

LECTURAS DE HISTORIA DEL ARTE

E P H I A L T E

INSTITUTO DE ESTUDIOS ICONOGRAFICOS
VITORIA-GASTEIZ
NUMERO II - 1990



Los primeros testimonios del Caronte griego: identidades y discrepancias entre iconografía y literatura

FRANCISCO DIEZ DE VELASCO.

La evidencia literaria

La primera cita literaria de Caronte aparece en la *Miniada* (1), poema épico perdido en su casi totalidad. El análisis de la iconografía y la mitología permite, dentro de los límites que impone lo escaso del material transmitido, plantear que el poema debió surgir al filo del clasicismo en la zona beocia (2).

La mención de Caronte se inscribía en el pasaje del descenso de Teseo y Pirítoos al Hades y el genio aparece descrito como un anciano que desarrolla el oficio de barquero en el ámbito mítico de acción de la barrera acuática que separa el reino de los vivos del reino de Hades.

Este fragmento de la *Miniada* ha sido transmitido por Pausanias (3) que insiste en relacionar la forma en que aparecía representado Caronte en el poema con la forma en que lo pintó Polignoto de Tasos en el comienzo de su *Nekya* del pórtico de los Cnidios en Delfos, obra fechable en torno a la cuarta década del siglo V a. de C. (4).

El testimonio de Pausanias, a pesar de ser posterior en seis siglos de los datos que narra deja clara la relación de identidad entre la plasmación iconográfica y literaria de Caronte en ambos casos.

La primera iconografía

Los primeros testimonios iconográficos de Caronte aparecen en dos soportes cerámicos fechables hacia el 500 a. C. El primero es un cilindro cerámico de figuras negras del Museo de Frankfurt (Li 560) (5), en el que el barquero aparece como un viejo (resalta la barba blanca), rodeado de una docena de *eidola* voladores. No embarca difuntos representados en la envoltura corporal completa.

El otro vaso es un fragmento de *phormiskos* de la Universidad de Tübingen (S.10.1507) (6) en que, en la reciente y correcta interpretación de H. Mommsen (7), aparece representado Caronte (fig. 1). La iconografía del genio es muy similar a la del cilindro de Frankfurt y solamente el número de *eidola* difiere; en este caso solamente se representa a uno aunque lo fragmentario de la pieza no excluye la existencia de otros. Tampoco sería de descartar la presencia de algún personaje difunto embarcado por la misma razón.

El Caronte de la *Miniada* y el de estos dos documentos



Fig. 1.— Tübingen s 10. 1507. A la derecha Caronte y eidolon; a la izquierda Sísifo y la piedra.

iconográficos no resulta sustancialmente diferente. Se trata de un viejo barquero cuyo cometido se sitúa en el límite de los dos mundos, en medio del río Aqueronte. La gran diferencia constatable es la presencia de *eidola* voladores en los testimonios iconográficos, que no aparecían ni en la *Miniada* ni en la *megalographia* de Polignoto (8).

Lécitos de fondo blanco: primeros testimonios

Algo más avanzado el siglo aparecen los lécitos de fondo blanco, una forma cerámica específicamente funeraria que se utilizaba en las ceremonias de enterramiento tanto con la finalidad física de perfumar el ambiente como con la finalidad imaginaria de escenificar momentos de la vida del difunto, del culto a la tumba o del viaje al más allá (y los personajes míticos que lo poblaban).

Uno de los primeros pintores que representan a Caronte en lécitos de fondo blanco es el pintor del *Tymbos* del que se conocen dos vasos en los que aparece el barquero infernal; uno se localiza en el Ashmolean Museum de Oxford (547-G 258) (9) y el otro en el Landes museum de Karlsruhe (B 2663) (fig.2) (10). Son casi idénticos, Caronte aparece en la flor de la edad, dialogando con un *eidolon* en las cercanías del río Aqueronte, curiosamente no embarca a ningún difunto en su envoltura corporal completa por lo que la escena se aproxima más a los testimonios iconográficos antes comentados que al resto de los lécitos de fondo blanco.



