

Cuerpos imaginarios: poder y descorporeización en el paso al más allá imaginado en las léцитos áticas de fondo blanco

Francisco Díez de Velasco*

Recibido: 20 de enero de 2017 / Aceptado: 14 de julio de 2017

Resumen. Los atenienses produjeron una forma cerámica que se usaba específicamente en el contexto de los rituales fúnebres: la lécito de fondo blanco. En algunos de estos vasos aparecen representados los cuerpos de los muertos. Se hace de dos maneras, como cuerpos plenos, indistinguibles de los de los vivos y como *eidola*, pequeños espectros voladores desdotados de identidad. Este artículo estudia, por medio de algunas imágenes legadas por la Atenas clásica, el significado que se otorgaba a estos cuerpos imaginarios y a la pérdida de poder que caracteriza el destino común de los muertos que las léцитos ilustran de un modo fascinante.

Palabras clave: muerte; cuerpo; Atenas clásica; lécito; *eidolon*.

[en] Imaginary Bodies: Power and Disembodiment in the Passage to the Afterlife Imagined in Attic White Ground lekythoi

Abstract. The Athenian ceramic workshops produced a shape that was specifically used in the context of the funeral rites: the white-ground lekythos. The bodies of the dead are represented in some of these vases. It is done in two ways, as full figures, indistinguishable from the living bodies and as *eidola*, small flying spectra lacking identity. In this article we study, through some images bequeathed by the classical Athens, the meanings accorded to these imaginary bodies and the loss of power that characterises the common destiny of the dead that the lekythoi illustrate in a fascinating way.

Keywords: death; body; Classical Athens; lekythos; *eidolon*.

Sumario: 1. Imaginando el morir: la documentación griega. 2. Las léцитos de fondo blanco y sus imágenes funerarias. 3. Los privilegios del acompañamiento: Hermes, Hypnos/Thanatos, Caronte. 4. Difuntos recientes: plenitud corporal y patetismo. 5. *Eidola*: cuerpos sin forma. 6. Sin cuerpo ni poder: un aciago destino post-mortem

Cómo citar: Díez de Velasco, F. (2017). Cuerpos imaginarios: poder y descorporeización en el paso al más allá imaginado en las léцитos áticas de fondo blanco, en *Res publica* 20.3, 493-506.

* Universidad de La Laguna
fradive@ull.edu.es

1. Imaginando el morir: la documentación griega

En torno al proceso del morir se potencia una compleja interacción entre rituales y sistemas de creencias que se imaginan por medio y gracias al cuerpo, presente primero, y posteriormente imaginado en su inevitable ausencia. Se combina lo colectivo y lo individual, lo imaginario y lo bien real cuando se ha de evacuar y a la vez pensar el cadáver, redefiniendo lazos afectivos y económicos, reformulando alianzas, repartiendo herencias, reconstruyendo la memoria y edificando el olvido, evidenciando el estatus, pero también disolviéndolo. Todo ello en un entorno intensificado por la acción social que brilla en el ritual, pero también en la inevitable reflexión interior: la imposibilidad de soslayar que tras el cuerpo difunto se refleja el cadáver que todos seremos, de ahí la angustia de la inexorabilidad y certeza del morir propio, pero también de la genérica mortalidad humana que determina en muchos casos la construcción de complejos imaginarios del paso al más allá¹.

El caso de la Atenas clásica tiene la ventaja de ofrecernos todo un mundo de imágenes, esa “ciudad de las imágenes”² que presenta una fascinación imparable para nuestros ojos actuales, más acostumbrados que en ningún momento anterior del pasado a pensar por medio de ellas. La imagen nos hermana en su inmediatez, vemos el mismo objeto que los atenienses de hace dos milenios y medio, miramos sus cuerpos dibujados, vemos como imaginaban a sus muertos en el trance de viajar al más allá, rememoramos a sus fantasmas y los significados que les otorgaban.

2. Las léцитos de fondo blanco y sus imágenes funerarias

Nos centraremos para ello en un tipo de documentación muy particular y que testimonia específicamente el ritual ateniense de la muerte en pleno siglo V a.C.: las léцитos áticas de fondo blanco³. Se trata de una forma cerámica de uso exclusivo en Atenas en contextos rituales peri-tanáticos, lo que potencia su valor simbólico y funcional. El objeto material, el recipiente cerámico, se carga de valores imaginarios en el ritual, corporizándolo: ofrece un referente para los sentidos abotargados por la intensidad del duelo y sus implicaciones físicas y emocionales. Sirve desde luego para escamotear los olores de la muerte, perfumando la presencia en descomposición del cadáver durante la exposición del mismo y durante su enterramiento, ya que es un recipiente para contener perfumes. Y además es un vaso pensado para durar poco, la técnica empleada para darle vida, el fondo blanco, permite un dibujo muy rápido y eficaz desde el punto de vista del impacto visual⁴, pero lo hace sobre una superficie frágil, que se desconcha

¹ Por ejemplo: A. L. Siikala y F. Díez de Velasco, “Descent into the Underworld”, en L. Jones (ed.), *Encyclopedia of Religion*, IV, New York, Mac Millan, 2 ed. 2005, pp. 2295-2300.

² Resultó un hito la ya “clásica” exposición “La ciudad de las imágenes” y su catálogo: C. Bérard y otros, *La cité des images*, Lausanne-Paris, Fernand Nathan, 1984.

