

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Las puertas de Ditis: estudio comparativo sobre las
posibilidades de interacción entre vivos y muertos en el
Mediterráneo antiguo**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Chiara Cappanera

Directores

Santiago Montero Herrero
Alberto Bernabé Pajares

Madrid

© Chiara Cappanera, 2019

CHIARA CAPPANERA

**LAS PUERTAS DE DITIS: ESTUDIO COMPARATIVO
SOBRE LAS POSIBILIDADES DE INTERACCIÓN ENTRE
VIVOS Y MUERTOS EN EL MEDITERRANEO ANTIGUO.**

TESIS DOCTORAL

DIRIGIDA POR:

SANTIAGO MONTERO HERRERO Y ALBERTO BERNABÉ PAJARES



**UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID**

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LAS RELIGIONES

MADRID 2019



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. Chiara Cappanera,
estudiante en el Programa de Doctorado Ciencias de las Religiones,
de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

Las puertas de Ditis: estudio sobre las posibilidades de interacción entre vivos y muertos en el Mediterraneo Antigo

y dirigida por: Santiago Montero Herrero y Alberto Bernabé Pajares

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 2 de septiembre de 2019

Fdo.: Chiara Cappanera

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

AGRADECIMIENTOS.

A Cristina, Elena, Mar e Patra; sin vosotros esta tesis no existiría, literalmente.

Creo que todas las tesis doctorales, en realidad, sean un nacimiento, y, en mi caso, la comparación con el nacimiento tardío de Heracles es bastante apropiada: reemplazas a la furiosa Hera por la inocua burocracia, lenta y a veces ciega, y pan comido.

Pero al final, Alcmena se sentiría feliz con su hijo semidivino y también obligada a dar las gracias a todas aquellas personas que, de una forma y otra, la habían ayudado a hacer que esos diez meses de gestación fueran más llevaderos o incluso en algunos momentos, divertido; yo también quiero dar las gracias.

En primer lugar, quiero dar las gracias a mi esposo con todo mi corazón. Sin duda el egocentrismo de los estudiantes de doctorado lleva a perder de vista las cosas realmente importantes de la vida, y a alejarse de lo real y lo concreto, pero él ha sido mi "medidor de realidad". Todo lo que hemos construido en estos años, en esta historia paralela al doctorado, me ha ayudado a reconocer los objetivos a los que realmente vale la pena aspirar y llegar

Ahora me gustaría dar las gracias a las personas de quienes todo se originó; mi padre y mi madre. Gracias por haber tenido la fuerza, la paciencia y la perseverancia para regalar a una niña curiosa toda la serie completa de libros mitológicos para los niños de "Dammi Editore", gracias por creer que había algo en mí que no se debía desperdiciar, gracias por haber invertido en esto vuestro dinero y, lo que es aún más precioso, vuestro tiempo.

Siguen todos los "míos": mi hermano Claudio y mi hermana Carla, con su esposo Federico y su hijo Michele, gracias por haber pasado tantos momentos juntos, momentos buenos y malos pero siempre fundamentales para nuestra vida adulta.

Gracias a mi tía Maria, a Daniela y, sobre todo, a mi abuela Angela, memoria histórica de mi familia; ella me enseñó el valor de la memoria y de las raíces, porque

ninguno puede realmente crecer si no tienes raíces bien profundas; gracias por todo el amor que me diste y que segues dándome.

Es justo y también agradable, agradecer a quienes me ayudaron físicamente a cultivar este proyecto; en primer lugar el profesor Santiago Montero, que creía en esta investigación y aceptó dirigir una tesis a distancia y la profesora Julia Mendoza, siempre disponible para aclarar mis dudas burocráticas.

“Grazie mille” al profesor Alberto Bernabé por haberme seguido en los últimos, agotadores, dos años, gracias por sus revisiones siempre puntuales y estimulantes y por todo lo que ha hecho por mí. De hecho, aunque es cierto que la Universidad le paga por esto, como me dijo una vez, su cuidado y atención a la tesis fueron invaluable.

Quiero agradecer sinceramente a la profesora Federica Petraccia por seguirme a lo largo de mi carrera académica, desde los estudios de grado hasta el doctorado; gracias por haber visto mucho más lejos que yo y gracias sobre todo por haber creído en mí y en mi potencial.

Aquí no puedo dejar de agradecer también al profesor Igor Baglioni y al profesor Tommaso Braccini; al primero gracias por haber corregido pacientemente todos mis capítulos, incluso cuando, teniendo la prisa que, como sabemos, es mala consejera, recibió páginas poco claras y cuidadas, con errores formales y errores ortográficos. Gracias de todos modos por aceptar este "mal trabajo", gracias por presionarme de forma suave para mejorar.

Al profesor Braccini todos mis agradecimientos por el entusiasmo mostrado hacia mis proyectos, pequeños o grandes, por haber demostrado estar bien dispuesto conmigo, no solo desde un punto de vista académico sino también desde un punto de vista personal, mostrando comprensión por las dificultades objetivas por las cuales pasé en estos años de doctorado.

Entramos ahora en el turno de los amigos; primeras son Cristina y Elena. Ellas me hospedaron en todas mis permanencias en Madrid, me ayudaron con los diversos documentos, con un idioma en el que nunca profundicé, y bajaron a Génova para celebrar mi matrimonio: los placeres de la *xenia*. Gracias porque sin vosotras probablemente no habría tenido éxito en esta “aventura”, gracias porque el plan humano, con nuestra amistad, es lo mejor que me ha dejado este doctorado.

Gracias a Mar también, otra compañera y amiga española, con quien compartimos el año pasado el momento mágico de la entrega y el depósito de la tesis, que terminó, afortunadamente para ella. Su amabilidad al darme una lista detallada de los pasos a seguir para el depósito y su tesis como modelo de todos los aspectos formales, fueron un regalo para mí.

En fin, muchas gracias a Patra, que se ha enfrentado a la "casa que enloquece a la gente", citando a Astérix y Obélix, aventurándose en todas las secretarías del Departamento en busca de respuestas que nadie ha sabido o querido dar; gracias por todo el tiempo que has dedicado a mi tesis.

Quiero agradecer ahora mi compañeras genovesas; la primera la que ha compartido conmigo el calimaqueo μέγα βιβλίον μέγα κακόν, mantra para defender nuestras tesis, inspirado en la Musa Sutil, contra las expectativas de aquellos que imaginaron una tesis digna del grito de los Telquines. Nuestra cercanía no se limita a elegir este modelo; la tenacidad, con la que queríamos a toda costa conciliar la vida privada y la vida de los "investigadores" me ha permitido avanzar sintiéndome siempre apoyada.

Luego está Valentina, con quien hemos compartido dos conferencias en Madrid y ocasionalmente el piso. Compartimos también, lo que es más importante, una visión de la vida bastante similar, apoyada en objetivos que son realmente indispensables para nosotros, no siempre en concordancia con la imagen de la mujer de carrera en el mundo de la academia.

En este sentido, quiero agradecer a otra mujer "de carrera", esta vez carrera en el mundo de la química. La encontré en el curso de mi vida y compartí con ella experiencias muy similares, un doctorado en otro país, en su caso, en Alemania y un matrimonio; gracias Giulia por chatear conmigo en Skype tantas veces y por ayudarme a entender lo que quería.

Si navegáis por el texto que tenéis en vuestras manos, sin necesariamente leerlo todo, encontraréis que al final hay algunas imágenes realmente hermosas. Mi agradecimiento a mi amiga Elena, que ha realizado con cuidado y precisión todas las imágenes. Gracias por compartir conmigo la pasión por el lado *freak* que la historia y el arte esconden.

Un agradecimiento por la ayuda material y espiritual es imprescindible para mi amiga Roberta, una colega en la escuela de Chiavari; sin los libros, que ella amablemente recuperó de las bibliotecas del Levante de Liguria, mi tesis carecería de muchas piezas. Igual sin su conocimiento me habría costado mucho más despertarme a las cinco de la mañana para ir a la escuela.

También me gustaría agradecer a una gran mujer, Emanuela, y su esposo, Manlio; ella es una persona única conocida al comienzo de esta carrera de obstáculos con la que compartí, muchos momentos hermosos. Gracias por ser un ejemplo para mí, con toda la fragilidad o inseguridad que puede existir en la vida, para decirme siempre lo correcto de una manera aguda y real, haciéndome abrir los ojos a lo que realmente me mueve.

Quiero agradecer a otras dos parejas "especiales", Daniela y Emiliano y Marta y Raffaele; nuestra pasión común por lo vintage, por no decir "viejo", hizo mis descansos especiales. Gracias, chicas, por ser dos mujeres maravillosas y por estar cerca en este momento.

Me gustaría dar las gracias a Cinzia y Daniela, ellas no son solo miembros de las "Velluto", sino sobre todo inestimables amigas, que han sufrido mis ausencias y mis silencios en los momentos más difíciles, que nunca han perdido la esperanza en mí como bailarina pero, lo más importante, como amiga.

Después de todos estas "gracias", creo que una pequeña "excusa" está bien; me gustaría dedicarla a los alumnos de la III media A (año escolar 2016/2017), de la II B classico, II A linguistico y III C scienze umane (2017/2018) y IV y V classico (2018/2019).

Lo siento, chicos, si de vez en cuando os he descuidado para dedicarme a este proyecto, perdonad si no os dediqué la atención que os merecáis; sabed que vosotros habéis sido mi revelación en el camino a Damasco y por eso nunca lo agradeceré lo suficiente.

En realidad, aún no ha terminado; esta tesis está dedicada a la comunicación entre los vivos y los muertos y, precisamente por esta razón, sé y siento que debo agradecer a "mis" muertos, a quien pido disculpas si los he ordenado según un criterio cronológico.

Gracias a mi tío Lino (1995), tío de mi madre en realidad, porque, cuando era pequeña, competía conmigo en el concurso de "pansoti", único recuerdo que tengo de él. Gracias a ti descubrí cómo era la muerte cuando era niña, una niña que creía que todas las personas vivían hasta cien años y luego simplemente subían; gracias porque recuerdo a mi madre y a mí, en el sofá, en la cocina, mientras aprendía la muerte con dolor pero sin miedo.

También me gustaría agradecer a mi maestra de primaria y de catecismo, la maestra Carla (2012); la primera muerte que experimenté con el conocimiento de los hechos, conociendo el mal que estaba enfrentando y participando activamente en todas las fases de sus condolencias y ritos funerarios, desde el rosario hasta el funeral. Gracias por transportarme sobre un viejo Fiat 500, junto con otros ocho compañeros de escuela, todos los miércoles en el catecismo.

Habéis muerto como pareja y así es como os quiero dar las gracias, especialmente después de haber pasado muchas tardes con vosotros, poniéndoos vuestras cabezas como un bombo, diciéndo todo lo que me pasaba por la cabeza; gracias tío Nino y tía Gina (2004), otros tíos de mi madre, por haberme enseñado que el amor puede durar toda una vida y que, después de tantos años juntos, es posible querer llegar lo antes posible al inframundo, siguiendo al otro.

Me parece correcto, aunque sea doloroso, insertar aquí el evento más traumático de toda mi adolescencia; Simone (2005), saltando por la ventana, me enseñaste que no debes dar nada por sentado, la sonrisa de los compañeros o su dolor.

Diría que ahora es el turno de mi abuela Caterina, o "nonna Ni" como siempre la llamé (2009), mi agradecimiento es por todo lo que ha hecho por mí cuando era niña, por contarme la historia del "Paciugo y Paciuga", por haber visto las películas de Súper Goofy y porque aún recuerdo su risa.

También me gustaría agradecer a Andrea (2013), aunque nuestro conocimiento siempre ha sido limitado; morir inesperadamente de joven, haciendo lo que amaba, me hizo recordar que no somos eternos y que, incluso a los treinta, cada día es un regalo.

La lista de mis parientes carece solo de mi tía Rosetta (2015), también una gran tía; al final me mostraste, al dejarnos un mes después de tu cumpleaños, que mi "teoría de los cien años" no estaba tan errada.

Gracias por toda mi infancia y adolescencia, por hacerme amar la tierra de donde vienes, por mostrarme que cada día vale algo, la gran lección de humildad y fortaleza que me diste. Gracias también por darme la fuerza para cumplir el γέρας θανάτων, por no hacerme sentir miedo, o peor asco, hacia tu cuerpo acostado en la cama, haciéndome sentir profundo respeto solamente.

A esta larga lista también me gustaría agregar uno de mis "adquiridos"; Me gustaría agradecer a Gino (2018), por traer a mi esposo a ver los trenes cuando era niño, por haberlo amado y por haberle ayudado a convertirse en el gran hombre que es.

Al fin, y realmente al fin, quiero agradecerle a Aquel que incluso antes de que mis padres se conocieran, me pensó, quiso y amó; gracias por poner esta sensación de eternidad en mi alma.

INDICE

ABSTRACT	8
RESUMEN	12
INTRODUCCIÓN	13
LA MUERTE COMO AUSENCIA: CUESTIONES TERMINOLÓGICAS Y ONTOLÓGICAS	15
EL MUNDO GRIEGO	26
1. EL HADES GRIEGO Y SU “VOCACIÓN ARQUITECTÓNICA”	27
1.1. LOS ELEMENTOS DE LA CASA DE HADES.	29
1.2. UN MÁS ALLÁ DOMÉSTICO	57
2. HADES εὐρυτυλές EN LA ICONOGRAFÍA GRIEGA	65
2.1. POLIGNOTO Y EL DESCENSO DE ODISEO AL HADES.	67
2.2. EL PERRO Y LA PUERTA	73
2.3. EN CASA DE HADES Y PERSÉFONE	88
2.4. LA “FRONTERA”	101
EL MUNDO ETRUSCO Y EL MUNDO ROMANO	103
3. EL <i>ATRI IANUA DITIS</i> : ENTRE ORIGINALIDAD Y CONTAMINACIÓN.	104
3.1. ENTRE LAS PUERTAS Y LAS FAUCES.	107
3.2. <i>GRAECIA CAPTA FERUM VICTOREM CEPIT</i> : LA RESISTENCIA	134
4. LA PUERTA EN LA ICONOGRAFÍA FUNERARIA ETRUSCA Y ROMANA	145
4.1. THE GREEK PROBLEM: EL MUNDO INFERIOR ENTRE INFLUENCIA GRIEGA Y ORIGINALIDAD ..	146
4.2. ¡NO ABRAS LA PUERTA!: LAS FALSAS PUERTAS ESCULPIDAS EN LAS TUMBAS ETRUSCAS	152
4.3. PUERTAS CERRADAS Y DEMONIOS AL ACHECHÓ: UN CAMINO DIFÍCIL	156
4.4. ESTELAS COMO PUERTAS: UN PUNTO DE ACESO AL MUNDO DE LOS MUERTOS EN EL MUNDO DE LOS VIVOS	168
4.5. CUANDO SE ABRE LA PUERTA; LOS GRANDIOSOS MONUMENTOS DE SARSINA Y ROMA	176
CONCLUSIONES	180
VIVOS Y MUERTOS: UN PÉNDULO OSCILANDO ENTRE AMOR Y TERROR	181
ÍNDICE DE IMAGINES	192
BIBLIOGRAFIA	215

ABSTRACT.

This doctoral thesis aims to study the Doors of *Inferos* or, to be more exactly, to examine those architectural structures which permit the communication between the Living and the Dead, creating a channel between the two worlds.

To achieve our purpose both written sources and archeological materials were analyzed. All the text are presented in their original language and also translated. They are examined with the philological method and under the indo-european linguistic perspective studies.

The Scholarships have been fascinated by the post mortem men's destiny in Classical World since the 19th century: they tried to understand if the concept of "soul" and "eternal life" could be a part of the Greek and Roman religious beliefs and, if it was true, how and when this after-life was spent.

So this thesis begins by wondering if the classical religions imagined the existence of the soul, or maybe of something that remains after death. Having examined some terminological problems about the "soul" and where it goes after the decease, an exploration follows of the maintenance of different relationship and different communication between living and dead.

However, if this kind of communication was possible, there must be a way out, even temporary, from Hades so that Dead could make their voice heard by the Living. It can be noticed how, in almost all of the Netherworld's descriptions of architectural elements, hailing from the Living's world, are present, especially a pair of powerful and heavy gates.

From this point, the thesis is organized into two main blocks: the Greek world and the Etruscan-Roman one, divided each one in two parts. The first one about analyzing written sources and the second one examines iconography.

The thesis moves from the Homeric Poems to the 2nd century B.C., with Apuleius' texts; it might seem such a long period of analysis. But, given the accurate nature of our research, the presence of *Inferos'* Doors, this range permits the understanding of the development of the relationship between Living and Dead, through its evolution in the religious beliefs.

As Chapter one shows, in the Greek world the Hades is portrayed as an architecturally well-organized place, like a *domos*. It was structured in different rooms, each one with a particular function, and with entry doors; the *pulai aidaio*. The description of these doors is very interesting: heavy, strong and locked. They were good enough to separate clearly the Living's world and the Dead's one. All this characteristics seem to deny the stories about the Living and the Dead transpassing Hades' vigilance in order to see each other.

Then in Chapter Two vase paintings are studied. As in the texts, it can be noticed that Hades lives in a mansion, with a colonnade but any kind of Doors are shown, as it was actually expect. The distribution between the two areas of competence, life-death, is taken by other elements, as the colonnade itself or the presence of chthonic or olimpyan deities in the opposite sides of the paints.

With Chapter Three is dedicated to Italy culture. Firstly, it is difficult recognize the autochthone beliefs from the imported ones in the Roman religion. The Hellenization process of the roman intellectuals gave birth to a strong dependence from Greek traditions. So the hypothesis can not based on the *Inferos'* Doors' presence. It seems that Romans had a more terrifying and dark idea about the transition to the Other Side. This passage was portrayed as a cave, directly linked to the jaws of Dite or *Orcus*, awful Lords of the Netherworld, and not linked to a majestic and aristocratic gate.

However it seems that the Doors, introduced in literature by "foreign" ideas, were essential in Etruscan funerary iconography, as it shown in Chapter Four. That Etruscan had a mediator-role between the Greeks world and the Roman one but unfortunately the lack of written sources that could complete his artistic representations it is a problem.

The False Doors were, since the 7th Century B.C., into the Etruscan tombs, tri-dimensional into the Etruscan tombs. Ther were cut in the external or internal walls. It is documented also bi-dimensional, painted on the internal walls. Considering that the soul must spend all the eternity in his tomb, the Doors' purpose was permitting the soul's transition trough all the three human life's dimensions; the life's one, the sepulchral one and the dead's one.

This Doors, originally sealed by heavy nailed planks, started to open slightly from Hellenistic period. Thank to this, crowd of merry relatives can run towards the recently Dead, to greet him and to reaffirm that the familiar bond can not be broken by the death.

The Roman Steles are based on this kind of iconography too. In different areas held by Romans, False Door Seles are presented, both inscribed and anepigraphic. They were usually close Doors in order to remark the irreversibility of the transition to the Afterlife. In contrast, there are some fitting exceptions: a small number of this type of stele are half-closed, and it permit a little communication.

The result of this thesis is the need of not breaking definitively all the bonds established during the life, because the death seems to melt them. The absence created by the death must be filled in any way. Those who remain must know that the love they felt for their dead beloved, never will be lost. On the other hand the contact with Dead was highly contaminant so something that could both divide and connect Living's world to the Other Side must exist. What is better than a door to firmly divide but also make close the Dead?

RESUMEN.

La presente tesis de doctorado tiene como objetivo el estudio de las fuertes de acceso a los *infernos* o, por decirlo mejor, los diversos canales de comunicación arquitectónicos que permitían al mundo de los muertos entrar en comunicación con el de los vivos y viceversa.

Este estudio está basado en el análisis de los textos, mayoritariamente en lengua original y su traducción, interpretados a la luz de la crítica filológica y la lingüística indoeuropea, aunque también se incluyen los testimonios arqueológicos, pinturas cerámicas y pinturas parietales de las tumbas y esculturas, de modo que estos tipos de fuentes entran en diálogo entre sí, valorándose y complementándose bajo la mirada de los estudios de religión antigua.

El tema del destino de los hombres después de la muerte en las religiones del mundo antiguo ha apasionado a los estudiosos desde el siglo XIX. Se ha intentado comprender si los griegos o los romanos tenían un concepto parecido al de alma o

vida eterna y, en el caso de que la respuesta fuese afirmativa, cómo se tenía acceso a esta vida.

El trabajo que presentamos parte de este punto: ¿Existe un alma en el concepto de las religiones clásicas? ¿o al menos algo biológico que el hombre se lleva después de la muerte? Después de haber afrontado algunas cuestiones metodológicas respecto a este concepto impreciso que puede parecerse al alma, y el lugar donde se produce su descenso, se pone el acento en el hecho de que los vivos y los muertos pudieran, en determinadas circunstancias, comunicarse entre sí.

Si este tipo de comunicación es posible, debió de hacerse de un modo en el que los difuntos pudieran, al menos temporalmente, abandonar el mundo inferior y hacer oír su propia voz. Analizando las descripciones del más allá, se puede considerar cómo se definen a través de elementos arquitectónicos del mundo de los vivos, en particular, de las poderosas y pesadas cancelas que delimitan el espacio.

Esta tesis se mueve en el arco cronológico que comprende desde los poemas homéricos hasta el siglo II d. C., con los testimonios de Apuleyo. Aunque parezca un marco demasiado amplio, son la clave para la riqueza del trabajo. La presencia de una puerta en los *infernos* en fuentes diversas en este marco cronológico, permite recorrer una amplia variedad de interacciones entre los vivos y los muertos a través de modificaciones en el pensamiento y en la religión.

En este punto la tesis se bifurca articulándose en dos bloques diferentes, el mundo griego y el etrusco y romano, subdivididos cada uno en dos secciones para diferenciar las fuentes escritas y las imágenes.

Partiendo del mundo griego se han analizado todos los textos en los que aparece el Hades caracterizado como un mundo arquitectónicamente organizado, en definitiva, como una *δόμος*. Aparece articulada en diversas estancias, cada una con un destino y uso diferente y, en consecuencia, dotado de unas puertas de acceso, las *πύλαι αἰῶνα*. Mayoritariamente lo que nos interesa es la propia descripción de las puertas: son pesadas, fuertes, talladas y capaces de separar de manera precisa el mundo de los muertos, como una propiedad que parece entrar en contradicción con los testimonios en los que los vivos se escapan al mundo de los muertos a vivir aventuras o incluso los muertos pueden visitar en ocasiones a los vivos.

Las representaciones del más allá en los vasos cerámicos insisten, a la par que los testimonios literarios, en el hecho de que Hades habita en un palacio con un pórtico. Sin embargo, no se conocen unas puertas como las entendemos nosotros, sino que la división entre las dos esferas de competencia vivos-muertos, se hace por medio de otros elementos arquitectónicos, como pueden ser un pórtico o la presencia de una divinidad ctónica y olímpica en los extremos de la escena.

En este punto el discurso deriva a los testimonios en territorio italiano para constatar, para el mundo romano, una cierta dificultad para conocer las creencias autóctonas sobre los *inferos*. La helenización de la intelectualidad ha hecho que los testimonios literarios en los que se mencionan las puertas del más allá no puedan tener demasiado peso en nuestro análisis, ya que evidencia una fuerte dependencia de la tradición griega. Sin embargo, parece que los romanos tenían inicialmente una visión más triste del paso al otro mundo y que lo identificaban como una gruta, más cercana a la idea de las fauces de Dite o de *Orcus*, los terribles soberanos del más allá, más que a un majestuoso y señorial portón.

El elemento de las puertas, aun introducido de manera extraña en la literatura, es una parte fundamental de la iconografía funeraria etrusca, un pueblo que desarrolla la función de intermediario entre el mundo griego y el romano. A pesar de ello no conservamos ningún documento escrito que seamos capaces de leer para integrar la rica información que poseemos de las tumbas.

En las tumbas de toda Etruria están presentes, desde el siglo VII a. C. en adelante, puertas falsas, realizada en tres dimensiones por medio de incisión o también pintadas. Su función era permitir al alma del difunto, destinada a vivir permanentemente en el interior de la sepultura, atravesar las tres dimensiones posibles: el mundo de los vivos, el estado intermedio del sepulcro y el mundo de los *inferos*.

A partir de la época helenística estas puertas, inicialmente cerradas por la presencia de clavos tachonados en las jambas con pernos de bronce, comienzan a abrirse ligeramente. Al mismo tiempo, grupos de parientes acuden para festejar en la tumba del neo difunto y reforzar los lazos familiares que la muerte no ha logrado desligar.

Las estelas romanas recogen esta idea iconográfica y por ello, en diversas zonas dominadas por los romanos, el ingreso a la estela se representa con una falsa puerta, inscrita o sin epígrafe. Normalmente son puertas cerradas, para marcar la imposibilidad de la marcha atrás, con alguna excepción que muestra una profunda afectividad. Tenemos algunas puertas falsas medio abiertas que permiten de una manera sutil cierta comunicación.

Las conclusiones que se presentan con esta investigación apuntan a la necesidad de no interrumpir de manera definitiva todos los lazos creados en vida y que aparentemente la muerte corta de manera abrupta. El afecto que reciben determinadas personas y la pena que su muerte trae, a veces son expresados por medio de una tumba donde se apunta a una posible comunicación. En contraposición señalamos el dato de que el contacto con los difuntos es altamente contaminante y que es necesario que haya un elemento que separe a vivos y muertos. ¿Qué responde mejor a esta necesidad que el uso de puertas?

INTRODUCCIÓN.

LA MUERTE COMO AUSENCIA: CUESTIONES TERMINOLÓGICAS Y ONTOLÓGICAS.

*Essenzialmente la morte si pone come un avvenimento di ordine biofisiologico, appartenente alla comune natura dei processi vitali dell'uomo e degli animali (...) ma soltanto nell'uomo scatena un'angoscia radicale, profonda e sconvolgente che esige una sua soluzione e un suo superamento (...)*¹.

La presente tesis de doctorado quiere indagar entre las relaciones que existían o, mejor dicho, subsistían entre los vivos y los muertos en el Mediterráneo Antiguo pero, sobre todo, a través de qué canales de comunicación eran posibles y qué rol desempeñaban las puertas de los Inferos en tal circunstancia

El hombre siempre ha sido consciente de la inevitabilidad e infalibilidad de la muerte. En sí mismo, el evento físico se caracteriza como el cese de las funciones cardiacas y cerebrales del individuo y viene clasificado, al igual que el nacimiento, entre los eventos de transición biológica.

Sin embargo, se hace necesario admitir que, en perjuicio de la breve y básica descripción que se acaba de dar, la definición de “muerte” no es unívoca y se ve afectada tanto por las oscilaciones temporales como por las transformaciones de valor. Todas estas diferencias están unidas, no obstante, por un elemento que recuerda las palabras que una vieja momia dirige al doctor Federico Ruysch: *Sepa que el morir, como el dormirse, no sucede en un solo instante, sino gradualmente. Cierto es que estos grados son más o menos, y mayores o menores, según la variedad de las causas y del tipo de la muerte*².

Estos grados son más evidentes en las “religiones primitivas”, donde la ritualización del momento en que se alcanza el “*punto de no retorno*”, lugar de frontera entre el mundo de los vivos y el de los muertos, reconoce y sanciona la muerte³. No obstante, están presentes incluso en la actual cultura del mundo

¹ DI NOLA 1995; 11.

² DONATI 1928; 114-120.

³ HERTZ 1978.

Occidental, en la cual se exige a la medicina que trace esas fronteras, que pueden ser seguras si son nítidas⁴.

De hecho, la medicina se ha preocupado, desde siempre de definir y constatar el deceso de manera clara y precisa⁵, el momento en que se podía decir que un individuo había dejado de vivir y que estaba listo para ser acogido en el colectivo de los difuntos.

La ansiedad y la angustia con que se pide a un conocimiento superior, sea médico o religioso, el establecer el fallecimiento de alguien, son sintomáticos: frente a la “Negra Señora” aquellos que permanecen son apremiados por la necesidad de fijar, idea que puede parecer banal, que el muerto está muerto y los vivos están vivos.

Esto sucede porque la muerte es percibida como una ausencia: algo está ausente en el cuerpo del hombre, que antes lo mantenía vivo, y está ausente del cuerpo social un individuo que antes era una parte integrante de él.

Definir este “algo” no era fácil para la civilización del Mediterráneo Antiguo. El primer instinto es definirlo como “alma”, con todos los valores y acepciones que esta palabra tiene en la cultura occidental, pero nuestra concepción del “alma” es el resultado de un recorrido histórico y no un dato absoluto⁶

Por tanto, se trata de empezar, antes de nada, tratando de establecer qué falta, según la religión de los pueblos estudiados en esta tesis, cuáles fueron los términos que usaron para indicarlo y cuáles podemos escoger nosotros

Este trabajo resulta inmediatamente complejo por dos motivos: estas religiones no tienen textos canónicos que fijen sus conceptos fundamentales y, además, los esquemas mentales que utilizaban no eran necesariamente los mismos que los que ha elaborado nuestra sociedad⁷..

A pesar de ello, el tema siempre ha suscitado un vivo interés; ya a finales del siglo XIX Erwin Rohde planteó el problema del alma entre los griegos y de su inmortalidad⁸, buscando con todas sus fuerzas demostrar que la religión olímpica, con su indiferencia sustancial por el Más Allá, representaba, no ya el culmen y la

⁴ DE CEGLIA 2014; 11.

⁵ MARINO-DOYLE-BONIOLO 2013.

⁶ BAGLIONI 2014; 15.

⁷ XELLA 1987.

⁸ ROHDE 1980-1894.

síntesis del espíritu griego, sino de un episodio precedido de prácticas culturales milenarias y seguido de ritos místéricos, unos y otros con un carácter propiciatorio en favor de los difuntos⁹.

Este texto continúa siendo, todavía, el punto de partida para el estudioso que quiera aventurarse en la comprensión y en la definición del concepto de ψυχή en el mundo griego, a pesar de la importante limitación del autor, que se concentra solo en el destino de la ψυχή y no en sus propiedades ontológicas.

Erwin Rohde ha sido, además, la base para Bruno Snell, que afirmaba, justamente, que los griegos de época arcaica no poseían una idea unitaria del cuerpo ni, mucho menos, de la mente y, por tanto, del alma¹⁰.

A este estudio, por así decirlo, sectorial, se puede sumar el trabajo de Wilhelm Maximilian Wundt. Él mismo había identificado, en las religiones animistas, dos tipologías de alma, o mejor, dos de sus componentes, a los que llama respectivamente *Körperseele* y *Freiseele*¹¹.

El primer “alma”, el alma corporal, estaría activa durante toda la vida del individuo, en particular en aquellos momentos en que el mismo estuviera despierto y consciente. Mientras, la segunda, el alma libre, tendría la posibilidad de actuar solo cuando la persona estuviera inconsciente, en un estado de sueño, trance o desvanecimiento.

Precisamente estas características trazadas por Wilhelm Maximilian Wundt fueron reconocidas posteriormente por Ernst Arbman en la cultura india y, en particular, en los conceptos de *puruṣa* y *ātman*¹². El primero es lo que mantiene vivo el cuerpo, confiriéndole consciencia y fuerza, mientras el segundo es todo lo que representa emociones, pulsiones y los aspectos de la personalidad individual.

A finales de los años '80 del siglo pasado, Jan Bremmer publicó su tesis sobre la concepción del alma en la Grecia arcaica, con la voluntad precisa de marcar un nuevo inicio para el análisis del concepto griego arcaico de alma¹³.

El investigador distingue dos variedades principales de “alma”: aquella que se refiere a los vivos – bipartita, a su vez, en la *free soul*, la ψυχή, y en la *ego soul*,

⁹ GIVONE 2006; V.

¹⁰ SNELL 1931; 74-86.

¹¹ WUNDT 1920.

¹² ARBMAM 1926 e ARBMAN 1927.

¹³ BREMMER 1987; 12.

llamada de manera diferenciada θυμός, νόος o μένος, lugares en que residen las características psicológicas del individuo¹⁴ – y aquella que se refiere a los difuntos y que continúa su existencia desconectada del cuerpo.

De estas la ψυχή es, parafraseando el texto religioso más famoso del mundo, la imagen y semejanza del viviente¹⁵, es un εἶδωλον, término con el que, aquello que desciende al mundo de los muertos, viene identificado por los vivos, captándolo así como un fenómeno visual

Si nos desplazamos al mundo romano, es posible percibir cómo la creencia en tales “imágenes” estaba extendida antes del encuentro con la cultura griega: de hecho, como sostiene Silvia Tantimonaco, si es innegable que incluso los epitafios de la gente común tienden a exhibir una significativa oscilación entre manifestaciones de espiritualidad y otras de resignado o sarcástico materialismo, es también verdad que los rituales que se realizan cerca de la tumba y las numerosas ceremonias dedicadas al culto de los difuntos, sean en ámbito público o privado, valen como indicio de una convicción común en la existencia de una forma de permanencia tras la muerte¹⁶.

Esta forma de subsistencia toma, como en el mundo griego, varios nombres: *umbra*, la parte visible y manifiesta, *animus* o *anima*, la parte que continuaba, en cambio, su existencia separada del cuerpo, como dice Dido a Eneas¹⁷, a la manera de un clon, respectivamente de la εἶδωλον y de la ψυχή

Sin embargo, si en el mundo griego parece haber una notable especulación, a partir de Homero, sobre su identidad y su destino último, el mundo romano parece no compartir este interés: como decía Georges Dumézil, el muerto para el romano es, ante todo, un vehículo de infección, cuando su muerte era reciente, y algo obsoleto después¹⁸.

Los únicos dos momentos del año en que el culto a los muertos cobra particular importancia son, según Tantimonaco, las festividades de las *Parentalia*, en el mes de febrero, y las de las *Lemuralia*, en el mes de mayo.

¹⁴ BREMMER 1987; 54.

¹⁵ Gen. 1, 26-28.

¹⁶ TANTIMONACO 2014; 23-24.

¹⁷ Verg. *Aen.* 4.385.

¹⁸ DUMÉZIL 1977; 320.

Se trata de dos momentos complementarios de relación con los difuntos. El primero estaba dedicado a celebrar a los difuntos propios, destinado a la celebración de los antepasados fallecidos¹⁹, en cuyas tumbas se presentaban ofrendas. Las *Lemuralia*, en cambio, presentan la aterradora hipótesis de que todos los muertos, no solo los propios, dejan sus sepulcros para moverse entre los vivos, de entre los cuales deben ser, necesariamente, expulsados²⁰.

Pero, a pesar de la presencia de estas festividades en el calendario romano, se hace necesario constatar que el celeberrimo *Sit tibi terra levis*²¹, nos lleva a pensar que los difuntos romanos experimentaban una supervivencia larval dentro de la propia tumba, más que a un destino digno²².

Según Franz Cumont, se habría partido de esta idea para pasar después a la de un alma que desciende al mundo de los muertos y, finalmente, a la doctrina del “alma aérea, que puede, incluso, volver al mundo de los vivos”²³.

Por tanto, parece bastante claro – como lo demuestra también la ausencia de un estudio sistemático del alma entre los romanos, mientras abundan los trabajos centrados sobre el culto a los difuntos – que, cuando el estudioso se mueve en su horizonte cultural, el problema se complica aún más, y tan solo se puede afirmar que la atención de los romanos por estos ritos era indicativa de la supervivencia de una parte del hombre y, por tanto, de la existencia de un “alma”.

La primera dificultad encontrada en el presente análisis es de naturaleza lingüística y conceptual: la cuestión del “alma”, resumida brevemente aquí, es bastante delicada y, al usar esta palabra, se corre el riesgo de crear un malentendido.

Para intentar aclarar esto, se ha decidido adoptar la siguiente definición de “alma”: una imagen a través de la cual, en las diferentes culturas, se explicita el rechazo de la muerte biológica y se intenta obtener una continuidad en las relaciones entre el grupo de los desaparecidos y los supervivientes con la persona desaparecida, un principio superviviente a la descomposición de la carne que los hombres confieren al difunto, necesario para que, a través de los vehículos del

¹⁹ SABBATUCCI 1988; 58-64.

²⁰ SABBATUCCI 1988; 202-206.

²¹ LATTIMORE 1942; 65-74, VÉRILHAC 1982; 252-256, MASSARO 1992; 190-194 e PEKÁRY 1994; 96.

²² BRELICH 1937; 5-9.

²³ CUMONT 1949; 78-108.

imaginario, la alucinación y el sueño, se garantice una relación con la persona que ya no vive²⁴.

Aquel que muere es, por tanto, el que ha sido abandonado por algún principio, que continúa su existencia, en condiciones más o menos favorables, como veremos, separado del cuerpo, mientras que este está destinado en su lugar a pudrirse y descomponerse.

Este principio, en realidad, no es un atributo exclusivo del mundo antiguo; en plena edad científica, en 1907 en concreto, un médico americano, Duncan MacDougall, publicó un artículo en el que afirmaba haber encontrado la evidencia científica sobre la existencia del alma²⁵.

Él mismo había notado, en el momento de la muerte de sus pacientes, una pequeña pérdida de peso, veintiún gramos aproximadamente, y estaba convencido de que esta diferencia era debida a la salida del alma del cuerpo del difunto. Poco importa si los seis "individuos de muestra" hubieran fallecido de tuberculosis o diabetes, que provoca, como admitió el propio Duncan MacDougall, muerte por consunción, y que sus "experimentos" científicos con perros no hubiesen dado los resultados esperados²⁶: lo que importa es la fuerza con la que este hombre busca evidencia de la existencia de alguna forma de vida después de la muerte del cuerpo.

Dejando de lado este experimento cómico, sin ninguna base científica real, debemos considerar que si permanece "algo" después de la destrucción del cuerpo, este "algo" también debe tener una nueva ubicación, diferente de la que ocupó cuando compartía el destino del cuerpo.

Debemos preguntarnos cuál es la sede de las imágenes de Di Nola, las almas, que permiten que perduren las relaciones entre la comunidad de los vivos y la de los muertos, y este punto es la segunda dificultad que se nos presenta.

De entrada, el lugar de las almas es un lugar físico, imaginado y concebido en continuidad con el espacio ocupado por los vivos y, en el mundo de la literatura, dos héroes afrontaron un peligroso viaje para visitarlo o, al menos, echar una ojeada a su interior, Odiseo²⁷ y Eneas²⁸.

²⁴ DI NOLA 1995; 245.

²⁵ MACDOUGALL 1907.

²⁶ PARK 2008; 89-91.

²⁷ Hom. *Od.* 11.1-640.

²⁸ Verg. *Aen.* 6.1-900.

Los dos descensos al Mundo Inferior, sin embargo, corren el riesgo de ser un obstáculo en una lectura apresurada: no se trata de una única visión unitaria del Más Allá, sino de dos ideas reformadas por la imaginación del poeta y plegadas luego a sus necesidades.

Basta pensar que en la *Odisea* existen dos descensos diferentes al Hades: de hecho, cuando los pretendientes de Penélope son conducidos por Hermes Psicopompo a su ubicación definitiva²⁹, el trayecto que siguen es diferente de aquel que afronta Odiseo. Ciertamente, se podría objetar que, en el primer caso, se trata de almas, mientras que, en el segundo, de un hombre de carne y hueso que parece no entrar físicamente en este mundo, sino permanecer en el umbral para espiarlo, al menos la mitad del episodio, ya que en la otra mitad Odiseo parece estar moviéndose en el interior del Hades³⁰.

Independientemente de esto, podemos afirmar que tanto griegos como romanos concebían un destino en los confines del mundo, donde serían llevadas todas las almas separadas del cuerpo. Este lugar tiene varios nombres y, también sobre esto, es necesario encontrar un punto fijo para decidir la terminología elegida y no crear malentendidos: en primer lugar, ambas culturas usaron el nombre de quien lo regía, Hades para los Griegos y *Orcus* para los romanos, para indicar el dominio.

Hades, el dios invisible - según la etimología identificada ya por Platón³¹ -, hermano de Zeus, Poseidón, Hera, Hestia y Démeter, señor de los difuntos, cuyo dominio se le encomendó tras una desafortunada tirada de dados³².

Igualmente, *Orcus*³³, sobre el que volveremos más adelante en el curso de nuestra investigación³⁴, era el antiguo soberano de los muertos aunque, a diferencia de su análogo griego, su rol se fue desdibujando hasta convertirse, simplemente, en el lugar en el que estos habitaban para toda la eternidad

La lengua latina presenta otro vocablo para indicar el mundo de los muertos, que no deja dudas sobre su posición geográfica; *Inferi*, del adjetivo *inferus*, todo lo

²⁹ Hom. *Od.* 24.1-204.

³⁰ HEUBECK 1983.

³¹ Plato *Gorg.* 493b, BEEKES 2010, 34.

³² Hom. *Il.* 15.187-193 e Pind. *O.* 7.54.

³³ BRACCINI 2013.

³⁴ Vd. *infra* 80-83.

que está por debajo, lo que es inferior³⁵, y que sirve, principalmente, para designar a los habitantes de ese mundo, aunque se puede aplicar, por metonimia, a la totalidad.

En el curso de esta tesis, se usarán preferentemente los nombres “Hades”, si se refiere al mundo griego, e “*Inferi*” cuando el terreno de investigación sea el mundo romano.

A estos se une otra expresión, contemporánea, “Más Allá”, con la que queremos indicar lo que se encuentra más allá del evento biológico de la muerte, visto desde la perspectiva de los fallecidos.

En resumen, después de la muerte queda algo, el alma, que va a un espacio diferente del que ocupan los vivos, el Hades o el Mundo Inferior, pero, no obstante, dicha convicción no basta para aplacar la angustia del hombre que se debe hacer frente a un vacío social, cuya magnitud es directamente proporcional al rol que el fallecido desempeñó en vida.

Durante los funerales de Héctor se suceden las lágrimas, de una manera ordenada y, en algunos casos, junto al reproche, de su mujer Andrómaca, de su madre Hécuba y, finalmente, de su cuñada Helena³⁶.

Las palabras de Andrómaca, en particular, permiten captar en cuáles y cuántas dificultades había sido arrojada por la muerte de su marido; no se trata solo de una ansiedad emocional, sino, sobre todo, lo que más le preocupa es la estabilidad económica, la tranquilidad social y la seguridad física, suya y de su hijo³⁷.

Los temas que toca su lamento son, en efecto, en orden: la autocompasión³⁸, la compasión por el niño³⁹, el deseo de morir y la preocupación por el futuro⁴⁰, el reproche hacia Héctor por haberla abandonado a ella y al niño⁴¹ y, finalmente, la añoranza por su vida pasada⁴².

Está claro que el dolor de esta mujer necesita ser canalizado correctamente para que la ausencia de su esposo no la deje vacía e, incluso si está presente, para que no se convierta en una "presencia enferma".

³⁵ Lewis&Short, s.v. “inferus, -a, -um”.

³⁶ Hom. // 24.710-776.

³⁷ GAGLIARDI 2006.

³⁸ Hom. // 24.725-726, 742-745.

³⁹ Hom. // 24.726-727, 732-737.

⁴⁰ Hom. // 24.731-734.

⁴¹ Hom. // 24.741-742.

⁴² Hom. // 24.736-740.

Esta definición es el resultado de la investigación de Ernesto De Martino, quien explica: el sujeto como un sentimiento de sí mismo puede ser susceptible a la enfermedad, es decir, puede permanecer inmóvil en una particularidad de su sentimiento, que no puede elaborar y superar. La presencia enferma se manifiesta entonces como una presencia aparente, que está en el presente de una manera espuria, ya que padece el regreso enmascarado e irreconocible de un pasado idéntico en el que se ha quedado enganchada⁴³.

Esta situación puede ser causada por una multiplicidad de factores, como el despliegue de fuerzas naturales ciegamente destructivas, la muerte física de un ser querido, enfermedades mortales, las fases del desarrollo sexual, hambre insaciable⁴⁴; estos crean una situación crítica, a la que el hombre debe responder con la fuerza de sus estructuras, culturales o religiosas.

El vacío dejado por el difunto es, por tanto, como una enfermedad que aflige a todo el cuerpo social y que necesita una cura efectiva e inmediata, para permitir que la comunidad continúe su recorrido, saliendo del duelo como alguien que regresa a la salud después de una enfermedad grave.

Las partes esenciales de la sanación necesaria parecen ser dos: un pasaje tranquilo y gradual de los que se han ido y una continuación reconfortante para los que se quedan. El consuelo se debe, en parte, a la posibilidad de continuar, de algún modo, comunicándose con sus muertos.

La posibilidad de comunicación parece ser real, tanto para el mundo griego como para el romano, incluso cuando el investigador se encuentra ante situaciones desoladoras respecto a al destino de la persona *post mortem*: incluso en el mundo homérico, donde al fallecimiento sigue la transformación en *cabezas sin brío*, ἀμηνῆνὰ κάρηνα, según la definición de Circe⁴⁵, se dan dos circunstancias, la aparición del fantasma de Patroclo en la *Iliada*⁴⁶, y el descenso al Hades del héroe en la *Odisea*⁴⁷, donde continúa un diálogo entre los vivos y los muertos, aunque se trate de casos extremos

⁴³ DE MARTINO 1958; 23, 26.

⁴⁴ DE MARTINO 1958; 21.

⁴⁵ Hom. *Od.* 10.521 e 536.

⁴⁶ Hom. *Il.* 23.65-92

⁴⁷ Hom. *Od.* 11.

El lugar de la relación que el vivo mantiene con el difunto es el de la visión o la aparición, ambas perturbaciones de la percepción, en las cuáles la capacidad sensorial del individuo, sometida a una situación de particular estrés o de una relación interrumpida con la realidad, está alterada y desviada de una situación de normalidad. Se trata de mecanismos de defensa contra la muerte, con los que se intenta negar que haya ocurrido el episodio dramático⁴⁸.

En este punto surge, espontáneamente, preguntarse cuál es el elemento común entre las dos estrategias de supervivencia enumeradas anteriormente y la respuesta es, en realidad, más simple y banal de lo que parece: el mundo de los muertos está separado del de los vivos por puertas, que el difunto puede cruzar en ambos sentidos, de entrada - si la sepultura y los ritos necesarios se han realizado de manera correcta y coherente - y de salida - en casos verdaderamente excepcionales, por ejemplo, si deben comunicar a los vivos algo de la mayor importancia.

Nuestra investigación se mueve, por tanto, sobre las huellas de estas puertas, para intentar percibir cuáles fueron sus características y cuál fue su "correcta" utilización.

Es necesario, pues, establecer cuáles son los límites del campo para esta partida, y, ante todo, de limitarla geográfica y cronológicamente: la cuenca del Mediterráneo y el periodo entre el siglo VIII a.C. y el siglo II d.C.

Se intentará analizar el pensamiento religioso griego y romano antes de la difusión y la consolidación del cristianismo como una realidad religiosa, teniendo presentes los límites que establece esta investigación, especialmente teniendo la pretensión de identificar un elemento "original" y establecer un dato absoluto, sin posibles fluctuaciones y excepciones.

Las fuentes utilizadas serán literarias, epigráficas y arqueológicas. Las primeras presentan ideas y creencias sometidas a las necesidades artísticas de la obra en sí misma y *per se*, a la necesidad narrativa y a la elección de cada autor y/o cliente. No obstante, esta "debilidad" representa el punto de partida de nuestro trabajo, en cuanto se muestran increíblemente vitales y cargadas de significado.

⁴⁸ DI NOLA 1995; 269.

Las fuentes epigráficas serán bien aprovechadas: tratándose de un trabajo en el que el ámbito de la muerte y del morir tiene un rol central, los epígrafes funerarios tienen un espacio privilegiado. Incluso esta fuente no está exenta de dificultad, ya que, si se piensa a una inscripción como comunicación pública y un medio de autorrepresentación⁴⁹, está claro que se fotografía solo una parte de la realidad, y una parte remodelada y adaptada a las exigencias del momento.

Finalmente, las fuentes arqueológicas, en particular la cerámica griega, la pintura mural etrusca y la escultura romana: presentan un nivel figurativo, por lo tanto, dotado de una mayor inmediatez, de la que hablan también las fuentes literarias y epigráficas.

Hay casos en que las imágenes parecen traducir iconográficamente los textos a nuestra disposición, y casos en los que, en cambio, el estudioso se ve obligado a interpretar desde cero algo que no encuentra comparación ni eco en otras fuentes: esto, unido a la exigencia artística y las de los encargos, son sus puntos débiles.

Es a partir de la unión de fuentes tan dispares, con sus respectivas fortalezas y problemas, como queremos crear una imagen, tan completa y exhaustiva como sea posible, del papel que jugaron las puertas del mundo de los muertos en el antiguo pensamiento religioso.

Ahora, para llegar al corazón de la discusión, es bueno comenzar desde su primera mención literaria en la cultura griega: el discurso del fantasma de Patroclo a su amigo Aquiles.

⁴⁹ PANCIERA 2012; 4.

EL MUNDO GRIEGO.

1. EL HADES GRIEGO Y SU “VOCACIÓN ARQUITECTÓNICA”⁵⁰.

Les paysages de l’Au-delà sont assurément des lieux imaginaires. Pourtant, bien qu’ils soient façonnés mentalement, ils s’inspirent de la réalité quotidienne qu’ils filtrent et qu’ils détournent pour donner un cadre aux activités supposées des défunts⁵¹.

En la *Iliada*, el fantasma de Patroclo se presenta en sueños a Aquiles (Hom. *Il.* 23.65-92). El héroe, habiéndose dormido en la playa, después de haber desfigurado el cadáver de Héctor, culpable de haber matado a su amigo, ve en sueños el alma de Patroclo, el doble en todo de lo que el hombre era en vida: πάντι’ αὐτῷ μέγεθος τε καὶ ὄμματα κάλ’ εἰκυῖα / καὶ φωνήν, καὶ τοῖα περὶ χροῖ εἴματα ἔστο: *en todo parecida a él, en la talla, en los bellos ojos, / en la voz y en las ropas que vestía en torno de su cuerpo⁵²* (Hom. *Il.* 23.66-67).

El motivo de tal aparición es totalmente práctico y está dictado por la preocupación de Patroclo acerca de su destino; Aquiles, en cambio, destruido por el dolor, no ha enterrado todavía el cuerpo de su amigo y, por esto, aquel no puede continuar su viaje al Hades y ocupar, así, su puesto, definitivamente, entre las νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα, *cabezas sin brío de los muertos* (Hom. *Od.* 10.521 e 536).

Al ruego de ser, finalmente, saludado como merece, Patroclo hace seguir una profecía, con la cual recuerda a Aquiles su destino – es decir, morir ante los muros de Troya (Hom. *Il.* 23.80-81) – y una petición: enterrar juntos sus huesos, en una única urna, de oro y con dos asas, un objeto precioso que Tetis había regalado a su hijo (Hom. *Il.* 23.82-92).

Patroclo es el primer εἶδωλον de la literatura griega y representa, en tanto que insepulto, el modelo fundamental; de hecho, la idea de que los muertos no llegarían a su “nuevo” mundo a menos que recibiesen los adecuados honores y ritos en el “viejo” mundo era común a diversas culturas del mundo⁵³.

⁵⁰ ROUGIER-BLANC 2005a.

⁵¹ COUSIN 2013.

⁵² Las traducciones son las de la *Biblioteca clásica Gredos*.

⁵³ JOHNSTON 1999; 9.

No es, por tanto, casualidad que también el segundo εἶδωλον de este entorno sea otro desafortunado sin sepultura: Elpénor que, en la *Odisea*, se muestra a Odiseo frente a las puertas del mundo de los muertos (Hom. *Od.* 11.51-83). Este lo reconoce sin la necesidad de beber la sangre de las víctimas sacrificiales, único medio con el cual los difuntos pueden recuperar momentáneamente conciencia y memoria, y le pide desesperadamente ser sepultado.

Esto se debe a que la muerte física – es decir, desde un punto de vista biológico, la ausencia de actividad cerebral o cardíaca⁵⁴ - no basta para sancionar el efectivo y delicado tránsito de un individuo del mundo de los vivos al de los muertos, tránsito que prevé la existencia de una etapa intermedia entre la expiración y la muerte definitiva que cortaría los vínculos aún persistentes entre el grupo y el difunto⁵⁵, y que requiere la manipulación ritual del cuerpo, necesaria para marcar, de manera clara y visible, la distinción entre el muerto y los vivientes.

En consecuencia, el cadáver que no recibe esta manipulación es algo potencialmente contaminante, no solo, como es comprensible, desde un punto de vista bacteriológico y biológico⁵⁶, hablando en términos modernos, sino, sobre todo, desde un punto de vista cultural.

Este, en efecto, no es ya, por causa de fuerza mayor, un miembro activo de la comunidad de los vivos pero, no habiendo recibido todavía aquello que le es debido, no es parte todavía de su nuevo grupo

Un insepulto se encuentra, pues, en un estado de transición en que no puede permanecer demasiado tiempo y debe concluir su rito de paso (la “muerte”, en este caso), haciéndose aceptar en su nuevo círculo de semejantes, en su grupo de pares⁵⁷, es decir, entre los otros difuntos

Es, precisamente, esta aceptación la que está buscando Patroclo, y cuya necesidad y urgencia comunica a Aquiles (Hom. *Il.* 23.71-74):

θάπτέ με ὅτι τάχιστα πύλας Αἴδαο περήσω.
τῆλέ με εἴργουσι ψυχαὶ εἶδωλα καμόντων,

⁵⁴ DE CEGLIA 2014. Actualmente, desde un punto de vista médico-legal, en Italia, la muerte se define como el *cese irreversible de las funciones del encéfalo, en congruencia con la ley del 29 de diciembre de 1993, n. 578* (NORELLO – BUCCELLI – FINESCHI 2009; 105).

⁵⁵ DI NOLA 1995; 201.

⁵⁶ BURKERT 2003.

⁵⁷ VAN GENNEP 1981; 146-165.

οὐδέ μέ πω μίσγεσθαι ὑπὲρ ποταμοῖο ἑῷσιν,
ἀλλ' αὖτως ἀλάλημαι ἀν' εὐρυπυλῆς Ἄϊδος δῶ.

*Entiérrame cuanto antes, que quiero cruzar las puertas de
Hades.*

*Lejos de sí me retienen las almas, las sombras de los difuntos,
que no me permiten unirme a ellas al otro lado del río
y en vano vago por la mansión, de vastas puertas, de Hades.*

Las palabras con las que comunica esta necesidad están, obviamente, bien escogidas y, por esta razón, nos resultan increíblemente simples; esta simplicidad al perfilar el mundo inferior nos deja suponer, pues, que sus características debían ser un patrimonio común, sobre el que no hacía falta detenerse mucho para dar explicaciones.

En dos ocasiones la sombra de Patroclo habla de puertas - – πύλας Ἄϊδος y εὐρυπυλῆς Ἄϊδος δῶ –, enfatizando, en un caso su monumentalidad y la del palacio en si, como si se tratase de un simple palacio aristocrático “humano”, característica que se evidencia también por la mención de una verdadera y real casa del señor de los muertos, en la cual es posible suponer que viviría Hades con su esposa, Perséfone.

Ahora, antes de continuar, es necesario comprender hasta qué punto este elemento es una innovación homérica o, por el contrario, es un elemento perfectamente arraigado en la mentalidad religiosa de la Grecia arcaica, gracias al análisis semántico de los términos por los que esta “casa de Hades” viene descrita.

1.1. LOS ELEMENTOS DE LA CASA DE HADES.

La palabra δόμος deriva de la raíz indoeuropea *dem-(H), que significa *construir*⁵⁸: se deduce la voluntad de identificar esta casa como una construcción arquitectónica, en contraposición a οἰκία, término derivado, a su vez, de οἶκος, que indica la posesión material del cabeza del clan familiar y, por tanto, sus bienes inmuebles y sus terrenos⁵⁹.

⁵⁸ BENVENISTE 1969, I; 293 e 297-298.

⁵⁹ BENVENISTE 1969, I; 308-311 e COUSIN 2012; 85.

En los poemas homéricos, en combinación con el reino de Hades, tan solo es posible encontrar οἰκία una vez, en un episodio particular en cual el poeta se refiere no solo al palacio del dios sino a todos sus bienes y sus posesiones.

Cuando, de hecho, los dioses tienen, finalmente, la posibilidad de descender a la lucha y volver a combatir con los mortales, los golpes de Poseidón, en primera línea junto a los Aqueos, no solo hace temblar los montes y la roca de Troya, suscitando la preocupación del Señor de los muertos (Hom. // 20.61-65);

ἔδρισεν δ' ὑπένερθεν ἄναξ ἐνέρων Αἰδωνεύς,
δείσας δ' ἐκ θρόνου ἄλτο καὶ ἴαχε, μή οἱ ὕπερθε
γαῖαν ἀναρρήξειε Ποσειδάων ἐνοσίχθων,
οἰκία δὲ θνητοῖσι καὶ ἀθανάτοισι φανείη
σμερδαλέ' εὐρώεντα, τὰ τε στυγέουσι θεοί περ:

*Sintió miedo en lo hondo Aidoneo, soberano de los
subterráneos,
y con el susto saltó del trono y dio un alarido, temeroso de que
Posidón, agitador del suelo, resquebrajara la corteza terrestre
y quedaran patentes ante mortales e inmortales las mansiones
pavorosas y sombrías, que hasta los mismos dioses aborrecen.*

Aquí está, por tanto, el término que el Señor del Mundo Inferior (cuya connotación como ἄναξ, *señor*, se deduce de la expresión ἐκ θρόνου, *del trono*) usa para referirse a su propia residencia, a su palacio, a sus posesiones y a sus “súbditos”, esto es, a todos los difuntos que habitan sus tierras.

Frente a la única aparición de οἰκία en los poemas homéricos, el vocablo δόμος aparece, sea en singular o en plural, veintisiete veces entre la *Iliada* y la *Odisea*⁶⁰, mostrándose, por tanto, bastante vital y versátil.

Junto a ello se encuentran otros dos sinónimos, δῶμα y δῶ, derivados de otra raíz indoeuropea, *dom, “dominar”, que sirve para indicar la casa como aquello que

⁶⁰ En particular, el singular se encuentra en Hom. // 3.322; 7.131; 11.263; 14.457; 20.336; 24.246; Hom. Od. 9.524; 10.512; 11.69, 150, 672; 23.262, 322, el plural en Hom. // 22.52, 482; 23.19, 103, 179; Hom. Od. 4.834; 10.175, 491, 564; 14.208; 15.350; 20.208; 24.204, 264.

ha sido reconducido bajo el propio poder y la propia tutela, esto es, la casa en el sentido social⁶¹.

Estos dos vocablos aparecen pocas veces en los poemas homéricos; respectivamente, dos veces δῶμα – Hom. *Il.* 15.251 y Hom. *Od.* 12.21, y dos veces δῶ – Hom. *Il.* 23.74 e Hom. *Od.* 11.571

En realidad, todas estas palabras, aunque sinónimas y todas traducidas en español como *casa*, no son intercambiables en los poemas homéricos.

Por ejemplo, como ha revelado Cousin, δῶμα constituye una excepción bastante fuerte, usada, sobre todo, en los casos en que se quiere subrayar la excepcionalidad de la situación; en particular cuando se indica solo el conjunto estructural de la casa sino todo aquello que está en su interior, habitantes incluidos⁶².

Efectivamente, cuando Héctor, aún vivo, habla de cuando, con terror, pensó que estaba llegando su último día, utiliza para describir el reino de Hades la palabra δῶμα (Hom. *Il.* 15.251-252):

καὶ δὴ ἔγωγ' ἐφάμην νέκυας καὶ δῶμ' Αἴδαο
ἦματι τῶδ' ἴξεσθαι, ἐπεὶ φίλον αἶον ἦτορ,

Ya estaba seguro de que con los muertos en la morada de

Hades

me reuniría en el día de hoy, pues me sentía exhalar el

corazón..

Del mismo modo Circe, cuando quiere recordar a Odiseo y a sus compañeros el gran coraje que se requiere para descender entre los muertos, pese a estar aún vivos, utiliza para describir la estructura la expresión δῶμ' Αἴδαο (Hom. *Od.* 12.21-22):

σχέτλιοι, οἳ ζῶοντες ὑπήλθετε δῶμ' Αἴδαο,
δισθανέες, ὅτε τ' ἄλλοι ἄπαξ θνήσκουσ' ἄνθρωποι

¡Desdichados, que en vida bajasteis a casa de Hades

sometidos dos veces a muerte cuando una vez sola la padecen

⁶¹ BENVENISTE 1969, I; 293 e 296-297.

⁶² COUSIN 2012; 85.

los otros!

Es posible, por tanto, notar inmediatamente una diferencia entre estos dos sinónimos: el uso de δῶμα, quiere dar a entender la casa en un sentido más social, respecto a δόμος, usado, en cambio, para indicar la construcción física de la residencia y, en consecuencia, cuando se encuentra en el texto homérico dicha palabra, es posible entender más que “casa”, “*la comunidad que habita dicha casa*”.

En el mundo homérico parece, en general, preferirse la pareja singular/plural de δῶμα/δῶματα – cuya alternancia “numérica” es frecuente en los poemas, como con todas aquellas palabras que indican contextos arquitectónicos⁶³ – cuando quiere indicarse una mansión señorial.

Esta está atestiguada 248 veces, entre la *Iliada* y la *Odisea*. El plural se puede encontrar cuando la mansión se muestra en su máxima extensión, comprendiendo, por tanto, también las propiedades y tierras, mientras que el singular, en cambio, identifica la casa como construcción aislada⁶⁴.

Aplicando el razonamiento anterior al mundo de los muertos, casi parece que cuando los vivos, en el mundo de su competencia, se vuelven hacia ello, eligen utilizar δῶμα, como si quisiesen identificar no el lugar físico en el que pasarán la eternidad, sino la comunidad de la que formarán parte tras el deceso.

Siguiendo ahora la “historia” de nuestro vocablo en la literatura griega, podemos encontrar que en los *Himnos Homéricos* permanece la idea de Ultratumba como el palacio de un ἄναξ.

Si en el *Himno de Afrodita* se atestigua el vocablo homérico δόμος (*HH* 5.154)⁶⁵, es, sin embargo, en el *Himno a Démeter* donde se presenta una escena digna de mención, gracias a la cual podemos ver cómo debería haber sido la subdivisión de los ambientes internos de la mansión de Hades.

En el momento que Hermes, enviado por Zeus a fin de que convenza a su hermano de dejar partir a su joven esposa, raptada con engaño por el dios, encuentra finalmente a Hades, el dios está recostado con Perséfone en su lecho nupcial. Este detalle permite intuir la existencia de una habitación especial en la cual estaría colocado (*HH* 2.342-343):

⁶³ ROUGIER-BLANC 2005a; 29.

⁶⁴ ROUGIER-BLANC 2005a; 29.

⁶⁵ VAN DER BEN 1980, PARRY 1986, CLAY 1989, TERKELTAUB 2003, WEST 2003, FAULKNER 2008 e SCAFOGLIO 2009.

τέτμε δὲ τόν γε ἄνακτα δόμων ἔντοσθεν ἔόντα,
ἤμενον ἐν λεχέεσσι σὺν αἰδοίῃ παρακοίτι,

*Y encontró al soberano, que se hallaba dentro de sus moradas,
sentado en un lecho con su venerable esposa,*

La mención del matrimonio del señor de los muertos y de su cámara nupcial se repite en otras dos circunstancias, esta vez presentes en la tragedia, que, a simple vista, se presentan como dos simples citas sin un significado particular, aparte de indicar el Hades. Esto sucede en los *Persas*, de Esquilo (Aeschyl. *Pers.* 624) y en la *Antígona*, de Sófocles (Soph. *Ant.* 804).

En el primer caso vemos al Coro de los ancianos persas que, conocida la noticia de la terrible derrota sufrida por el ejército de Jerjes y persuadido por la reina Atossa, alza, aunque sería más apropiado “hunde”, una oración por el alma del difunto rey Darío.

Para que esta oración sea eficaz es absolutamente necesario que la reina ofrezca libaciones en honor de los difuntos; solo después de que se haya ofrecido leche pura (Aeschyl. *Pers.* 611), agua, vino y miel mezclados (Aeschyl. *Pers.* 612-615) y, finalmente, aceite (Aeschyl. *Pers.* 616-618), es posible pedir a los dioses ctónicos que se envíe entre los vivos el alma del difunto soberano.

Lo que interesa aquí es la locución espacial que usa el Coro para indicar el Hades, identificado a través de su cámara nupcial (Aeschyl. *Pers.* 623-624):

βασίλεια γύναι, πρέσβος Πέρσαις,
σύ τε πέμπε χοὰς θαλάμους ὑπὸ γῆς,

*Mujer, tú que eres reina, persona venerable para los persas
envía libaciones a las cámaras bajo la tierra.*

En la tragedia de *Antígona*, en el momento en que la muchacha es “acompañada” hacia su fin, aparece el mismo vocablo, entre las palabras de dolor del Coro por la suerte de Antígona, cuyo único lecho nupcial será el de las habitaciones del señor de los muertos, un lecho que no la verá como única señora de la casa, sino más bien un lecho παγκοίτην (Soph. *Ant.* 801-805):

νῦν δ' ἤδη ἴγὼ καὐτὸς θεσμῶν
ἔξω φέρομαι τάδ' ὀρῶν ἴσχειν δ'

οὐκέτι πηγὰς δύναιμι δάκρυ
τὸν παγκοίτην ὄθ' ὀρώ θάλαμον
τήνδ' Ἀντιγόνην ἀνύτουσαν.

*También yo ahora me veo impelido a
alejarme ya de las leyes al ver esto,
y ya no puedo retener los torrentes de lágrimas
cuando veo que aquí llega Antígona para dirigirse al lecho,
que debía ser nupcial, donde todos duermen.*

Para comprender mejor los pasos anteriores es necesario, primero de todo, aclarar que con θάλαμος se entiende, en oposición a μέγαρον e δῶμα⁶⁶, la habitación más interna de la casa, aquella de la dueña, donde se custodiaban los objetos más preciosos⁶⁷.

Con el significado de la habitación del lecho de la dueña de la casa, el término θάλαμος se recoge 26 veces en la *Iliada*, en referencia a diversas habitaciones de las heroínas del poema: lo encontramos combinado con la habitación de la cama de Helena (Hom. *Il.* 3. 40, 3.382, 3.391, 3.432), con los aposentos en que los hijos de Príamo duermen con sus esposas (6.244), con las estancias de sus hijas (6.248), con la habitación de Hécuba (6.288), con la habitación de la esposa de Ifidamante, que la ha dejado para partir hacia Ilión (11.227), con el aposento que Hefesto ha construido para su madre, Hera (14.166, 14.338), con la estancia de la esposa del hijo de Pantoo (17.37), con la cámara del lecho de las esposas que entonan el himeneo, representadas por Hefesto en el nuevo escudo de Aquiles (18.492) y, finalmente, en las habitaciones de las mujeres troyanas (22.63).

En la *Odisea*, en cambio, aparece un número mayor de veces – 41 concretamente – en referencia, en orden, a la cámara de Elena en Esparta y Troya (Hom. *Od.* 4.121, 4.310, 4.263), a la habitación de Penélope, la señora por excelencia en todo el poema (4.718, 4.803, 17.36, 17.505, 23.191, 23.295), a la estancia de Nausícaa (6.15, 6.74, 7.7), a la cámara nupcial de Hefesto y Afrodita (8.276) y, por último, a la habitación de Circe (10.340).

⁶⁶ WACE 1951.

⁶⁷ CHANTRAINE 1968-1980, II; 419-420.

De esto se deduce que θάλαμος sirve para indicar, específicamente, la cámara nupcial, donde la señora de la casa consume sus relaciones con su marido (Hom. *Il.* 11.227; Pin. *Pyt.* 2.33; Soph. *Tr.* 913, Eur. *Hipp.* 540).

La asociación entre la muerte de la hija de Edipo y el Hades como tálamo nupcial es bastante inmediata: Antígona, virgen y prometida a Hemón, jamás verá llegar el momento de su rito de paso de παρθένος a γυνή, añadiendo al peligro de haber muerto antes de tiempo⁶⁸, aquel de no haber llevado a término la tarea que la sociedad le había encomendado, convertirse en mujer y madre⁶⁹.

Los versos examinados antes (Soph. *Ant.* 801-943), forman parte de una escena amplia y estructurada de *death-wedding*⁷⁰, toda ella interpretada en el continuo y terrible paralelismo entre el cortejo nupcial que Antígona debía haber tenido en suerte, en el día de su matrimonio con Hemón, y el tétrico “cortejo” que, en vez de eso, la está llevando a la muerte⁷¹, que termina con la angustiada constatación, por parte de la joven de que ἀλλ’ Ἀχέροντι νυμφεύσω, *sino que con Aqueronte celebraré mis nupcias.* (Soph. *Ant.* 815).

Mucho menos obvia e inmediata es, en cambio, la conexión entre la cámara matrimonial, y, por tanto, la institución del matrimonio, y el punto exacto en que los persas piden a su reina que derrame libaciones por la sombra de Dario.

Ciertamente, entre los varios significados de la palabra, está constatado el metafórico de “tumba”, de “reino de los muertos o del mar”⁷² – como especifica el Liddell-Scott-Johnson *sub voce* θάλαμος – e, incluso, *prisión*, referido a Dánae⁷³. Sin embargo, probablemente, estos significados son más tardíos, nacidos de la necesidad de traducir, en circunstancias particulares, con un término adecuado el vocablo en cuestión.

En cambio, parece oportuno mantener, incluso en lo que se refiere a la aparición de este término en los *Persas*, el significado original, e intentar comprender por qué Sófocles eligió θάλαμος en esta circunstancia.

⁶⁸ KLIGMAN 1988; 216.

⁶⁹ SCURLOCK 1991, JOHNSTON 1999; 161-203 y RYBAKOVA 2004.

⁷⁰ KLIGMAN 1988; 218-219.

⁷¹ GRIFFITH 1999; 267, 51-54.

⁷² El mar, al igual que la muerte, representaba para los griegos la alteridad total (Hes. *Erga* 687, Aeschyl. *Ag.* 667, *AP* 7.730). Sobre esto, consultar: D’AGOSTINO 1999, STRAMAGLIA 1999; 187 e LOSCALZO 2010; 194.

⁷³ LSJ s.v. “θάλαμος”.

Partimos del presupuesto de que las libaciones de Atossa son absolutamente necesarias para el éxito del ritual de *psychagogia* que el Coro, con la ayuda de la reina, está realizando⁷⁴. Este ritual, como se deduce de los versos siguientes del texto, tiene un éxito efectivo cuando la sombra de Darío se aparece en todo su real esplendor

Bajo esta óptica se vuelve, de repente, más fácil comprender la prescripción de los nobles persas: si quieren que los dioses del Más Allá les escuchen, sus libaciones no deben solo descender al reino subterráneo que aquellos dominan, sino que deben también penetrar en lo profundo de su palacio, en su estancia más secreta y privada, la habitación del lecho en el que las divinidades se unen.

También Hesíodo, en la *Teogonía*, describe la morada de Hades y Perséfone, y lo hace introduciendo un detalle inesperado para nosotros (Hes. *Theog.* 767-769):

ἔνθα θεοῦ χθονίου πρόσθεν δόμοι ἠχήμεντες
ἰφθίμου τ' Αἴδεω καὶ ἐπαινῆς Περσεφονείης
ἔστ᾿αἰσιν (...).

*Allí delante las resonantes mansiones del dios subterráneo
del poderoso Hades y la temible Perséfone
se encuentran (...).*

El adjetivo ἠχήμεντες, en efecto, llama inmediatamente nuestra atención: este deriva del sustantivo ἦχη, *ruido*⁷⁵ y, por tanto, se podría entender como “*que hace eco*” o “*resonante*”

Para interpretar mejor esta pareja sustantivo-adjetivo, se puede recorrer dos caminos; el relativo a la noción de realeza, y el que podríamos definir como relativo a la “contaminación acústica”

El primero se basa en el significado del adjetivo ἐπαινή; este es un epíteto típico de Persefone, que se le añade repetidamente en la épica (Hom. *Il.* 9.457 e 599; Hom. *Od.* 10.491, 534 e 564, 11.47; Hes. *Theog.* 768 e 774), y Chantraine lo vincula a otro adjetivo, αἰνός, exclusivamente homérico, que significa “*terrible*”,

⁷⁴ JOHNSTON 1999; 102-118 e OGDEN 2002; 179-184.

⁷⁵ CHANTRAINE 1968-1980, II; 418.

cuando se combina con un sentimiento, una batalla, un destino o un dios, particularmente a Zeus⁷⁶.

Por tanto, en un palacio, esto parece sugerir que se pone el acento sobre la realeza de Perséfone, en cuanto a diosa y en cuanto a esposa del señor de los muertos, el fenómeno del eco no debe ser extraño a aquellos que entran. El adjetivo, en consecuencia, puede querer sugerir la grandiosidad de la mansión de Hades.

Pero no debemos olvidar que el Mundo Inferior, especialmente épico, es el mundo del sonido. Se encuentran allí diversos cursos de agua: la *Iliada* parece conocer solo el Éstige (Hom. *Il.* 8.369; 15.37), garante, según la épica y los himnos homéricos, de todos los juramentos de los dioses⁷⁷, y mencionado por Patroclo simplemente como ποταμοῖο (Hom. *Il.* 23.73), pero expresamente nombrado en referencia a la catábasis de Hércules (Hom. *Il.* 8. 369).

Luego, la presencia de cursos de agua sufre un notable aumento en la *Odisea*, donde al Éstige se unen otros tres ríos infernales; el Aqueronte, el Piriflegetonte y el Cocito (Hom. *Od.* 10.513-515; 11.157-159)⁷⁸.

También para Hesíodo, como para la *Iliada*, existe solo el Éstige⁷⁹ - mencionado expresamente en dos ocasiones y llamado simplemente ποταμοῖο una tercera – mientras que la tragedia, aunque asumiendo también una actitud sobre todo conservadora en cuanto a los ríos presentes en el Hades⁸⁰, prefiere mencionar todos los ríos que aparecen en la *nekylia* de Odiseo⁸¹, a excepción del Piriflegetonte. Esta elección es también compartida por Aristófanes en las *Ranas* (Aristoph. *Ra.* 470, 471, 472)⁸².

La poesía lírica, finalmente, prefiere el Aqueronte, como había hecho la tragedia, que ve “triunfar” numéricamente este río sobre sus pares, y lo ve y describe como etapa obligatoria para poder pasar al Más Allá.

⁷⁶ CHANTRAINE 1968-1980, I; 35.

⁷⁷ Hom. *Il.* 2.755 e 15.37; *HH* 2.259, 3.83, 4.518.

⁷⁸ CAPPANERA (en prensa).

⁷⁹ Hes. *Theog.* 397, 776, 787.

⁸⁰ COUSIN 2012; 111

⁸¹ Cocito: Aeschyl. *Ag.* 1160, *Seven* 690; Eur. *Alc.* 458. Stige: Aeschyl. *Pers.* 667. Acheronte: Aeschyl. *Epta* 856; Soph. *El.* 183, *Ant.* 816, 812, *OC* 1564; Eur. *Alc.* 443, *Bacc.* 1362.

⁸² HOOKER 1960.

La presencia del agua es una constante también para lo que se refiere al imaginario órfico de ese mundo; habría, de hecho, señaladas por un ciprés blanco, dos fuentes, que recuperarían y consolarían al iniciado⁸³.

Pueden ser tanto fuentes, es decir, fuentes de agua expresamente construidas, como lagos, fuentes de agua naturales, dado que sobre las láminas órficas, textos sobre los que volveremos en breve, los términos κρήνη, *fuentes*, y λίμνη, *lago*, son utilizadas indiferenciadamente, sin ninguna distinción semántica⁸⁴.

Con todo el derecho, el reino de Hades, con todos sus ríos borboteantes y con sus cascadas, que se zambullen unas en los otros, se ha ganado el epíteto de εὐρώεντα, *fangoso*, usado en varias ocasiones en los poemas homéricos y en la *Teogonía* (Hom. *Il.* 20.65; Hom. *Od.* 10.512, 23.322; Hes. *Theog.* 731, 739, 810).

Se hace necesario, ahora, añadir al ruido producido por los cursos de agua infernales el creado por los continuos ladridos de Cerbero, el perro χαλκεόφωνος, *de bronceado ladrido* (Hes. *Theog.* 311), vocablo que Hesíodo habría tomado en préstamo de la *Iliada*, donde la que era caracterizada con esta voz potente y violenta era Hera (Hom. *Il.* 5.785). Esta, en el curso de una batalla, después de haber tomado el semblante de Esténtor y, sobre todo, su voz igual a la de cincuenta hombres, descende al enfrentamiento gritando⁸⁵.

En realidad, el epíteto puede vincularse mejor a la descendencia de este mítico can de Equidna κρατερόφρων, *de corazón violento*, así como violentas son las armas⁸⁶, forjadas por el bronce, la violenta estirpe descrita por Hesíodo, (Hes. *Erga* 143), Ares cuando descende a la batalla⁸⁷, la Muerte y su hermano, el Sueño (Hom. *Il.* 11.241), y el grito de Aquiles que aterroriza a los Troyanos (Hom. *Il.* 18.222); todo ello descrito en la época con el adjetivo χάλκεος⁸⁸.

Pero, además del asunto de la voz peculiar que caracteriza a este animal y al que volveremos nuevamente, la pregunta realmente interesante es qué hace un perro en el mundo de los muertos.

⁸³ L 1.2; L 2.4; L 3.1 e 4; L 4.1; L 5; L 8, 2 e 5.

⁸⁴ BERNABÉ - JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL 2008; 29.

⁸⁵ BAGLIONI 2014b; 26.

⁸⁶ Hom. *Il.* 3.317, 335, 4.481, 13.438, 16.136, 23.27; Hom. *Od.* 2.10, 5.235, 9.164; Pind. *Pyth.* 9.36, *Ol.* 4.34, *Nem.* 1.77, 10.113 e *Hdt.* 2.152.

⁸⁷ Hom. *Il.* 5.704, 859, 866 e 16.543.

⁸⁸ BAGLIONI 2014b; 26-27.

Ante todo, esta presencia no hace otra cosa que presentar como más humano el inhumano Hades, dado que era común para los griegos poseer perros para la custodia y protección de la propia casa⁸⁹. Es más, la colaboración entre el hombre y el perro es siempre en Homero una armoniosa sinergia, sea de guardia en la mansión, sea en la tarea de caza⁹⁰.

Solo por citar algunos ejemplos, vemos que Patroclo había llegado a Ilión con nueve perros, de los cuales dos, que podemos suponer que fueran sus preferidos, Aquiles degolló sobre la tumba de su amigo, a modo de sacrificio (Hom. *Il.* 23.173-174).

Alcinoo poseía dos canes maravillosos, regalo de Hefesto (Hom. *Od.* 7.91-94), así como el δῖος ὑφορβός⁹¹, *divino porquero*, vivía junto a sus cerdos y a cuatro perros bastante feroces, que corrieron contra Odiseo, ladrando terriblemente, aunque fueron detenidos por la destreza de su dueño, que consigue dispersarlos sin daño para aquel que ve como un anciano, no reconociendo a su señor (Hom. *Od.* 14.29-47).

El mismo legítimo señor de Ítaca había dejado en su casa su fiel perro Argo, que muere feliz después de, finalmente, haberlo visto de nuevo, tras una larguísima espera de veinte años (Hom. *Od.* 17. 291-327).

De manera general se puede subrayar como, en los poemas homéricos, se recuerda el hábito de los héroes de conceder acceso a sus propios perros a la mesa del banquete, para alimentarse de las sobras que les daba su dueño. Incluso algunos canes eran elegidos por su aspecto agradable y criados con este propósito, convirtiéndose en perros “de mesa”, lo que hoy se llama “da salotto” en italiano y “faldero” en español⁹², parte integrante del banquete aristocrático, mostrados y exhibidos para demostrar el estatus social de su dueño⁹³, como se registra en algunos testimonios iconográficos respecto al banquete⁹⁴.

Aunque si χαλκέο- puede dejar un espacio para la duda acerca de la naturaleza de este animal, así como χρύσειοι y ἀργύρεοι referidos a los perros de

⁸⁹ THIRY 1969; 1-9.

⁹⁰ FRANCO 2003; 42.

⁹¹ Hom. *Od.* 14.3, 14.48, 14.401, 14.413, 15.301, 16.1, 16.20, 16.56, 16.333, 16.452, 17.183, 17.260, 17.507, 17.589, 21.80, 21.359, 22.129, 22.163.

⁹² FRANCO 2003; 48.

⁹³ SCHNEIDER 2000; 18.

⁹⁴ MAINOLDI 1984; 113.

Alcinoo, definidos como ἀθάνατος καὶ ἀγήρως como los dioses homéricos⁹⁵, favoreciendo así la interpretación que los ve como “hermanos” de las estatuas-talismán del Próximo Oriente, capaces de coger fuerza y moverse en caso de necesidad⁹⁶.

En realidad, estos elementos centelleantes no hacen otra cosa que aumentar la sensación de extrañeza de los lugares en los que tales animales se mueven: el mundo del *epos*, de hecho, conecta los metales preciosos con lo divino⁹⁷.

El perro, sin embargo, es un animal que goza de una consideración ambigua en Grecia; si, por un lado, como se ha visto, es un compañero fiel del hombre, por otro, su predilección por la carroña lo hace al menos perturbador.

En la *Iliada* esta característica, vista como fundamental en el animal, aparece ya en el proemio, donde se recuerdan todos los héroes muertos por Aquiles y que, permaneciendo insepultos, se habían convertido en ἐλώρια ... κύνεσσιν, *botín para los perros* (Hom. *Il.* 1.4). También está claro cómo la frecuencia con la que Homero recurre a la imagen del perro necrófago está en inexplicable contradicción con la representación positiva del animal que emerge de otros pasajes del poema⁹⁸.

Este atributo tan molesto del “mejor amigo del hombre”, que no era ajeno a los griegos, es silenciado en la mentalidad contemporánea, en parte porque es incómodo, en parte también porque es difícil ver en la ciudad un perro que se vea obligado a alimentarse de cadáveres⁹⁹

La *saprofagia* habría convertido al perro en una especie de sepulcro viviente a cuatro patas¹⁰⁰, confiriéndole, así y de pleno derecho, un rol en el mundo, tan vasto en lo que concierne a los griegos, de la alteridad y la muerte.

Los dioses del Mundo Inferior tenían, pues, una estrecha relación con los perros. Baste recordar el yelmo “canino” realizado por los Cíclopes para Hades (Hom. *Il.* 5.844-845; Hes. *Scutum* 226-277; Apollod. 1.7.2-3), o bien las fauces

⁹⁵ SFORZA 2015.

⁹⁶ FARAONE 1992; 21-26.

⁹⁷ GERMAIN 1954; 178.

⁹⁸ FRANCO 2003; 112.

⁹⁹ BETTINI 1998; 220 e FRANCO 2003; 113.

¹⁰⁰ VERNANT 2000; 69 e VERNANT 2010; 61.

caninas con que viene representada, sobre una lécito de figuras negras, Hécate¹⁰¹, diosa a la que se sacrificaban también cachorros de perro¹⁰².

Así pues, desde un punto de vista arquitectónico, incluso la presencia del perro nos hace preferir la interpretación de un gran palacio, dado que los dueños de la casa, como habrían hecho los humanos en el mundo de los vivos, decidieron poner, para custodiar su δόμος, un perro feroz y astuto (Hes. *Theog.* 769-773):

(...) δεινὸς δὲ κύων προπάρριθε φυλάσσει
νηλειῆς, τέχνην δὲ κακὴν ἔχει: ἔς μὲν ἰόντας
σαίνει ὁμῶς οὐρῆ τε καὶ οὔασιν ἀμφοτέροισιν,
ἐξελεθεῖν δ' οὐκ αὔτις ἔῃ πάλιν, ἀλλὰ δοκεύων
ἔσθιει, ὄν κε λάβησι πυλέων ἔκτοσθεν ἰόντα.

(...) *guarda su entrada un terrible perro, despiadado
y que se vale de tretas malvadas: a los que entran
les saluda alegremente con el rabo y ambas orejas
almismo tiempo, pero ya no les deja salir de nuevo,
sino que, al acecho, se come al que coge a punto de franquear
las puertas.*

La única diferencia entre el mundo de los vivos y los muertos es que el “guardián” no mantiene alejados a quienes se acercan sino que, por el contrario, fingiéndose bueno y dócil, los atrae a su reino. Sin embargo, cuando estos quieren dejar el Mundo Inferior les impide volver por donde vinieron, devorándolos.

En honor a la verdad, cabe recordar que, según algunos investigadores, Cerbero sería originalmente una figura ofídica¹⁰³. Su hipótesis se basa en el testimonio de Hecateo de Mileto, el cual sostenía que cerca del cabo Ténaro se había visto una serpiente aterradora, apodada “perro de Hades” por la rapidez de su veneno, y que había sido este el terrible monstruo vencido por Heracles¹⁰⁴.

El resultado sería que la representación de Cerbero en la forma de un perro, se estructurase, en el ámbito de una no bien definida tradición popular, en un

¹⁰¹ KAROUZOU 1972.

¹⁰² TANGANELLI 2012; 11-17.

¹⁰³ NENCI 1955, SGATTI 1959 e THIRY 1973-1974.

¹⁰⁴ *FGrHist* 1 F 27.

periodo que va de la época de la elaboración de los poemas homéricos, al inicio del siglo VI a. C., época a la que remonta la primera representación de Cerbero que conservamos¹⁰⁵.

Una prueba de ello serían los elementos “serpentiniformes” que acompañan frecuentemente su figura en la pintura vascular¹⁰⁶, recuerdo de su forma más originaria, una forma más adaptada, también, a su rol de guardián del mundo subterráneo.

Esta tesis, sin embargo, no armoniza bien con el uso, en la *Teogonía* de Hesíodo, del adjetivo ὠμηστής, *el que se alimenta de carne cruda* (Hes. *Theog.* 311), utilizado en la épica homérica en asociación con perros, peces y rapaces, todos ellos animales que tienden a alimentarse de cadáveres¹⁰⁷.

Se deduce que es preferible pensar en Cerbero como una criatura aterradora y terrible, típica del mundo del Más Allá, cuya fisonomía recuerda la de un perro doméstico, típico de este mundo pero cuya función de guardián ha sido distorsionada y pervertida.

A nuestros ojos, pues, lo “Inferior” comienza a definirse como una copia distorsionada y distópica de la vida del mundo “superior”, dado que el Mundo Inferior siempre han estado descritos como el lugar de la negación y la privación de todo aquello que convierte nuestra vida terrena no solo en placentera, sino también en aceptable¹⁰⁸.

Así, al igual que nuestro mundo, la vida después de la muerte también tiene zonas montañosas, cursos de agua, un clima particular, un determinado “ruido ambiental” y construcciones arquitectónicas tal como fueron imaginadas y diseñadas por los griegos, pero constituyéndose en su antítesis total y perfecta¹⁰⁹.

Resulta lógico, entonces, según una perspectiva similar de “perversión” del significado original, que un buen perro guardián sea el que impide a las almas escaparse y el que las engaña en el momento de su ingreso.

En la obra hesiódica se encuentra también δόμος una vez – Hes. *Erga* 153 – y dos veces δῶμα – Hes. *Theog.* 455; Hes. F. 25 M.-W-, 25 – para subrayar una

¹⁰⁵ BAGLIONI 2014b; 22.

¹⁰⁶ SGATTI 1959: 505.

¹⁰⁷ BAGLIONI 2014b; 25.

¹⁰⁸ COUSIN 2012; 131.

¹⁰⁹ COUSIN 2012; 137.

concepción del Más Allá similar a la de los poemas homéricos, que veían el Hades como una gran casa.

Trágicos y líricos, por el contrario, parecen concentrarse más en los elementos estructurales y arquitectónicos que en la vivienda en si misma, y los aíslan en el interior del contexto total; mientras los poetas líricos usan indiferentemente tanto δόμος como δῶμα, probablemente plegándose a las exigencias métricas del verso más que a la particularidad semántica inherente, los poetas trágicos mantienen el formulismo de tipo épico, obteniendo como resultado, sin embargo, la perpetuación de un estereotipo sin demasiada convicción¹¹⁰.

Obviamente hay algunas felices excepciones; ya se ha visto el caso de θάλαμος en Esquilo y Sófocles, pero es en la tragedia de Eurípides en la que los términos arquitectónicos abundan, mostrando una casa bien articulada y compuesta de diversas habitaciones.

Hacen su aparición, en este momento, un μέλαθρον, *vestíbulo* (Eur. *Hel.* 177), un τέραμνον, *aposento* (Eur. *Alc.* 457), un ἔδρα, *salón* (Eur. *Alc.* 125 e F. 869 Kannicht), y, por último, un αὐλή, un *patio abierto* (Eur. *Alc.* 260), elementos que hacen en pensar en un palacio organizado racionalmente, en el cual cada actividad “humana” tendría su propio espacio.

El único testimonio dudoso en Eurípides, en que no se puede saber con certeza si el personaje se está refiriendo a la mansión de Hades o a otra casa, se encuentra en *Medea*, en las palabras que la mujer pronuncia en presencia del pedagogo (Eur. *Med.* 1021-1024):

ὦ τέκνα τέκνα, σφῶν μὲν ἔστι δὴ πόλις

καὶ δῶμ', ἐν ᾧ λιπόντες ἀθλίαν ἐμὲ

οἰκήσετ' αἰεὶ μητρὸς ἔστερημένοι,

¡Oh hijos, hijos! Ya tenéis una ciudad

y una casa, en la que, después de abandonarme en mi

desdicha,

viviréis siempre, privados de vuestra madre.

¹¹⁰ Se puede buscar δόμος en Aeschyl. *Pers.* 642; Soph. *OC* 1564, *Ant.* 1241, *Trach.* 121 Eur. *Alc.* 25, 73, 436, 626; *El.* 1144; *Hipp.* 895; *Her.* 116, *Heraclides* 913; *Ion.* 953, 1274; *Alex.* F26d (Kannicht) y δῶμα en Soph. *El.* 110, Eur. *Alc.* 364, 867, 1073; *Her.* 610, 808; *Med.* 1022 e *Or.* 1225.

Claramente, el hombre piensa que la casa en la que los niños vivirán para siempre sin su madre es la de Jasón, pero la presencia de λιπόντες – usado en la épica y en la tragedia para indicar la muerte ¹¹¹ –, de αἰεί – adverbio típico de los epigramas funerarios del Ática del siglo V a.C.¹¹² – y de ἐστερημένοι – utilizado normalmente para indicar a quien está privado de una persona querida por su muerte ¹¹³ – nos hacen entender las intenciones de la mujer de “acompañar” a sus propios hijos a la casa en que, al final, todos habitaremos¹¹⁴. Se trata de un caso de “ironía trágica”, en la que la formulación de un personaje es entendida por el público de otro modo del que la entiende quien la pronuncia.

Ahora, gracias a la lírica y, en particular, al trabajo de Píndaro, es posible añadir a nuestro elenco de compartimentos otra sala, un σταθμόν, “establo”, (Pin. *Ol.* 10.92), elemento que ayuda a completar el “diseño” de esta casa de ultratumba, aprovechadas sus amplias dimensiones de casa señorial con ambientes destinados al reposo de los animales.

Además, nuevamente Píndaro introduce un dato “técnico”, es decir, cómo podrían estar vinculados entre sí los diferentes lugares en los territorios que son propiedad de Hades, haciendo uso del sustantivo ἄγυιαν, *camino, calle*, (Pin. *Ol.* 9.34 -35), dando así la impresión de que es, más que una mansión, una ciudad, más o menos pequeña y subterránea.

Este concepto sera, luego, retomado de manera paródica por Aristófanes en las *Ranas*, en los versos en que Dionisio, impulsado por la voluntad de devolver el alma de Eurípides a los vivos, pregunta a Hércules, protagonista de dos catábasis exitosas, por indicaciones para llegar y moverse en el los Inferos (Aristoph. *Ra.* 112-115):

τούτους φράσον μοι, λιμένας ἀρτοπώλια
πορνεῖ' ἀναπαύλας ἐκτροπὰς κρήνας ὁδοῦς
πόλεις διαίτας πανδοκευτρίας, ὅπου
κόρεις ὀλίγιστοι (...).

Indícamelos, y también los lagos, panaderías,

¹¹¹ Hom. *Il.* 24.726; Soph. *Aj.* 653.

¹¹² *JG* 13.1261, 13.1295.

¹¹³ Eur. *Med.* 1026, *Andr.* 1212 e *Hel.* 847.

¹¹⁴ TEDESCHI 2010; 189.

*prostíbulos, estaciones, bifurcaciones, fuentes, caminos,
ciudades, alojamientos y albergues en que
haya menos chinches.*

De esta descripción emergen poderosamente dos elementos; por una parte está la voluntad del poeta de presentar una copia, cómicamente distorsionada, de la Atenas del siglo V a.C.¹¹⁵, el uso del brillante epíteto Τειθράσιαι, usado un poco más adelante para describir a las Gorgonas (Aristoph. *Ra.* 477), acuñado sobre el nombre de uno de sus demos, Titrasio¹¹⁶.

Sin embargo, el segundo elemento que se abre camino es la imagen de un inframundo percibido y concebido como similar al mundo de los vivos, un mundo en el que, a fin de cuentas, se pueden encontrar elementos familiares de la vida cotidiana, una característica que hace posible la deformación cómica deseada por el autor.

Las láminas órficas no son inmunes a esta “humanización” y las referencias a la casa de Hades se encuentran también en esta tipología de textos: se habla simplemente de δῶμα en un texto encontrado en Petelia (Αἶδαο δόμων: L 3.1) y en otro proveniente de Farsalo (Αἶδαο δόμοις: L 4.1), intensificado en un texto de Hiponion con el adjetivo “bien construido” (Αἶδαο δόμους εὐήρεας: L 1.2).

Una única duda surge por la interpretación de εὐήρεας, en torno al cual se han propuesto diversas hipótesis de reconstrucción: podría ser una corrupción del término εὐρήσεις¹¹⁷, una mezcla entre ἡερόεις y εὐρώεις, adjetivos que acompañan al inframundo ya en la épica homérica, por ejemplo en la *Iliada* (Hom. *Il.* 20.65)¹¹⁸, el verbo εὔρησις, acompañado de la conjunción elidida δέ¹¹⁹, o bien un simple error debido a la unión de dos versos distintos en un único verso, con una laguna tras εὐήρεας¹²⁰.

Cualquiera que sea la hipótesis, sin embargo, que queramos aceptar con respecto a esta palabra, el sentido de la expresión, que ve a las puertas de Hades

¹¹⁵ CAPPANERA (in pubblicazione).

¹¹⁶ DOVER 1993; 50-55

¹¹⁷ LLOYD-JONES 1975; 226.

¹¹⁸ ZUNTZ 1976; 137.

¹¹⁹ GIL 1978; 85.

¹²⁰ MARCOVICH 1976; 222 e LLOYD-JONES 1990; 96 n. 43

como protagonistas, una vez más, no cambia y permite suponer que incluso las doctrinas órficas vieron la presencia de elementos arquitectónicos en los *Inferos*.

Ahora es necesario ver cuáles son exactamente los "componentes materiales" de esta casa, es decir, cómo se imaginó el mundo homérico que estaba construida, con qué materiales, con qué características estructurales y con qué elecciones estéticas.

En lo que se refiere al Hades verdadero y propio, no hay expresiones que permitan identificar claramente cuál era el material usado en la construcción de sus edificios, pero, en Hesíodo¹²¹, encontramos ciertas indicaciones para la parte más inaccesible de los *Inferos*: el Tártaro.

Esto se debe a que el mundo homérico parece estar, como puede verse en un discurso amenazador de Zeus, dividido en cuatro niveles¹²² (Hom. *Il.* 8.13-16):

ἢ μιν ἐλῶν ρίψω ἐς Τάρταρον ἠερόεντα
τῆλε μάλ', ἧχι βάθιστον ὑπὸ χθονός ἐστι βέρεθρον,
ἔνθα σιδήρειαί τε πύλαι καὶ χάλκεος οὐδός,
τόσσον ἔνερθ' Αἴδεω ὅσον οὐρανός ἐστ' ἀπὸ γαίης.

*o lo cogeré y lo arrojaré al tenebroso Tártaro
bien lejos, donde más profundo es el abismo bajo tierra;
allí las férreas puertas y el bronceo umbral
tan dentro de Hades están como el cielo dista de la tierra.*

Así que el cielo dista tanto de la tierra como el Tártaro del Hades, y los escoliastas decidieron enfatizar esta proporcionalidad del cosmos al agregar el αἰθήρ sobre el cielo, cuya distancia con este último sería equivalente a aquella que separa los otros niveles entre ellos (*Schol. Graec. Hom. Il.*, scolia AT a 8.13 b e 8.16)

En realidad, la distancia entre la tierra y el Hades no es tan amplia como la que separa los otros niveles, el Más Allá es un reino subterráneo, como indican algunas expresiones homéricas como ὑπὸ κεύθεσι γαίης (Hom. *Il.* 22.482), o bien κατὰ χθονός (Hom. *Il.* 23.100), aunque se encuentra en el confin del Océano y es accesible por tierra (Hom. *Od.* 10.504-515).

¹²¹ Hes. *Theog.* 726-819.

¹²² En este punto concuerda también Hesíodo: Hes. *Theog.* 116-119.

El motivo por el que los vivos no se mueven libremente en el espacio de su competencia es una mezcla de diversos factores, como la distancia geográfica *in primis*, pero también las corrientes impetuosas que se deben afrontar para llegar, el guardián inflexible de sus puertas y el estado de oscuridad casi total en que se halla¹²³.

Esta remotísima “porción de mundo” es tanto el lugar en el cual el padre de los dioses recluyó y relegó a los Titanes después de su rebelión, como una región geográfica; esta sería, más que el plegarse a razones métricas, el motivo que impulsa a Hesíodo a utilizar el sustantivo en singular¹²⁴ o en plural¹²⁵, para poder hacer una distinción entre la “prisión” y el área *in se* y *per se*¹²⁶.

Los poemas homéricos no describen nunca este lugar, a excepción de un solo verso, en que se habla de una puerta con elementos metálicos: ἔνθα σιδήρειά τε πύλαι καὶ χάλκεος οὐδός, *allí las férreas puertas y el bronceo umbral* (Hom. *Il.* 8.15).

También Hesíodo concuerda en el hecho de que los elementos que componen este lugar son metálicos (Hes. *Theog.* 811-813):

Ἔνθα δὲ μαρμάρειά τε πύλαι καὶ χάλκεος οὐδός
ἀστεμφὲς ῥίζησι διηνεκέεσσιν ἀρηρώς,
αὐτοφυῆς (...).

*Allí hay relucientes puertas y un sólido bronceo,
asegurado con profundos cimientos,
vestíbulo natural (...).*

Si se trata de una prisión, no es una prisión cualquiera, dado que Zeus la utiliza para afirmar, o mejor confirmar, su poder sobre los otros dioses; el hecho de que las puertas de acceso sean de hierro y la entrada en bronce no sorprende al lector. El metal es un instrumento fuerte, que impide a cualquiera romper las cadenas y escapar.

¹²³ BRACCESI-ROSSIGLIONI 1999.

¹²⁴ Τάρταρος, en Hes. *Theog.* 682, 721, 725, 736, 807, 822, 868; Hes. *Scutum* 225, *Cat.* F30.22, 51° 6, 54b Merkelbach-West.

¹²⁵ Τάρταρα, en Hes. *Theog.* 119, 814.

¹²⁶ CLAY 2003; 16 e COUSIN 2012; 69-70.

La referencia al bronce regresa en otros pasajes, que siempre tienen que ver con la “solidez” de determinadas construcciones, como la expresión χάλκεον ἔρκος, *muros de bronce* (Hes. *Theog.* 726), θύρας δ’ ἐπέθηκε Ποσειδέων / χαλκείας, *Poseidón impone puertas de bronce* (Hes. *Theog.* 732-733) y χάλκεος οὐδὸς, *véstimulo umbral* (Hes. *Theog.* 811).

Llegados a este punto debemos preguntarnos si el hecho de insistir en la naturaleza metálica de estas puertas solo sirve para resaltar su solidez o si, más bien, tiene un significado simbólico más elevado y profundo.

Ante todo, el bronce trae a la mente las características de otra parte integrante del Más Allá; la voz del perro de Hades (Hes. *Theog.* 311), sobre la que ya hemos investigado, otra garantía contra la evasión y los ingresos no autorizados.

A esto se añade, además, el adjetivo μαρμάρειά, *marmóreo*, tendido junto a las puertas del Tártaro (Hes. *Theog.* 811); en detrimento de su significado primario, esto es, del material petreo del cual estaban construidas, el adjetivo parece, más bien, insistir en su luminosidad, en el hecho del mismo brillo, destacándose en la oscuridad de este mundo subterráneo¹²⁷.

Así, el sentido es ahora diferente; el metal y lo “centelleante” son, en Homero, características típicas de las mansiones del otro mundo, que son similares y especulares con las de los hombres pero, en realidad, diferentes porque son símbolo de la alteridad de los personajes que la habitan.

Esto se encuentra, por ejemplo, en la descripción del palacio de Alcinoos, que representa una *alteritas* muy profunda, casi igual a la de la muerte: la Φαιήκων ἀνδρῶν πόλιν, *la ciudad de los Feacios* (Hom. *Od.* 6.114), de hecho, aunque venga descrita de forma similar a otras aglomeraciones urbanas del poema¹²⁸, es, y sigue siendo, un lugar ajeno.

En primer lugar, es, geográficamente, de difícil acceso: los Feacios viven ἐκὰς ἀνδρῶν ἀλφειστάων, *lejos de todos los hombres* (Hom. *Od.* 6.8) y, como recuerda Nausícaa a su doncella (Hom. *Od.* 6.204-205):

οἰκέομεν δ’ ἀπάνευθε πολυκλύστῳ ἐνὶ πόντῳ,
ἔσχατοι, οὐδέ τις ἄμμι βροτῶν ἐπιμίσγεται ἄλλος,

¹²⁷ HANDSCHUR 1970; 81.

¹²⁸ CREMA 2011; 36-37.

*Vivimos apartados en medio del mar y sus olas inmensas,
Al extremo del mundo sin mezcla con otros humanos;*

Odiseo conoce bien el “mundo no humano” o el mundo de una “humanidad alternativa”¹²⁹, y su sospecha inicial, que se trate de divinidades y no de humanos (Hom. *Od.* 6.119-126), viene confirmada, en parte, por las palabras de Alcinoos, que describe su reino como lejano aquel de los hombres, sea por su dimensión geográfica o sea por su dimensión cronológica¹³⁰ (Hom. *Od.* 7.201-206):

αἰεὶ γὰρ τὸ πάρος γε θεοὶ φαίνονται ἑναργεῖς
ἡμῖν, εὖτ' ἔρδωμεν ἀγακλειτὰς ἐκατόμβας,
δαίνυνταί τε παρ' ἄμμι καθήμενοι ἔνθα περ ἡμεῖς.
εἰ δ' ἄρα τις καὶ μοῦνος ἰὼν ξύμβληται ὀδίτης,
οὗ τι κατακρύπτουσιν, ἐπεὶ σφισιν ἐγγύθεν εἰμέν,
ὥς περ Κύκλωπές τε καὶ ἄγρια φύλα Γιγάντων.

*desde antiguo en verdad se nos vienen haciendo visibles los
dioses
al hacer en su honor hecatombes gloriosas y llegan
a sentarse a comer en la mesa en que estamos nosotros;
y si algún caminante señero les sale al encuentro,
no se ocultan, que unidos a ellos estamos por raza
cual lo están los gigantes y tribus de fieros ciclopes.*

Así, la isla de Esqueria es una utopía al cuadrado; vive en un casi total aislamiento, es increíblemente rica y lujosa y también es capaz de una hospitalidad sin restricciones, pero también es fantástica, ya que los feacios son excelentes marineros sin tener que recurrir a timoneles o timones¹³¹.

Los elementos en los que se basa esta alteridad que, recordemos, es casi total, también deben ser, obviamente, de tipo arquitectónico: el palacio de Alcinoos (Hom. *Od.* 7.86-94), como las grandes moradas de los dioses, brilla con luz propia, con muchos elementos metálicos, de exquisita factura, y su jardín es exuberante más allá de toda imaginación humana (Hom. *Od.* 7.111-125).

¹²⁹ VIDAL-NAQUET 1981.

¹³⁰ BIANCHI 1988.

¹³¹ FINLEY 1975; 182.

El palacio, pues, está circundado de χάλκεοι τοῖχοι, *muros de bronce* (Hom. *Od.* 7.86) – como también lo está la isla de Eolo πᾶσαν δέ τέ μιν πέρι τεῖχος / χάλκεον ἄρρηκτον, *un muro irrompible de bronce / la defiende en redor* (Hom. *Od.* 10.3-4) –, tiene batientes de oro en sus puertas, jambas de plata, un vestíbulo de bronce, dintel de plata y pomo de oro (Hom. *Od.* 7.88-90).

Odiseo ya había podido experimentar este exceso de luminosidad en el curso de sus viajes, ya que la casa de Circe, diosa más que maga, es definida como φαεινός, *brillante* (Hom. *Od.* 10.230; 255; 312), así como, en la *Iliada*, lo es la de Hefesto, construida por él mismo, que brilla como una estrella (Hom. *Il.* 18.370-371), la mansión de Posidón en el Egeo, χρύσεια μαρμαίροντα (Hom. *Il.* 13.22).

Está claro que los poemas homéricos eligen, para describir los palacios de los dioses, a los que se añade el de Alcinoos, asimilarlos a una escala cromática luminosa, aunque el motivo resulta menos claro.

Algunos investigadores han visto, detrás de esta tendencia, la importancia que la metalurgia había alcanzado en la sociedad arcaica, también en relación con su importante papel social, una tesis que encaja bien con la descripción del palacio de Alcinoos y todos sus elementos estructurales y no estructurales, en metal cincelado y finamente trabajado¹³².

Para otros, en cambio, se trata de una referencia a los palacios micénicos, cuyo esplendor y opulencia habrían permanecido en la memoria colectiva como algo vivo pero distante¹³³, o bien la influencia del vecino Egipto donde el oro, considerado carne de los dioses, proporcionaba la cuenca léxica privilegiada para la formación de epítetos divinos¹³⁴, como recuerda la figura de Talo¹³⁵, guardián mítico de la isla de Creta, construido completamente en bronce y así descrito por Apolonio de Rodas (Ap. *Rhod.* 4.1638-1640).

En nuestra opinión, la mejor tesis es la que ve la excepcionalidad de las moradas divinas expresándose también a través del material con el que se erigen: la distancia de tantas mansiones, en comparación con el mundo de los hombres e,

¹³² GERMAIN 1954; 178.

¹³³ HAINSWORTH 1982; 225-226

¹³⁴ NUZZOLO 2014.

¹³⁵ PUGLIARA 2003; 85-100.

incluso, frente a las de otras deidades, evoca la escasa disponibilidad de metales en la antigua Grecia, lo que contribuye a aumentar su valor¹³⁶.

Se explica el motivo de la insistencia en los elementos metálicos en las descripciones del mundo más alejado desde aquel del poeta: el mundo de los muertos.

Hasta ahora hemos elegido voluntariamente omitir, de modo que sea posible concentrarse en él con toda la atención debida, un término fundamental para el presente trabajo, esto es, el término con el cual Patroclo abre su desesperado discurso a su amigo: πύλαι (Hom. *Il.* 23.71).

No es posible traducir πύλαι simplemente como *puerta*; la lengua griega conoce el sustantivo θύρα y, así, el uso de uno u otro término está cargado de consecuencias, debido a la propia etimología y al propio significado preciso.

Primero, θύρα proviene de la raíz indoeuropea *dhwer/dhwor, "afuera", puede que originariamente alternando con *dhur¹³⁷, y puede encontrarse en singular, indicando la hoja de una puerta, o en plural, cuando se trata de la puerta como tal; esta alternancia numérica, como veremos, también es compartida por el sustantivo πύλη / πύλαι.

Frente a θύρα, uno estaría, pues, ante una puerta vista desde dentro de la casa, el límite de la intimidad de una residencia, que se opone a todo lo que está afuera: de hecho, solo para aquellos que están dentro de una casa, la expresión "en la puerta" puede indicar el exterior¹³⁸.

En lo que respecta a πύλη / πύλαι, antes de nada debemos recordar que, a diferencia de su sinónimo, la oscilación entre el singular y el plural es una rareza, tanto que el singular, que solía indicar el batiente de una puerta, se encuentra solo una vez. en Heródoto (Hdt. 3.156).

El significado es ligeramente diferente: este sustantivo se utiliza, habitualmente, para indicar la puerta de entrada a una ciudad y, solo en los trágicos, pasa a indicar la puerta de un palacio, asumiendo también el sentido de acceso a un país en particular¹³⁹.

¹³⁶ SFORZA 2015; 141.

¹³⁷ CHANTRAINE 1968-1980, II; 447-448.

¹³⁸ BENVENISTE 1969, I; 312-313.

¹³⁹ CHANTRAINE 1968-1980, III; 953.

El uso de este término para indicar el acceso al Hades deja ver, pues, una filigrana entre los dos conceptos; en primer lugar se trata de otro mundo, de otro país, de otra ciudad, delineando, así, un lugar de frontera.

Todo esto no hace más que aumentar en los vivos la sensación de extrañeza y no pertenencia al que es un universo bien defendido y bien custodiado, con una enorme cancela – esta puede que sea la mejor traducción para la palabra – impenetrable para quien no respeta los rígidos cánones de acceso.

Está claro que, cuando uno encuentra esta palabra, se está mirando el reino de los muertos desde el exterior; para Patroclo, cuya falta de ritos funerarios impide el acceso a este palacio, las πύλαι Αἴδου son precisamente las cancelas de una ciudad a la que tiene la obligación de ir pero en la que no puede entrar.

Gracias a las palabras de desesperación de esta alma, es posible ver cómo la incomodidad aumenta por la situación paradójica de tener ante los ojos una puerta de dimensiones considerables, que está esperando para abrirse ante aquellos que pueden cruzarla: el amigo de Aquiles habla, de hecho, de εὐρυπυλῆς Ἰδῶς δῶ, *la casa de Hades de las puertas anchas* (Hom. *Il.* 23.74).

Se trata de un sustantivo compuesto – en particular de εὐρύς, que subraya la monumentalidad y las notables dimensiones del objeto en cuestión, y nuestra πύλαι – que se encuentra también en la *Odisea* (Hom. *Od.* 11.571).

Cuando Odiseo, después de haber reconocido el alma de Áyax, que incluso muerto no lo ha perdonado por haber obtenido las armas de Aquiles, prevaleciendo sobre él (Hom. *Od.* 11.543-565)¹⁴⁰, dice expresamente (Hom. *Od.* 11.566-567):

ἀλλά μοι ἦθελε θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι φίλοισι
τῶν ἄλλων ψυχὰς ἰδέειν κατατεθνηώτων,
*mas vivo se alzaba en mi pecho
el deseo de ver a otros héroes privados de vida.*

Según los estudiosos, estos son los versos que dividirían la *nekýia* en dos partes¹⁴¹, caracterizadas, respectivamente, por el verbo ἦσθαι, *estar* – que tiene por sujeto siempre al héroe, caracterizado así por una cierta inmovilidad, mientras que

¹⁴⁰ Sobre el episodio de la controversia sobre las armas de Aquiles (Hom. *Od.* 11.544-546 e 548-549, Pind. *N.* 7.8, Soph. *Ajax*, Paus. 1.35.3) Ver también: ALLEN 1983; 106,129, SBARDELLA 1998; 7-8.

¹⁴¹ HEUBECK 1983; 259, GERMAIN 1954; 329-370.

los espíritus de los difuntos están acompañados por el verbo ἵμεν, *ir a parar* – y por κατ-έρχομαι, *descender* – usado para la aparición en escena de Aquiles.

Desde el verso 568, impulsado por el deseo de ver al resto de los muertos, Odiseo desciende a las profundidades de la tierra, donde es testigo de la tortura de los grandes condenados, Ticio, Tántalo y Sísifo (Hom. *Od.* 11.576-600), castigados por desafiar el poder de Zeus¹⁴², y ve a los difuntos concentrados en sus actividades “inferiores”, para luego retornar a toda prisa al mundo de los vivos, aterrorizado ante la idea de que Perséfone podría enviarle a la Gorgona (Hom. *Od.* 11.634-635).

En una situación tan particular, cuando Odiseo ve a Minos θεμιστεύοντα νέκουσιν, *que hace justicia entre los muertos* (Hom. *Od.* 11.569), se habla de εὐρυπυλῆς Ἄϊδος δῶ, *grandes puertas de Hades* (Hom. *Od.* 11.570), como si se quisiera subrayar la vastedad del reino subterráneo.

La conexión del señor de los muertos con las puertas es bien visible, no solo con la descripción de su palacio, sino también con uno de los epítetos del dios. Este término, en la lengua griega, solo aparece yuxtapuesto a él: πυλάρταο, término traducible como “aquel que arregla las hojas de las puertas y las vuelve más sólidas”¹⁴³, y que aparece cinco veces¹⁴⁴.

Dejando a un lado a Pausanias, que solo cita textualmente un pasaje de la *Iliada* (Paus. 8.18.3 = Hom. *Il.* 8.367), es interesante ver en qué contexto se utiliza este epíteto y lo que el poeta está tratando de expresar a través de esos versos.

El primer paso para este análisis es, por lo tanto, precisamente el mencionado por el periegeta; aquí, la diosa Atenea está hablando, enfurecida contra su padre porque les impide descender al campo de batalla junto a los aqueos, cuyo *Ker* (Destino), puesto por Zeus en una balanza de oro, era más pesado que el de los troyanos, determinando así la derrota de los primeros (Hom. *Il.* 8.66-7).

La ira de Atenea se desata, luego, sobre su hermanastro Heracles; si alguna vez hubiera conocido las “injusticias” de su padre, nunca habría aceptado sus peticiones ayudando al héroe en sus empresas más difíciles (Hom. *Il.* 8.366-369):

εἰ γὰρ ἐγὼ τάδε ἦδε' ἐνὶ φρεσὶ πευκαλίμησιν
εὐτέ μιν εἰς Ἄϊδαο πυλάρταο προὔπεμψεν

¹⁴² SOURVINOU-INWOOD 1986 e JOHNSTON 1999; 12.

¹⁴³ CHANTRAINE 1968-1980, III; 953 e LSJ s.v. “πυλάρταο”.

¹⁴⁴ Hom. *Il.* 8. 367, 13.415; Hom. *Od.* 11.277; Mosc. 4.86; Paus. 8.18.3.

ἔξ Ἑρέβευς ἄξοντα κύνα στυγεροῦ Ἄϊδαο,
οὐκ ἂν ὑπεξέφυγε Στυγὸς ὕδατος αἰπὰ ῥέεθρα.

*Ojalá yo hubiera sabido esto en mi juiciosa mente
cuando lo envié a casa de Hades, el infranqueable celador,
para traer del Erebo el perro del abominable Hades;
¡no habría escapado de los abruptos cauces del agua de la
Éstige!*

El más complicado de los trabajos de Heracles, en el que, según la diosa, su ayuda había sido absolutamente necesaria y decisiva, fue llevar al perro Cerbero delante de Euristeo; él solo no habría escapado de la Éstige y habría muerto en el inframundo.

No es, entonces, una casualidad que el “tío” de los dos protagonistas sea definido, en esta ocasión como πυλάρταιο, *de las puertas cerradas*: la dificultad de este trabajo estaba, más que en alcanzar físicamente y aún en vida el mundo de los muertos, complicado pero no imposible, como había demostrado Odiseo (Hom. *Od.* 10.504-540), en domeñar a este terrible can y, sobre todo, pasar las cancelas del dios, bien custodiadas y mejor cerradas.

Volvamos ahora nuestra atención a la segunda cita del epíteto, en un pasaje siempre de la *Ilíada*; estamos en medio de la batalla y el troyano Deífobo alcanza a matar con su lanza a Ipsénor, mientras intentaba, en realidad, golpear a Idomeneo, el asesino de Asio (Hom. *Il.* 13.403-412).

El guerrero considera, en ese momento, vengado al compañero, aunque no fuera a través de la sangre de su asesino (Hom. *Il.* 13.414-416):

οὐ μὰν αὐτ' ἄπιτος κεῖτ' Ἄσιος, ἀλλὰ ἔφημι
εἰς Ἄϊδός περ ἰόντα πυλάρταιο κρατεροῖο
γηθήσειν κατὰ θυμόν, ἐπεὶ ῥά οἱ ὤπασα πομπόν.

*¡Es mi turno! ¡Ya no yace Asio sin venganza! A fe mía
que, aunque baje a la morada de Hades, el rudo carcelero,
se alegrará en su ánimo porque le he dado quien le escolte.*

El sustantivo πυλάρταο, en este caso, quiere subrayar cómo las puertas del reino de Hades son puertas sólidas y cerradas, las cuales el alma de Asio, aunque feliz de recibir un tributo de sangre, no podrá pasar nuevamente para ver la luz.

Pasamos ahora a analizar los versos de la *Odisea* en que Hades viene definido por las puertas cerradas, es decir, cuando viene descrita la muerte de la mujer y madre de Edipo.

En el considerado “catálogo de las heroínas”, el poeta dedica el doble de espacio, en comparación con el dedicado a las otras mujeres narradas, a la descripción del suicidio de Epicasta (Hom. *Od.* 11.271-280), quizás por la necesidad de precisar qué versión¹⁴⁵, de todas las que circulaban ya en edad arcaica, había decidido seguir¹⁴⁶.

De hecho, la mujer, que ἔργον ἔρεξεν, *había cometido una grave culpa* (Hom. *Od.* 11.272), casándose, sin su conocimiento, con aquel al que había parido, no consigue soportar el dolor por lo ocurrido, a diferencia de su marido-hijo, que continuó reinando sobre los Cadmeos, y decide quitarse la vida (Hom. *Od.* 11.275-280):

ἀλλ' ὁ μὲν ἐν Θήβῃ πολυηράτῳ ἄλγεα πάσχων
Καδμείων ἦνασσε θεῶν ὀλοὰς διὰ βουλάς:
ἢ δ' ἔβη εἰς Αἴδαο πυλάρταο κρατεροῖο,
ἀψαμένη βρόχον αἰπὺν ἀφ' ὑψηλοῖο μελάθρου,
ᾧ ἄχεϊ σχομένη: τῷ δ' ἄλγεα κάλλιπ' ὀπίσσω
πολλὰ μάλ', ὅσσα τε μητρὸς Ἐρινύες ἐκτελέουσιν.

*El en Tebas, rigiendo a los cadmeos,
en dolores penó por infaustos designios divinos;
y ella fuese a las casas de Hades de sólidos cierres,
que, rendida de angustia, se ahorcó suspendiendo una cuerda
de la más alta viga. Al morir le dejó nuevos duelos,
cuantos suelen traer a los hombres las furias maternas.*

El hecho de que Hades sea definido como πυλάρταο, de las puertas inexpugnables, fortísimas, sirve para poner el acento en la dramática muerte de la

¹⁴⁵ CONDELLO 2009; XXXII

¹⁴⁶ BURKERT 1981; 31.

reina, cuyo trágico suicidio, pendiendo del techo del palacio que la había visto soberana dos veces, es la perfecta contrapartida del destino del hijo, perseguido por sus Erinis.

El último testimonio se encuentra en plena edad helenística, dentro de una breve composición en hexámetros de Mosco, mientras Alcmena y Megara hablan de las aventuras de sus, respectivamente, hijo y marido, en su ausencia.

La madre recuerda el momento en que, por deseo de Hera, su parto había sido increíblemente retrasado, y cuenta como los diez meses de embarazo la habían llevado prácticamente a la muerte (Mosc. 4.83-87):

οὐδ' ὥς γὰρ νεμεσητὸν ὑπὲρ τέκνου γοάσθαι
μητέρι δυσπαθέοντος: ἐπεὶ δέκα μῆνας ἔκαμνον
πρὶν καὶ πέρ τ' ἰδέειν μιν, ἐμῶ ὑπὸ ἥπατ' ἔχουσα,
καί με πυλάρταο σχεδὸν ἤγαγεν Αἰδωνῆος:
ᾧδὲ ἐ δυστοκέουσα κακὰς ὠδῖνας ἀνέτλην.

*No puede reprochársele a una madre llorar
la desventura de su hijo. Diez meses he penado
con él en mis entrañas antes de poder verlo,
casi me lleva a las sólidas puertas de Edoneo,
tanto sufrí para traerlo al mundo malamente.*

Una vez más, por tanto, nuestro adjetivo sirve para poner el acento en el drama de la situación, en la crueldad de la muerte que separa a las personas de sus seres queridos y frente a la cual no hay remedio ni retorno.

Así, Alcmena, que ahora sufre por la ausencia de su hijo, que se fue para otra de sus peligrosas hazañas, sin saber dónde está ni qué está haciendo, recuerda cuánto le costó dar a luz al hijo que ahora arriesga su vida continuamente.

Por lo tanto, se ha visto que el mundo de los muertos se concibe como una vivienda, si no como una ciudad en algunas circunstancias, muy similar a las que se ven aquí en esta tierra, y como todos los epítetos del Señor del Más Allá quieren subrayar precisamente esta conexión. .

Seguramente tenía que ser una casa particular, más parecida a una prisión inexpugnable a los ojos del lector moderno, pero aunque estas πύλαι marcan el

paso, la frontera, entre dos mundos, arriba y abajo, el más acá y el más allá, siguen siendo un elemento familiar.

Para tener una sensación de extrañeza completa que, en realidad, permanece aislado en el tiempo, es necesario fijarse en la lírica de Píndaro; aquí el término πύλαι es reemplazado por στόμα: εἰ γὰρ οἴκοι νιν βάλε πὰρ χθόνιον / Ἴαιδα στόμα, Ταίναρον εἰς ἱερὰν Εὐφάμοσ ἐλθών, *Pues si (él) en su patria la hubiera arrojado, cabe la subterránea / boca del Hades, al llegar a Ténaro sagrada Eufemo* (Pind. P. 4.43-33).

Hades se convierte así en un monstruo devorador que, con sus fauces, oculta almas al mundo, las transforma en cabezas sin fuerzas y las obliga a llevar una existencia que es una pálida imitación de la terrenal; en la oscuridad, sin memoria ni conciencia, vagando a través de un reino subterráneo sin ningún propósito.

1.2. UN MÁS ALLÁ DOMÉSTICO.

Gracias a este breve *excursus* sobre los términos arquitectónicos, presentes en las descripciones literarias del Más Allá, se ha podido percibir cómo el pensamiento griego considera el Hades como un ambiente doméstico, aunque pervertido.

Rougier-Blanc ha delineado magistralmente como todos los espacios homéricos están caracterizados por una fuerte vocación arquitectónica de tipo habitacional¹⁴⁷, y como ni siquiera el Hades es inmune a esta lógica.

Es obvio que esta respuesta, basada en el aspecto común de que "todos los espacios homéricos están animados por construcciones", no es, por sí misma, suficiente para comprender por qué el reino de los muertos es imaginado como un gran palacio: por lo tanto, será necesario investigar un poco más profundamente, partiendo de algunas premisas.

En primer lugar, los estudios antropológicos sobre la muerte han identificado diferentes "fases" en la relación entre el hombre y la muerte, fases que se aplican a diferentes momentos en la historia de la humanidad y reflejan un sentimiento general¹⁴⁸.

¹⁴⁷ ROUGIER-BLANC 2005b.

¹⁴⁸ ARIÉS 1980.

La primera etapa sería la de la "muerte domesticada", correspondiente, más o menos, al primer milenio del Occidente cristiano, en el que existe una familiaridad con la muerte y todos los rituales son llevados a cabo por la familia del difunto y la comunidad en solidaridad con ella.

Luego, en el otoño de la Edad Media, pasaríamos a la "muerte del yo", en la que el alma del difunto debe pasar por pruebas y purificaciones, y los ritos pasan de las manos de la familia a la de los sacerdotes, convirtiéndose en expiadores.

Los dos últimos momentos serían, entonces, la "muerte propia", es decir, la exaltación romántica del individualismo, y la "muerte invertida", o negada, que correspondería al momento presente.

Esta esquematización presenta diversos límites¹⁴⁹, en particular, en nuestro caso, la ausencia de un análisis para el mundo antiguo, pero el término de "muerte domesticada", usado para indicar un momento histórico en el que la manipulación del cuerpo y los rituales sobre este son una prerrogativa, *in primis*, de la familia del difunto, es una feliz definición. Y, así, es posible afirmar que, para el periodo histórico que se examina, se trata de una muerte domesticada.

Pero la domesticación que el pensamiento griego arcaico ha realizado sobre la muerte se lleva más allá. El mundo homérico no tiene un concepto de alma en el sentido moderno del término; las mismas palabras ψυχή y εἶδωλον, que son traducidas como *alma* y *espíritu*, indican cosas diferentes.

La ψυχή, de la raíz indoeuropea *bhes-, con el significado de "soplar"¹⁵⁰, es, en los poemas homéricos, aquello que deja el cuerpo en el momento de la muerte, saliendo de una herida del guerrero o bien de su boca, con el último suspiro.

Ya Dodds, con la afirmación de que la única función documentada de la psyché respecto a los vivos es la de abandonarlos¹⁵¹, y con sus estudios sobre los movimientos del alma en los Griegos, colocada por los dioses en algunos lugares privilegiados, como el la φρήν, el *diafragma*, el κῆρ, el *corazón*, y el ἥτορ, el *hígado*, se preguntaba sobre la realidad ontológica de la ψυχή.

Tras él, Vernant afirmaba, confirmando su hipótesis, que uno nunca dice de un hombre vivo que posee una psyché, excepto en los raros casos en que, víctima

¹⁴⁹ DI NOLA 1995; 36.

¹⁵⁰ CHANTRAINE 1968-1980, IV; 1294.

¹⁵¹ DODDS 1959; 57.

de un desmayo, su psique lo abandona por unos momentos, como si estuviera muerto. Por eso los hombres no tienen *psyché*; se convierten, una vez muertos, en *psychai*¹⁵².

Más recientemente, Bremmer ha argumentado que el sustantivo *ψυχή* se menciona en los poemas homéricos solo como parte de los vivos cuando atraviesan un momento de crisis, revelando así que una persona no puede sobrevivir sin ella y que, cuando muere, es la misma la que lo deja para siempre y huye hacia el Hades¹⁵³.

En resumen, todos estos investigadores están de acuerdo en que la *ψυχή* parece no ejercer ningún tipo de influencia sobre la vida, no controlando los sentimientos y siendo mencionada solo cuando el individuo muere, se desmaya o pierde la conciencia¹⁵⁴: o está el hombre en el pleno uso de sus facultades o está su *ψυχή*.

Igualmente, para *εἶδωλον* no se puede hablar de espíritu; su raíz **weid-*, *ver*, indica la *ψυχή* captada como un fenómeno visual y es utilizado incluso cuando un dios crea un doble de un ser humano, un títere, que les sirva para distintos propósitos.

Esto sucede cuando Apolo decide salvar a Eneas, transportándolo a Pérgamo y deja combatiendo en su lugar un *εἶδωλον* (Hom. *Il.* 5.443-452), o cuando Atenea decide presentarse en sueños a Penélope, para decirle que su esposo todavía está con vida, con la aparición de la hermana Iftime, sin duda más familiar para la mujer (Hom. *Od.* 4.795-797).

En ambas situaciones, el verbo que rige la "creación" de este doble es de naturaleza artesanal, *τεύχω* en el primer caso y *ποιέω* en el segundo, para subrayar su materialidad.

Sin embargo, es una palabra que aparece con frecuencia en los dos poemas, pero el nunca significado de alma puede asociarse con ella; aparece, en la *Ilíada*, con el significado de doble, construido *ad hoc* por los dioses (Hom. *Il.* 4.449, 451), refiriéndose a la masa general de los muertos (Hom. *Il.* 23.72), y en combinación con *ψυχή*, para indicar lo que es Patroclo en el mundo de los muertos (Hom. *Il.* 23.104).

¹⁵² VERNANT 1991.

¹⁵³ BREMMER 1987; 14-16.

¹⁵⁴ VERNANT 1991.

En cambio, en la *Odisea*, donde los testimonios son mayores, sirve para indicar una creación de Atenea (Hom. *Od.* 4.796, 824, 835), el fantasma de Elpénor (Hom. *Od.* 11.83), cuando Odiseo se pregunta si se trata de su madre, o de una imagen enviada por Perséfone para aumentar su dolor (Hom. *Od.* 11.214) o refiriéndose genéricamente a las sombras de los muertos (Hom. *Od.* 11.476).

Aún más, para definir la imagen de Heracles en el Hades, perenne *memento* de su hazaña en aquel reino, si bien él estaba, como era justo, entre los dioses (Hom. *Od.* 11.602), cuando Teoclímene profetiza a los pretendientes su muerte inminente (Hom. *Od.* 20.335) y, finalmente, de nuevo ligado a los muertos como comunidad indiferenciada (Hom. *Od.* 24.14).

Ciertamente, el mundo homérico tiene una concepción de la oposición fundamental y universal entre la vida y la muerte¹⁵⁵, pero la gran corporalidad que caracteriza a la llamada "sociedad homérica"¹⁵⁶, hace que la ψυχή, concebida como una fuerza vivificante, una vez separada del cuerpo, mantiene su "sustancia", su capacidad de existir como sujeto, y como unidad identitaria, es reconocible, identificable, pero pierde muchas de sus facultades performativas¹⁵⁷.

Se entiende por qué esta fuerza se define entonces como εἶδωλον: mantiene los rasgos que tenía en la vida, como se puede extrapolar de la descripción de la sombra de Patroclo en la *Ilíada* (Hom. *Il.* 23.66-67) y del hecho de que Odiseo, en su aventura. en el Hades, a primera vista reconozca a Elpénor, a su madre, a Agamenón, a Aquiles y a Ájax, sin necesidad de que se le presenten, algo que, sin conocimiento o conciencia, no habrían podido hacer (Hom. *Od.* 11).

Esto se debe a que el alma que hizo posible la vida, continúa viviendo en el Hades y precisamente como εἶδωλον, determinada individualmente en su apariencia externa por el aspecto fisonómico del ser humano que una vez animó¹⁵⁸.

Como Anticlea señala, de hecho, en su descripción *pedante*¹⁵⁹ de lo que es morir, el alma, una vez que los nervios y la carne, abandonados por el principio vivificador, son destruidos por el fuego, este principio vuela, como un sueño, hacia el Hades (Hom. *Od.* 11.218-222).

¹⁵⁵ GREIMAS-COURTES 1979; 420.

¹⁵⁶ GAGLIARDI 2010; 107.

¹⁵⁷ PELLIZER 2014; 92.

¹⁵⁸ HEUBECK 1983; 278.

¹⁵⁹ PELLIZER 2014; 90.

Aquí puede moverse y es atraído por la sangre, la cual, si se bebe, puede restaurar momentáneamente la conciencia y la memoria, así como las capacidades cognitivas, un elemento que, una vez más, subraya su materialidad, al estar doblemente desvanecido de aquello que era en vida.

Finalmente, el mundo homérico no concibe una existencia "espiritual", no concibe al alma como una entidad en sí misma que disfruta de una vida diferente e independiente del cuerpo.

No puede sorprendernos, pues, que la vida futura sea imaginada de la misma manera; si el pensamiento tiene dificultad para imaginar una existencia desconectada y diversificada de la que, quienes lo elaboran, viven aquí en esta tierra, también tendrá dificultades para imaginar un lugar diferente de este, en el que esto pueda suceder.

Vivos y muertos, en el más acá y en el más allá, se mueven en un mismo escenario, el de este mundo, así como con los dioses y mundo superior; hay casas, palacios, jardines, ciudades, calles y caminos que caracterizan los tres niveles del cosmos que se distinguen por algunas características, reflejando los diferentes equilibrios de poder que subyacen en estos mundos, pero idénticos en su sustancia.

El Hades está totalmente domesticado, es visto como un espacio terrible y invertido para aquellos que se ven obligados a vivir allí, después de que haya ocurrido la muerte, pero también como la "morada" del dios que reina allí, en todo igual a la de un señor de los hombres o un señor del Olimpo.

En este punto, también se explica por qué Píndaro fue el primero en sustituir el término *puertas* con *fauces*, causando una notable sensación de distanciamiento.

El poeta tiene una concepción diferente del destino del alma, debido al avance de los cultos místéricos, en particular del orfismo¹⁶⁰. De hecho, en sus textos, puede percibirse la presencia de algunos elementos identificables como "órficos", incluso si no parece probable que reflejen un pensamiento personal de Píndaro, sino que sea más sencillo que se deban al público¹⁶¹.

¹⁶⁰ El vínculo entre Píndaro y esta doctrina religiosa es objeto de controversia, sobre esta discusión, puede consultarse: ROSSI 1952; 31-40, DUCHEMIN 1955; 321-346, per pareri totalmente a favore, a WILAMOWITZ 1922; 248-252, LINFORTH 1941, HAMPE 1952; 62-65; DEFRADAS 1957; 227-234; ZUNTZ 1971; 84-89, DEMAND 1975; 89 e HOLZHAUSEN 2004, per gli scettici.

¹⁶¹ SANTAMARÍA 2008; 1160. Otros investigadores que comparten esta hipótesis son: FARNELL 1932; 19, NORWOOD 1945; 130-134, GUTHRIE 1952; 170 e 236, NORDEN 1957; 36-38 e 548, MÉAUTIS 1962; 63-66, BOWRA 1964; 91-93.

En efecto, en un fragmento, que nos llega gracias a Platón¹⁶², se hace mención a la doctrina de la metempsicosis (Pind. F 133 Mahler = Plato *Men.* 81b-c):

Φερσεφόνα ποιανὸν παλαιοῦ πένθεος
δέξεται, εἰς τὸν ὑπερθεὺς ἄλιον κείνων ἐνάτω ἔτει
ἀντιδοῖ ψυχὰς πάλιν,
ἐκ τᾶν βασιλῆες ἀγαυοὶ
καὶ σθένει κραιπνοὶ σοφίᾳ τε μέγιστοι
ἄνδρες αὔξοντ'· ἐς δὲ τὸν λοιπὸν χρόνον ἥρωες ἀγνοῖ
πρὸς ἀνθρώπων καλεῦνται.

*Y de los que Perséfone recibe expiación, por antiguo delito,
devolverá otra vez sus almas en el noveno año
al sol de arriba; de ellas nacen los reyes ilustres,
hom bres raudos en fuerza, y en el arte y el saber
los más grandes; y en el tiempo futuro les llaman
«héroes sagrados» los hombres.*

Es evidente que esta es la teoría de la metempsicosis; cuando el alma cautiva logra pasar tres vidas de una manera impecable, saliendo "limpia" de cada juicio *post mortem*, entonces puede realizar el Διὸς ὁδὸν, hacia las islas de los Bienaventurados (Pind. O. 2.77), donde llevará una existencia sin dolor e inquietudes, una vida eterna que, sin embargo, se caracteriza por siempre como vida.

Sin embargo, habrían existido alternativas posibles a la desolada existencia del Hades, y la primera de las cuales haría su aparición por primera vez, con el nombre de Campos Eliseos, en la *Odisea* (Hom. *Od.* 4.561-568).

Cuando Menelao comparte con Telémaco todos los secretos que le ha revelado el Viejo del Mar, le cuenta que no moriría jamás, sino que sería trasladado, todavía vivo ἐς Ἡλύσιον πεδῖον, *hacia los Campos Eliseos* (Hom. *Od.* 4.563).

En esta tierra maravillosa, en los confines del mundo, donde reina ξανθὸς Ῥαδάμανθυς, *el rubio Radamante* (Hom. *Od.* 4.564), donde las estaciones son

¹⁶² BERNABÉ 1999.

siempre templadas y los dioses bendicen a los hombres con el soplo constante de Zéfiro (Hom. *Od.* 4.566-568): en resumen, una especie de “paraíso terrenal”¹⁶³.

La *chance* de no morir y ser, en lugar de ello, transportado, por designio divino, a esta isla, no depende, sin embargo, de los méritos particulares del vivo, sino del afecto que alguno de los inmortales pueda demostrarle: Menelao es el yerno de Zeus y, por esto, es que le está destinada esta suerte.

Más "democrático" parecería ser, en cambio, el pensamiento de Hesíodo que, cuando habla de la Isla de los Bienaventurados (Hes. *Erga* 167-173)¹⁶⁴, recuerda que el padre de los dioses concedió a la mayor parte del linaje de los héroes vivir allí para siempre, incluso si el criterio de distinción, según el cual los héroes pueden asignarse a las Islas de los Bienaventurados o al Hades, no aparece en el texto de Hesíodo, que por lo tanto presupone un complejo de historias preexistentes sobre el mismo tema¹⁶⁵.

El origen de estos lugares, identificados como no homéricos¹⁶⁶, se buscó primero en los *Textos de las Pirámides*¹⁶⁷, luego en el sustrato preindoeuropeo, como lo indicarían las etimologías de ξανθός¹⁶⁸ y Ἡλύσιον¹⁶⁹.

Independientemente de esto, es importante subrayar el hecho de que, aunque ha habido una apertura en un sentido más democrático de la Isla de los Bienaventurados, igualmente, al igual de los grandes condenados o elegidos por los dioses de Homero, quienes son arrancados de la muerte y llevados a vivir una vida eterna y bendita en lugares inaccesibles, el alma de Píndaro termina su ciclo en una dimensión física, en un lugar donde no conoce la vejez o la muerte.

Se trata, sin embargo, de un nivel intermedio; el alma es inmortal y está destinada a moverse de forma autónoma después de abandonar el cuerpo y, por este motivo, Hades se convierte en un monstruo con las mandíbulas abiertas, listo para destruir a los hombres.

¹⁶³ LINCOLN 1980.

¹⁶⁴ Pind. *O.* 2.87-88, Plato *Symp.* 179e, Apollod. *Ep.* 5.5, Diod. 5.19-20.

¹⁶⁵ BIANCHI 1963; 180.

¹⁶⁶ SOURVINOU-INWOOD 1995.

¹⁶⁷ GWYN GRIFFITHS 1947.

¹⁶⁸ CHANTRAINE 1968-1980, III; 11-12.

¹⁶⁹ CHANTRAINE 1968-1980, I; 411

Lo que es de particular interés aquí es el elemento de acceso, y posiblemente de fuga momentánea, desde la casa de Hades, es decir, las puertas; es necesario ver cómo se puede, eventualmente, salir y qué comporta eso.

Pero primero, es necesario observar si, incluso en la iconografía, más inmediata que la poesía, la otra vida fue concebida como una casa grande.

2. HADES ΕΨΡΥΤΤΥΛÈΣ EN LA ICONOGRAFÍA GRIEGA.

Doorways (...) are perceived as dangerous places precisely because they are liminal – because they fall between otherwise defined and controlled areas – and thus come to be viewed as just the sorts of locations where demons gather and lurk¹⁷⁰.

Es preciso comenzar diciendo que las imágenes no son nunca simple y llanamente imágenes. El arte figurativo es espejo de la sociedad que lo produce, de su sistema de valores y de sus creencias¹⁷¹.

Esto se debe a que una imagen es más que un producto de la percepción. Nace como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que se encuentra a la vista o en el interior puede ser percibido como una imagen o transformado en ella. En este sentido, es posible considerar seriamente el concepto de imagen como un concepto antropológico¹⁷².

La imagen posee una fuerza y una vida “propia” que circula por un espacio más o menos amplio, se impone sobre otros modelos y transmite preferencias y gustos, dejando así al estudioso contemporáneo la posibilidad de ver solo los efectos que esta vida ha producido, sin la posibilidad de captar plenamente sus fases y su devenir.

Cuando se habla del mundo griego, el medio de transmisión más habitual es la pintura sobre cerámica, de hecho, no hay nada más icónico que la pintura vascular en la memoria colectiva. En lo referente a la pintura sobre otros soportes debemos constatar su pérdida casi absoluta. Del pintor más famoso de la Antigüedad, Polignoto¹⁷³, sólo tenemos algunas reproducciones de época romana, conservadas mayormente en las villas de Pompeya¹⁷⁴, y las *ekphraseis* de Pausanias en las que describe los cuadros de este artista, visibles en tiempos del Periegeta y hoy irremediabilmente perdidos.

En este momento queremos dar al concepto de *ekphrasis* el sentido dado por Hafferman, según el cual una *ekphrasis* es la representación verbal de una

¹⁷⁰ JOHNSTON 1999; 171.

¹⁷¹ ZANKER 1989; XXVII.

¹⁷² BELTING 2011; 20.

¹⁷³ ROSCINO 2010.

¹⁷⁴ BEJOR – CASTOLDI – LAMBRUGO 2008.

representación gráfica¹⁷⁵, pero recordando tanto sus méritos, principalmente el hecho de mantener vivas las obras que de otra manera se hubieran perdido irremediablemente, como sus defectos.

Es preciso admitir que este género literario peca de transformar una imagen, algo que debería ser interpretado por el espectador en una visión de conjunto, en una narración de acciones cronológicamente sucesivas en las que sólo podemos detenernos en los detalles que para el escritor tenían un interés o un mérito especial¹⁷⁶.

Las tentativas de reconstruir obras de arte sobre la base de textos antiguos han sido numerosas y, con frecuencia, han aportado resultados muy valiosos, allanando así el terreno para estudios sucesivos. Los textos del Periegeta son fuente insustituible y fundamental para profundizar en estos trabajos gracias a la riqueza y detallismo de las descripciones de los objetos artísticos que fue encontrándose a lo largo de sus viajes por la Grecia del siglo II d.C.¹⁷⁷.

Aunque los testimonios literarios han ayudado a reconstruir obras pictóricas hoy perdidas, también ha acaecido precisamente lo contrario. Partiendo de las representaciones vasculares, los estudiosos han intentado recomponer textos perdidos referidos bien a episodios marginales del *epos*, bien, con mayor frecuencia, tragedias¹⁷⁸, menos conocidos y muy difíciles de restaurar.

Es preciso recordar que, en la versión performativo-dramatúrgica y en la redacción artístico-figurativa, las formas del mito son históricamente determinantes y responden a criterios de composición (y, junto a ello, de recepción) que constituyen el *proprium* de cada medio expresivo¹⁷⁹.

Consecuentemente, cada una de las dos formas, aunque una se nutra de la otra, coexisten y se mueven sobre dos diferencias binarias. No obstante, no debemos pensar en una relación de prioridad o superioridad, ni tampoco que la imagen ilustre el teatro. Es preferible pensar en las dos formas de arte como

¹⁷⁵ HAFFERMAN 1991; 299.

¹⁷⁶ HAFFERMAN 1991; 301-302

¹⁷⁷ ARAFAT 1996.

¹⁷⁸ GRILLI 2015.

¹⁷⁹ BORDIGNON 2015; 7

elementos que enriquecen la una a la otra sin que eso signifique una dependencia mutua¹⁸⁰.

En este sentido, la peculiaridad del medio expresivo de la pintura vascular ha propiciado la creación de “módulos narrativos” estereotipados que identifican un evento completo con un momento particular y específico, inmediatamente reconocible para el público, a menudo incluso gracias a la inclusión de nombres de personajes que explican la escena a los receptores del producto final, quizás incapaces de comprender la escena en su conjunto.

Los dioses descienden del Olimpo y se sitúan en el cuerpo del vaso, es decir, en su puesto protagonista junto a los héroes, representando en ellos sus gestas y aventuras. Ninguna divinidad queda excluida de este proceso, ni siquiera Hades y su reino.

2.1. POLIGNOTO Y EL DESCENSO DE ODISEO AL HADES.

Para comenzar es necesario apuntar una cosa: Ades, per se, no puede ser visto. *The (...) explanation, as *η-uid-, 'the Unseen', seems the correct one*¹⁸¹. Esta apreciación de Beekes concuerda perfectamente con lo que ya había dicho Platón: ἐνδείκνυται ὡς τῶν ἐν Ἅιδου – τὸ αἰδὲς δὴ λέγων – οὔτοι ἀθλιώτατοι ἂν εἶεν, οἱ ἀμύητοι, *decía que de todos los que están en el Hades, (entendía por esta palabra lo invisible), los más desgraciados son estos profanos, (Plato Gorg. 493b).*

Por pura lógica, lo que no puede ser visto tampoco puede ser representado, con lo cual, se deduce que "describir" el más allá fue más difícil para aquellos que quisieron hacerlo a través de las artes visuales que para aquellos que lo hicieron mediante el uso de la palabra. Si los poetas podían usar expresiones que aludían, más o menos, a algunas características del mundo de los difuntos, un pintor, en cambio, debía intentar hacer comprensible la escena, permitiendo que sólo con una mirada se comprendiera toda la complejidad de aquel mundo.

En este sentido, el Señor de los Muertos era el protagonista, junto a todos sus súbditos, de una de las megalografías de Polignoto realizada en la *lesche* de los Cnidios en el santuario de Apolo en Delfos. Pausanias se detiene ante dos pinturas,

¹⁸⁰ TAPLIN 2015; 15.

¹⁸¹ BEEKES 2010; s.v. "Hades".

situadas una frente a la otra, que adornaban este lugar. En ellas el gran pintor había representado la toma de Troya y el viaje de Odiseo al Hades (Paus. 10.25-31).

El hecho de que estos dos episodios fueran representados en una secuencia no es casual, es más, la forma en la que se situaban responde a la necesidad de establecer interconexiones entre las dos escenas, idea que también se repite en las analogías paisajísticas¹⁸². El pintor seguramente buscaba establecer una interdependencia temática entre ambas pinturas.

Las dos imágenes se deben poner en relación con la figura de Neoptólemo, cuya tumba se encontraba situada en una terraza más alta que esta construcción. En la *Ilioupersis*, el hijo de Aquiles se representa en el momento en el que está masacrando a sus enemigos (Paus. 10.26.4.), mientras que en la *Nekyia* lo más importante es el triunfo de la muerte, consecuencia natural de sus crímenes¹⁸³. En primer lugar se ve el asesinato sacrílego de Príamo¹⁸⁴, seguido de un castigo divino al que se añaden las motivaciones personales de Orestes, responsable físico de su muerte en el santuario de Apolo¹⁸⁵.

Habiendo notado que las referencias a las puertas del Hades en los textos literarios son bastante frecuentes, esperaríamos que en la *Nekyia* de Polignoto hubiera un gran portón de acceso. Veamos entonces si este elemento se encuentra presente en la descripción de Pausanias.

Según el Periegeta, la escena se veía de izquierda a derecha y estaba dividida en micro secuencias o, mejor dicho, en episodios en los que los protagonistas se identificaban gracias al nombre situado al lado de las figuras.

Las almas de los difuntos aparecían representadas con atributos y elementos caracterizadores: en la descripción de Pausanias Fedra se balancea en un columpio, recordando así su suicidio por ahorcamiento¹⁸⁶ (Paus. 10.29.3), Acteón, sin embargo, se encuentra rodeado de perros¹⁸⁷ (Paus. 10.30.6) y Calixto se sienta cómodamente envuelta en una piel de oso (Paus. 10.31.10).

¹⁸² COUSIN 2000; 82-95.

¹⁸³ COUSIN 2000; 64.

¹⁸⁴ Pind. *Pae.* 6, 117-120 e Pind. *N.* 7.34-37

¹⁸⁵ TOUCHEFEU-MEYNIER 1992, 774-775.

¹⁸⁶ CANTARELLA 1991; 62 e LEFKOWITZ 1981.

¹⁸⁷ LACY 1990, DEBIASI 2013 e PILAR FERNANDEZ 2013,.

Este discurso pictórico tiene especial relevancia en las representaciones de los grandes condenados. Ocnos¹⁸⁸, desconocido en el *epos* homérico, recoge fatigosamente una cuerda infinita que devora por el otro lado un asno (Paus. 10.29.1); Ticio, por su parte, es representado en un momento de pausa en el que las rapaces descansan (Paus. 10.29.3). También aparecen las Danaides, condenadas a rellenar un *pithos* sin fondo¹⁸⁹, Sísifo, cargando inútilmente su gran piedra, y Tántalo, incapaz de sofocar el hambre y la sed (Paus. 10.31.10-12).

A la izquierda, Euríloco y Perimedes conducen a los animales al sacrificio ctonio y Odiseo, en la parte central y más alta de la escena, espera a Tiresias con la espada desenvainada mientras, tras el adivino, la madre y Elpénor esperan pacientemente.

No parece que emerja en la *ekphrasis* ningún elemento arquitectónico en general, ni tampoco ningún elemento particular que simbolice el paso. No hay nada que exprese con claridad la división entre el mundo de los vivos y el de los muertos.

La presencia de personajes tan notorios del Hades, como Ocnos y Ticio a la izquierda y Sísifo y Tántalo a la derecha, es a primera vista el único elemento de localización de la escena a disposición del espectador.

A estos marcadores humanos se añade también algún elemento de tipo paisajístico como, por ejemplo, el ambiente pantanoso que se encontraba a la izquierda de la pintura: ὕδωρ εἶναι ποταμὸς ἔοικε, δηλαδὴ ὡς ὁ Ἀχέρων, καὶ κάλαμοί τε ἐν αὐτῷ πεφυκότες καὶ ἰχθύες, *Parecía ser el agua de un río, seguramente el Aqueronte, con cañas nacidas en él y peces* (Paus. 10.28.1).

Después, Pausanias describe también el bosque de Perséfone donde la joven habría sido raptada por el dios de los muertos mientras intentaba coger violetas¹⁹⁰. En el lugar crecían otras flores, obviamente¹⁹¹, y también álamos y sauces. Esta información la recoge el Periegeta de Homero: τὸ δὲ ἄλσος ἔοικεν εἶναι τῆς Περσεφόνης, ἔνθα αἴγειροι καὶ ἰτέαι δόξη τῇ Ὀμήρου πεφύκασιν, *Parecía que esto era el bosque de Perséfone, donde crecen los álamos y los sauces según la opinión de Homero* (Paus. 10.30.6).

¹⁸⁸ PAPADOPOULOU-BELMEHDI 1994; 109–110 e PAINESI 2014.

¹⁸⁹ VERNANT 1972; 32.

¹⁹⁰ PICCALUGA 1966 e FABBRI 2018.

¹⁹¹ FABBRI 2018; 222-231.

Encontramos, asimismo, otros árboles como aquel del que se colgó Fedra o los destinados a castigar a Tántalo. Estos son los únicos árboles floridos que producen y tienen fruto dentro del reino de los difuntos, precisamente los sauces que, ya en el texto homérico, ἰτέαι ὠλεσίκαρποι, es decir, *sauces que dejan frutos muertos*. (Hom. *Od.* 10. 510)¹⁹².

Por tanto, se trata de αἴγειροι, *álamos negros*¹⁹³, símbolo de esterilidad que, según la botánica antigua, no producían ni flores ni frutos a diferencia de los álamos blancos (Theoph. *HP* 3.13.7). El sentido ctónico de estas plantas se agrava por la presencia de pequeñas flores negro-violáceas que aumentan aún más el sentido de tristeza y pesadumbre que los griegos achacaban a estos árboles y que armoniza bien con el reino de los muertos, un lugar ausente de luz¹⁹⁴.

A esto se añade la elección del asfódelo como la “flor” del Hades¹⁹⁵, mencionada por Homero cuando Aquiles recibe noticias sobre su hijo de la mano de Odiseo (Hom. *Od.* 11.538-540); se trata de una flor conectada con la angustia y el malestar, es más, en Hesíodo (Hes. *Erga* 40-41) y Teofrasto (Theoph. *HP* 7.13.2-3) indican que, durante las carestías se consumían sus raíces¹⁹⁶.

Por otra parte, el prado del más allá está compuesto exclusivamente de asfódelos privados de variedad y de perfume. Es preciso recordar en este momento que en estos lugares míticos no hay ninguna presencia de olores que seduzcan o perfumes, son “tierra de angustia”, tierra sin sol donde habitan los muertos. Esto es así porque el perfume no sólo sitúa en un plano sensitivo la idea de placer y fecundidad sino que también sirve para tranquilizar y acabar con los miedos¹⁹⁷.

En resumen, el Hades se convierte. Una vez más, en la inversión total de un *locus amoenus*, un *locus horridus*, donde las cosas que hacen que la vida sea placentera se invierten o se niegan. En este sentido, el suplicio de Tántalo, circundado de frutos que no puede alcanzar provocando que el hambre le devore, adquiere un cariz aún más terrible y cruel.

¹⁹² CHANTRAINE 1968-1980, III; 793.

¹⁹³ FABBRI 2018; 269-272.

¹⁹⁴ MURR 1969; 17-25.

¹⁹⁵ FABBRI 2018; 265-268.

¹⁹⁶ MURR 1969; 241.

¹⁹⁷ LALLEMAND 1986; 74.

Se trata, en definitiva, de una ambientación rocosa, compuesto de altibajos, como muestran las indicaciones espaciales que el Periegeta utiliza para situar a los personajes, a menudo introducidos por una expresión formular que utiliza siete veces, ἐπὶ πέτρᾳ, *sobre una roca*¹⁹⁸, acompañada de la acción de estar sentado o de estar de pie.

Este elemento no es solamente un expediente escénico para representar la perspectiva dado que en el cuadro hermano sí hay un ambiente llano, aunque lleno de figuras igualmente posicionadas en planos diversos de la perspectiva¹⁹⁹.

Estos elementos geográficos y humanos son característicos del ingreso en el Hades. No es necesario pintar una puerta que indique el paso puesto que los personajes que se mueven en su interior son aquellos que el espectador espera ver en el reino de las sombras y lo mismo vale para el ambiente natural que corresponde a cuanto cuentan también los poetas.

No se trata de una estratagema aislada en la obra de Polignoto sino que parece ser común a la escena de la *Nekyia* homérica, hasta el punto que dos pinturas vasculares, representando el tema, presentan las mismas características en su ambientación.

La primera está en una *peliké* ática, hoy conservada en Boston y atribuida al pintor de Licaón (Fig. 1)²⁰⁰, centrada en el momento del encuentro entre Odiseo y Elpénor.

A la izquierda el marinero, en posición vertical, sólo visibles tres cuartos de su cuerpo (los pies no se ven), levanta un brazo y mira hacia la derecha de la imagen donde se ve a Odiseo sentado sobre una roca, con los pies en dos carneros sacrificiales, un cuchillo en la mano y un gesto pesaroso y meditabundo. Detrás de él encontramos a Hermes Psicopompo con todos sus atributos – las sandalias y el yelmo alados y el caduceo – asistiendo a la escena.

Esta escena tiene lugar, claramente, en el interior del Hades. La presencia de Hermes, en calidad de acompañante de las almas de los difuntos, bastaría para garantizar el lugar donde acontece el episodio. A ello se añade un aspecto paisajístico con una fuerte connotación; Elpénor emerge de un plano inferior

¹⁹⁸ ἐπὶ πέτρᾳ: Paus. 10.29.3, 7, 8; 10.30.3, 5, 9 e 10.31.5, una vez ὑπὸ τῇ πέτρᾳ: Paus. 10.31.11.

¹⁹⁹ COUSIN 2000; 73-81.

²⁰⁰ Boston, *Museum of Fine Arts*, inv. 34.79 = BEAZ ARF² 1045.3.

respecto de Odiseo, al igual que Hades pertenece a un mundo subterráneo del cual es preciso ascender, y detrás de él se mueve un espeso motivo vegetal que hace pensar en las cañas que, como habíamos visto, caracterizan la rivera del Aqueronte.

El ambiente montañoso está también presente en la roca sobre la que se sienta el héroe y en la otra piedra donde se apoya el compañero, aunque se percibe en proporción mayor en la cratera del pintor de Dolón (Fig. 2)²⁰¹.

El momento elegido por el pintor representa, en este caso, la emergencia del alma de Tiresias con el fin de responder a las preguntas del héroe. En el centro encontramos a Odiseo sentado sobre un cúmulo de piedras, con la espada desenvainada y, a sus pies, las dos víctimas sacrificiales de las que gotea sangre. A su lado los dos compañeros, en pie y atentos a lo que sucede a los pies de su comandante. Al lado de la sangre sacrificial emerge la cabeza de un anciano cuyos ojos se representan gráficamente con tres líneas que indican la ceguera del adivino.

De nuevo, lo que permite identificar la escena es, en primer lugar, la presencia humana, o mejor dicho, la presencia mística de Tiresias, representado como un anciano ciego. También hay un símbolo ambiental: el cúmulo de piedras y la total ausencia de vegetación remarcaban lo inhóspito y lo estéril del lugar. Considerando en este caso que el adivino emerge de un plano más bajo respecto al que están los vivos, no puede más que tratarse del confín entre el reino de los vivos y el de los muertos.

La elección de no insertar el elemento arquitectónico, la puerta, podría deberse a la peculiaridad de la escena homérica. Se ha indicado líneas arriba cómo, para la mayoría de los estudiosos, Odiseo permanece al borde del Hades, desde donde había visto desfilar por delante de él las almas de los difuntos atraídas por la sangre, solo para luego descender al inframundo para ver qué o, mejor dicho, quién se movía en su interior²⁰².

Consecuentemente, el pintor en cuestión podría haber elegido voluntariamente no mostrar la entrada real de la casa del Señor de los Muertos sino la proximidad a esta, representada por el río Aqueronte y por un ambiente hostil, estéril e inhóspito.

²⁰¹ Paris, *Cabinet des Médailles*, inv. 422 = TRENDALL 1967, 102 n. 532.

²⁰² Vd. *supra* 36-37.

Veamos ahora qué cambia cuando la escena tiene lugar en las habitaciones privadas del Hades cuando Heracles se dirige allí para robarle a su fiel perro guardián.

2.2. EL PERRO Y LA PUERTA.

Como se ha visto, Polignoto usó, para las pinturas de Delfos, elementos paisajísticos que, a los ojos del espectador, eran característicos del mundo de los muertos, como ríos, sauces, rocas y, sobre todo, los personajes que habitan el lugar. La figura de Caronte, los grandes condenados o personajes muy relevantes ya fallecidos con sus nombres escritos a su lado no dejan dudas del escenario en el que se encuentra el espectador.

Polignoto tenía como “lienzo” para su trabajo una superficie plana y amplia, de considerables dimensiones. Por su parte, un pintor de cerámica debía contentarse con un espacio de maniobra mucho más reducido: seguramente el perro del pintor de Licaón, respecto de su colega de Tasos, tuvo menos fuerza y rendimiento expresivo debido a las dimensiones de la base de trabajo.

Esto obliga a utilizar otra serie de trucos y recursos. La escena de la captura de Cerbero se ambienta delante de la puerta del Hades. Se trata de un tema de gran fortuna iconográfica que ofrece un terreno óptimo para la experimentación, hasta tal punto que sobre la cerámica del siglo IV a.C. Cerbero no aparece nunca solo sino junto a Heracles²⁰³.

Un Cerbero solitario está presente sólo en dos excepciones. La primera un ánfora conservada en Orvieto²⁰⁴ donde se representa a Cerbero en un grupo junto a Sísifo. Este es reconocible porque está moviendo una gran roca hacia la cima de un monte. Junto a él, Perséfone, en tanto que esposa de Hades, supervisa la operación.

La otra cerámica es un *lekythos* de figuras negras decorada por el pintor de Beldam, mediocre en la decoración pero especializado en la representación de torturas y otras situaciones similares²⁰⁵. Este *lekythos* conservado en Atenas²⁰⁶, nos

²⁰³ COUSIN 2012; 193.

²⁰⁴ Orvieto, *Museo Faina*, 124 = BEAZ ABF 392.1.

²⁰⁵ CAPPANERA 2016; 181.

²⁰⁶ Athens, *National Museum*, 19765 = LIMC VI, 996, n.95.

muestra al tremendo perro emparejado junto a la diosa Hécate que tiene la intención de incitarlo contra algunas almas.

La empresa de Hércules no está solo representada sobre la cerámica sino que también es bien conocida en las fuentes literarias (Diod. 4.26, Apollod. 2.12 e Eur. *Her.* 22-25) y, de hecho, es la única expresamente citada en los poemas homéricos (Hom. *Il.* 8.367-368 e *Od.* 11.625-626).

Habitualmente, la escena puede subdividirse en fases: la llegada de Heracles de frente a la casa en la que vive el perro del Mundo Inferior, su secuestro, la feliz conclusión gracias a la ayuda de las cadenas, su presentación a Euristeo y el regreso del animal a su mundo, reconducido por Heracles mismo o por Hermes²⁰⁷.

El tercer momento preferido por los pintores del área de Apulia²⁰⁸ no es de particular relevancia para esta investigación, dada la ambientación “terrestre” de lo acaecido. No queda más que comenzar a analizar los otros dos momentos más significativos: la captura y el retorno a casa.

El primero de los dos momentos, la llegada y la captura, constituyen el grupo más numeroso con un centenar de vasos, de los cuales la mayoría son de origen ático²⁰⁹. En 37 vasos Heracles sale delante del Hades y poco menos de 60 lo retratan mientras arrastra a Cerbero a la fuerza. Finalmente, en ocho ejemplares, seis de los cuales son *lekythoi*, Hermes devuelve al animal a su hogar.

Es innegable que hay bastante material para poder analizar cómo, en estas pinturas vasculares, era representado el Hades, qué características arquitectónicas tenía y en qué posiciones espaciales se encontraba respecto al mundo de los vivos.

En primer lugar, se puede afirmar que la posición del Hades es canónica ya que en la mayoría de estas pinturas el más allá se representa a la derecha de la imagen mientras que el movimiento de Cerbero, arrastrado por el héroe, aparece a la izquierda²¹⁰.

A ello le sigue, como es obvio, un Cerbero que se vuelve hacia la izquierda, simbolizando así la salida de su propia casa, mientras que, cuando regresa, mira al interior. Es precisamente la mirada del animal lo que permite a los estudiosos

²⁰⁷ BROMMER 1974; 91-99.

²⁰⁸ SMALLWOOD 1990 e WOODFORD-SPIER 1992.

²⁰⁹ BROMMER 1974 e SCHEFOLD-GIULIANI 1992: 353.

²¹⁰ CHAZALON 1995; 167.

reconocer cual de los dos momentos se representa, bien el secuestro o bien el retorno.

Normalmente el reino del Hades se encuentra sobre el mismo plano que el héroe. Heracles no se encuentra nunca en la situación de tener que descender o ascender, como habría cabido esperar al confrontar con las fuentes literarias.

A primera vista, parece tratarse de una situación particular de esta escena, pero hay un ánfora de figuras negras, datada entre el 525 y el 475 a.C. y conservada en el *Metropolitan Museum* de Nueva York (Fig. 3)²¹¹, en la que el héroe debe subir unos escalones para poder llevarse a Cerbero.

A la izquierda de la escena, una excepción según Chazalon²¹², Diosfo, el pintor al que se le atribuye la pieza²¹³, representó a Hades sentado sobre el trono, bajo una techumbre sostenida por columnas dóricas, asistiendo impotente al secuestro de su perro. Heracles, identificado por la maza y la piel de león que porta sobre su espalda, se encuentra a la derecha y arrastra a Cerbero con todas sus fuerzas, como muestra la tensión del cuerpo, mediante una cadena o una cuerda.

En esta representación, el perro tiene dos cabezas, una que busca morder a aquello que le hace prisionero y la otra vuelta hacia el héroe que muestra sus dientes. No hay ningún elemento serpentino.

En el otro lado del vaso, Hermes y Atenea asisten a la escena, caminando hacia la derecha pero mirando hacia la izquierda, esto es, hacia el mundo de los muertos que están abandonando en este momento junto al héroe al que custodian y ayudan.

Los tres personajes principales presentan inscripciones “decorativas” que no tienen ningún sentido: a la izquierda de la cara del héroe es posible leer, escrito de derecha a izquierda χαιλυι, entre las piernas, siempre caminando en sentido derecha-izquierda, (λ)λχχχ, a la izquierda del rostro de Hermes está, siempre procedente de la izquierda, ιλυι[-(?)], a la izquierda de Atena χχυλχχχ y a su derecha χχχλχ.

²¹¹ New York, *Metropolitan Museum*, 41.162.178 = BEAZ ABF 509.155.

²¹² CHAZALON 1995; 167.

²¹³ HASPELS 1936; 240.155.

Se trata, como había dicho anteriormente, de una excepción. Analizaremos ahora los otros ejemplares que presentan un Más Allá terrestre colocado a la derecha de la imagen, característica básica de esta tipología iconográfica.

Primeramente, reafirmando la identificación terrestre, un grupo de pinturas representa un árbol antes del palacio del Mundo Inferior²¹⁴.

Entre ellas destaca un ánfora de figuras negras, datada entre el 550 y el 500 a.C. (Fig. 4)²¹⁵ y conservada en Moscú, donde se asiste a una insólita escena de domesticación.

Heracles, siempre caracterizado con la piel de león, se agacha y se acerca a la cabeza de Cerbero para situarse cara a cara con el animal. Con la mano izquierda acaricia una de las cabezas con el fin de crear una amistad con el perro para después conseguir meter en su cuello la cadena que agarra con firmeza en la mano derecha.

El perro señala con la cabeza una pequeña columna dórica blanca, probablemente de mármol, que sostiene un arquitrabe negro. Por tanto, el perro está dentro del palacio donde Perséfone, de pie, asiste a la escena y tiende las manos y los brazos hacia la izquierda donde se encuentran Cerbero y Heracles.

El gesto de la reina de los muertos se ha interpretado como una aprobación de la actitud del hijo de Zeus, asumiendo a Heracles como un hermano y, por tanto, ayudándole en su empresa. Diodoro menciona esta versión (Diod. 4.26.1):

οὗτος γὰρ κατὰ τοὺς παραδεδομένους μύθους καταβὰς εἰς τοὺς καθ' ἄδου τόπους, καὶ προσδεχθεὶς ὑπὸ τῆς Φερσεφόνης ὡς ἂν ἀδελφός, (...) χαρισαμένης τῆς Κόρης, τὸν δὲ κύνα παραλαβὼν δεδεμένον παραδόξως ἀπήγαγε καὶ φανερόν κατέστησεν ἀνθρώποις

según los mitos que se nos han transmitido, bajó a los dominios de Hades, donde fue recibido por Perséfone como un hermano (...) contó con el favor de Core y, apoderándose del can

²¹⁴ Moscow, *Pushkin State Museum of Fine Arts*, I11B70= BEAZ ABF 255,8; Paris, *Musée du Louvre* F 204 = BEAZ ARF² 4.11, 1617 e F 228 = BEAZ ABF 269.46; Paris, *Musée du Louvre*, CA 2992 = BEAZ ABF 360.10; Amiens, *Musée de Picardie*, 3075.225.47a = BEAZ ABV 384.25, 696; Orvieto, *Museo Civico*, collezione Faina 124 = BEAZ ABV 392.1; Geneva, *galleria d' arte Laforet* = M. Laforet S. A., Geneva, sale catalogue: 11.12.1980, 36, NO.130; Wurzburg, Universität, *Martin von Wagner Museum*, K1802 = LIMC IV, n.147

²¹⁵ Moscow, *Pushkin State Museum of Fine Arts*, I11B70 = BEAZ ABF 255,8.

encadenado, para asombro de todos lo exhibió ante los hombres.

Al mismo pintor, identificado con Lisípides por Beazley y con Andócides por Furtwangler y Norton²¹⁶, se le adscribe también el ánfora bilingüe²¹⁷ conservada en el Louvre (Fig. 5)²¹⁸, que se data en la misma época.

La imagen presenta pocas variantes respecto a su “hermana” del ánfora de Moscú: Heracles se encuentra exactamente en el centro de la escena y falta la figura de Perséfone, pero hay una divinidad femenina que actúa en calidad de ayudante del héroe, sólo que esta vez se trata de Atenea, de acuerdo con la versión homérica.

Para el resto, las líneas esenciales son las mismas: el héroe intenta amansar a Cerbero para poder llevárselo encadenado, escondiendo la cadena que tiene en la mano derecha. Detrás de él se ve un árbol exuberante y el animal se encuentra dentro de una casa, de la que sólo son visibles una columna dórica y un arquitrabe decorado con alteración de metopas y triglifos, detalle posible gracias a la técnica específica de la pieza.

Está claro cómo, en estos dos testimonios, el pintor había querido representar un Heracles más prudente que fuerte. No se centra tanto en la figura estereotípica de la escena en la que el héroe tira con fuerza de la cadena con la que sujeta al animal mítico, sino que es sorprendido por el ojo del espectador mientras actúa bajo la protección de una divinidad que lo protege, sea Perséfone en un caso, o sea Atenea en el otro, y trata de ganarse la confianza de la bestia para poder llevarla fuera del mundo de las sombras más fácilmente.

La prudencia del héroe es directamente proporcional a la peligrosidad de la empresa y se encuentra remarcada por algunos elementos iconográficos. Por un lado, aproximadamente en el 80% de los casos²¹⁹, Atenea se presenta completamente armada para presidir la escena, rápida para intervenir en ayuda de Heracles si algo saliera mal.

²¹⁶ BEAZ ARF² 4.11, 1617.

²¹⁷ WEHGARTNER 1997; 677.

²¹⁸ Paris, *Musée du Louvre* F 204 = BEAZ ARF² 4.11, 1617.

²¹⁹ CHAZALON 1995; 175.

Junto a ella, está presente también Hermes que, como dios psicopompo, trata de ayudar al héroe a orientarse en aquel mundo oscuro y desconocido del Más Allá griego: su presencia representa la garantía del triunfo en la empresa.

La piel del león de Nemea está sobre la cabeza del héroe siempre, así como la clava aparece constantemente bien asida con las manos sirviendo de protección contra este animal, al mismo tiempo, maravilloso y terrorífico.

Parece como si los pintores hubieran querido poner la atención sobre un Heracles mucho más delicado de lo normal, como si para este “trabajo” el héroe hubiera decidido adoptar una actitud prudente poco habitual en él²²⁰.

También la representación de Cerbero es particular en este grupo iconográfico: el terrible guardián no es más grande que un perro normal y no parece ser agresivo, de hecho, parece mostrarse vacilante y dubitativo, como si no comprendiera lo que está acaeciendo.

En resumen, Cerbero surge en estas imágenes como un perro no divino – aunque, evidentemente, utilizar el adjetivo “humano” no tendría sentido tampoco que intenta comprender lo que ese hombre, completamente armado y con una piel de león sobre sus hombros, trata de hacer al acercarse a acariciarlo y dejar que sus manos sean olfateadas.

Cabe hablar de una tipología iconográfica con derecho propio que podríamos definir como “el Heracles prudente”, absolutamente particular y extraordinaria, por supuesto, pero bien identificada tanto a nivel estructural como en un arco cronológico limitado.

Existen también otros ejemplares que muestran el momento sucesivo al éxito de la empresa, es decir, el momento en el que el héroe se acerca al animal y lo encadena. De hecho, sobre la cerámica es posible ver el momento en el que Cerbero sigue a Heracles camino al mundo de los vivos.

Sobre un ánfora de figuras negras conservada en el Louvre²²¹, datada en el periodo entre 550-500 a.C., la situación se presenta más relajada y el héroe no parece esforzarse particularmente ni el animal tampoco es demasiado reticente a

²²⁰ CHAZALON 1995; 175.

²²¹ Paris, *Musée du Louvre* F 228 = BEAZ ABF 269.46.

seguirle. En un ambiente distinto, caracterizado por la presencia de un árbol, Heracles conduce a Cerbero con una correa bajo la supervisión de Hermes.

Una situación similar la tenemos representada de la misma manera sobre el ánfora de Amiens²²², también de figuras negras y que puede ser adscrita al mismo periodo. En ella, el árbol está en el centro de la escena y la divide en dos partes simétricas: el mundo de los muertos y el de los vivos. Ambos ambientes son fácilmente identificables gracias a la presencia de personajes clave y de marcadores espaciales: a la izquierda encontramos a Perséfone y Heracles, a la derecha Cerbero cuyas cabezas miran a un dios familiar para él, a Hades, representado como un hombre anciano, barbado que empuña el cetro. En esa sección también aparece Hermes ayudando a Heracles a llevarse al animal.

Está claro que, dada la distribución de los personajes, a la izquierda de la escena tenemos el mundo de los vivos y a la derecha el Más Allá, con Perséfone ayudando al héroe de la misma forma que habíamos visto en las fuentes literarias y en otras imágenes.

En una *hydria*, conservada también en el Louvre²²³, de la misma datación que las anteriores y atribuida al grupo del pintor de Leagros, se presenta una escena decididamente más violenta: Heracles se encuentra en el momento justo de llevarse al animal, ya atado y amenazado con la clava, pero el perro opone resistencia, como es perfectamente evidenciado por las dos cabezas estiradas y en situación de tensión.

En esta *hidria* se exhibe una bella muestra del escenario donde se encuadra y geolocaliza la escena: un árbol y una columnita dórica blanca, probablemente de mármol.

Si la ambientación de la captura ha sido, hasta ahora al menos, la puerta del reino de Hades, un ánfora de Orvieto sitúa la escena en las profundidades de este lugar. Allí encontramos a Sísifo que, bajo la sombra de un árbol, seguramente una palmera, empuja su roca. También está Perséfone con una cornucopia en una mano y una granada en la otra, sentada en su palacio cuyos límites son indicados por columnas dóricas.

²²² Amiens, *Musée de Picardie*, 3075.225.47a = BEAZ ABV 384.25, 696;

²²³ Paris, *Musée du Louvre*, CA 2992 = ABV 360.10.

El último ejemplar en el que aparece un árbol es otra *hidria* de figuras negras²²⁴, de propiedad privada, datada entre el 425 y el 475 a.C., de proveniencia ateniense, en la que están presentes Heracles, Cerbero, Atenea, Hermes y Perséfone situados en un ambiente donde hay un palacio identificado por columnas y un árbol.

En realidad, tenemos también otro fragmento de un *skyphos* de figuras negras²²⁵, de la misma datación, en el que Heracles está separado de la pareja divina por unas columnitas y un árbol entre ellas. Hades está sentado y Perséfone está de pie tras él.

En este *skyphos* Cerbero no es visible pero, dado los otros elementos y comparando con las pinturas vasculares que han aparecido hasta ahora, es posible plantear la hipótesis de que esta cerámica en particular debía ser decorada con la captura del perro de los *inferos* bajo la mirada de sus legítimos dueños.

Concentremos ahora nuestra atención sobre dos elementos “localizadores”: la columna, generalmente dórica, y el árbol florido.

La presencia de la primera es fácilmente explicable: si hemos visto ya cómo las fuentes literarias indicaban el Mundo Inferior como una vivienda, un lugar de hábitat donde reinaba el señor de los difuntos, Hades, precisamente un dios con un nombre deliberadamente ambiguo porque se refiere tanto al mundo de los muertos como a su soberano.

Consecuentemente, la columna que podemos ver en las representaciones del rapto de Cerbero por Heracles, ya sea de forma solitaria o en grupo, habitualmente caracterizada por el canon dórico y con un arquitrabe sobre ella en el 70% de los casos²²⁶, simboliza el hecho de estar en una vivienda, en una suerte de sinécdoque visual.

De la misma manera, el hecho de que este elemento arquitectónico sea blanco trae a la mente el “resplandor” que, según la poesía épica, caracterizaba todos los otros mundos. Es más, el Tártaro, la aterradora prisión en la que Zeus encierra a sus enemigos, tenía una entrada de bronce y puertas de hierro, según la poesía épica: ἔνθα σιδήρειαί τε πύλαι καὶ χάλκεος οὐδός, *allí las férreas puertas y el*

²²⁴ Geneve, *galleria d'arte Laforet* = M. Laforet S. A., Geneva, sale catalogue, 11.12.1980, 36, NO.130.

²²⁵ Würzburg, Universität, Martin von Wagner Museum, K1802 = LIMC IV, n.147

²²⁶ CHAZOLON 1995; 170.

broncíneo umbral (Hom. *Il.* 8.15), se lee en la *Ilíada* y, más adelante, Hesíodo nos recuerda que Ἐνθα δὲ μαρμάρεαί τε πύλαι καὶ χάλκεος οὐδός / ἀστεμφὲς ῥίζησι διηνεκέεσσιν ἀρηρώς, / αὐτοφυής, *allí hay relucientes puertas y un sólido broncíneo, / asegurado con profundos cimientos, / vestíbulo natural* (Hes. *Theog.* 811-813), insistiendo en este elemento también en otros puntos de su Teogonía (Hes. *Theog.* 726 e 732-733).

Las puertas de esta prisión se definen como μαρμάρεαι, es decir, *de mármol o luminosas* (Hes. *Theog.* 811), indicaciones que se refieren, en este caso, al brillo y a la luminosidad de este portón más que a indicar un punto cromático o el material de construcción, dado que poco antes había sido descrito como un elemento metálico.

El autor desea llamar la atención sobre este resplandor o brillo divino²²⁷, debido a que, probablemente, el bronce y el hierro, bastante escasos en época micénica, daban una sensación de alteridad y alienación al lector²²⁸, como ya mencionamos anteriormente²²⁹.

El pintor vascular, por motivos obvios, no tiene la opción de variar demasiado los colores, con lo cual, la forma de expresar la idea de luminosidad parte de su bagaje cultural y de la memoria colectiva en la que el blanco destaca respecto a los negros y rojos más propios de la pintura en cerámica.

Queda por aclarar la presencia vegetal que contrapone este primer grupo de vasos que examinamos. Debemos preguntarnos por qué motivos en el mundo inferior del Más Allá hay un árbol.

Como en otras ocasiones, podemos recurrir a los Poemas Homéricos en busca de respuestas: en la *Odisea*, cuando Circe describe a Odiseo el viaje que tendrá que afrontar para llegar al Hades, recomienda que ataque (Hom. *Od.* 10.509-510):

ἔνθ' ἀκτὴ τε λάχεια καὶ ἄλσεα Περσεφονείης,
μακραί τ' αἴγειροι καὶ ἰτέαι ὠλεσίκαρποι,

*una extensa ribera hallarás con los bosques sagrados
de Perséfone, chopos ingentes y sauces que dejan frutos*

²²⁷ HANDSCHUR 1970; 81,

²²⁸ SFORZA 2015; 141.

²²⁹ Vd. *supra* 33-34.

muertos.

Este mismo bosque, con sauces y chopos, había sido pintado por Polignoto en su *nekya* (Paus. 10.30.6). Consecuentemente, el artista decidió ajustarse todo lo posible a los testimonios literarios y, a través de la representación de columnas y árboles, quiso marcar una frontera doble como se decía en los poemas homéricos: primero el bosque de Perséfone, que obliga al viajero a dejar la nave y seguir a pie y, después, las puertas del mundo de ultratumba.

La objeción de que los árboles no podían ser fácilmente identificables con *chopos*, αἴγριποι, y *sauces*, ἰτέαι, es decididamente estéril. Es preciso recordar que los pintores no buscaban copiar la realidad sino, más bien, sugerirla mediante la *mimesis*²³⁰.

Si se razona un poco más profundamente sobre lo que puede sugerir la presencia de un árbol en este contexto, teniendo en cuenta los textos literarios, se podría partir del hecho de que las plantas son un símbolo universal de vida; crecen y pueden convertirse en elementos exuberantes que, con una luz adecuada, pueden dar fruto, esto es, son signo de vitalidad.

El hecho de que Cerbero está situado más allá de estos árboles, todos cargados de hojas y ramajes representando la exuberancia, serviría para indicar de forma metafórica, aunque no espacial, la diferencia entre el mundo de los vivos, donde hay luz y vida, y el mundo de los muertos caracterizado por la oscuridad, la riqueza de los árboles que, aunque son altos, μακραί, no son capaces de dar fruto, ὠλεσίκαρποι.

Concluído ya el grupo de imágenes con árboles, podemos proseguir examinando otros testimonios de esta captura celeberrima para poder ver de qué otras maneras podía ser representada. Se verá como las columnas son, en la mayor parte de los casos, un elemento fijo.

En una cratera de columnas de figuras negras, datada entre el 550 y el 500 a.C., hoy en el Louvre²³¹, se ve a Heracles que arrastra a Cerbero bajo la atenta mirada de Hermes. Al mismo tiempo, una mujer, probablemente Perséfone, asiste a la escena situada entre dos columnas.

²³⁰ COUSIN 2012; 197.

²³¹ Paris, *Musée du Louvre*, CP11281 = CVA PARIS, MUSEE DU LOUVRE 12, 135, PL.(854) 181.1-2

El estado fragmentario de la parte alta del vaso, que recorre la boca y parte del vientre del mismo, no permite ver qué soportan estas dos columnas rigurosamente blancas, ni tampoco permite saber a qué orden arquitectónico pertenecían pero, procediendo por comparación, es posible suponer que se tratara de dos columnas dóricas sosteniendo un arquitebe.

Perséfone asiste a la escena, permaneciendo siempre en su “casa” identificada con una suerte de pórtico que podemos encontrar en otras cerámicas paralelas, por ejemplo, en una *hidria* de figuras negras, sita hoy en Nápoles²³² y que tiene una particularidad. En ella Cerbero se muestra sumiso y se deja llevar dócilmente por Heracles hasta la salida del Hades.

Dividiendo entonces los demás ejemplares, por periodos de producción tenemos, por un lado, entre el 550 y el 500 a.C., tres *hydriai* de figuras negras²³³, cuatro ánforas de figuras negras²³⁴ y una *peliké* de figuras negras²³⁵.

La primera *hidria*, hoy en el Louvre, permite ver a Hermes y a Atenea asistiendo a la escena; la segunda, en Boston, presenta de nuevo a la pareja de protectores del héroe, Hermes y Atenea, y una inscripción. En la última, de Vulci, están representados de forma canónica Hermes, Atenea, Hades sentado en el trono y Yolao asistiendo a la escena.

Asimismo, de las cuatro ánforas restantes, dos provienen de Cerveteri, es decir, de área etrusca. En la primera están presentes Hermes y Hades, caracterizado este último como Señor de los muertos. Aparecen en ella una serie de inscripciones ilegibles: a la derecha de la pierna de Heracles se lee $\nu\chi\delta\epsilon\omicron$ con letras no simétricas, al igual que el resto de inscripciones. A la izquierda de la cabeza de Hades se puede leer $\nu\omicron\epsilon\eta(\lambda)\chi\delta\iota$, mientras que a la derecha de sus hombros $(.)\chi\alpha\sigma$, al lado de Cerbero $(\nu)\delta\chi\upsilon$, y sobre Perséfone cinco letras irreconocibles. En la segunda ánfora etrusca Atenea y Hermes son partícipes de la escena pero de rodillas.

²³² Napoli, *Museo Archeologico Nazionale*, H3378 = BEAZ. ABV 477.9

²³³ Paris, *Musée du Louvre* CA2992 = BEAZ ABV 360.10; Boston, *Museum of Fine Arts*: 28.46 = BEAZ ABV 261.38, 672; Wurzburg, Universität, *Martin von Wagner Museum*, HA38 = BEAZ ABV 267.19

²³⁴ Città del Vaticano, *Museo Gregoriano Etrusco Vaticano*: 372 = BEAZ ABV 368.107; Roma, *Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia*, 48329 = BEAZ ABV 370.132; Bologna, *Museo Comunale* 68A = BEAZ ABV 385.2; London, *British Museum*, 93.7-12.11 = BEAZ ABV 397.28.

²³⁵ Bologna, *Museo Comunale*, 412 = BEAZ ABV 376.220

La tercera, conservada en Bolonia, presenta a Hermes, Perséfone en posición regia y una inscripción. Por su parte, la última, del *British Museum*, tiene, por un lado, la escena en su versión más clásica, con Hermes y Perséfone regia y, por otro lado, con Aquiles y Ajax jugando a los dados bajo la supervisión de Atenea.

La *peliké*, por su parte, se caracteriza por la presencia de sujetos femeninos que asisten a la empresa del héroe. Atenea aparece en posición protectora y Perséfone se encuentra sedente sobre el trono, con el cetro en la mano, en ausencia de su marido.

Caminando ligeramente hacia adelante con la cronología, se pueden adscribir al periodo 525-475 a.C. dos ánforas de figuras negras²³⁶, un *lekythos* de figuras negras²³⁷, tres *hydriai* de figuras negras²³⁸, una *kylix* de figuras negras²³⁹ y un ánfora de figuras rojas²⁴⁰.

La primera ánfora tiene como protagonista al trío central de la aventura: Heracles, Cerbero y Perséfone que, benévola, ha permitido al héroe llevar a cabo su empresa. La segunda, sin embargo, registrada en el *Bezley Archive* pero perteneciente al circuito del coleccionismo privado, está hoy perdida. Tenía una variante del esquema típico con la reina de los muertos sentada en el trono, asistiendo a la escena y Hermes también actuando como garante del triunfo del héroe.

El *lekythos* de figuras negras amplía el número de personajes que aparecen. El soberano mismo del Hades, legítimo señor del perro, observa la escena y, aparte de Hermes, el héroe cuenta también con la ayuda de otro guerrero amigo, identificable con Yolao.

De las tres *hydriai*, la primera está conservada en el museo del *College of Winchester* mientras las otras dos, en el momento de la consulta del *Beazley*

²³⁶ Berlin, *Antikensammlung*, F1880 = CVA, BERLIN, ANTIKENMUSEUM 5, 59-60, BEILAGE G2, PLS. (2189,2192,2200) 44.3-4; unknown = BEAZ Para. 141.5

²³⁷ Ostwestfalen, D.J. = KORZUS 1984; 194, NO.75.

²³⁸ Winchester, *College Museum*, 41 = CVA WINCHESTER, WINCHESTER COLLEGE, 5-6, FIG.6.1, PL.(924) 5.1-3; London, *Christie's* = BEAZ ARV² 232.3; New York, *Christie's* = Christie, Manson and Woods, sale catalogue: NEW YORK, The Morven Collection of Ancient Art, 8.6.2004, 22-23, NO.314

²³⁹ Altenburg, *Staatliches Lindenau-Museum*, 233 = BEAZ ABF² 137.1

²⁴⁰ München, *Antikensammlungen*, 2306 = BEAZ ARF² 225.1

*Archive*²⁴¹, habían sido vendidas por *Christie's* a Londres y Nueva York respectivamente.

Mientras la primera presenta la escena de la forma más tópica posible, con la exclusiva novedad de Atenea, las otras dos cerámicas presentan particularidades dignas de nota. En el vaso "londinense" están presentes Hermes y una serpiente que homenajea el origen serpentino Cerbero. Por otro lado, en el fragmento americano se puede ver a Atenea sentada en espera, Hermes luchando detrás del héroe y los dos gobernantes del inframundo de pie sobre su palacio, delimitados por columnas dóricas. Perséfone aparece con un peinado de flores.

La *kylix* de figuras negras muestra una escena agitada. Heracles está inclinado y completamente estirado por el esfuerzo de arrastrar a un Cerbero con una sola cabeza. Hades intenta retener a Cerbero con la misma fuerza que el héroe mientras que Atenea presencia la escena. Esta escena de un Heracles forzado pone el contrapunto a la otra escena presente en la *kylix* en la que el héroe combate valerosamente contra dos hombres jóvenes.

Finalmente, en el ánfora de figuras rojas proveniente de Vulci aparecen los dos dioses protectores del héroe, Atenea y Hermes, ambos atentos a la escena.

Si las columnas en presencia de elementos del inframundo, como los propios dioses Hades y Perséfone, sitúan inmediatamente la escena en el Ἄϊδος ὄω, no debemos sorprendernos de que sirvan de referencia a este mundo incluso en ausencia de sus gobernantes. El propio Cerbero es, de hecho, un marcador espacial.

Tenemos algunas cerámicas que confirman este uso y podemos, de nuevo y por comodidad, dividir por dataciones.

Entre el 550 y el 500 a.C. hay dos ánforas de figuras negras²⁴², un fragmento de ánfora²⁴³ y una *hidria* de figuras negras²⁴⁴. Además de la pareja Heracles-Cerbero, podemos encontrar: en la primera ánfora a Atenea y Hermes, en la

²⁴¹ <https://www.beazley.ox.ac.uk/xdb/ASP/recordDetails.asp?recordCount=7&start=0> (29 maggio 2019); <https://www.beazley.ox.ac.uk/xdb/ASP/recordDetails.asp?recordCount=16&start=0> (29 maggio 2019).

²⁴² Napoli, *Museo Archeologico*, STG267 = BEAZ Para 138.4; Paris, *Musée du Louvre*, F241 = BEAZ ABV 383.5.

²⁴³ Leipzig, *Antikenmuseum der Universität*, T4485 = CVA LEIPZIG, ANTIKENMUSEUM DER KARL MARX UNIVERSITAT 2, 18-19, PL. (74) 13.1-4;

²⁴⁴ Toledo (OH), *Museum of Art*, 69.371 = BEAZ ABV 360.11, 355

segunda a Hermes solo y en el fragmento a los dos protagonistas. En la *hydria*, sin embargo, están Atenea y Hermes.

Para el periodo sucesivo (525-475 a.C. ca.) hay un *lekythos* de figuras negras²⁴⁵ y un fragmento de ánfora de figuras negras²⁴⁶. En la escena del *lekythos*, Atenea y Hermes asisten a Heracles en su misión, mientras que en el fragmento, un hombre con porte regia, seguramente Hades, está a la derecha de la escena junto a una mujer con la cabeza descubierta y un guerrero, probablemente corintio, que gira la cabeza hacia la izquierda de la imagen para asistir al secuestro, a pesar de que corre en dirección contraria. El estado increíblemente fragmentario de la cerámica, desgraciadamente no permite profundizar en la imagen.

Las columnas se convierten en el elemento característico del más allá y se pueden ver también en la escena “de retorno” cuando Hermes acompaña de nuevo a Cerbero a su hogar habitual.

En un ánfora de figuras negras (Fig. 6)²⁴⁷, datado entre el 500 y el 450 a.C., hoy conservada en San Luis, en los Estados Unidos, vemos al dios, armado con el caduceo, indicar a Cerbero el lugar por el que debe pasar. El animal se representa con dos cabezas mientras atraviesa un pórtico.

Este pórtico indica el ingreso al mundo del Hades. De hecho, allí se encuentra Sísifo, inmediatamente reconocible por la roca de proporciones enormes que empuja frente a sí mientras que el condenado se gira a ver el regreso del guardián de los difuntos.

Algo similar ocurre en una *oinochoe* (535-475 a.C.) proveniente de Vulci²⁴⁸. Aquí Hermes reconduce a casa a Cerbero, representado con dos cabezas como en el ánfora de San Luis pero, esta vez, con una serpiente en el lugar de la cola y atravesando una columna dórica sin arquitrabe. La columna separa el Hades, donde el dios se sitúa mientras regresa el perro mítico, de la parte izquierda de la escena que representa el mundo de los vivos, donde podemos ver coronas verdes y un pájaro apoyado sobre la columna.

²⁴⁵ Athens, National Museum: 1013 = BEAZ Para 141.5 Publication Record: Corpus Vasorum Antiquorum: ATHENS, MUSEE NATIONAL 1, III.H.EFGH.7, PL.(019) 11.10

²⁴⁶ Malibu, *The J. Paul Getty Museum*, 86.AE.87.1-3 = CVA MALIBU, J. PAUL GETTY MUSEUM 1, 28-29, PL.(1149) 39.1 X

²⁴⁷ St. Louis, *Gay H. Cone* = BEAZ ABV 405.19.

²⁴⁸ Paris, *Cabinet des Médailles*, 269 = BEAZ ABV 535.20.

Obviamente, también existen casos en los que los dos episodios, ya sea la salida como el retorno de Cerbero, no tienen ningún tipo de ambientación, sólo pequeños detalles que indican la geolocalización de la escena. Los estudiosos han remarcado la insistencia de los artistas en incluir ciertos detalles espaciales, en particular las columnas, los árboles o el arquivado en esta tarea de Heracles, que tienen un carácter singular²⁴⁹.

Solo la iconografía del siglo VI a.C. está ausente de ambientación. Los personajes asumen la función de marcadores espaciales, marcando según su posición el lugar en el que se mueven simplemente gracias a su presencia. Raramente hay elementos paisajísticos o arquitectónicos en la pintura vascular de esta época.

Para la escena que estamos analizando, la existencia de los personajes como marcadores en realidad es una minoría²⁵⁰ si generalizamos para toda la cerámica griega. Aunque la presencia de Hades o Perséfone bastaría para indicar el Más Allá, se advierte claramente la necesidad de insertar una construcción arquitectónica o un elemento paisajístico.

La presencia arquitectónica no sólo busca aclarar el cambio espacial, el ingreso en el Hades, sino marcar y dividir el ámbito de los difuntos del mundo de los vivos. El pintor parece remarcar una vez más la noción de frontera, absolutamente imprescindible para indicar el más allá²⁵¹.

No obstante debemos admitir que, por esta vez, la presencia de elementos arquitectónicos se respeta tal y como describen los poemas salvo porque no es posible distinguir ningún tipo de puerta en el sentido propio del término.

Las puertas están bien presentes en la cerámica griega del siglo VI a.C., sobre todo para ambientar las escenas matrimoniales y la intimidad de la sala nupcial del patrón de la casa frente al ambiente doméstico femenino.

Basta remarcar tres ejemplos de puerta en estos contextos para confrontar los dos tipos de escena: dos de las tres escenas nos introducen en el mundo del gineceo y la otra en el espacio nupcial.

²⁴⁹ CHAZALON 1995; 166.

²⁵⁰ Hambourg 1899 98, Amiens 3057.225.47a, Baltimore 48 16, St. Louis 39 1921, Bruxelles R 300, Toledo 50.261, Lione E406 b y San Pietroburgo 1067.

²⁵¹ CHAZALON 1995.

Sobre una copa conservada en Atenas²⁵² una mujer se sitúa de pie frente a una puerta mientras mira hacia ella, sosteniendo un espejo y un *kalathos*. Tenemos después una *hydria* proveniente de Vulci²⁵³, hoy perdida, en la que tres mujeres se encuentran detrás de una puerta cerrada realizando actividades diversas: una toca la flauta, otra, sentada, presta su atención a la música y, la última, sostiene un taburete bajo el brazo y parece querer abrir la puerta y salir mientras escucha la música.

Finalmente, en lo que se refiere a la última tipología, destaca un *loutrophos conservado en Karlsruhe*²⁵⁴, decorado con un cortejo nupcial, capitaneado por un joven con una flauta y que concluye frente a una puerta cerrada, delante de la cual se encuentra una herma.

En todos los ejemplares la puerta es doméstica, a menudo decorada y con manijas llamativas. No tiene nada que ver con las pinturas que hemos visto hasta ahora. Pero no sabemos cuál es la motivación para evitar las πύλαι o, al menos, no está del todo claro. Quizás el autor quería subrayar la ambigüedad del ambiente en el que se mueve el semidiós cuando va en busca de Cerbero; un lugar que ya no es el mundo de los vivos sino de los muertos.

Por esta razón, los pintores han optado por representar el pórtico, mostrándolo como el primer confín entre los dos mundos donde el héroe aún puede moverse porque no es el centro del reino de su tío Hades²⁵⁵.

Sin embargo, nosotros, para acabar con nuestro análisis y sacar adelante unas conclusiones mínimas, debemos llegar al corazón del mundo de los muertos y probar a ver cómo los pintores de la Antigüedad imaginaron al soberano de los muertos en su propio hogar.

2.3. EN CASA DE HADES Y PERSÉFONE.

En este punto falta aún un último grupo iconográfico que podemos traer a colación. Nos falta aún echar una mirada por el ojo de la cerradura para ver cómo es la intimidad doméstica y familiar de Hades.

²⁵² Athens, *National Museum*, 1574 = BEAZ ARV2 396.20.

²⁵³ BEAZ ARV² 1083.4.

²⁵⁴ Karlsruhe, *Badisches Landesmuseum*, 69.78 = BEAZ ARV² 1102.2.

²⁵⁵ CHAZALON 1995; 172-174.

Es preciso, por tanto, analizar todas aquellas imágenes en las que el dios del Más Allá no se encuentra inmerso en cualquier episodio mítico sino que está, simplemente, en su reino, con su esposa, sin hacer nada. Se trata, en realidad, de una tarea difícil porque, quitando las cerámicas de la captura de Cerbero o aquellas del rapto de Perséfone²⁵⁶, no hay demasiados ejemplares con los que trabaja.

El primer testimonio de esta iconografía doméstica, en orden cronológico, se encuentra en un ánfora de figuras negras²⁵⁷, datada en el periodo 572-525 a.C. donde los dos soberanos del más allá se representan a uno y otro lado del vaso. Es posible ver, por una parte, a Perséfone, sentada sobre su trono, con la corona en la cabeza, símbolo de la realeza que representa, aunque no está claro qué reina. En torno a ella hay un grupo de muchachas. En el otro lado, encontramos a su legítimo consorte, caracterizado como adulto barbado, también sentado sobre el trono y coronado, rodeado de jóvenes varones.

Se trata de una escena doméstica: los dos soberanos del más allá, como cualquier matrimonio de alta cuna terrenal, sentados en su propio palacio, adornados con los símbolos del poder y rodeados de sus servidores o súbditos.

Pertenciente al mismo periodo tenemos una *kylix* de figuras negras²⁵⁸. Se trata de una cerámica realizada por maestros atenienses para la Italia etrusca. Sobre ella vemos a los tres hijos de Cronos, Zeus, Poseidón y Hades, identificados cada uno con sus propios atributos y tras dos caballos alados.

La ambientación de esta escena es seguramente un lugar de otro mundo dado que las tres divinidades más grandes se encuentran juntas, junto a equinos míticos. No obstante, es difícil poder afirmar que se trate del más allá, consecuentemente, esta *kylix* podría ser descartable.

No debemos rendirnos porque existe aún otro tipo de cerámica donde el sujeto que buscamos está presente.

Prosiguiendo en orden cronológico, encontramos una *hydria* de figuras negras, datada entre el 525 y el 475 a.C., conservada en el Museo Arqueológico de

²⁵⁶ Basel, *Herbert Adolf Cahn*, HC912 = LIMC VII, 175, n34; Eleusis, *Archaeological Museum*, 624 = LIMC IV, 217, n110A; Napoli, *Museo Archeologico Nazionale*, M1367 = BEAZ ARV² 647.21, Madrid, *Museo Arqueológico Nacional*, 1998/92/2; London, *British Museum*, 1885,0314.1 = RVAp 8/5.

²⁵⁷ Hannover, *Kestner Museum*, 1967.11 = CVA HANNOVER, KESTNER-MUSEUM 1, 17-18, PLS.(1637-1638) 5.2, 6.1-2.

²⁵⁸ London, *British Museum*, B425 = BEAZ ABV 184.

Florenzia²⁵⁹, en el que se representaba una suerte de procesión divina. Son identificables claramente Hermes y Dioniso, situados frente a un fondo con coronas vegetales, moviéndose entre algunas figuras femeninas, seguramente también diosas, y colocados al lado de un hombre adulto vestido con un manto que podría ser nuestro Hades.

Tenemos también una cratera de volutas²⁶⁰, decorada con figuras rojas y proveniente de la Magna Grecia, en la que está presente un hombre con un cetro y, frente a él, una mujer con un *oinochoe* y una *phiale*.

No hay ningún tipo de elemento que permita localizar el lugar pero, dado que sobre el cuello del vaso están representados Triptólemo y Demeter con un altar, cabe suponer que se trata de un contexto iniciático y que, consecuentemente, los dos personajes sobre el cuerpo de la cerámica son Hades y Perséfone.

Continuando en el tiempo encontramos, en el periodo 500-450 a.C., un *stamnos* de figuras rojas²⁶¹ decorado, por un lado, con una escena misteriosa con Triptólemo y Demeter, ambos sosteniendo antorchas, y Perséfone portando un *chous*, y por el otro lado con el dios Hades. No obstante, tampoco tenemos indicaciones espaciales del lugar.

Una iconografía similar se puede encontrar sobre una *lekythos* con fondo blanco²⁶², de la que se percibe un tipo de imagen que parece funeraria. La forma de los *lekythoi* proviene de Oriente y llega a Atenas en época de Pisístrato²⁶³, asimilándose rápidamente al mundo de los muertos. Hasta tal punto es así que esta cerámica sólo se ha encontrado dentro o sobre las sepulturas, como marcador funerario²⁶⁴.

La pareja divina del Inframundo se encuentra también, sin ninguna ambientación específica, en otras pinturas vasculares. Es el caso de un *lekythos* de fondo blanco (475-425 a.C.)²⁶⁵, proveniente de Eubea donde Perséfone aparece caracterizada por las antorchas y Hades por su madurez y el cetro que porta.

²⁵⁹ Firenze, *Museo Archeologico Etrusco*, 3866 = CVA FIRENZE, REGIO MUSEO ARCHEOLOGICO 5, III.H.13, PLS. (1894-1895) 30.3-4, 31.1-2.

²⁶⁰ Karlsruhe, *Badisches Landesmuseum*, 68.101 = BEAZ Para. 345.131BIS

²⁶¹ Paris, *Musée du Louvre*, G187 = BEAZ ARV² 361.2, 1648.

²⁶² Berlin, *Antikensammlung*, 3276 = BEAZ ARV² 750

²⁶³ DE LA GENIERE 1984; 96-97.

²⁶⁴ SPARKES 1991; 63-64.

²⁶⁵ Athens, *National Museum*, 1301 = LIMC VIII PL.648.

Una situación análoga podemos encontrar en un *stamnos* de figuras rojas (475-425 a.C.)²⁶⁶ caracterizado por una amplia panorámica de todas las divinidades y de sus atributos, así como sobre otra *kylix* de figuras rojas de ambiente etrusco (450-400 a.C.)²⁶⁷, en la que la pareja se representa en un banquete junto a otras divinidades.

Su matrimonio, como para cualquier pareja que se respeta, se inmortaliza en una *hydria* de figuras rojas (475-425 a.C.)²⁶⁸ en la que los nobles esposos desfilan sobre un carro delante de Demeter, situada de frente a un altar y junto a otras dos mujeres.

Seguramente también de temática matrimonial debía ser un fragmento de *skyphos*²⁶⁹ proveniente de Eleusis y datable entre el 450 y el 400 a.C. La situación del vaso es bastante precaria, con lo cual es difícil suponer que se refiere al matrimonio del inframundo.

Finalmente, siempre sin un fondo particular, hay un ánfora de figuras rojas del Ática (450-400 a.C.)²⁷⁰ y una *hydria* de figuras rojas (450-400 a.C.)²⁷¹, ambas decoradas con una escena misteriosa que muestra a las dos divinidades como protagonistas.

De la misma manera, en un ambiente misterioso, un ánfora de figuras rojas atribuida a Polignoto²⁷² (475-425 a.C.) se usó como base para representar la escena estereotípica pero con una variante: esta vez tenemos a Hades, con el cetro y la cornucopia y sin su mujer presente mientras que en el lado opuesto, como es habitual, se encuentran Demeter y Triptólemo.

Un *oinochoe*²⁷³, cuya datación se sitúa entre el 400 y el 300 a.C. y proveniente de Atenas, presenta una escena atípica: Heracles, reconocible por la *leonté*, lleva a Hades, que porta la cornucopia, sobre los hombros en una escena

²⁶⁶ Paris, *Musée du Louvre*, G370 = BEAZ ARV² 639.54, 1663.

²⁶⁷ London, *British Museum*, 1847.9-9.6 = BEAZ ARV² 1269.3

²⁶⁸ Würzburg, Universität, *Martin von Wagner Museum*, L535 = BEAZ ARV² 1112.3, 1684, 1703.

²⁶⁹ Eleusis, *Archaeological Museum*, 624 = LIMC IV, PL.217, n110

²⁷⁰ Piraeus, *Museum*, 343 = BEAZ ARV² 1154.38BIS

²⁷¹ London, *British Museum*, E183 = BEAZ ARV² 1191.1

²⁷² Cambridge (MA), Harvard University, *Arthur M. Sackler Museum*, 1959.187 = BEAZ ARV² 1059.126.

²⁷³ Berlin, *Pergamonmuseum*, 31094 = BEAZ ARV² 1446.2, 1693

tensa con Hermes presente, así como otros jóvenes vestidos con pieles de animales terrestres y peces²⁷⁴.

Aunque parezca una escena extraña o, al menos, particular, esta iconografía aparece también en una *kylix* de figuras rojas²⁷⁵ proveniente de Atenas, siempre de la misma datación que la anterior, pero en esta no están los demás personajes, sólo el tío y el sobrino.

Todas las imágenes que hemos descrito hasta ahora presentan al señor del inframundo en situaciones diversas salvo en la famosísima escena del rapto de su futura esposa, Perséfone. Esto se debe a que, en los vasos donde tenemos presente esta escena, es difícil establecer con certeza el lugar en el que ocurre el suceso. Podría ser, bien el más allá, bien el mundo de los vivos, o bien cualquier otro mundo mítico. Lo que está claro es que el rapto no acaece dentro de los muros domésticos.

Para entrar finalmente en la morada de Hades, debemos primero regresar a un *kylix* de figuras rojas conservado en el *British Museum* (Fig. 7)²⁷⁶. En el interior, dentro de una cornisa circular, Hades, representado como un hombre maduro y barbudo, con una corona vegetal sobre la cabeza, la cornucopia en una mano y una *phiale* en la otra, está sentado en un banquete. Frente a él, Perséfone, sentada con las piernas colgando, le mira a los ojos demostrando una gran intimidad mientras sostiene algo imperceptible en la mano, quizás para mostrárselo al marido.

Estamos ante el comedor de la casa de Hades, una casa señorial, como la habían retratado los poetas, dotada de distintas estancias. Parece como si el pintor hubiera congelado un momento de confidencias entre la pareja divina, similar a lo que el poeta les atribuía en el *Himno a Demeter*²⁷⁷.

La sensación de invadir la esfera más privada de la pareja se incrementa si trasladamos nuestra atención al episodio de Orfeo cuando el mítico cantante desciende al mundo de los difuntos a “molestar” a los soberanos en el momento en el que busca a su amada. Se trata de una escena muy común en la cerámica ápula del siglo IV a.C. y, afortunadamente, han llegado a nosotros varios ejemplares.

²⁷⁴ BOARD. Classic FIG.373 (A)

²⁷⁵ Paris, *Cabinet des Médailles*, 822 = BEAZ ARV² 1521

²⁷⁶ London, *British Museum*, 1847,0909.6.

²⁷⁷ HH 2.342-343

Podemos partir de dos cráteras atribuidas al Pintor de Ultratumba, un artista apulio activo entre el 340 y el 310 a.C. que trabajaba sobre vasos de grandes dimensiones con escenas casi teatrales y muy elaboradas²⁷⁸. La crátera a la que nos referimos representa el momento de la “persuasión”.

En la mayoría de las ocasiones esta escena es la misma, con ciertas variantes. En ella, Orfeo se exhibe frente a Hades y Perséfone para convencerles de que dejen volver con él el alma de su esposa.

La primera de dos cráteras, conservada en el Museo Arqueológico de Nápoles ((Fig. 8)²⁷⁹, muestra en el centro de la escena a Orfeo, explícitamente indicado en una inscripción, mientras toca frente a Hades y Perséfone.

Los dos soberanos están sentados en el interior de una construcción “abierta”, formada por dos columnas dóricas y dos cariátides, que sostienen una cubierta con el frontón decorado.

El dios mira con atención un pequeño vaso que sostiene frente a su rostro y la divina consorte, sentada frente a él, mientras le entrega una bandeja, ignorando a la gran cantidad de personajes que se mueven alrededor de su casa. De hecho, la imagen está animada por el movimiento de distintas figuras secundarias que, ya sea de forma temporal o definitivamente, han cruzado las puertas del Hades.

En la parte baja, en posición central, Heracles arrastra al pobre Cerbero encadenado mientras, a los dos extremos, en el área derecha e izquierda respectivamente, Sísifo y Tántalo sufren su eterno castigo.

Todo esto mientras Orfeo comienza a tocar su persuasiva melodía. Se trata, obviamente, de una suposición, pero el hecho de que tanto Hades como Perséfone no reaccionan a la situación sino que parecen centrados en una conversación entre ellos, permite pensar que el músico aún no había propuesto su requerimiento a los soberanos.

El segundo ejemplar de este artista se encuentra en Múnich (Fig. 9)²⁸⁰ y presenta ciertas variantes del tema. Orfeo se encuentra en el centro del vaso armado con la lira y vestido a la manera oriental y sabemos que ya ha comenzado a comunicarse con los señores del inframundo.

²⁷⁸ TRENDALL 1991; 115-118.

²⁷⁹ Napoli, *Museo Archeologico*, 81666 = LIMC III, PL.399.

²⁸⁰ München, *Antikensammlungen*, 3297 = TRENDALL 1982; 533, n.18.

En el interior de una casa, con una arquitectura más compleja que la crátera de Nápoles, Hades, con barba, cetro y corona, se mantiene sentado mientras Perséfone con una antorcha en cada mano, se acerca a la entrada mirando a su marido con el que parece comunicarse.

Desde un punto de vista estructural, su palacio tiene aquí seis columnas, todas de orden dórico, que sostienen una cubierta con un frontón ricamente decorado. También se trata de una estructura abierta, no dotada de muros perimetrales ni puerta.

Regresando al núcleo principal del episodio, no estamos ante un caso habitual porque Perséfone no suele moverse hacia el cantor mítico. Habría sido propuesta de ella permitir a Orfeo regresar al mundo de los vivos seguido del alma de su esposa Eurídice, motivo de su descenso al Hades.

Es preciso recordar el poema épico del siglo V-VI d.C. cuya composición se atribuía a Orfeo (Orph. Arg. 40-42):

Αλλα δέ σοι κατέλεξ' άπερ είσιδον ηδ' ενόησα,
Τάίναρον ηνίκ' έβην σκοτίην οδόν, Αΐδος είσω,
ημετέρη πίσυνος κιθάρη δι' έρωτ' αλόχοιο,
*pero te dije las cosas que vi y aprendí,
cuando llegué al Tenaro, calle oscura en l'Hades,
por el bien de la esposa, confiando en mi cítara.*

Su catábasis no sigue las reglas del juego, por tanto, tendrá un éxito funesto para el héroe. De hecho, a pesar de haber sido bendecido por los dioses para llevar a cabo su viaje²⁸¹, el camino que emprende no es “legal” ya que nunca recibió ninguna autorización oficial ni ninguna deidad apoyó sus ideas. También es cierto que la forma de saltarse las normas no fue violenta dado que sus instrumentos eran la persuasión y la música²⁸².

El Orfeo de la crátera aún no sabe lo que va a ocurrir y así, ημετέρη πίσυνος κιθάρη, *confiando en mi cítara*, se exhibe frente al palacio de Hades para conseguir el permiso del dios y poder llevarse el alma de su esposa.

²⁸¹ BREMMER 2004.

²⁸² BERNABÉ 2015; 25.

Otra crátera (Fig. 10)²⁸³, de origen igualmente apulio y datada en torno al 320 a.C., atribuida al *White Saccos Painter*, presenta una variante ulterior: el primero que escucha la música de Orfeo es Hades.

La escena principal se sitúa nuevamente en el centro del vaso pero, esta vez, el músico llega por detrás de la pareja divina, esto es, a la derecha del vaso, mientras el marido, situado en las demás cerámicas a la derecha de la casa, gira la cabeza para poner atención a lo que está ocurriendo.

Finalmente, tenemos otra crátera que presenta una iconografía similar, expuesta hoy en día en Matera (Fig. 11)²⁸⁴. Aquí las dos divinidades se sientan en una vivienda ricamente construida y adornada, pintada en un color blanco brillante que resalta en la composición. La pareja mira a la derecha donde, en un plano ligeramente más bajo, emerge la figura de Orfeo.

Obviamente, las variaciones del tema pueden ser infinitas. Por ejemplo, en otra crátera ápula de figuras rojas²⁸⁵ de Karlsruhe (Fig. 12), aparece también Hécate portando dos antorchas en el interior del palacio.

En esta pintura la construcción arquitectónica es más compleja. Aquí el palacio de Hades tiene algunas columnas con el capitel en forma de esfinge y un frontón decorado con acroteras de cabeza humana.

Situación análoga podemos encontrar en el ánfora del pintor de Baltimore (Fig. 13)²⁸⁶, hoy en Madrid. Hades y Perséfone aparecen adornados con joyas luminosas y Hécate, algo más alejada, tras ellos, de pie porta en las manos antorchas encendidas. Los tres presencian el espectáculo de Orfeo.

El cantor se encuentra a la izquierda, frente a la entrada de lo que parece ser un palacio, dada la presencia de columnas que sostienen un arquivado constituido por el motivo decorativo que divide el cuerpo del cuello del vaso.

Podemos decir que se trata de un entorno escénico bastante estereotipado: la casa de Hades, más o menos ricamente decorada, más o menos ricamente construida y en el centro de la escena. Dentro de ella casi siempre están los

²⁸³ Malibu, *The J. Paul Getty Museum*, 77.AE.13 = CVA USA 26, Malibu 3, pp. 7-8, pls. 133-135.

²⁸⁴ Matera, *Museo Archeologico Nazionale Domenico Ridola*.

²⁸⁵ Karlsruhe, *Badische Landesmuseum*, B4.

²⁸⁶ Madrid, *Museo Arqueológico Nacional*, 2015/97/1.

regentes legítimos, sentados o de pie, mientras en torno a ellos los otros habitantes del más allá continúan dedicándose a sus ocupaciones.

Tal estructura se encuentra también en cerámicas ligeramente distintas como, por ejemplo, una crátera de figuras rojas (Fig. 14)²⁸⁷ conservada en Urbana, donde se puede ver lo que acaece en el interior del Hades, no en la casa del dios.

La escena tiene dos partes. En el registro inferior vemos a las Danaides llevando agua en un *pithos* gigantesco que sabemos que no tiene fondo. En el centro de la escena, Hades y Perséfone están dentro de su brillantísima y bien amueblado hogar. Entre las dos divinidades la relación que se observa es de amor conyugal o de seducción, dado que la diosa está mostrando su cabello frente al marido²⁸⁸.

En este punto, falta por analizar dos cráteras de temática misteriosa. En la primera, Dioniso es uno de los protagonistas de la escena. El nombre del dios aparece junto a él y lo tenemos vestido con la piel de pantera habitual, animal que comparte con las Ménades tanto la peligrosidad como el amor por el vino²⁸⁹. El dios aprieta la mano de Hades, en gesto de alianza, mientras el dios de los muertos aparece sentado en su palacio y junto a Perséfone de pie.

El segundo muestra a Orfeo presentando a una mujer a los dioses del más allá, Hades, Perséfone y Hécate. La mujer intenta cubrirse los cabellos en signo de pudor y temor, al igual que hacen muchas almas femeninas cuando salen de la barca de Caronte en los *lekythoi* de fondo blanco del siglo V a.C., mientras su $\psi\upsilon\chi\eta$ aparece en forma más pequeña y alada abrazando a su amor, el cantor.

En ambas imágenes no hay un esquema arquitectónico a pesar de la composición. No obstante, la situación de los dioses al centro de la escena y el invitado a la izquierda, recuerda perfectamente a los vasos vistos anteriormente.

Un esquema similar parece ser típico de la cerámica tardoapulia²⁹⁰, donde Hades y Perséfone, o sólo uno de ellos, se encuentran en el centro de la escena, entronados y rodeados de los “ciudadanos del Mundo Inferior”, atrapados en sus posiciones y gesticulaciones más representativas. Es más, hay espacio incluso para

²⁸⁷ Urbana, *University of Illinois, World Heritage Museum*, 82.6.1. = RVAp Suppl. I 152, 23a.

²⁸⁸ FLACELIÈRE 1960; 103-126.

²⁸⁹ DETIENNE 1983; 69 e LIMC IV.1; 908-923.

²⁹⁰ KEULS 1974; 104, 159.

el grupo de Heracles y Cerbero y, en la parte inferior, a menudo encontramos a las Danaides portando agua.

También en este caso faltan “nuestras” puertas. No obstante sí percibimos un nivel de descripción mayor respecto a la ambientación de la captura de Cerbero de parte de Heracles, donde la presencia de una casa sólo se sugería por una columna y un arquitrabe. En el caso que tratamos ahora no hay nada.

El motivo de tal ausencia podría tener una explicación muy sencilla y banal de lo que podríamos imaginar: no aparecen las puertas porque estamos ya dentro del reino de los muertos. El ojo del espectador ya ha cruzado la entrada y ahora puede ver ya “las casas de Hades”, entendido como las posesiones, tierras y bienes, en definitiva, la οικήα, el lugar que aparece en los Poemas Homéricos combinado con el territorio del más allá (Hom. *Il.* 20.64-65) y la morada privada de Hades.

Para justificar esta hipótesis es preciso llamar la atención de la iconografía presente en un vaso apulio, proveniente de Ruvo, bastante antiguo y fragmentario (Fig.15)²⁹¹. Hoy el vaso está perdido pero es posible reconstruirlo gracias a los dibujos que se hicieron antes de su pérdida.

Aquí, Orfeo, representado con la lira y con su nombre inscrito al lado, se presenta frente a la morada de los señores del Inframundo. Dentro del palacio, que parece haber sido construido con columnas dóricas y jónicas, la diosa Hécate, sosteniendo dos antorchas, se dirige hacia el cantor mientras Perséfone, ricamente ataviada, está sentada y, sobre su hombro, se apoya una mano que seguramente sea la del marido.

Ligeramente más abajo podemos distinguir a las Erinias, caracterizadas por las serpientes, su elemento más distintivo en la cerámica apulia. También podemos ver las tres cabezas de Cerbero, todas ellas concentradas en la música de Orfeo. Frente a este grupo se sienta la Justicia, con sus largos cabellos sueltos y un vestido ligerísimo, que hace lo posible por escuchar al músico.

Al fondo, al lado izquierdo, en un plano un poco más alto respecto a la casa de Hades, la Victoria, alada y con el cabello recogido, abre una puerta de la que parece querer salir. Finalmente, las puertas del Hades también aparecen.

²⁹¹ Ex. Gr. Ruvo 1094.

Se trata, verdaderamente, de una iconografía inspirada en el orfismo que se encuentra en numerosas cerámicas de factura apulia y también en *pinakes* provenientes de Locris²⁹². La presencia de la Victoria junto a la Justicia parece abrir al iniciado un elemento puro y fundamental de la doctrina. Es decir, si se actúa conforme a la Victoria, teniendo en cuenta a la Justicia, aparece una alternativa al Hades tradicional. El iniciado puede llegar a ir a un lugar distinto donde no va a vivir una vida de ultratumba como el resto de los mortales. El iniciado no se va a ver obligado a sufrir *los horrores del Hades*, ἐν Ἄιδου δεινά (P. Derv. Col. V, 1 e 6 = Orph. fr. 473B), como los llama el papiro Derveni.

Según el orfismo, la Justicia guía a los iniciados a través del camino justo que le llevará, tras la muerte, a una alternativa mejor donde no se convierten en νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα, *cabezas sin fuerza de los muertos* (Hom. Od. 10.521 e 536).

Esta diosa, según una antigua teogonía órfica, sería también compañera de Zeus, su ayudante junto a las Erinias (P. Derv. Col. IV, 5-9 = Heracl. F B94 D.-K.) que también están presentes en esta cerámica, ayudando a guardar y valorar las acciones de los hombres (Plato Leg. 716a = Orph. Fr. 23B = 21 Kern):

τῷ δὲ ἀεὶ συνέπεται δίκη τῶν ἀπολειπομένων τοῦ θεοῦ νόμου τιμωρός, ἧς ὁ μὲν εὐδαιμονήσειν μέλλων ἐχόμενος συνέπεται ταπεινὸς καὶ κεκοσμημένος, ὁ δὲ τις ἐξαρθεὶς ὑπὸ μεγαλαυχίας, ἢ χρήμασιν ἐπαιρόμενος ἢ τιμαῖς, ἢ καὶ σώματος εὐμορφίᾳ ἅμα νεότητι καὶ ἀνοίᾳ φλέγεται τὴν ψυχὴν μεθ' ὕβρεως, ὡς οὔτε ἄρχοντας οὔτε τινὸς ἡγεμόνος δεόμενος, ἀλλὰ καὶ ἄλλοις ἰκανὸς ὢν ἡγεῖσθαι, καταλείπεται ἔρημος θεοῦ, (...) μετὰ δὲ χρόνον οὐ πολὺν ὑποσχῶν τιμωρίαν οὐ μεμπτήν τῇ δίκῃ ἑαυτὸν τε καὶ οἶκον καὶ πόλιν ἄρδην ἀνάστατον ἐποίησεν.

Lo acompaña siempre la diosa Justicia que castiga a los que han faltado a la ley divina. El que ha de ser feliz se aferra a ella y la obedece, humilde y ordenado. Pero el que, negándola por jactancia o altanero a causa de las riquezas o los honores o también por la insensata y joven belleza de su cuerpo, inflama

²⁹² BERNABÉ 2009; 96.

su alma de insolencia, creído que no necesita gobernante ni guía alguno, sino incluso convencido de que es capaz de guiar a otros, queda abandonado, desierto de dios, (...) después de un breve lapso, tras pagar su merecida pena a la diosa Justicia, se destruye totalmente a sí mismo, a su casa y a su ciudad.

Esto, en realidad, no se separa demasiado de aquello que había contado ya la tradición épica, en particular, Hesíodo (Hes. *Erga* 256-261):

ἡ δέ τε παρθένος ἐστὶ Δίκη, Διὸς ἐκγεγαυῖα,
κυδρὴ τ' αἰδοίη τε θεῶν, οἷ' Ὀλυμπον ἔχουσιν.
καί ῥ' ὀπότ' ἄν τις μιν βλάπτῃ σκολιῶς ὀνοτάζων,
αὐτίκα παρ Διὶ πατρὶ καθεζομένη Κρονίωνι
γηρύετ' ἀνθρώπων ἄδικον νόον, ὄφρ' ἀποτίσῃ
δῆμος ἀτασθαλίας βασιλέων (...).

*Y he aquí que existe una virgen, Dike, hija de Zeus,
digna y respetable para los dioses que habitan el Olimpo;
y siempre que alguien la ultraja injuriándola arbitrariamente,
sentándose al punto junto a su padre Zeus Cronión,
proclama a voces el propósito de los hombres
injustos para que el pueblo castigue la loca presunción
de los reyes (...)*

Volvemos de nuevo a los horrores del Hades. La fragmentariedad del texto no permite comprender en qué consiste exactamente. Las láminas órficas guardan silencio sobre el destino que el iniciado busca evitar a toda costa²⁹³, haciendo referencia siempre a las Erinis y al castigo que éstas pueden infligir junto a otros “demonios”.

Para comprender lo que quiere decir el autor del papiro es necesario trabajar comparando la documentación disponible. Es factible hacerlo en lo referente al suplicio de las Danaides cuyo martirio es una generalización atribuida a todos los no iniciados, según Platón y Diodoro Sículo.

²⁹³ BERNABÉ 2009.

El historiador habla de ello como una creencia egipcia (Diod. 1.97.1-2), mientras que el filósofo hace mención de este suplicio refiriéndose a él como el medio para transportar el agua a un colador de ropa en dos ocasiones (Plato *Res.* 636c = *Orph. Fr.* 431B), en una de las cuales le atribuye un sentido metafórico (Plato. *Gor.* 493a-b = *Orph. Fr.* 430.II e F433.II):

καὶ τοῦτο ἄρα τις μυθολογῶν κομψὸς ἀνὴρ, ἴσως Σικελὸς τις ἢ Ἰταλικός, παράγων τῷ ὀνόματι διὰ τὸ πιθανόν τε καὶ πειστικὸν ὀνόμασε πίθον, τοὺς δὲ ἀνοήτους ἀμύητους, τῶν δ' ἀνοήτων τοῦτο τῆς ψυχῆς οἷαι ἐπιθυμίαι εἰσὶ, τὸ ἀκόλαστον αὐτοῦ καὶ οὐ στεγανόν, ὡς τετρημένος εἶη πίθος, διὰ τὴν ἀπληστίαν ἀπεικάσας. (...) ἐνδείκνυται ὡς τῶν ἐν Ἅιδου (...) ἀθλιώτατοι ἂν εἶεν, οἱ ἀμύητοι, καὶ φοροῖεν εἰς τὸν τετρημένον πίθον ὕδωρ ἐτέρω τοιοῦτῳ τετρημένῳ κοσκίνῳ.

Un hombre de talento, siciliano quizá ó italiano, explicando esto mediante una fábula, en lo que era muy entendido, haciendo alusión al hombre, llamaba á esta parte del alma un tonel, á causa de la facilidad con que cree y se deja persuadir, y llamaba á los insensatos profanos que no han sido iniciados. Comparaba la parte del alma de estos insensatos, en la que residen las pasiones, en cuanto es intemperante y no puede retener nada, á un tonel sin fondo, á causa de su insaciable avidez (...) decía que de todos los que están en el Hades (...) los más desgraciados son estos profanos, que llevan á un tonel agujereado el agua, que sacan con una criba igualmente agujereada.

Con respecto al tremendo destino que el iniciado pretende evitar realizando los ritos órficos en vida, tenemos dos testimonios significativos. Un diálogo pseudo-platónico, el *Axíoco*, en el que Sócrates sostiene que, después de la muerte, en realidad hay un cese de cualquier dolor ([Plato] *Axioch.* 371e = *Orph. Fr.* 434.IX B).

También en las *Ranas* de Aristófanes, una comedia en la que se parodian de manera puntual las creencias sobre el mundo de los muertos, Heracles busca

asustar a su hermanastro diciéndole que, después de l'Éstige μετὰ ταῦτ' ὄφεις καὶ θηρί' ὄψει μυρία / δεινότατα, *después de haber visto estas cosas verás miles de bestias terribles* (Aristoph. *Ra.* 144-145).

La hipótesis “alternativa” es más sugerente. La iconografía podría corresponderse con un mundo infernal diferenciado del “tradicional” donde, el neo-difunto, recibe un ingreso distinto a través de una puerta privilegiada que le llega a un mundo sin horrores.

Independientemente de esta hipótesis, es posible que esta puerta quiera solamente representar el doble ingreso que deben atravesar las almas de los difuntos para llegar a la sede definitiva, superando primeramente las puertas de sólidas bisagras, casi imposibles de abrir, y después una puerta más familiar, más doméstica, que lleva al interior de las habitaciones privadas de Hades.

2.4. LA “FRONTERA”.

Teniendo en cuenta la iconografía examinada hasta ahora, emerge un denominador común interesante: los artistas parecen querer remarcar consistentemente la noción de frontera.

Este deseo supera las diferencias notables entre las cerámicas que hemos visto, ya sea de tipo estilístico como en el uso de figuras negras o de las más modernas figuras rojas. También supera la proveniencia del pintor, apulia como ática; el sujeto que se representa, la captura de Cerbero por Heracles, el encuentro de Odiseo con los personajes de la *nekýia*, Hades y su esposa en su hogar u Orfeo en su visita al Mundo Inferior.

Todas muestran una distinción clara entre el espacio de los vivos y el de los muertos y, más en profundidad, entre las almas de los difuntos y la vida de los dioses que dirigen a estos.

Se ha visto, en lo referente a la catábasis de Odiseo, una división también clara entre el mundo de los vivos y de los muertos gracias a la ambientación. Ejemplo de ellos es la *peliké* de Boston en la que el ambiente rocoso en el que encontramos al héroe se contrapone con una ambientación de tipo fluvial, colocada en un plano inferior de la escena. La estratagema alcanza su punto álgido en el

encuentro del héroe con el adivino Tiresias, que emerge del suelo y en ocasiones sólo se ve la cabeza.

Heracles es presentado a nuestros ojos como prudente y atemorizado cuando deja el reino de los vivos, representado con un árbol verde, para sacar a Cerbero del mundo de ultratumba. En otras cerámicas, sin embargo, lo afronta valerosamente arrastrándolo más allá de unas columnas que marcan el ingreso al Más Allá.

Finalmente, hemos logrado asomarnos al interior de la casa de Hades y Perséfone, acompañados por Orfeo que se dirige en busca de su esposa. Hemos visto cómo los soberanos dan importancia a la separación de su casa respecto al resto del más allá.

En cualquiera de los casos vistos, percibimos una verdadera frontera y todos los elementos de las imágenes, tomados singularmente o cortados en una única visión unitaria, quieren llevar al lector a interpretarlo como un lugar de paso que es necesario atravesar²⁹⁴.

Tal sobreabundancia de elementos “divisorios” se hace necesaria por el hecho de que en el inframundo se encuentran los mismos espacios en los que se mueven los seres vivos. Sólo las barreras, primero naturales y luego arquitectónicas, impiden que los que no forman parte de este mundo lleguen a él.

Es oportuno preguntarse en este punto si una concepción similar podemos encontrarla en las otras culturas que, en este mismo periodo, se mueven en la cuenca mediterránea.

Por tanto, parece haber llegado el momento de mirar a la península Italiana y a los pueblos que la habitaban para analizar sus creencias religiosas que luego fueron asimiladas por el gran monstruo que era Roma.

²⁹⁴ CHAZALON 1995;

EL MUNDO ETRUSCO Y EL MUNDO ROMANO.

3. EL ATRI IANUA DITIS²⁹⁵: ENTRE ORIGINALIDAD Y CONTAMINACIÓN.

*In significativo contrasto con l'esuberanza delle rappresentazioni oltretombali dei Greci e della maggior parte delle popolazioni antiche, intorno al destino dell'anima le idee romane appaiono poco sviluppate e tutt'altro che chiare*²⁹⁶.

La escena "infernál" más famosa de toda la literatura latina es, probablemente, la catábasis de Eneas. El héroe va a Cumas para preguntar a la Sibila, que le informa que en su futuro tendrá que afrontar la guerra y la violencia si quiere cumplir su destino con la patria. Eneas entonces pide a la sacerdotisa visitar el Infero para ver a su padre (Verg. *Aen.* 6.1-123).

Para convencerla de que le muestra el camino que conduce al Más Allá, el *pius* Eneas le recuerda todos los personajes que ya habían podido pasar ese umbral y reivindica para él el mismo derecho, ya que está emparentado con los dioses²⁹⁷ (Verg. *Aen.* 6.119-123):

*si potuit Manes arcessere coniugis Orpheus,
Threicia fretus cithara fidibusque canoris,
si fratrem Pollux alterna morte redemit,
itque reditque viam totiens. Quid Thesea, magnum
quid memorem Alciden? Et mi genus ab Iove summo.*

*Si Orfeo consiguió rescatar a la sombra de su esposa
confiando en el son melodioso de su citara tracia,
si Polux recobra a su hermano, muriendo en su lugar,
y anda y desanda tantas veces su camino. ¿para qué recordar
a Teseo? ¿para qué al gran Alcides? Yo también desciendo del
linaje del soberano Jupiter.*

Con estos argumentos, la Sibila tiene que rendirse a la evidencia: los hijos de Júpiter ya han recorrido ese camino y, al fin y al cabo, Eneas viene de la misma

²⁹⁵ Verg. *Aen.* 6.127.

²⁹⁶ LUGLI 2007; 24.

²⁹⁷ *HH* 5, Hom. *Il.* 2.819-821, Hes. *Theog.* 1008-1010, Theoc. 1.105-107, Apollod. 3.12.2, e Liv. 1.8.

estirpe. Sin embargo, siente la necesidad de recordarle que, aunque sea fácil entrar en el Dite, el Hades romano, no lo es salir.

La aventura de Teseo, que Eneas no considera necesario recordar, se convierte enseguida en una tragedia cuando el héroe ateniense y su amigo Piritoo, que habían descendido al Hades porque Piritoo quería raptar a Perséfone y hacerla suya, son aprisionados por el legítimo marido de la diosa.

Hércules, que había descendido al Infero para capturar a Cerbero, al ver la situación lamentable en la que se encontraban, decidió llevárselos de vuelta con él al mundo de los vivos. Por desgracia, sólo pudo liberar a Teseo, dejando a Piritoo encadenado para siempre entre los muertos²⁹⁸.

De este modo, las palabras de la Sibila quieren ser una advertencia para que Eneas evite cometer alguna frivolidad (Verg. *Aen.* 6.126-129):

facilis descensus Averno; (...)
sed revocare gradum superasque evadere ad auras,
hoc opus, hic labor est,

la bajada al Averno es cosa fácil; (...)
pero volver pie atrás y salir a las auras de la vida,
eso es lo trabajoso, ahí está el riesgo.

El ingreso o, mejor dicho, el descenso como indica la palabra *descensus*, es *faciles* por un hecho que tiene que ver con sus puertas: *noctes atque dies patet atri ianua Ditis, la puerta del tremendo Dite está abierta día y noche* (Verg. *Aen.* 6.127).

En este punto, más que en un examen puntual del episodio, que es presentado en el texto de un modo más articulado y complejo que aquí, queremos concentrarnos en un elemento estructural que ya nos es familiar: las puertas.

Al igual que la mentalidad religiosa griega, la latina concibe el mundo de los muertos como un universo organizado “de forma humana”, es decir, con construcciones y edificios, cuyo ingreso es posible mediante una “simple” *ianua*.

Vemos que la expresión latina que se corresponde con el homérico πύλαι Αἰδῶο, es *ianua Ditis* y, para comprender mejor su significado, es necesario analizar

²⁹⁸ [Apollod.] 2.5.12, Apollon. 1.101-105, Snell 1971; 171-172, CARLINI 2012.

los dos sustantivos de manera separada, empezando por el propio nombre del objeto.

El sustantivo *ianua* es un femenino de la primera declinación y se traduce como “puerta” como sus sinónimos *fores*, *porta* e *ostium*, que los autores latinos usan de manera intercambiable a pesar de que su raíz etimológica sea diferente²⁹⁹.

El término *foris/fores*, de la tercera declinación, está emparentado a través de la derivación indoeuropea de θύρα³⁰⁰, y había indicado, en origen, el espacio opuesto a la intimidad doméstica que encierra la palabra *domus*. Se trata, por lo tanto, de una puerta que, según se abra o se cierre, se convierte en un símbolo de separación o de comunicación entre un mundo y otro. Es el punto límite en el que el *dominus* ejercita su poder y, fuera de él, la seguridad y la estabilidad dejan espacio a un mundo extraño y hostil³⁰¹.

Porta, por su parte, un sustantivo femenino de la primera declinación, deriva de la raíz indoeuropea **par-*, “pasar a través”, al igual que la palabra latina *portus* y la griega πόρος³⁰²: se trata de un punto de paso, de encuentro, tal y como se entiende de **par-*.

Por su parte, *ostium*, neutro de la segunda declinación, deriva de *os* y está relacionado con la raíz indoeuropea **as-*, “estar en relación con”. Indicaba el inicio de una “relación” con la comida, en el sentido de acercarse a ella para “alcanzarla” y “obtenerla”.

En latín, esta se reconoce en el verbo *esco*, -are “comer”, de lo que deriva “comida”. Con *as* el sánscrito designa la boca, el órgano de la palabra y, por lo tanto, el medio de la “relación con” (en latín *os*, *oris*)³⁰³. Recuperando el sentido original de la raíz, tenemos una puerta pensada como un medio que pone en comunicación dos espacios diferentes, pero limítrofes.

Si analizamos *ianua*, sustantivo femenino de la primera declinación, tenemos la raíz indoeuropea **ja-*, la misma presente en el sánscrito *yāna*, cuyo significado es “andar hacia delante”. Es precisamente esta característica la que hace este

²⁹⁹ BENVENISTE 1969, I; 311.

³⁰⁰ Lewis&Short, s.v. “fores”.

³⁰¹ BENVENISTE 1969, I; 312.

³⁰² CHANTRAINE 1968-1980, III; 928.

³⁰³ RENDICH 2013; 537.

vocabulario tan versátil y permite que se use para referirse a puertas domésticas, sagradas o de la ciudad³⁰⁴.

En lengua griega, la elección entre los sustantivos πύλαι y θύρα se debe al “punto de vista” del autor, es decir, desde dónde se sitúa la puerta en relación al autor y al mundo al que se refiere. Por el contrario, la lengua latina parece insistir en otra cosa.

Con la excepción de *fores*, que muestra la puerta como el límite máximo de la seguridad y la intimidad que ofrece la casa y, por ello, está unido a θύρα, el resto de términos quieren subrayar no sólo la noción de frontera y pasaje, sino también el significado, más positivo, de intercambio y relación.

Ese último elemento da valor a la hipótesis sostenida en este trabajo que ve las puertas como un instrumento privilegiado que permite a los vivos y los muertos interactuar entre ellos, estableciendo la comunicación entre dos mundos separados pero contiguos.

Por último, queda por analizar el nombre de *Dis*, la deidad del Infero cuyas puertas siempre están abiertas. Sin embargo, se trata de un problema complejo y espinoso por lo que, para poder afrontarlo, es necesario analizar todas las referencias literarias en las que las *ianuae Ditis* aparecen.

3.1. ENTRE LAS PUERTAS Y LAS FAUCES.

En primer lugar, es necesario hacer una precisión de carácter lingüístico: existe entre el mundo griego y el romano una diferencia sobre el destino último, o transitorio si se aceptan las distintas doctrinas místicas que contemplan la metempsicosis.

En el primero, el Mundo Inferior, los *Inferi*, están indicado, por metonimia, como Ἅιδης, su señor y soberano. Según Liddell Scott Jones, en la fase más arcaica de la lengua, la de los Poemas Homéricos, el término indicaría sólo el dios de los muertos, excepto en un pasaje, ὃ κεν αὐτὸς ἐγὼν Ἄϊδι κεύθωμαι, *me hundiese yo mismo en el Hades* (Hom. II. 23.244), donde el sustantivo sirve para indicar un lugar³⁰⁵.

³⁰⁴ Peck s.v. “Ianua”.

³⁰⁵ LSJ s.v. “Ἄιδης”.

Por el contrario, en latín no hay un término inequívoco para indicar este mundo. En las fuentes literarias es posible encontrar, además de *ianua Ditis*, “puerta de Dite”, expresiones como *Atra Styx*³⁰⁶, “oscuro Éstige”, *Tartara*³⁰⁷, “Tártaro” *Tartarea sedes*³⁰⁸, “sede del Tártaro”, *Avernus*³⁰⁹, “Averno”, o *Orcus*³¹⁰, “Orco” de modo indiferenciado³¹¹, o las locuciones *Inferorum sedes*³¹², “sede de los *inferi*”, *sedes scelerata*³¹³, “sedes desafortunadas”, *sceleratum limen*, “confín tremendo”³¹⁴.

Es necesario preguntarse el motivo de esta heterogeneidad, de la variedad de nombres para indicar al dios de los muertos y el lugar en el que reside.

Encontramos la respuesta en una característica del pensamiento religioso romano que se evidencia en los textos de los autores antiguos. Siguiendo un orden cronológico, la primera referencia se encuentra en el comediógrafo Plauto.

En las *Báquidas*, ambientada en la ciudad de Atenas, el personaje que lo menciona es el pedagogo del joven Pistoclero, Lido (Plaut. *Bacch.* 368-370):

*Pandite atque aperite propere ianuam hanc Orci, obsecro.
nam equidem haud aliter esse duco, quippe quo nemo advenit,
nisi quem spes reliquere omnes, esse ut frugi possiet.*

*¡Abridme, abridme, por favor, de par en par esta puerta de los
inferi,
que otro nombre no merece, como que no hay nadie que venga
aquí,
sino quien no tiene esperanza alguna de ser jamás una
persona de bien!*

En realidad, el maestro no está hablando verdaderamente del Infero: se encuentra frente a la puerta cerrada de las dos hermanas *Báquidas*, dos meretrices que han seducido a su joven alumno. Así, desilusionado y preocupado al mismo

³⁰⁶ Verg. *Georg.* 1.242.243 e 4.480.

³⁰⁷ Verg. *Georg.* 4.482; [Verg.] *Cul.* 333. La forma “*Tartarus*” se encuentra en Séneca (Sen. *Her.* F 709).

³⁰⁸ Verg. *Aen.* 8.667.

³⁰⁹ Verg. *Aen.* 6.126, con la variante en Ovidio di *Avernae sedes* (Ov. *Met.* 10.51-52).

³¹⁰ Verg. *Aen.* 6.273.

³¹¹ PETTENÒ 2004; 4.

³¹² Sen. *Thy.* 1.

³¹³ Ov. *Met.* 4.456, Tib. 1.3.67.

³¹⁴ Verg. *Aen.* 6.563.

tiempo, invoca a los que se encuentran dentro de la casa para que abran las puertas y lo dejen entrar.

Llevado por estos sentimientos asemeja la casa de las dos hermanas con la del Orco, ya que, en ninguna de las dos, quien se aventura puede volver a salir con la capacidad de dar aun fruto, como hace entender el adjetivo *frugis*, derivado de *frux*³¹⁵.

Para el lector moderno, el nombre “Orco” es ambiguo al evocar en su mente la figura fabulosa, a medio camino entre lo serio y lo cómico, uno que rapta y devora a los niños como lo ha representado la fábula moderna de Pulgarcito, *Le Petit Poucet*³¹⁶, caracterizado por su inteligencia limitada a pesar de su fuerza³¹⁷.

El Orco en realidad tiene raíces mucho más profundas y terroríficas. Verrio Flaco, en edad augustea, sentía el deber de recordar como *Orcus* era un demonio procedente del mundo etrusco cuyo nombre latino había mutado, pues tenía uno más antiguo: *Orcum quem dicimus, ait Verrius ab antiquis dictum Uragum, aquel al que llaman Orco, dice Verrio que antiguamente era llamado Uragus* (Fest. 202).

El gramático relaciona después el nombre propio de esta criatura con el verbo *urgeo*, presionar. Sin embargo, el autor no proporciona ejemplos por lo que Festo, a quien debemos esta referencia, continúa con su propia interpretación (Fest. 202):

sed nihil affert exemplorum, ut ita esse credamus: nisi quod is deus nos maxime urgeat,

pero no da ningún ejemplo, por eso creemos que es así: orque este dios nos pulsa máximamente.

La etimología de este nombre es coherente con lo que hemos visto hasta ahora sobre el mundo de los muertos. Está unida al sumerio *urugual*, mundo subterráneo, y el término, *urku*, perro, abriendo de este modo una interesante analogía con el Cerbero griego³¹⁸.

³¹⁵ Lewis & Short, s.v. “frux”.

³¹⁶ PERRAULT 1697.

³¹⁷ BRACCINI 2013; 7-16.

³¹⁸ SEMERANO 1994; II, 496.

Otra hipótesis, cuyo principal valedor es Isidoro de Sevilla, prefiere asemejarlo a *urna*, sustantivo derivado de **urcna*, porque el Orco sería un *receptor mortium*, un *receptor de muertos* (Isid. 8.11.24), creencia probablemente derivada de la costumbre etrusca de conservar las cenizas de los difuntos en el interior de recipientes de terracota³¹⁹.

De este modo, podría existir una superposición entre la “urna” del difunto, donde se conservan las cenizas, y la “urna” colectiva de todos los muertos, donde confluye la parte restante inmaterial³²⁰.

Ambas etimologías, tanto aquella que lega el término al perro como la que prefiere una familiaridad con la cerámica, se acompañan bien con algunas imágenes sobre urnas etruscas (Fig. 16 e Fig. 17) que la crítica moderna ha identificado como imágenes de Uragus.

Una hipotética y espantosa apertura del *Mundus* permite la salida de una especie de pozo de una criatura monstruosa, un lobo grande o un hombre con cabeza de lobo (en un solo caso un hombre con tocado de piel de lobo) con garras. El monstruo usualmente ataca a un guerrero cercano, mientras otros personajes parecen detenerlo con una cadena y en algún caso vierten el contenido de una patera³²¹.

Se han propuesto varias hipótesis de identificación para esta misteriosa figura. Algunos estudiosos han querido reconocer a Olta³²², una criatura monstruosa que, según Plinio el Viejo (Plin. *NH* 2.140), amenazaba la ciudad de los *Volsinii*, hasta que el rey Porsenna la derrotó gracias a un rayo evocado por él³²³.

Otros sostienen que podría ser Calu³²⁴, demonio de la muerte, que se representa como un perro sobre una estatuilla votiva dedicada a él³²⁵, Aita³²⁶, *interpretatio* etrusca de Hades, cuyo animal sagrado era el lobo, el protagonista de

³¹⁹ BRACCINI 2013; 25.

³²⁰ FAUTH 1974; 112-117.

³²¹ BRACCINI 2013; 27-28

³²² ELLIOTT 1995; 17-20.

³²³ CHERICI 1994.

³²⁴ SIMON 1997.

³²⁵ *TLE* 642.

³²⁶ DEFOSSE 1972; 492-493

una escena de nekyomanteia (hipótesis que debe descartarse porque no existen atestaciones de esta práctica mágica entre los estruscos)³²⁷.

Independientemente de quién representase esta iconografía, está claro que una criatura que, por varios motivos, sale del *Mundus*, es simbolizada como un cánido, familia animal relacionada con la alteridad de la muerte ya por los griegos.

En este punto, es necesario detenerse sobre el pozo, cuya estructura recuerda mucho a un embudo del que sale el *monstrum*, es decir, el *Mundus* de Roma, una puerta abierta al Infero en el corazón de la ciudad.

Plutarco ofrece una referencia interesante en la *Vida de Rómulo*, describiéndolo como un pozo mandado construir por el nuevo rey de la nueva ciudad tras el asesinato de su hermano y su sepultura (Plut. *Rom.* 11.1-2):

βόθρος γὰρ ὠρύγη περὶ τὸ νῦν Κομίτιον κυκλοτερῆς, ἀπαρχαί τε πάντων, ὅσοις νόμῳ μὲν ὡς καλοῖς ἐχρῶντο, φύσει δ' ὡς ἀναγκαίοις, ἀπετέθησαν ἐνταῦθα. καὶ τέλος ἐξ ἧς ἀφίκτο γῆς ἕκαστος ὀλίγην κομίζων μοῖραν ἔβαλλον εἰς ταῦτ' οὗ καὶ συνεμίγνουσιν. καλοῦσι δὲ τὸν βόθρον τοῦτον ᾧ καὶ τὸν ὄλυμπον ὀνόματι μοῦνον. εἶθ' ὥσπερ κύκλον κέντρῳ περιέγραψαν τὴν πόλιν.

Se excavó un pozo redondo en el actual Comicio, y se depositaron allí primicias de todos los productos que, por ley, utilizaban como buenos y, por naturaleza, como necesarios. Y, por último, de la poca tierra que cada uno había traído de su lugar de procedencia, echaban una parte allí mismo y la mezclaban. Llamaban a este pozo con el mismo nombre que al cielo: "mundum". Luego, como un círculo, trazaron en torno a este centro la ciudad.

Este testimonio, que se corresponde en parte con el de Ovidio sobre el lugar del primer fuego del hogar de la ciudad, que carece de un nombre propio (Ov. *Fast.* 4. 819-836), es complejo y está lleno de particularidades.

³²⁷ JANNOT 1998; 87.

En el pasado se había considerado poco fiable, pero ha sido restablecida su credibilidad en los últimos años³²⁸. Sin embargo, Plutarco no habla de características particulares para este βόθρος κυκλοτερής, *fosa circular*, como había hecho Varrón, cuya referencia nos ha llegado a través de Macrobio (Macr. Sat. 1.16.18):

Varro ita scribit: mundus cum patet, deorum tristium atque inferum quasi ianua patet,

Por eso Varrón escribió lo siguiente: Cuando se abre el mundus, se abre, por así decirlo, la puerta de las divinidades siniestras y de los Inferos.

La incomodidad creada por la idea de una posible apertura de esta puerta se ejemplifica con la expresión *cum patet, cuando está abierto*, eventualidad que dista mucho de ser remota según Festo que, incluso, menciona como se repite de forma cíclica (Fest. 142):

Cereris qui mundus appellatur, qui ter in anno solet patere: VIII Kal. Sept. et III Non. Octobr. et VI Id. Novembr,

Lo que se llama mundus de Ceres usualmente se abre tres veces en un año: el séptimo día antes de las calendas de septiembre (el 24 de agosto), el tercero antes de las nonas de octubre (el 5 de octubre) y el sexto antes de los Idus de noviembre (10 de noviembre).

En estos días, particularmente *nefasti*, no estaba permitido ningún tipo de actividad pública, como por ejemplo celebrar comicios, combatir o hacer levadas para el ejército, o privada, como casarse o procrear.

Podemos intentar adentrarnos en la familia etimológica de *mundus* y entender de qué deriva y con qué está unido. Es una tarea compleja ya que se ha relacionado con el sánscrito *mandala*, *círculo* o *círculo mágico*³²⁹, con el etrusco *munθ*, *ornamento*³³⁰, y finalmente con el nombre del dios Mantus, *munθux*³³¹.

³²⁸ MASTROCINQUE 1998; 685-686.

³²⁹ EVANGELISTI 1969; 347-365.

³³⁰ WALDE-HOFMANN 1982; 126-128.

³³¹ PFIFFIG 1962; 142-148.

Podría, por lo tanto, tratarse de un término polisémico, como lo define Puhvel, derivado de la raíz indoeuropea **meu-d-*, *lavar, bañar*, que habría dado origen al significado de *ornamento, estructura ordenada*, para convertirse posteriormente en *mundo, universo*³³².

En consecuencia, ¿son los diferentes significados del sustantivo *mundus* “ornamento, “bóveda celeste”, “universo”. “mundo”, “pozo infernal” desarrollos semánticos o indican lexemas diferentes³³³?

Parece tratarse de desarrollos semánticos diferentes, pero cuyo origen es una única raíz indoeuropea **mondo-*, que indicaría un círculo mágico que haría referencia a un espacio social particular del que derivaría el significado de “mundo”³³⁴.

Independientemente de su raíz etimológica, es evidente que el *Mundus* significaba un pasaje, una “puerta” en sentido físico, que permitía un contacto entre vivos y muertos, aunque fuese en un único sentido, un pasaje que seguía existiendo en edad histórica.

También para la figura del *Orcus* debemos admitir la imposibilidad de determinar el origen aceptando la conclusión de Dumézil, es decir, que ninguna explicación viene de la noción, ya en sí oscura de *Orcus*; Plauto lo asimila a Plutón, soberano de “Acheruns”, el reino de los muertos. Pero tanto el culto público como el culto privado ignoran a *Orcus*³³⁵.

Sin embargo, más que a Plutón, habría que unir *Orcus* a Ἅϊδης, porque ambos nombres mutan su significado según el contexto en el que se insertan.

La diferencia entre ellos está en que, si Hades nace como nombre de divinidad para aplicarse posteriormente al mundo de los muertos, la cronología de las fuentes latinas indica exactamente lo contrario.

En primer significado es el que le atribuye Ennio, citado por Cicerón e integrado por Varrón (*Varro de ling. Lat. 7.6*) en el primer libro de las *Disputaciones Tuscolanas* (Cic. *Tusc. 1.48*), sin alguna indicación sobre la procedencia de los versos (Enn. *Scaen. F 98 Jocelyn*):

³³² PUHVEL 1976; 154-157.

³³³ MILANI 20009; 347.

³³⁴ EVANGELISTI 1969; 347-366.

³³⁵ DUMÉZIL 1977; 324.

*Acherunsia templa alta Orci,
salvete infera pallida leti,
nubila tenebris loca.*

*los profundos templos Aquerusios del Orco,
lugares lívidos de la muerte,
velados por las tinieblas.*

Estos tres versos, diámetros anapésticos, son de profunda influencia griega, como demuestran las varias transliteraciones propuestas para el primero, buscado, adjetivo, que viene presentado tanto como *Acherunsia*, la versión aquí elegida, como *Acherusia* o *Acerusia*³³⁶: en este caso se trata casi de una traducción “enniana” del término griego Ἄιδης.

Discurso análogo se puede hacer para el epicúreo Lucrecio que, en dos ocasiones, usa el sustantivo para indicar el lugar donde residen los difuntos.

La primera es una citación indirecta al propio Ennio, cuando el poeta-filósofo recuerda a Memmio que no hay que temer a la muerte, la *certam finem (...)* *aerumnarum homines, la fin cierta para el hombre de los dolores* (Lucr. 1.107-108), y que es sólo culpa de los poetas se el hombre teme este evento (Lucr. 1.114-115 e 120-123):

*et simul intereat nobiscum morte dirempta
an tenebras Orci visat vastasque lacunas (...)
etsi praeterea tamen esse Acherusia templa
Ennius aeternis exponit versibus edens,
quo neque permaneant animae neque corpora nostra,
sed quaedam simulacra modis pallentia miris.*

*si perece a la vez que nosotros deshecha con la muerte,
o va a ver las tinieblas de Orco y sus charcas desoladas, (...)
A unque, pese a todo, Ennio expone de otra parte,
publicándolo con versos eternos, que existen los templos del
Aqueronte,
donde no perduran las almas ni nuestros cuerpos*

³³⁶ MAIURI 2014; 183.

sino una suerte de imágenes descoloridas de extraña manera.

Gracias al uso del locativo *quo* está claro que se refiera a un lugar y no a un dios. Además, estos versos clarifican los del mismo Ennio, en los que los templos del Orco podían indicar, en cierto modo, la divinidad a los que están dedicados.

La segunda de las referencias de Lucrecio la encontramos cuando hace un repaso por lo que llama los *Averna loca* (Lucr. 6.741), lugares particulares por sus características geográficas y naturales, no divinas (Lucr 6.762-763): *ianua ne pote eis Orci regionibus esse / credatur, no se piense que en aquellas regiones esté la puerta del Orco.*

Esta expresión se encuentra también en Virgilio, en la catábasis de Eneas, para indicar el ingreso en el reino de los *Manes* (Verg. *Aen.* 6.273-274):

*Vestibulum ante ipsum, primisque in faucibus Orci
Luctus et ultrices posuere cubilia Curae,*

*En frente del vestíbulo, al entrar en la misma hoz del Orco,
el Dolor ha plantado su cubil y los Remordimientos vengadores.*

Por último, para Propertio, el *Orcus* es el lugar en el que Minos ejerce su rol de juez, en virtud de su justo comportamiento entre los vivos: *non tamen immerito Minos sedet arbiter Orci, sin embargo, Minos se sienta en el Orco como juez, no sin mérito* (Prop. 3.19.27).

Otros autores, por el contrario, usan este nombre para indicar la divinidad que reina o, de forma más modesta, habita en el Infero. El primero de ellos es Plauto que se refiere al *Orcus* como un dios infernal que tiene cierto poder en este mundo, en el que puede acoger, arrastrar o incluso dejar ir a los hombres: *Orcus recipere ad se hanc noluit, el Orco no quiso recibirme con él* (Plaut. *Ps.* 795); *bene vale, apud Orcum te videbo, Adiós, digo; en el Orcus nos veremos,* (Plaut. *As.* 604); *nam me Acheruntem recipere Orcus noluit, que Orco no quiso acogerme en el Aqueronte* (Plaut. *Most.* 499); *quo die Orcus Acherunte mortuos amiserit, Cuando el Orco despache a los difuntos del Aqueronte* (Plaut. *Poen.* 344) e *si illam, quae adducta est mecum, mi adempsit Orcus, en el caso de que me hubiera arrebatado el Orco la chica que he traído conmigo* (Plaut. *Ep.* 363).

Cicerón por su parte, en las *Verrinas*, compara al gobernador de Sicilia con un Orco particularmente voraz, que no se contenta con llevarse para él sólo a Proserpina (Cic. *Ver.* 2.4.111):

Hic dolor erat tantus ut Verres alter Orcus, venisse Hennam et non Proserpinam aportasse sed ipsam abripuisse Cererem videretur,

que parecía haber llegado a Hena un segundo Orco y que no se había llevado a Prosérpina, sino arrebatado a la misma Ceres.

Virgilio también habla de esta divinidad del Infero (Verg. *Georg.* 1.277-278): *Quintam fuge: pallidus Orcus / Eumenidesque satae, Evita el quinto; el pálido Orco / y las Euménides nacieron aquel día.*

Es necesario añadir que, en el lenguaje poético, *orcus* sufre una nueva metamorfosis y se convierte incluso en la propia muerte: *horriferis accibant vocibus Orcum, invocan la muerte, con gritos aterradores* (Lucr. 5.996), *inpudens liqui patrios Penates, / inpudens Orcum moror, sin pudor deja los padres Penates, / sin pudor retraso la muerte* (Hor. *Od.* 3.27.50-51), *rapacis Orci fine destinatā, las cosas destinadas a la muerte rapaz* (Hor. *Od.* 2.18.30), *cum Orco rationem habere, estar en relación con la muerte* (Varro *RR* 1.4).

Por lo tanto, aunque las fuentes más antiguas asocian *orcus* a un lugar, al estar influidas por las griegas, podemos afirmar que, inicialmente, este nombre evocaba un demonio infernal preparado para raptar hombres y llevárselos con él.

Además, *in nuce*, esta figura conserva parte del lobo al que estaba asociado su creador en la iconografía etrusca, el estar famélico, característica que ya se observa en Virgilio que usa, en vez de *ianua*, más neutro, la expresión *in faucibus Orci, en las fauces del Orco* (Verg. *Aen.* 6.273).

Volviendo a las Báquidas, el pedagogo insiste sobre el carácter vampírico de las dos impías hermanas (Plaut. *Bacch.* 371-372):

*Bacchides non Bacchides, sed bacchae sunt acerrumae.
apage istas a me sorores, quae hominum sorbent sanguinem.*

Anda, que las dos Báquides no son Báquides, sino dos

bacantes de aúpa.
Quita, lejos de mí esas hermanas, que no hacen sino chupar la
sangre de los hombres.

Las dos mujeres, casi vampiras *ante litteram*, secan a los hombres de su sangre y, en consecuencia, se las compara, además de las tremendas secuaces de Baco que llevaban a los hombres a la ruina, a la lista de demonios femeninos que se nutren con violencia y constancia de jóvenes hombres, tras haberlos atraído con los placeres del erotismo y del vino³³⁷.

No es de extrañar que la casa de criaturas de estas características sea el *Orcus*, devorador sin piedad, cuyo “hambre” debía ser una imagen popular.

Catulo, por ejemplo, invitando las Venus y los Amorini a llorar la muerte del gorrión de su Lesbia, la toma precisamente contra él: *malae tenebrae / Orci, quae omnia bella devoratis, cattive tenebre / del Orco, que todo lo bello lo devora* (Catul. 3.13-14).

Es precisamente esta voracidad lo que le ha convertido en una presa fácil de la “degradación”, de temible dios de los muertos a personaje con el que atemorizar a los niños, al punto que se puede identificar con la *personae pallentis hiatu, máscara pálida con la boca desencajada*, de la que habla Juvenal (Juv. 3.175), que *in gremio matris formidat rusticus infans, el niño rural tiembla de miedo sobre las rodillas de la madre* (Juv. 3.176)³³⁸.

Esta identificación es posible gracias a los fragmentos de Décimo Laberio, autor de mímica, contemporáneo de Cicerón y César. Uno de ellos, procedente del espectáculo *Staminariae*, habla de un personaje desconocido que amenaza algunas mujeres diciendo *tollet bona fide vos Orcus nudas in catomum, verdaderamente el Orco os llevará desnudas sobre sus hombros* (Gell. 16.7.4 = Lab. F 59 Panayotakis).

Al parecer, siendo una divinidad del Infero, las correrías del *Orcus* entre los vivos debían ser frecuentes.

El motivo ya se ha evidenciado en el pasaje de Lucrecio donde habla sobre las puertas de su mundo. Mientras explica por qué no se debe tener miedo de los dioses o la muerte, dado que todos los fenómenos divinos son sólo fenómenos

³³⁷ CAPPANERA 2017.

³³⁸ BRACCINI 2013; 30-31.

naturales explicables y conocibles, el autor habla también de los “Avernos”, para liberar al hombre también de este miedo.

No niega la existencia de estos lugares, sino que redimensiona el peligro que se puede correr en su proximidad (Lucr. 6.738-741):

*Nunc age, Averno tibi quae sint loca cumque lacusque
expediam, quali natura praedita constant,
principio, quod Averno vocantur nomine, id ab re
inpositumst, quia sunt avibus contraria cunctis*

*Y ahora, vamos, los Avernos con que topas, cada uno de tales
parajes y sus lagos.*

Voy a exponerte de qué naturaleza están hechos y dotados.

*Para empezar, el que se les dé el nombre de Avernos ello lo
exige su propia verdad,*

porque son desfavorables para todos los pájaros,

El nombre “Avernus” derivaría del hecho de que los pájaros que sobrevuelan estos lugares, generalmente mefíticos y cenagosos, caen muertos repentinamente a causa de los gases exhalados: no es un contacto con el más allá sino simples gases tóxicos.

Según Lucrecio, lugares similares están distribuidos por todo el mundo. En Cumas hay un lago volcánico y allí *acri sulphure montis / opletis calidis ubi fumant fontibus aucti, montes henchidos de maloliente azufre / y ricos en calientes manantiales humean* (Lucr. 6.747-748). También en Atenas, cerca de la Acrópolis, había un lago similar (Lucr. 6.751-752):

*quo numquam pennis appellunt corpora raucae
cornices, non cum fumant altaria donis,*

un sitio adonde nunca con sus alas arriman sus cuerpos

las roncas cornejas, ni cuando los altares humean con las

ofrendas:

El principal, sin embargo, estaría en Siria, donde existía un lago de Averno tan potente que provocaba la muerte no sólo de los pájaros, sino también de cuadrúpedos *manibus ut si sint divis mactata repente, como si fuesen sacrificados*

de repente a los dioses Manes (Lucrecio 6.759). La existencia de esta trampa mortal la confirma Estrabón que llama a este lugar, situado cerca de Loadicea, Πλουτώνιον, *Plutonio* (Strabo 13.4.14).

Si Lucrecio incluye esta creencia dentro del núcleo de las “supersticiones” que quiere demostrar como infundadas frente a una explicación científica de todos los fenómenos naturales, quiere decir que era bastante conocida y estaba enraizada en el sentir común.

A este respecto, una contradicción se hace muy visible: se trata de una “puerta”, pero en el sentido de pasaje no en el de construcción arquitectónica.

La expresión es *lacus Averni* (Lucrecio 6.747) e indica la apertura de un espacio natural, un ambiente en el que no hay construcciones parecidas a las que se encuentran en el mundo de los vivos, por lo tanto, la idea de que el Mundo Inferior es un espacio organizado en edificios y palacios parece vacilar.

La puerta “no natural”, combinada esta vez con otra divinidad infernal, la encontramos en la parodia de la apoteosis del divino Claudio que hace Séneca (Sen. *Apoc.* 13.3):

Omnia proclivia sunt, facile descenditur. Itaque quamvis podagricus esset, momento temporis pervenit ad ianuam Ditis, ubi iacebat Cerberus vel ut ait Horatius “belua centiceps”.

Todo es cuesta abajo, se desciende fácilmente. Y así, aunque era gotoso, llega en un momento a la puerta de Dite, donde estaba echado Cérbero o, como dice Horacio, «la bestia de las cien cabezas».

Como fue grotesca su partida del mundo de los vivos (Sen. *Apoc.* 4.5), lo es ahora también su llegada entre los difuntos. Se trata del acontecimiento protagonista de la obra porque, si todos saben lo que ocurrió en el mundo de los vivos en la muerte de Claudio, Séneca quiere contar *quid actum sit in caelo ante diem III idus Octobris, qué ocurrió en el cielo el tercer día antes de los idus de octubre (13 octubre)* (Sen. *Apoc.* 1.1).

El primer periodo, de resonancias virgilianas, en especial el momento en el que la Sibila cumana recuerda a Eneas que es fácil descender al Infero pero no lo es

subir (Verg. *Aen.* 6.126), sirve para indicar como la entrada en el mundo de los muertos es “simple” para todos, incluso para un pobre hombre enfermo de gota como el *princeps*.

El descenso, decidido por los dioses, supone un fuerte contraste con lo que se había decretado en el mundo de los vivos, donde los mortales habían divinizado a Claudio, a quienes los inmortales no quieren entre ellos.

Así, mientras el nuevo difunto aún se está entreteniendo con los elogios que oye pronunciar en su honor, Mercurio lo arrastra a través del Campo de Marte e *inter Tiberim et viam Tectam descendit ad Inferos, entre el Tíber y la vía Coperta descende al Infero* (Sen. *Apoc.* 13.1). Descubrimos de este modo una nueva puerta abierta al Más Allá en el corazón de Roma, puerta que, según Festo, se encontraba *[in] extremo Mart[io campo], al fondo del Campo Marcio* (Fest. 440).

En este caso parece tratarse de una verdadera *ianua*, con marco y goznes, reestableciendo el orden arquitectónico del Infero. Sin embargo, los versos en cuestión no pueden considerarse iluminadores.

Se trata de un contexto grequizante, Séneca elige, con este folleto, el género de la sátira menipea³³⁹ y, aunque el argumento sea “romano”, como demuestra la intervención de Octaviano en contra de la presencia de su pariente en la asamblea de los dioses, la descripción del mundo de los muertos está realizada “a la griega”.

La elección de introducir el elemento arquitectónico de la puerta como modo de acceso al Infero podría, por lo tanto, depender de la tradición griega y no de la romana.

Pero la *Apokolokyntosis* no es la única obra de Séneca en la que se mencionan, dentro del mundo de los muertos, construcciones de tipo humano. En el *Hercules Furens*, Teseo, contando a Anfitrón sus aventuras o, mejor dicho, sus desventuras, en el mundo de los muertos, menciona una *domus Ditis* (Sen. *Her. F.* 664), de la que dice que se trata de un verdadero palacio (Sen. *Her. F.* 709-710 e 716-722):

*Est in recessu Tartari obscuro locus,
quem gravibus umbris spissa caligo alligat.
(...) Cingitur duplici vado*

³³⁹ MAZZOLI 1982.

*adversa Ditis regia, atque ingens domus
umbrante luco tegitur, hic vasto specu
pendent tyranni limina, hoc umbris iter,
haec porta regni, campus hanc circa iacet,
in quo superbo digerit vultu sedens
animas recentes dira maiestas dei.*

*Hay en un rincón oscuro del Tártaro un lugar
al que aprisiona una espesa niebla de pesadas sombras.
(...) Queda ceñida por la doble corriente la fachada del palacio
de Dite
y la descomunal morada se halla cubierta por un sombrío
bosque.
Aquí, en una enorme cueva, cuelgan del abismo los umbrales
del tirano;
por aquí pasan las sombras; ésta es la puerta del reino; una
llanura yace alrededor en la que,
aposentándose con soberbio semblante,
la cruel majestad del dios va distribuyendo a las almas que
acaban de llegar.*

La descripción del príncipe ateniense sobre cómo es el más allá y el terrible modo en el que se castiga a los que son juzgados culpables es sólo un pretexto para resaltar aún más la gesta de Hércules con Cerbero a oídos de su orgulloso “padre” (Sen. *Her. F.* 762-829).

Sin embargo, estamos de nuevo ante un calco romano de creencias griegas como testimonia la mención de Radamante como juez infernal.

El ξανθὸς Ῥαδάμανθυς, *el rubio Radamante* (Hom. *Od.* 4.564), que ya había hecho su aparición en la *Odisea* entre los habitantes de los Campos Elíseos (Hom. *Od.* 4.563-565), personaje de dudosas raíces, probablemente pelasgias³⁴⁰, es consagrado como juez de los muertos por Platón, tanto en la *Apología de Sócrates* (Plato *Apol.* 41a), como en la *Gorgias* (Plato *Gorg.* 523e-524a).

³⁴⁰ DEMGR, s.v. “Rhadamanthys”.

Por lo tanto, en este caso, la referencia a un palacio real, un castillo, una fortaleza, una corte³⁴¹ (esta es la definición de *regium*), junto a las puertas del más allá (Sen. *Her. F.* 717), parece proceder de la tradición helénica que, desde la épica homérica en adelante, veía a Hades habitar junto a su esposa en una δόμος en el más allá.

El sustantivo *ragia*, combinado con una divinidad infernal, se encuentra sólo una vez en la literatura latina, en las *Metamorfosis* de Apuleyo donde está acompañado del genitivo *Orci* (Apul. *Met.* 6.18):

Mihi ausculta: Lacedaemo Achaiae nobilis civitas non longe sita est; huius conterminam deviis abditam locis quaere Taenarum. Inibi spiraculum Ditis, et per portas hiantes monstratur iter invium cui te limine transmeato simul commiseris, iam canale directo perges ad ipsam Orci regiam.

Escúchame: Lacedemonia, ilustre ciudad de Acaya, no dista mucho de aquí: en unos parajes solitarios de su demarcación se oculta la caverna del Ténaro!: búscala. Es un respiradero de la morada de Plutón, y sus puertas entreabiertas dejan ver una senda intransitable; en cuanto traspases el umbral y te adentres un poco, un pasillo te llevará directamente al mismísimo palacio del Orco.

Estamos en el momento de la última prueba impuesta a Psiche para unirse de nuevo a su amado Amor después de que su inoportuna curiosidad los hubiera separado³⁴². Se trata de un descenso *ad Inferos*, representación simbólica de la muerte, pasaje necesario para alcanzar la inmortalidad que los Misterios prometen.

Pero sabemos que no es posible llegar al mundo de los muertos y orientarse en él sin indicaciones precisas. De este modo, la muchacha, que no ha recibido instrucciones de Venus, la que le presenta en ocasiones las pruebas, cree que la diosa en realidad le está exigiendo el suicidio. Apuleyo cuenta la única reacción posible de Psiche en este momento de gran desaliento (Apul. *Met.* 6.17):

³⁴¹ Lewis & Short, s.v. "*regium*".

³⁴² Apul. *Met.* 4-5.

nec cunctata diutius pergīt ad quāmpiam turrim praealtam, indidem sese datura praecipitem; sic enim rebatur ad inferos recte atque pulcherrime se posse descendere.

Sin más titubeos se dirige a una torre muy elevada, para precipitarse desde allí: creía que sería la vía más directa y más hermosa para bajar a los Infiernos.

Sin saberlo, Psiche ha escalado sobre su “Circe”. La torre toma mágicamente la palabra y le explica hasta el más mínimo detalle el camino que deberá seguir para llegar, tal y como se le había pedido, hasta Proserpina, la Perséfone romana, cuyo nombre no es otro que la deformación del griego Περσεφόνη, debido a la pronunciación etrusca³⁴³.

Las indicaciones de la torre rompen nuestra esperanza ya que de nuevo estamos ante un Más Allá grequizado cuyas características son la oscuridad, *illas tenebras, aquellas tinebla* (Apul. *Met.* 6.18), la presencia de cursos de agua, *ad flumen mortuum, el río de los muertos* (Apul. *Met.* 6.18), y el saludo de los “habituales” Caronte, *Charon ille, el famoso Caronte* (Apul. *Met.* 6.18), y Cerbero, *canis namquam praegrans, teriugo et satis amplo capite praeditus, de hecho, un perro enorme, con tres cabezas, terrible y aterrador a la vista* (Apul. *Met.* 6.19).

Está claro que, en una descripción similar, no podía faltar también la casa del señor del Mundo Inferior, la *Ditis domum, casa de Dite* (Apul. *Met.* 6.19).

La analogía va más allá y es posible notar como el sustantivo *domus* se corresponde literalmente con el griego δόμος, sustantivo con el que comparte la raíz indoeuropea **dem-(H)*, que indica una “construcción” humana en un mundo no humano.

También Virgilio recurre a este término en dos ocasiones, siempre inherentes a la catábasis del protagonista (Verg. *Aen.* 5.732-733 e 6.279) combinado con un dios infernal, para describir la residencia del señor de los muertos.

El primer personaje que menciona la existencia del palacio de Dite en la *Eneida* es Anquises cuando, ya en espíritu, aconseja a su hijo que siga el destino que los dioses han querido para él y lleve a sus hombres hasta Italia.

³⁴³ DUMÉZIL 1977; 386,

Antes de eso, sería oportuno que Eneas acudiese al mundo de los muertos a rendirle un último homenaje filial y a darle un último saludo (Verg. *Aen.* 5.731-733):

*(...) Ditis tamen ante
infernus accede domos, et Averna per alta
congressus pete, nate, meos.*

*Pero antes llegate a las moradas infernales
de Dite y salvando el abismo del Averno,
hijo mio, procura encontrarte conmigo.*

La mención de las *domos Ditis*, las casas de Dite, y del *alta Averna*, el *profundo Averno*, podría preocupar al hijo sobre la suerte del padre, pero Anquises tranquiliza a Eneas: está en el mundo subterráneo, pero no junto a las almas condenadas en el Tártaro, cuya oscuridad ignora porque se encuentra *amoena piorum / concilia Elysiumque, en los lugares amenos de los justos, / en los Campos Elíseos* (Verg. *Aen.* 5.734-735).

Si el pío Eneas está sereno, el lector lo está un poco menos porque la nueva sede de Anquises es subterránea y, antes de que iniciase a hablar, Virgilio había descrito su *facies*, imagen, *caelo (...) delapsa, descendida del cielo* (Verg. *Aen.* 5.722).

La incongruencia es tan grande que Servio sintió la necesidad de elaborar una teoría bastante compleja, incomodando al padre de los dioses (Serv. *ad Aen.* 5.722).

Sin hacerlo, podemos aceptar igualmente esta contradicción y sostener que una cosa son las *animae*, que moran en su última sede, el Mundo Inferior, y otra cosa son los *simulacra* que, en cambio, se aparecen, en el sueño o la vigilia, a los mortales y que, antes de manifestarse, necesitaron subir al cielo de los dioses para saber qué debían comunicar³⁴⁴.

Eneas, empujado por las palabras del padre, después de haber convencido a la Sibilia, se pone en marcha con su guía hacia el Infero.

En este punto, el poeta suplica a los dioses que le den fuerzas para contar o, mejor dicho, desvelar, el gran secreto que rodea al mundo de los muertos (Verg.

³⁴⁴ PARATORE 1979; 188.

Aen. 6.264-268), antes de poder continuar con la descripción del viaje (*Verg. Aen.* 6.268-272):

*Ibant obscuri sola sub nocte per umbram,
perque domos Ditis vacuas et inania regna:
quale per incertam lunam sub luce maligna
est iter in silvis, ubi caelum condidit umbra
Iuppiter, et rebus nox abstulit atra colorem.*

*Iban en sombra envueltos en la noche desierta
entre la oscuridad por la vacía morada de Dite y los reinos sin
vida,*

*lo mismo que la luz envidiosa de vacilante luna
cuando ha cubierto Jupiter de sombra
el cielo y la negrura de la noche todo lo decolora.*

La escrupulosidad de Virgilio hace que se hable no sólo de “casa”, en plural a diferencia del resto de fuentes, sino también de “reinos”, evocando la palabra “real” que ya en otras ocasiones había sido usada para la residencia de Dite.

Aún queda por analizar una última referencia literaria: Lucano y un momento particularmente “oscuro” de su ya de por sí pesimista narración de la pérdida de la libertad por los romanos.

En el sexto libro, Sexto Pompeyo encarga a la potente Ericción que prediga el futuro de la guerra. La maga decide hacerlo llamando momentáneamente entre los vivos el alma de un soldado recién muerto que, tomando posesión de su viejo cuerpo torturado, cuenta a los pompeyanos las decisiones de los dioses Manes sobre la guerra en curso.

La mujer de Tesalia es una figura muy fuerte, capaz de fijarse en la memoria colectiva hasta el punto de convertirse en el paradigma de la bruja de edad moderna³⁴⁵, y es negativa desde cualquier punto de vista.

En la representación del poeta está claro desde el inicio que Ericción había decidido servir a la muerte en vez de a la vida y como este gesto le había dado gran poder y conocimiento (*Luc.* 6.513-515):

³⁴⁵ STANLEY SPEATH 2014; 49-52.

(...) *Coetus audire silentum,*
nosse domos Stygias arcanaque Ditis operti,
non superi, non vita vetat.

Oír las asambleas de las criaturas silentes,
conocer las moradas estigias y los arcanos del subterráneo
Dite,
no se lo impiden los dioses celestes ni el hecho de estar aún
viva.

La bruja conoce las casas del Éstige, *escamotage* retórico de la *pars pro toto* para indicar el mundo infernal en su totalidad, y los antiguos secretos del dios Dite.

No se trata de un conocimiento superficial, sino de una familiaridad profunda, como denota la presencia del verbo *nosco*, *saber*, que sirve para indicar un conocimiento que viene de fuera, pero sin que haya intervenido un “intermediario” o “medio” para ello, como en cambio indica el verbo *co-gnosco*³⁴⁶.

Es obligatorio preguntarse sobre la originalidad de ese tipo de expresión. Si, por un lado, estos versos son deudores del texto virgiliano, de los que Lucano crea un perfecto equivalente distópico y negativo, por otra parte, la maga pertenece a la exitosa mescolanza de cultura griega y oriental, especialmente egipcia, de la que, en edad neroniana, nacerá la magia³⁴⁷.

La suerte de las *domus* y de las *regiae* en la cultura latina no es especialmente feliz: aparecen sólo en los textos cuya dependencia de la cultura griega es fuerte y evidente.

En general, la urbanística y la arquitectura del reino de los muertos está ausente en la religión romana hasta el punto que las *ianuae* son mencionadas sólo en casos raros casi siempre unidos, por temática o elección del autor, al mundo griego.

El último testimonio a examinar está sacado de las Argonauticas de Valerio Flaco, gran admirador de Virgilio.

³⁴⁶ Lewis&Short, ss.vv. “nosco” y “cognosco”.

³⁴⁷ LUGLI 2007.

En esta obra se describe el ingreso en el mundo de los muertos de Esón y su mujer que, para huir del complot del usurpador Pelias, deciden beber la sangre de un toro, considerada venenosa en la Antigüedad.

La entrada en el Mundo Inferior puede llevarse a cabo por una doble vía o, mejor, por dos puertas diferentes (V. Fl. 1.832-835):

*Hic geminae aeternum portae, quarum altera dura
semper lege patens populos regesque receptat.*

*Ast aliam temptare nefas et tendere contra:
rara et sponte patet, (...).*

*Aquí, dos puertas para siempre: de las cuales, una implacable
siempre, por ley, abierta, recibe pueblos y reyes.*

Pero no está permitido probar la otra y esforzarse.

Rara vez se abre sola (...).

La puerta “más rara” está reservada a los que se han distinguido por méritos patrióticos particulares, tanto en el campo militar como en el religioso, mientras la otra, por cuyo ingreso se ven las penas y los monstruos del Tártaro, está destinada a los difuntos (V. Fl. 1.847-848).

En este caso, a pesar de la exaltación del amor a la patria que desprenden estos versos, estamos en un contexto grequizante, como no puede ser de otro modo en las hazañas de los Argonautas y la descripción de la entrada al Infero, retomado tanto de Virgilio como de la tradición griega.

Automáticamente cabe preguntarse cómo los romanos percibían el ingreso al mundo de los muertos si debemos descartar la idea de una puerta bien ordenada.

Existe un sustantivo muy particular que, acompañando a *Ditis* o a *Orci*, da la idea tanto de la entrada como de lo famélico de estas dos terribles divinidades: se trata de *fauces*.

La primera vez que encontramos este sustantivo unido a los dioses del Infero es en la Eneida virgiliana, en un pasaje que ya hemos examinado al hablar de Orcus como lugar y como divinidad.

De hecho, en el momento en el que Eneas y la Sibila se encuentra en el vestíbulo contiguo al propio mundo de los muertos, encuentra las personificaciones

de las penas que pesan sobre la humanidad³⁴⁸, que se agolpan delante de la entrada como si fueran *clientes* a la espera de ser recibidos por el *patronus*.

El ingreso está descrito como una enorme boca desencajada, preparada para devorar las almas de los difuntos (Verg. *Aen.* 6.273-274):

*Vestibulum ante ipsum primisque in faucibus Orci
Luctus et ultrices porsuere cubilia Curae.*

*En frente del vestibulo, al entrar en la misma hoz del Orco,
el Dolor ha plantado su cubil y los Remordimientos*

Naturalmente, está caro que lo que sale o quien sale de estas terribles fauces no puede suponer nada bueno.

De hecho, en el séptimo libro, Alecto, después de haber instigado a Latino a hacer la guerra contra Eneas y su gente, respondiendo a la petición explícita de Juno, vuelve al lugar del que ha salido (Verg. *Aen.* 7.568-571):

*Hic specus horrendum et saevi spiracula Ditis
monstrantur, ruptoque ingens Acheronte vorago
pestiferas aperit fauces, quis condita Erinys,
invisum numen, terras caelumque levabat.*

*Se abre allí un antro horrendo, respiradero del cruel Dite
y una sima imponente por donde el Aqueronte desbordado
va exhalando pestíferos vapores. Por allí se emboco la odiosa
Erinis*

librando de su vista tierra y cielo.

La elección del sustantivo *fauces* para indicar el paso que la tremenda Furia atraviesa es bastante coherente: como la boca de un animal famélico, las puertas se abren para dejarla pasar y se cierran enseguida a sus espaldas, constituyendo una ventana peligrosa del mundo de los muertos en el mundo de los vivos.

Vista la variedad lexical que se podía usar para el mundo infernal en la lengua latina, *fauces* no se acompaña sólo con el genitivo *Orci*, sino también con otros sustantivos y adjetivos.

³⁴⁸ DELLA CORTE 1972; 113.

Por ejemplo, lo encontramos, siempre en Virgilio, con el adjetivo *Taerarius*, unido en una especie de endíadis conceptual, con *ostia Ditis*, en los versos que describen la catábasis de Orfeo, en los que la crueldad de la muerte que ha arrancado la amada al poeta se evidencia con esta expresión (Verg. *Georg.* 4.467-469):

*Taenarias etiam fauces, alta ostia Ditis,
et caligantem nigra formidine lucum
ingressus (...).*

*Entró en las mismas gargantas del Ténaro, profunda entrada
de Dite
y bosque sombrío donde mora el negro espanto (...).*

Si Virgilio usa esta metáfora en su catábasis, también Lucano lo hace en la anti-catábasis, como había sucedido en las *domus* infernales.

El lugar elegido por Ericción para llevar a cabo su tremenda magia, situado a los pies de un alto monte lleno de caverna (Luc. 6.640-641), es útil al propio rito nigromántico, en cuanto canal de comunicación entre nuestro mundo y el de las *umbrae* (Luc. 6.648-651):

*(...) Non Taenariis sic faucibus aer
sedit iners, maestum mundi confine latentis
ac nostri, quo non metuant admittere manes
Tartarei reges (...)*

*Ni en las gargantas de Ténaro se asienta un aire tan
estancado;
es el lúgubre confin del mundo invisible y del nuestro,
adonde los reyes del Tártaro no tendrían reparo en enviar
a los manes (...).*

Está claro como la intensidad dramática de una expresión similar es muy fuerte y recoge la herencia de muchos escritores latinos: Séneca, en sus tragedias *Fedra* y *Hercules furens*, los épicos de edad flavia y Apuleio.

El primero, en su tragedia sobre Hércules, hace que Teseo describa el mundo del más allá, dándonos sus características arquitectónicas, tanto de edificios como

de puertas. Sin embargo, la entrada no tiene nada de “civilizada”, se trata de un ambiente natural selvático (Sen. *Her. F.* 662-667):

*Spartana tellus nobile attolit iugum,
densis ubi aequor Taenarus silvis premit;
hic ora solvit Ditis invisí domus
hiatque rupes alta et immenso specu
ingens vorago faucibus vastis patet
latumque pandit omnibus populis iter.*

*La tierra espartana levanta una famosa montaña
allí donde el Ténaro con sus densos bosques avanza
contra el mar: aquí abre su enorme boca la morada
del odioso Dite: bosteza una alta roca y en la inmensa
cueva un ingente abismo se abre en descomunal garganta
y despliega ante todos los pueblos un ancho paso.*

Tenemos, por lo tanto, en el promontorio del Ténaro, una gruta natural muy profunda en el terreno, hasta el punto de que parece casi una boca, como indican los sustantivos *os* y *fauces*, abierta de par en par para acoger a los difuntos.

Esta imagen es propuesta de nuevo en *Fedra* cuando, tras la muerte de su hijo Hipólito, ocasionada por la mentira con la que la madrastra lo había acusado de *stuprum*, y la de su mujer, sintiéndose culpable por la muerte del muchacho, Teseo se queda solo e invoca para sí mismo el final (Sen. *Phaed.* 1201-1204):

*Pallidi fauces Averni vosque, Taenarei specus,
unda miseris grata Lethes vosque, torpentes lacus,
impium rapite atque mersum premite perpetuis malis,
nunc adeste, saeva ponti monstra, nunc vastum mare.*

*Fauces del pálido Averno y, vosotras, grutas del Ténaro;
¡oh, agua del Leteo, grata a los desdichados!, y vosotras,
lagunas inertes,
a este impío arrastradlo y hundidlo, aplastándolo luego bajo
males eternos.*

Venid ahora, crueles monstruos del Ponto, ahora, inmensidad

del mar,

No es de extrañar, llegados a este punto, que el sustantivo *fauces* sea acompañado una vez más por la idea de una cavidad en el terreno, *specus* en este caso concreto, que funciona como una especie de “*stargate*” hacia el Mundo Inferior.

La expresión tiene éxito entre los épicos de época flavia y aparece tanto en las *Argonáuticas* de Valerio Flacco (V. Fl. 1.784) como, en dos ocasiones, en los *Punica* de Silio Itálico (S. It. 6.174 e 13.414).

En la gran celebración en clave mitológica de las conquistas de Roma³⁴⁹, que es el poema de Valerio Flacco, en el momento que precede a la descripción de las puertas, analizado más arriba³⁵⁰, se describe la oración a Hécate necesaria para atravesar el Éstige.

Las expresiones elegidas por el autor para la oración y sus efectos sobre el alma de los difuntos recalcan perfectamente lo que hemos venido observando hasta ahora (V. Fl. 1.781-784):

*tergeminam cum placat eram Stygiasque supremo
obsecrat igne domos, iamiam exorabile retro
carmen agens; neque enim ante leves niger avehit umbras
portitor, et vinctae primis stant faucibus Orci.*

*Ahora invoca a la Dama de las tres formas [Hécate] y de la
Estigia.
las casas mendigan con el último fuego, ya en la dirección
opuesta
el hechizo surte efecto; de hecho, sin eso el portador negro
no lleva sombras ligeras y permanecen delante de las fauces
del Orco.*

Volviendo a las *domos* infernales, esta vez están acompañadas de *Stygias* y de la entrada a este mundo descrito como la boca feroz del dios Orcus, *le fauces Orci*.

³⁴⁹ STOVER 2012.

³⁵⁰ Vd. *supra* 93.

También Silio Itálico realiza descripciones tópicas del más allá y, sobre todo, de su ingreso sintiendo en ambos casos la necesidad de describir el Infero, alternando una fugaz mención a las *turbida portae / ostia Tartarea, oscura entrada / de las puertas del Tártaro* (S. It. 13.421-422), con la descripción de un ingreso más “natural”.

La primera ocasión es el sexto libro en el que Régulo, *exemplum* de lo que debe ser la virtud romana, debe afrontar y vencer una serpiente gigante³⁵¹, que ha salido al exterior desde las partes más profundas de la tierra (S. It. 6.174-176):

*ecce e vestibulo primisque e faucibus antri
Tartareus turbo atque insano saevior Euro
spiritus erumpit (...).*

*Y fue entonces cuando, desde la entrada, desde la puerta
misma
de la caverna, se levantó un torbellino como el del Tártaro
y un vendaval más violento que el furioso Euro.*

Más adelante, en el libro décimotercero, que cuenta la catábasis de Escipión, encontramos una descripción similar (S. It. 13.414-416):

*ad fauces vicini castus Averni
duc praedicta sacris duro placamina Diti:
mella simul tecum et puri fer dona Lyaei.
purificate y, junto a la entrada del cercano Averno,
lleva las víctimas acordadas como sacrificio para aplacar al
inflexible Dite:
Lleva contigo asimismo miel y el don puro de Lieo.*

La entrada al Mundo Inferior es de nuevo una gruta natural que se abre de par en par al mundo subterráneo en la que el héroe de turno, en este Escipión, puede entrar si va oportunamente guiado (S. It. 13.421-427):

*Tum qua se primum rupta tellure recludit
invisus caelo specus atque eructat acerbam*

³⁵¹ BASSETT 1955.

Cocyti laxo suspirans ore paludem, inducit iuvenem.

Luego, por donde la tierra resquebrajada descubría una

caverna odiosa

para el cielo que por la boca vomitaba a borbotones la

espantosa

laguna de Corito, introdujo al joven.

También encontramos dos testimonios en las *Metamorfosis* de Apuleio: en la descripción de la muerte del ladrón Trasileón (Apul. *Met.* 4.20) y en la historia del falso criminal Emo (Apul. *Met.* 7.7-8).

El primero es un bandolero que, travestido de osa y junto a dos compañeros, se cuela en la casa de Milón donde es despedazado por perros y que, a pesar de esta desafortunada circunstancia, logra mantener su propio coraje (Apul. *Met.* 4.20):

*quamquam enim vitae metas ultimas obiret, non tamen sui
nostrique vel pristinae virtutis oblitus iam faucibus ipsis hiantis
Cerberi reluctabat.*

*Aunque rozaba los umbrales de la muerte, no olvidaba sin
embargo su dignidad, ni la nuestra, ni su honroso pasado: ya
entre los dientes de Cérbero, y a punto de ser tragado por él.*

Este pasaje tiene una clave de lectura doble. Si por un lado es posible que se trate de una metáfora para indicar al ladrón la entrada al mundo de los muertos, por otra podría ser una simple comparación, dada la modalidad de la muerte en cuestión, entre el perro “asesino” y el perro más terrorífico de todos, el del Infero.

Por su parte, Emo, cuyo verdadero nombre es Tlepólemo, no es realmente un delincuente, sino un novio enamorado movido por la voluntad de salvar a su amada Caris de sus raptos.

Su plan es una maquinación ingeniosa que requiere un cierto número de embustes y mentiras para ganarse la confianza de los raptos, y una cierta cantidad de vino para emborracharlos y así poder entregarlos a la “justicia” popular y llevar a la joven a casa³⁵².

³⁵² MATTIACCI 2016.

Para conquistar el respeto de los delincuentes les cuenta que es el último superviviente de una banda valiente y despiadada que busca un nuevo grupo al que unirse (Apul. *Met.* 7.7-8):

*Tota denique factione militarium vexillationum indagatu
confecta atque concisa, ipse me furatus aegre solus mediis
Orci faucibus ad hunc evasi modum.*

*Toda mi tropa, perseguida por destacamentos militares, acabó
deshecha y triturada; únicamente yo pude evadirme escapando
a duras penas de la boca del Orco. He aquí cómo.*

En resumen, si bien la lectura de las fuentes muestra una discontinuidad considerable entre los elementos indicadores, es posible indentificar algunos elementos que delinear constantemente el "paisaje de l'inframundo"; la entrada es una cueva profunda y oscura, que traga a quien la pasa³⁵³.

Por eso, a diferencia de lo que se había visto en el mundo griego, un mundo infernal organizado arquitectónicamente al igual que una ciudad desde la épica homérica, el reino de Dite parece ser más "salvaje" y menos "humano", sin racionalizaciones del espacio como había querido su "homólogo" Hades.

La aparición esporádica de puerta está justificada, como ya se ha aludido previamente, a la herencia de la tradición griega que tienen los testimonios de la literatura latina. Esto unido a la nebulosidad que rodeaba al mundo de los muertos en la religión romana hace que el reino de Dite se convierta en una "esponja" capaz de absorber influjos de lo más variados y las más disparatadas sugerencias.

3.2. GRAECIA CAPTA FERUM VICTOREM CEPIT³⁵⁴: LA RESISTENCIA.

Roma siempre se ha destacado por una particularidad desde el punto de vista religioso, el fenómeno de la *interpretatio*³⁵⁵, considerada por muchos investigadores uno de los principales motivos del éxito de su expansión.

La mejor definición de *interpretatio* la ofrece la Wissowa³⁵⁶ y está basada en la descripción que hace Tácito de los dos dioses de los germanos (Tac. *Germ.* 43).

³⁵³ PETTENÒ 2004; 4-5.

³⁵⁴ Hor. *Ep.* 2.1.156.

³⁵⁵ SPIKERMANN 1997 e ANDO 2008; 43-58.

Se trata “simplemente” de reconocer en las divinidades del resto de pueblos características de los propios y englobarlas en los autóctonos. Es decir, los romanos estaban convencidos de que los dioses de un panteón extranjero sólo se diferenciaban de los suyos en el nombre.

De este modo, al reconocer la semejanza conceptual o cultural en un dios ajeno, ese dios encontraba un terreno fértil en Roma. Esto es posible porque el ciudadano romano era particularmente "abierto" e "incluyente".

Este fue probablemente un reflejo de la apertura de la estructura de Roma, tanto desde un punto de vista étnico como social y como consecuencia se había l'aceptación y la dignidad del "otro" respecto a su creencias religiosas y también tendencia continua a homologar y aceptar divinidades extranjeras³⁵⁷.

Este proceso cultural supone una progresiva estratificación que hace difícil identificar los elementos “originarios”, “romanos” si se prefiere, de los importados, que van fundiéndose unos con otros hasta perder sus límites.

Cuando trasladamos nuestra atención al ámbito de las creencias *post mortem* se une una dificultad: lo paradigmático que caracteriza la mentalidad romana, desde la época más arcaica, más acostumbrada a tratar a los muertos como algo anacrónico y a ver los ritos funerarios como algo útil para sancionar el estatus de los vivos, remarcando la diferencia entre éstos y los que acababan de perder sus funciones vitales³⁵⁸, que el destino de los muertos.

Podría parecer que la cultura romana tradicional no creó un Aldilà complejo y estructurado como el imaginado en otras culturas, de hecho, esta cultura se "concentró" en construir su propio presente y rechazar o marginar lo que evadió desde la perspectiva histórica³⁵⁹.

Sin embargo, sabemos que los “vacíos” es sencillo rellenarlos y, en este sentido, no debe sorprendernos que, en la indeterminación, se impusiese la visión, definida como “exuberante”³⁶⁰ para indicar sus múltiples facetas, que el mundo griego tenía del mundo infernal.

³⁵⁶ WISSOWA 1912; 85

³⁵⁷ FERRI 2010; 27.

³⁵⁸ SCHEID 1984.

³⁵⁹ PETTENÒ 2004; 1.

³⁶⁰ PETTENÒ 2004; 1.

A pesar de las “resistencias” tradicionalistas, que veían la *luxuria* griega completamente opuesta al *mos maiorum* romano³⁶¹, el proceso de imposición de la visión grequizante, que comenzó en época republicana como testimonian algunos versos de Plauto, está completado ya en el siglo I a.C., hasta el punto que es difícil encontrar las “concepciones ancestrales” romanas sobre el Mundo Inferior entre los testimonios literarios³⁶².

La figura misma de Dite parece ser una importación. Cicerón, seguido posteriormente por algunos investigadores modernos³⁶³, considera que se trata de una traducción exacta de uno de los epítetos del dios griego Hades y no de una divinidad “romana”, del mismo modo que su esposa Proserpina (Cic. *N.D.* 2.66):

Terrena autem vis omnis atque natura Diti patri dedicata est, qui dives ut apud Graecos Πλούτων, quia et recidunt omnia in terras et oriuntur e terris. †Cui Proserpinam (quod Graecorum nomen est, ea enim est quae Περσεφόνη Graece nominatur) (...).

Por lo demás, toda la extensión natural propia de la tierra se le entregó al padre Dite, que es 'rico' - como entre los griegos Plóúton -, ya que todo vuelve a la tierra y todo tiene su origen en ella. Dicen que con él está casada Prosérpina (esta denominación es de los griegos, porque a ella es a la que se denomina en griego Persephónii) (...).

Dite habría sido introducido en el 249 a.C., fecha señalada en la que Roma, derrotada en Sicilia por la flota cartaginesa, decide consultar los libros sibilinos que habrían indicado cómo era necesario, en un momento de tal fragilidad, instituir los *Ludi Tarentini* en honor de Dite y Proserpina (Varr. *in cens.* 17.8).

El nombre *Dis* deriva de *dives*, pero la raíz indoeuropea a la que hace referencia es **dyew*, luminoso, celeste; raíz que comparte con *dies*, *día*, y da nombre al padre de los dioses, *Dis Pater* en un inicio, contraído después en *Iuppiter*³⁶⁴.

³⁶¹ ZANKER 1989; 3.

³⁶² LUGLI 2007; 26.

³⁶³ DUMÉZIL 1977; 386.

³⁶⁴ ERNOUT-MEILLET 1932; 174-174 e 177.

Llegado un cierto momento, a la masa indistinguible que eran los dioses Manes, los muertos “deificados”, le vienen asignados dos soberanos, Dite y Proserpina, en un momento de evolución entre la República tardía y el Principado³⁶⁵.

Hablamos de una masa indistinguible porque no somos capaces de aislar miembros individuales y su nombre aparece siempre en plural.

La única excepción la encontramos en el *De Deo Socratis* de Apuleio, donde aparece en singular (Apul. *de deo soc.* 15), y que se trata de un intento por parte del autor de aportar claridad a la masa de nombres con los que se indican las almas de los difuntos.

La asignación de un soberano es el único cambio que experimentan los *Manes*, sino que fueron concebidos como la indistinta multitud de los difuntos, en cuyo anonimato se rompió la identidad del individuo después de la muerte, posteriormente, fueron honrados como los espíritus individuales de cada difunto. Con esta evolución conceptual, en la imaginación común, los Manes pasaron de ser básicamente malignos a benevolentes³⁶⁶.

El hecho de que originariamente supusieran un peligro para el hombre se indica con su propio nombre, derivado de *manus* y sinónimo de *bonus*: *bonum antiqui dicebant manus, los antiguos decían “bonus”, “manus”* (Varro de *Ling. Lat.* 6.4) y *nam et Lanuini mane pro bono dicunt, de hecho, también los Latinos dicen “mane” en lugar de “bone”* (Macr. *Sat.* 1.3.13).

Antiguos y contemporáneos³⁶⁷ están de acuerdo en que se trata de un uso apotropaico y tabuístico del término. Macrobio continúa con *sicut apud nos quoque contrarium est immane, ut immanis belva, vel immane facinus et hoc genus cetera pro non bono*, (Macr. *Sat.* 1.3.13), y Festo se hace eco (Festo 147):

Inferi Di Manes pro boni(s) dicuntur a suppliciter eos venerantibus propter metum mortis,

Los dioses Manes de los Inferos son llamados buenos por aquellos que los veneran de manera suplicante, por miedo de los muertos.

³⁶⁵ HERMAN 1998; 400-407.

³⁶⁶ TANTIMONACO 2015; 110.

³⁶⁷ NEGRI 1984; 85-119, HERMAN 1998; 400, URÍA VARELA 1997; 313-315 e STRAMAGLIA 1999; 30-31.

La helenización de la mentalidad romana se produce también a través del mundo de los muertos que pasan de ser un grupo compacto y unido a ser personalidades individuales identificables gobernadas por una pareja de soberanos basada en el modelo Hades-Perséfone.

Aunque podría parecer que la visión griega fue aceptada, es necesario investigar hasta qué punto se convirtió en un patrimonio “romano” o si era objeto de críticas e incredulidad.

Hemos visto anteriormente como Lucrecio había echado por tierra las creencias sobre las puertas del Averno, responsables de la muerte de los pájaros que volaban sobre ellas, demostrando cómo se trataba de simples lagos, cuyas emisiones tóxicas, a menudo sulfurosas, eran capaces de provocar la muerte de aves o animales más grandes (Lucr. 6.747-766).

Del mismo modo, también otras visiones “tradicionales” fueron objeto de su crítica. En un largo pasaje (Lucr. 3.978-1023) Lucrecio reinterpreta los mitos sobre los suplicios de l’Hades; los epicúreos creen que el alma sea un conglomerado de átomos y que se disolvía después de la muerte.

Los suplicios del Mundo Inferior se presentan como suplicios sufridos a causa de las pasiones por los hombres en esta vida, luego el Tártaro no es una realidad física, sino la mala conciencia de quién es culpable³⁶⁸.

No sólo las puertas de entrada en este mundo, sino todo el más allá tiene una base poco sólida para Lucrecio (Lucr. 3.1011-1013):

*Cerberus et Furiae iam vero et lucis egestas,
Tartarus horriferos eructans faucibus aestus!
qui neque sunt usquam nec possunt esse profecto.*

*Cérbero y las Furias y la privación de luz, el Tártaro que
por sus gargantas vomita calores espantosos, no, ni están en
parte alguna ni pueden estar, es muy seguro.*

La escasa confianza del poeta sobre el más allá y las creencias relacionadas con él derivan de su adhesión a la corriente filosófica epicúrea. Su fundador veía en estas descripciones terribles del Hades sólo una alegoría como recuerdan Lactancio

³⁶⁸ RAMELLI 2004; 265.

(Lact. *Inst.* 3.17.42 e Lact. *Inst.* 7.13 = F 341 Usener) o Séneca (Sen. *Ep.* 24.18 = F 341 Usener):

*Non sum tam ineptus, ut Epicuream cantilenam hoc loco
persequar et dicam vanos esse inferorum metus (...); nemo
tam puer est, ut Cerberum timeat et tenebras et larvalem
habitum nudis ossibus cohaerentium.*

*No soy tan necio como para repetir en este lugar la cantinela
de Epicuro y afirmar que el temor a los infiernos es vano (...):
nadie es tan ingenuo que tema al Cancerbero, a las tinieblas y
al espectro de las sombras formado de huesos descarnados.*

Obviamente, estamos ante el pensamiento de una restringida élite intelectual, seguidores del epicureísmo en este caso, por lo que no podemos extrapolar este escepticismo sobre los terrores del Mundo Inferior al pensamiento común.

Sin embargo, esta idea de que los tormentos de los grandes condenados del más allá fuesen metáforas morales también la comparte Lucilio³⁶⁹, que en una sátira menciona nuestro personaje (F 1376 Marx = F 1379 Terzaghi-Mariotti) y cuyos versos habrían sido reelaborados de forma libre por Lucrecio en su tercer libro (Lucr. 3).

Cicerón también se hace eco de las “estúpidas” creencias sobre el mundo de los muertos. En las *Tusculanae Disputationes*, a raíz de una pregunta realizada por su alumno en la villa de Túsculo, si *malum mihi videtur esse mors, la morte deve sembrarmi un male?* (Cic. *Tus.* 1.9), el de Arpino aprovecha la ocasión para criticar las fantasías de los niños que habitan en el ultratumba griego (Cic. *Tusc.* 1.10):

*num te illa terrent, triceps apud inferos Cerberus, Cocyti
fremitus, travectio Acherontis,*

“mento summam aquam attingens enectus siti”³⁷⁰

Tantalus? tum illud, quod

Sisyphus versat

saxum sudans nitendo neque proficit hilum?

³⁶⁹ FOWLER 2002; 64.

³⁷⁰ Este verso probablemente pertenece a una tragedia aunque no seamos capaces de identificarla.

fortasse etiam inexorabiles iudices, Minos et Rhadamanthus?

¿Te aterrorizan las leyendas sobre el Cerbero infernal de tres cabezas, el fragor del Cocito, la travesía del Aqueronte, de Tántalo que

*con el mentón toca la superficie del agua agotado por la
sed,*

*o la de Sísifo hace rodar la piedra con fatiga y sudor sin
avanzar ni siquiera una pulgada*

*¿o quizá también la leyenda de los jueces inexorables Minos y
Radamantis?*

Cicerón hace un resumen, en tono despectivo, de todos los elementos que hemos señalado como parte de la visión levantina, arcaica o reciente, del mundo infernal.

El autor se burla del joven indicándole cómo ante estos juicios no podrá servirse de la defensa de los mejores oradores latinos y tampoco de la de Demóstenes ya que los tribunales atenienses, modelo para él de todo el sistema judicial griego, obligan al imputado a defenderse solo.

En este punto, el alumno, ofendido en su orgullo de ciudadano romano, dice al orador *adeone me delirare censes, ut ista esse credam? Hasta este punto crees que estoy loco, de creerme estas cosas?* (Cic. *Tusc.* 1.10), y el maestro se muestra descontento al no poder continuar rebatiendo estas ideas, dando muestra de su conocimiento erudito al respecto.

Más adelante en el texto, Cicerón recuerda cómo es la irracionalidad la que da vida a determinadas creencias fantásticas (Cic. *Tusc.* 1.36):

cuius ignoratio finxit inferos easque formidines, quas tu contemnere non sine causa videbare. in terram enim cadentibus corporibus isque humo tectis, e quo dictum est humari, sub terra censebant reliquam vitam agi mortuorum; quam eorum opinionem magni errores consecuti sunt

Precisamente es la ignorancia al respecto la que ha modelado la imagen de los Infiernos y esos temores que no sin razón

parecía que tú despreciabas. Del hecho evidente de que los cuerpos caen a tierra y se los recubre de tierra, y este es el origen del término “inhumar”, se pensaba que el resto de la vida de los muertos transcurría bajo tierra. Esta creencia ha llevado a grandes errores.

En esta ignorancia se habrían apoyado los poetas, de Homero en adelante, empujados tanto por exigencias y motivos artísticos, como por su estúpida incapacidad para reconocer al alma una vida independiente del cuerpo (Cic. *Tusc.* 1.36-37):

[errores] quos auxerunt poëtae. frequens enim consessus theatri, in quo sunt mulierculae et pueri, movetur audiens tam grande carmen:

Adsum atque advenio Acherunte vix via alta atque ardua

Per speluncas saxi structas asperis pendentibus

*Maximis, ubi rigida constat crassa caligo inferum*³⁷¹,

*tantumque valuit error—qui mihi quidem iam sublatus videtur—, ut, corpora cremata cum scirent, tamen ea fieri apud inferos fingerent, quae sine corporibus nec fieri possent nec intellegi (...). inde Homeri tota véκεια, inde ea quae meus amicus Appius*³⁷² *véκιομαντεῖα faciebat, inde in vicinia nostra Averni lacus,*

unde animae excitantur obscura umbra opertae, imagines

*mortuorum, alto ostio Acheruntis, salso sanguine*³⁷³.

[errores], que los poetas han acrecentado. La muchedumbre que abarrota un teatro, de la que forman parte mujeres de tres al cuarto y niños, se impresiona al oír versos tan solemnes:

Heme aquí, a duras penas vengo del Aqueronte por un

carmino abrupto y arduo,

³⁷¹ FF 73-75 Ribbeck = F 50 Schauer: septenarios trocaicos de un autor desconocido (SCHAUER 2012; 220-221), tal vez la *Ecuba* de Ennio (DUNOLP 1824; 89-90).

³⁷² Appio Claudio Pulcro, cónsul en el 54 y censor en el 50, augur junto a Cicerón, seguidor del espiritismo (CLERICI 1996).

³⁷³ FF 76-77 Ribbeck = F 51 Schauer; septenarios trocaicos de autor desconocido, atribuidos a Ennio.

*atravesando cuevas hechas de rocas ásperas,
amenazadoras,
enormes, donde rígida se remansa la densa niebla
infern.*

Este error, que en mi opinión ha desaparecido ya, tuvo tanta fuerza que, aun sabiendo que los cuerpos se habían quemado, ellos se imaginaban, no obstante, que en los Infiernos se producían acontecimientos imposibles e inconcebibles sin la presencia de los cuerpos. (...) Éste es el origen de toda la nékyia de Homero y de los nekyomanteía que hacía mi amigo Apio en nuestros alrededores, de lo que se dice del lago Averno,

*desde donde las almas son evocadas, envueltas en
oscura sombra, simulacros
de los muertos, desde la boca profunda del Aqueronte,
con sangre salada.*

De nuevo, no podemos aceptar el pensamiento de un filósofo como significativo y extrapolarlo al resto de la sociedad como representativo de un tipo de mentalidad religiosa.

Juvenal también desprecia las creencias ingenuas a este respecto dentro de su segunda *Sátira*, donde llora las glorias pasadas de la ciudad de Roma que ya se están perdiendo frente al vicio de la homosexualidad y la hipocresía, introducidos en la *Urbs* por los extranjeros.

Se puede observar como el “vicio” griego se difunde con rapidez y dan lecciones precisamente los que muestran las señales más evidentes de seguirlo; los vestidos transparentes llevados por hombres empiezan a circular, los matrimonios secretos entre hombres y las participaciones en los misterios de la *Bona Dea* con ropas y maquillaje de mujer.

En este punto, si son verdad las historias que se cuentan sobre el Mundo Inferior, el poeta se pregunta qué sentirán los grandes del pasado cuando *talis umbra* (Iuv. 2.156-157), expresión usada en el siglo I d.C. para indicar tanto a los

afeminados como a todas las almas que, según Juvenal, ofendían la memoria de sus antepasados y de todos los difuntos de la ciudad de Roma³⁷⁴ (Iuv. 2.153-159).

Aunque se trate sólo de un expediente retórico, útil para el poeta a nivel narrativo, éste siente que debe advertir que (Iuv. 2.149-152):

*Esse aliquos manes et subterranea regna
Cocytum et Stygio ranas in gurgite nigras,
atque una transire vadum tot milia cumba
nec pueri credunt, nisi qui nondum aere lavantur.*

*Que haya algunos manes, los reinos subterráneos,
La pértiga y las ranas negras de la charca Estigia,
y que tantos miles atravesen la laguna en una sola barca,
sólo lo creen los niños que aún no pagan en los baños.*

Es decir, sólo los muchachos, los que aún son casi niños, que no tienen edad para entrar en las termas públicas, pueden creer en estupideces como estas, en terribles ríos infernales y en las ranas negras que los habitan.

Parece casi como si la *romanitas* quisiera resistir esta incursión de creencias sobre el mundo de los muertos, juzgadas como infantiles, aunque precisamente el tesón y la saña de autores como Cicerón y Juvenal autoriza a considerar inútil la “resistencia”.

Probablemente, en el sentimiento religioso común, las creencias importadas se habían difundido y enraizado de modo profundo y no sólo los *pueri* caían en sus engaños. Tras todo este análisis queda por aclarar qué es posible afirmar sobre la concepción romana del Más Allá.

Hasta el momento, lo que trasluce es un mundo bastante salvaje, escondido a menudo en caverna, grutas y lagos subterráneos, donde el señor y patrón habría sido un demonio devorador, el *Orcus*, de ascendencia etrusca, perennemente al acecho para golpear a los vivos y herirlos con sus fauces.

En consecuencia, las puertas no pueden ser un elemento autóctono a pesar de ser citadas por autores antiguos en numerosas ocasiones.

³⁷⁴ NAPPA 2018; 122.

Sin embargo, antes de emitir una confirmación o negación al respecto, es necesario analizar las inscripciones y motivos decorativos que adornaban las estelas romanas, estudiando también la decoración de las paredes internas de las necrópolis etruscas.

4. LA PUERTA EN LA ICONOGRAFÍA FUNERARIA ETRUSCA Y ROMANA.

Nell'ambito di un'indagine sul rapporto fra testo e immagine non si può trascurare il valore visivo che un monumento assume nel suo complesso, quando ripropone esso stesso un oggetto del mondo reale³⁷⁵.

Si la puerta, entendida construcción arquitectónica y no como “entrada” natural”, parece no ser un elemento propio de la cultura literaria literaria, lo contrario ocurre con la iconografía.

Tanto las pinturas parietales de las tumbas etruscas como las estelas romanas presentan en varias ocasiones el motivo de la “puerta simulada”, una representación gráfica, bidimensional o tridimensional, de una puerta de acceso.

Es necesario explicar el motivo de esta aparente contradicción y el significado de una iconografía como esta, pero debemos insistir en la dificultad de determinar las relaciones “religiosas” (reflejo a su vez de aquellas políticas) que Roma estableció en sus orígenes con los pueblos vecinos.

Para la zona del Lacio, parece claro desde un primer momento que es imposible distinguir los aportes culturales de cada uno porque parece que existen vínculos particulares con Tusculum, Lavinio, Tibur y algunas otras ciudades de Lacio: vínculos que habrían permitido a Roma importar de estas ciudades cultos, considerados desde el principio como nacionales³⁷⁶.

La situación no es muy diferente con Etruria. El legado de los “Tarquinius” a los romanos, una herencia muchas veces exagerada³⁷⁷, tuvo el innegable mérito de preparar el terreno a las futuras “traducciones” de las divinidades y las figuras del mito griego³⁷⁸ llegadas a la Urbe.

En realidad, este es un arma de doble filo: si, por un lado, ha preparado la penetración del panteón griego, por el otro, la influencia griega en Etruria y la adopción de sus esquemas de pensamiento por parte de la aristocracia etrusca, dificultan la comprensión sobre dónde empieza “lo griego” y dónde “lo etrusco”,

³⁷⁵ PACI-MARENGO-ANTOLINI 2013; 112.

³⁷⁶ BLOCH 1976; 387-388.

³⁷⁷ BLOCH 1976; 388.

³⁷⁸ BLOCH 1976; 388.

constituyendo lo que de Grummond en su estudio sobre la cultura y la religión etrusca ha sintetizado de forma acertada en el concepto del *Greek problem*³⁷⁹.

4.1. **THE GREEK PROBLEM: EL MUNDO INFERIOR ENTRE INFLUENCIA GRIEGA Y ORIGINALIDAD.**

En primer lugar, cuando hablamos del mundo etrusco, hay que recordar que no tenemos una tradición literaria en la que confiar y debemos utilizar las fuentes arqueológicas y el patrimonio iconográfico que los etruscos han transmitido³⁸⁰.

En consecuencia, no es posible proceder como lo hemos hecho para el mundo griego y para el romano, basándonos en los textos de los poetas y escritores que describen el más allá. No obstante, las fuentes arqueológicas evidencian un problema que supera las dificultades intrínsecas a la propia fuente y que está unido a su historia: el llamado “problema griego” que mencionábamos anteriormente.

Entre los siglos VI y V a.C. los etruscos importaron a Italia un gran número de cerámicas griegas, por las que sentían una gran admiración, ya que respondían tanto a sus gustos estéticos como a un modo de exhibir su *status symbol*.

Una pasión de este calibre no se queda sólo en la importación, sino que provoca la aparición de una producción artística “a la griega” para representar los dioses y los seres humanos.

La asimilación etrusca del mundo divino es posible gracias a las particularidades que componen su universo religioso, con un panteón que estaba compuesto por algunas divinidades mayores con características asimilables a los dioses de Grecia y Roma³⁸¹.

De este modo, las divinidades etruscas encontraron su equivalente griego guiados por su señor Tinia, el que reina en el cielo y tiene el poder de la luz, representada por un rayo entre sus armas, y que se adapta a la nueva moda siendo representado sobre un espejo de bronce procedente de Vulci, como Zeus (Fig. 18)³⁸².

³⁷⁹ DE GRUMMOND 2006; 12.

³⁸⁰ TASSO 2013; 17.

³⁸¹ DE GRUMMOND 2006; 12.

³⁸² Paris, *Cabinets des Médailles*, 1287 = GERHARD ES 2.181.

Podría parecer, por tanto, que los intentos de aproximación a la mitología etrusca están por fuerza destinados a la frustración, permitiendo sólo un pálido reflejo de la griega, sin la posibilidad de comprender verdaderamente sus características propias.

Sin embargo, la situación no es tan dramática y existen soluciones. Para la iconografía de Tinia, por ejemplo, podemos dirigirnos a otro espejo, hoy perdido y sólo conservado en un dibujo de Gerhard (Fig. 19)³⁸³, en el que vemos a un joven imberbe junto al nombre *TINA*.

Si esta divinidad también era presentada con cierta frecuencia como un joven dios imberbe, en contraste con la imagen del maduro Zeus Olimpo³⁸⁴, podemos concluir que se abre para nosotros una “grieta de originalidades”, es decir, elementos autóctonos que han permanecido intactos a la pátina helenizante.

Además de la “juventud” del señor de los dioses, los etruscos mostraron también otras características propias como, por ejemplo, la representación de divinidades femeninas desnudas y entregadas a sus actividades como madres, amamantando sus pequeños dioses, imagen que los griegos excluyeron por completo de su patrimonio iconográfico³⁸⁵.

Podemos decir que el “problema griego” no es tan grave como se ha especulado y necesitamos preguntarnos cuál ha sido la influencia real de la cultura y, sobre todo, el arte griego en el mundo etrusco, y si se ha tratado de una influencia activa o pasiva.

El punto más importante de esta cuestión es hasta qué punto los artistas etruscos han asimilado los modelos iconográficos griegos, haciéndolos suyos sin someterlos a ningún examen crítico, o, por el contrario, dónde se observan procesos de adaptación y reelaboración.

Efectivamente, Etruria parece que más que haber experimentado la influencia de la cultura griega, la acogió de modo activo.

Es innegable que fue fuertemente condicionada, sobre todo en lo que atañe al mito y las expresiones artísticas³⁸⁶, pero además su élite intelectual comprendió y

³⁸³ GERHARD *ES* 1.74.

³⁸⁴ DE GRUMMOND 2006; 12.

³⁸⁵ BONFANTE 1994.

³⁸⁶ PALLOTTINO 1984; 326.

reelaboró estas sugerencias culturales movida por la voluntad de mostrarse afín a los griegos³⁸⁷.

En lo concerniente a su religión, existen profundas diferencias entre ambos pueblos puesto que a pesar de la influencia ejercida por el mundo helénico en Etruria, durante diferentes épocas de la historia etrusca, a pesar de los numerosos héroes y divinidades comunes al arte y la religión de las dos poblaciones, las creencias etruscas han permanecido fundamentalmente diferentes en estructura y apariencia: la religión etrusca es revelada, codificada y unitaria, aparentemente rebelde a cualquier modificación profunda³⁸⁸.

Los estudiosos, con Bloch a la cabeza³⁸⁹, han descrito la etrusca como una religión en la que el hombre está inquieto frente a las divinidades, abrumado y oprimido en un camino ya definido que no puede eludir y que se le revela a través de prodigios y manifestaciones divinas, presentes durante toda su vida.

En una visión de estas características, las expectativas sobre lo que hay después de la muerte debía ser alta y la arqueología ha mostrado la inversión, de tiempo y dinero, que los etruscos hacían de su propio *post mortem*.

Sin embargo, desde el punto de vista divino, el mundo de los muertos parece estar caracterizado por una cierta confusión, ya que las diversas divinidades parecen disputarse el trono.

El primero de ellos, Tinia, recordado en una inscripción como *Calusna* (*ET Vs 4.7*), casi una traducción del griego Zeus Ctonio³⁹⁰, simbolizando su poder también sobre el mundo de los muertos.

Por otro lado, Calu es una divinidad conectada con el mundo de los muertos y representada como un lobo como demuestra una pequeña escultura en bronce conservada en el Museo de Florencia (*ET Co 4.10 e Fig. 19*)³⁹¹, en la que está inscrito el nombre *CALUTSLA*, lo que permite sugerir que se trata de una oferta votiva.

Hay una divinidad más en este mundo, Turms, una figura de cabellos serpentiformes que acompaña a los muertos a su lugar definitivo; el equivalente al

³⁸⁷ D'AGOSTINO-CERCHIAI 1999; XIX-XX.

³⁸⁸ BLOCH 1976; 43.

³⁸⁹ BLOCH 1976.

³⁹⁰ JANNOT 1998; 79 e 177.

³⁹¹ Firenze, *Museo Archeologico Nazionale*,

Hermes psicopompo. Estas tres divinidades con los *Di Consentens*, los *Dioses Consejeros*, los que son invocados y a los que se reza en mayor medida. Se acompañan de otras figuras, “demonios”, con características menos halagüeñas: Vanth, Charun y Tuchulcha.

La etimología del nombre Vanth, presente en nueve inscripciones procedentes de Tarquinia, Vulci, Orvieto y Chiusi, es bastante incierta. El final *-th* es frecuente en los nombres mitológicos y sirve para indicar el agente de una acción, “aquel que”; tratándose en este caso de una figura femenina, “aquella que”.

Para comprender su rol debemos entender el significado de la raíz *van-*, sobre el que los investigadores no se ponen de acuerdo hipotizando varias propuestas, desde “puerta” hasta “guardián”, para finalmente rendirse a la evidencia de que lo único que podemos asegurar es que se trata de un diosa del destino, pero sin saber cuál era exactamente su ocupación³⁹².

Es una figura estéticamente agradable, dotada de un par de alas variopintas con plumas rosas, marrones, blancas y azules, vestida con un quitón más o menos largo y adherente según las representaciones, del que puede despuntar un pecho; además, va armada con una antorcha: su rol es el de iluminar el camino de los muertos.

Menos atractivo es su compañero Charun que tiene una piel azulado/grisáceo, la nariz aguileña, las orejas acabadas en punta y la barba descuidada, viste un quitón corto y blande un martillo.

Se trata de la figura más conocida de la religión etrusca, hasta el punto de que se le dedicó una monografía cuando apenas estaban iniciándose los estudios sobre el tema en los años treinta del siglo pasado³⁹³.

Todo esto se explica por su aparición en más de un centenar de representaciones³⁹⁴ y nueve inscripciones, procedentes de Tarquinia, Vulci y Volterra (ocho presentan también su imagen y la novena es una dedicatoria sobre un vaso griego)³⁹⁵.

³⁹² DE GRUMMOND 2006; 220-221.

³⁹³ DE RUYT 1934.

³⁹⁴ DE GRUMMOND 2006; 214.

³⁹⁵ JANNOT 1997; 140 e 144.

Charun es un dios psicopompo, responsable, como su compañera, de guiar las almas humanas durante su viaje hasta el Infero. Aunque su nombre recuerde al “transbordador” Caronte, su rol es muy diferente.

En el arte etrusco aparece sólo en una ocasión un timonel en la barca del Más Allá. Se trata de una pintura parietal, datada en el 400 a.C., y situada en la Tomba dei Demoni Azzurri de Tarquinia.

En la parte izquierda se ve una embarcación de remos hacia la que es llevada el alma de una mujer por dos criaturas no identificables, mientras a sus espaldas hay dos demonios que asisten a la escena, uno alado y el otro armado con serpiente, probablemente el propio Charun.

En la pintura se puede observar la influencia de la cultura griega, en la que el acceso al Hades sucede *in primis* con la travesía de un río y, sólo en un segundo momento, con el paso a través de un portón.

Así, el “*greek problem*” se convierte en algo circunscrito cuando somos capaces de distinguir sin esfuerzo el Charun original de las ocasiones en las que está asimilado al Caronte de importación.

Por último, tenemos a Tuchulcha, un demonio particular, documentado sólo una vez en una pintura de la Tomba dell’Orco II.

Su aspecto es aún más animalesco que el de Charun, caracterizado por orejas de asno, nariz de rapaz, serpientes entre los cabellos y a lo largo de los brazos y un par de alas multicolores (Fig. 20). Una inscripción nos permite identificarlo.

La situación en la que se encuentra nos recuerda al mito griego del descenso al Hades de Teseo, These en etrusco, colocado a la derecha del demonio, y de Piritoo. Tuchulcha se sitúa entre los dos héroes, hechos prisioneros, y empuña amenazante una serpiente contra ellos.

La particularidad de esta iconografía es mayor ya que dentro del contexto mítico griego, el pintor ha querido introducir un elemento familiar a él, la figura del terrorífico demonio, para reflejar fielmente según su propia cultura, los terrores del más allá.

Es necesario preguntarse cuál es el destino del hombre que alcanza estas divinidades en el Más Allá y si éste cambió a lo largo del tiempo o su valor osciló o involucionó.

Los investigadores sostienen que, durante los siglos VI y V a.C., estaba en vigor la idea de que el difunto “viviría” para siempre dentro de su tumba si sus seres queridos continuaban rindiéndole homenaje y a nutriéndolo a través de la sangre de sacrificios y de las libaciones.

Las escenas de banquete³⁹⁶ o de otras actividades aristocráticas, como por ejemplo la caza, además de señalar el *status* social del difunto³⁹⁷, servían también para recordar el mundo de los vivos a aquel que debía permanecer por siempre en la tumba.

Precisamente por esto, las escenas de este periodo son especialmente vivaces y vitales, llenas de colores y “vida”. Éstas representan a sus familiares y las ceremonias que se celabran en su honor más que al propio muerto o su destino³⁹⁸.

La situación cambia a partir de mitad del siglo V a.C., entre la época clásica y el periodo helenístico. El mundo de los muertos pierde su connotación de lugar agradable y sereno para convertirse en monstruoso e inquietante.

El Mundo Inferior etrusco se heleniza tanto en la geografía, pues el alma debe afrontar un viaje para llegar a él, como en la antropología, dado que una pareja de soberanos, Aita y Phersipnai, claros modelos de Hades y Perséfone, hacen su aparición para dominar la jerarquía de las divinidades infernales.

Un cambio de rumbo tan radical tiene que hincar sus raíces en un evento externo de gran impacto, que vaya más allá de la simple moda de la helenización.

Los investigadores han identificado varios factores, entre los que destaca la derrota de la liga de ciudades etruscas en la batalla de Cumas del 474 a.C. a manos de la flota de Hierón I de Siracusa. Este hecho abre un periodo de crisis en la expansión etrusca por Mediterráneo al obligarles a replegarse frente al avance siracusano³⁹⁹.

³⁹⁶ SABBATUCCI 1981; 3-8.

³⁹⁷ D'AGOSTINO 1983; 3 e D'AGOSTINO 1991; 228.

³⁹⁸ CRISTOFANI-GILOTTA-NASO 1993; 49.

³⁹⁹ TORELLI 1985; 123 e CRISTOFANI 2000; 46.

La decadencia de las ciudades costeras etruscas más meridionales, como Tarquinia, se observa, por un lado, en la drástica reducción de las importaciones de cerámica griega y, en consecuencia, de la presencia de naves levantinas en el puerto, y por el otro, en el descenso del número de tumbas pintadas⁴⁰⁰.

Estas motivaciones políticas se traducen estéticamente en imágenes cada vez más angustiantes del más allá y en la introducción de episodios mitológicos particularmente sanguinarios y violentos.

A ellas se unen motivos religiosos con la difusión, en el siglo V a.C. de nuevas ideas escatológicas de importación griega. El difunto debe llevar a cabo un viaje peligroso hasta su último destino que ya no es el sepulcro.

Esto supone un cambio tanto en la arquitectura de las tumbas, donde los *dromoi* se alargan y aumentan su pendiente simbolizando el viaje, como en toda la necrópolis, en la que los ambientes subterráneos que apenas se señalaban en la superficie son sustituidos por túmulos y monumentos elevados⁴⁰¹.

En su interior, las pinturas parietales muestran ahora el viaje al Infero y el encuentro con sus divinidades y con los seres queridos que ya están allí. Si en este punto nos preguntamos si hay puertas en este nuevo más allá, la respuesta no puede más que ser positiva.

4.2. ¡NO ABRAS LA PUERTA!: LAS FALSAS PUERTAS ESCULPIDAS EN LAS TUMBAS ETRUSCAS.

Lo primero que notamos, respecto a la cuestión de la falsa puerta en el arte funerario etrusco, es que existen dos modos distintos, pero complementarios y, a menudo, presentes al mismo tiempo, de representarla.

Es decir, el tridimensional, a través de aspectos arquitectónicos o escultóricos, y el bidimensional, con la pintura. Los ejemplos más antiguos del primero se encuentran en Caere, la actual Cerveteri, en la localidad de Banditaccia y se datan al final del siglo VII a.C.⁴⁰².

Se trata de puertas dóricas esculpidas en el interior y el exterior del túmulo. La cronología debería ser corregida a la mitad del siglo VII a.C. si se toma en

⁴⁰⁰ STEINGRÄBER 1985a; 24.

⁴⁰¹ CRISTOFANI 1989; 27 e NASO 2005; 37.

⁴⁰² PROIETTI 1989; 347-348.

consideración la hipótesis de Prayon sobre la Tomba I de Via degli Inferi (Fig. 21)⁴⁰³, donde junto a la verdadera entrada se encuentran dos puertas ciegas, consideradas durante mucho tiempo dos ventanas debido a sus dimensiones⁴⁰⁴, por sus jambas y arquitrabes.

En la misma localidad se encuentra la tumba llamada Vecchio Recinto 50 que presenta, en la parte derecha del vestíbulo, también una puerta ciega y se data a finales del siglo VII a.C. (Fig. 22)⁴⁰⁵.

La entalladura es muy precisa y esmerada lo que excluye que se trate de una simple indicación sobre dónde habría podido abrirse otra cámara funeraria, como es el caso con otras puertas ficticias, en especial las de la Tomba delle Croci⁴⁰⁶.

Siempre en Cerveteri, en la Tomba del Tablinio, la puerta falsa colocada en la pared del fondo de la cámara central está rematada con una luneta decorada con gran precisión en los detalles, caracterizada por un telar y la subdivisión de los batentes en paneles⁴⁰⁷.

Este mismo motivo está presente en la Tomba delle Croci, esta vez en la pared del fondo de la cámara, a la izquierda respecto a la entrada del sepulcro y diseñada con mayor precisión respecto a la del vestíbulo, con líneas más simples y apresuradas, como si debiesen abrir allí otra cámara⁴⁰⁸.

También las tumbas degli Scudi y delle Sedie y el Tumulo Campana⁴⁰⁹, tienen puertas falsas, pero en estos casos con forma de arco y no rectangular.

Durante los años 80 del siglo XX se excavó en Vulci un complejo funerario del siglo VII a.C., contemporáneo al de Cerveteri. Allí existen dos tumbas decoradas con una falsa puerta: la A y la 48.

En la primera, una sepultura monumental de cinco cámaras, las cuatro secundarias presentan una puerta esculpida⁴¹⁰. En la segunda, a los lados del

⁴⁰³ PRAYON 1975; 20.

⁴⁰⁴ NASO 1996; 43.

⁴⁰⁵ NASO 1996; 45.

⁴⁰⁶ COLONNA DI PAOLO 1978; 9.

⁴⁰⁷ NASO 1996; 332.

⁴⁰⁸ PRAYON 1975; tav. 57.

⁴⁰⁹ NASO 1996; 320-330 e 35-38.

⁴¹⁰ SGUBINI MORETTI 1986; 82-83.

vestíbulo que separa las dos cámaras se encuentran dos puertas ficticias rectangulares con un esquema muy simple⁴¹¹.

Los ejemplos son numerosos también en otros lugares. Sólo en el periodo arcaico (siglo VII – principios del siglo VI a.C.) hay tres en Tuscania⁴¹², dos en el camino entre Tuscania y Tarquinia⁴¹³, y una en la necrópolis de Pian di Mola⁴¹⁴.

Durante el periodo tardo arcaico (siglo VI – principio del siglo V a.C.), la iconografía de las falsas puertas continúa. Las tumbas ruprestes entre los macizos de la Tolfa, Sabatino y Cimino, en la Etruria meridional, tienen puertas dóricas esculpidas y parcialmente muradas en la parte superior de la verdadera entrada⁴¹⁵.

En el complejo sepulcral de San Giuliano, formados por diversos núcleos (Chiusa Cima, Caiolo, San Simone y Tesoro), cuyas dataciones oscilan entre el siglo VII y finales del siglo IV a.C., se sitúa la Tomba Costa, de la primera mitad del siglo V a.C., que presenta una gran puerta dórica en la fachada, en parte cerrada, y en su interior, tres puertas dóricas falsas de forma rectangular⁴¹⁶.

En Chiusa Cima encontramos una puerta ficticia con *proiecturae* en forma de pico de lechuza⁴¹⁷. En Caiolo están en la pared externa de cuatro tumbas: la VII *m* 8, della Regina, VI *h* 42 y VI *h* 40⁴¹⁸. Una de ellas está caracterizada de nuevo por un marco de pico de búho y otra por estar descentrada respecto a la fachada.

Los ejemplares más tardíos de este complejo son las puertas falsas de la Tomba del Cervo, datada entre los siglos IV y III a.C., y de la Tomba del Guardiano, caracterizada por una puerta dórica monumental⁴¹⁹.

En Monte Fortino, cerca de Luni sul Mignone, se sitúa la Tomba delle Cariatidi, del siglo IV a.C. Se trata de un único ambiente rectangular en el que tres pilastras que en sus extremos presentan prótomos de figuras femeninas. Sobre la entrada real está esculpida una puerta de dos hojas dividida en cuatro paneles que tiene un marco dórico y un sutil cordón en relieve (Fig. 23).

⁴¹¹ GSELL 1891; 106.

⁴¹² COLONNA 2005; 822-824.

⁴¹³ PRYCE 1931; 192.

⁴¹⁴ SGUBINI MORETTI 1989; 322.

⁴¹⁵ QUILICI GIGLI 1976 E ROMANELLI 1986; 40-43.

⁴¹⁶ COLONNA DI PAOLO 1978; 9-24.

⁴¹⁷ COLONNA DI PAOLO 1978; 24.

⁴¹⁸ ROMANELLI 1986; 44-46.

⁴¹⁹ COLONNA DI PAOLO 1978; 26.

Está claro, a la luz de estos ejemplos, que las puertas falsas tridimensionales de las tumbas etruscas pueden ser de dos tipos: por un lado, una puerta única indicada en el marco, podría indicar tanto una sola hoja como su completa apertura, por el otro, una puerta detallada con dos hojas cerradas y divididas en paneles.

Aceptar la hipótesis de que, en el primer caso, estamos frente a una puerta abierta para la eternidad, implica admitir que la diferencia entre ambas iconografías supone una elección de tipo escatológico: la posibilidad para el difunto de poder entrar y salir cuando quiera de su último destino, o, por el contrario, una separación neta y definitiva entre él y el mundo de los vivos.

La idea es fascinante, pero no tenemos bastantes elementos para una propuesta firme.

Esta distinción puede deberse a que el motivo se distribuye a lo largo de un amplio arco cronológico, casi dos siglos, y geográfico, toda Etruria.

No parece existir un único modo o corriente artística para representar estas puertas, con la excepción de Tarquinia donde los ejemplares son “ceranos” en el tiempo (siglo VI a.C.) y el espacio, y, por lo tanto, en su realización, con un protagonismo indiscutible de la puerta cerrada de dos hojas⁴²⁰.

Si el hecho de estar abierta o de estar cerrada suponen un pensamiento religioso diferente, lo mismo ocurre con su colocación: en el interior o el exterior.

Cuando la puerta falsa está en las paredes externas, generalmente en una posición visible, estamos frente a una indicación del cambio de esfera de competencias porque, una vez superada, se entra en el mundo de los difuntos y la puerta sirve, precisamente, para señalar esta separación.

Se trata, en cualquier caso, de una advertencia para los vivos, algo que les recuerda que a partir de ahí empieza algo diferente; tal vez, también permite a los muertos “entrar de nuevo”, de forma momentánea, en el mundo de los vivos⁴²¹.

Por su parte, la función de la puerta esculpida dentro de la tumba tiene una función simbólica de mayor entidad.

Superada la primera puerta, una vez dentro de cámara sepulcral, el difunto está en una especie de “limbo”, término de la escatología cristiana que sirve en este

⁴²⁰ TASSO 2013; 49.

⁴²¹ TRITSCH 1943; 113-115.

caso, de forma bastante fiable, para dar la idea de una situación de punto muerto entre dos existencias.

De este modo, para entrar realmente en el mundo del Infero se debe pasar también por la segunda puerta.

Esta es la verdadera *ianua Ditis*, el paso último que el hombre debe atravesar para entrar en la comunidad de los difuntos, la última barrera que divide los mundos.

Precisamente por estas circunstancias añoramos fuentes escritas que puedan iluminarnos sobre lo fundado de estas hipótesis.

A falta de estas, hay que girar nuestra atención hacia las puertas falsas bidimensionales que encontramos en las pinturas parietales de las cámaras sepulcrales etruscas.

4.3. PUERTAS CERRADAS Y DEMONIOS AL ACHECO: UN CAMINO DIFÍCIL.

Hemos visto cómo, a partir del siglo VII a.C., en el exterior y el interior de las tumbas etruscas se esculpen falsas puertas. Poco después, en torno al 560 a.C., en el interior de las sepulturas de Tarquinia comienzan a aparecer sus “hermanas” pintadas⁴²².

El periodo de difusión de este tipo de iconografía se extiende desde el s. VI hasta principios del s. V a.C. coincidiendo con las primeras puertas tridimensionales en Tuscania y Vulci.

Sin embargo, lo que más sorprende es su difusión: alrededor del 40% de las tumbas con pinturas de Tarquinia, unas 70 en total, presenta una puerta falsa.

Existen tres tipos: con la puerta cerrada en la pared del fondo, dos puertas cerradas en el centro una junto a la otra o, tres puertas cerradas una en cada pared.

Es posible dividir en grupos los ejemplos documentados en función de las características físicas, es decir, artísticas y arquitectónicas, de la puerta y su posible función.

La primera tipología la encontramos en las necrópolis de Tarquinia. Las pinturas de las tumbas 12 y 2202, datadas en el siglo VI a.C., presentan puertas

⁴²² TORELLI 1997; 127.

monocromáticas en negro cuyas líneas principales apenas están bosquejadas para formar dos hojas cerradas divididas por un travesaño horizontal⁴²³.

En la gran necrópolis de Monterozzi encontramos muchos ejemplos de este tipo siendo la más antigua la Tomba n. 6120, datada en el 560 a.C. En la cámara principal, entre dos bancos de piedra, hay una puerta en negro y rojo, muy simple desde un punto de vista gráfico, pero encerrada en un marco dórico⁴²⁴.

Como puertas “simples”, con variaciones mínimas, están la de la Tomba del Marchese, cuyas líneas base están hechas en rojo, con moldura dórica y armazón cuadripartito⁴²⁵, y la de la Tomba della Capanna que, aunque está muy deteriorada, permite intuir características como las que hemos descrito hasta ahora⁴²⁶.

Al mismo periodo pertenecen también las falsas puertas de la Tomba Labrouste, hoy perdida, caracterizadas por una arquitectura esencial, bícroma, con marco dórico⁴²⁷, y la de Tomba Leoni di Giada, de nuevo con revestimiento dórico, pero esta vez realizada en tres colores: rojo, negro y marrón⁴²⁸.

Más compleja es la iconografía de la Tomba degli Auguri (Fig. 24)⁴²⁹, un poco posterior, tanto por la propia puerta, colocada en la pared del fondo de la cámara sepulcral, bajo el frontón, como por la integridad de su decoración pictórica.

A los dos lados de la puerta, con armazón dórico, dividida en paneles pintados, cerrados con travesaños de madera tachonados de bronce, hay dos figuras masculinas dirigidas hacia ella con un gesto de saludo, llevándose una mano a la cabeza y extendiendo la otra hacia abajo.

Podría tratarse de un último saludo al difunto que, al haber atravesado la puerta, ya ha salido de la comunidad de los vivos, o tal vez de un gesto de veneración hacia las criaturas divinas que habitan más allá del paso.

La primera hipótesis es la más probable porque debemos leer las escenas del interior de la cámara como un único ciclo decorativo.

Estamos en un contexto de ritual funerario donde, entre competiciones atléticas y juegos en honor del difunto, aparece también el juego-sacrificio de

⁴²³ NASO 1996; 417.

⁴²⁴ NASO 1996; 419.

⁴²⁵ STEINGRÄBER 1985b; 328.

⁴²⁶ NASO 1996; 188.

⁴²⁷ NASO 1996; 419.

⁴²⁸ NASO 1996; 192.

⁴²⁹ NASO 1996; 184 e 357-364.

Phersu, una especie de cruel demonio infernal⁴³⁰, representado en el acto de instigar a un feroz perro contra un hombre encapuchado y atado⁴³¹.

El Phersu aparece también en la Tomba delle Olimpiadi (Fig. 25)⁴³². En ella se representan varias disciplinas deportivas: pugilato, carrera, salto de longitud, lanzamiento de disco y carrera de carros, con accidentes en el campo.

En este contexto movimentado encontramos también una puerta afilada hacia arriba, con hojas divididas en paneles cerrados por travesaños tachonados.

El “juego” de Phersu está combinado con una escena de procesión colocada a la izquierda de la puerta en la que participan un hombre y una mujer. Estas características permiten suponer que se trata de la celebración del difunto sepultado en la tumba.

Se data a finales del s. VI a.C. la Tomba del Topolino⁴³³, decorada en la pared del fondo por una puerta falsa dórica de dos hojas, con paneles cromáticamente más claros respecto al marco y cerrados por travesaños sin tachonar.

El contexto general es de nuevo el del banquete fúnebre, presente en la decoración de los tímpanos y de gran complejidad. Esto contrasta con la sencillez de los motivos vegetales de las paredes de la cámara.

Hay tres ejemplos más en esta necrópolis datados entre el 510 y el 500 a.C. El primero es la Tomba Cardarelli (Fig. 26)⁴³⁴ en la que hay una puerta con dos hojas, dividida en paneles más claros, cerrada con dos travesaños tachonados, uno vertical y otro horizontal.

La decoración se concentra en tópicas escenas fúnebres en las que se introduce una innovación: una una escena de *komos* y una de pugilato, una figura femenina, probablemente la difunta, danza en un ambiente verdoso acompañada por dos hombres y dos músicos, uno toca la cítara y el otro la flauta, colocados a ambos lados de la puerta.

La sensación es que, en esta situación “intermedia” representada por la cámara sepulcral, ya no en el mundo de los vivos, pero aún no en el mundo de los muertos, el alma de la difunta se mueve hacia el Infero gozando del último de los

⁴³⁰ SABATUCCI 1981; 9.

⁴³¹ MARTINELLI 2007; 163-186.

⁴³² STEINGRÄBER 1985B; 121.

⁴³³ STEINGRÄBER 1985B; 353.

⁴³⁴ NASO 1996; 188 e 357-364.

ritos que los vivos están realizando para despedirla, todo con ánimo sereno y pasos de baile.

El elemento musical aparece también en las pinturas de la Tomba della porta di Bronzo⁴³⁵, c. 500 a.C., donde a los lados de la puerta pintada, siempre con dos hojas divididas en paneles y con trasevaños horizontales tachonados en bronce, dos tocadores de cítara coronados están acompañados por un bailarín en las cercanías.

Queremos concluir esta revisión con un caso peculiar, la Tomba n. 3098 (Fig. 27)⁴³⁶, c. 500 a.C.

En su interior, en las paredes al fondo de la cámara, se abre un pequeño nicho decorado como si fuese una puerta dórica con jambas y arquitrabes que sobresalen.

Probablemente en este lugar se depositaban las cenizas del difunto y es el mejor caso mostrar cómo se trata de una *ianua Ditis*, el punto exacto de la tumba que el alma debía atravesar para poder entrar en su nueva y definitiva sede, tras haber dejado atrás su precaria condición de muerto entre los vivos.

Todas estas tumbas se sitúan entre finales del siglo VI y el primer cuarto del siglo V a.C., momento en el que el tema de la falsa puerta pintada desaparece de la zona de Tarquinia, trasladándose a otros lugares, hasta que vuelve con más fuerza y nuevas características en el siglo III a.C.

Si nos movemos hacia la localidad de Secondi Archi encontramos la Tomba del Teschio⁴³⁷, cuyo estado de conservación es muy precario.

Una puerta dórica, de la que sólo queda el contorno rojo, está rodeada, de nuevo, por una escena de lucha, danza y músicos.

En Ara del Tufo en cambio, una tumba sin número o nombre específico⁴³⁸, datada a finales del siglo VI a.C. (contemporánea a las de Tarquinia), está tan dañada que no podemos realizar una lectura de las imágenes, pero sí observar una puerta ficticia en la pared del fondo.

En 2003, en Sarteano aparecieron dos tumbas decoradas con una falsa puerta pintada: la Tomba 13, en la necrópolis de la Palazzina y datada entre finales

⁴³⁵ NASO 1996; 196 e 419.

⁴³⁶ TORELLI 1997; 122-131.

⁴³⁷ STEINGRÄBER 1985b; 350.

⁴³⁸ NASO 1996; 263.

del siglo VI e inicios del V a.C., y la Tomba della Quadriga Infernale, en la necrópolis de las Pianacce, siglo IV a.C.

En la Tomba n. 13⁴³⁹, cuyas pinturas están muy dañadas, hay, en la pared a la derecha de la entrada, un nicho enmarcado, como en el Tomba n. 3098 de Tarquinia, por un arquitrabe dórico y un hombre realizando un gesto de despedida.

El estado de conservación permite sólo distinguir con seguridad los contornos de la puerta dórica y de la cabeza y la mano de la figura⁴⁴⁰.

Por su parte, la Tomba della Quadriga Infernale (Fig. 28)⁴⁴¹ tiene un rico aparato decorativo que se organiza entre dos “plataformas”, una greca roja y negra en la parte superior, y un friso con delfines que se zambullen en las olas en la parte inferior; entre ellas, hay una escena de banquete y una carrera “infernale”.

Se abre un nicho entre el demonio Charun, con la cara desfigurada en una mueca que deja ver un colmillo y los cabellos desordenados por la carrera, que guía una cuadriga envuelta en una nube negra, y dos hombres acostados en un banquete que muestran cierta intimidad entre ellos, como se supone del gesto de ternura y saludo que ambos realizan.

Este nicho, enmarcado por una moldura dórica, representa la puerta al mundo del Inframundo. Se encuentra a la espalda de Charun que, en calidad de divinidad psicopompa, acaba de llevar el alma del difunto al más allá y allí, el muerto, reencuentra a alguien que lo ha precedido y por el que sentía un gran afecto, tal vez un amante o un pariente⁴⁴², lo que nos lleva a calificar la escena como un banquete infernal.

Aún encontramos más puertas ficticias en Chiuse, Poggio al Moro y Colle Casuccini, datadas en el segundo cuarto del siglo V a.C. y que muestran una fuerte dependencia iconográfica de los modelos de Tarquinia.

Allí, la puerta podía ser más esencial en sus trazos, muchas veces de un solo color, o más compleja, con moldura dórica y división de las hojas en paneles bloqueados por travesaños tachonados.

⁴³⁹ RASTRELLI 2003; 94.

⁴⁴⁰ RASTRELLI 2003; 96.

⁴⁴¹ MINETTI 2006.

⁴⁴² MINETTI 2006; 40.

Aquí, en cambio, estamos ante puertas más elaboradas, con más paneles por hoja y sin tachonar.

La Tomba di Poggio al Moro (Fig. 29)⁴⁴³ presenta bajo el frontón, decorado con una escena de músicos, una puerta falsa pintada con escenas de música, danza y luchadore.

En la Tomba di Colle Casucci⁴⁴⁴, por su parte, la puerta, con arquitrabe dórico, se encuentra en la misma posición y presenta una estructura decorativa similar. El frontón está pintado con motivos vegetales mientras un friso, con escenas de juegos y banquete, recorre la parte alta de las paredes.

A finales del siglo III a.C. nuestro motivo iconográfico vuelve a Tarquinia como podemos ver en la Tomba dei Caronti (Fig. 30)⁴⁴⁵. En la pared de la derecha y en la del fondo hay pintadas dos falsas puertas muy detalladas, ambas con dos hojas divinidades en dos paneles cada una, con moldura de pico de lechuza⁴⁴⁶.

A cada lado de la puerta central hay un demonio identificado como Charun por el color de la piel, la cara animalesca, la pesada maza y, sobre todo, la inscripción que los acompaña.

A pesar del estado precario de conservación de las pinturas parietales, es posible identificar las las imágenes con puertas al Mundo Inferior junto a las que dioses psicopompos esperan el alma del difunto para acompañarle hasta su último destino.

En el siglo siguiente, ya en época helenística, cambia la iconografía que acompaña a las puertas falsas (dejan de ser rectangulares para ser tipo arco) como lo hacen otra obras artísticas “funerarias”, como sarcófagos y urnas cinerarias⁴⁴⁷.

Podemos verlo, siempre en Tarquinia, en las puertas de la Tomba della Querciola II, la Tomba del Cardinale, la tomba Tartaglia y la Tomba n. 5636.

La Tomba della Querciola II, o Tomba degli Anes⁴⁴⁸, no se ha conservado, pero sus pinturas pueden reconstruirse gracias a algunos dibujos realizados por Carlo Ruspi, entre 1831 y 1835 (Fig. 31)⁴⁴⁹.

⁴⁴³ STEINGRÄBER 1985b; 277.

⁴⁴⁴ STEINGRÄBER 1985b;

⁴⁴⁵ MORETTI 1974; 130-132 y STEINGRÄBER 1985b; 55.

⁴⁴⁶ NASO 1996; 416.

⁴⁴⁷ SCHEFFER 1994; 196-210.

⁴⁴⁸ FRANZONI 2011; 364.

El difunto, acompañado de un Charun armado con maza, pero menos feroz que los que le preceden cronológicamente, llega frente a una puerta en forma de arco, con paneles divididos por travesaños tachonados, cerrada, donde lo espera un hombre, probablemente un pariente ya muerto, acompañado a su vez de otro Charun.

Por las inscripciones que acompañan las pinturas de la tumba (*ET Ta 1.150*) es posible reconstruir las relaciones familiares que el difunto, Arnth Anes hijo de Velthur, muerto a los 50 años, el hombre más anciano y barbado que espera al joven, había establecido con otras familias importantes, en especial la de los Ceicna⁴⁵⁰.

Por tanto, el gesto de bienvenida puede ser interpretado como una confirmación de la unión entre las dos familias, tanto en la comunidad del vivo como en la del muerto⁴⁵¹.

En la Tomba del Cardinale⁴⁵² encontramos un friso con más de doscientas figuras que recorre toda la parte derecha de la tumba. Representa el viaje del difunto, desde la muerte hasta la llegada ante las puertas del Mundo Inferior.

El alma del difunto viaja hacia el lugar infernal y llega finalmente hasta las puertas del Hades en una serie de episodios.

En la decoración, la puerta aparece en varias ocasiones, casi dividiendo las secciones narrativas e indicando el paso de “nivel” del muerto. Para permitir que el camino sea más sencillo, las puertas no tienen hojas, lo que constituye, por lo visto hasta ahora, una anomalía.

La Tomba Tartaglia comparte el triste destino de la Tomba Querciola y sólo podemos conocerla a través de dibujos del siglo XVIII a.C. (Fig. 32)⁴⁵³, de los que se deduce una afinidad temática con la Tomba del Cardinale.

Los difuntos van acompañados al Infero por divinidades psicopómicas, parándose frente a una puerta con arco que, más que la entrada a una estructura arquitectónica, parece la entrada a una gruta excavada en la roca.

⁴⁴⁹ CRISTOFANI 1995; 70. Puede consultarse en la página web: [https://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view\[layout\]=buchseite_item&search\[constraints\]\[buchseite\]\[PS_BuchseiteID\]=949505&view\[section\]=uebersicht&view\[page\]=0&view\[active_tab\]=overview](https://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view[layout]=buchseite_item&search[constraints][buchseite][PS_BuchseiteID]=949505&view[section]=uebersicht&view[page]=0&view[active_tab]=overview) (9/05/2019).

⁴⁵⁰ CHIESA 2005; 253.

⁴⁵¹ STEINGRÄBER 2006; 260.

⁴⁵² STEINGRÄBER 1985b; 304-305.

⁴⁵³ STEINGRÄBER 1985b; 350.

Una escena similar aparece también en la 5636 (Fig. 33)⁴⁵⁴ en la que dos muertos, un hombre adulto y un niño, acompañados por un demonio psicopópico con melena de serpientes, son acogidos por miembros de su familia fallecidos antes que ellos.

El encuentro entre vivos y muertos del mismo clan familiar reaparece en dos elementos fundamentales del Más Allá: Charun, sentados sobre una roca con el martillo posado, en acto de espera de los recién llegados, y la puerta del Mundo Inferior, representada de forma minimalista, con arco, las dos hojas cerradas y los batentes con forma de león⁴⁵⁵.

La *ianua Ditis* herméticamente cerrada, con las hojas enclavadas por travesaños, hacia la que los personajes hacen gestos de saludo y despedida permaneciendo siempre fuera, se convierte ahora en el medio de comunicación y encuentro entre el neo-difunto y sus parientes ya fallecidos reestableciendo una unión familiar que ni la muerte es capaz de romper.

Al inicio de la “lista” habíamos dicho que es posible subdividir las puertas pintadas ficticias en subgrupos.

Tras haber analizado el más numeroso, el de las puertas presentes en las paredes del fondo de la cámara sepulcral, podemos ver los otros dos grupos, mucho menos numerosos.

La Tomba del Citaredo y la Tomba n. 4255 presentan, en la pared del fondo, dos puertas enfrentadas. La primera, datada en el 480 a.C., está en la necrópolis de Monterozzi aunque se puede considerar perdida al haber sido reenterrada.

Se conserva sólo gracias a algunos calcos y acuarellas de Gregorio Mariani⁴⁵⁶. De ellas se deduce que las puertas eran idénticas, con dos hojas divididas en paneles y acróteras con forma de palma.

Estaban insertadas en un contexto musical, con hombres y mujeres que bailan y tocan instrumentos. En la pared de la entrada hay una escena de pugilato.

El estado de conservación de la Tomba n. 4255, datada entre el 490 y el 480 a.C., es muy precario, pero permite distinguir dos puertas en la pared del fondo de la única cámara de la tumba.

⁴⁵⁴ STEINGRÄBER 1985b; 374.

⁴⁵⁵ CRISTOFANI 1995; 56-95.

⁴⁵⁶ BLANCK - WEBER-LEHMANN 1987.

Sobre sus paredes se pueden ver varias escenas: un grupo que baila y toca instrumentos, un grupo de caballeros y un ambiente natural⁴⁵⁷.

Por último, hay otro grupo compuesto por tres ejemplares donde se encuentran tres puertas pintadas, una en cada pared: la Tomba delle Porte e Felini, la Tomba delle Iscrizioni y la Tomba della Fustigazione.

La primera, datada en el 530-520 a.C., ha sufrido un destino desafortunado porque no se han conservado ni el espacio, ni ningún tipo de dibujo. Tenemos sólo una descripción del siglo pasado que se limita a indicar los frontones y algunas características arquitectónicas⁴⁵⁸.

Como se puede deducir por el nombre, la tumba presentaba abundancia de puertas, cada una en el centro de una pared, y de felinos, dos leones en la pared del fondo, leopardos como acróteras en las puertas laterales y varios felinos enfrentados en los dos tímpanos.

Contemporánea es la Tomba delle Iscrizioni de Tarquinia (Fig. 34), hoy en día inaccesible, que se conoce sólo gracias a los dibujos que Carlo Rugani hizo en 1835. En sus tres paredes había puertas ficticias con la iconografía canónica, es decir, dos hojas divididas en paneles y cerradas por travesaños tachonados⁴⁵⁹.

Esta vez el contexto es dionisiaco. Además de las tradicionales escenas de combates agonísticos, de danza en honor al muerto y naturalistas, en este caso los leones persiguiendo cabras en compañía de sátiros en los dos tímpanos, hay representados un *kantharos*, sátiros itifálicos y figuras a caballo que hacen pensar en un cortejo de Dionisio.

Algunos han leído la escena como de iniciación sexual, que tiene como protagonistas un hombre adulto, que hace las veces de oficiante, con el pene en erección decorado con un lazo y “armado” con un cetro con el que parece que da órdenes, y un joven, también desnudo, con la cabeza rodeada por un lazo, que pone mucha atención en las palabras de su compañero.

⁴⁵⁷ NASO 1996; 212.

⁴⁵⁸ NASO 1996; 196.

⁴⁵⁹ TORELLI 1997; 130.

Mientras en esta tumba la relación con la sexualidad es sólo una hipótesis, es una certeza en la Tomba della Fustigazione (Fig. 35), que ha pasado a la memoria colectiva precisamente por la presencia de escenas eróticas⁴⁶⁰.

La tumba, datada entre el 500 y el 490 a.C., es interesante para nosotros porque presenta una puerta ficticia que se reduce hacia la parte superior y que tiene un armazón rojo muy marcado.

Cada una de las puertas, presentes en las tres paredes, está dividida en dos hojas y cerrada por dos travesaños, uno vertical y uno horizontal, tachonados por clavos con cabeza circular.

Además de las escenas sexuales explícitas, que en ninguna otra tumba ocupan tanto espacio, encontramos una escena de lucha y un desfile de bailarines y músicos en la pared de la entrada.

Se trata de tumbas arcaicas que representan la puerta al Inframundo como un trío. Esta multiplicación podría carecer de sentido, como han defendido algunos autores, y excluiría su identificación con la *ianua Ditis*⁴⁶¹, dado que, en época arcaica, los Etruscos todavía no habían asimilado los usos y creencias religiosas de los griegos.

Sin embargo, aunque el proceso “grecizante” del más allá es posterior a estas tumbas, ambos pueblos ya mantenían relaciones comerciales desde el siglo VII a.C. y, junto a las mercancías, también viajaban las ideas y las “modas”⁴⁶².

De este modo, antes del inicio del “*Greek problem*”, las poblaciones de Etruria conocían el pensamiento griego sobre la muerte y veían representaciones del πύλαι Ἄϊδος sobre la cerámica.

Para qué servían tres puertas es una cuestión en la que merece la pena detenerse partiendo de algunos conceptos básicos.

En primer lugar, hemos señalado cómo el primer pensamiento que los etruscos tuvieron de lo que podía esperarse después de la muerte era una existencia eterna dentro de la sepultura⁴⁶³.

Las puertas interiores están pensadas y pintadas precisamente para que el difunto tenga la posibilidad de moverse, de forma continua y a voluntad, entre el

⁴⁶⁰ NASO 1996; 189.

⁴⁶¹ STACCIOLI 1980; 11.

⁴⁶² MARTELLI 2000; 180.

⁴⁶³ Vd. *supra* 111-112.

limbo en el que se encuentra, es decir, la sepultura, un mundo suspendido entre la vida y la muerte, y el mundo de los muertos propiamente dicho, habitado por demonios y dioses. Las tres puertas servirían simplemente para facilitar los traslados.

Efectivamente, hay un cambio iconográfico que coincide con el momento de máxima influencia de las ideas místicas griegas en Etruria⁴⁶⁴.

La puerta pierde su pesada moldura dórica para convertirse en un arco en el que las hojas se abren ligeramente, como ocurre en las tumbas de la Querciola II, del Cardinale, Tartaglia y n. 5636.

Este nuevo modelo no se limita a la pintura funeraria, sino que se encuentra representado también de manera tridimensional en urnas y sarcófagos, como el de Hasti Afunei o el de la Tomba Bruschi de Tarquinia.

El sarcófago de Hasti Afunei⁴⁶⁵, encontrado en la localidad de Colle, en Chiusi, presenta una escena compleja en la que los elementos dialogan entre ellos: la cubierta con la difunta vestida de "gala" y recostada, la decoración de la caja y las inscripciones.

El nombre de la mujer se puede leer sólo rebuscando entre las diversas didascalias que rodean la escena principal y no, como es habitual, aislado del resto con la fórmula onomástica típica.

Lo que se quiere resaltar, por tanto, no es sólo a la difunta sino las relaciones familiares que ha desarrollado a lo largo de su vida⁴⁶⁶.

El relieve de la caja, que se lee de derecha a izquierda, muestra la llegada de Hasti Afunei al mundo de los muertos. La difunta, en el extremo derecho, está acompañada por un demonio hacia el que será su "último" lugar, representado en el extremo izquierdo por una construcción, probablemente una muralla, en la que se abre una puerta en forma de arco, semicerrada, de la que sale la diosa Vanth con una antorcha encendida.

Entre el alma de la mujer y su destino final se sitúa toda una serie de difuntos identificables como sus parientes, el primero de ellos Larth Afuna, su padre, que la

⁴⁶⁴ TORELLI 1997; 145.

⁴⁶⁵ Palermo, *Museo Archeologico Regionale*, inv. 8468. DE ANGELIS 2015.

⁴⁶⁶ DE ANGELIS 2015; 419.

abrazo. Le siguen su madre, Larce, su hermano, Larza Afuna, y su marido, Vel Arntni.

Está claro que el acento se pone en su relación con su familia y no con su marido, el único hombre del sarcófago que no está ligado a los demás por la sangre.

Además, la figura principal es el padre que no sólo la abraza sino que la coge por la muñeca como si quisiera llevarla hacia el Infero donde él hace tiempo que mora.

Este gesto es común en los contextos funerarios etruscos, como por ejemplo en las "stele felsinee"⁴⁶⁷ y en la Tomba dei Demoni Azzurri⁴⁶⁸.

A pesar de que existan opiniones contrarias, que leen el gesto de la mujer como de despedida de los vivos, más que de saludo a los difuntos⁴⁶⁹, el hecho de que el padre y la madre de la mujer ya hayan muerto cuando lo hace la protagonista⁴⁷⁰ y la ambigüedad de los gestos, que pueden simbolizar ambas cosas⁴⁷¹, hacen pensar que los muertos de la *gens* están yendo al encuentro de Hasti Afunei para reunirse con ella y reestablecer la unión familiar que la muerte había roto.

Una iconografía similar está presente en el sarcófago de la Tomba Bruschi⁴⁷², donde un hombre a caballo, probablemente el difunto, va escoltado por Vanth, que le precede con un antorcha, y de Charun, que lo sigue con su habitual martillo, hacia un edificio con almenas y una puerta entornada. Delante de ella hay dos figuras, un hombre y una mujer, que van a su encuentro.

Probablemente, la dos figuras han salido del mundo de los muertos para dar la bienvenida al difunto son sus padres. Este gesto serviría para enfatizar la continuidad de las familias etruscas, que no se rompe con la muerte.

Ambos sarcófagos se datan a finales del siglo III a.C. y son, por tanto, contemporáneos a las pinturas de las tumbas Querciola II, Cardinale, Tartaglia y n. 5636, con las que comparten iconografía.

⁴⁶⁷ CERCHIAI 1995; 387-388.

⁴⁶⁸ RONCALLI 1997 E ADINOLFI - CARMAGNOLA – CATALDI 2005.

⁴⁶⁹ HAARLØV 1977; 25-26.

⁴⁷⁰ PRAYON 2004: 54-55.

⁴⁷¹ DAVIES 1985; 632.

⁴⁷² Tarquinia, *Museo Archeologico Nazionale*, RC 1424. PRAYON 2004; 54-55.

En este punto es necesario preguntarse si la presencia de puerta en el más allá etrusco es un elemento “original” o de “importación” griego.

Es indudable que la influencia de los cultos místéricos griegos sobre la religión etrusca ha dejado un poso importante y visible en las puertas entornadas que permiten el paso entre el mundo de los vivos y el de los muertos, sobre todo cuando dejan al “muerto desde hace tiempo” salir al encuentro del “apenas muerto”.

Sin embargo, las puertas bien cerradas, con hojas y travesaños que las tachonan para impedir que se abran, iconografía mayoritaria en las tumbas de la necrópolis de Tarquinia, debía ser un elemento autóctono, como sostiene también Torelli⁴⁷³.

La puerta cerrada sería el punto exacto de paso al más allá mientras el resto de la tumba sería sólo el espacio de frontera que ocupa el muerto en el momento de la sepultura, en el que aún puede mirar hacia el mundo de los vivos, las escenas de banquete y de juego, pero con la perspectiva de tener que pasar el umbral.

Hemos intentado resolver el “problema etrusco” estudiando las fuentes arqueológicas en su propio contexto porque no disponemos de fuentes literarias que nos iluminen al respecto. Sólo nos queda analizar el mundo romano, con sus sarcófagos y sus urnas funerarias.

4.4. ESTELAS COMO PUERTAS: UN PUNTO DE ACESO AL MUNDO DE LOS MUERTOS EN EL MUNDO DE LOS VIVOS.

En las fuentes literarias, la presencia de puerta de entrada al Infero, entendidas en sentido arquitectónico, la encontramos en aquellas de influencia griega, mientras que las que carecen de ella privilegian entradas de tipo natural.

Por ello sorprende que en la epigrafía funerarias sea muy común el motivo de la *ianua Ditis* sobre todo en la Italia central, donde constituyen un grupo homogéneo⁴⁷⁴.

Se trata de una serie de monumentos funerarios que, probablemente, están influidos por la iconografía del mundo etrusco⁴⁷⁵ donde, como hemos visto, hay un

⁴⁷³ TORELLI 1997; 127.

⁴⁷⁴ PACI 1990.

⁴⁷⁵ DELPLACE 1989; 155.

gran número de puertas del Infero en todo el arte funerario, tanto el anepígrafo como el que está acompañado de breves inscripciones⁴⁷⁶.

La homogeneidad a la que nos referíamos debe principalmente a dos factores aparte de la obvia continuidad temática: *in primis*, a la geografía, dado que la mayor parte de los ejemplares proviene de la Italia central, en particular de Umbria, Sarsina, Urbino, Sassoferrato, Fabriano, Gubbio y Todi⁴⁷⁷, de la poi región de los *Marsi*⁴⁷⁸, de los territorios de la *X Regio Augustea*, Aquileia, Ateste, Brixia, *Parentium* y Verona⁴⁷⁹, y de Isernia y Venfaro⁴⁸⁰.

En segundo lugar, influye el factor cronológico. Son estelas de época republicana y sólo pocas excepciones llegan hasta la primera mitad del siglo I d.C. Además, se datan en el momento justo posterior al proceso de “romanización” de esos territorios⁴⁸¹.

Empezamos a ver nuestros ejemplares, divididos por áreas geográficas, empezando por el grupo más numeroso, compuesto por ocho piezas, dos anepígrafas, procedentes de *Sentinum*. Están organizados en tres registros: la parte superior, el tímpano decorado, la parte central, el arquitrabe inscrito, y la parte inferior con la puerta de los *Inferi*⁴⁸².

En las dos sin epígrafe no tenemos suficientes elementos como para realizar un análisis que nos permita entender la condición social y la procedencia del difunto y/o el dedicante.

Una se conserva en el Museo Archeologico di Sassoferrato⁴⁸³, la otra está empotrada sobre el arquitrabe de una casa abandonada de Aia Cupa⁴⁸⁴.

Siguiendo el orden de catalogación del *CIL*, la primera tiene una decoración de rosa o estela en el tímpano, pero no es posible escoger entre ambas opciones. Está dedicada a un liberto de la *tribu Palatina* (*CIL IX, 5767*)⁴⁸⁵:

⁴⁷⁶ LETTA-D'AMATO 1975; 267-273.

⁴⁷⁷ DELPLACE 1989; 154.

⁴⁷⁸ LETTA – D'AMATO 1975; pp. 156-157, 168-169, 183, 192, 231, 243-244, 257-258, 260-263, 266-272, 275, 328, 330, 335, BUONOCORE 1982 e LETTA 2016.

⁴⁷⁹ TRAMUNTO 2008b.

⁴⁸⁰ TRAMUNTO 2008a; 247.

⁴⁸¹ VENANZONI 2005; 50.

⁴⁸² TRAMUNTO 2008a; 248.

⁴⁸³ PACI 1981; 434.

⁴⁸⁴ PACI 1981; 462-463.

⁴⁸⁵ MARENGO 2010; 44.

T(itus) Aetrius T(iti) l(ibertus) Pal(atina tribu) Eros

Tito Aetrio Eros, hijo de Tito, liberto, de la tribu Palatina.

Los siguientes dos ejemplares muestran la puerta *Ditis* de dos mujeres⁴⁸⁶: Appaedia, de nacimiento libre, cuya inscripción menciona sólo su nombre, *Appaedia Q(uinti) f(ilia)* (CIL XI 5769), y Ausilia Arura, una liberta muerta a los veinte años y recordada por su madre con las palabras (CIL XI 5770):

*Asullia (mulieris) l(iberta) Arura
vix(it) an(nis) XX hie sitast
mater f(aciendum) cur(avit).*

*Asullia Aura, liberta de mujer.
Vivió veinte años. Aquí yace,
Su madre lo hizo.*

También liberta era Magia, o Macria, dependiendo de la lectura⁴⁸⁷.

Su monumento, hoy empotrado en el atrio del ayuntamiento de Fabriano, mencionaba, bajo un tímpano decorado con dos pájaros, su nombre: *Magia C(ai) l(iberta) Philaen[is], Magia Fileni, liberta de Gaio* (CIL XI 5783).

De nacimiento libre era Murrasia Salvia, *Murrasia Cn(aei) f(ilia) / [S]alvia* (AEP 1981, 328), mientras que liberta era Vettia, liberta di Sesto, *Vettia Sex(ti) l(iberta)* (AEP 1981, 329)⁴⁸⁸.

En virtud de las características epigráficas, en particular la paleografía y la onomástica, tanto de Appaedia como de Vettia, que no muestran *cognomina* de ningún tipo, todas las estelas pueden datarse en época republicana o en la primera mitad de época augustea⁴⁸⁹.

En lo que respecta a la relación entre la iconografía y la comisión, notamos que, excepto en el caso de Tito Aetrio Eros, se trata siempre de mujeres, ya sean ingenuas o libertas. Podría inferirse que la pertenencia a uno u otro género es un motivo para la elección de una estela con la puerta del Mundo Inferior. Este “*gender gap*” sólo está presente en *Sentinum*.

⁴⁸⁶ CENERINI 2008; 67.

⁴⁸⁷ SASSI 1936; 71.

⁴⁸⁸ PACI 1981; 423-433.

⁴⁸⁹ TRAMUNTO 2008a; 249.

De los territorios de la *X Regio Augustea*⁴⁹⁰, Aquileia, Ateste, Brixia, Parentium y Verona, provienen once ejemplares, y sólo los siete de Aquileia ya muestran cómo el motivo iconográfico no es una cuestión femenina.

La primera estela que ha que considerarse es la de Gneo Ceiano, conservada hoy en el Collegio friulano per Fanciulli Mutilati di Udine. Se trata de una pieza de piedra a la que le falta la parte superior, decorada como si fuera una puerta a tímpano con dos hojas.

El monumento está datado en época republicana y su inscripción es muy fragmentaria: [--- *libertis*] *liberta[bus(que) / Cn(aeus) Ceianius Cn(aei) l(i)bertis] / Ampio* (CIL V 8363 = *InscrAq* 3406).

De Strassoldo proviene otra estela de piedra caliza (Fig. 36), la de los hermanos *Spedii*, datada entre el 100 y el 50 a.C.

Está diseñada como si fuese una puerta con tímpano de dos hojas, con la cabeza de Medusa en el tímpano y la inscripción: *L(ucius) P(ublius) Sp[e]jdiēs Sal(vi) f(i)lii) Salvetis* (CIL V 1338 = *InscrAq* 3462)⁴⁹¹.

Su sepultura debía estar situada en la vía funeraria de Aquileia, hoy visible sólo en el tramo de la ciudad⁴⁹², donde los viandantes podían intercambiar saludos con los dos hermanos, Lucio y Publio.

Ellos dos lo hacían desde su tumba y este es un dato fundamenta: la *ianua Ditis* no es metafórica porque sirve como unión entre el mundo de los vivos (la calle, la vía) y el de los muertos (la estela), permite un diálogo entre ambos⁴⁹³.

Que el difunto pudiese, en cualquier momento, empezar a hablar con los vivos que pasaban frente a su tumba es un motivo tópico de las inscripciones funerarias romanas⁴⁹⁴, en las que el muerto se dirige directamente al que pasa para contarle su muerte y, en algunas casos, para tranquilizarlo en el caso de que su *umbra* decida manifestarse o hablar directamente con el viadantes sin usar el epígrafe como intermediario.

Tenemos también otra estela (Fig. 37), de piedra calcárea y datada entre el 50 y el 27 a.C., que representa una puerta doble cerrada. Cada hoja de la puerta

⁴⁹⁰ TRAMUNTO 2008b.

⁴⁹¹ BRUSIN 1991-1993, III; 1222, HOPE 2001; 145 y BUONOCORE 2013; 378-382.

⁴⁹² BRUSIN 1941.

⁴⁹³ ZACCARIA 2014; 668.

⁴⁹⁴ STRAMAGLIA 1999; 296-299.

tiene dos paneles y, sobre ellos, un tímpano con la inscripción *Hagi Ai (servi vel potius liberti) / medici (InscrAq 70)*, según la mayoría, o quizás *Hagiai medici*, entendiendo *Hagiai* como genitivo singular.

La inscripción de los Rameii se presenta, en cambio, sobre una estela calcárea más articulada, encuadrada en la segunda mitad del siglo I a.C., que pudo haber sido dividida en tres partes (Fig. 38).

La parte superior presenta un retrato maculino y uno femenino en un pequeño edículo sostenido por columnas. Sobre él encontramos el epígrafe y, en la parte inferior, hay una puerta con dos batientes donde el tirador representa dos cabezas de león con anillas entre sus dientes.

En realidad tiene dos inscripciones, una en el sector limitado al epígrafe que reza *P(ublius) Rameius / Hilarus v(ivus) f(ecit) Ario l(iberto) / et libert(is) liberta(busque) (InscrAq 3454)*, sin ninguna mención a la mujer del edículo; y otra, más tardía respecto a la principal, que se encuentra sobre la puerta y dice: *T(itus) Firmius Primigenius*.

Finalmente, en el Museo Arqueológico de Aquilea, Tramunto señala la presencia de tres estelas que representan la puerta de los *Infierni* y cuyo estado de conservación, verdaderamente precario, no permite leer la inscripción incisa sobre la puerta.

No podemos considerar homogéneo el grupo de difuntos a los que estaba dedicado este monumento sepulcral, a diferencia de lo que habíamos deducido observando las estelas de Sentinum.

De la onomástica se deduce que la extracción social de las personas citadas en las fuentes era variada. Tenemos la presencia de un médico, quizás esclavo o liberto (*InscrAq 70*), dos nacidos libres, Lucio y Publio Spedii (*CIL V 1328 = InscrAq 3462*), un liberto sin ninguna especificación concreta (*InscrAq 3454*), algún individuo de extracción social incierta llamado *Tito Firmio (InscrAq 3454)* y un gran desconocido, teniendo en cuenta que la inscripción que menciona a *Cn(aeus) Ceianius Cn(aei) l(ibertus) Ampio (CIL V 8363 = InscrAq 3406)* no tiene suficientes elementos para comprender su estatus social.

Se trata de un motivo iconográfico no limitado a individuos con condiciones socioeconómicas particulares, ni tampoco condicionado por el dedicante ni el que recibe la dedicación.

Estamos hablando de una decoración que sirve para transmitir visualmente la idea de lo que representa la estela: el paso abierto al mundo de los muertos desde el mundo de los vivos.

De Ateste, hoy la localidad de Este cercana a Padua, proviene una estela calcárea datada en el principado de Augusto, dedicada a un soldado donde podemos ver una *ianua Ditis* cuatripartita con las hojas con cabeza de león y la inscripción *T(itus) Atidius T(iti) [f(ilius)] / Rom(ilia) Porcio, / miles leg(ionis) XLIX (CIL V 2499 = ILS 2268)*.

En peor estado de conservación encontramos el fragmento proveniente de la antigua Brixia en el que se puede intuir la parte superior de una puerta con una inscripción muy fragmentaria que no permite aportar hipótesis: *[- - -] / [- - -]ino Sa[- - -] / [- - -A]lpinae M[- - -] (Suppllt 10.14)*.

En Parentium, o mejor en el territorio de esta ciudad y de Tergeste, se ha encontrado una estela (Fig. 39) de época republicana dedicada a Cornelia Erotis (CIL V 394), mujer sobre la que tampoco podemos avanzar ninguna hipótesis pero sí podemos señalar que su cognomen de origen griego podría indicarnos su estatus liberto.

La puerta de Cornelia está muy estilizada, con dos hojas yuxtapuestas coronadas por un tímpano decorado con un vasculum sobre el cual tenemos la inscripción.

En el Museo Arqueológico de Parenzo se conserva una estela fragmentaria de la que falta tres secciones en la zona superior, la izquierda y la inferior. En esta estela se reconoce otra *ianua Ditis*. El estado de conservación es tan precario que no podemos entender si hubo inscripción alguna. En cualquier caso, si la hubo, no se puede leer nada .

Finalmente, en Verona, en el Museo Arqueológico, encontramos una estela sin epígrafe que deja entrever una puerta clásica de entrada al inframundo, dividida en dos hojas, cada una en dos paneles donde, en el inferior, hay un espacio con dos cabezas leoninas como aldaba.

Vista la diversidad de las estelas de la estela no parece que haya un grupo homogéneo tampoco por género o condición cultural. La iconografía parece tener unas características bien definidas y enraizadas en la zona.

De Alba Fucens, colonia latina en el área de Abruzzo desde la primera guerra samnita (Liv. 10.1.1), provienen otros monumentos fúnebres pertenecientes a la tipología que estamos tratando. Uno de ellos está dedicado a tres hermanos, artesanos locales, y otro a una figura femenina sobre la que no podemos decir mucho.

La primera estela o, mejor dicho, la parte superior de esta, se encuentra en Avezzano, en la provincia de L'Aquila, en el jardín del Palazzo del Genio Civile.

Se trata de un monumento en piedra calcárea, privado de tímpano, que muestra dos batientes cerradas con clavos de cabeza redonda, con una inscripción incisa en una banda sobre el arquitrabe, encuadrada por dos figuras masculinas con túnica corta e instrumentos de albañilería.

El texto que celebra a estos dos artesanos, retratados a los lados con las herramientas del oficio, indica (*CIL IX 3906 = ILS 4022*):

*P(ublius) T(itus) Sex(tus) Herennieis Sex(ti) f(ili) Ser(gia tribu)
Supinates ex ingenio suo
epointe (!).*

*Publio, Tito y Sexto Erennio, hijos de Sexto, de la tribu Sergia,
de Supinate. Gracias a su habilidad
lo hicieron.*

El monumento se puede datar a la mitad del siglo I a.C., como sugieren los caracteres paleográficos y el texto. El nominativo en *-eis* de *Herenneis* y la expresión *epointe ex ingenio suo*, copia de la "firma" artística griega *ἔπιοιούντο*, corroboran la propuesta de datación.

Tanto los dedicantes como los difuntos serían los tres hermanos Herennio, los cuales, probablemente después de haber abierto un taller lapidario en Alba Fucens, habrían destinado su propia obra maestra para ellos mismos, en la forma de una estela típica con *ianua Ditis* pero con una versión más compleja.

También proveniente del mismo lugar, pero conservado esta vez en el Museo Cívico local, hay otra estela calcárea, datada en la primera mitad del siglo I a.C., con una inscripción colocada entre el tímpano decorado con rosetas y el arquitrabe: *Titucia M(ani) f(ilia)* (CIL IX 4036) .

El área marsa, en los Apeninos de Abruzzo actuales, es particularmente prolífica en lo que respecta a las puertas del inframundo, hasta tal punto que algunos estudiosos han sostenido que esta zona fue el lugar de nacimiento de esta iconografía.

Encontramos, de hecho, algunos ejemplares como el de la localidad de Casette delle Lepre. En esta piedra calcárea blanca extremadamente friable, lo cual explica su estado de conservación, tenemos representado en relieve la imagen de otra puerta con dos batientes cerradas, cada una dividida en paneles con marcos decorados con tachuelas en forma circular.

Probablemente, esta puerta estaba o iba a ser completada con un tímpano trabajado en una pieza aparte. Todo ello está datado en el siglo I a.C. .

La parte superior presenta una inscripción, o mejor dicho, la parte de la inscripción que no estaba en el tímpano sólo es comprensible si tomamos la globalidad de la estela, teniendo en cuenta el tímpano con forma de pentágono que, por suerte, ha conservado.

Este tímpano se presenta exquisitamente trabajado y decorado con dos delfines que saltan hacia una corona de hojas circular y, en la parte superior, dos pavos de perfil con las colas desplegadas moviéndose hacia los objetos de forma circular, difíciles de identificar, y una inscripción en dos líneas incisas más una tercera contenida en la parte alta de la estela con la puerta:

*C(aius) Lollidius P(ublili) f(ilius). Quoniam dies // quom fato
[mi]ñus quam
[n]atus sum se ob̄tulit, //
quod par parenti f[ac]ere fuer[at] f[i]lium, // [mors i]ñmatura fecit
filio //
[ut facer] et̄ pater.*

(Aquí yace) Gayo Lollidio, hijo de Publio. Ya que, por voluntad del destino,

*llegó el día en el que soy menos que un
nacido,
mi muerte antes de tiempo hizo que el padre hiciese por el hijo
lo que es justo que el hijo haga por el padre.*

Como se puede observar, son cuatro senarios yámbicos, de los cuales el último es un tópico de la epigrafía funeraria, no regular en el que el que dedica, un niño nacido muerto, se dirige directamente al que lee el texto, recordando la tarea que debería haber hecho erigiendo una estela a su padre y no viceversa.

Si la puerta al inframundo aparece representada habitualmente en área marsa, como hemos visto a propósito de dos ejemplares de Alba Lucens, la particularidad de esta estela viene dada sobre todo por el hecho de estar coronada de un tímpano decorado con figuras muy importantes, como se observa en la esfera *post mortem*: los delfines que nadan en torno a la Isla de los Bienaventurados y los pavos como símbolo de la eternidad.

Todas las estelas examinadas hasta ahora muestran dos hojas en la puerta al inframundo bien cerradas y selladas. Si el monumento es suficiente para marcar el punto donde el mundo de los muertos se encuentra con el de los vivos con su presencia, el contacto entre ambos mundos no es tan fácil.

Obviamente, la situación cambia cuando, inesperada y voluntariamente, la jambas se abren y dejan una pequeña apertura que permite la comunicación entre las dos realidades.

4. 4. CUANDO LA PUERTA SE ABRE: LOS MONUMENTOS GRANDIOSOS DE SARSINA Y ROMA.

Moviéndonos siempre a lo largo de los Apeninos en dirección al norte, debemos detenernos esta vez en la parte tosco-emiliana, en particular en Sarsina, en la necrópolis de Pian di Brezzo de donde proviene un espectacular y grandiosos monumento fúnebre con forma de ediculum (Fig. 40), dedicado probablemente a dos hermanos y erigido a finales del siglo I a.C. (AEp 1980, 0410) :

*[- A]f(?)fionius C(ai) f(ilius)
Rufus //
A(ulus) A[ffionius? ---]*

[-----] //
Postum[ia]
mat[er] //
ex testam[ento ---] C(ai) f(iliae) Polla[e]

Affionio Rufo, hijo de Cayo
Aulo Affionio

...
la madre Postumia
por testamento ...

A pesar de que hay una laguna importante en la inscripción que no permite comprender bien el texto y su destino, la iconografía es absolutamente clara.

Sobre una base cuadrada de 4.62 metros por lado, decorada con un motivo floral y con bucráneos que corre por todos los lados siguiendo un friso dórico, hay un templete con columnas corintias y una puerta falsa en la pared del fondo.

Sobre ella hay una cúspide piramidal con dos esfinges a los lados, posicionadas para custodiar al difunto. Esta pirámide tiene como base un capitel que, a su vez, usa como basa un vaso cinerario en forma de globo. Todo el conjunto alcanza 13.35 metros de alturas.

Entre las columnas se mueven cuatro personajes, uno de los cuales podría ser Affionio Rufo, al que conocemos por la inscripción, que parece estar esperando frente a la puerta que no está del todo cerrada.

Este tipo de imagen no es nueva para nosotros. Parece indicar el encuentro entre miembros de la misma familia frente a la puerta del inframundo que había tenido lugar en el sarcófago de Hasti Afunei.

En este sarcófago, la nueva difunta se encontraba a un grupo alegre de su familia que le había precedido en la muerte y que la esperaban para darle la bienvenida y hacerla sentir “como en casa”.

La clave para entender por qué las terribles puertas de Dite se abren ocasionalmente frente a los vivos parecen ser precisamente los elementos de la familia, como lo sugiere el altar cinerario de los hermanos Clodi (Fig. 42 = *CIL VI* 15699):

*C(aius) Clodius Apollinaris,
v(ixit) a(nnis) V, m(ensibus) VI, d(iebus) VIII.*

Dīs Manibus.

C(aius) Clodius C(ai) f(ilius)

Primitivus, vixit ann(is)

XI, diebus XXV,

C(aius) Clodius Secundus

et Clodia Prima f(ecerunt).

Cayo Clodio Apollinar. Vivió cinco años seis meses, ocho días.

A los Dioses Manes.

*Cayo Clodio Primitivo, hijo de Cayo. Vivió once años,
veinticinco días.*

Cayo Clodio Segundo y Clodia Primera lo hicieron.

La extensión del monumento, datado en el siglo I d.C. es menor respecto al que habíamos visto anteriormente, pero se trata de un objeto grandioso, destinado a acoger las ofertas periódicas para los dos hermanos.

Bajo la sección epigráfica se encuentra una puerta, dividida en paneles y con anillas para abrirla, pero con dos victorias aladas que las mantienen abiertas para permitir la entrada de los niños.

El evento traumático adquiere un cariz más “dulce” y la distancia entre vivos y muertos cambia bajo el control, no de dos terribles figuras monstruosas, sino de dos victorias que acogen a los recién llegados y que, en la eventualidad de un dolor demasiado fuerte y prolongado de los padres, podrían reabrir ligeramente la puerta para permitir a los Clodios regresar momentáneamente entre los vivos.

Evidentemente, ha habido un cambio respecto a lo que debía ser el concepto original de puerta cerrada que caracterizaba las tumbas etruscas más antiguas. En ellas las puertas tenían una función topográfica que señalaba el punto exacto en el que el difunto debía pasar para entrar al mundo de los muertos.

En cierto punto la situación cambia lentamente. Las puertas cambian en época helenística, no sólo en su forma respecto a las pinturas etruscas, pasando de puertas dóricas a arcos, sino sobre todo en el significado.

A partir de ahora en las puertas hay cortejos más o menos extensos de almas que van a encontrarse con el difunto para darle la bienvenida y para sancionar de alguna manera la pertenencia a su comunidad. A partir de ahora el difunto pasa a ser miembro de una familia transversal entre el mundo de los vivos y de los muertos y que ni siquiera la muerte puede romper.

CONCLUSIONES.

VIVOS Y MUERTOS: UN PÉNDULO OSCILANDO ENTRE AMOR Y TERROR.

Hemos llegado a un punto en el cual debemos planteamos si realmente las Puertas del Mundo Inferior servían para una comunicación más o menos activa y consciente entre los vivos y los muertos. También es necesaria una reflexión razonada sobre la presencia de elementos parecidos a los que tenían los vivos en el otro mundo.

Hemos visto que hasta las primeras representaciones literarias del reino de Hades las puertas se caracterizan por la presencia de un reino donde los elementos arquitectónicos tienen gran importancia. Patroclo, en su descripción a Aquiles de su situación de punto muerto frente a la laguna Estigia, al no poder atravesarlo sin sepultura, lo menciona como πύλαι, puertas o cancelas, según como quiera entenderse.

No se requiere un esfuerzo imaginativo para considerar que las πύλαι debían de ser la vía de acceso a una δόμος, *casa*, y que, debido al estatuto divino del propietario, debía tratarse de una verdadera y sofisticada casa señorial.

Desde el inicio el dios Hades es descrito como un verdadero ἄναξ, un *señor*, y en los poemas homéricos, tiene tanto un palacio como posesiones terrenales y bienes. Se evidencia además el uso de la palabra οἰκία, que el dios usa para referirse a su reino, el cual es custodiado por una guardia de perros inteligentes y crueles, Cerbero, que no permite a ninguno de los difuntos salir.

Su δόμος debía de ser inmensa y bien estructurada, caracterizada por la presencia de diversas estancias, como la describen los poetas: el dios tiene una habitación nupcial, θάλαμος, donde Hermes se encuentra con su esposa, un salón donde acoge a los huéspedes ἔδρα, y otra estancia, τέραμνον, un vestíbulo, μέλαθρον, e incluso un patio abierto, αὐλή .

No sorprende de hecho que Hesíodo sostenga que se trata de unas δόμοι ἠχήμεντες, *casas resonantes por el eco*, la grandiosidad del palacio hace que los ruidos se amplifiquen en su interior y, desde una estancia, se repitan en las contiguas.

Otra característica fundamental de la casa de Hades es la luminosidad que emana, debido a los elementos de bronce y plata y los muros blanquíssimos, μαρμάρειαι, que definen este lugar único como un espacio agradable del otro mundo.

Aunque sea cierto que los difuntos se encuentran después de la muerte, en un mundo caracterizado por elementos humanos que reconocen, también encuentran después de la muerte elementos ajenos.

El clima, permanentemente húmedo gracias a la presencia de la Éstige, Aqueronte, Cocito y Piriflegetón, la oscuridad que reina y la flora, caracterizada por los saúces, ἰτέαι, *álamos negros*, αἴγειροι, y el *asfodelo*, ἀσφοδελός, convierten el otro mundo en un espejo deforme y “per-verso”, en el sentido etimológico, del mundo de los vivos.

No obstante, el elemento de la puerta debe de ser, en varias descripciones del otro mundo fundamental, tanto para convertirse, a través del epíteto πυλάρταο, el que se ajusta a las jambas de la puerta e lo convierte en más el que ajusta las puertas y las hace más fuertes, característica propia del dios del inframundo.

El significado verdadero de πυλάρταο merece ser redefinido. Cuando el lector se enfrenta ante este epíteto es reflejado un momento de dolor profundo, cuando la muerte es percibida como una separación tajante del difunto con los vivos.

En ese momento Hades es un dios cruel que, armado con una suerte de attrezzo de artesano, arregla el sistema de oscilación de sus πύλαι, de modo que permanecen bien cerradas y no permiten a las ψυχαί de los difuntos abandonar su lugar.

Sin embargo, parece que está en contraposición con otros atributos del dios, presentes en los poemas homéricos, donde su casa se describe como εὐρυπυλῆς, *la de las largas puertas*. Se trata de una cancela robusta por un lado, pero de gran amplitud por la otra de modo que los muertos, si han recibido el γέρας θανόντων, *los donos de los muertos*, pueden pasar.

Con estas circunstanciales puertas cerradas jamás se sostendría la hipótesis de una comunicación entre vivos y difuntos por medio de estas puertas. En el primer caso literario de diálogo entre testas dos categorías es una escena un tanto particular porque Patroclo aún no ha superado la laguna Estigia y al no estar definitivamente instalado en el otro mundo no se puede mover cómodamente por el mismo.

También Odiseo habla con los difuntos; todo el libro once de la *Odisea* está centrado en las conversaciones con diversos personajes, sea con Tiresias, con una

madre afectuosa o con los grandes héroes y heroínas del mito que despiertan su curiosidad. Todos ellos acuden a la puerta de acceso de la casa de Hades.

Surge de manera espontánea la pregunta de si estas puertas están cerradas herméticamente como el término *πυλάρτιο* dejaba imaginarse, o quizá existen ciertos casos, absolutamente especiales y nunca de manera común, en el que las *πύλαι* se quedan entornadas, permitiendo un contacto, solamente verbal, entre los dos mundos.

Los testimonios arqueológicos, en nuestro caso las pinturas vasculares, sirven de ayuda y soporte a nuestra hipótesis porque, en este momento ya no es el sentido metafórico el que prima sino que los artistas pintan lo que sucede en el mundo de los muertos.

Los casos en los que el pintor refleja la oscuridad del reino de Hades, son en realidad escasos y están relacionados con grandes eventos mitológicos en los que había una tradición previa de relación con el inframundo: la *nekylia* de Odiseo, grandiosa pero perdida obra de Polignoto, la captura de Cerbero por Heracles y la catabasis fallida de Orfeo.

En el primer caso asistimos a una representación de todo el mundo del mas allá, a los personajes estandarizados que Odiseo ya conocía, se añaden otros a discreción del pintor que, según la *l'ekphrasis* de Pausanias, se insertan en esto ambiente de rocas subdividido en pequeños grupos temáticos.

El género literario al cual pertenece la descripción del Periegeta contiene el defecto de explicar una pintura según bloques de acción sucesivas, una detrás de la otra, sin permitir una visión de conjunto de toda la composición, operación que normalmente requiere una metodología analítica, es decir, de valoración general en el que se inserta cada una de las partes particulares.

Sin embargo, es común para nosotros comprender que un pintor del siglo V a. C. podría imaginar la superficie de un vaso como un lugar potencial de representación del Más Allá.

Nos queda la sorpresa de constatar que no es representado ninguno de los elementos arquitectónicos que se describen o mencionan en los testimonios literarios, aunque sí esta presente el ambiente general, con la presencia de los ríos,

árboles, flores y rocas. Permanecen ciertos elementos humanos, aunque el palacio con sus estancias, la puerta y el vestíbulo desaparecen por completo.

Un motivo para explicar este factor puede ser que en realidad la ambientación de la escena resulta ya de por sí clara y no deja lugar a dudas debido a la presencia de difuntos por una parte y de Odiseo y compañía por la otra. En este caso el más allá se enmarca gracias a los cuatro grandes condenados, Ocho, las Danaides, Sísifo y Tántalo. Su presencia en los márgenes señala y limita el espacio y los confines del Hades..

Obviamente resulta claro que, para la pintura vascular, es necesario un tipo diferente de escamotaje, algún elemento que convierta inmediatamente en comprensible dónde se está realizando la escena debido al espacio reducido del que dispone el pintor.

Uno de los grandes motivos, muy representado en la cerámica, es la captura de Cerbero, representado en el momento en que Heracles lo está conteniendo y arrastrando fuera de su casa. Este motivo es de especial interés para nuestro estudio porque permite al espectador, al igual que al semi Dios, asomarse al Más Allá.

El desarrollo de esta iconografía está definitivamente estandarizado. A la derecha de la imagen se representa el mundo de los muertos, dividido del mundo de los vivos por una columna, dorica en la mayor parte de los casos, y encima, aunque no de manera obligatoria, un arquitrabe. A la izquierda se ve a Heracles aproximándose al perro, con prudencia o de manera violenta, pero siempre sosteniendo unas cadenas de robustas dimensiones.

Todo lo que sucede a la derecha es la representación de los muertos, y todo lo que sucede a la izquierda atañe a los vivos: documentamos en ocasiones una posición intermedia con la presencia de Atenea y Hermes, como ayudantes del héroe y a veces a la izquierda Hades o Perséfone, los cuales, en pie o sentados en su trono, asisten al rapto de su animal doméstico.

Lo que es especialmente relevante para nuestro estudio es cómo el elemento arquitectónico está mayoritariamente presente en este tipo de representación. Queda claro que el mundo de los difuntos coincide con la casa de Hades, en una situación de espacio reducido en la cual no es viable la representación de

determinadas almas famosas. La representación de un porticado es más que suficiente para que el espectador interprete que la escena sucede en una habitación privada.

Los elementos que se encuentran en el interior los descubrimos a través de la pintura apulia en cráteras que nos aportan información complementaria. Frecuentemente aparece Orfeo frente al palacio de Hades y Perséfone, mientras suena la flauta para convencerlos de permitirle volver con la ψυχή de Eurídice. Es por lo tanto otra escena pero es también un mortal el que entra y sale del Hades.

Llama subitamente nuestra atención el hecho de que la casa de la pareja se represente sin muros. Incluso si se tratara de una convención iconográfica, fruto de la imposibilidad de mostrar la reacción de las dos divinidades frente a la música de Orfeo si se representara la casa sin muros.

De nuevo vemos confirmada la presencia de arquitectura: techos con tímpanos decorados con cuatro columnas profusamente elaboradas, todo en un plano realzado por uno o dos escalones respecto al suelo, pero siempre sin puerta.

La única representación de una puerta se encuentra, o mejor decir que es la única que hemos encontrado, en una crátera apulia procedente de Ruvo, que desgraciadamente a día de hoy no conservamos. En esta pieza, la conocida escena de persuasión musical que lleva a cabo Orfeo, se añade una Victoria alada que, al lado del cantor, está abriendo una puerta.

Contemplamos la apertura de una puerta, posiblemente una promesa “especial” del destino reservado únicamente a los seguidores del Orfismo. Este dato puede estar relacionado con la persecución de toda la existencia de una vida post mortem separada del resto de los difuntos, alejada de los terrores y monstruos que habitan el Más Allá.

La recurrente insistencia en estos elementos sirve, a nuestro parecer, a remarcar el concepto de frontera. Por lo tanto, las πύλαι indican el punto que sale de la seguridad y familiaridad de la δόμος para entrar en un mundo que, si no es abiertamente hostil, al menos es desconocido y potencialmente peligroso. Por ello las πύλαι Αἴδωο muestran el punto en el cual, según el concepto de per-versión del mundo de los vivos que hemos remarcado, se deja representados aquellos elementos que eran familiares para entrar en un espacio nuevo.

La noción de frontera es fundamental también en el pensamiento romano. Sin embargo presenta dos diferencias fundamentales respecto al griego: la incertidumbre de quién es verdaderamente el señor de los muertos y la visión del ingreso como un lugar selvático donde el hombre no puede racionalizar el espacio.

De hecho, a diferencia de los griegos, que desde los poemas homéricos demostraban una concepción del más allá estructurado no sólo desde el punto de vista habitacional sino desde el punto de vista jerárquico, los romanos reconocen hasta a tres divinidades que pueden ocupar el rol de dominus de los difuntos: *Dis*, *Orcus* y Plutón.

Si bien el último parece ser un verdadero calco del griego Hades, los otros dos asientan sus raíces en tiempos tan alejados y a un nivel de profundidad que, con la excepción de las suposiciones, no podemos afirmar rotundamente nada sobre sus orígenes. Sólo podemos admirar todas las transformaciones de las que han sido víctimas.

Hemos señalado la dependencia del Plutón romano con respecto al mundo griego. Este dato permite aproximarse a un problema diferente que atañe al momento en el que las fuentes latinas hablan de *ianua Ditis*, o *porta Ditis*, y si son fruto de una concepción “romana” o “griega”.

Virgilio, por poner un ejemplo, menciona expresamente las *ianuae Ditis*, puertas de Dite, pero los estudiosos han señalado que toda la catabasis de Eneas era deudora de la visión griega del mundo *post mortem*.

De mala gana es preciso constatar que cada vez que las puerta del Mundo Inferior aparecen en los testimonios literarios latinos, estamos frente a un texto independiente, por diversas motivaciones y diversas entidades, separados de la literatura griega.

El propio Cicerón, defensor a ultranza de la *romanitas*, criticaba la creencia popular de un más allá terrorífico, poblado por almas crueles y monstruos sanginarios, al cual se acedía por medio de una puerta (Cic. *Tusc.* 1.10 y 1.36-37).

Pero gracias al Arpinate y a la feroz crítica sobre las difusas creencias en torno al *lacus Avernus*, nos damos cuenta de un elemento de vital importancia: parece que los romanos concebían el ingreso al mundo de los muertos como una

cavidad natural, un ingreso abierto al fondo de la tierra del cual salen miasmas y vientos tóxicos.

La puerta del Mundo Inferior romano es, a diferencia de las πύλαι Ἄϊδαο, un pasaje natural y no arquitectónico. Una apertura natural a los *Inferi* que no se puede conseguir cerrar y está siempre peligrosamente abierta.

Por consiguiente, y a pesar de todas estas premisas, la iconografía de las estelas romanas y de las tumbas etruscas muestra, muy habitualmente, una representación de una puerta dividida en cuatro paneles y con batientes en forma de anillo.

El mundo etrusco ha sido un privilegiado como eslabón de unión en el encuentro entre los griegos y las poblaciones itálicas, por lo tanto, también de los romanos. La ausencia de fuentes escritas no nos ha permitido poder desarrollar un capítulo a propósito, pero la abundancia de arquitectura funeraria compensa con absoluta certeza la ausencia de fuentes escritas de origen etrusco.

En las necrópolis de Etruria, el motivo de la “falsa puerta” aparece de manera súbita y precoz a finales del siglo VII a.C., en la necrópolis de Banditaccia. Las tumbas se decoran con puertas dóricas, cerradas, esculpidas tanto en el interior como exterior del túmulo.

El motivo iconográfico se asienta con fuerza y esá presente en la pintura en torno al 560 a.C., aunque el momento de máxima difusión se produce entre finales del siglo VI e inicios del V siglo a.C.. las tumbas de la necrópolis de Tarquinia representan una falsa puerta pintada, en la mayor parte de los casos en la pared del fondo de la cámara sepulcral principal.

A menudo se tratan de puertas bícromas, con moldadura dórica, divididas en paneles con los batientes cerrados gracias a pesados clavos tachonados en la pared. Solamente en Monterozzi, es un motivo presente en el 40 % de las sepulturas.

Las pinturas de las tumbas ayudan a comprender mejor la funcionalidad de las puertas: el alma del difunto, que inicialmente se imaginaba que iba a pasar la eternidad en el interior de la tumba, tenía a su disposición estas puertas tanto para poder acoger las ofrendas de los vivos como para poder acceder a los Inferos.

Las *ianuae Ditis* señalan por lo tanto, el momento desconocido en el que el difunto pasaba de un mundo a otro, a menudo de manera simbólica pero también física como ocurre en la tumba n. 3098, donde una maqueta de un edificio, destinado a albergar las cenizas del difunto, es decorada con una puerta de reducidas dimensiones.

Parece por lo tanto un momento en el que las falsas puertas pasaron de moda para regresar “renovadas” en plena época helenística. Usamos el término renovación porque se cambia la forma de las puertas, que mutan de una forma rectangular hacia un arco y cambia la ideología que hay detrás. A partir de este momento las puertas se abren ligeramente y dejan entrar, para que los parientes que lo han amado en vida se reúnan con el difunto.

La comunicación se transforma en actividad en dos niveles: muertos “antiguos” y muertos “recientes” se pueden comunicar entre sí en el momento en el que el segundo se encuentra en el estadio liminal entre la muerte biológica y el ingreso a los Infiernos. Sin embargo, si la puerta que da al mundo de sombras está semi abierta, también los vivos que se encuentren frente a ella podrán, aunque por poco tiempo, comunicarse con los difuntos.

Hallamos una situación análoga en las estelas romanas que asumen un rol de punto de contacto con el más allá entre los vivos. De este modo, sin distinción de género, clase social o edad, se difunden las representaciones figuradas de la estelas de falsa puerta cerradas, tripartitas y con los batientes en forma de anillo, pero esta vez son imposibles de abrir porque hay clavos tachonados a modo de cerradura.

Es preciso recordar que se dan circunstancias en las que existe la posibilidad de apertura de estas *ianuae*, pero son muy concretas. En dos ejemplos monumentales, una tumba familiar, y en el área cineraria de dos hermanos, la puerta fue representada abierta, medio cerrada en el primer ejemplo, sostenida por dos Victorias aladas en el segundo.

A raíz del presente trabajo se trataba como objetivo principal indagar las razones profundas de la presencia de puertas en el más allá y como estas son fundamentales para que vivos y muertos puedan comunicarse, a pesar de Hades y Dite.

El motivo de su presencia deriva de la necesidad del hombre de percibir un continuum respeto a los familiares que le han precedido, los propios padres in primis pero también, más generalmente, el resto de familiares.

Hemos visto como la muerte hace crecer en el hombre una angustia profunda que radica su base en la propia ausencia, de quien poco antes estaba entre el mundo de los vivos, que apoya sus bases precisamente en la ausencia conclamada de quien hasta poco antes estaba presente con nosotros y para nosotros; una pérdida tal que requiere una rápida respuesta cultural al problema.

Resulta por lo tanto necesario para los vivos imaginar, por los propios difuntos amados, una forma de existencia o subsistencia, algo residual que queda en el interior del sepulcro, o incluso la eternidad en un lugar lejano como ἀμηνῶν κάρηνα, *cabezas sin fuerza*, o un viaje difícil a través de un mundo de alegría y dolor, son alternativas mejores al “no existir”.

Pero si existe el “ser”, el “alma”, debe de tener a su vez un modo para comunicarse, sobre todo en casos de necesidad extrema, debido a situaciones difíciles para los vivos sea a nivel personal como colectivo. En definitiva, debe de existir un punto de contacto con el Más Allá.

Esto deseo se debe de compaginar con el miedo hacia todo aquello que podía existir en el otro lado, criaturas demoníacas, animales feroces y divinidades potentes que habitan este lugar poco hospitalario y que transforman negativamente todo con lo que entran en contacto.

La muerte es un elemento de contaminación y el cuerpo del difunto es potencialmente miasmático, es portador de desventuras, tanto biológicas como espirituales, para los vivos.

¿Cómo se puede tener una cosa alejada y cercana al mismo tiempo? Es decir, ¿Cómo tenerla separada pero también unida? La solución es simple: a través de una puerta.

Las puertas no son muros, no son algo inmóvil e inabarcable sino un elemento arquitectónico que puede, al mismo tiempo, separar dos espacios que pueden comunicarse de nuevo cuando surge la necesidad.

De este modo las πύλη/πύλαι, quedan ligadas a la idea de “afuera”, empleado normalmente para referirse a las puertas de la ciudad o a la entrada en una

determinada región, se transforma en permitir separar a los vivos y los muertos, tenerlos “fuera” pero, al igual que cualquier ciudad con puertas, la cancela se abre para dejar pasar de vez en cuando, y también para dejar salir.

Lo mismo ocurre en la lengua latina donde la palabra *fores* sirve para indicar todo lo que queda fuera de la intimidad de la *domus*, puerta, cuya raíz **par-*, “pasar atravesando”, identifica el sustantivo como un punto de paso y de encuentro. Por otro lado *ostium*, de **as-*, “poner en relación”, y al final *ianua*, derivado de **ja-*, con el significado de “proseguir”, “avanzar”.

Gracias a las puertas del Mundo Inferior es posible por un parte preservarse de la contaminación que las divinidades y los difuntos portan, por otro lado hay un sentido de continuidad con la comunidad que habita al otro lado de dichas puertas.

No es casualidad que las puertas se mencionen en los momentos de gran excitación emotiva. Patroclo es citado como si, desde nuestro punto de vista, quisiera consolar a un amigo, recordándole la hora cuando se ha alejado pero que entre ellos solo les separa las *πύλαι*, dispuestas a ser desplegadas para acoger al héroe.

También las puertas se abren en el sarcófago de Hasti Afunei para permitir a la familia de la mujer ser alcanzada y recibir la bienvenida de acceso a los Infiernos. De hecho, acude a sustituir al poco reconfortante Charun como la personalidad psicopompe, recordando a los vivos que los seres queridos han pasado a otro espacio, ya solo como memoria de los que han quedado entre los vivos y dispuestos a visitarlos.

Incluso cuando las *ianuae Ditis* se abren completamente para consolar a los padres por la pérdida de ambos hijos en una edad temprana, como sucede en el ara de los hermanos Clodi, donde las Victorias abren las batentes para dejar entrar a dos muchachos y, tal vez, permitir que salga también su voz.

Las relaciones familiares o de afectividad profunda son el verdadero motor de la apertura de las puertas batientes que dan a los Inferi, la posibilidad de comunicación con quien se ha ido tiene una visión poética. Por ello artistas y pintores intentaron imaginar el mundo del más allá como un lugar de difícil acceso pero no completamente imposible para los vivos.

En resumen, tenía razón Margherita Guarducci cuando en el alejado 1926 individualizaba los dos sentimientos que experimentaban los vivos en relación con lo difuntos: el culto a los muertos se compone y se compondrá de la confluencia de dos sentimientos: amor y miedo.

En que punto llegaban a tener una conversación, en cualquier modalidad y tiempo, es todavía una historia que nos queda por contar.

INDICE DE LAS IMAGINES.

ÍNDICE DE LAS IMAGINES.

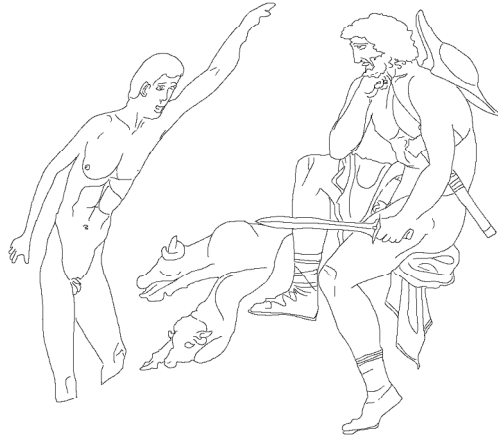


FIGURA 1.
Pelikè de figuras rojas, pintor de Licaon, 440 a.C. c.
Boston, *Museum of Fine Arts*, inv. 34.79.
BEAZ ARF² 1045.3.

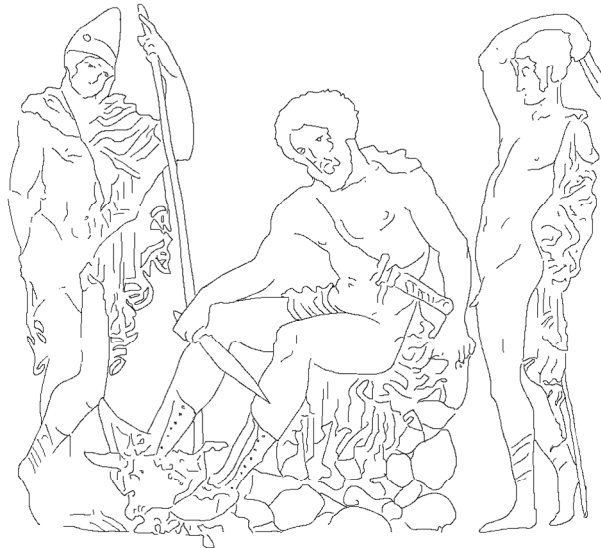


FIGURA 2.
Crátera de figuras rojas, pintor de Dolon, 380 a.C. c.
Paris, *Cabinet des Médailles*, inv. 422.
TRENDALL (1967), 102 n. 532.

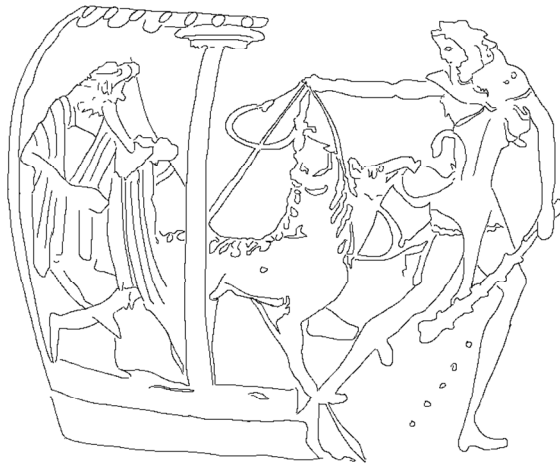


FIGURA 3.
Ánfora de figuras negras, 525-475 a.C.
New York, *Metropolitan Museum*, 41.162.178.
BEAZ ABF 509.155



FIGURA 4.
Ánfora de figuras negras, Lisippide, 550-500 a.C.
Moscow, *Pushkin State Museum of Fine Arts*, II1B70.
BEAZ ABF 255,8.



FIGURA 5.
Ánfora bilingüe, Lisippide o Andokides, 550-500 a.C.
Paris, *Musée du Louvre* F 204.
BEAZ ARF² 4.11, 1617.



FIGURA 6.
Ánfora de figuras negras, Kleophrades, 500-450 a.C.
St. Louis (MO), Gay H. Cone 303060.
BEAZ ABV 405.19.

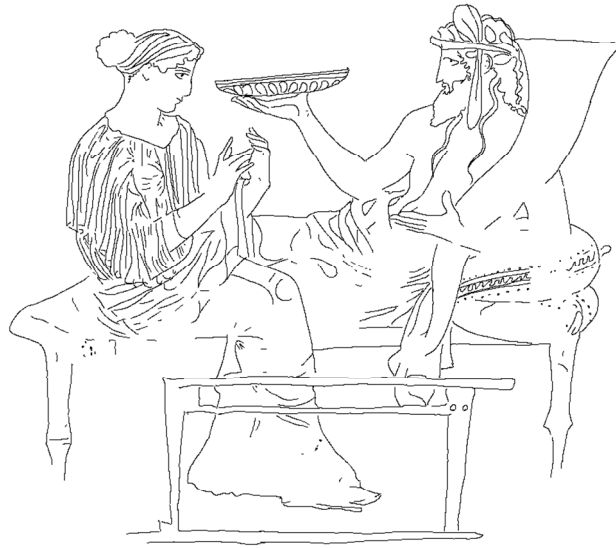


FIGURA 7.
Kylix de figuras rojas, con Hades y Perséfone, pintor de Codro, 430 a.C. c.
London, *British Museum*, 1847,0909.6.



FIGURA 8.
Crátera apulia de figuras rojas, pintor de Licurgo, 360-340 a.C.
Napoli, *Museo Archeologico*, 81666.
LIMC III, PL.399.

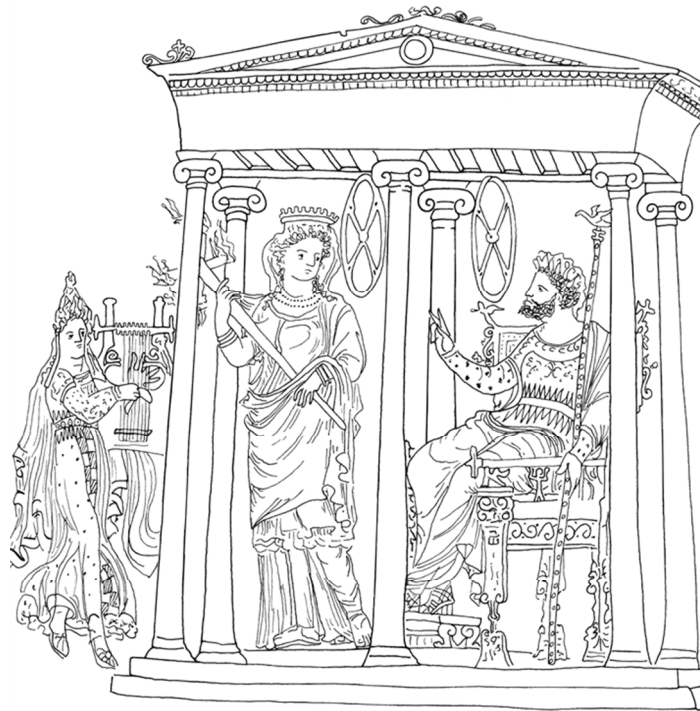


FIGURA 9.
 Crátera apulia de figuras rojas, pintor de Ultretumba, 330-310 a.C.
 München, *Antikensammlungen*, 3297.
 TRENDALL 1982; 533, n.18.



FIGURA 10.
 Cratara apulia a figure rosse, *White Saccos Painter*, 320 a.C. c.
 Malibu, *The J. Paul Getty Museum*, 77.AE.13.
 CVA USA 26, Malibu 3, pp. 7-8, pls. 133-135.

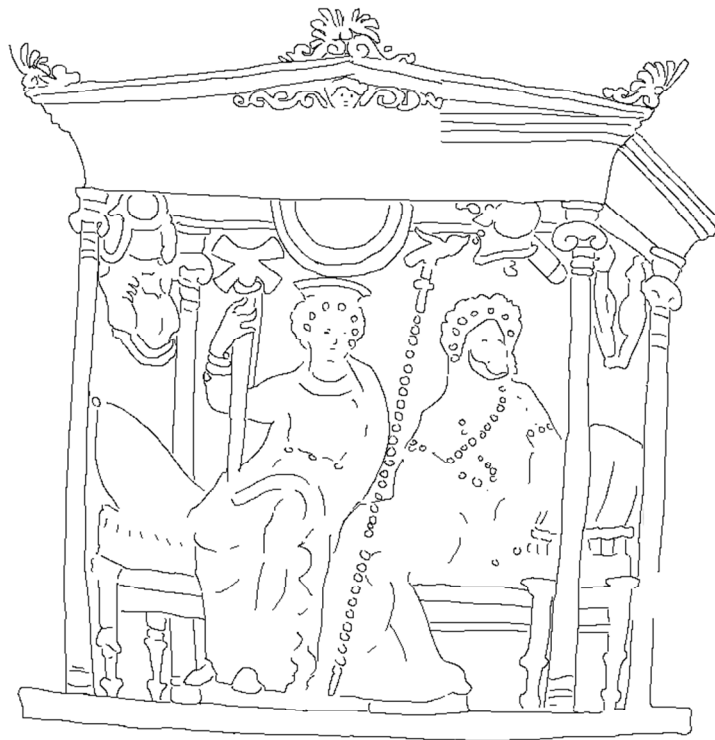


FIGURA 11.
 Crátera apulia de figuras rojas, *White Saccos Painter*, 320 a.C c.
 Matera, *Museo archeologico Nazionale Domenico Ridola*, inv. 164510.



FIGURA 12.
 Crátera apulia de figuras rojas, Hades, Perséfone y Hecate.
 Karlsruhe, *Badische Landesmuseum*, B4

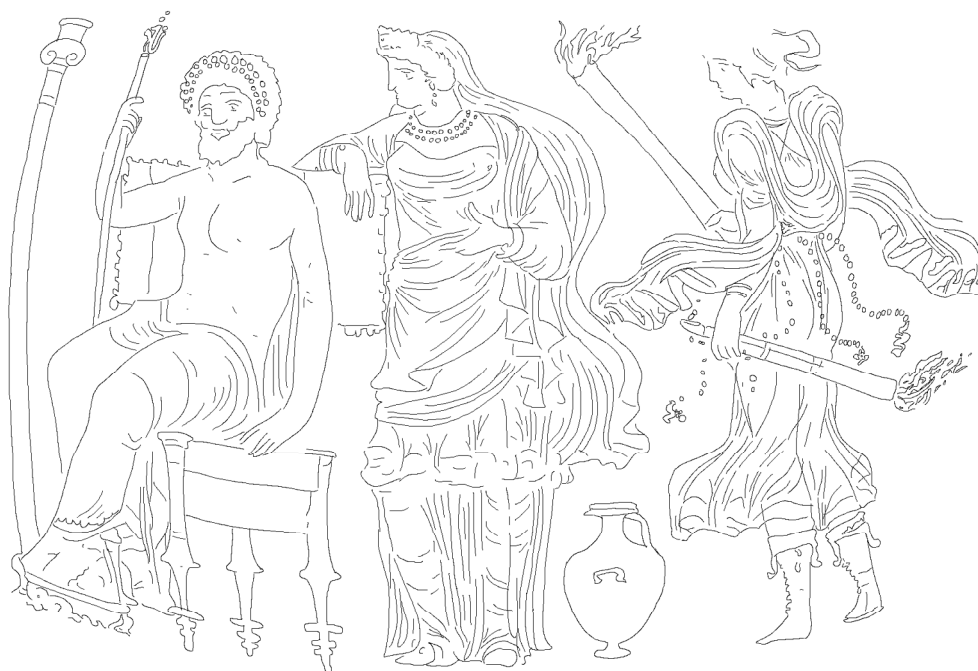


FIGURA 13.
 Ánfora de figuras rojas, Hades, Perséfone y Hecate, Pintor de Baltimore.
 Madrid, *Museo Arqueológico Nacional*, 2015/97/1.

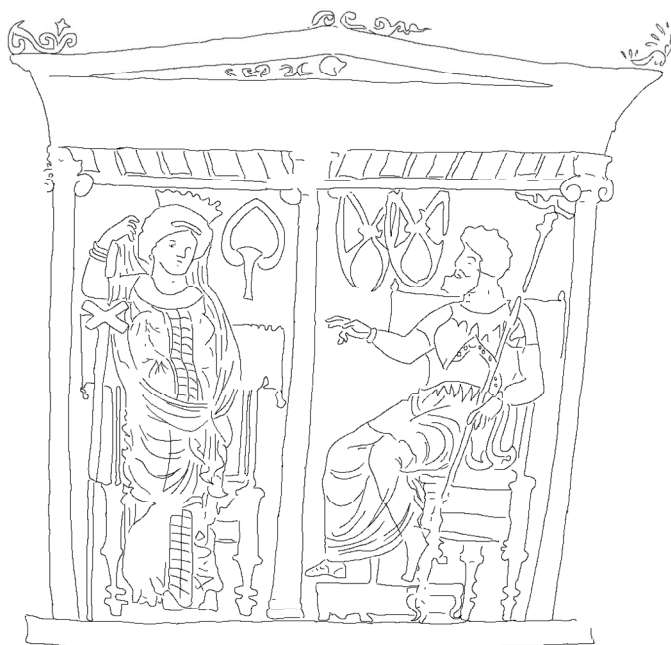


FIGURA 14.
 Crátera de figuras rojas, Hades y Persephone.
 Urbana, *University of Illinois, World Heritage Museum*, 82.6.1.
RVAp Suppl. I 152, 23a.



FIGURA 15.
Crátera apulia de Ruvo, hoy perdido.
Ex. Gr. Ruvo 1094.



FIGURA 16.
Ánfora de el "Gruppo della Tolfa", 540-510 a.C.
Roma, *Museo Etrusco Gregoriano*, Astarita 742.
SCHAUBENBURG 1970; 70, abb. 38 a.



FIGURA 17.
Ánfora de colección privada suiza, 540-510 a.C.
SCHAUBURG 1970; 69, abb. 36.



FIGURA 18.
Espejo etrusco con Tinia como Zeus Olímpico, finales del siglo IV a.C.
Paris, *Cabinet des Médailles*, 1287 = GERHARD ES 2.181.

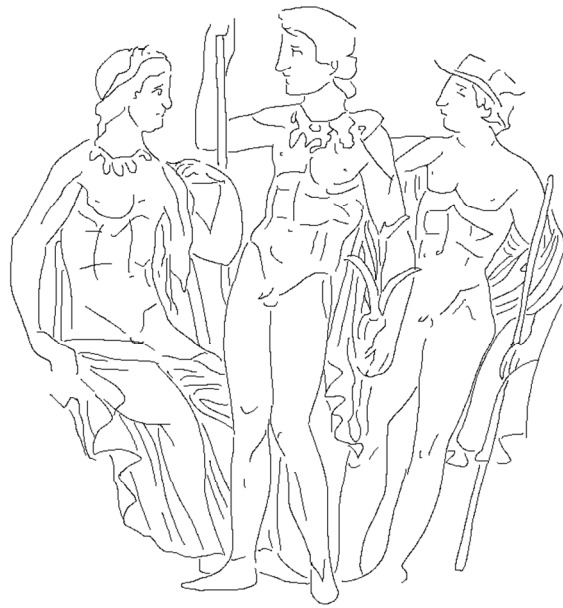


FIGURA 19.
Espejo etrusco con Tinia joven, hoy perdido, finales del siglo IV a.C.
GERHARD *ES* 1.74.

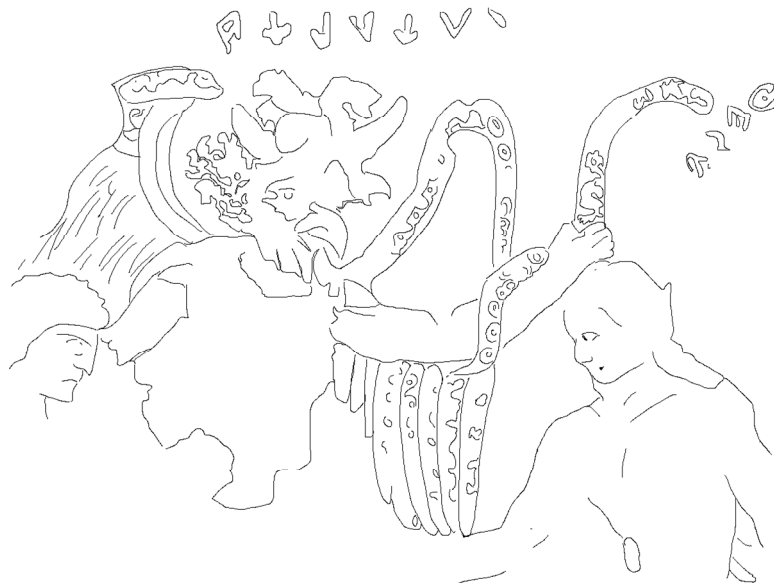


FIGURA 20.
Tarquinia, Tomba dell'Orco II, representación de Tuchulcha, 330 a.C. c.
WEBER-LEHMANN 1995.

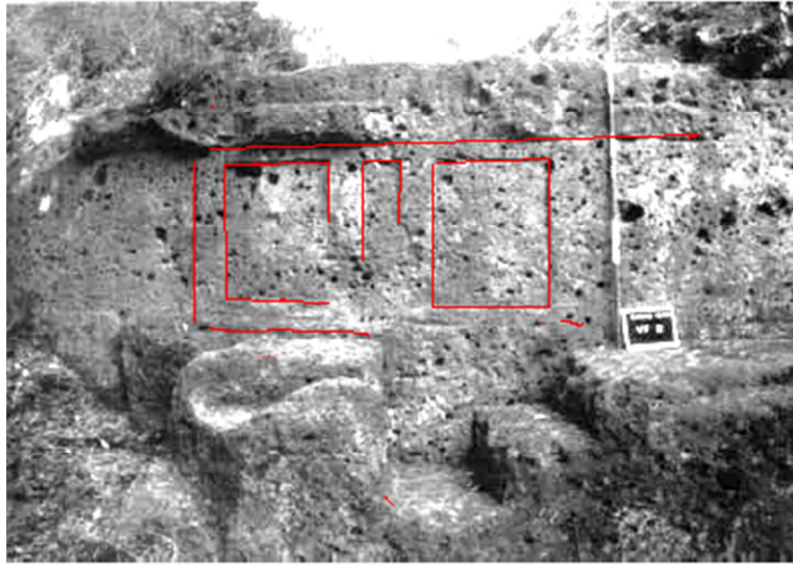


FIGURA 21.
Cerveteri, puerta falsa tallada en la tumba de Via degli Inferi I, finales del siglo VII a.C.
PRAYON 1975; 20.

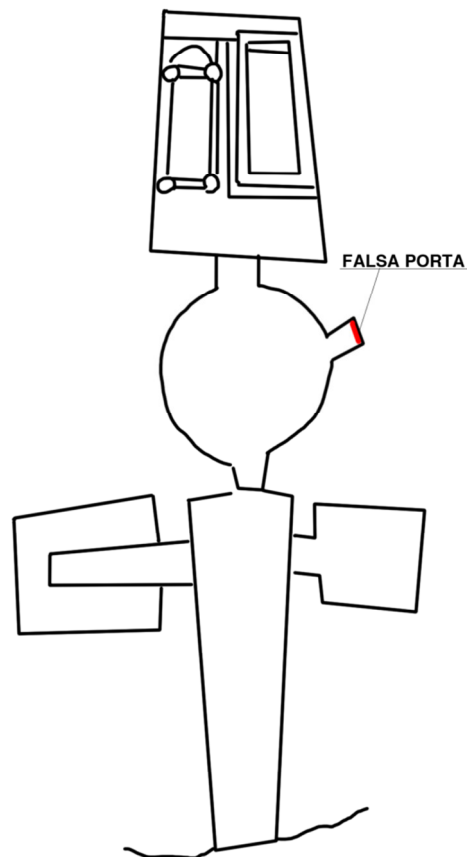


FIGURA 22.
Cerveteri, planta della Tomba del Vecchio Recinto 50, segunda mitad del siglo VIII a.C.
NASO 1996, p. 45.



FIGURA 23.
 Monte Fortino, falsa puerta en la Tomba delle Cariatidi, finales del s. V – principio del s. IV
 secolo a.C.
 ROMANELLI 1986; 47.

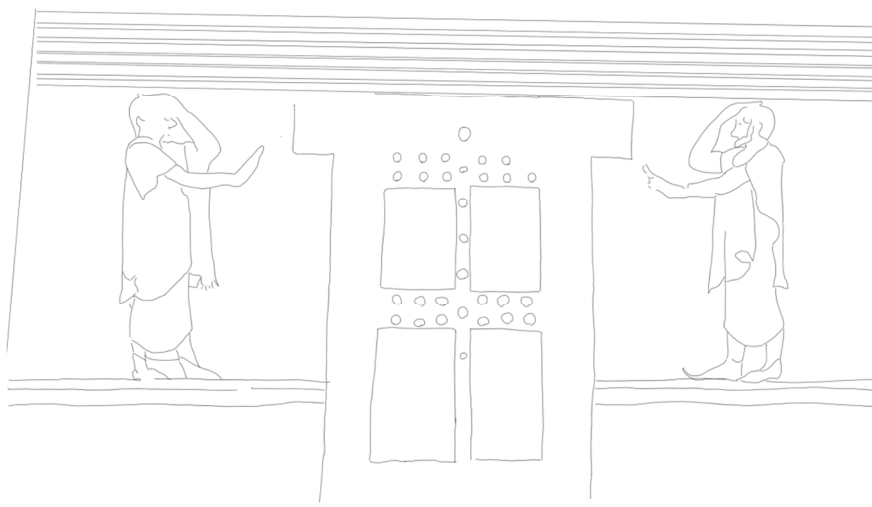


FIGURA 24.
 Tarquinia, Tomba degli Auguri, 530-520 a.C. c.
 NASO 1996; 184 y 357-364.



FIGURA 25.
Tarquinia, Tomba delle Olimpiadi, 520-510 a.C. c.
STEINGRÄBER 1985B; 121.

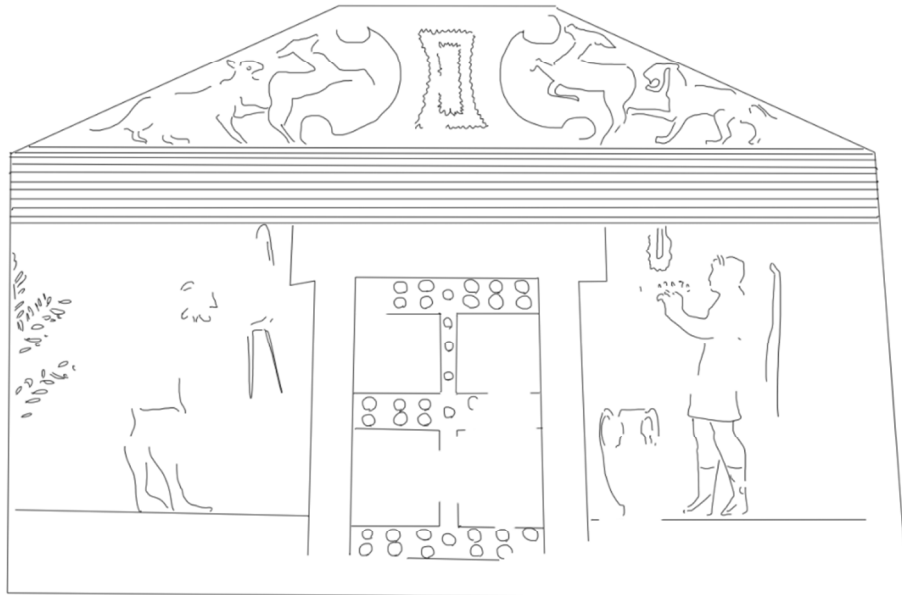


FIGURA 26.
Tarquinia, Tomba Cardarelli 510-500 a.C.
NASO 1996; 196 e 419.

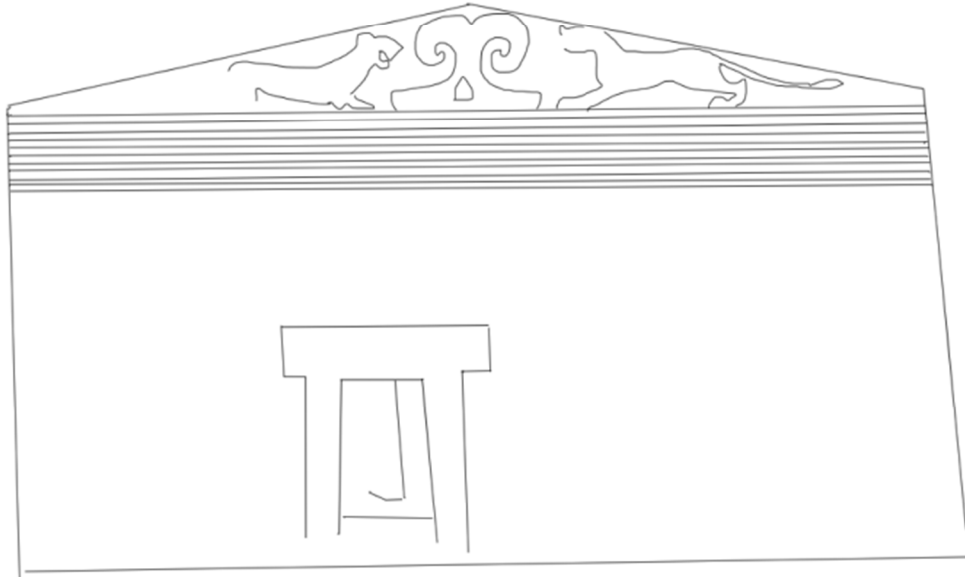


FIGURA 27.
Tarquinia, Tomba n.3098, 500 a.C. c.
TORELLI 1997; 122-131.



FIGURA 28.
Saertano, Tomba della Quadriga Infernale, IV secolo a.C.
MINETTI 2006.



FIGURA 29.
Chiusi, Tomba di Poggio al Moro, 460 a.C. c.
STEINGRÄBER 1985b; 277.

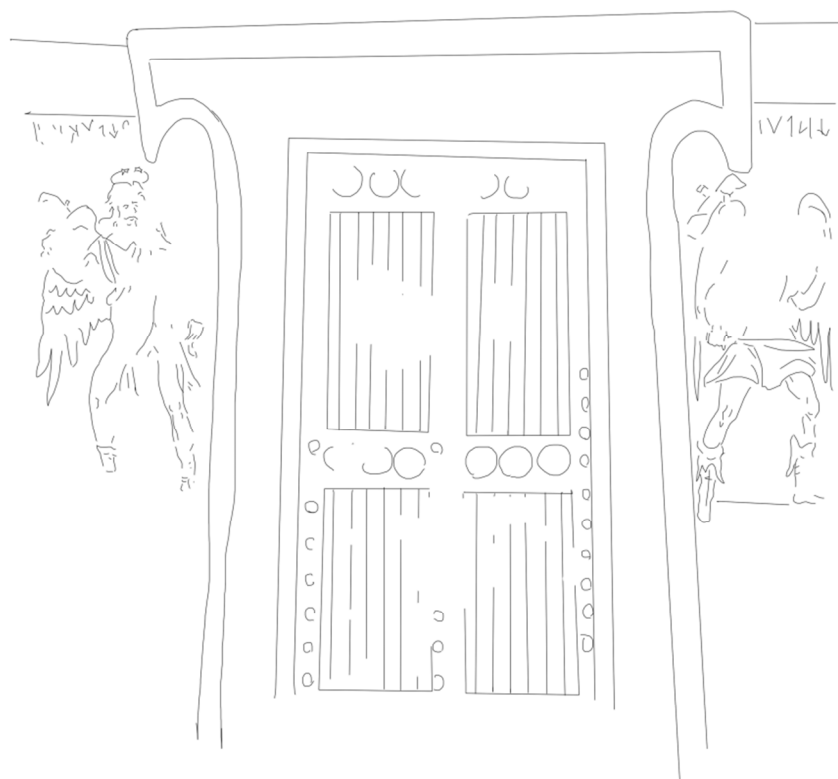


FIGURA 30.
Tarquinia, Tomba dei Caronti, finales del siglo III - principio del siglo II a.C.
MORETTI 1974; 130-132 e STEINGRÄBER 1985b; 55.

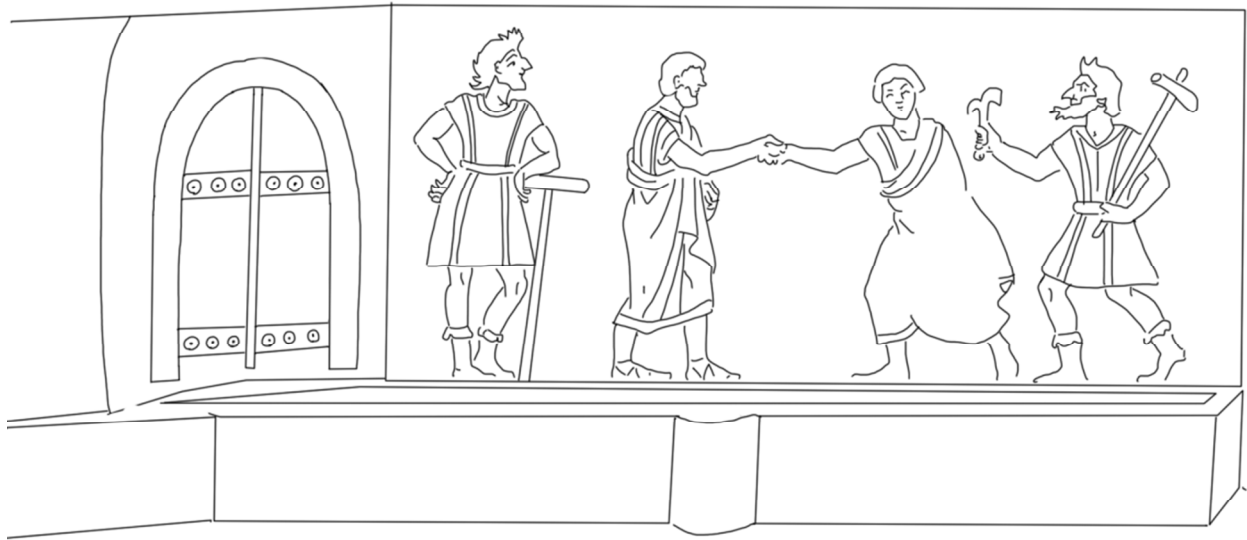


FIGURA 31.

Tarquinia, Tomba della Querciola II, finales del siglo III – principio del siglo II a.C.
CRISTOFANI 1995; 70.



FIGURA 32.

Tarquinia, Tomba Tartaglia, 250-150 a. C.
STEINGRÄBER 1985b; 350

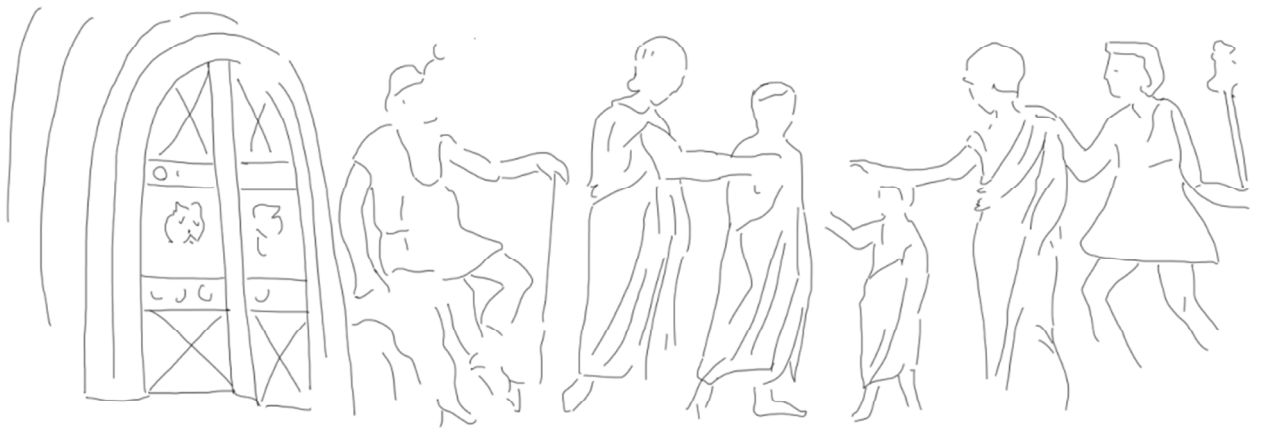


FIGURA 33.
 Tarquinia, Tomba n. 5636, 180 a. C. c.
 STEINGRÄBER 1985b; 374.

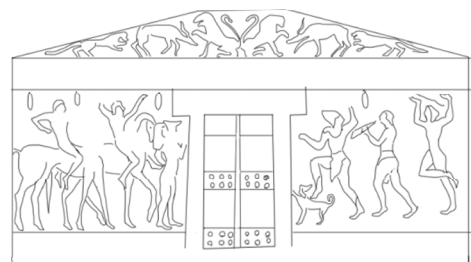
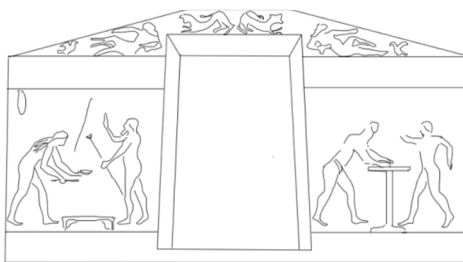
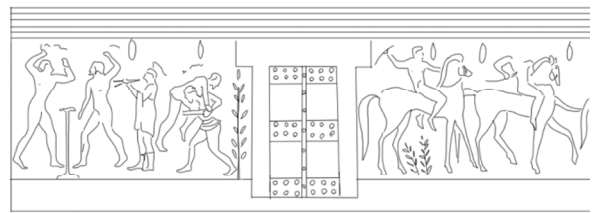
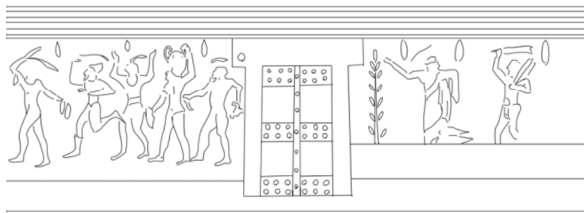


FIGURA 34.
 Tarquinia, Tomba delle Iscrizioni, 520-510 a. C.
 TORELLI 1997; 130.

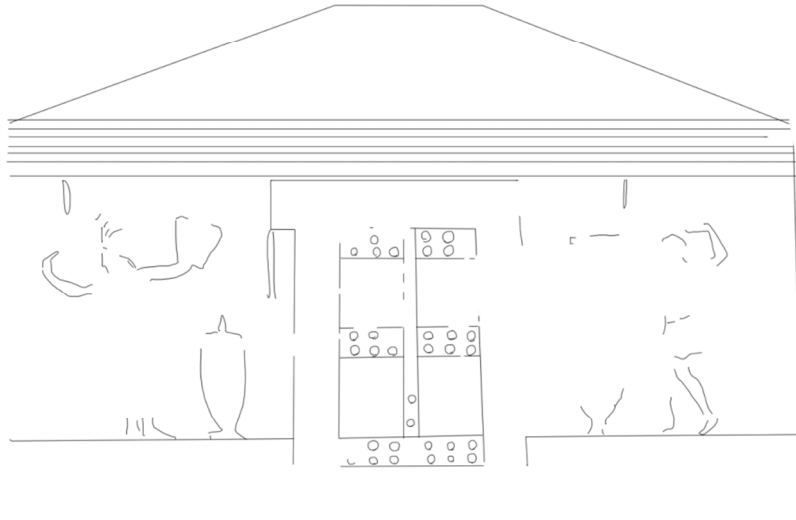


FIGURA 35.
 Tarquinia, Tomba della fustigazione, 500-490 a. C.
 NASO 1996; 189.



FIGURA 36.
 Estele de los hermanosi Spedii, 100-50 a.C.
 CIL V 1338 = InscrAq 3462, BUONOCORE 2013; 378-382.

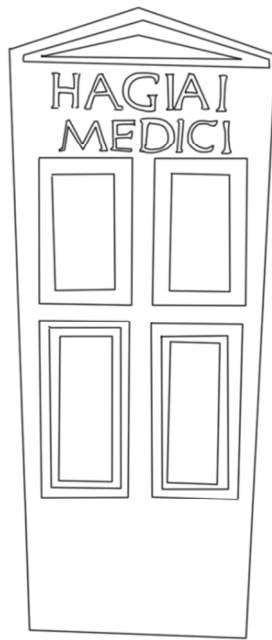


FIGURA 37.
Estela de piedra caliza con falsa puerta da Aquileia, 50-27 a.C.
InscrAq 70, BRUSIN 1991-1993, I; 34-35.

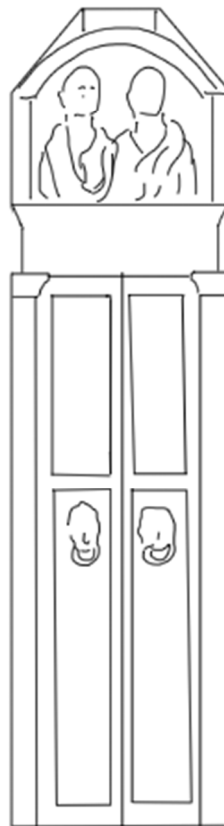


FIGURA 38.
Estele con falsa puerta de los hermanos Rameii.
InscrAq 3454, LETTICH 2003; 290-291.

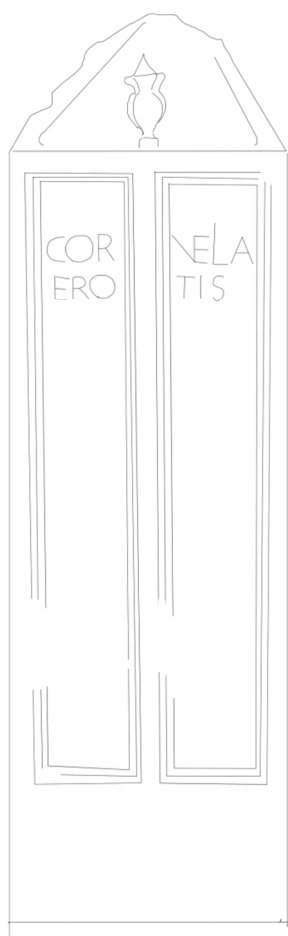


FIGURA 39.
 Estela de Cornelia Erotis da Parentium, finales de la edad republicana.
 TRAMUNTO 2008b; 523.

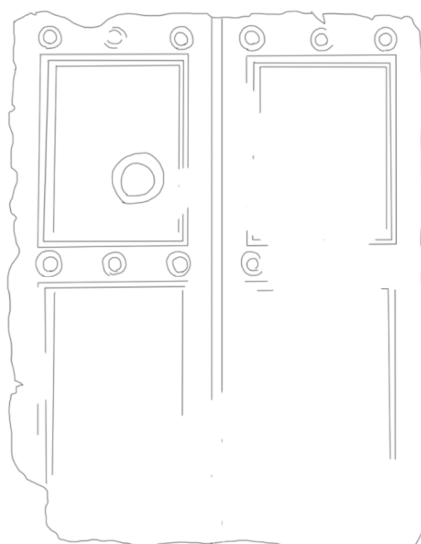


FIGURA 40.
 Estela anepigráfica, I siglo a.C. Ceiano, Deposito del Castello Piccolomini, inv. 14.135.459.
 LETTA 2016; 225.



FIGURA 41.
Momento fúnebre da Sarsina, finales del siglo I a.C.
AEp 1980, 0410, SUSINI 1955; 243-245.

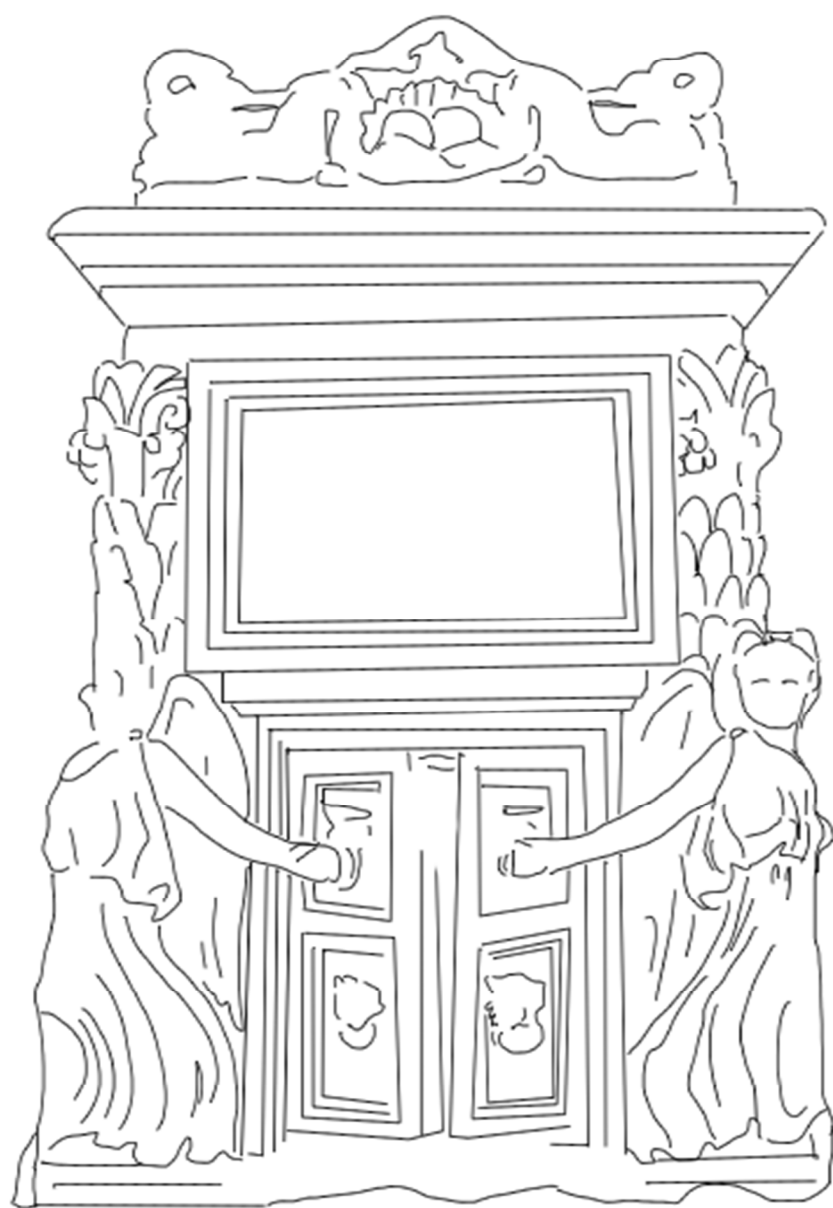


FIGURA 42.
Ara cineraria de los hermanos Clodii, I siglo d.C.
CIL VI 15699, SPINOLA 1996; 54.

BIBLIOGRAFÍA.

BIBLIOGRAFÍA.

ADINOLFI G. – CARMAGNOLA R. – CATALDI M. (2005): «*La Tomba dei Demoni Azzurri : le pitture*», en F. GILOTTA (ed.), *Pittura parietale, pittura vascolare. Ricerche in corso tra Etruria e Campania*, Napoli, 2005, 45-56.

ALLEN, T. W. (1983): *Homeri Opera*, vol. V, Oxford.

ALONSO ALONSO, M. A. (2018): *Los médicos en las inscripciones latinas de Italia (siglos II a.C. - III d.C.). Aspectos sociales y profesionales*, Santander.

ANDO, C. (2008): *The matter of the Gods*, Berkeley.

ARAFAT, K. W. (1996): *Pausanias' Greece: ancient artists and Roman rulers*, Cambridge-New York.

ARBMAM, E. (1926): “Untersuchungen zur primitiven Seelenvorstellung mit besonderer Rücksicht auf Indien”, I, *Le Monde Oriental* 20, 85-222.

ARBMAM, E. (1927): “Untersuchungen zur primitiven Seelenvorstellung mit besonderer Rücksicht auf Indien”, II, *Le Monde Oriental* 21, 1-185.

ARIÉS, P. (1980): *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Bari. Ed. Orig. *L'homme devant la mort*, Paris, 1977.

BAGLIONI, I. (2014a): «Prolegomeni allo studio della sfera del *post mortem*. Brevi osservazioni di metodo», en I. BAGLIONI (ed.), *Sulle Rive dell'Acheronte. Costruzione e Percezione della Sfera del Post Mortem nel Mediterraneo Antico*, Roma, 9-18.

BAGLIONI, I. (2014b): «Kerberos. Il cane guardiano degli Inferi nella *Teogonia* esiodea», en I. BAGLIONI (ed.), *Sulle Rive dell'Acheronte. Costruzione e Percezione della Sfera del Post Mortem nel Mediterraneo Antico*, Roma, 21-28.

BALDASSARRI, P. - SAPELLI, M. (1988): «Le Sculture. I magazzini. I sarcofagi», en A. GIULIANO (ed.), *Museo Nazionale Romano*, Roma, I.9-10.

BASSETT, E. L. (1955): “Regulus and the Serpent in the *Punica*”, *Classical Philology* 50, 1-20.

- BEEKES R. (2010): *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden.
- BEJOR, G. – CASTOLDI, M. – LAMBRUGO, C. (2008): *Arte greca: dal X al I secolo a.C.*, Milano.
- BELTING, H. (2011): *Antropologia delle immagini*, Roma. Ed. originale: *Bild-Antrophologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Paderborn, 2002.
- BENVENISTE, È. (1969): *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, I-II, Paris.
- BERNABÉ, A. (1999): “Una cita de Pindaro en Platòn, *Men.* 81 B (PI. FR. 133 SN.-M.)”, en J. – A. LÒPEZ FÉREZ (ed.), *Desde los poemas homéricos hasta la prosa griega del siglo IV d.C. Ventiséis estudios filológicos*, Madrid, 239-259.
- BERNABÉ, A. (2009): «Imago Inferorum Orphica», en G. CASADIO – P. A. JOHNSTON (eds.) *Mystic Cults in Magna Graecia*, Austin, 95-130.
- BERNABÈ, A. (2015): “What is a katábasis? The Descent into the Netherworld in Greece and the Ancient Near East”, *LEC* 83, 15-34.
- BERNABÉ, A. - JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, A. I. (2008): *Instructions for the Netherworld*, Leiden – Boston.
- BETTINI, M. (1998): *Nascere*, Torino.
- BIANCHI, U. (1963): “Razza aurea, mito delle cinque razze ed Elisio”, *SMSR* 34, 143-220.
- BIANCHI, U. (1988): “Il ‘prima’ e l’‘altrove’. Variazioni sul tema del rapporto tra dei e uomini nella religione greca antica”, *Kernos* 1, 9-17.
- BLANCK, H. – WEBER-LEHMANN, C. (1987): “Malerei der Etrusker”, *Zeichnungen des 19. Jahrhunderts*, Mainz, 118-125.
- BLOCH, R. (1976): *Prodigi e divinazione nel mondo antico. Greci – Etruschi – Romani*, Roma. Ed. originale: *Les prodiges dans l’antiquité classique. Grèce, Étrurie et Rome*, Paris, 1963.

BRACCINI, T. (2013): *Indagine sull'Orco. Miti e storie del divoratore di bambini*, Bologna.

BOLLINI, M. (1966): "Epointe (CIL IX 3906)", *La parola del passato* 21.111, 480-482.

BONFANTE, L. (1994): «Nursing Mothers in Classical Art», en C. LYONS - A. KOLOSKI-OSTROW (eds.) *Naked Truths: Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archaeology*, New York-London, 174-196.

BORDIGNON, G. (2015): « Presentazione », en G. BORDIGNON. (ed.), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini, 7-11.

BOSCHUNG, D. (1987): *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*, Bern.

BOWRA, C. M. (1964): *Pindar*, Oxford.

BRACCESI, L. – ROSSIGNOLI, B. (1999): "Gli Eubei, l'Adriatico e la geografia dell'Odissea", *RFIC* 127 (2), 176-181.

BRACCINI, T. (2013): *Indagine sull'Orco. Miti e storie del divoratore di bambini*, Bologna.

BRELICH, A. (1937): *Aspetti della morte nelle iscrizioni sepolcrali dell'Impero romano*, Budapest.

BREMMER, J. (1987): *The Early Greek concept of the Soul*, Princeton.

BROMMER, F. (1974): *Herakles. Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur*, Münster- Cologne.

BRUSIN, G. (1941): *Nuovi monumenti sepolcrali di Aquileia*, Venezia.

BRUSIN, J.B. (1991-1993): *Inscriptiones Aquileiae*, Udine.

BUCHI, E. (2005): «La Venetia fra immigrazione e integrazione» en M. G. ANGELI BERTINELLI - A. DONATI (eds.), *I cittadino, lo straniero, il barbaro, fra integrazione ed emarginazione nell'antichità*, Roma, 213-244.

BUONOCORE, M. (1982): "Monumenti funerari romani con decorazione ad Alba Fucens", *MEFRA* 94, n°2, 715-741.

- BUONOCORE, M. (2013): "Spigolature epigrafiche. VII", *Epigraphica* 75, 337-387.
- BURKERT, W. (1981): «Seven against Thebes: an oral tradition between babylonian magic and greek literature», en BRILLANTE C. – M. CANTILENA – PAVESE O. (eds.) *I poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale*, Padova, 29-51.
- BURKERT, W. (2003): *La creazione del sacro. Orme biologiche nell'esperienza religiosa*, Milano. Ed. originale: *Creation of the Sacred. Tracks of Biology in Early Religions*, Cambridge, 1996.
- CANTARELLA, E. (1991): *I supplizi capitali. Origine e funzioni delle pene di morte in Grecia e a Roma*, Milano.
- CARLINI, A. (2012); «Due frammenti di tragedia (Piritoo?) di uno stesso volumen: P.Köln 2 E Psi Inv. 3021», en G. BASTIANINI - W. LAPINI - M. TULLI (eds.), *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, Firenze, 183-194.
- CASTELLANI, A. (1995): "Due stele timpanate con iscrizione provenienti da Trasacco", *Quaderni dell'Istituto di Archeologia e Storia Antica* 5, 161-168.
- CAPPANERA, C. (2016): "Lamia e le sue metamorfosi", *Gerion* 34, 165-188.
- CAPPANERA, C. (IN PUBBLICAZIONE): "Over 5,000,000.001 Served: analyzing Hades and his people in Disney's *Hercules*".
- CENERINI, F. (2008): «Le donne di Sentinum al tempo dei Romani», en M. MEDRI (ed.), *Sentinum 295 a.C.: Sassocerrato 2006. 2300 anni dopo la battaglia*, Roma, 63-72.
- CERCHIAI, L. (1995): *I Campani*, Milano.
- CHANTRAINE, P. (1968-1980): *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, I-IV, Paris.
- CHAZALON, L. (1995); «Héraclès, Cerbère et la porte des Enfers dans la céramique attique», en A. ROUSSELLE (ed.), *Frontières terrestres, frontières célestes dans l'Antiquité*, Perpignan, 165-187.

CHERICI, A. (1994): "Porsenna e Olta, riflessioni su un mito etrusco", *MEFRA* 56, 353-402.

CHIESA, F. (2005): *Tarquinia. Archeologia e prosopografia tra ellenismo e romanizzazione*, Roma.

CLAY, J. S. (1989): *The Politics of Olympus. Form and Meaning in the Major Homeric Hymns*, Princeton.

CLAY, J. S. (2003): *Hesiod's Cosmos*, Cambridge.

COLONNA DI PAOLO, E. (1978): (ed.) *Necropoli rupestri del Viterbese*, Novara.

COLONNA, G. (2005): « Tuscania. Monumenti etruschi di epoca arcaica », en G. COLONNA (ed.), *Italia ante romanum imperium. Scritti di antichità etrusche, italiche e romane 1958-1998*, Pisa-Roma, II, 821-824.

CONDELLO, F. (2009): *Sofocle. Edipo re*, Milano.

COUSIN, C. (2000): "Composition, espace et paysage dans les peintures de Polygnote à la lesché de Delphes", *Gaia* 4, 61-103.

COUSIN, C. (2012): *Le monde des morts. Espaces et paysages de l'Au-delà dans l'imaginaire grec d'Homère à la fin du Ve siècle avant J.-C.*, Paris.

COUSIN, C. (2013): "L'Hadès, le Tartare et la Plaine élyséenne: évolution des paysages de l'Au-delà dans l'Antiquité grecque jusqu'à la fin du Ve siècle avant J.-C.", *Connaissance Hellénique* 135.

CREMA, F. (2011): « La polis dei Feaci: epos e storia », en A. ELLERO – F. LUCIANI – A. ZACCARIA RUGGIU (eds.), *La Città. Realtà e valori simbolici*, Padova, 33-50.

CRISTOFANI, M. (1989): « Celebrazioni della morte nella pittura funeraria etrusca », en M. A. RIZZO (ed.), *Pittura Etrusca al Museo di Villa Giulia*, Roma, 27-31.

CRISTOFANI, M. (1995): "La pittura tardo-etrusca", *Archeo* 7(125), 56-95.

CRISTOFANI, M. (2000): (ed.) *Etruschi. Una nuova immagine*, Firenze.

CRISTOFANI, M. – GILOTTA, F. – NASO, A. (1993): “La pittura etrusca dagli inizi all’età classica”, *Archeo* 10, 48-97.

CRISTOFORI A. (2004): *Non arma virumque: le occupazioni nell’epigrafia del Piceno*, Bologna.

CUMONT, F. (1949): *Lux Perpetua*, Paris.

D’AGOSTINO, B. (1983): “L’immagine, la pittura e la tomba nell’Etruria arcaica”, *Prospettiva* 32, 2-12.

D’AGOSTINO, B. (1991): “Dal palazzo alla tomba, percorsi della imagerie etrusca arcaica”, *ArchCl* 43, 223-235.

D’AGOSTINO, B. (1999): “*Oinops pontos*. Il mare come alterità nella percezione arcaica”, *MEFRA* 111, 107-117.

D’AGOSTINO, B. – CERCHIAI, L. (1999): *Il mare, la morte, l’amore. Gli Etruschi, i Greci e l’immagine*, Roma.

DAVIES G. (1985): “*The handshake motif in classical funerary art*”, *AJA* 89.

DE ANGELIS, F. (2015): «Il destino di Hasti Afunei. Donne e famiglia nell’epigrafia sepolcrale di Chiusi », en M.-L. HAACK (ed.), *L’écriture et l’espace de la mort. Epigraphie et nécropoles à l’époque préromaine*, Roma, 419-458.

DEBIASI, A. (2013): «Dioniso e i cani di Atteone in Eumelo di Corinto (Una nuova ipotesi su P. Oxy. XXX 2509 e Apollod. 3.4.4)», en A. BERNABÉ – M. HERRERO DE JÁUREGUI – A. I. JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL – R. MARTÍN HERNÁNDEZ (eds.), *Redefining Dionysos*, Berlin.

DE CEGLIA, F. P. (2014): «Introduzione. Definire i confini», en F. P. DE CEGLIA (ed.), *Storia della definizione di morte*, Milano, 9-18.

DEFRADAS, J. (1957): “La religion de Pindare”, *REG.* 70, 224-34

DEFOSSE, P. (1972): “Génie funéraire ravisseur (Calu) sur quelques urnes étrusques”, *AntCl* 41, 487-499.

DE GRUMMOND, N. T. (2006): *Etruscan Myths, Sacred History and Legend*, Philadelphia.

DE LA GENIERE, J. (1984): "Parfumés comme Crésus. De l'origine du lécythe attique", *BCH* 108, 91-98.

DELLA CORTE, F. (1972): *La mappa dell'Eneide*, Firenze.

DELPLACE, C. (1989): "Spigolature di scultura romana dalla provinda di Macerata", *Picus* 9 1989, 141-156.

DEMAND, N. H. (1975): "Pindar's Olympian 2, Theron's Faith and Empedocles' *Katharmoi*, in *GRBS* 16, 347-357.

DE MARTINO, E. (1958): *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino.

DE RUYT, F. (1934): *Charun, Démon étrusque de la mort*, Roma.

DETIENNE, D. – SISSA, G. (1989): *La vita quotidiana degli dèi greci*, Bari. Ed. Originale: *La vie quotidienne des dieux grecs*, Paris, 1989.

DI NOLA, A. M. (1995): *La Nera Signora. Antropologia della morte e del lutto*, Roma.

DODDS, E. R. (1959): *I Greci e l'irrazionale*, Firenze. Ed. originale: *The Greeks and the Irrational*, Berkeley – Los Angeles, 1951.

DONATI, A. (ed.) (1928): *G. Leopardi, Operette Morali – Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, Bari.

DOVER, K. J. (1993): *Aristhophanes Frogs*, Oxford.

DUCHEMIN, J. (1955): *Pindare, poète et prophète*, Paris.

DUMÉZIL, G. (1977): *La religione romana arcaica. Miti, leggende, realtà della vita religiosa romana con un'appendice sulla religione etrusca*, Milano. Ed. originale: *La religion romaine archaïque avec un appendice sur la religion des Etrusques*, Paris 1974.

- DURAND, J.-L. (1984): "Le faire et le dire, vers une anthropologie des gestes iconiques", *History and Anthropology* 1, 29-48
- ELLIOTT, J. (1995): "The Etruscan Wolfman in Myth and Ritual", *EtrSt* 2, 17-34.
- ERNOUT, A. - MEILLET, A. (1932): *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris.
- EVANGELISTI, E. (1969): «Una congruenza lessicale latino-indiana (a proposito del *mundus* sotterraneo)», en A. PAGLIARO (ed.), *Studi linguistici in onore di Vittore Pisani*, Brescia, 347-366.
- FABBRI, L. (2018): «Le piante di Kore-Persefone in Grecia, Magna Grecia e Sicilia», en G. ARRIGONI, *Dèi e piante nell'Antica Grecia*, Bergamo, 221-284.
- FARAONE, C. (1992): *Talismans and Trojan Horses. Guardian Statues in Ancient Greek Myth and Ritual*, New York – Oxford.
- FARNELL, R. L. (1932): *The Works of Pindar*, II, London.
- FAULKNER, A. (2008): *The Homeric Hymn to Aphrodite. Introduction, Text and Commentary*, Oxford-New York.
- FAUTH, W. (1974): "Der Schlund des Orcus. Zu einer Eigentümlichkeit der romanischetruskischen Unterweltsvorstellung", *Numen* 2, 105-127.
- FERRACUTI, S. (2006), «Il monumento degli *Herennii* e la tipologia funeraria in ambiente marso», en A. CAMPANELLI (ed.), *Poco grano, molti frutti: 50 anni di archeologia ad Alba Fucens*, Sulmona, 125-129.
- FERRI, G. (2010): *Tutela Urbis. Il significato e la concezione della divinità tutelare cittadina nella religione romana*, Stuttgart.
- FINLEY, M. I. (1975): «Utopianism, Ancient and Modern», in M. I. FINLEY (ed.), *The Use and Abuse of History*, London, 178-192.
- FLACELIERE, R. (1960): *L'amour en Grèce*, Paris.
- FOWLER, D. (2002); *Lucretius on Atomic Motion. A commentary on De Rerum Natura; Book Two, Lines 1-332*, Oxford.

FRANCO, C. (2003): *Senza ritegno. Il cane e la donna nell'immaginario della Grecia antica*, Bologna.

FRANZONI, F. (2011): « Alcune annotazioni sulla cronologia delle tombe tarquiniesi dipinte di III secolo », en G. F. LA TORRE – M. TORELLI (eds.), *Pittura ellenistica in Italia e in Sicilia. Linguaggi e Tradizioni. Atti del Convegno di Studi*, Roma, 361-373.

GAGLIARDI, P. (2010): “Il tema del cadavere nei lamenti funebri omerici”, *Gaia* 13, 107-136.

GELICHI, S. (1979): “Stele con rappresentazione di porta in area marsa”, *NumAntCl* 8, 117-130.

GERMAIN, G. (1954): *Genèse de l'Odyssee. Le fantastique et le sacré*, Paris.

GIL, J. (1978): “EPIGRAPHICA III”, *CFC* 14, 83–85.

GIVONE, S. (2006): «Prefazione», in E. CODIGNOLA – A. OBERDORFER (ed.), *E. Rohde, Psyche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci*, Roma-Bari, V-XI.

GREIMAS, A. J. – COURTES, J. (1979): *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris.

GRIFFITH, M. (1999): *Sophocles, Antigone*, Cambridge.

GRILLI, A. (2015): «Mito, tragedia e racconto per immagini nella ceramica greca a soggetto mitologico (V-IV sec. a.C.): appunti per una semiotica comparata», en BORDIGNON G. (ed.), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini, 103-143.

GSELL, S. (1891): *Fouilles dans la nécropole de Vulci*, Paris.

GUARDUCCI, M. (1926): “Superstizioni di carattere funerario in un'iscrizione di Keos (Sec. V a. Cr.)”, *SMSR* II, 89-98.

GUTHRIE, W. K. C. (1952): *Orpheus and Greek Religion. A study of the Orphic Movement*, Princeton.

GWYN GRIFFITHS, J. (1947): “In Search of the Isles of the Blest”, *Greece & Rome* 48, 122-126.

- HAARLØV, B. (1977): *The half-open door. A common symbolic motif within Roman sepulchral sculpture*, Odense.
- HAFFERMAN, J. (1991): "Ekphrasis and Representation", *New Literary History* 22, n.2, 297-316.
- HAINSWORTH, J.B. (1982): *Omero. Odissea, volume II (Libri V-VIII)*, Milano.
- HAMPE, R. (1952): "Zur Eschatologie in Pindar zweite Olympischen Ode" *Hermeneia, Festschrift zum 60. Geburtstag O. Regenboegen dargebracht*, Heidelberg, 46-65.
- HANDSCHUR, E. (1970): *Die Farb- und Glanzwörter bei Homer und Hesiod, in dem homerischen Hymene und den Fragmenten des epischen Kyklos*, Wien.
- HASPELS, C. (1936): *Attic Black-figured Lekythoi*, Paris.
- HERMAN, J. (1998): «*Dis Manibus*. Un problème de syntaxe épigraphique», en B. GARCÍA-HERNÁNDEZ (ed.), *Estudios de linguística latina*, Madrid, 397-408.
- HERTZ, R. (1978): *Sulla rappresentazione collettiva della morte*, Roma.
- HEUBECK, A. (1983): *Omero, Odissea. Vol III – Libri IX-XII*, Milano.
- HOLZHAUSEN, J. (2004): "Pindar und die Orphik. Zu Frg. 133 Snell/Maehler", *Hermes* 132, 20-36.
- HOOKE, G. T. (1960); "The Topography of the *Frogs*", *JHS* 80, 112-117.
- HOPE, V. M. (2001): *Constructing Identity: The Roman Funerary Monuments of Aquileia*, Mainz-Nimes, Oxford.
- JANNOT, J.-R. (1997): «Charu(n) et Vanth, divinités plurielles?», en F. GAULTIER – D. BRIQUEL (eds.), *Les Etrusques, les plus religieux des hommes. Etat de la recherche sur la religion étrusque*, Paris, 139-166.
- JANNOT, J.-R. (1998): *Devins, Dieux et Démons. Regards sur la religion de l'Étrurie antique*, Paris.
- JOHNSTON, S. I. (1999): *Restless Dead. Encounters between the Living and the Dead in Ancient Greece*, Berkeley.

KAROOUZOU, S. (1972): "An Underworld Scene on a Black-Figured Lekythos", *JHS* 92, 64-73.

KEULS, E. C. (1974): *The Water Carries in Hades; A Study of Catharsis through Toil in Classical Antiquity*, Amsterdam.

KLIGMAN, G. (1988): *The Wedding of the Dead: Ritual, Poetics, and Popular Culture in Transylvania*, Berkeley.

LACY, L. R. (1990): "Aktaion and a Lost 'Bath of Artemis'", *JHS* 110, 26–42.

LALLEMAND, A. (1986) : «Le parfum comme signe fabuleux dans les pays mythiques», en F. JOUAN – B. DEFORGE (eds.), *Peuples et pays mythiques*, Paris, 73-90.

LA ROCCA, E. (1990): "*Iuno*", *LIMC*, V, Zürich, 814-856.

LATTIMORE, R. (1942): *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, Urbana.

LEFKOWITZ, M. (1981): *Heroines and Hysterics*, London.

LETTA, C. (2016): «Un epigramma funerario su una stele con Porta Ditis dalla Marsica», en E. MANGANI - A. PELLEGRINO (eds.), *για το φίλο μας. Scritti in ricordo di Gaetano Messineo*, Roma, 225-230.

LETTA, C. - D'AMATO, S. (1975): *Epigrafia nella regione dei Marsi*, Milano.

LEUMAN, M. – HOFMANN, J. B. - SZANTYR, A. (1977): *Lateinische Grammatik. I. Lateinische Laut- und Formenlehre*, München.

LINCOLN, B. (1980): "On the Imagery of Paradise", *IF* 85, 151-164.

LINFORTH, I. M. (1941): *The Arts of Orpheus*, Berkeley-Los Angeles.

LLOYD-JONES, H. (1975): "On the Orphic tablet from Hipponion", *PP* 30, 1975, 225–226.

LOSCALZO, D. (2010): "Il canto delle Muse e il canto delle Sirene", *Nuovo Meridionalismo Studi* 4, 191-197.

LUGLI, U. (2007): *Umbræ, La rappresentazione dei fantasmi nell'antica Roma*, Genova.

MACDOUGALL, D. (1907): "Hypothesis Concerning Soul Substance Together with Experimental Evidence of The Existence of Such Substance", *Journal of the American Society for Psychical Research*, 04/1907.

MAINOLDI, C. (1984): *L'image du loup et du chien dans la Grèce ancienne d'Homère à Platon*, Paris.

MAIURI, A. (2014): "Acherusia templa alta Orci. *Variazioni sul lessico topografico infero tra Grecia e Roma*", *SMSR* 80, 182-197.

MARCOVICH, M. (1976): "The Gold Leaf from Hipponion", *ZPE* 23, 1976, 221-224.

MARENGO, S. M. (2010): "Le 'altre' tribù nel territorio adriatico della Regio VI (Umbria)", *Picus* 30, 33-53.

MARINO, I. R. – DOYLE, H. R. – BONIOLO, G. (2013): *Passaggi. Storia ed evoluzione del concetto di morte cerebrale* (eds.), Roma.

MARTELLI, M. (2000): «La cultura artistica», en M. CRISTOFANI (ed.), *Etruschi. Una nuova immagine*, Firenze, 169-198.

MARTINELLI, M. (2007): *Spettacolo e sport in Etruria. Musica, danza, agonismo e rappresentazioni tra Italia e Mediterraneo*, Firenze.

MASSARO, M. (1992): *Epigrafia metrica latina di età repubblicana*, Bari.

MASTROCINQUE, A. (1998): "Roma quadrata", *MEFRA* 110.2, 681-697.

MATTIACCI, S. (2016): «Il racconto di Emo (met. 7.5-8): briganti, matrone e l'identità romana di un inserto novellistico apuleiano», en A. SETAIOLI (ed.), *Apis matina. Studi in onore di Carlo Santini*, Trieste 482-493.

MAZZOLI, G. (1982): "L'Apocolocyntosis di Seneca: un monde à l'envers", *Vichiana* 11, 193-211.

MEAUTIS, G. (1962): *Pindare le Dorien*, