

# EL MEDIADOR FANTASMA: MEDIACIONES SIMBÓLICAS EN EL IMAGINARIO ATENIENSE CLÁSICO DEL TRÁNSITO AL MÁS ALLÁ

FRANCISCO DIEZ DE VELASCO\*

*Universidad de La Laguna*

## 1. El proceso de la muerte: una multitud de mediaciones

En torno al proceso del morir se producen una multiplicidad de mediaciones simbólicas que se manifiestan en los rituales y en los sistemas de creencias. Entrelazan lo colectivo y lo individual, lo imaginario y lo bien real cuando se ha de evacuar y a la par pensar el cadáver, redefiniendo lazos afectivos y económicos, reformulando alianzas, repartiendo herencias, reconstruyendo la memoria y edificando el olvido. 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 inevitabilidad 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 Allá<sup>1</sup>.

En las páginas que siguen intentaremos aproximarnos al análisis de algunas mediaciones simbólicas que se pueden detectar en el imaginario griego del tránsi-

---

\* Trabajo realizado en el contexto del proyecto de investigación “Metodologías en Historia de las Religiones”: BHA 2003-01686 (financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia de España y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional). Agradezco a los responsables del Archivo Beazley de Oxford las facilidades de acceso con las que siempre he contado, tanto para investigar en los fondos en Oxford (que debo a la Dra. D.K. Kurtz) como para utilizar la base de datos accesible online.

<sup>1</sup> Por ejemplo: Diez de Velasco 2005, 89-110 con más bibliografía o Siikala – Diez de Velasco 2005.

to al Más Allá. Nos centraremos en diversos ejemplos que aparecen en un tipo de documentación muy particular y que testimonia el ritual ateniese en pleno s. V a.C.: las léцитos áticas de fondo blanco<sup>2</sup>.

Se trata de una forma cerámica de uso exclusivo en contextos rituales de muerte, lo que potencia su valor simbólico y funcional. En estos vasos destacan, desde luego, las figuras sobrenaturales de los agentes imaginarios implicados en el paso al Más Allá (Hermes, Caronte, Hypnos y Thanatos), que se entremezclan con las figuras de los vivos y los muertos. A pesar de la importancia del papel de mediación de las figuras divinas antes citadas en el proceso del morir entre los griegos, y dado que se trata de un tema mucho menos tratado y más acorde con los objetivos de detectar mediaciones con lo divino, y no tanto exponer algunos campos de acción de divinidades mediadoras, nos dedicaremos con más detalle en este trabajo a detectar las mediaciones que se evidencian en la lógica simbólica que preside las composiciones de los vasos con escenas escatológicas. Tras la ordenación de las figuras y el paisaje, el equilibrio o desequilibrio de las escenas, la presencia de determinados motivos, etc., se nos propone en última instancia una deambulación por la quintaesencia de lo imaginario: la representación de la topografía del límite del Más Allá poblada necesariamente por el fantasma, el difunto en estado liminar, imaginado en pleno proceso de viajar hacia el hades. En este contexto la figura del muerto se nos muestra justamente como el verdadero mediador simbólico imaginario entre la vida y la muerte, actor y figura a la vez, inserto en una topografía sobrenatural cuya plasmación iconográfica y los significados que se le adjudican en el ritual de muerte es lo que queremos desentrañar en este trabajo.

Se trata, por tanto, del desarrollo de un aspecto puntual en la compleja red de mediaciones que se construye entre objetos y rituales en el entorno intersticial del paso imaginario al Más Allá en el mundo griego antiguo, y cuyo estudio es necesario encarar con una actitud abierta hacia la posibilidad de una multiplicidad de modelos de idear los procesos de muerte, hacia la posibilidad de las diferencias e incluso de las disonancias que las imágenes (y en este caso la documentación vascular) pueden reflejar en ocasiones mejor que las palabras escritas.

---

2 Véanse los trabajos especializados de Pottier 1883; Fairbanks 1907-1914; Riezler 1914; Beazley 1938 o Kurtz 1975 y el sugerente estudio de Oakley 2004.

## 2. Rito y soporte cerámico como mediadores: los contextos de las léцитos de fondo blanco

Conviene en primer lugar exponer brevemente la riqueza del juego de mediaciones que se ponen en marcha en los procesos de muerte que revisamos, la multitud de mediaciones que, por falta de espacio, solo recordaremos de modo sintético, pero que hay que tener en cuenta para calibrar la relevancia tanto de la documentación específica que vamos a tratar como de su papel en el seno del ritual funerario griego en general.

El primer lugar hay que referirse a la mediación que simboliza el propio ritual de muerte. Los procesos de muerte y las implicaciones cognitivas que ponen en marcha resultan, para algunos teóricos, los elementos de base que conformarían el propio surgimiento de la religión<sup>3</sup>. Gozne de lo individual y lo social, se entrelazan en el seno de estas ceremonias de intensificación (quizá las más poderosas) tanto la evacuación del cadáver (esa mediación corporizada entre la vida y la muerte, entre los signos vitales y la rigidez, entre el calor de la vida y el olor de la muerte) como la construcción de un imaginario de una perduración no visible de la vida a pesar de que los ojos no pueden más que ver muerte. Es un contexto en el que se desata la experiencia cumbre del desamparo de la ausencia y de la socialización del dolor, del pánico a los efluvios miasmáticos y de la necesidad de equilibrar estatus y expectativas tras la muerte del esposo o la esposa, el hijo, la hija, el padre, la madre, el pariente del que se dependía (ya fuera solo emocionalmente) o esperaba algo (sin entrar ya en la muerte del poderoso, del notable, cuyos equilibrios trastocados requerirían instancias más extendidas para resolverse). Evacuar el cadáver es una mediación, pero imaginar la muerte también; así se multiplican los recursos sociales y familiares para resolver una liminaridad que se figura como un rito de paso tanto para quien murió como para quienes quedaron con vida.

Si bien el rito funerario como mediación en el proceso de tránsito vida/muerte resulta un elemento común en las sociedades humanas, entre los atenienses del clasicismo se ideó un soporte particularizado para materializar dicha mediación, en el que se produce una fascinante combinación de ritual realizado e imaginado: son las léцитos áticas de fondo blanco. El objeto material, el recipiente cerámico, se carga de valores de mediación en el ritual, corporizándolo: ofrece un referente para los sentidos abotargados por la intensidad del duelo y sus im-

---

3 Diez de Velasco 2005b, 89ss.

plicaciones físicas y emocionales. Sirve para mediar en los olores de la muerte, perfumando la presencia en descomposición del cadáver durante la exposición del mismo y durante su enterramiento. Pero ofrece también a la imaginación que se recrea en la vista, un soporte para vislumbrar, gracias a las imágenes que porta, un atisbo de lo que se cree que son vida, muerte y Más Allá.

Conforma un imaginario colectivo múltiple que puede deambular 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 muerto en pleno vivir; 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. Pero 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.

Pero también hay un cierto número de vasos, los que portan una información más interesante para nuestros propósitos actuales, 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. En estos casos 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. Aparecen representados los agentes sobrenaturales de la mediación con el Más Allá, dioses o seres inmortales (que los ojos no ven pero que el deseo compartido modela) que enmarcan este contexto imaginario<sup>4</sup>.

Por su papel simbólico y funcional, Hermes, el señor de los límites, delimitador de los espacios<sup>5</sup>, es el mediador con lo divino de mayor categoría que se representa y el inframundo es el lugar en el que desarrolla su acción liminar en tanto que ctonio y psicopompo<sup>6</sup>. En el relato tipo que ilustran las léцитos actuaría como primer psicopompo y acompañante inframundano, llegando a las mismas

---

4 Un análisis del contexto simbólico-funcional de estas escenas se propone, desde una reflexión de carácter metodológico, en Diez de Velasco 2006, 35-37; ya estaba planteado en Diez de Velasco 1988, 495ss.

5 Vernant 1965; Zanker 1965; Kahn 1978, 1979.

6 Eitrem 1909; Raingeart 1935; Kerényi 1944; Karusu 1961; Bérard 1974; Siebert 1990, 336-340; Oakley 2004, 137ss.

gradas de la estela funeraria para comenzar su tarea de abrir las sendas del Más Allá.

Pero por otra parte, dado que los griegos se figuraban los caminos de la muerte poblados de aguas, la figura mediadora del barquero Caronte resulta evidente<sup>7</sup>. Surgen así secuencias de mediación que aparecen en un cierto número de lébitos (muchas de las más antiguas) en las que Hermes actúa como intermediario entre los difuntos y Caronte. El relato imaginario de la mediación en el 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 nos queda otro relato iconográfico, independiente en principio del anterior, en el que los mediadores en el proceso de morir son Hypnos (Sueño) y Thanatos (Muerte), figurados como genios voladores<sup>8</sup> a los que en ocasiones se añade Hermes<sup>9</sup>. Como hicieron con Sarpedón en el relato de la *Iliada* (16,454ss., 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 Más Allá 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 s. V a.C., donde un cierto número de atenienses murieron lejos de su ciudad y de sus allegados, podemos hipotetizar una nueva mediación que se materializa en este tipo de escena: cumplir la función 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 cadáver.

Más allá de la fuerza simbólica de mediación de las imágenes que porta, la lébito, como no podía ser menos en un contexto liminar, se basa en lo efímero. Es

---

7 Waser 1898; Felten 1975, 87ss.; Terpenning 1985; Sourvinou 1986; Diez de Velasco 1988; 1995; Cantilena 1995; Sourvinou 1995, 303-360; Oakley 2004, 139ss.

8 Robert 1879; Heinemann 1913; Peifer 1983, 235-247; Mainoldi 1987; Shapiro 1993, 132-165 y 246-255; Mintsi 1997; Bazant 1994; Bazant 1997; Oakley 2004, 125ss.