³ Cf. los trabajos especializados de E. Pottier, *Étude sur les lécythes blancs attiques à représentations funéraires* (BEFAR 30), Paris, E. Thorin, 1883; A. Fairbanks, *Athenian White Lekythoi*, Cambridge, Mass., Mac Millan, I, 1907, II, 1914; W. Riezler, *Weissgrundige attische Lekythen*, München, F. Bruckmann, 1914; J. Beazley, *Attic White Lekythoi. The William Henry Charlton Memorial Lecture 1937*, Oxford, Oxford University Press, 1938; D. K. Kurtz, *Athenian White Lekythoi*, Oxford, Oxford University Press, 1975 y J. H. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens. The Evidence of the White Lekythoi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

⁴ Es lo más parecido a la pintura mural en la riqueza de recursos expresivos: U. Koch-Brinkmann, *Polychrome*

y deteriora fácilmente, frente a la durabilidad de la técnica de figuras negras o figuras rojas. Es un vaso pensado para ser usado solo lo que se tarda en el ritual de muerte y ser luego enterrado como ajuar funerario o depositado, pese a su progresivo deterioro inevitable, como conmemoración en las gradas de la tumba.

La finalidad exclusivamente funeraria y la dificultad de su reutilización, que impedía que se reinterpretasen las escenas pintadas en otras circunstancias que no sean las funerarias, potencian el significado contextual de estos vasos. Su uso nos ilustra la relevancia del impacto de las imágenes que portaban: la lécyto preside el rito mezclando lo físico y lo imaginal. Conforma un imaginario colectivo múltiple que puede deambular, desde luego, por los derroteros de la cotidianidad, como ocurre en la mayoría de estos vasos, que muestran escenas sin significado funerario evidente, aunque porten implícitamente la carga del ritual que se simboliza en el soporte. Están imaginando al difunto cuando estaba en pleno vivir, antes de convertirse en muerto; por ejemplo, a las mujeres deleitándose con sus joyas o en sus aposentos con sus amigas o criadas, a los varones en conversación, llegando de viaje o tomando las armas. Se figuran en representaciones más plenas de sentido por resultar en cierto modo idealizaciones de la vida de quienes, de cuerpo presente en el ritual, ya no podrán gozar de esos privilegios de la existencia en el aquende. En otros casos, de significado funerario más explícito, se pintan escenas de culto a los muertos: mostrando la exposición del cadáver o a los familiares visitando la tumba, reflejo de lo que se está realizando o preludio de lo que se debe al muerto para el futuro según las costumbres ancestrales de la ciudad. Pero también hay un cierto número de vasos, los que portan una información más interesante para nuestros propósitos, que exponen de modo pleno el imaginario del paso al más allá usando la escatología para intensificar la fuerza simbólica de la evacuación del cadáver y sus significados sociales y políticos, aunque hemos de ser conscientes que desde la legislación soloniana para minimizar el boato del funeral ateniense, salvo que se realice para honrar a los caídos por la ciudad, se concentra en la intimidad de la familia y se busca que quede desdorado del mayor número de componentes que evidencien la preeminencia social y el poder de los difuntos y sus allegados. Imágenes escatológicas en las que no se trata de una apuesta por pensar la muerte desde la vida, como ocurría con las escenas de vida cotidiana, sino de modo directo por ilustrar la muerte plena al describir el tránsito, al representar al difunto como tal, al pintar fantasmas, imaginando lo invisible, dibujando cuerpos imaginarios. Fantasmas que aparecen representados junto con los agentes sobrenaturales del proceso, dioses o seres inmortales, que los ojos no ven pero que el deseo compartido modela e incluso intenta imaginar por medio de ellos en algunos casos que los difuntos estarían dotados de un poder que la ley no permitía evidenciar en el propio ritual por medio de funerales grandiosos.

3. Los privilegios del acompañamiento: Hermes, Hypnos/Thanatos, Caronte

Y es que no todos los cuerpos son iguales: poder y privilegio conforman diferencias en lo imaginado, cuerpos que aparecen acompañados por genios de la muerte distintos, que parecen significar diferentes sensibilidades y posiciones sociales. Este ha

Bilder auf weissgrundigen Lekythen, Zeugen der klassischen griechischen Malerei, München, Biering und Brinkmann, 1999.

sido el análisis por el que más se ha deambulado en la investigación, construyendo una sociología del morir que distinguía la opción por imaginar unos acompañantes sobrenaturales determinados dependiendo del poder que los difuntos tuvieron en vida en la sociedad, papel que sus deudos reivindicaban por medio de estas imágenes que ilustran el ritual y en las que se entremezclaba, por supuesto, también un relato de lo que querían creer que pasaba al muerto, es decir a su imagen, a su alma, al deambular por las sendas de la muerte⁵.

Por su papel simbólico y funcional, Hermes, el señor de los límites, delimitador de los espacios⁶, es el personaje divino de mayor categoría que se representa y, además, en estas escenas del inframundo campea en el lugar en el que desarrolla su acción liminar en tanto que ctonio y psicopompo. En el relato tipo que ilustran las léцитos actuaría como primer psicopompo y acompañante inframundano, llegando a las mismas gradas de la estela funeraria para comenzar su tarea de abrir las sendas del más allá. Un ejemplo espectacular, por lo especialmente cuidado de la factura del vaso, lo ofrece una léцитo de Munich⁷ (fig. 1): Hermes sentado entre unas rocas que no parecen sugerir la topografía de un cementerio ateniense, sino los límites del inframundo, aguarda a una difunta que se coloca con cuidado una corona. Detrás, bien dibujada y bien presente, aparece una estela funeraria. Hay dos planos que evidencian dos mundos. En segundo plano la estela, y en primer plano, y unidos por las rocas que marcan su cercanía mutua y el alejamiento de la estela, Hermes y la difunta. La estela está cumpliendo el papel simbólico de marcar un extremo en el equilibrio compositivo presente en la escena, siendo el otro el que ocupa Hermes. Tras el aparente desorden y disimetría de la composición se evidencia una lectura simbólica que resalta el papel central de la difunta, cuerpo admirable y coronado de privilegiada por la fortuna, de hija de los poderosos de la ciudad, que se pueden pagar una léцитo de una factura y con un dibujo de calidad. No todas las léцитos son iguales y esta es de las excelentes.