Fig. 2.— Karlsruhe B 2663, pintor del Tymbos. Caronte y eidolon.

Del estilo del pintor de Londres E 342 (en la denominación de Beazley) es la lécito del Fine Arts Museum de Boston (95.47) (11) con una escena diferente en la que aparecen Caronte, Hermes, una difunta y otra figura (ambas en completas envolturas corporales) y varios *eidola* voladores. La acción se sitúa en la orilla del Aqueronte.

El pintor de Saburoff pintó siete léцитos con representación de Caronte. En seis de ellos (Atenas, Museo Nacional 1926) (12), Atenas, Museo Nacional 17916 (13),



Fig. 3.— Nueva York. Metropolitan Museum 21.88.17. Pintor de Saburoff. Caronte y Hermes.

Atenas colección privada (14), Atenas, sin localización (15), Berlin 2455 (16), Nueva York Metropolitan Museum 21.88.17 (fig. 3) (17), se figura a Hermes entre Caronte y los difuntos y en una de ellas (Paris, Louvre N 3449-L 66) (18) (fig. 4) aparece Caronte y dos personajes, uno



Fig. 4.— París. Louvre N 3449 = L 66. Pintor de Saburoff. Caronte. Foto del Museo.

es el difunto y el otro presumiblemente un acompañante. En todos los casos el pintor de Saburoff presenta un Caronte en la flor de la edad. Incluso en el vaso de Atenas 17916 aparece con un aspecto juvenil. Todas las escenas se sitúan en la orilla del Aqueronte que corresponde al reino de los vivos e incluso algunos de los personajes de la escena son acompañantes vivos del difunto.

El último de los pintores de léцитos de fondo blanco que representa a Caronte en una época temprana es el pintor de *Thanatos*. En el vaso de Munich 2777 (19) (Fig. 5), la escena está centrada en Hermes; Caronte presenta una apariencia repulsiva pero no se le pinta como un anciano. En los léцитos de Berlin 3160 (20) y Munich 6221 (21) no aparece Hermes y la escena se estructura en tres personajes, uno de ellos figurado como acompañante del difunto. En todos los casos Caronte aparece en la flor de la edad.

¿Un Charun arcaico?

Entre las primeras menciones de Caronte, en este caso en su denominación etrusca (*Charun*) tenemos un documento algo controvertido. Se trata de un grafito en el que se invoca al genio en genitivo (*Charus*) que aparece en la parte inferior del pie de una copa de figuras rojas del pintor Oltos del Museo del Louvre de Paris (F 126-Campana 631) (22). La fecha de la confección del vaso es la década del 530 al 520 a.C.



Fig. 5.— Munich 2777. Pintor de Thanatos Caronte y Hermes.

Poco se puede argumentar en base a un documento tan inseguro ya que el grafito pudo haberse inscrito en una fecha muy posterior a la de la confección y exportación del vaso de Etruria. De todos modos conviene resaltar la existencia de esta pieza que plantea algunas interrogantes sobre la fecha de la aparición en Etruria del genio funerario *Charun*. Además se trata de un tema espinoso sobre el que con bases poco seguras se está teorizando mucho en los últimos tiempos (23).

Recapitulación

La principal conclusión que se extrae de el análisis de los primeros testimonios del barquero infernal griego es que existe una coincidencia de base en el cometido de Caronte pero discrepancias claras en su iconografía. La *Miniada*, la representación polignotea y los primeros testimonios cerámicos figuran a Caronte como un anciano barquero, navegando en el interior del río Aqueronte, se le presenta como el único intermediario entre los difuntos y el más allá. Los lécytos de fondo blanco presentan a Caronte como un genio en la flor de la edad, de aspecto a veces terrorífico pero no decrepito. Salvo en los dos vasos del pintor del *Tymbos* la escena se sitúa en el límite del Aqueronte que linda con el mundo de los vivos y en la mayoría de los casos Hermes en su calidad de psicopompo sirve de intermediario entre el difunto y Caronte. La presencia de personajes que acompañan en la escena sin ser difuntos resalta la diversidad de la localización topográfica de las escenas de lécytos de fondo

blanco (24). En los vasos de las últimas décadas del siglo esta topografía mítica inframundana invade el mundo de la vida en tal modo que Caronte aparece en su barca a recoger al difunto al pie mismo de su tumba (25). Nos encontramos ante dos diversas tradiciones iconográficas de la figuración imaginaria del paso acuático al más allá. Los lécytos de fondo blanco por su inferior calidad y por su especificidad en el uso funerario satisfacían unas necesidades diferentes a las de la *megalographia* polignotea o la *Miniada*. De ahí que expresen una variante iconográfica diversa, menos centrada en la descripción correcta de la topografía mítica y más volcada a la satisfacción de la necesidad de plasmación de una topografía imaginaria inmediata a la muerte en que atisbos del mundo de lo conocido esten aún presentes. El Caronte de los lécytos no es un genio generalmente repulsivo, ni un anciano, sino un igual, vestido como un *thes* y con la apariencia de un humilde barquero en la plenitud de la edad; el perfecto psicopompo de las clases populares atenienses.

Las discrepancias iconográficas tienen en este caso una explicación plausible en el análisis del soporte de la imagen, pero es de notar que se puede rastrear una causa sociológica para este fenómeno. Polignoto de Tasos o el autor de la *Miniada* se mueven en un ámbito sociológico diverso de los pintores atenienses de lécytos de fondo blanco; la clientela es diversa y así expresan formas diversas de entender el mito. La explicación última de estas diferencias requeriría una larga investigación con la finalidad de rastrear la existencia de un Caronte arcaico popular del que sólo quedan restos hoy por hoy controvertidos (26), lo que excedería la temática y límites de esta comunicación.

El ejemplo de Caronte aclara la existencia de tradiciones diferentes independientes en la forja del mito incluso en los primeros momentos testificados de la manifestación de éste. La literatura, que tradicionalmente se ha creído el motor de la iconografía griega, aparece aquí como soporte de una narración diferente en el detalle (27). Otro tanto ocurre con la gran pintura; el ejemplo de la *megalographia* polignotea que describe un Caronte diverso del de las lécytos de fondo blanco ejemplifica también que la relación que se creía estrecha entre las obras de los grandes pintores y las de los pintores vasculares (pendientes de copiar a los primeros) no es tal, en este caso.

El mito de Caronte (y si generalizamos el mito griego) aparece como un material muy mutable que se adapta a las necesidades de la sociedad o del grupo social que lo utiliza y lo interpreta, de ahí la extraña versatilidad y las variantes que presenta, que obligan a particularizar los análisis renunciando a ideas apriorísticas sobre modos de forja y transmisión mítica.

NOTAS

(1).—De los fragmentos de la *Miniada* (y especialmente del número uno que trata de Caronte) hay tres ediciones consultables; la de G. Kinkel *Epicorum Graecorum Frag-*

menta Leipzig 1877 vol.I. pp.215 y ss. ha sido superada por las recientes de M. Davies *Epicorum Graecorum Fragmenta* Göttingen 1988 pp. 144 y ss. y de A. Berna-

bé *Poetae Epici Graeci Fragmenta et Testimonia* vol. I. Leipzig 1988 pp. 137 y ssgs.

- (2).—Vease F. Diez de Velasco «Comentarios iconográficos y mitológicos del poema épico *Miniada*» *Gerion* 8 (1990) (en prensa).
- (3).—Pausanias 10,28,2.
- (4).—C. Robert *Die Nekyia des Polygnots* Halle 1892 pp. 2 y ssgs.; la fecha y las implicaciones políticas de esta obra se discuten en extenso en R. B. Kebric *The Paintings in the Cnidian Lesché at Delphi and their Historical Context* Leiden 1983 pp. 3 y ssgs.
- (5).—A. Fütwängler «Charon, eine altattische Malerei» *ARW* 8 (1905) pp. 191 y ssgs.; K. Deppert *CVA Deutschland* 30, Frankfurt am Main II (1968) pp. 11-12, il. 46.
- (6).—J. Burow *CVA Deutschland* 47, Tübingen 3 (1980) il. 22 6/7.
- (7).—H. Mommsen «Irrfahrten des Odysseus. Zu dem Fragment Tübingen s. 10.1507» *Praestant Interna. Festschrift Für Ulrich Haussmann*. Tübinga 1982 pp. 205 y ssgs. il. 43.
- (8).—La razón puede radicar en la dificultad de expresar en modos literarios el *eidolon*, un concepto claramente iconográfico. Vease al respecto G. Siebert «*Eidola, le problème de la figurabilité dans l'art grec*». *Methodologie iconographique*. Actas del coloquio de Estrasburgo 27-29 de abril de 1979, Estrasburgo 1981 pp. 63 y ssgs. o F. Diez de Velasco «La iconografía griega de Caronte: un análisis puntual del LIMC» *Gerion* 7 (1989) pp. 309-317.
- (9).—ARV 756,64; *Add.* 140
- (10).—ARV 756,63.
- (11).—ARV 670,17.
- (12).—ARV 846,193.
- (13).—ARV 846,196.
- (14).—ARV 847,198.
- (15).—ARV 846,195.
- (16).—ARV 846,196.
- (17).—ARV 846,197.
- (18).—ARV 847,198 bis = 847,199 (son idénticos pese a la diversa numeración en Beazley). Agradezco la amabilidad de la conservadora de antigüedades griegas del Museo del Louvre al ofrecerme esta foto. El vaso solo se conocía por la reproducción de O.M. von Stackelberg *Die Gräber der Hellenen*. Berlin 1837 Pl XLVIII, litografía muy retocada.
- (19).—ARV 1228,11.
- (20).—ARV 1229,29.
- (21).—ARV 1231,1.
- (22).—ARV 55,13. He de agradecer a D. Briquel esta información. Piensa que la grafía del grafito se corresponde con la fecha de comienzos del siglo V a.C. Dado que no existen datos sobre las circunstancias del hallazgo del vaso nada podemos saber sobre el ajuar que se le asociaba por lo que no existe una respuesta arqueológica clara al interrogante que plantea este documento.
- (23).—H. Hoffmann intenta demostrar que el *Charun* etrusco precede al Caronte griego y que ambos provienen de un teórico *Charos* arcaico e incluso anterior pero los datos claros en defensa de esta hipótesis en los términos que la plantea el autor son mínimos. Además no conoce el grafito que se comenta. Vease H. Hoffmann «*Charos, Charun, Charon*», *Oxford Journal of Archaeology* (1984) pp. 65 y ssgs. o H. Hoffmann «From Charos to Charon: some notes on the human encounter with death in attic red-figured vase painting» *Visible Religion* 3 (1985) pp. 173 y ssgs.
- (24).—Sobre la diferencia entre difuntos y acompañantes en léxicos de fondo blanco vease F. Diez de Velasco *El origen del mito de Caronte*. Madrid 1988 pp. 250 y ssgs.
- (25).—Por ejemplo Paris, Louvre CA 537 (ARV 1384,18) o Atenas, Museo Nacional 1758 (ARV 1241,1).—Veanse el resto de los ejemplos en F. Diez de Velasco (nota anterior) pp. 149 y ssgs
- (26).—Vease un esbozo de la problemática en F. Diez de Velasco (nota anterior) pp. 495 y ssgs.
- (27).—Otros ejemplos de este mismo fenómeno aparecen en C. Dugas «Tradition littéraire et tradition graphique dans l'antiquité grecque» *AC VI* (1937) pp. 5 y ssgs. (*Recueil Dugas*) (1960) pp. 59 y ssgs.) que retoma la polémica planteada por C. Robert en *Bild und Lied* Leipzig 1881. Recientemente K. Schefold «Texte et image à l'époque archaïque grecque» *Texte et image*. Actes du colloque international de Chantilly (13-15 oct. 1982) Paris 1984 pp. 41 y ssgs. replantea puntualmente esta cuestión.