9 Aparece Hermes en este tipo de escenas en lébitos, Siebert 1990, 335ss. Salvo que la lectura completa de una lébito de Atenas (Museo Nacional 1830) se confirmase (véase la discusión más adelante, en las notas 15 y 16) y apareciesen juntos Hermes, Thanatos-Hypnos y Caronte, parece haber dos escenas de carácter independiente, aunque en ambas pueda figurarse Hermes como acompañante, la que se centra en Caronte y la que lo hace en Hypnos-Thanatos.

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 visual<sup>10</sup>, pero lo hace sobre una superficie frágil, que se desconcha y deteriora rápido (frente a la durabilidad de la técnica de figuras negras o figuras rojas). Es un vaso pensado para resistir lo que dura el ritual de muerte y ser luego enterrado como ajuar funerario o depositado, pese a su progresivo deterioro inevitable, como rememoración en las gradas de la tumba.

La finalidad exclusivamente funeraria y la dificultad de su reutilización (que impedía que se reinterpretasen en otras circunstancias las escenas pintadas) potencian el significado contextual de estos vasos<sup>11</sup>. Su uso nos ilustra la relevancia del impacto de las imágenes que portaba: la lécito preside el rito mezclando lo físico y lo imaginal en la doble mediación que resulta de la construcción de la experiencia de vivir la muerte y de socializarla. Conforman las creencias por medio de dibujarlas, resultando una fuente especial de acción ritual basada en los valores imaginables, que construyen un lenguaje expresivo que ofrece un relato más allá de las palabras en el contexto de una experiencia cumbre en la que la percepción puede tomar derroteros diferentes de los habituales. Por tanto el análisis que se desarrollará a continuación ha de entenderse, no como un regodeo en algunos detalles irrelevantes de la documentación, sino como un intento de desentrañar un abigarrado lenguaje simbólico que construye el imaginario de la liminaridad de la muerte entre los atenienses del clasicismo y que se materializa en un vaso que ofrecía el marco imaginario contextualizado del ritual.

### 3. Las mediaciones simbólicas en la topografía imaginaria del paso al Más Allá: las composiciones centradas en difuntos en plena figura

Las escenas de las léцитos suelen construirse con personajes u objetos que, situados en el centro de la escena, actúan de mediadores en la composición, otorgando una carga simbólica añadida al mero equilibrio del dibujo: encontramos la estela funeraria, las aguas del Aqueronte, las cañas de los pantanos inframundanos y

---

<sup>10</sup> Es lo más parecido a la pintura mural en la riqueza de recursos expresivos: Koch-Brinkmann 1999.

<sup>11</sup> Véase el interesante intento de análisis desarrollado por Oakley 2004, 215ss.

por supuesto a los propios difuntos, representados de modo indistinguible de los vivos, de tal modo que en ocasiones no resultan de fácil identificación como tales y por tanto la propia lectura de la imagen actúa como otra de las mediaciones simbólicas con el Más Allá que el ritual pone en acción, los ojos actuando como intermediarios en el proceso de descubrir la adecuación de la escena pintada a la situación vivida (recordemos que estos vasos se compran específicamente para acompañar a 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 olvida 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 vivos<sup>12</sup>.

El modelo que refleja de modo más evidente la acción de mediación del difunto en el proceso de representación del morir es el que sitúa al fantasma (es decir la imagen sobrenatural del muerto) en plena figura en el centro de la composición.

Se testifican dos grandes conjuntos con un valor simbólico (y topográfico) bien diferente: en el segundo el difunto se halla en las proximidades de su estela funeraria, mientras que en el primero no hay estela que recuerde que los límites del inframundo parecerían llegar al mismo pie del lugar del funeral. En el segundo caso, que dejaremos para el apartado siguiente, los genios de la muerte conviven con la estela funeraria, y por ejemplo, Caronte llega con su barca hasta el pie del monumento funerario, y por tanto los dos mundos, el de la vida y el de la muerte, se mezclan en planos imaginarios diferentes pero en una misma representación. Por el contrario, en el primer caso, la topografía es únicamente inframundana y el ritual funerario se está produciendo en otro lugar (aunque justamente la lécito esté funcionalmente referenciando la interconexión simbólica entre ambos).

Al grupo de las escenas centradas en el difunto corresponden algunas imágenes de fuerte carga emocional, como en las que campea sobre el relato pictórico el *pathos* de la composición centrada en niños difuntos de corta edad. Quizá el

---

12 Véanse los planteamientos de Bazant 1983.

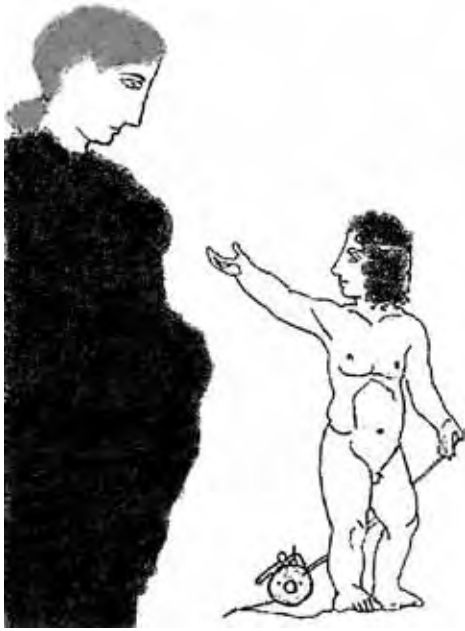


Fig. 1. Nueva York, Metropolitan Museum 09.221.44 del pintor de Munich 2335: detalle del adiós a su madre del niño difunto.

ejemplo más impactante lo ofrece un vaso de Nueva York<sup>13</sup>, en el que el niño, de una edad cercana a los cuatro años, media en 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 dos milenios y medio que nos separan del vaso, en torno al sentimiento común del terrible desamparo que la imagen ilustra<sup>14</sup>. 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 mediadora, 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 pe-

sar de que con una mirada impotente parece decirlo todo. El niño lanza hacia ella una mano (fig. 1), la mira en un imposible contacto que simboliza del modo más gráfico la mediación 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 no media, es el punto fijo de un acabamiento. Es la imagen angustiosa de la muerte del niño la que convierte a lo patético en la ver-

13 Nueva York, Metropolitan Museum of Art 09.221.44 del pintor de Munich 2335 (ARV2 1168, 128; Add2 338; BADN 215480; Fairbanks 1914, il. IV).

14 Véase sobre la sensibilidad antigua en este aspecto, por ejemplo, Ruhfel 1984, también Golden 1988.





Fig. 2. Atenas, Museo Nacional 1814, sin atribución: Caronte, niño difunto y mujer oferente.

dadera mediación. 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.

Otro ejemplo, un poco distinto, lo ofrece un vaso de Atenas<sup>15</sup> (fig. 2). Caronte lanza la mano hacia un niño de una edad un poco inferior al del vaso anterior, que en este caso está desconectado de la figura femenina que se encuentra detrás de él. Las miradas se cruzan entre el barquero y su inmediato pasajero, sus manos se tienden, ya no hay, por tanto, escena de adiós compartido sino de acogida en la muerte. La mujer, porta un pájaro en la mano y ha dejado una caja en el suelo, asiste a la escena pero sin estar conectada del modo patético que acabamos de ver en el vaso de Nueva York. Si se trata de la madre (o quizá una familiar), el pintor no ha querido insistir en el adiós entre ambos (si no es por medio del pájaro, bien sugerente pero de modo poco explícito). Frente al caso anterior en el que el foco simbólico radicaba en la relación madre-hijo, en este caso la conexión es entre Caronte y el niño difunto, aunque de todos modos, la mediación vida-muerte la ilus-

<sup>15</sup> Atenas, Museo Arqueológico Nacional 1814 (CC1662), sin atribución (BADN 10219; Riezler 1914, 135, il. 79; Ruhfel 1984, il. 48; Sourvinou 1986, nº 23)

tra de modo evidente el niño (que dado su pequeño tamaño queda equilibrado en la composición gracias a la presencia de la caja, que además, a mi entender, aparta a la mujer del reino de los muertos, significando que no es otra difunta a la espera del embarque, sino que está cumpliendo los rituales fúnebres portando en la caja los objetos necesarios para ello). Un vaso de Mainz<sup>16</sup>, a pesar de lo estropeado de la escena central, parece mostrar a la derecha a Caronte (del que solo quedan restos de la barca), a la izquierda a una mujer con un alabastron en una mano y una cesta de ofrendas en la otra y en el centro un niño de muy corta edad (inferior a un año), del que quedan solo visibles las piernas y parte del cuerpo. El esquema compositivo parece semejar a los dos vasos anteriores aunque no podemos saber con certeza la relación entre el niño y Caronte (podría quizá estar testificando la muerte de la madre y de su hijo durante el parto o los meses posteriores).

Muerte y vida se entremezclan gracias al poder de las imágenes 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 tiempo<sup>17</sup>.

Hemos visto como en estas escenas se combinan, y se diferencian gracias a la fuerza simbólica de la composición pictórica, los vivos y los muertos, los familiares en duelo y los fantasmas en viaje al hades. Pero no deja de haber una cierta ambigüedad ya que unos y otros se representan del mismo modo, en plena figura. En este punto conviene recordar que la gran mayoría de las léцитos de fondo blanco presentan escenas en las que, como ya indicamos, lo cotidiano es la tónica<sup>18</sup>, y en las que los difuntos no aparecen representados como fantasmas, sino como cuerpos recordados como cuando vivían: muchas mujeres, algunas en sus habitaciones, acompañadas de sus criadas (reales o imaginadas, la muerte permite redondear al alza la memoria, y los pintores supieron aprovecharlo para ganarse la clientela), otras en el esplendor de la belleza dedicadas a ocupaciones cotidianas, muchas (más de una cuarta parte de estos vasos) representadas en escenas de visita a la tumba (que recordaban que gran parte del culto funerario recaía en las mujeres). Solo poco más de un centenar de las cerca de dos mil escenas en léцитos de fondo blanco que se han conservado de modo reconocible son explícitamente escatológicas<sup>19</sup>. Por tanto los pintores y sus clientes estaban acostumbrados prin-

---

16 Mainz, Johannes Gutenberg Universität 21, del pintor del pájaro (BADN 10215; Böhr 1993, 38ss.; fig 4).

17 Kurtz – Boardman 1971; Garland 1985, 77ss.

18 Oakley 2004, 19ss.

19 Estos datos tan precisos son el fruto de las posibilidades de análisis cuantitativo que permite el Archivo Beazley de Oxford y su base de datos accesible en internet (<http://www.cvaonline.org/BeazleyAdmin/Script2/Pottery.htm>).