Pero, por otra parte, dado que los griegos se figuraban los caminos de la muerte poblados de aguas, la figura del barquero Caronte resulta lógica⁸. Surgen así secuen-

⁵ Un análisis del contexto simbólico-funcional de estas escenas se propone, desde una reflexión de carácter metodológico, en F. Díez de Velasco, "Implicaciones sociológicas en el surgimiento y desarrollo del Caronte griego: apuntes de metodología", en J. Delgado (ed.), *Dioses viejos, Dioses nuevos. Formas de incorporación de nuevos cultos en la ciudad antigua*, La Laguna, Fundación Mapfre-Guanarteme, 2006, pp. 27-39 y esp. pp. 35-37.

⁶ Por ejemplo J. P. Vernant, "Hestia-Hermès: sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs", en *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero, 1965, pp. 124-170 (trad. esp., Barcelona, Ariel, 1983); P. Zanker, *Wandel der Hermesgestalt in der attischen Vasenmalerei*, Bonn, Habelt, 1965; L. Kahn, *Hermès passe ou les ambiguïtés de la communication*, Paris, Maspero, 1978.

⁷ Munich, Antikensammlung 2797, atribuido al pintor de la fiala: J. D. Beazley, *Attic Red-figure Vase Painters*, Oxford, Oxford University Press, 1963, 2ª ed., p. 1022, 138; J. D. Beazley et al., *Beazley Addenda*, Oxford, Oxford University Press, 1989, 2ª ed. p. 316; *Beazley Archive Database Number* (corresponde al número en la base de datos del archivo Beazley consultable en abierto en internet en la dirección <http://www.beazley.ox.ac.uk/xdb/ASP/default.asp>) 214319; Oakley, *op. cit.*, il.109; N. Kaltsas y A. Shapiro, *Worshipping Women, Ritual and Reality in Classical Athens*, New York, Onassis Foundation, 2008, il.6.

⁸ O. Waser, *Charon, Charun, Charos, mythologisch-archäologische Monographie*, Berlin, Weidmann, 1898; W. Felten, *Attische Unterweltdarstellungen*, München, Felmann, 1975, pp. 87 ss.; R. H. Terpenning, *Charon and the Crossing. Ancient, medieval and Renaissance Transformations of a Myth*, London, Bucknell University Press, 1985; C. Sourvinou-Inwood, "Charon", *LIMC* III, 1986, 1, pp. 210-225; 2, pp. 168-174; F. Díez de Velasco, *El origen del mito de Caronte*, I-II, Madrid, Universidad Complutense, 1988; *idem*, *Los caminos de la muerte*, Madrid, Trotta, 1995; R. Cantilena, "Un obolo per Caronte?", en *ead.*, *Caronte. Un obolo per l'aldilà*,

cias que aparecen en un cierto número de léцитos, en especial en muchas de las más antiguas, en las que Hermes actúa como nexo entre los difuntos y Caronte. El relato imaginario en el proceso del paso al más allá que se construye sería, por tanto, el siguiente: Hermes recoge al pie de la tumba a los muertos, los acompaña hasta el embarcadero y se los entrega a Caronte que los introduce en el reino de Hades. Pero aquí se entremezcla un nuevo personaje, no ya un dios de primera categoría, sino un genio de cometidos muy específicos. Si entramos en el detalle de su figura lo encontramos vestido con *exomis* y tocado con *pilos*, en un atuendo, en una pose y un trabajo que lo asemejan a 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 pues 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, pero, por el contrario, aparece como un modesto barquero. Caronte se nos muestra por tanto como la antítesis del genio heroico, 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, por lo familiar, al resultar el barquero inframundano un igual a ellos. En la época en la que se producen estos vasos los remeros son el sostén de la democracia, son la base de un poder democrático que bien claramente analiza, para criticarlo, el que se ha denominado como Viejo Oligarca en su panfleto *La república de los atenienses*. En los momentos de esplendor democrático ateniense la clase censitaria más baja y numerosa de la ciudadanía ateniense, los *thetes*, consiguieron hacerse oír y también hacerse ver, al sostener la hegemonía de la ciudad, que se basaba en el poder marítimo que se materializaba por medio de sus brazos a los remos. Caronte se nos muestra como el prototipo del *thes*, vestido como uno de ellos, símbolo de un paso al más allá deseado por los *thetes*, que consiguieron ostentar en algunos momentos parcelas desusadas de poder, el poder que se reparte gracias al modelo democrático. Sus cuerpos muertos, a los que embarca Caronte, se representan en ocasiones casi como caricaturas, en vasos de factura muy tosca y que hemos de pensar que tenían un precio muy bajo⁹. No todas las léцитos son iguales y estas con representaciones de Caronte, salvo excepciones, suelen ser de las más pequeñas y peor dibujadas. Reflejan cuerpos que no se caracterizan por tanto por su poder económico, sino por un poder militar y político que les llevó a la excepción de que seamos capaces de verlos representados a pesar de los dos milenios y medio de lejanía, algo que no es nada fácil de testificar en la mayoría de las demás etapas históricas en las que solo alcanzamos vislumbrar el cuerpo de los miembros de las elites, que hacían de sus imágenes elementos diferenciales de su poder frente al resto de la sociedad.

Pero nos queda otro relato iconográfico, independiente en principio del anterior, en el que quienes actúan son Sueño (*Hypnos*) y Muerte (*Thanatos*), figurados como genios voladores¹⁰. Como hicieron con Sarpedón en el relato de la *Iliada*

PP, L, 282-285, 1995, pp. 165-177; C. Sourvinou-Inwood, *Reading Greek Death to the end of the Classical Period*, Oxford, Oxford University Press, 1995, pp. 303-360; Oakley, *op. cit.*, pp. 139 ss.

⁹ Asunto estudiado con detalle para el caso paradigmático del pintor de las Cañas en F. Díez de Velasco, "Representaciones de Caronte en el pintor de las Cañas", *AEA* 64, 1991, pp. 234-244.

