivo si hubiera analizado estos testimonios). Lo citan M. Collignon *Catalogue des vases peints du musée de la société archéologique d'Athènes* Paris (Befar n° 3) 1878 p. 184 g y Pottier *op.cit.* (en nota 20) p. 36 n° 10.

42. Citado en «Miscellen. Litteratur und Funde» *MDAI(A)* XI (1886) pp. 93-94. Recogido por Waser *op.cit.* (en nota) p. 112 n° 22.

43. Pottier *op.cit.* (en nota 20) p. 37 n° 16; Waser *op.cit.* (en nota 41) p. 111-112 n° 18.

44. Pottier *op.cit.* (en nota 20) p. 37 n° 17; Waser *op.cit.* (en nota 41) p. 112 n° 19.

45. M. Heydemann «Weisse attische Lekythos» *Archäologische Zeitung* 28 (1871) p. 15 n° 13. Pottier *op.cit.* (en nota 20) p. 38 n° 18; F. Von Duhn «Charondarstellungen» *Archäologische Zeitung* 43 (1885) p. 19 n° 1; Waser *op.cit.* (en nota 41) p. 113 n° 24.

46. K. Mylonas «Summikta archaiologika» *BCH IV* (1880) pp. 372-373 n° 3; Pottier *op.cit.* (en nota 20) p. 37 n° 15; Waser *op.cit.* (en nota 41) pp. 109-110 n° 12.

47. K. Mylonas «Summikta archaiologika» *BCH III* (1879) p. 177 n° 1; Pottier *op.cit.* (en nota 20) p. 36 n° 11; Waser *op.cit.* (en nota 41) p. 11 n° 17.

48. Mylonas *op.cit.* (en nota 41) p. 42 n° 5; Collignon *op.cit.* (en nota 41) p. 183 c; Pottier *op.cit.* (en nota 20) p. 36 n° 11; Waser *op.cit.* (en nota 41) pp. 108-109 n° 10.

11. Atenas (?). Escena con Caronte, Hermes y una mujer<sup>49</sup>.
12. Atenas (?). Caronte, Hermes y jóven<sup>50</sup>.
13. Paris, Louvre (?). Escena con Caronte, cañas, jóven y cañas<sup>51</sup>.
14. Viena, Kunsthistorische Museum 1806 (?). Escena con jóven con jaula, *eidolon*, niña con oca y Caronte<sup>52</sup>.

Dentro de las representaciones dudosas de Caronte se puede también incluir la siguiente:

15. Nueva York, Metropolitan Museum (?). Escena con mujer sentada, estela y quizás Caronte<sup>53</sup>.

## 5.

Salvedad hecha de este problema de exhaustividad, el catálogo de Sourvinou-Inwood está muy bien confeccionado. Es de resaltar la labor de puesta al día de la bibliografía para tener en cuenta las representaciones gráficas publicadas posteriormente a la obra de Beazley. Es de reseñar la inclusión en el catálogo del *Phormiskos* de la Universidad de Tubinga en el que fecha reciente y en un artículo no directamente relacionado con el tema se hace una correcta nueva atribución iconográfica de Caronte<sup>54</sup> (véase IL. 2).

La selección de fotografías que se incluye en el tomo de ilustraciones<sup>55</sup> presenta el interés de dar a conocer reproducciones fotográficas de vasos muy mal representados. Un buen ejemplo lo tenemos en la lécito del Ashmolean Museum de Oxford 1889.227 (V. 264) de la que ofrece una foto parcial por primera vez<sup>56</sup>. Otro es la reproducción que ofrece en la lécito

49. Las antiguas noticias dicen que se trataba de una lécito idéntica a la de Munich 2777 del pintor de *Thanatos*, pero en mayor tamaño. Véase O. Benndorff *Griechische und Sicilische Vasenbilder* Berlin 1884 p. 44; Mylonas *op.cit.* (en nota 41) p. 43 nota 2 n° 6; Waser *op.cit.* (en nota 41) p. 106 n° 2.

50. Fairbanks *op.cit.* (en nota 21) pp. 13-14 (tipo IX.1.17); P. Zanker *Wandel der Hermesgestalt in der attischen Vasenmalerei* Bonn 1965 p. 110 nota 523.

51. Mylonas *op.cit.* (en nota 41) p. 41 n° 4 (nota 1); Waser *op.cit.* (en nota 41) p. 109 n° 9. Habrá que esperar a la ya muy retrasada aparición del catálogo de lébitos de fondo blanco del museo del Louvre que confecciona desde hace años L. Kahil para saber si el vaso sigue en el museo y no ha sufrido algún percance.