Fig. 3. Munich, Antikensammlung 2777 del pintor de Thanatos: Caronte, Hermes y mujer difunta.

principalmente a pintar y ver vivos, no fantasmas, y por tanto cuando en una escena escatológica se entremezclaban ambos podían resultar difíciles de identificar (aunque justamente ese pudiera ser uno de los valores añadidos de estos vasos: permitir múltiples lecturas y jugar con la ambigüedad).

De todos modos, en un cierto número de escenas escatológicas en léцитos de fondo blanco, no se necesita recurrir a la estructura de la composición a la hora de identificar a los fantasmas, pues no cabe duda que pueda tratarse de otra cosa. Cuando Hermes toma a algún personaje de la mano no hay duda de que se trata de algún difunto<sup>20</sup>. Aún más evidente resulta cuando Hermes actúa como intermediario ante Caronte. Un ejemplo muy claro lo ofrece un vaso de Munich<sup>21</sup> (fig. 3), en

20 Por ejemplo Palermo, Colección Mormino 310 del pintor de Atenas 1826 (Genière 1971 pl. 6,2-4; BADN 2701; Siebert 1990, nº 606); más ejemplos en Siebert 1990, 336ss.

21 Munich, Antikensammlung 2777 del pintor de Thanatos (ARV2 1228,11; Add2 351; BADN 216352; Siebert 1991 nº 612; Jahn 1854, 63s. nº 209 afirma que la parte inferior está repintada; se trata de uno de los vasos de este tema conocidos desde antiguo y lo ilustró en su famoso trabajo Stackelberg 1837, il. 47). Más ejemplos se pueden encontrar en la lista de Siebert 1990, 337 o en Díez de Velasco 1995, 41ss.; son interesantes las escenas de este tipo que se han atribuido al pintor de Saburoff: BADN 212341 (Atenas, Museo Nacional 1926; ARV2 846,193; Add2 297);

el que no hay duda de que la difunta aguarda para embarcar a que Hermes termine de realizar su presentación. En estos casos los difuntos no son los que aparecen en la posición de mediadores en la composición sino que lo hace, justamente, la divinidad de las mediaciones entre los griegos: Hermes.

Tampoco se pueden albergar muchas dudas de que estamos ante la representación de un fantasma cuando alguna figura aparece embarcada tras Caronte<sup>22</sup> y otro tanto ocurre cuando Caronte se enfrenta en la escena a una sola figura en una posición de espera que no permita dudas de que se trata del preludeo al embarque. Un ejemplo lo ofrece un vaso de Berlín<sup>23</sup> (fig. 4) en el que, a pesar de lo estropeado de la parte central del mismo, el juego de las miradas evidencia la conexión entre el barquero y la mujer que va a encarar el viaje acuático hacia el hades. Otro ejemplo lo encontramos en un vaso de Munich<sup>24</sup> en el que un niño con un juguete se enfrenta a Caronte. En este tipo de escenas los difuntos no están realizados en su papel mediador en la composición pictórica por medio de ubicarse en una posición central, el equilibrio entre el barquero y el fantasma son suficientes para simbolizar la soledad del tránsito, la terrible mediación entre vida y muerte.

---

BADN 212342 (Atenas, Museo Nacional 17916; ARV2 846,194); BADN 212343 (Atenas, Museo Nacional; ARV2 846,195); BADN 212344 (Berlín, Antikensammlung 2455; Furtwängler 1885, 684; ARV2 846, 196; Add2 297; Wehgartner 1991, ils. 16-17); BADN 212345= 212346 (Nueva York, Metropolitan 21.88.17; ARV2 846,197=198), véase también en general Kavadias 2000. También interesan las obras atribuidas al pintor del cuadrado: BADN 216469 (Cambridge a la venta: ARV2 1237, 1); BADN 216470 (Manchester, Universidad III, 36; ARV2 1237,2; Sourvinou 1986 nº 24); o BADN 216482 (Bruselas, Musées Royaux A903; ARV2 1237,14).

22 Así ocurre con seguridad en las léцитos de Cracovia (Museo Czartoryski 1251, del pintor de Munich 2335 (ARV2 1168,127; BADN 215479; Bulas 1935, pl. 13.8; Sourvinou 1986, nº 12) y la que estuvo en Oxford (colección Burgon) del pintor del cuadrado (ARV2 1237,15; BADN 216483; Sourvinou 1986 nº 26).

23 Berlín, 3160 del pintor de Thanatos (ARV2 1229,29; BADN 216370; Buschor 1959, 15; Felten 1971, 19, 27).

24 Munich, Antikensammlungen 6221 (=2791) del pintor de Thanatos (según Felten 1971, pl. 3.1, ARV2 1231.1; BADN 4625=216389). Más ejemplos de estas escenas con dos personajes (Caronte y difunto): BADN 2699 (Palermo, Colección Mormino 795, citado en la nota 29); BADN 6395 (Hamburgo, Museum für Kunst und Gewerbe 1984.442); BADN 14339 (Reading, Universidad 33.IV.3; Ure – Ure 1954, pl. 137); 215482 (Atenas, Museo Nacional 1927; ARV2 1168.130); o BADN 275504 (Atenas, Museo Nacional 1927; ARV2 1688.4).

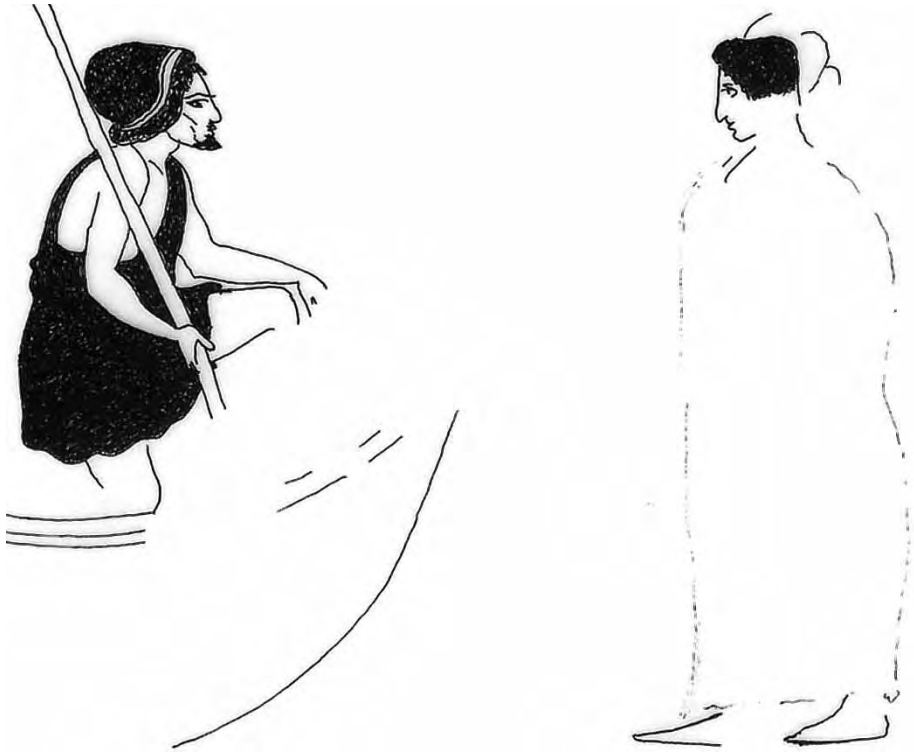


FIG. 4: Berlín 3160 del pintor de Thanatos: Caronte y mujer difunta.

#### 4. Las mediaciones simbólicas en la topografía imaginaria del paso al Más Allá: estelas y cañas como goznes entre el mundo visible e invisible

En una serie de léцитos con escenas escatológicas tiene un papel preeminente la estela funeraria. No cabe duda de que el peso que tenían las escenas de culto a la tumba<sup>25</sup>, que forman la cuarta parte de las léцитos de fondo blanco que han llegado hasta nosotros, tuvo que influir en el trabajo de los pintores. Estaban acostumbrados a representar las estelas, que simbolizaban del modo más evidente el contexto ritual y sus circunstancias; rememorando el momento del funeral, pero también las posteriores visitas a la tumba, haciendo explícitos los deberes con los muertos que conformaban la costumbre heredada de los antepasados. Pero al hacer con-

<sup>25</sup> Oakley 2004, 145ss.



Fig. 5. Munich, Antikensammlungen 2797 del pintor de la fíala: Hermes y difunta, estela funeraria al fondo.

fluir en torno a la estela el reflejo del ritual (debido y deseado) y la construcción imaginaria del tránsito al Más Allá, cambiaban el significado de una anodina visita a la tumba, convertida en una plasmación imaginal del camino que estaba emprendiendo el difunto<sup>26</sup>. Dos mundos confluyen, vida y muerte, y la estela se torna un elemento que potencia estas mediaciones entre lo visible y lo invisible que estamos intentando desvelar.