¹⁰ C. Robert, *Thanatos*, Berlin, G. Reimer, 1879; K. Heinemann, *Thanatos in Poesie und Kunst der Griechen*, München, Buchholz, 1913; E. Peifer, *Eidola und andere mit dem Sterben verbundene Flügelwesen in der attischen Vasenmalerei in spätarchaischer und klassischer Zeit*, Frankfurt, Peter Lang, 1983, pp. 235-247;

(XVI 454ss.; 671ss.), donde apartan el cadáver del ultraje por parte del vencedor y lo llevan con sus familiares a Licia, así se encargarían de transportar por el aire el cuerpo muerto hasta la tumba, donde pudieran desarrollarse sus exequias. En este caso hemos de suponer que los genios psicopompos no se adentran en el allende, sino que, como en el prototipo homérico, ayudan a transportar por vía aérea a los difuntos desde el lugar donde se produjo la muerte hasta el lugar del enterramiento. En la Atenas expansiva y belicosa del siglo V a.e., donde un cierto número de atenienses murieron lejos de su ciudad y de sus allegados, podemos hipotetizar una función que se materializa en este tipo de escena: cumplir el cometido de llenar imaginariamente con un cuerpo simbólico una ceremonia funeraria en la que los familiares tendrían que conformarse con 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 cuerpo-cadáver. Pero hay algo más detrás de escoger este tipo de acompañantes, como ejemplifica una lécito de Londres¹¹ (fig. 2), el prototipo homérico recuerda que los difuntos anónimos que aparecen representados en las lécitos, y que por tanto no son representaciones míticas del episodio de Sarpedón, están gozando del tratamiento especial que, gracias al favor de Zeus, tuvo su hijo: ser rescatados del fragor y las vejaciones del campo de batalla por los hermanos *Hypnos* y *Thanatos* y ser depositados a los pies de su estela funeraria, donde se cumplirían los rituales debidos. Vemos que se imaginan como héroes homéricos, aunque sean mujeres, cuerpos de poder que parecen ilustrar también en la muerte las preeminencias imaginarias de los poderosos y sus consortes e hijas que se figuran como si fueran hoplitas. Pertenecen a la clase de los aristócratas que, desde antaño, desde que el ejército hoplítico conformó la fuerza de las ciudades griegas, tuvieron el poder en sus manos en Atenas y que solo en el breve destello de la democracia lo compartieron con los *thetes*. Muerte aristocrática para unos cuerpos poderosos que se reivindicaban hasta en la posición central que presentan en las escenas en las que se figuran, situados entre los dos genios alados como si su linaje (y algunos así lo reivindicaban) pudiese entroncar con los propios dioses.

4. Difuntos recientes: plenitud corporal y patetismo

Pero además de este análisis de sociología del imaginario de la muerte centrado en la presencia de los diversos seres divinos que recordamos, que por definición no mueren: Hermes, Caronte o el propio Muerte y su hermano Sueño, cabe otro, que busca centrarse en los propios cuerpos de los difuntos, vistos como los elementos clave y no solo como meros acompañantes o meros objetos de la acción psicopompa de los genios de la muerte.

C. Mainoldi, "Sonno e morte in Grecia antica", en R. Raffaelli (ed.), *Rappresentazioni della morte*, Urbino, QuattroVenti, 1987, pp. 9-46.; H. A. Shapiro, *Personifications in Greek Art. The Representations of Abstract Concepts 600-400 B.C.*, Zurich, Akanthus, 1993, pp. 132-165 y pp. 246-255; E. Mints, "Hypnos et Thanatos sur les lécythes attiques à fonds blanc (deuxième moitié du Ve siècle av. J.-C.)", *REA* 99, 1997, pp. 47-61; J. Bazant, "Thanatos", *LIMC* VII, 1994, 1, pp. 904-908; 2, pp. 616-618; J. Bazant, "Hypnos", *LIMC* VIII, 1997, 1, pp. 643-645, 2, pp. 398-399; Oakley, *op. cit.*, pp. 125 ss.

¹¹ Londres, British Museum D58, del pintor de Thanatos; Beazley, *Attic Red-figure Vase Painters*, *op. cit.* p. 1228, 12; Beazley, *Beazley Addenda*, *op. cit.* p. 351; *Beazley Archive Database Number* 216353.

Y estos cuerpos los encontramos en las lécytes representados mayoritariamente de modo indistinguible de los vivos, cuerpos plenos para los que en ocasiones no resulta fácil desentrañar la relación de la escena pintada con la situación vivida, y recordemos que estos vasos se compran específicamente para acompañar un funeral en particular y por tanto reflejan, a pesar de las idealizaciones posibles, el género y otras características de quien ha muerto. Defunción reciente, donde los deudos gustan imaginar a su familiar en el proceso de ingresar en el más allá, con un cuerpo representado como era en vida o como hubiesen deseado que fuera, en esa redefinición de la identidad que promueve la muerte, donde lo desagradable se tiende a olvidar y quedan en el recuerdo belleza y plenitud y, por tanto, no se nos muestra en estos vasos la decrepitud de la ancianidad ni la fealdad o las consecuencias deformantes de la enfermedad. Difuntos en su figura plena, en nada diferentes, si no es por la posición, la actitud o el contexto general de la imagen, de los vivos¹².