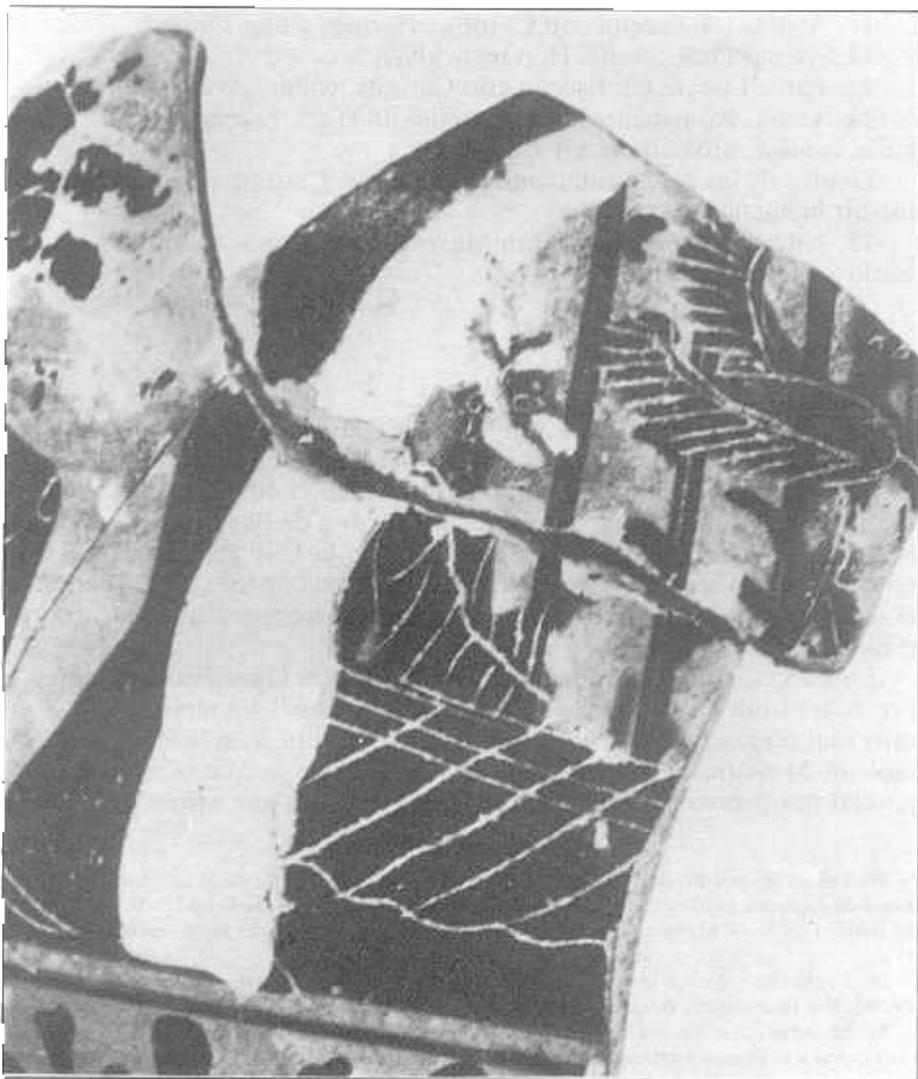
52. Fairbanks *op.cit.* (en nota 21) p. 85 (tipo XI.2.9).

53. J. H. Wright «Unpublished White Lekythoi from Attica» *AJA* ser. 1° vol. 2 (1886) p. 398 n° 8 y pls. XII-XIII.1 no se decanta por Caronte pero F. von Duhn «Charonlekythen» *JDAI(JKAI)* II (1887) p. 241 nota 5 da a entender que se ven restos de la embarcación y de una pierna de Caronte.

54. Es el vaso 1a del catálogo del *LIMC*. Lo interpretó como Caronte H. Mommsen «Irrfahrten des Odysseus zu dem Fragment Tübingen s/10.1507» *Festschrift U. Haussmann* Tubinga 1982 pp. 209 y ss.

55. *LIMC* III,2 pp. 168 y ss.

56. *LIMC* III,2 p. 169 n° 19.



*IL. 2.—Tubingen. Universidad 5 10. 1507. Detalle. Caronte y eidolon.*

de Nueva York 23.260.36, con la escena casi completa<sup>57</sup>. También es de agradecer la inclusión de la reproducción del ánfora del museo del Hermitage 25591 de Leningrado, cuya publicación anterior presenta enormes dificultades de acceso<sup>58</sup>. Una pequeña crítica solamente se puede plantear

57. *LIMC* III,2 p. 170 n° 32.

58. *LIMC* III,2 p. 171 n° 45.

el aparato gráfico del trabajo: se ha utilizado como ilustración de la lécito del Fogg Museum 1960.338 de Cambridge (Mass.) la fotografía actual posterior a los repintes que desvirtuaron especialmente la cara de Caronte. Hubiera sido conveniente incluir la foto que presenta Brommer y que fue tomada antes de los repintes<sup>59</sup>.

## 6.

El comentario de la iconografía de Caronte que realiza Sourvinou-Inwood resulta bastante extenso y está bien ideado<sup>60</sup>. La opción por una tipología doble está bien defendida y las ideas en torno a los modelos que pudieron haber utilizado los ceramistas áticos a la hora de representar las escenas de Caronte son consistentes. La crítica mayor que puede hacerse a la autora se refiere a un tema específico: el análisis de los *eidola*, figuras esquemáticas voladoras que aparecen en unas cuantas escenas en las que también aparece Caronte y que más adelante se enumerarán. Se ha basado para sus afirmaciones principalmente en los testimonios más antiguos y quizás eso le ha llevado a una distorsión en la apreciación. La autora piensa que la causa de que aparezcan los difuntos en dos formas diferentes (como *eidola* esquemáticos alados y como figuras idénticas a los personajes en vida) se debe únicamente a criterios compositivos y que entre ambas no hay diferencias en lo que se refiere al significado. Por otra parte opina que cuando aparecen *eidola* en escena en léцитos de fondo blanco están allí sencillamente para marcar que la escena se localiza en el recinto de Hades<sup>61</sup>.

No creo que el problema de los *eidola* resulte tan sencillo de analizar como quiere Sourvinou-Inwood y la argumentación para rebatirla ocupará algunas páginas, pero hay que plantear que se trata de un tema iconográfico crucial para entender algunas de las ideas griegas clásicas sobre el paso al más allá y el destino de algunos principios del individuo que sobreviven tras la muerte.

Dos ejemplos de léцитos de fondo blanco en los que no aparece Caron-

59. Son los negativos AV 726 a 729 del DAI de Atenas que presenta Brommer *op.cit.* (en nota 16) il. 25. La autora incluye fotos facilitadas por el Fogg Museum posteriores a los repintes.