Difunto y estela aparecen asociados con todos los genios que pueblan el

relato del viaje de la muerte entre los griegos. Un ejemplo espectacular (por lo especialmente cuidado de la factura del vaso) lo ofrece una lécito de Munich<sup>27</sup> (fig. 5): 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 la 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 no centra la composición, está cumpliendo el papel simbólico de marcar un extremo en el equilibrio de las mediaciones presentes en la escena, siendo el otro el que ocupa Hermes. Tras el aparente desorden y disimetría de la composición se evidencia una lectura simbólica (con una doble mediación) que resalta el papel central de la difunta, algo parecido a lo que ocurría en las escenas revisadas en el anterior apartado, con la salvedad de la presencia de la estela.

<sup>26</sup> Es decir su alma, véase al respecto Bremmer 1983 o el clásico de Halbwachs 1930.

<sup>27</sup> Munich, Antikensammlung 2797, del pintor de la fíala (ARV2 1022,138; Add2 316; BADN 214319).



Fig. 6. Londres, British Museum D58 del pintor de Thanatos: Hypnos y Thanatos depositan el cadáver de un guerrero.

En muchos otros casos la estela ocupa una plena centralidad y sustenta la simetría de la composición. En las escenas en las que los agentes sobrenaturales son Thanatos y Hypnos este tipo de simetría queda potenciada por las grandes alas de los dos genios de la muerte como ejemplifica una lécito de Londres<sup>28</sup> (fig. 6). Se trata de una escena escatológica, y los personajes representados en brazos de Hypnos y Thanatos no pueden ser más que difuntos, pero no se trata de una escena inframundana, como las que presiden Hermes o Caronte. La topografía de la muerte es distinta, y el prototipo homérico recuerda que los difuntos anónimos que aparecen representados en las lébitos están gozando del tratamiento especial que, gracias al favor de Zeus, tuvo su hijo Sarpedón: ser rescatado del fragor y las vejaciones del campo de batalla por los hermanos Hypnos y Thanatos y ser depositado a los pies de su estela funeraria, donde se cumplirían los rituales debidos<sup>29</sup>. Una lécito de Atenas<sup>30</sup> presenta una escena un poco más compleja (y controverti-

28 Londres, British Museum D58, del pintor de Thanatos (ARV2 1228,12; Add2 351; BADN 216353), más ejemplos en Peifer 1983, 235-247; Mainoldi 1987, 30ss.; Shapiro 1993, 132-165 y 246-255; Bazant 1994; Diez de Velasco 1995, 30ss.; Bazant 1997; Oakley 2004, 125ss.

29 Un estudio de las implicaciones secuenciales, sociológicas y rituales (quizá en relación con la erección de cenotafios) aparece en Diez de Velasco 2006, 35ss., en general Diez de Velasco 1995, 27ss.

30 Atenas, Museo Nacional 1830 (CC1654; 1082), atribuido al pintor de Thanatos por J. Dörig (en Dörig 1966, 155 fig. 188) pero atribución no reflejada en BADN 15562. Se enfrentan



Fig. 7. Atenas, Museo Nacional 1830 del pintor de Thanatos: Hypnos y Thanatos depositan el cadáver de una mujer ante la mirada de un joven.

da) incluyendo otro personaje, para algunos un joven anónimo, pero para otros el dios Hermes (incluso ciertos investigadores defienden que en la escena también se figura a Caronte). Más allá del interés secuencial de la escena<sup>31</sup>, para nuestros propósitos actuales, aún en su identificación más sencilla (la que refleja la fig. 7,

dos interpretaciones respecto de este vaso del que no se cuenta con una fotografía completa y suficientemente detallada (realizada tras una adecuada limpieza y un análisis contrastado de las zonas estropeadas). Muchos investigadores (Pottier 1883, 24.2; Heinemann 1913, pl. 6; Fairbanks 1914, 82; Shapiro 1993, nº 78; Mintsi 1997, fig. 5, incluido Beazley) defienden que se trata de una escena de deposición estándar: Hypnos y Thanatos toman en brazos a una mujer, la difunta, y asiste a la escena un joven vestido con ropa de viaje y tocado con un pétaso, que solo algunos identifican con Hermes (Robert 1879, 21; Karusu 1961, 96ss.; Zanker 1965, 110 o Siebert 1990, nº 597). Pero desde Buschor (1925, 175, 190, il. 5), que publicó un dibujo más completo (según su testimonio), otra serie de investigadores le siguen (Mainoldi 1987, nº 19; Sourvinou 1986, nº 31; Bazant 1994, nº 17) al plantear, no sólo que el personaje tocado con pétaso es Hermes sino que a la derecha de la escena aparece también Caronte con un joven embarcado.

31 Si fuese segura esta lectura más completa (de Buschor 1925) aparecerían en el vaso todos los genios del viaje al Más Allá de un modo que se podría leer como una secuencia: Hypnos y Thanatos depositan en la tumba a la difunta que Hermes acompaña posteriormente para ser embarcada por Caronte, ilustrando todas las intermediaciones posibles y aunando en una sola imagen todo el desarrollo temporal del camino al hades.





Fig. 8. Atenas, Museo Nacional 1757, sin atribución: Mujer oferente, difunto sentado en la estela y Caronte.

siempre sujeta a mejor documentación), resulta bien evidente el papel central y mediador de la estela en la composición: estela y difunta forman el eje del dibujo.

Otro tanto ocurre con una serie de casos en los que Caronte es el genio protagonista. Un buen ejemplo lo ofrece un vaso de Atenas<sup>32</sup> (fig. 8): ante la tumba, y

32 Atenas, Museo Nacional 1757-2967- sin atribución (BADN 15583). También en este caso, como en el del vaso de Atenas (Museo Nacional 1830) antes citado, se carece de una testificación documental satisfactoria. No hay una fotografía suficientemente clara y realizada tras una limpieza adecuada del vaso y por tanto no puede haber seguridad de que el difunto, como plantean algunos investigadores (que siguen a Mylonas 1880, 371ss., primer editor del vaso), lleve entre las manos una moneda, que estaría ilustrando el pago del *naulon*, la cantidad de un óbolo para el barquero (hay otro ejemplo hipotético en Palermo, Mormino 795, véase más adelante, nota 29). Uno de los problemas en este tipo de documentación es que las léцитos de fondo blanco son vasos de una gran fragilidad como consecuencia de la técnica de preparación de la superficie para pintar. Además la rapidez en el dibujo que requería este tipo de superficie conllevaba el uso de trazos mucho menos marcados que en otras técnicas como las figuras rojas. Hay que añadir también que los pigmentos utilizados eran menos resistentes, con lo que el resultado es un desvahimiento progresivo de la pintura. Si añadimos que en muchos museos las léцитos de fondo blanco no han sido almacenadas y conservadas de un modo adecuado (se ha tendido a darles el tratamiento estándar para la conservación de la cerámica griega, cuando presentaban requerimientos especiales) y que hay fondos muy cuantiosos en algunos de ellos (siendo el Museo Nacional de Atenas y el Louvre de París dos de ellos, lo que ha podido

en la parte de la izquierda de la escena, se está realizando el culto funerario, una mujer se acerca a la estela cargada con una gran bandeja con las bandas y los aditamentos necesarios para engalanar el monumento funerario. A la derecha aguarda Caronte, y en el centro se figura, formando el eje cardinal de la composición, la estela, en cuyas gradas está sentado un personaje que solo puede ser el difunto en tránsito hacia la muerte. Éste, con la mirada baja, dirige el cuerpo hacia Caronte: el gozne entre vida y muerte se representa del modo más claro gracias a la simetría y a la centralidad tanto del difunto como de la estela<sup>33</sup>.



Fig. 9. París, Louvre CA1264 del grupo R o G: Thanatos o algún otro genio raptor alado se abalanza hacia una difunta que huye, estela y figura indeterminada.

potenciar un cierto abandono de estos fondos por falta de medios), se puede comprender que algunos de estos vasos se hayan documentado (y conservado) de modo algo descuidado, y que en general los problemas con esta documentación no resulten sencillos de resolver (en ocasiones el deterioro de los vasos entre el momento en que los vieron los investigadores del s. XIX o comienzos del XX y la actualidad, impide corroborar hoy en día algunas de sus lecturas).

33 Otros vasos con escenas en los que el difunto y la estela marcan la centralidad son BADN 217773 (Hamburgo, Museum für Kunst und Gewerbe 1917.817, del pintor de las cañas: ARV2 1381,111; Add2 371; Sourvinou 1986, nº 40); BADN 217828 (Berlín, Antikensammlung 2681 del pintor del triglifo: ARV2 1385,2; Add2 372; Furtwängler 1885, 165-166; Wehgartner 1991, il. 34); BADN 216485 (Nueva York, Metropolitan 75.2.6 -Gr 619- del pintor del cuadrado: ARV2 1237,17; Add2 352; Sourvinou 1986, nº 27; Terpenning 1985, 67 foto, con un niño de unos diez años delante de la estela).

En este grupo se puede también incluir un vaso de París<sup>34</sup> (fig. 9) que presenta una escena anómala (por la falta de posteriores ejemplos). En el centro aparece en segundo plano una estela funeraria y en primer plano una mujer (sin duda la difunta) que huye en dirección contraria a la del genio alado que se figura a la izquierda y que se abalanza sobre ella. A la derecha hay otra figura que, dado lo estropeado del vaso, no se puede identificar de modo cierto, pero parece estar sentada sobre una superficie más alta que el nivel del suelo (quizá una piedra o la grada de algún monumento fúnebre). Más allá de lo hipotético de cualquier identificación del genio psicopompo raptor (ya sea Thanatos, un pseudo-Caronte alado o algún actor sobrenatural de la muerte cuyo nombre desconocemos por que no se ha testificado en la documentación que ha llegado hasta nosotros), la escena sigue los modelos compositivos que basan la simetría en la combinación de estela y difunto, aunque en este caso el movimiento general (que expresa la huida) está derivado hacia la derecha.

En ocasiones en la escena escatológica no aparece representada la estela, pero sí los adornos de bandas que se solían colocar en ella (para engalanarla y marcar el espacio ritual) y que en estos vasos se sitúan sobre las matas de cañas que centran la imagen. Un buen ejemplo lo encontramos en una lécito de Providence<sup>35</sup> (fig. 10), en la que a la izquierda aparece Caronte, a la derecha una mujer que lleva en la mano derecha un pequeño recipiente para perfumes y centrando la composición unas matas de cañas sobre las que se figura una banda. Dada la posición del personaje femenino no hay problema a la hora de plantear que se trata de una difunta, en los límites del inframundo, a punto de embarcar con Caronte. Se trata de un recurso expresivo que utiliza el pintor más prolífico a la hora de figurar escenas en las que aparece Caronte y que, dada su insistencia en representar las cañas de los márgenes del Aqueronte fue bautizado con el nombre de “pintor de

---

34 París, Louvre CA 1264, del grupo R o G (ARV2 1384,19; Add2 372; BADN 217820; Pottier 1916; Diez de Velasco 1989; Bazant 1997 nº 27), encontrado en el Ática, en la tumba de una mujer (con lo que la contextualización del vaso se confirma). Las hipótesis para identificar al genio alado han sido muchas, desde el Thanatos popular que defendió Pottier 1916, hasta el Charos que propuso Hoffmann 1984; 1985.

35 Providence, Rhode Island School of Design 25.082 del pintor de las cañas (ARV2 1376,5; Add2 371; BADN 217665), más ejemplos en Diez de Velasco 1991, 239. Un caso algo anómalo encontramos en el vaso de Londres, British Museum D61 (BADN 217675; ARV2 1377,15; Add2 371) en el que el pintor de las cañas se aparta de sus modos habituales y dibuja la banda a la derecha de las cañas (pero sin representar la estela); de todos modos la mujer en la escena porta dos grandes cestas para ofrendas, por lo que corresponde, desde el punto de vista compositivo y simbólico, al tipo de desarrollo que se analiza en el apartado siguiente.



Fig. 10. Providence, Rhode Island School of Design 25.082 del pintor de las cañas: Caronte, cañas y banda y difunta.

las cañas”<sup>36</sup>. Frente a las escenas centradas en una estela, las que revisamos y que se caracterizan porque el eje de la composición lo forman una banda y las cañas, tienen una localización inequívocamente inframundana. La topografía evoca los parajes pantanosos de las riberas del río Aqueronte o de los límites de la laguna Éstige; nos encontraríamos, por tanto, bien lejos del lugar donde los deudos estarían desarrollando la ceremonia de funerales si no fuese por ese recordatorio que resultan ser las bandas que simbolizan, de modo solo levemente explícito, la intermediación que estamos estudiando<sup>37</sup>.

Un cierto número de vasos presentan en un lugar central de la composición unas matas de cañas, en esta ocasión sin la presencia de banda ni otro

36 Lo hizo Semni (Papaspyridi) Karusu (Papaspyridi 1923); en particular, sobre Caronte en este pintor, Diez de Velasco 1991.

37 No creo que este tipo de composición sea consecuencia de una búsqueda de significado conscientemente emprendida por el pintor de la cañas; muy probablemente, dado el trabajo repetitivo y casi serial que hace este pintor (véase Diez de Velasco 1991, 240ss.), se trate de la invasión en la escena inframundana del motivo muy común del culto a la tumba, donde de la estela (quizá por razones de economía de la confección), solo queda la banda, que permite equilibrar la parte superior central del dibujo.



Fig. 11. Atenas, Museo Nacional 1999 del pintor de las cañas difunta, cañas y Caronte.

aditamento. En este caso la simetría de la escena queda equilibrada por las cañas que separan a Caronte del difunto. Por ejemplo en un vaso de Atenas<sup>38</sup> (fig. 11) una difunta se acerca por la izquierda tapándose los ojos ante la presencia del genio infernal y las cañas ayudan aún más a delimitar los espacios de muerte completa (que simboliza Caronte) y de muerte reciente (que simboliza la difunta). Las cañas actúan, por tanto, como goznes del Más Allá que armonizan la composición. En otros casos, como en una lécito de Harvard<sup>39</sup> (fig. 12) las cañas, si bien separan a la difunta de Caronte, aparecen también (y de modo mucho más profuso) tras el genio inframundano y la escena tiende a estabilizar la simetría no en torno al papel mediador de las cañas, como en el caso anterior, sino en el carácter intermediario en la composición del barquero Caronte.

38 Atenas, Museo Nacional 1999 del pintor de las cañas (ARV2 1376,2; BADN 217662; Rhomaios 1930 pl. 15). Más ejemplos en BADN 217663 (Atenas, Museo Nacional 2000: ARV2 1376,3; Paspasyridi 1923, 119-120) o BADN 217669 (La Habana, Museo de Bellas Artes: ARV2 1376,9; Olmos 1993, 223-224).

39 Cambridge (Massachusetts) Harvard, Arthur M. Sackler Museum 1960.338 del grupo del pintor de Atenas 1834 (ARV2 1388,1; Add2 372; BADN 217890; Robinson 1934, 56).



*Fig. 12.* Cambridge (Massachusetts), Harvard, Arthur M. Sackler Museum 1960.338 del grupo del pintor de Atenas 1834: cañas, Caronte y difunta.

Como hemos podido ver, los recursos expresivos con los que cuentan los pintores de léцитos resultan variados y no se puede decir que se inspiren en un modelo prototípico. Juegan con las posibilidades que les ofrece la simetría, pero puesto que este tipo de vasos se colocaban acompañando la ceremonia de funerales y solo una parte de los mismos era visible (la que porta la escena pintada), intentaban que esa parte tuviese una escena congruente con el contexto y armónica en la factura, ya que sabían que el valor significativo de la parte central quedaba realizado por las circunstancias de uso, y su relevancia visual y simbólica era grande.

## 5. Composiciones contradictorias: ¿dónde está el difunto?

Hasta ahora hemos analizado escenas que presentan, a pesar de referirse a un mundo plenamente imaginario, una cierta coherencia: los difuntos son reconocibles por su posición en la escena o por su actitud. Si bien hemos encontrado



FIG. 13. San Petersburgo, Hermitage 4531, sin atribución: escena contradictoria, Caronte, cañas y mujer oferente.

personajes portando ofrendas a la tumba, que no podían ser más que vivos (y no eran por tanto fantasmas), en todo caso en el resto de la escena se figuraba algún personaje que era identificable como difunto y permitía plantear una lectura coherente del vaso (en cuya escena confluyen de modo evidente vida y muerte, dado todo lo que hemos visto anteriormente).

En este punto hay que referirse a toda una serie de testimonios que resultan de menos sencilla explicación: Caronte se enfrenta a personajes que portan en sus manos cestas, vasos u objetos que sirven claramente para llevar a cabo el culto ante la tumba, pero no hay ninguna tumba en la escena. Tenemos un ejemplo en un vaso de San Petersburgo<sup>40</sup> (fig. 13) donde Caronte, embarcado y atracado en el límite del Aqueronte (que aparece marcado por unas cortas cañas) se encuentra ante una mujer que porta una caja y una píxide. No aparece en la menor actitud de embarcar, por el contrario, estaría en una postura perfectamente congruente si en

40 San Petersburgo, Hermitage 4531; Brommer 1969, il. 26; Sourvinou 1986, nº 21; BADN 7487. Más ejemplos con mujeres oferentes: BADN 215481 (Atenas, Museo Nacional 1946 del pintor de Munich 2335: ARV2 1168,129; Sourvinou 1986, nº 14) o BADN 216402 (Atenas, Museo Nacional 19356 del pintor del pájaro: ARV2 1232,7bis; Sourvinou 1986, nº 16).



Fig. 14. Lieja, Universidad 362 del estilo del pintor del pájaro: escena contradictoria, mujer oferente y Caronte.

vez de a Caronte, lanzase la mirada hacia una estela funeraria<sup>41</sup>. Hay que tener en cuenta, como ya vimos, que las escenas de culto funerario ante la tumba aparecen representadas en más de medio millar de léцитos de fondo blanco (de los cerca de dos millares que conocemos) y lo más sencillo sería pensar que los pintores mezclaron ambos temas. Estaban acostumbrados a trabajar por medio de unidades pictóricas (por ejemplo mujer oferente, estela, Caronte, Hermes, joven con pétaso, joven doríforo, mujer embozada, etc.), que combinaban según las necesidades de los clientes. Cabe la posibilidad de que en estos vasos con escenas inframundanas, que no eran muy comunes (menos del 5% del total de vasos, frente a más del 25% con visita a la tumba), combinasen de modo puntualmente incongruente los motivos si, por ejemplo, les encargaban un vaso con representación de Caronte para el funeral de una mujer y resolvían la situación simplemente representando a Caronte frente a una mujer en escena de culto a la tumba que tuviesen ya esbozada.

41 Se podría comparar con una escena congruente: por ejemplo con la que aparece en el vaso de Atenas (Museo Nacional 1821), del pintor de Aquiles (ARV2 998,168; Add2 313; BADN 213990) donde a la izquierda aparece una mujer con una píxide en una postura muy semejante a la del vaso de San Petersburgo, en el centro una estela y a la izquierda un joven doríforo.



Surgirían así escenas contradictorias en su significado como la que estamos repasando, donde la mujer oferente no podría ser la difunta dada su actitud y las características externas de la composición aunque, por otra parte, tenga que ser tenida como tal dada la función del vaso (y la incontornable presencia de Caronte). Otro ejemplo lo ofrece un vaso de Lieja<sup>42</sup> (fig. 14) en el que Caronte aguarda a una mujer que porta una cesta larga de las que se usan para llevar objetos para el adorno de las estelas funerarias (que es el motivo más repetido en este tipo de figuras femeninas realizando el culto a la tumba) aunque en este caso parece llevar una rama de olivo (o de algún otro árbol o arbusto).

En ocasiones lo que aparecen son figuras masculinas, como por ejemplo en un vaso de Copenhague<sup>43</sup> donde Caronte se enfrenta a un joven doríforo en una escena intermediada por una estela que forma el eje central de la composición. Este tipo de figuras de jóvenes guerreros son comunes en las escenas de visita a la tumba y suelen aparecer acompañando a mujeres, que hemos de suponer familiares suyas, que engalanan las estelas. Pero en escenas escatológicas hemos de pensar que se trata de difuntos (a pesar de que el motivo aparezca como otra contaminación del modelo de culto a la tumba), aunque tenga poco sentido pintar a un difunto en la orilla del Aqueronte esperando para ser embarcado por Caronte armado de una lanza (si no es quizá para evidenciar el estatus de efebo cumpliendo el servicio de armas debido a la ciudad).

Una escena particularmente abigarrada aparece en un vaso de Berlín<sup>44</sup> (fig. 15), que se caracteriza por la notable policromía, que resalta la expresividad formal de la composición. Centra la escena una estela en segundo plano y una mujer que porta en sus manos una gran cesta cargada de bandas y de frutos en primer plano. Detrás de ella se figura una mujer embozada (que si estuviera en el centro de la escena no cabría la menor duda de que la identificaríamos como una difunta, y hubiésemos tratado este vaso al comienzo del aparatado anterior). A la derecha de la composición se figura a Caronte lanzando una mano hacia uno de los frutos de la cesta. Las enormes cañas que aparecen tras la figura de Caronte desequili-

---

42 Lieja, Universidad 362, del estilo del pintor del pájaro: Verbank 1988, nº 21 (ARV2 1234,25, BADN 216446, sin citar esta nueva localización), del mismo pintor y con una escena bastante semejante destaca en vaso de Atenas, Museo Nacional 19356 (BADN 216402; ARV2 1232,7bis; Souvinou 1986, nº 16).

43 Copenhague, Museo Nacional 729 del pintor de las cañas (ARV2 1377,13; BADN 217673; Blinkenberg – Johansen 1931, 134 pl. 172,4; Diez de Velasco 1991, nº 9 fig. 3).

44 Berlín, Antikensammlung 2680 del pintor del triglifo (Furtwängler 1885, 765; Buschor 1925, 186; ARV2 1385,1; BADN 217827) en Koch – Brinkmann 1999, figs. 115-121 se destaca la policromía del vaso.



Fig. 15. Berlín, Antikensammlung 2680 del pintor del triglifo: mujer embozada y difunta delante de su estela ofreciendo granadas a Caronte.

bran la composición hacia la parte del barquero, y por tanto el centro simétrico de la escena no es la estela y la mujer oferente, sino la parte de la cesta en la que se figuran estos frutos que no son otra cosa que granadas<sup>45</sup>. Dado el significado funerario de la granada entre los griegos y en general en el mundo mediterráneo<sup>46</sup> una escena que podría parecer incongruente desde el punto de vista de la composición cobra un significado simbólico muy notable. Desde luego no podemos dejar de lado lo que hemos planteado en las líneas anteriores sobre el trabajo casi seriado de los pintores de léцитos y la tendencia a que los motivos más habituales invadiesen las escenas menos comunes (a pesar de las incongruencias que podían

45 Otro ejemplo hipotético de la inclusión de este fruto en una escena de este tipo lo tenemos en una lécito de Palermo (Colección Mormino 795); BADN 2699, sin atribución segura (la editora del CVA, Juliette de la Genière (Genière 1971, pl. 7, 3-4) propone que se parece al trabajo del Pintor de Munich 2335 y da a entender que lleva entre las manos un objeto redondeado y de color rojo que podría ser (con un signo de interrogación) un fruto de granada (aunque tiene la forma de una moneda y quizá, no menos hipotéticamente, testifique el *naulon*).

46 E.g. Blázquez 1977; Muthmann 1982.

producirse), pero en este caso el pintor ha sabido rectificar y gracias al recurso de pintar granadas junto a las bandas ha convertido el motivo de la mujer oferente en un elemento simbólico de hondo contenido inframundano, aproximando a esta figura anónima con Perséfone y su destino en el hades. Ha invertido el significado de las figuras en la escena y por tanto la mujer oferente no hay dudas de que es la difunta y por su parte la mujer embozada sería una pariente que asiste impotente al proceso de la muerte.

Pero en otros casos el pintor no nos ha ofrecido este tipo de ingeniosas pistas y la escena en su totalidad resulta incoherente. Un vaso de París<sup>47</sup>, por ejemplo, nos presenta una escena centrada en una estela en primer plano sobre cuyas gradas se representa una lécito. A la izquierda aparece Caronte y a la derecha una mujer con una cesta en una mano y un alabastron en la otra. Está cumpliendo el culto a la tumba y la estela marca una frontera entre la parte inframundana y la parte cotidiana. Ni siquiera podemos decir que desde el punto de vista funcional podamos identificar a la mujer como una difunta, de hecho el que parece estar sobrando es Caronte y el elemento mediador de la composición resulta ser la lécito quizá más que la propia estela.

De todo lo que acabamos de revisar surge una pregunta: ¿Dónde está el difunto? En este caso la búsqueda del mediador fantasma que hemos emprendido en las páginas anteriores no parece dar ningún fruto coherente.

## 6. Descorporeizando al fantasma: la aniquilación de los difuntos en la mediación de la muerte

Las lébitos de fondo blanco, como hemos visto, dada su especialización funcional, tienden a cargarse de fantasmas, hemos intentado identificar a algunos de ellos en su papel de mediadores gracias a su posición en la composición y a la lógica interna de las escenas. Las dificultades que hemos encontrado provenían de que en este tipo de escenas, vivos y muertos resultaban en muchas ocasiones indiferenciables cuando se representaba a los fantasmas en plena figura.

---

47 París, Louvre CA537 del grupo G o R (Riezler 1914, 139; ARV2 1384,18; Add2 372; BADN 217819; Kurtz 1975, pl. 50; Díez de Velasco 1994, nº 1).



Fig. 16. Atenas, Museo Nacional 1758, comparable al pintor de Atenas 1762: mujer oferente, niño difunto ante su estela, eidolon y Caronte.

Pero hay lécitos en las que se incluyen unas figuras bien diferentes. Un vaso de Atenas<sup>48</sup> (fig. 16) nos puede servir de introducción. 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 del que ya hemos visto ejemplos semejantes en el párrafo tercero y 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 hades<sup>49</sup>. Otro ejemplo lo tenemos en un vaso de Palermo<sup>50</sup> en el que en una escena en la que Caronte (a la derecha) se enfrenta a una mujer (la difunta, a la izquier-

48 Atenas, Museo Nacional 1758 comparable al pintor de Atenas 1762 (Mylonas 1880, 372; Duhn 1885, 19 nº 5; 1887, 240; ARV2 1241; BADN 216735).

49 Peifer 1989; Vermeule 1979, cap. I; Siebert 1981; Diez de Velasco 1995, 73ss.; Vollkommer 1997.

50 Palermo, Colección Mormino 795, citado anteriormente en la nota 29.

da), aparece un único *eidolon* posado sobre la mano de Caronte que dirige hacia la mujer.

En un vaso de Berlín<sup>51</sup> (fig. 17) los *eidola* son más numerosos, la composición, en tres figuras, que ya conocemos por ejemplos antes referidos en el apartado tercero, se centra en una mujer que es, sin duda, la difunta. 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 que ilustran una nueva intermediación entre la vida y la muerte que consiste en una radical metamorfosis del fantasma. En un vaso de

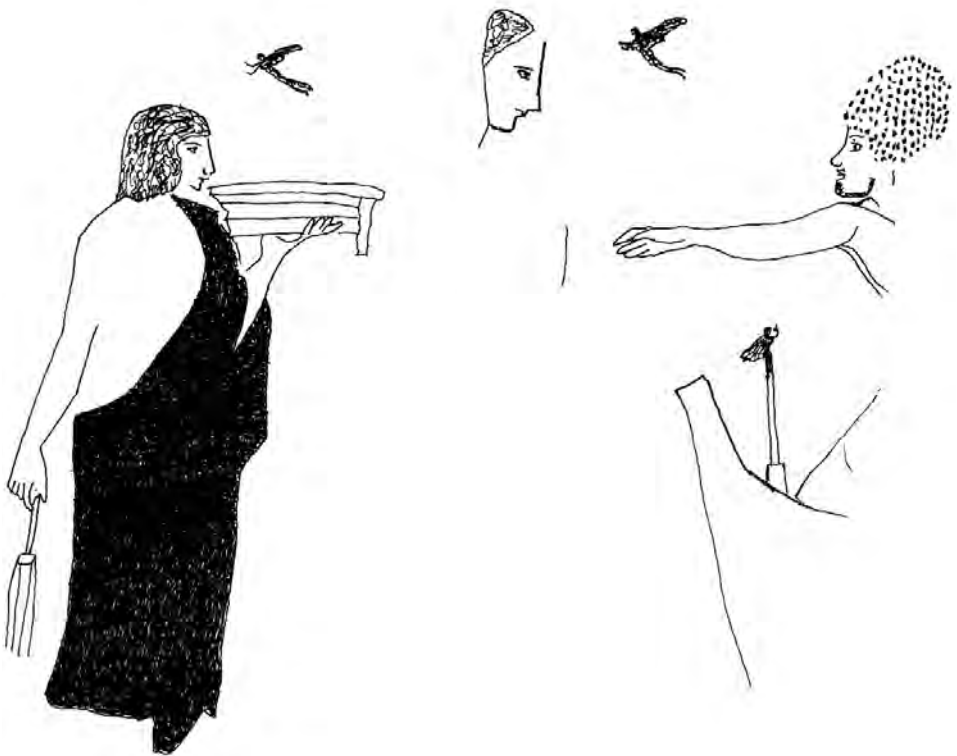


Fig. 17. Berlín, Antikensammlung 3137, sin atribución: mujer joven oferente, *eidolon*, difunta, *eidola* y Caronte.

<sup>51</sup> Berlín, Antikensammlung 3137, sin atribución por parte de Beazley, quizá por los repintes sufridos (Riezler 1914, 135 il. 80; Wehgartner 1991, pl. 18,1-8; BADN 30251).

París<sup>52</sup> (fig. 18) 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 Atenas<sup>53</sup> (fig. 19) 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 cadáver<sup>54</sup> o de visita a la tumba<sup>55</sup>.

El *eidolon* marca otra intermediación más y preludia 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.

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 Oxford<sup>56</sup> (fig. 20). Caronte, en medio de las aguas del Aqueronte, se entretiene con 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 mediación que determina la gran transformación: la aniquilación del fantasma en plena figura, su descorporeización.

52 París, Louve N 3449 del pintor de Saburoff (ARV2 847, 198bis=199; Add2 297; BADN 212348); uno de los vasos más antiguos conocidos: Stackelberg 1837, il. 48; Díez de Velasco 1994, nº 3).

53 Atenas, Museo Nacional 1926, del pintor de Saburoff (ARV2 846,193; Add2 297; BADN 212341; Riezler 1914, il. 44; Kavvadias 2000, il. 3.201).

54 Un buen ejemplo: Viena, Kunsthistorisches Museum 3748, del pintor de la mujer (ARV2 1372,16; BADN 217615), véanse más ejemplos en Peifer 1989, 333ss.; Vollkommer 1997, 369.

55 Por ejemplo: París, Louvre MNB804 del pintor del cuadrado (ARV2 1239,55; BADN 216710) o Viena, Kunsthistorisches Museum 144, del pintor de la mujer (ARV2 1372,9; BADN 217607), más ejemplos en Peifer 1989, 333ss.

56 Oxford, Ashmolean Museum G258 del pintor del Tymbos (ARV2 756, 64; Add2 285; BADN 209342; Kurtz 1975, pl. 23.2; Sourvinou 1986, nº 3; Peifer 1989, il. 4.7; Vickers 1999, il. 51, nº 39). El vaso de Karlsruhe, Badisches Landesmuseum B2663 es también de la misma mano (ARV2 756, 63; Add2 285; BADN 209341; Hafner 1951, pl. 30,1). Al pintor lo bautizó de ese modo Beazley por el tipo de tumbas que suele representar en algunos de sus trabajos. Es un pintor que ha dejado escenas de una simbología muy sugerente como la de Jena, Friedrich-Schiller Universität 338 (ARV2 760,41; Add2 286; BADN 209420) 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.



Fig. 18. París, Louvre N3449 del pintor de Saburoff: Caronte, eidolon, varón difunto, eidolon, mujer difunta, eidolon.

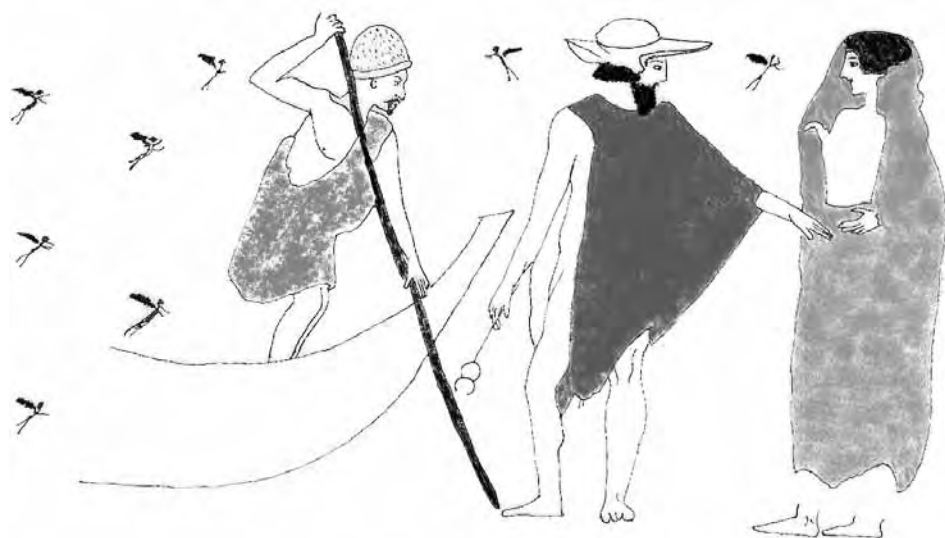


Fig. 19. Atenas, Museo Nacional 1928 del pintor de Saburoff: eidola, Caronte, eidolon, Hermes, eidolon difunta



Fig. 20. Oxford, Ashmolean Museum VG258 del pintor del Tympos: Caronte y eidolon.

Esta desidentificación se nos muestra como un proceso de desmonte de la posición a largo plazo de mediador 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 lécticos ilustran en el contexto imaginario del rito fúnebre la certeza de la rapidez del proceso de mediación entre ambos mundos pero también de su inexorabilidad e irreversibilidad<sup>57</sup>. 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.

<sup>57</sup> Las implicaciones sociológicas que se pueden detectar tras estos modelos simbólicos e imaginarios requieren una argumentación detallada y remito a Díez de Velasco 1995, 73ss. y esp. 92ss.



Imaginar de este modo al fantasma es construir una mirada colectiva hacia la mediación de la muerte que empequeñece aunque proteja. No resulta extraño que en algunos ámbitos no resultase aceptable un destino tan poco prometedor: hubo otros grupos, místicos y místéricos que idearon un destino diferente<sup>58</sup>, 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 otros tipos de mediación y otro tipo de objetos<sup>59</sup> bien diferentes de las lécythes de fondo blanco y sus impactantes pero aniquiladoras representaciones del fantasma.

## Bibliografía

Add2: J.D. Beazley *et al.*, *Beazley Addenda*, Oxford 1989<sup>2</sup>.

ARV2: J.D. Beazley, *Attic Red-figure Vase Painters*, Oxford 1963<sup>2</sup>.

Albinus 2000: L. Albinus, *The House of Hades. Studies in Ancient Greek Eschatology*, Aarhus 2000.

BADN: *Beazley Archive Database Number* (número en la base de datos del archivo Beazley consultable en internet).

Bazant 1983: J. Bazant, “Entre la croyance et l’expérience: le mort sur les lécythes à fond blanc”, in *Iconographie classique et identités régionales. Actes du colloque international du CNRS (Paris 1983)*, BCH, suppl. XIV, 1986, 37-44.

Bazant 1994: J. Bazant, “Thanatos”, *LIMC* VII, 1994, 1, 904-908; 2, 616-618.

Bazant 1997: J. Bazant, “Hypnos”, *LIMC* VIII, 1997, 1, 643-645, 2, 398-399.

Beazley 1938: J. Beazley, *Attic White Lekythoi. The William Henry Charlton Memorial Lecture 1937*, Londres-Oxford 1938.

Bérard 1974: C. Bérard, *Anodoi: Essai sur l’imagerie des passages chthoniens*, Neuchâtel 1974.

---

58 Véase el clásico de Rohde 1897, también Diez de Velasco 1995, 121ss. Diez de Velasco 2005a o Albinus 2000.

59 Por ejemplo las laminillas áureas órficas: Bernabé – Jiménez 2001, añádase Bernabé en prensa. Por otra parte no se han tratado otros contextos documentales de figuración del fantasma que, por ejemplo, analiza con detalle Johnston 1999.

- Bernabé, en prensa: A. Bernabé, “Imago inferorum orphica”, presentado en el Simposio de la Virgilian Society “The cults of Magna Graecia”, Cumas, en junio de 2002.
- Bernabé – Jiménez 2001: A. Bernabé – A.I. Jiménez, *Instrucciones para el Más Allá. Las laminillas órficas de oro*, Madrid 2001.
- Blázquez 1977: J.M. Blázquez, “El simbolismo funerario del huevo y la granada en las antiguas religiones mediterráneas”, in J.M. Blázquez, *Imagen y mito*, Madrid 1977, 69-98.
- Blinkenberg – Johansen 1931: C. Blinkenberg – K. Johansen, *CVA Copenhagen, Musée National 4* (Dinamarca 4).
- Böhr 1993: E. Böhr, *CVA Mainz Universität II* (Alemania 63).
- Bremmer 1983: J. Bremmer, *The Early Greek Concept of Soul*, Princeton 1983; trad. esp. Madrid 2002.
- Brommer 1969: F. Brommer, “Eine Lekythos im Madrid”, *MM* 10, 1969, 155-171.
- Bulas 1935: K. Bulas, *CVA Cracovie, Musée Czartoryski* (Polonia 2).
- Buschor 1925: E. Buschor, “Attische Lekythen der Parthenonzeit”, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, n.s. II, 1925, 167-199.
- Buschor 1959: E. Buschor, *Grab eines attisches Mädchens*, Munich 1959<sup>2</sup>.
- Cantilena 1995: R. Cantilena, “Un obolo per Caronte?”, in R. Cantilena, *Caronte. Un obolo per l’aldilà*, *PP*, L, 282-285, 1995, 165-177.
- Charlier – Raepsaet 1971: M.T. Charlier – G. Raepsaet, “Étude d’un comportement social: les relations entre parents et enfants dans la société athénienne à l’époque classique”, *AC*, 40, 1971, 589-606.
- Diez de Velasco 1988: F. Diez de Velasco, *El origen del mito de Caronte*, I-II, Madrid 1988.
- Diez de Velasco 1989: F. Diez de Velasco, “Aportación al estudio del imaginario ático del paso al Más Allá: el genio psicopompo raptor del lécito Louvre CA 1264”, in J. Alvar – C. Blázquez – C.G. Wagner (edd.), *Héroes, semidioses y daímones, Primer encuentro-coloquio de ARYS (Jarandilla de la Vera 1989)*, Madrid 1992, 59-67.
- Diez de Velasco 1991: F. Diez de Velasco, “Representaciones de Caronte en el pintor de las Cañas”, *AEA* 64, 1991, 234-244.

- Diez de Velasco 1994: F. Diez de Velasco, "Reflexiones en torno a los léцитos de fondo blanco con representaciones de Caronte en museos franceses", in *Homenaje al Profesor Blázquez*, I, Madrid 1994, 25-34.
- Diez de Velasco 1995: F. Diez de Velasco, *Los caminos de la muerte*, Madrid 1995.
- Diez de Velasco 2005a: F. Diez de Velasco, "Imaginando el Más Allá en el mundo griego", in M.L. Sánchez León (ed.), *El Més Enllà* (Religions del Món Antic 4), Palma de Mallorca 2004, 119-148.
- Diez de Velasco 2005b: F. Diez de Velasco, *La historia de las religiones: métodos y perspectivas*, Madrid 2005.
- Diez de Velasco 2006: F. Diez de Velasco, "Implicaciones sociológicas en el surgimiento y desarrollo del Caronte griego: apuntes de metodología", in J. Delgado (ed.), *Dioses viejos, Dioses nuevos. Formas de incorporación de nuevos cultos en la ciudad antigua*, La Laguna 2006, 27-39.
- Dörig 1966: J. Dörig *et al.*, *Die Griechische Kunst*, Munich 1966.
- Duhn 1885: F. von Duhn, "Charondarstellungen", *Archäologische Zeitung* XLIII, 1885, 12-24.
- Duhn 1887: F. von Duhn, "Charonlekythen", *JDAI(JKAI)* II, 1887, 240-243.
- Eitrem 1909: S. Eitrem, *Hermes und die Toten*, Christiania 1909.
- Fairbanks 1907-1914: A. Fairbanks, *Athenian White Lekythoi*, Cambridge, Mass., I, 1907; II, 1914.
- Felten 1971: K.F. Felten, *Thanatos und Kleophonmaler*, Munich 1971.
- Felten 1975: W. Felten, *Attische Unterweltdarstellungen*, Munich 1975.
- Furtwängler 1885: A. Furtwängler, *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium zu Berlín*, I-II, Berlín 1885.
- Garland 1985: R. Garland, *The Greek Way of Death*, Londres 1985.
- Genière 1971: J. de la Genière, *CVA* Palermo, collezione Mormino 1 (Italia 50).
- Golden 1988: M. Golden, "Did the Ancients Care When Their Children Died?", *G&R* 35.2, 1988, 152-163.
- Hafner 1951: G. Hafner, *CVA* Karlsruhe 1 (Alemania 7).
- Halbwachs 1930: M. Halbwachs, "La représentation de l'âme chez les grecs. Le double corporel et le double spirituel", *RMM* 37, 1930, 493-534.

- Heinemann 1913: K. Heinemann, *Thanatos in Poesie und Kunst der Griechen*, Munich 1913.
- Hoffmann 1984: H. Hoffmann, "Charos, Charun, Charon", *OJA* 3, 1984, 65-69.
- Hoffmann 1985: H. Hoffmann, "From Charos to Charon: Some Notes on the Human Encounter with Death in Attic Red-Figured Vase-Painting", *Visible Religion* 3, 1985, 173-204.
- Jahn 1854: O. Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München*, Munich 1854.
- Johnston 1999: S.I. Johnston, *Restless Dead: Encounters between the Living and the Dead in Ancient Greece*, Berkeley 1999.
- Kahn 1978: L. Kahn, *Hermès passe ou les ambigüités de la communication*, Paris 1978.
- Kahn 1979: L. Kahn, "Hermès, la frontière et l'identité", *Ktèma* 4, 1979, 201-211.
- Karusu 1961: S. Karusu, "Hermes Psychopompos", *AM* 76, 1961, 91-106.
- Kavvadias 2000: G.G. Kavvadias, *Ho zographos tou Sabouroff*, Atenas 2000.
- Kerenyi 1944: K. Kerenyi, *Hermes, der Seelenführer*, Zurich 1944.
- Koch-Brinkmann 1999: U. Koch-Brinkmann, *Polychrome Bilder auf weissgründigen Lekythen, Zeugen der klassischen griechischen Malerei*, Munich 1999.
- Kurtz 1975: D.K. Kurtz, *Athenian White Lekythoi*, Oxford 1975.
- Kurtz – Boardman 1971: D.K. Kurtz – J. Boardman, *Greek Burial Customs*, Londres 1971.
- Mainoldi 1987: C. Mainoldi, "Sonno e morte in Grecia antica", in R. Raffaelli (ed.), *Rappresentazione della morte*, Urbino 1987, 9-46.
- Mintsi 1997: E. Mintsi, "Hypnos et Thanatos sur les lécythes attiques à fonds blanc (deuxième moitié du Ve siècle av. J.-C.)", *REA* 99, 1997, 47-61.
- Muthmann 1982: F. Muthmann, *Der Granatapfel. Symbol des Lebens in der alten Welt*, Berna 1982.
- Mylonas 1880: K. Mylonas, "Symmikta archaiologikà", *BCH* IV, 1880, 371-375.
- Oakley 2004: J.H. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens. The Evidence of the White Lekythoi*, Cambridge 2004.

- Olmos 1993: R. Olmos, *Catálogo de los vasos griegos del Museo de Bellas Artes de La Habana*, Madrid 1993.
- Papaspyridi 1923: S. Papaspyridi (Karusu), “Ho technítis tôn kalamôn tôn leukôn lekúthôn”, *AD VIII*, 1923, 117-143.
- Peifer 1983: E. Peifer, *Eidola und andere mit dem Sterben verbundene Flügelwesen in der attischen Vasenmalerei in spätarchaischer und klassischer Zeit*, Frankfurt 1983.
- Pottier 1883: E. Pottier, *Étude sur les lécythes blancs attiques à représentations funéraires* (BEFAR 30), París 1883.
- Pottier 1916: E. Pottier, “Thanatos et quelques autres représentations funéraires sur des lécythes blancs attiques”, *MMAI* 22, 1916, 35-53.
- Raingart 1935: P. Raingart, *Hermès psychagogue*, París 1935.
- Rhomaïos 1930: K. Rhomaïos, *CVA*, Athènes, Musée National 1 (Grecia 1).
- Riezler 1914: W. Riezler, *Weissgrundige attische Lekythen*, Munich 1914.
- Robert 1879: C. Robert, *Thanatos*, Berlín 1879.
- Robinson 1934: D. Robinson, *CVA The Robinson Collection*, Baltimore 1 (USA 7).
- Rohde 1897: E. Rohde, *Psyche*, Darmstadt 1991 (or. Friburgo 1897, hay varias trads. al español).
- Ruhfel 1984: H. Ruhfel, *Das Kind in der Griechischen Kunst. Von der minoisch-mykenischen Zeit bis zum Hellenismus*, Maguncia 1984.
- Shapiro 1993: H. A. Shapiro, *Personifications in Greek Art. The Representations of Abstract Concepts 600-400 B.C.*, Zurich 1993.
- Siebert 1979: G. Siebert, “Eidôla. Le problème de la figurabilité dans l’art grec”, in *Méthodologie iconographique. Actes du colloque de Strasbourg 1979*, Strasbourg 1981, 63-73.
- Siebert 1990: G. Siebert, “Hermès”, *LIMC* V, 1990, 1, 285-387; 2, 198-273.
- Siikala – Diez de Velasco 2005: A.L. Siikala – F. Diez de Velasco, “Descent into the Underworld”, in L. Jones (ed.), *Encyclopedia of Religion*, IV, Nueva York 2005<sup>2</sup> (1ª ed. M. Eliade, ed., 1987), 2295-2300.
- Sourvinou 1986: C. Sourvinou-Inwood, “Charon”, *LIMC* III, 1986, 1, 210-225; 2, 168-174.

- Sourvinou 1995: C. Sourvinou-Inwood, *Reading Greek Death to the end of the Classical Period*, Oxford 1995.
- Stackelberg 1837: O.M.B. von Stackelberg, *Die Graeber der Hellenen*, Berlín 1837.
- Terpenning 1985: R.H. Terpenning, *Charon and the Crossing. Ancient, medieval and Renaissance Transformations of a Myth*, Londres 1985.
- Ure – Ure 1954: P. Ure – A. Ure, CVA University of Reading 1 (Gran Bretaña 12).
- Verbanck 1988: A. Verbanck-Piérard *et al.*, *Céramiques antiques de Grèce et d'Italie dans le patrimoine liégeois* (catálogo de la exposición Musée Art Wallon), Lieja 1988.
- Vermeule 1979: E. Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Los Ángeles 1979 (trad. esp., México 1984, con errores).
- Vernant 1965: J.P. Vernant, “Hestia-Hermès: sur l’expression religieuse de l’espace et du mouvement chez les Grecs”, in J.P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, París 1965, 124-170 (trad. esp., Barcelona 1983).
- Vickers 1999: M. Vickers, *Ancient Greek Pottery*, Oxford 1999.
- Vollkommer 1997: R. Vollkommer, “Eidola”, *LIMC VIII*, 1997, 1, 566-570; 2, 358-359.
- Waser 1898: O. Waser, *Charon, Charun, Charos, mythologisch-archäologische Monographie* Berlín 1898.
- Wehgartner 1991: I. Wehgartner, CVA Berlín, Antikenmuseum 8 (Alemania 62).
- Zanker 1965: P. Zanker, *Wandel der Hermesgestalt in der attischen Vasenmalerei*, Bonn 1965.