Pero el juego de descifrar quien es el cuerpo muerto y quién representa al vivo se carga en ocasiones de una fuerte emocionalidad, y el mejor ejemplo lo ofrecen las imágenes en las que campea sobre el relato pictórico el *pathos* de la composición centrada en niños difuntos de corta edad que ilustra de modo muy impactante la escena de un vaso de Nueva York¹³, que usaremos como guía. El niño, de una edad cercana a los cuatro años, centra el adiós de la muerte de un modo tan poderoso que no puede menos que apelar a nuestra sensibilidad y nos conecta, a pesar de los milenios que nos separan del vaso, en torno al sentimiento común del terrible desamparo que la imagen ilustra. Entre Caronte, que aguarda a la derecha, y la mujer embozada inmóvil e imposibilitada de reaccionar de la izquierda se sitúa, subido sobre una piedra que realza su posición central, un niño, todavía con un juguete en la mano. La posición de Caronte se abre hacia él a pesar de que éste no mira al barquero, la posición de la mujer se le cierra, a pesar de que con una mirada impotente parece decirlo todo. El niño lanza hacia ella una mano (fig. 3), la mira en un imposible contacto que simboliza del modo más gráfico la ruptura entre vida y muerte que se está representando. La mujer es la madre, está llevando a cabo, casi diríamos que como en un sueño, el imposible adiós a un hijo muerto en plena infancia, en una extemporaneidad que parece casi cotidianizar la presencia del juguete. La madre está en otra dimensión imaginaria, la de la vida, su hijo es un fantasma en tránsito hacia la barca del inframundo, la madre parece haberse atrevido, por la fuerza del deseo de prolongar el adiós, a descender a las mismas bocas del reino de la muerte, la topografía de la vida (la estela funeraria, por ejemplo), está ausente, la fuerza del simbolismo recae plenamente en el pequeño. Caronte es el punto fijo de un acabamiento. Hemos de reconocer que la ceremonia funeraria que presidió una vez este vaso tuvo que caracterizarse por una intensificación emocional que la imagen, sin duda, potenciaba. Y hemos de evidenciar que el cuerpo del niño se nos muestra como un cuerpo poderoso, cargado de fuerza, bien lejos de la idea común que hace de los niños en las sociedades tradicionales, de fuerte mortalidad infantil y muchos alum-

¹² Cf. los planteamientos de J. Bazant, "Entre la croyance et l'expérience: le mort sur les lécythes à fond blanc", en *Iconographie classique et identités régionales (Actes du colloque international du CNRS, 26-27 mai 1983, Paris)*, BCH, suppl. XIV, 1986, pp. 37-44.

¹³ Nueva York, Metropolitan Museum of Art 09.221.44 del pintor de Munich 2335: Beazley, *Attic Red-figure Vase Painters*, op. cit., p. 1168,128; Beazley, *Beazley Addenda*, op. cit. p. 338; *Beazley Archive Database Number 215480*; Fairbanks, op. cit., il. IV; M.C. Crelier, *Kinder in Athen im gesellschaftlichen Wandel des 5. Jahrhunderts v. Chr., Eine archaologische Annäherung*, Remshalden, BAG, 2008, il. L14.

bramientos y despedidas por familia, meros accidentes. Aquí el niño se pone en valor de un modo destacado, su cuerpo vale, aún imaginado como cadáver en el viaje al reino de Hades. Los atenienses se nos evidencian, desde luego, como modernos en su sensibilidad hacia la muerte de un niño y la presencia de los niños de corta edad tiene la virtud de recordarnos de forma inapelable lo aún más inaceptable del morir antes de tiempo¹⁴.

5. *Eidola*: cuerpos sin forma

Las léцитos de fondo blanco, dada su especialización funcional, tienden a cargarse de fantasmas, y vivos y muertos resultan en muchas ocasiones indiferenciables cuando se representaba a los fantasmas en plena figura, como acabamos de ver en el vaso de Nueva York. Pero hay léцитos en las que se incluyen unas figuras bien diferentes. Un vaso de Atenas¹⁵ (fig. 4) nos puede servir de ejemplo introductorio, puesto que también incluye una figura infantil. La escena está centrada por una estela en segundo plano y un niño en primer plano; a la izquierda aparece una mujer portando una píxide y una cesta de ofrendas y a la derecha del niño, y tendiendo la mano hacia él, encontramos a Caronte. Se trata de un tipo de escena que no permite albergar dudas: el niño es el difunto y la mujer realizando el culto funerario es su madre o alguna familiar que pertenece al mundo de los vivos. Pero se añade en este caso un nuevo elemento: entre Caronte y el niño difunto, a la altura de la cabeza del barquero, aparece un diminuto ser volador: se trata de un *eidolon*, un fantasma descorporeizado que revolotea en la escena y proviene del interior del hades¹⁶. Otro ejemplo lo tenemos en un vaso de Palermo¹⁷ en el que en una escena en la que Caronte (a la derecha)

¹⁴ D. K. Kurtz y J. Boardman, *Greek Burial Customs*, London, Thames and Hudson, 1971; R. Garland, *The Greek Way of Death*, London, Duckworth, 1985, pp. 77 ss.; M. Golden, "Did the Ancients Care When Their Children Died?", *G&R* 35.2, 1988, pp. 152-163; en general L.A. Beaumont, *Childhood in ancient Athens: iconography and social history*, London-New York, Routledge, 2012, pp. 86 ss. y pp. 186 ss. o M.T. Charlier y G. Raepsaet, "Étude d'un comportement social: les relations entre parents et enfants dans la société athénienne à l'époque classique", *AC*, 40, 1971, pp. 589-606, entre otros.

¹⁵ Atenas, Museo Nacional 1758 comparable al pintor de Atenas 1762: F. von Duhn, "Charondarstellungen", *Archäologische Zeitung* XLIII, 1885, p. 19 n° 5; *id.*, "Charonlekythen", *JDAI(JKAI)* II, 1887, p. 240; Beazley, *Attic Red-figure Vase Painters*, *op. cit.* p. 1241; *Beazley Archive Database Number* 216735; Crelier, *op. cit.*, il. L18.

¹⁶ E. Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Los Angeles, University of California Press, 1979 (trad. esp., México, FCE, 1984, con errores), cap. I; Peifer, *op. cit. passim*; G. Siebert, "Eidōla. Le problème de la figurabilité dans l'art grec", in *Méthodologie iconographique. Actes du colloque de Strasbourg 27-28 avril 1979*, Strasbourg, AECR, 1981, pp. 63-73; Díez de Velasco, *Los caminos de la muerte*, *op. cit.*, pp. 73 ss.; R. Vollkommer, "Eidola", *LIMC* VIII, 1997, 1, pp. 566-570; 2, pp. 358-359; R. Buxton, "Fantasmas y religión entre los griegos: contextos y control" en M. Aguirre Castro y otras (eds.), *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, Madrid, Abada, 2014, pp. 41-54; E. Pellizer, "Figure dell'"anima" e del regno dei morti nella Grecia arcaica", en I. Baglioni (ed.), *Sulle Rive dell'Acheronte. Costruzione e Percezione della Sfera del Post Mortem nel Mediterraneo Antico*, vol. 2, *L'Antichità Classica e Cristiana*, Roma, Quasar, 2014, pp. 89-98 (en general interesa mucho de lo expuesto en la primera parte del libro, pp. 21-139) o también el clásico de M. Halbwachs, "La représentation de l'âme chez les grecs. Le double corporel et le double spirituel", *RMM* 37, 1930, pp. 493-534.

¹⁷ Palermo, Colección Mormino 795, *Beazley Archive Database Number* 2699, sin atribución segura, Juliette de la Genière, *CVA Palermo*, collezione Mormino 1 (Italia 50), pl. 7, 3-4, propone que se parece al trabajo del Pintor de Munich 2335.

se enfrenta a una mujer (la difunta, a la izquierda), aparece un único *eidolon* posado sobre la mano de Caronte que dirige hacia la mujer.

En un vaso de Berlín¹⁸ (fig. 5) los *eidola* son más numerosos, la composición se centra en una mujer que es, sin duda, la difunta en plena figura. Caronte lanza la mano en su dirección y detrás de ella se representa a una mujer joven llevando en una mano una cesta de ofrendas y en la otra un alabastron. Tres *eidola* revolotean, dos de ellos en las proximidades de las cabezas de las dos mujeres y el tercero en un palo en la barca de Caronte. La composición queda equilibrada por la presencia de estas figuras voladoras. En un vaso de París¹⁹ (fig. 6) los *eidola* acompañan a dos difuntos, un varón maduro con barba que centra la escena y una mujer que aparece a la derecha en actitud de esperar su turno en el embarque, mientras a la izquierda Caronte aguarda. De composición muy parecida en tres figuras y obra del mismo pintor es un vaso de Atenas²⁰ (fig. 7) en que el personaje que aparece en la posición central es en este caso Hermes que actúa como introductor de una difunta para su embarque. Toda la escena está poblada de *eidola* que revolotean entre los personajes y detrás de Caronte. Estos espectros voladores no solo están presentes en este tipo de dibujos de ubicación inframundana en los que Caronte viene a recoger a los difuntos, sino que pueblan también escenas de exposición del cadáver²¹ o de visita a la tumba²².

El *eidolon* marca un resultado: el proceso del morir entre los griegos termina con la transformación del fantasma del difunto en plena figura en un pequeño espectro volador sin rasgos ni identidad, es decir con la transmutación de un cuerpo pleno y poderoso en un cuerpo desidentificado.

Otras dos léцитos, muy semejantes y obras de un mismo pintor presentan un simbolismo diáfano y resultan muy ejemplares. Una se encuentra en Karlsruhe y la otra en Oxford²³ (fig. 8). Caronte, en medio de las aguas del Aqueronte, se entretiene con

¹⁸ Berlín, Antikensammlung 3137, sin atribución por parte de Beazley, quizá por los repintes sufridos, Riezler, *op.cit.* 135 il. 80; I. Wehgartner, *CVA* Berlín, Antikenmuseum 8 (Alemania 62), pl. 18,1-8; *Beazley Archive Database Number* 30251.

¹⁹ París, Louvre N 3449 del pintor de Saburoff: Beazley, *Attic Red-figure Vase Painters*, *op. cit.* p. 847, 198bis=199; Beazley, *Beazley Addenda*, *op. cit.* p. 297; *Beazley Archive Database Number* 212348; se trata de uno de los vasos de este tipo conocidos desde hace más tiempo: O.M.B. von Stackelberg, *Die Graeber der Hellenen*, Berlin, Reimer, 1837, il. 48; F. Díez de Velasco, "Reflexiones en torno a los léцитos de fondo blanco con representaciones de Caronte en museos franceses", en *Homenaje al Profesor Blázquez*, I, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994, n°3; Oakley, *op. cit.*, ils. 73-74.

²⁰ Atenas, Museo Nacional 1926, del pintor de Saburoff: Beazley, *Attic Red-figure Vase Painters*, *op. cit.* p. 846,193; Beazley, *Beazley Addenda*, *op. cit.* p. 297; *Beazley Archive Database Number* 212341; Riezler, *op. cit.*, il. 44; Oakley, *op. cit.*, il. 72.

²¹ Un buen ejemplo: Viena, Kunsthistorisches Museum 3748, del pintor de la mujer: Beazley, *Attic Red-figure Vase Painters*, *op. cit.* p. 1372,16; *Beazley Archive Database Number* 217615, cf. más ejemplos en Peifer, *op. cit.*, pp. 333 ss.; Vollkommer, *op. cit.*, p. 369; Oakley, *op. cit.*, il. 50.

²² Ejemplos en Peifer, *op. cit.*, pp. 333 ss.

²³ Oxford, Ashmolean Museum G258 del pintor del Tymbos: Beazley, *Attic Red-figure Vase Painters*, *op. cit.* p. 756,64; Beazley, *Beazley Addenda*, *op. cit.* p. 285; *Beazley Archive Database Number* 209342; Kurtz, *op. cit.*, pl. 23.2; Sourvinou, "Charon", *op. cit.*, nr.3; *ead. Reading*, *op. cit.* portada; Peifer, *op. cit.*, il. 4.7; Oakley, *op. cit.*, il. 67. El vaso de Karlsruhe, Badisches Landesmuseum B2663 es también de la misma mano: Beazley, *Attic Red-figure Vase Painters*, *op. cit.* p. 756,63; Beazley, *Beazley Addenda*, *op. cit.* p. 285; *Beazley Archive Database Number* 209341; G. Hafner, *CVA* Karlsruhe 1 (Alemania 7), pl. 30,1). Es un pintor que ha dejado escenas de una simbología muy sugerente como la de Jena, Friedrich-Schiller Universität 338: Beazley, *Attic Red-figure Vase Painters*, *op. cit.* p. 760,41; Beazley, *Beazley Addenda*, *op. cit.* p. 286; *Beazley Archive Database Number* 209420; Oakley, *op. cit.*, il. 102; L. Albinus, *The House of Hades. Studies in Ancient Greek*

un *eidolon*. La composición está centrada en el barquero, pero el gran tamaño del *eidolon* equilibra la escena. Resulta bastante evidente que, en la barca de Caronte, en la travesía de las aguas inframundanas o en las inmediaciones de las bocas del hades, tiene lugar la gran transformación: la aniquilación del fantasma en plena figura, su descorporeización, la aniquilación de todo su poder.

6. Sin cuerpo ni poder: un aciago destino post-mortem

Esta desidentificación se nos muestra como un proceso de desmonte de la posición a largo plazo del muerto, que queda desactivado en su papel de enlace entre el aquende y el allende más allá del mero momento del tránsito. A diferencia de otros modelos imaginarios que mantienen a los muertos, en tanto que ancestros benéficos, como apoyo de los vivos, esta no es la opción común entre los griegos y en particular entre los atenienses del clasicismo. El *eidolon* es un fantasma aniquilado y su metamorfosis aparece como la liberación del poder del espectro, del miedo al muerto: las léicitos ilustran, en el contexto imaginario del rito fúnebre, la certeza de la rapidez del proceso de disolución corporal entre ambos mundos, pero también su inexorabilidad e irreversibilidad²⁴. En el ritual funerario se potencia de modo simbólico, gracias a la diferencia entre ambas figuraciones del fantasma, la importancia dada a la fase de separación entre vida y muerte y a la radicalidad en la agregación al mundo de la muerte que el aspecto del *eidolon* representa.

Imaginar de este modo al fantasma es construir una mirada colectiva que empequeñece y desdota de poder al cuerpo del muerto, por grande que haya sido su relevancia y estatus en vida, o quizá justamente por eso, como si se tratase de un imaginario ostracismo, un exilio del que nunca podrán volver, o si lo hacen es como una especie de insectos nada temibles y nada poderosos.

No resulta extraño que en algunos ámbitos no resultase aceptable un destino tan poco prometedor. Hubo grupos, místicos y místéricos que idearon un destino diferente²⁵, en el que la apoteosis era la meta y la sabiduría que desentrañaba los caminos de la muerte preludiva una victoria sobre la aniquilación post-mortem, ideando para simbolizarla otro tipo de objetos, y en particular las fascinantes laminillas de oro²⁶,

Eschatology, Aarhus, Aarhus University Press, 2000, il. 2; Peifer, *op. cit.*, il. 4.8, en la que Hermes, portando una varita en una mano y el kerykeion en la otra, encanta una serie de *eidola* que surgen de un *pithos* semi-enterrado.

²⁴ Las implicaciones sociológicas que se pueden detectar tras estos modelos simbólicos e imaginarios requieren una argumentación detallada y remito a Díez de Velasco, *Los caminos de la muerte*, *op. cit.*, pp. 73 ss. y esp. pp. 92 ss. La telurización del muerto y su asociación con la serpiente la estudia D. Rodríguez-Pérez, "Encounters at the Tomb: Visualizing the Invisible in Attic Vase Painting", en A. Voss y W. Rowlandson, *Daimonic Imagination: Uncanny Intelligence*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 34 ss.

²⁵ Cf. el clásico de E. Rohde, *Psyche*, Darmstadt, WBG, 1991 (or. Friburgo, 1897, hay varias traducciones al español), también Díez de Velasco, *Los caminos de la muerte*, *op. cit.*, pp. 121 ss.

²⁶ A. Bernabé e I. Jiménez San Cristobal, *Instructions for the Netherworld: The Orphic Gold Tablets*, Leiden, Brill, 2008 (ed. española *Instrucciones para el Más Allá. Las laminillas órficas de oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001); *ibidem*, "Las laminillas órficas de oro", en A. Bernabé y F. Casadesus (coords.), *Orfeo y la tradición órfica*, Madrid, Akal, 2008, pp. 495-536; F. Graf y S.I. Johnston, *Ritual Texts for the Afterlife: Orpheus and the Bacchic Gold Tablets*, London, Routledge, 2013, 2 ed. En general habría que citar otros contextos documentales de figuración del fantasma que, por ejemplo, analiza con detalle S. I. Johnston, *Restless Dead: Encounters between the Living and the Dead in Ancient Greece*, Berkeley, University of California Press, 1999; también J. Bremmer, *The Early Greek Concept of Soul*, Princeton, Princeton University Press, 1983 (trad. esp.,

bien diferentes de las léctos de fondo blanco y sus impactantes pero aniquiladoras y descorporeizadas representaciones del fantasma. Se construían así nuevos cuerpos de poder para estos iniciados capaces de alcanzar incluso la gloria de la inmortalidad, pero no conocemos sus imágenes, solo hemos encontrado sus huesos en las tumbas que albergaron las pequeñas piezas de oro donde escribieron sus imaginarios itinerarios post-mortem. Pero estaban convencidos de que sus cuerpos no tendrían un destino de desidentificación como los difuntos comunes, pues creían poseer el poder de gobernar sobre los caminos de la muerte. Eran la nueva elite cuyas almas eran capaces de recordar, gracias a que sabían que debían beber de las aguas del lago de Memoria, que eran divinos, conformando así una nueva aristocracia.



Figura 1: Munich, Antikensammlungen 2797 del pintor de la fiala: Hermes y difunta, estela funeraria al fondo.



Figura 2: Londres, British Museum D58 del pintor de Thanatos: Hypnos y Thanatos depositan el cadáver de un guerrero.

Madrid, Siruela, 2002) o M. Aguirre, "Some Ghostly Appearances in Greece: Literary and Artistic Sources", *Gerion* 27, 2009, pp. 179-189 o S. Turner, "Sight and death: seeing the death through ancient eyes", en M. Squire (ed.), *Sights and the Ancient senses*, Oxford-New York, Routledge, 2016, pp. 143-160.

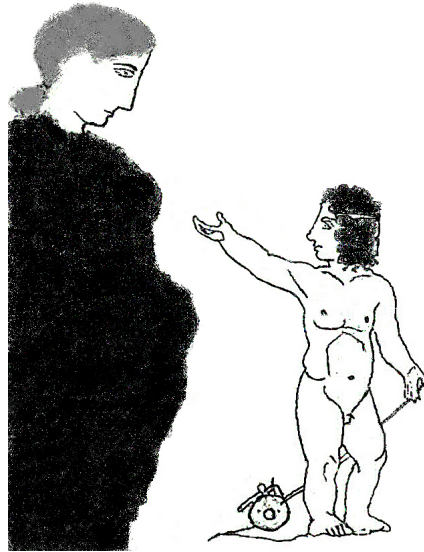


Figura 3: Nueva York, Metropolitan Museum 09.221.44 del pintor de Munich 2335: detalle del adiós a su madre del niño difunto.

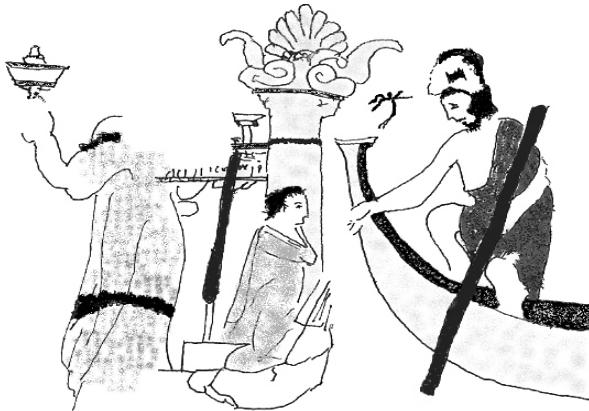


Figura 4: Atenas, Museo Nacional 1758, comparable al pintor de Atenas 1762: mujer oferente, niño difunto ante su estela, *eidolon* y Caronte.

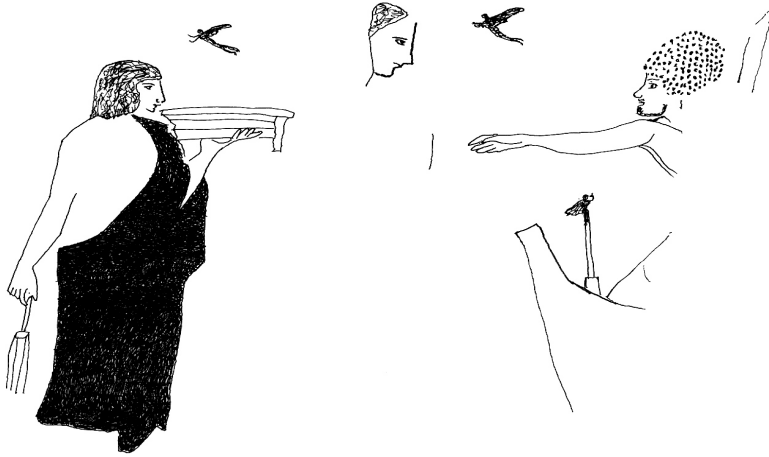


Figura 5: Berlín, Antikensammlung 3137, sin atribución: mujer joven oferente, *eidolon*, difunta, *eidola* y Caronte.



Figura 6: París, Louvre N3449 del pintor de Saburoff: Caronte, *eidolon*, varón difunto, *eidolon*, mujer difunta, *eidolon*.

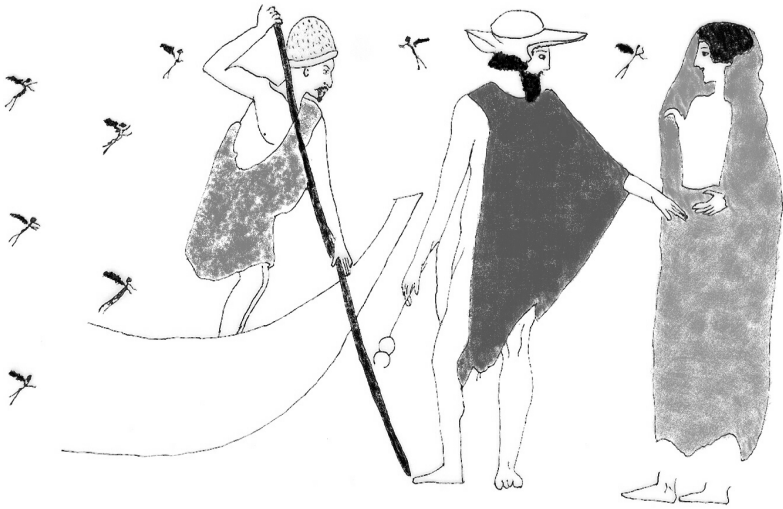


Figura 7: Atenas, Museo Nacional 1928 del pintor de Saburoff: *eidola*, Caronte, *eidolon*, Hermes, *eidolon* difunta.



Figura 8: Oxford, Ashmolean Museum VG258 del pintor del Tymbos: Caronte y *eidolon*.