60. Un análisis iconográfico puntualmente discordante con el presentado por la autora se puede consultar en mi tesis doctoral *El origen del mito de Caronte. Investigación sobre la idea popular del paso al más allá en la Atenas clásica* Madrid 1988 pp. 127 y ss. desgraciadamente editada en un número muy limitado de copias y con un aparato de ilustraciones muy defectuoso: entreveo la posibilidad de realizar una edición convencional revisada.

61. *LIMC* III, 1 p. 219. El artículo *eidolon* del *LIMC* no ha aparecido en su lugar correspondiente y aparecerá en suplemento cuando lo termine su actual redactor, el Dr. Wollkommer, será un instrumento sin duda inestimable en esta polémica. Otro trabajo que analiza recientemente el *eidolon*, aunque de modo excesivamente teórico es G. Siebert «*Eidola. Le problème de la figurabilité dans l'art grec*» *Methodologie iconographique* Actas Col. Strasbourg 27-28 abril 1979. Estrasburgo 1981 pp. 63 y ss.

te nos pueden servir para complicar algo el tema. Uno de ellos, de la Norbert Schimmel Collection de Nueva York<sup>62</sup> (véase IL. 3), obra del pintor de Aquiles, presenta a un personaje situado a un lado de una estela funeraria de excelente factura. Realiza un gesto característico lanzando la mano derecha hasta tocar la estela. Inmediatamente encima de su cabeza aparece un *eidolon* esquemático alado que realiza idéntica postura. En otra lécito, de Jena<sup>63</sup>, la escena es bastante semejante y entre el personaje central y la estela revolotea un *eidolon* esquemático. En ambos casos el personaje central y el *eidolon* no pueden referirse más que a la misma individualidad, representada de dos modos diversos a la vez, uno muy semejante al cuerpo en vida y otro en forma de esquema alado.

Otro ejemplo puede servirnos para demostrar lo contrario: en la lécito de Viena 3748 del pintor de la mujer<sup>64</sup> (véase IL. 4) se figura una escena de *prothesis*. Alrededor del lecho fúnebre en el que descansa el personaje difunto aparecen otros tres personajes realizando gestos de lamentación funeraria. En medio de éstos revolotean tres *eidola* esquemáticos. En este caso *eidola* y difunto no tienen la menor relación de identidad; tampoco nos encontramos en el reino de Hades (por lo que la interpretación de Sourvinou-Inwood se contradice).

Por último otro ejemplo puede servir para plantear otro contexto iconográfico, se trata de la célebre lécito de Jena 338 del pintor del *Tymbos*<sup>65</sup> (véase IL. 5). En ella aparece Hermes con el *kerykeion* en la mano izquierda y una varita mágica levantada en la mano derecha. Realiza un encantamiento por medio del cual surgen de (o entran en) un *pithos* media docena de *eidola*. El contexto está en el límite de lo propiamente funerario pues no hay expresa referencia ni a difuntos ni a rituales fúnebres.

Pasemos ahora a revisar los vasos en los que aparecen *eidola* en escena junto a Caronte. Se trata de los siguientes testimonios:

1. Atenas, Museo Nacional 1926<sup>66</sup>.
2. Atenas, Museo Nacional 1758<sup>67</sup>.
3. Atenas (?)<sup>68</sup>.
4. Berlín 3137<sup>69</sup>.
5. Boston 95.47<sup>70</sup>.
6. Karlsruhe B 2663<sup>71</sup>.

62. O. W. Muscarella (ed.) *Ancient Art. The Norbert Schimmel Collection*, Mainz 1974 n° 63.

63. H. Schaal *Griechische Vasen aus Frankfurter Sammlungen* Frankfurt 1923 il. 23.

64. ARV 1372.16; Benndorff *op.cit.* (en nota 49) il. 33; Pottier *op.cit.* (en nota 20) p. 12 n° 5.

65. ARV 760.41; P. Schadow *Eine attische Grablekytos* Jena 1897 fig. 1.

66. ARV 846.193; *LIMC* III.1 n° 5.

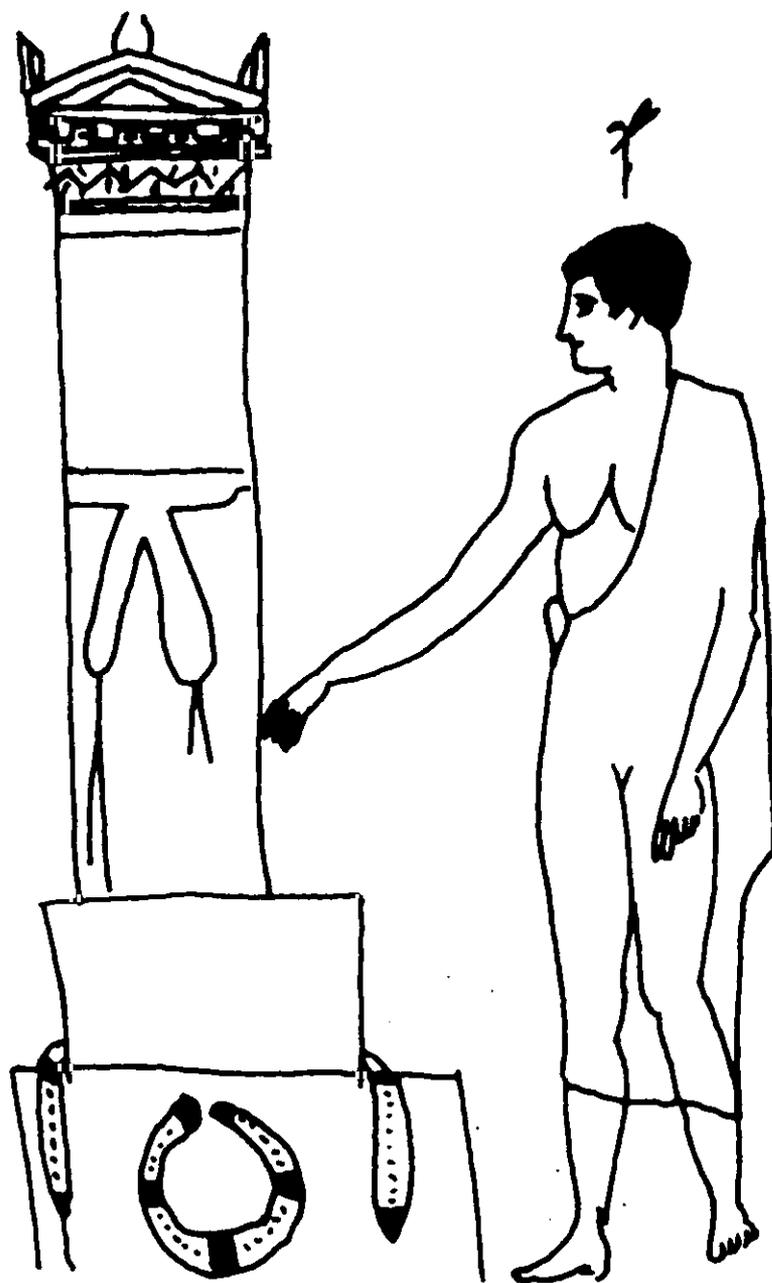
67. ARV 1241.1; *LIMC* III.1 n° 28.

68. Fairbanks *op.cit.* (en nota 21) tomo I (1907) p. 308 (tipo VII.2.11); *LIMC* III.1 n° 8.

69. Pottier *op.cit.* (en nota 20) p. 38 n° 21 y p. 155 n° 99; Fairbanks *op.cit.* (en nota 21) p. 14 (tipo IX.1.18); W. Riezler *Weissgrundige attische Lekythen* Munich 1914 il. 80; *LIMC* III.1 n° 9.

70. ARV 670.17 *LIMC* III.1 n° 4.

71. ARV 756.63; *LIMC* III.1 n° 2.



IL. 3.—Nueva York. Norbert Schimmel Collection. Pintor de Aquiles. Detalle.



IL. 4.—Viena 3748. Pintor de la Mujer.

7. Oxford G 258 (547)<sup>72</sup> (véase IL. 6).

8. Oxford 1889.827 (264)<sup>73</sup>.

9. Paris N 3449<sup>74</sup>.

10. Viena 1086<sup>75</sup>.

11. Frankfurt Li 560<sup>76</sup> (véase IL. 7).

12. Tübingen 10.1507<sup>77</sup> (véase IL. 2).

Un primer análisis nos muestra la imposibilidad de que los *eidola* voladores coexistan en la escena con los personajes que se representan en completa envoltura corporal: en los vasos numerados 6, 7, 11, 12 Caronte se encuentra solo frente a *eidola* sin que haya ningún personaje más en la escena. En la lécito 5 los *eidola* aparecen llevando ofrendas funerarias, desvinculados iconográficamente del personaje difunto que Hermes ayu-

72. ARV 756.64; LIMC III.1 n° 3.

73. Fairbanks *op.cit.* (en nota 21) pp. 308-309 (tipo VII.2.12); LIMC III.1 n° 19, foto en LIMC III.2 p. 169 n° 19.

74. Veanse más arriba notas 18-19 y 21.

75. Veanse más arriba nota 52.

76. La célebre *eschara* de Frankfurt publicada en primer lugar por A. Furtwängler «Charon, eine altattische Malerei» ARW VIII (1905) pp. 191 y ss. ils. en pp. 191 y 194; K. Deppert CVA Deutschland 30, Frankfurt am Main II (1968) pl. 46 y pp. 11-12; LIMC III.1 n° 1 (entre otros).

77. Es el *phormiskos* recientemente relacionado con Caronte por H. Mommsen, vease más arriba nota 54.



*IL. 5.—Jena 338. Pintor del Tymbos.*



IL. 6.—Oxford. Ashmolean Museum G 258. Pintor del Tymbo

da a embarcar y de la mujer que lo acompaña. Pero lo que resulta aún más interesante es que en las léцитos numeradas 1 y 9 aparecen más *eidola* que personajes difuntos presentes en la escena. El mejor ejemplo lo encontramos en la léцитo 1, del museo Nacional de Atenas 1926; se trata de una escena centrada en Hermes que lanza una mano para embarcar a la difunta mientras Caronte espera. Entre Caronte y Hermes revolotea un *eidolon* en dirección a Caronte y entre Hermes y la difunta aparece otro realizando un gesto de taparse la cara en dirección a la difunta. Detrás de Caronte, y por lo tanto hacia el interior del Aqueronte, revolotean seis *eidola* más dirigidos hacia la escena central.

Todas estas representaciones plantean un problema central que Sourvinou-Inwood no aclara; hay que encontrar una relación entre *eidola* y difuntos representados en su envoltura corporal que sea lógica y explique tanta diversidad iconográfica.

El análisis detallado de la léцитo 7 (Oxford G 258-IL. 6) es clarificador. Caronte aparece en el centro de la escena dirigido hacia un *eidolon* volador. La proa<sup>78</sup> de la embarcación está situada entre matas de cañas, por lo que la barca se encuentra en la orilla del río Aqueronte. Caronte se dirige

78. Solo puede tratarse de la proa ya que por la forma que tiene en alto es la única parte de la embarcación capaz de cortar el agua y permitir la navegación.

hacia el lado contrario a la orilla, es decir, hacia el interior del río, para mirar el *eidolon* que se le enfrenta. La explicación más sencilla de esta escena es interpretar que Caronte aguarda varado en la orilla del Aqueronte la llegada de algún difunto, mientras platica con un *eidolon* que proviene del interior del reino de Hades. Caronte por lo tanto no está embarcando a este *eidolon* que por otra parte no necesita barco para la travesía pues está dotado de alas.

Esta explicación contradice la afirmación de Sourvinou-Inwood y plantea que los *eidola* voladores son figuras significativamente diferentes de los difuntos representados en su completa envoltura corporal.

Una explicación alternativa puede llegar a contemplar casi todas las variantes iconográficas que hemos presentado en las páginas anteriores. Los *eidola* voladores serían sombras que provienen del reino de Hades, invaden los límites del inframundo en las escenas de Caronte e incluso penetran en las escenas de *prothesis*, casi como cortejos funerarios. Hermes,



IL. 7.—Frankfurt li 560.

como vimos en el lécito de Jena 338, tiene el poder de encantarlas y hacerlas moverse según su antojo. Por el contrario el difunto representado en su completa envoltura corporal aparece en escenas previas al embarque y al paso del río Aqueronte. El agua infernal y el barquero infernal se convierten pues en barreras metafísicas entre dos realidades. El difunto antes de pasar por la barca de Caronte tiene una sombra individualizada, semejante a la imagen del personaje cuando estaba vivo; tras franquear el Aqueronte entra a formar parte de la caterva de sombras sin individualidad destacable, esos *eidola* voladores, trasuntos en forma de insecto y muy levemente humanos. Una interpretación de este tipo no está muy alejada de la mayoría de las creencias funerarias griegas<sup>79</sup> que plantean la muerte como un proceso gradual desde el óbito hasta la efectiva inclusión del muerto en el Hades, que no es otra cosa que su neutralización como personaje de estatus ambiguo y por ello potencialmente dañino. Además el *eidolon* volador resulta una forma de pervivencia del difunto lo suficientemente ridícula como para que los supervivientes pierdan el temor a sus posibles represalias desde el más allá. El Aqueronte se nos presenta pues como el límite a partir del cual se produce la transformación del difunto, el GRAN CAMBIO, y Caronte cobra pues una interesante importancia como vehículo de este cambio.

Esta teoría desde luego no lo explica todo. La lécito de la Norbert Schimmel collection o la de Jena antes citadas<sup>80</sup> siguen sin poderse comprender de forma satisfactoria, pero hemos de pensar que tratamos con un tema de enorme complejidad como es el de la imaginación griega del paso al más allá, que presenta notables variaciones dependiendo de la fuente que consultemos. Lo máximo que podemos decir es que esta forma de entrever el papel de los *eidola* en el trabajo mítico de Caronte es la que corresponde a algunos pintores de lébitos áticas de fondo blanco y a su potencial clientela, es decir, a unos cuantos atenienses de época clásica; de todos modos desde un criterio menos estricto esta forma de ver el paso al más allá quizás corresponda a un grupo sociológico más extenso.

Hay que añadir además que el problema del *eidolon* entra de lleno en uno de los temas más complejos de los estudios de lo imaginario griego, que es el de la representación de los principios supracorpóreos y especialmente de lo que queda de ellos tras la muerte.

Sírvanos de ejemplo un caso que contrasta con los que acabamos de analizar. El Hades homérico está poblado de nobles. Odiseo los reconoce (aunque no tengan suficiente materialidad y se le escapan de los dedos)

79. Tres obras recientes, entre otras muchas pueden citarse como resumen de una apoyatura bibliográfica que crece sin cesar; la de D. K. Kurtz/J. Boardmann *Greek Burial Customs* Londres 1971 *passim* y esp. pp. 142 y ss.; E. Vermeule *op.cit.* (en nota 10) *passim* y esp. pp. 210 y ss. y R. Garland *The Greek Way of Death* Londres 1985 *passim* y esp. 52 y ss.

80. Véanse más arriba notas 62 y 63.

pero nada se nos dice de que allí se encuentren hombres comunes y mucho menos no griegos. Polignoto de Tasos que hacia el 470 a. C. pinta una *nekyia* en el pórtico de los Cnidios en Delfos<sup>81</sup> nos narra una escena parecida en la que el común de los mortales está casi excluido; hay que exceptuar algunos personajes purgando sus culpas trasegando agua en vasijas sin fondo<sup>82</sup>. Estas visiones del más allá mantienen sombras de difuntos reconocibles y la explicación puede que radique en que estas representaciones imaginarias surgen en un contexto específico, entre grupos sociales que buscan que aún en el más allá se mantenga su noble recuerdo.

Pero para la caterva de muertos sin importancia ¿qué más se puede pedir que una existencia en forma de esquema en el más allá? Por eso en buena parte de las representaciones de los castigados transportando agua en el más allá que ha recensado E. Keuls<sup>83</sup> figuran como meros *eidola* alados, como difuntos anónimos.

Lo mismo que se ha constatado una evolución del término *psyché* desde la época homérica hasta Platón dependiendo de los contextos sociológicos en los que surge, otro tanto parece ocurrir con el término vecino *ker*<sup>84</sup>; *eidolon* por su parte también ha sufrido su evolución no solamente en su acepción lingüística sino también iconográfica.

Lo que se ha intentado en las líneas anteriores ha sido rebatir las aseveraciones de Sourvinou-Inwood planteando una explicación del significado iconográfico del *eidolon* en un contexto bien determinado, pero manteniendo la certeza de que en este tipo de problemas tan complejos las explicaciones globalizadoras no son posibles.

## 7.

Otra crítica puede dirigirse al trabajo de Sourvinou-Inwood, aunque quizás no sea directamente achacable a la autora sino a los límites estrictos que impone el articulado del *LIMC*: al centrarse exclusivamente en la figura de Caronte ha dejado de lado una serie de testimonios de genios del más allá que si no se estudian en el artículo de Caronte difícilmente tendrán cabida en otro artículo del *LIMC*.

81. Pausianas X,28,1 y ss.; *LIMC* III,1 nº 46 (cita solo la parte en que aparece Caronte).

82. Pausianas X,31,9 y ss. Polignoto da un paso más en la apertura del mundo mítico y en especial del mundo funerario a personajes que no pertenecen a grupos nobles.

83. E. Keuls *The Water Carriers in Hades. A Study on the Catharsis through Toil in Classical Antiquity* Amsterdam 1974.

84. Los estudios sobre el término *psyché* y en general los principios transcorpóreos griegos resultan cada día más numerosos. Es de reseñar la clásica contribución de E. Rohde *Psiqué* (cito por la traducción castellana G. Fernández y otros, Barcelona 1973) *passim* y esp. pp. 24 y ss. y las más modernas de D. B. Clauss *Toward the Soul. An Inquiry in the Meaning of Psyché before Plato* Yale 1981 *passim* y esp. 193 y ss. o J. Bremmer *The Early Concept of Soul* Princeton 1983 y ss.

85. Clauss *id.* pp. 23 y ss.

Se trata de un par de figuras sobre las que ha insistido recientemente H. Hoffmann en un artículo que la autora conoce, pues lo cita en su bibliografía<sup>86</sup>. Si bien la hipótesis de Hoffmann sobre la existencia de un prototipo preclásico de Caronte, al que denomina *Charos* (como el genio bizantino y neohelénico de la muerte) plantea demasiados problemas, por lo menos sirve de revulsivo para afrontar el intento de explicar los dos documentos iconográficos que siguen.

El primero es un ritón de figuras rojas del ceramista Sotades<sup>87</sup> (véase IL. 8) en el que aparece representada plásticamente la cabeza de un genio de rasgos grotescos. El paralelo con el *Charun* de Munich 1728<sup>88</sup> es notable y ya fue puesto de relieve por Beazley. La explicación puramente iconográfica es difícil.

Mayor problema plantea el famoso genio alado de la lécito del Louvre CA 1264 del grupo R<sup>89</sup> (véase IL. 9). Mas que ante un Thanatos popular como creyó ver Pottier<sup>54</sup>, al publicar por primera vez el vaso, nos encontramos con un Caronte sin barco y con alas; la iconografía general, el modo de aparecer vestido y la postura son la de Caronte, pero la función es diferente de la del plácido barquero puesto que en este caso el genio viene directamente a raptar a la difunta al pie de su tumba. No hay ejemplos de Caronte alado en la iconografía griega, pero un ejemplo lucano puede servirnos de apoyo; se trata de la representación de un barquero psicopompo alado que aparece en una losa pintada del s. IV a. C. de Paestum<sup>91</sup> (véase IL. 10). Se trata de un Caronte pues viste *exomis* y aparece montado en la barca en acción de lanzar la mano para ayudar a una difunta a embarcar, pero por otra parte lleva largas alas desplegadas y presenta facciones no humanas como las de una gorgona.

86. H. Hoffman «Charos, Charun, Charon» *Oxford Journal of Archaeology* 3 (1984) pp. 65 y ss. Basa la problemática en parte en el excelente artículo de M. Alexiou «Modern greek folklore and its relation to the past. The evolution of Charos in greek tradition» *The Past in Medieval and Modern Greek Culture* (S. Vryonis ed.) Malibu 1978 pp. 221 y ss. Hoffman ha incidido de nuevo en el tema en «From Charos to Charon» *Visible Religion* 3 (1985) pp. 173 y ss.

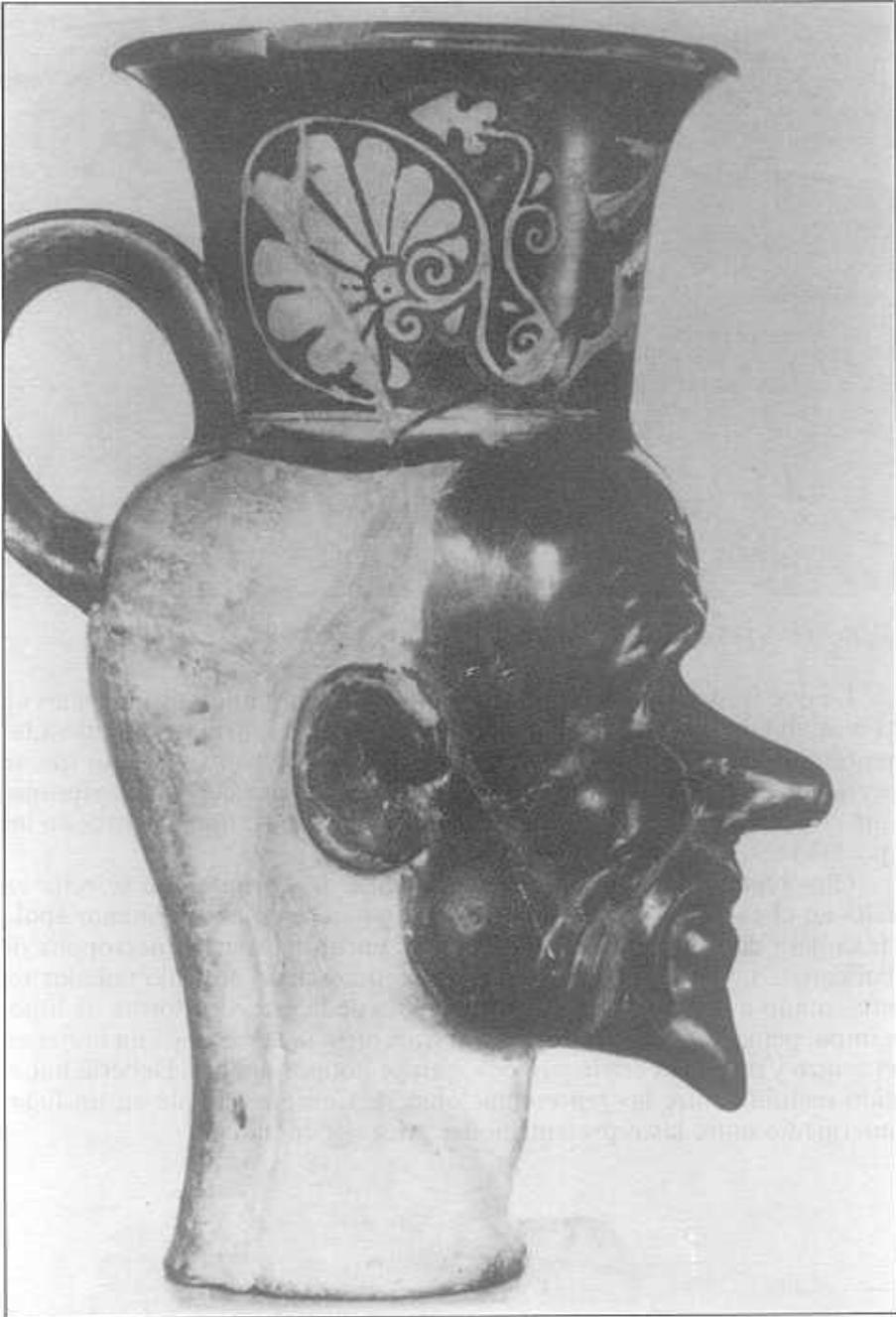
87. ARV 766.5. Ferrara. MAN 20401.

88. EVP 188-189 pls. 40.1 y 2; LIMC III.1 p. 127 n.º 29.

89. ARV 1384.19.

90. E. Pottier «Thanatos et quelques autres représentations funéraires sur des lécythes blancs attiques» *MMAI* 22 (1916) esp. pp. 36 y ss.

91. R. Bianchi Bandinelli/A. Giuliano, *Los Etruscos y la Italia anterior a Roma* Madrid 1974 (trad. de la ed. de París de 1973 por J. A. Miguez) p. 239 il. 274, presentan una excelente representación fotográfica de la lápida. Se trata de la losa Este de la tumba Andrivolo 47 (1968) hoy en el Museo de Paestum n.º 21506-21509. Hablan especialmente de esta tumba A. Rouveret «L'organisation spatiale des tombes de Paestum» *MEFR* 87 (1975) p. 604 y A. Greco/A. Rouveret «Ideologia funeraria e società a Poseidonia nel IV secolo A.C.» *La mort, les morts*. París 1981, pp. 300-302 fig. 2, p. 351. Los datos completos aparecerán en la esperada publicación de estas tumbas que prepara desde hace años A. Ponradolfor (A. Greco). Parece ser que existe otro genio alado barquero figurado en la tumba inédita gaudo 2 de Paestum según comunicación personal de A. Rouveret a quien agradezco su ayuda. Aparece recensionado en LIMC IV (1988) p. 315 n.º 343 con foto (en la voz gorgo) el genio de la tumba Andrivolo 47.



*IL. 8.—Ferrara. Museo Arqueológico Nacional n.º 20401.,*



IL. 9. · París. Louvre CA 1264. Grupo R. Detalle del genio alado.

Lo que ilustran estos ejemplos es un complejo mundo de creencias en el más allá de las cuales tenemos pocos datos pero que afloran junto a las representaciones míticas usuales; es de desear que el investigador que se acerca al *LIMC* vea cuando menos citadas estas imágenes controvertidas que ponen en evidencia que la iconografía tiene sus puntos oscuros en los que las más variadas hipótesis son posibles.

Otra representación, esta vez claramente de Caronte que se echa en falta en el catálogo de Survinou-Inwood, aparece en un fragmento ápulo de crátera de campana del 400-390 a. C. encontrado en la necrópolis de Policoro<sup>92</sup>. La escena tiene elementos exóticos como el genio volador representado a la derecha o el coronamiento de la estela en forma de hipocampo, pero el núcleo del dibujo con Caronte a la derecha y una mujer en el centro y tras de la estela parece seguir prototipos griegos. Debería haber sido incluida entre las representaciones de Caronte aunque en un lugar intermedio entre las representaciones griegas y romanas.

92. H. Lohmann *Grabmäler auf unteritalischen Vasen* Berlin DAI archäologische Forschung 7(1979) p. 245 foto 6,1 n° A 588.

## 8.

Como conclusión a este largo análisis del artículo de Sourvinou-Inwood, queda por plantear lo que creo una necesidad fundamental del trabajo iconográfico que es el intentar conectar los datos del arte con la realidad histórica del momento. El *LIMC* tiene esta vocación que expresó L. Kahil en la introducción de la obra<sup>93</sup> y la imbricación de historia, política e iconográfica es un fructífero campo de estudio de muchos investigadores en los últimos años<sup>94</sup>.

En el análisis del Caronte, el paso podría haberse dado, y relacionar la representación iconográfica del barquero infernal con lo que ocurre en Atenas cuando surge el mito. Caronte aparece al filo del clasicismo y se desarrolla plenamente en las léцитos de fondo blanco en los años centrales



IL. 10.—Paestum, Museo n.º 21506/9. Detalle de la parte superior de la losa Este de la tumba Andrivolo 47.

93. *LIMC* I,1 (1981) p. XXIII.

94. Sirvan como ejemplo dos obras recientes: *La cité des images. Religion et société en Grèce antique* Paris 1984 y C. Bérard y otros (eds.) *Images et société en Grèce ancienne* Actas del col. de Lausana de 1984, Lausana 1987. En esta última es de reseñar especialmente la contribución de J. Bézant «Les vases athéniens et les réformes démocratiques» en pp. 33 y ss.

y finales del siglo V. Se figura al barquero de un modo muy específico, con el traje de los trabajadores manuales atenienses. Aparece además en léцитos de fondo blanco de poca calidad y entre pintores poco relevantes que no podían abastecer más que a una clientela poco exigente que no podía acceder a representaciones iconográficas de mayor empaque.

No es difícil defender que nos encontramos ante un mito popular, que son los *thetes* atenienses los que se dotan de ese psicopompo de rasgos generalmente benévolos y de aspecto en todo parecido a un *thes* para hacer más llevadero el trance de la muerte y configurar un acceso al reino de Hades que en los poemas homéricos no se contemplaba. El genio de la muerte barquero pertenece pues a un momento específico en el que los «populares» atenienses viven del mar y por medio del mar consiguen fortalecer su posición política y expresar formas de cultura que previamente no tenían cauce iconográfico o literario<sup>95</sup>. Es un genio de una «edad de oro» que por ello irradia al denominado acervo cultural occidental y así el barquero Caronte nos resulta familiar<sup>96</sup> y entra de lleno en la mitología culta de la época romana y posterior. Pero este genio popular griego a partir del siglo IV a. C. se va transformando y en época bizantina y neohelénica ya no es un barquero sino un sanguinario dador de muerte<sup>97</sup>, alguien parecido al pseudo-Caronte de la lécito del Louvre CA 1264 que antes revisamos, una iconografía que conviene bien al Caronte *akmonides* preolímpico del lexicógrafo Hesiquio.

Tras el barquero pacífico se esconden antiguos monstruos y una realidad social claramente reflejada. El trabajo del historiador que utiliza la iconografía es justamente plantear todo esto aunque pueda parecer que vierte hipótesis arriesgadas a un colectivo acostumbrado a las mayores certezas explicativas que ofrecen las fuentes literarias. Pero el lenguaje iconográfico es distinto al literario, y en cuestión de mitos a veces más sutil, de ahí la importancia del *LIMC*, un instrumento fundamental también para los historiadores y no sólo una veleidad de «anticuarios»<sup>98</sup>.

95. El análisis que sigue aparece en mi tesis doctoral (citada en nota 60) en pp. 496 y ss. con la argumentación completa. También aunque muy telegráfico en F. Díez de Velasco «Un mito popular: Caronte» *Métodos y tendencias actuales en la investigación geográfica e histórica* Madrid 1988 (1987) pp. 99 y ss.

96. El Caronte culto, romano y posterior aparece bien estudiado en Terpenning *op.cit.* (en nota 13).

97. La comparación iconográfica Caronte-Charos y un intento de explicación de las diferencias aparece en F. Díez de Velasco «Caronte-Jaros ensayo de análisis iconográfico» *Erytheia* 10.1 (1989) pp. 45 y ss.

98. Véase la introducción de C. Bérard al coloquio de Lausana citado en la nota 94.

# *Sobre las relaciones Iglesia-Estado en el Imperio Romano*

(En torno a *RoCh* de Frend)

GONZALO BRAVO  
Universidad Complutense de Madrid

## I

Una obra reciente de W. H. C. FRENDE (*The Rise of Christianity*, London, Longman and Todd, 1986, 1022 pp.) ha replanteado la cuestión del desarrollo histórico del cristianismo antiguo en términos poco convencionales: la difusión espacio-temporal del cristianismo resulta ser inseparable de la evolución política del Imperio; la implantación del mensaje cristiano en determinados ámbitos y grupos sociales fue debida sobre todo a la solidez espiritual de la nueva doctrina frente a la notoria fragilidad de otras creencias religiosas del período. Aunque la problemática social del cristianismo queda en cierto modo relegada ante la importancia de estos dos hechos básicos, es justo destacar que la obra de F. presenta un rico contenido en otros muchos aspectos que, como la comunidad, el dogma o la patrística, son asimismo importantes para tener una «visión horizontal» de la cristiandad durante el primer milenio de su historia. Ello hace que en *RoCh* los temas doctrinales e ideológicos merezcan mayor atención y análisis que los políticos y sociales. Pero es sobre todo la forma en que los contenidos han sido estructurados, la que nos permitirá, en principio, una reflexión metodológica sobre la concepción general de la obra y, posteriormente, una valoración crítica de algunas hipótesis e interpretaciones propuestas por el autor.

Ciertamente, por su estructuración formal en partes y capítulos este grueso volumen se aproxima más al concepto del manual clásico que al de una monografía sobre el cristianismo, lo que realmente es. Pero es preciso reconocer la oportunidad y utilidad de una obra de estas características, que aborde de forma actualizada y sistemática la mayor parte de las cuestiones relativas a la doctrina e historia del cristianismo antiguo, máxime cuando en nuestro panorama historiográfico suelen abundar, por el contrario, los estudios monográficos referidos a temas concretos o aspectos puntuales de dicha evolución. Se piensa a menudo que, en la investigación histórica, otro tipo de enfoques sólo pudo conducir a generalida-