

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA

METODOS Y TENDENCIAS
ACTUALES EN LA INVESTIGACION
GEOGRAFICA E HISTORICA

Actas de las Jornadas de Madrid
(23-27 de marzo de 1987)

Textos recopilados y publicados bajo la coordinación de
E. MANZANO MORENO y J. ONRUBIA PINTADO

MADRID, 1988

Un mito popular: Caronte

FRANCISCO DÍEZ DE VELASCO ABELLÁN

Departamento de Historia Antigua

El siguiente trabajo es un intento de demostrar, por medio del estudio del mito de Caronte, que en ciertos momentos privilegiados del mundo antiguo surge un tipo de documentación que permite entrever modos de pensamiento de tipo popular. El análisis de las representaciones de Caronte en léцитos áticas de fondo blanco clarifica la comprensión de un mito tratado de modo muy inconexo en las fuentes literarias cuya aparición coincide con el aumento de la importancia económica, militar y política de las clases inferiores de la ciudadanía ateniense y cuyas características internas permiten englobarlo dentro de las manifestaciones de la religión popular.

La aproximación de mito y religión popular puede parecer en principio paradójica, ya que el origen del discurso mítico ha sido generalmente relacionado entre los griegos con una tradición poética de tipo aristocrático. Esta visión muy apegada a lo mental y muy dependiente de las fuentes literarias subestima un problema básico de éstas, que es su carácter parcial. Sólo queda clara esta *aporía* de las fuentes cuando un estudio se plantea no desde la perspectiva que éstas ofrecen, sino desde un esquema previo de preguntas a toda la documentación existente con la intención de resolver un problema delimitado desde un punto de vista teórico. Así dotados de un instrumento de trabajo ajeno a lo que los antiguos dijeron de ellos mismos se puede llegar a conocer algunos modos de conducta, algunas formas de pensamiento que los textos sólo dejan entrever, cuando lo hacen. Desde este punto de vista no es necesario que la narración mítica tenga un origen únicamente aristocrático por el mero hecho de que las fuentes que nos han llegado tras las numerosas cribas históricas sean las que mejor se adecuaban a la ideología aristocrática o ya en las postrimerías de la época arcaica a la ideología cívico-hoplítica. El mito forma parte de la cultura popular en muchas sociedades, no hay razón por tanto para pensar que entre los griegos no existiesen mitos de origen popular; la cuestión es buscarlos.

El primer escollo surge de la necesidad de delimitar el campo que abarca el concepto de religión popular. En los estudios numerosos y recientes que existen para la época moderna y contemporánea¹ pesa demasiado para servirnos de guía la preeminencia de la religión cristiana con su carácter dogmático y su sacerdocio unificador de creencias. La religión griega no contaba con un sacerdocio especializado ni con dogmas, la religión popular no se planteaba entre ellos como una «visión distinta» ya que todas las visiones eran distintas en potencia.

Los pocos estudiosos de la religión popular griega se han limitado o a tratar con especial interés a los campesinos o a centrar el estudio en las creencias de lo que denominan «personas corrientes» término de por sí bastante ambiguo²; al intentar diferenciar al «hombre corriente» a veinticinco siglos de distancia y sin la posibilidad de utilizar técnicas estadísticas nunca existe la certeza de que un mito o una creencia correspondan plenamente con lo que se intenta estudiar.

El método de análisis que he seguido se basa en plantear que la religión popular es un concepto de contenido fluctuante por remitir a grupos sociales en cambio constante. Mayor es esa capacidad de cambio entre los griegos que en la época moderna puesto que por una parte las creencias no tienen un patrón unificador como el que ofrece el cristianismo y por otra los cambios de la estructura social de las ciudades griegas y en especial de Atenas (de la única que ha quedado realmente documentación suficiente) han sido tan grandes que todos los grupos sociales tuvieron que emprender una adaptación de sus creencias a éstos.

Estos cambios que se producen en Atenas desde finales de la época arcaica desembocan en la instauración de un sistema político que otorga igualdad a todos los ciudadanos como contrapartida del aumento de la importancia económica, militar y política de las clases de ciudadanos con menos recursos³. En un sistema político en el que la aristocracia o los

¹ M. Vovelle, «Lo popular cuestionado» en *Ideologías y mentalidades* (Barcelona, 1985), 121-198. Véase también en B. Lacroix-P. Boglioni (eds.), *Les Religions populaires* (Québec, 1972).

² M. P. Nilson, *La religión populaire dans la Grèce antique* (Paris, 1954) hace hincapié en la religión de los campesinos. Sobre la religión del hombre corriente (*average man* o *ordinary man*) véase el excelente artículo de R. Dodds, «The religion of the Ordinary Man in classical Greece» en *The Ancient Concept of Progress and other Essays* (Oxford, 1973), 140-155 y las obras de J. D. Mikalson, *Athenian Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle* (Oxford, 1974) y B. C. Dietrich, *Death, Fate and the Gods. The Development of a Religious Idea in Greek Popular Belief and in Homer* (London, 1965). Más puntuales o anticuadas K. Lehr, *Populäre Aufsätze aus dem Alterthum, vorzugsweise zur Ethik und Religion der Griechen* (Leipzig, 1856); M. A. Grant, *Folktales and Herotales in the Odes of Pindar* (Lawrance 1967); L. Pearson, *Popular Ethics in Ancient Greece* (Stanford, 1962).

³ Véanse entre otros muchos enfoques W. F. Prentice, «The Fall of Aristocracies and the Emancipation of Men's Mind» *TAPhA* LVI (1925), 162-171; A. H. M. Jones, *Athenian Democracy* (London, 1966); A. Andrewes, *Greek Society* (London, 1967); C. Mossé, *Les institutions Grecques* (Paris, 1967); B. E. Hammond, *The political Institutions of the Ancient Greeks* (Chicago, 1970); R. Meiggs, *The Athenian Empire* (Oxford, 1967); M. Austin-P. Vidal-Naquet, *Écono-*

hoplitas tienen el control completo del estado había pocas posibilidades de que quedase reflejado en la documentación algún rastro de ideología o religión popular, será precisamente en el momento en que esta preeminencia se rompe y las clases inferiores de la ciudadanía acceden a una mayor importancia cuando podamos rastrear la expresión de alguna faceta de la religiosidad popular, siempre teniendo en cuenta que lo que aflora ha sufrido un proceso de adaptación a la nueva situación.

Apliquemos los conceptos antes esbozados al ejemplo concreto del mito de Caronte⁴. En primer lugar hay que dejar de lado, en principio, toda la documentación que vaya más allá de la época clásica ateniense, época del florecimiento democrático puesto que con la decadencia de este sistema cambian las condiciones que, en teoría, hacen posible la aparición testificada de atisbos de religiosidad popular. Se pierden así buena parte de los testimonios más conocidos, casi tópicos, del barquero Caronte y especialmente la visión que de él ofrece Virgilio y que será la que forme parte del acervo cultural europeo desde el renacimiento (Dante, Miguel Angel, incluso Cervantes)⁵. Pero así sólo queda el Caronte ateniense, el que hay posibilidad de demostrar que es popular.

Los primeros documentos que tratan de Caronte se fechan a comienzos del siglo V a. C., después de las guerras médicas. El primero es una cita de un poema épico perdido, la *Miniada*⁶ fechable por las referencias

mies et sociétés en Grèce ancienne (Paris, 1972); M. T. W. Arnheim, *Aritocracy in Greek Society* (London, 1977) y J. A. Vartsos, «Class Division in Fifth Century Athens», *Platon* XXX (1978), 226-244.

⁴ La bibliografía específica sobre Caronte es la siguiente: G. Kruger, *Charon und Thanatos* (Berlín, 1866); E. Saglio, «Charon» en *Dictionnaire...* de Daremberg-Saglio I, 2, 1099-1101; V. Sybel, «Charon» en *Ausführliches Lexikon* de Roscher I, 1 cols. 884-886; A. Baumeister, *Denkmäler des klassischen Altertums* I (1889), 378-379; S. Rocco, *Il mito di Caronte nell'arte e nella letteratura* (Torino, 1897); O. Waser, *Charon, Charun, Charos, mythologisch-archäologische Monographie* (Berlín, 1898); O. Waser, «Charon» en *Realencyclopädie...* de Pauly-Wissowa (1889) III, 2 cols. 2176-2181; A. Furtwängler, «Charon. eine altattische Malerei», *ARW* VIII (1905), 191-202; P. Kyriazopoulou, *Le personnage de Charon de la Grèce ancienne à la Grèce Moderne* (Thèse, Paris 1950); F. A. Sullivan, «Charon, the Ferryman of the Dead», *CJ* 46, 1 (1950), 11-17; A. Hermann, «Charon» en *Reallexikon für Antike und Christientum* II (1954) cols. 1040-1061; A. de Franciscis, «Caronte» en *Enciclopedia dell'Arte Antica* II (1954), 356-358; H. von Geisau, «Charon», *der kleine Pauly* I (1975) cols. 1138-1139; W. Felten, *Attische Unterweltdarstellungen* (München 1975), 86-90 (=Charon und die Topographie der Unterwelt im 5 Jahrhundert); H. Hoffman, «Charos, Charun, Charon», *Oxford Journal of Archaeology* 3 (1984), 65-69; R. H. Terpenning, *Charon and the Crossing, Ancient, Medieval and Renaissance Transformations of a Myth* (Lewisburg, 1985).

⁵ Virgilio, *Eneida* VI, 298 y ss. También Terpenning (*op. cit.* en nota 4); L. Jaconini, *Il Caronte di Dante paragonato col Caronte di Vergilio* (Firenze, 1888).

⁶ *Miniade* fr. 1 (Kinkel = Bernabé) = Pausanias X, 28, 2 «ἐνθ' ἤτοι νέα μὲν νεκυάμβατον ἦν ὁ γεραιὸς πορθμεὺς ἔχων οὐκ ἔλαβον ἐνδοθεν ὄρμου». La presencia de Teseo en este poema hace que la fecha se fije en el siglo V a. C. La importancia de Teseo como héroe cívico aumenta tras las guerras médicas, sobre todo tras la supuesta aparición en Maratón junto a los Atenienses (Plutarco, *Teseo*, 35) a pesar de que los Pisistrátidas lo utilizaron como mítico promotor del sinecismo ático; véase W. R. Connor, «Theseus in classical Athens» en *The Quest for Theseus*

a Teseo después del 490 a. C. donde Caronte aparece caracterizado como un viejo barquero. Esta será la forma en que Polignoto de Tasos unos años después y quizás siguiendo a la *Miniada* le dará en su pintura mural de la *Lesché* de los Cnidios en Delfos⁷. Contemporánea de la *Miniada* debe ser una representación de Caronte en un vaso de figuras negras del Museo de Frankfurt⁸ en la que el barquero aparece con barba blanca, sentado en su embarcación y rodeado de las almas aladas (*eidola*) de algunos difuntos que revolotean a su alrededor. Otra cita velada, también del primer clasicismo aparece en Esquilo, en la que se habla del barquero, pero sin dar su nombre⁹.

Hasta el momento nos encontramos con una documentación esporádica e inconexa, como lo es casi toda la que se refiere a Caronte en las fuentes literarias. Por suerte existe un material arqueológico, las lécitos áticas de fondo blanco en las que Caronte aparece algunas veces representado y que palió esta falta de testimonios literarios. La lécito de fondo blanco¹⁰ es una forma cerámica específicamente ateniense que surge de las innovaciones de los alfares áticos en el último tercio del siglo VI a. C. La técnica de fondo blanco crea una superficie muy adecuada para el dibujo, pero también demasiado frágil por lo que se irá abandonando en todas las formas cerámicas salvo en las lécitos debido a que éstas en torno a los años centrales del siglo V a. C. se especializan en el uso funerario. Al utilizarse la lécito únicamente unas pocas horas, para perfumar el cadáver en la ceremonia de la exposición y para adornar la tumba y las gradas de la estela durante la inhumación y las ceremonias fúnebres; la fragilidad de la superficie para pintar no era un problema a la par que el dibujo resaltaba y era más fácil de realizar.

La temática, acorde con el uso del vaso, será exclusivamente funeraria durante toda la segunda mitad del siglo V a. C. hasta la desaparición de este tipo cerámico en los últimos años del siglo. Se trata por tanto de un material homogéneo y de un origen bien distinto al habitual de las fuentes literarias. Los pintores de lécitos son trabajadores manuales, pertenecían en general a

(A. G. Ward ed.) (London, 1970), 143-174 y esp. 155-156; E. Vermeule, *Aspects of Death in Greek Art and Poetry* (Los Ángeles, Berkeley, London, 1979), 4 y not. 7 y 211-212. Para las representaciones figuradas de Teseo en el más allá W. Felten (*op. cit.* en nota 4), 46-64 (Theseus und Peirithoos im Unterwelt).

⁷ Pausanias, X, 28, 1 a 3; sobre Polignoto y la pintura de la *Nekyia* de Odiseo véase M. Robertson, *A History of Greek Art* (London, 1975), 266 y ss. W. Felten (*op. cit.* en nota 4), 65-85 (Die Nekyia des Polignot in der Lesche der Knidier zu Delphi); K. Robert, *Die Nekyia des Polignots* (Halle, 1892), *passim* y esp. 46 y 58 y ss.

⁸ Frankfurt Li 560. Véase K. Deppert, *Corpus Vasorum Antiquorum* Deutschland 30, Frankfurt am Main 2 (1968), 11-12 il. 46; pintor no atribuido por Beazley, comienzos del siglo V a. C.

⁹ Esquilo, *Siete contra Tebas* 854 y ss.

¹⁰ Véase AWL; Kurtz. Obras anteriores básicas aunque superadas por la óptica de Beazley son E. Pottier, *Étude sur les Lécythes blancs attiques à représentations funéraires* (BEFAR 30, París, 1883); Fairbanks; W. Riezler, *Weissgrundige attische Lekythen* (München, 1914); Buschor; más teórico e interpretativo L. J. Elferink, *Lekythos* (Amsterdam, 1934).

las clases inferiores de la ciudadanía¹¹, estaban por tanto en condiciones de expresar, si lo aceptaba la clientela, creencias de tipo popular. La clientela de los talleres cerámicos no era generalmente de tipo popular ya que los mayores vasos debían alcanzar precios muy altos. Las lécitos, en comparación no eran vasos caros y salvo algunas obras de gran calidad como, por ejemplo, las del pintor de Aquiles no podemos catalogarlas de obras de arte.



Foto 1: Karlsruhe B-2663, pintor del Tymbos. (de Fairbanks, I, pl. XIV, 4).

¹¹ Para el estudio general de los artesanos véase A. Burford, *Craftsmen in Greek and Roman Society* (London 1971), más específico J. Ziomecki, *Les représentations d'artisans sur les vases attiques* (Wroclaw-Warszawa-Krakow-Gdansk, 1975), *passim* y esp. 125-135. También R. Bianchi-Bandinelli, «L'artista nell'antichità classica *ArchClass* IX (1957), 1 y ss.; E. Paribeni, «artistas y artesanos en la Pentecontecia» en *Grecia en la época de Pericles. Las artes figurativas* (Historia y civilización de los Griegos, dir. R. Bianchi-Bandinelli t. IV), 49-61. Algunas afirmaciones dudosas en lo que se refiere a las lécitos expresa T. B. L. Webster, *Potter and Patron in Classical Athens* (London, 1972).

Las léцитos en las que aparece Caronte presentan una calidad generalmente baja con respecto al resto de las léцитos de tema funerario.

Un pintor excelente, como el de Aquiles¹² no trató este tema y solamente pueden destacar algunas obras del pintor de Munich 2335¹³ y más por la composición y la fuerza psicológica de las escenas que por la perfección del dibujo. La calidad general de las escenas de Caronte es muy mediocre y en algunos casos nos encontramos más ante caricaturas que auténticas pinturas. Un pintor como el del *Tymbos* (foto 1) presenta a un Caronte caricaturesco y de factura descuidada tanto en la lécito de Karlsruhe como en la de Oxford¹⁴. En otra pintura, fechable cuarenta años más tarde y que se encuentra en el museo de Louvre (foto 2) destaca el excelente retrato de Caronte¹⁵, pero como contraste frente a un cuerpo dibujado de modo deforme y con enormes desproporciones entre los miembros lo que denota un descuido en la ejecución sólo aceptable en un trabajo de bajo precio.

Entrando en un análisis más detallado se constata que a partir de la séptima y octava décadas del siglo v a. C. coincidiendo con la obra del pintor del Cuadrado, del que poseemos seis representaciones de Caronte¹⁶ el modo de trabajo de los pintores de léцитos se vuelve repetitivo y descuidado y los talleres se especializan poco a poco y finalmente de modo exclusivo en esta forma cerámica empleando técnicas para aumentar el ritmo de producción a costa de una clara reducción de la calidad. La mayoría de las léцитos del tema de Caronte pertenecen a esta última etapa (obras de los pintores de Atenas 1762, de las Cañas, del grupo R, del Triglifio, del grupo de Atenas 1834)¹⁷ y

¹² AWL, 13 y ss. ARV, 986 y ss. Para, 437 y ss. Kurtz, 41 y ss.

¹³ Nueva York, *Metropolitan Museum* 09. 221.44 (ARV. 1168 n.º 128); Fairbanks, II, 15 y pl. IV; AWL, 21 pl. VII, 3; Kurtz, 56 y 218 pl. 42.1. Atenas, Museo Nacional 1927 (ARV, 1168 n.º 130); Fairbanks, II, 38-39; Riezler (*op. cit.* en nota 10), 139 il. 82.

¹⁴ Karlsruhe B-2663 (ARV, 756 n.º 63); Fairbanks, I, 307 p. XIV, 4; G. Hafner, *Corpus Vasorum Antiquorum*, Deutschland 7, Karlsruhe (1951), 36 n.º 1 pl. 30, 1. Oxford, *Ashmolean Museum* 547 (G 258) (ARV, 756 n.º 64); P. Gardner, «Vases added to Ashmolean Museum, part II», *JHS* XXV (1905), 75-76 n.º 547; Fairbanks, I, 205 pl. 23, 2 y 83 nota 4.

¹⁵ Paris, Louvre CA 537 (ARV, 1384 n.º 18); Riezler (*op. cit.* en nota 10), 139 il. 89; Fairbanks, II, 162 p. XXIV, 3; Kurtz, 63 y 223 pl 50, 1.

¹⁶ Atenas (ARV, 1237 n.º 16); Bruselas, *Musée du Cinquantenaire* A 903 (ARV, 1237 n.º 14); antes en Cambridge (Seltman) (ARV, 1237 n.º 1); Manchester, Universidad (ARV, 1237, n.º 2); Nueva York, *Metropolitan Museum* 75. 2. 6 (GR 619) (ARV, 1237 n.º 17); Oxford (antes en la col. Burgon) (ARV 1237 n.º 15). En general véase Buschor, 185; AWL, 22-23; ARV, 1237-1240.

¹⁷ Cerca del pintor de Atenas 1762 está Atenas, Museo Nacional 1758 (ARV, 1241, 1), en general sobre el pintor véase ARV, 1241. El pintor de las Cañas pintó las siguientes léцитos: Arlesheim (ARV, 1376 n.º 8); Atenas, Museo Nacional 1759 (*id.* n.º 1); 1999 (*id.* n.º 2); 2000 (*id.* n.º 3); 2028 (*id.* n.º 4); venta (*id.* n.º 7); privado (*id.* 1337 n.º 10); Basilea venta (*id.* n.º 9); Conpenague, Museo Nacional 729 (*id.* n.º 13); NY Carsberg Glyptothek 2789 (*id.* n.º 12); Colonia (*id.* 1672 n.º 14 = Para, 485); Hamburgo 1917. 817 (*id.* 1381 n.º 111); Heildelberg (*id.* 1377 n.º 14); Londres D-61 (*id.* n.º 15); Paris, Louvre MNB 662 (*id.* n.º 11); Venta (*id.* 1376 n.º 6) Providence, *Rhode Island School of Design* 25.082 (*id.* n.º 5). Son probablemente obras del pintor la lécito desaparecida (antes en el seminario de arqueología de la Universidad de Berlin (F. Brommer, «Eine Lekythos in Madrid», *MM* 10 (1969), 168 n.º 54) y Leningrado (antes en la col. Botkin) (Brommer, *supra*, 168 n.º 61). Véase sobre este pintor Buschor, 186; AWL, 24; ARV,



Foto 2: París, Louvre Ca 537, Grupo R. (Fairbanks, II, pl. XXIV, 3)

destacan los más de veinte ejemplos que realiza el pintor de las Cañas en los que queda patente la repetición casi fiel de composiciones y posición de los personajes, lo que denota claramente que realiza un trabajo en serie y de bajo precio.

1376-1382; Para, 485-486; Kurtz 58-68. El único estudio monográfico sigue siendo Papaspyridi "ο τεχνίτης των καλαμών των λευκών λυκηθών" *AD VIII* (1923), 117-143. Al grupo R, relacionado con el anterior pertenece la lécito *supra* nota 15. Al pintor del Triglifo pertenecen las léцитos de Berlín 2680 (ARV, 1385 n.º 1); 2681 (ARV, 1385 n.º 2) y Atenas (ARV, 1385, 1385 n.º 3). Sobre este autor véase Buschor, 19-20; AWL, 23-24; ARV, 1384-1387; Para, 486 487; Kurtz, 66-68. Al grupo de Atenas 1934 pertenece la lécito del *Fogg Museum* de Cambridge (Massachusetts) 60.338 (ARV, 1388 n.º 1).

Entre las léцитos de la época anterior al pintor del Cuadrado las obras más antiguas (pintor del *Tymbos*, pintor de Londres E 342)¹⁸ son de una calidad ínfima; algo mejores son las obras del pintor de Saburoff, del de *Thanatos*, del del *Hypnos* de Nueva York, del del Pájaro o del de Munich 2335¹⁹ aunque en ningún caso llegan a poseer la fuerza de las obras del pintor de Aquiles.

Podemos de todo ello concluir que buena parte de las obras en las que aparece Caronte en léцитos de fondo blanco abastecían a una clientela de tipo popular, que pedía obras de bajo precio sin tener en cuenta la calidad del producto y que podía aceptar o incluso buscar temas de la religión popular que la clientela habitual de los ceramistas rechazaba o había rechazado hasta el momento.

El modo en que aparece representado Caronte es también significativo. El modo habitual lo presenta como un hombre de mediana edad, de facciones incluso agradables, viste el *exomis*, túnica corta que llevaban los trabajadores manuales atenienses, y en la cabeza lleva generalmente el *pilos*, el gorro cónico de piel de los marineros de la flota ateniense²⁰. Más que el viejo barquero, símbolo de la muerte, parece un miembro de la clase inferior de la ciudadanía de Atenas, uno de esos *thetes* que remaban en las naves que vencieron a los persas en Salamina y que en el siglo V a. C. fueron el sostén del imperio marítimo ateniense y los que se beneficiaron de forma más notoria de esta situación de prosperidad.

¹⁸ Del pintor del *Tymbos* son las léцитos *supra* nota 14, sobre el autor véase Fairbanks, 1, 295-334; Buschor, 184; ARV, 754-758; Kurtz, 83 nota 4. Del pintor de Londres E 342 es la léцитo del *Fine Arts Museum* de Boston 95.47 (ARV, 670 n.º 17). Sobre el pintor véase ARV, 669-672; Para, 404; Kurtz, 35, nota 13.

¹⁹ Del pintor de Saburoff son las léцитos de Atenas, Museo Nacional 1926 (ARV, 846 n.º 193); 17916 (*id.* n.º 194); privado (*id.* n.º 195); privado (*id.* n.º 198); Berlín 2455 (*id.* n.º 196); Nueva York, *Metropolitan Museum* 21.88.17 (*id.* n.º 197); París, Louvre N 3449-L 66 (ARV, 847 n.º 199 = 198 bis). Sobre el pintor véase AWL, 16-17; ARV 837-851; K. F. Felten, *Thanatos und das Kleophonmaler* (München, 1971), 32-35; Kurtz, 34-37. Del pintor de *Thanatos* son las léцитos de Munich 2777 (ARV, 1128 n.º 11), de Berlín 3160 (ARV, 1229 n.º 29) y la de Munich 6221 (2791-2478) (ARV, 1231 n.º 1; Felten, *op. cit. supra*, 18). Sobre el pintor véase Buschor, 180-181; ARV, 1228-1231; Para, 467; Felten, *op. cit. supra, passim* y esp. 12-31; Kurtz, 38-41. Al pintor del *Hypnos* de Nueva York corresponde la léцитo del *Metropolitan Museum* de Nueva York 23. 160.36 (ARV, 1242 n.º 1), sobre el pintor véase Buschor, 186; ARV, 1242-1243; Kurtz, 37-38. Al pintor de Pájaro o su estilo se atribuyen Atenas, Museo Nacional 12342 (ARV, 1668 n.º 4); 19356 (ARV, 1232 n.º 7 bis) y Basilea (venta, ex Elgin) (ARV, 1234 n.º 25), este autor ha sido estudiado por Buschor, 187-188; AWL, 22 y sobre todo Kurtz, 52-55. Sobre el pintor de Munich 2335 dos de cuyas obras se citaron en nota 13 también pintó la del museo Nacional de Atenas 1942 (ARV, 1168 n.º 129) y la del museo Nacional de Cracovia (antes en el museo Czartoryski 1251) (ARV, 1168 n.º 127). Véase sobre el pintor AWL, 20-22; ARV, 1138-1169; Kurtz, 55-56.

²⁰ E. Abrahams, *Greek Dress* (1908, reed. M. Johnson, Chicago 1964), 52; M. M. Evans, *Chapters on Greek Dress* (reed. Johnson 1964), 46 y ss.; P. Paris, "πῖλος" en *Dictionnaire de Daremberg-Saglio* IV, 1, 479-481; Amelung, "χιτῶν" en *Realencyclopädie* de Pauly-Wissowa III (1899), cols. 2309-2335; G. Blum, «Tunica» en *Dictionnaire de Daremberg-Saglio* V, 534-540; M. Bieber, *Griechische Kleidung* (Berlin-Leipzig, 1928), 20 y ss.; M. Sichel, *Costume of the Classical World* (London, 1980), 28 y ss.

Pero junto a este Caronte existe otro repulsivo²¹ más que un psicopompo o *psychagogos* es un raptor, más que ayudar como amigo e igual al difunto en el trance de viajar al inframundo le horroriza y le priva de vida. El Caronte raptor será el que prevalezca, incluso hasta la época contemporánea en la religiosidad popular helénica con el nombre de *Charos* o *Charondas*²². Para un lexicógrafo de la antigüedad tardía²³ Caronte se confunde ya con *Thanatos*, el genio de la muerte. Entre los etruscos el genio *Charun* será el raptor repulsivo que paraliza y abate a los hombres²⁴. Esta forma de ver la muerte presenta un primitivismo indudable, se aleja del ideal aristocrático de la muerte heroica como aparece expresado en los poemas homéricos, o de la muerte hoplítica, deseable si es para defender a la ciudad que canta, por ejemplo, Tirteo. Esa visión de la muerte corresponde a una forma de pensamiento de tipo popular. La pregunta que podía interesarnos contestar sería la de la posibilidad de un origen preclásico del mito de Caronte.

Algunos investigadores, basándose en una afirmación del historiador Diodoro de Sicilia²⁵ creyeron que era una figura mítica tomada de los egipcios; aceptaban además fechas muy altas para la redacción del poema épico *Miníada* y por tanto fechaban en pleno arcaísmo la llegada del barquero Caronte al acervo cultural griego. Hoy sabemos que el barquero egipcio tiene unos comeditos bien diferentes de los de Caronte y que la etimología propuesta por Diodoro es errónea²⁶. También aparece cada vez más claro que los fenómenos de difusión cultural no son tan evidentes como creía la investigación de hace unas décadas y que la aceptación de un modo cultural ajeno a una sociedad proviene más de su eficacia y adaptabilidad a las necesidades de esa sociedad

²¹ Caronte repulsivo o animalesco aparece en las siguientes léxicos: Atenas, Museo Nacional 1926 y 1914; Atenas (K. Mylonas "λευκai αττικai ληκυθοι μετα χαρωνειων παραστεσειων" *BCH* I (1877), 43 nota 2 n.º 6 α); Atenas, venta (Fairbanks, I, 308); Atenas, antes en la col. Russopulos (Mylonas, *op. cit. supra*, 42 n.º 5) Berlin 3160; Boston 95. 47; Cambridge (Massachusetts), *Fogg museum* 60.338; Munich 2777.

²² M. Alexiou, «Modern Greek Folklore and his Relation to the Past: The Evolution of Charos in Greek Tradition» en *The "Past" in Medieval and Modern Greek Culture* (S. Vryonis ed.), 221-236; Kyriazopoulou, (*op. cit.* en nota 4); B. Schmidt, *Das Volksleben der Neugriechen* (Leipzig, 1871), I, 220 ss.; J. C. Lawson, *Modern Greek Folklore and Ancient Greek Tradition* (Nueva York, 1909), 98-117; D. C. Hesseling, *Charos, ein Beitrag zur Kenntnis des neugriechische Volksglauben* (Leiden, 1897; G. Moravcsik, «Il Caronte bizantino», *Studi Bizantini e Neellenici* 3 (1931), 45-68; J. Mavrogordato, «Modern Greek Songs of the Dead» *JHS* LXXV (1955), 42 y ss.; G. Saunier, «Le combat avec Charos dans les Chansons populaires grecques», *EAHNKA* 25 (1972), 119-152/335-370; R. Beaton, *Folk Poetry of Modern Greece* (Cambridge 1980), 60 y ss. Sobre la posibilidad de existencia de un *Charos* clásico véase Hoffman (*op. cit.* en nota 4).

²³ Suda s. v. "χάρων" = "ὁ θάνατος".

²⁴ Véanse la mayoría de las obras citadas en nota 4 y especialmente Waser y Hoffman. También J. A. Ambrosch, *De Charonte Etrusco* (Bratislava, 1837) y sobre todo F. de Ruyt, *Charon, démon étrusque de la mort* (Bruxelles, 1934).

²⁵ Diodoro I, 92-96 y esp. 92, 3; Waser (*Charon... op. cit.* en nota 4) 12 y ss.; Waser (en *Realencyclopädie... op. cit.* en nota 4) cols. 2176-2181; Ambrosch (*op. cit.* en nota 24), 41; Kruger (*op. cit.* en nota 4), 5.

²⁶ A. Burton, *Diodorus Siculus Book I, A Commentary* (Leiden, 1972) 277; H. Bonnet, «Jenseitsfährmann» en *Reallexikon der ägyptische Religionsgeschichte* (1952), 333-334.

que de oscuros fenómenos de moda. Los contactos de los griegos con Oriente son muy antiguos, mucho del material mítico orientalizante ya era conocido en el segundo milenio a. C. en época micénica; y lo poco que sabemos de lo que ocurría en el continente helénico antes de la llegada de los griegos aumenta esa sensación de conexión con el resto del Mediterráneo oriental.

Desde esta óptica parece comprenderse mejor una cita del lexicógrafo Hesiquio en la que presenta a Caronte como hijo de Akmon²⁷, es decir dos generaciones anterior a Zeus. Lawson y Schmidt²⁸ concluyeron por paralelos con otras figuras míticas de genealogía anterior a Zeus que Caronte debió ser una divinidad antigua relegada en la remodelación del panteón olímpico. Los orígenes del panteón olímpico son oscuros y difícilmente clarificables, pero parece probable, por la jerarquización en torno a Zeus que en él aparece, que resulten, en parte, de un intento de los monarcas micénicos de llevar al plano divino su preeminencia en el plano político; este panteón será aceptado por las clases dirigentes posthoméricas y por eso aparece de modo tan estructurado en la épica aristocrática de la que los poemas homéricos son el mejor y casi exclusivo ejemplo.

Caronte, excluido de toda esta reorganización no tiene un puesto entre las divinidades de la aristocracia y no aparece en las fuentes hasta el momento crucial para las clases populares atenienses que sigue a las guerras médicas. Este Caronte se nos muestra de un modo coherente y suficiente en las léцитos de fondo blanco, forma cerámica que por sus especiales características (precio y temática) podía ser, en algunos casos, adquirida por una clientela popular. Pero ya no es el primitivo genio mortífero, el mito se ha adaptado a la nueva situación y Caronte aparece como un *thes*, un igual que guía, como compañero, al muerto al más allá.

La otra forma de ver a Caronte resurgirá en época postclásica o incluso aparece con la crisis de la democracia en las obras de un cómico conservador y pro campesino como Aristófanes²⁹; la preeminencia del Caronte raptor nos recuerda que el Caronte benévolo corresponde con un momento histórico muy definido, el de la «edad de oro» de los populares atenienses.

²⁷ Hesiquio, s. v. Ἀκμονιδῆς = “χαρῶν καὶ ὁ Ὀυρανός Ἀκμονοῦ γὰρ παῖς”.

²⁸ Schmidt (*op. cit.* en nota 22), 222-224; Lawson (*op. cit.* en nota 22), 116-117.

²⁹ Aristófanes, *Ranas* 140; 180-184; 270 *Pluto* 278. *Lisistrata* 606. La posibilidad de la existencia de una representación figurada del *Thanatos* popular, tal como aparece en el comienzo de la *Alceste* de Eurípides (49 y ss.) o en Hesíodo (*Teogonía* 764-766) fue defendida por E. Pottier en «Thanatos et quelques autres représentations funéraires sur des léchytes blancs attiques» *MMAI* 22 (1916), 35-53 y posteriormente por F. de Ruyt en «Le *Thanatos* d'Euripide el le Charun étrusque» *AC I* (1932), 61-77 al estudiar la lécito del Louvre CA 1264, obra de un pintor del grupo R (ARV 1384 n.° 19) Hoffman (*op. cit.* en nota 4), siguiendo una sugerencia de M. Robertson intenta defender que el genio alado que aparece no es *Thanatos*, sino *Charos*. El problema, solamente esbozado por Hoffman y que requeriría por sí solo un artículo tiene una solución difícil. Creemos, por lo expresado a lo largo de esta comunicación sobre la existencia de un Caronte raptor pre y postclásico, que el genio alado de esta lécito de París, que por otra parte aparece vestido y caracterizado como Caronte, salvo por las alas que le salen de la espalda, puede tratarse del barquero infernal, aunque representado de una manera anómala y muy realista, en la forma en que se le figurará en la época neohelénica.

ABREVIATURAS UTILIZADAS

Las abreviaturas de los títulos de revistas siguen el índice de *Année Philologique*. Se han utilizado también las siguientes abreviaturas

AWL = J. Beazley, *Attic White Lekythoi* (Oxford-London, 1938)

ARV = J. Beazley, *Attic Red Figure Vase Painters* (London 1963, 2.^a ed.)

Para = J. Beazley, *Paralipomena* (London, 1971)

Kurtz = D. K. Kurtz, *Athenian White Lekythoi* (Oxford, 1975).

Fairbanks = A. Fairbanks, *Athenian White Lekythoi* (New York, 2 vols. 1907-1914).

Buschor = E. Buschor, «attische Lekythen der Parthenonzeit», *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, n. s. II (1925), 167-199.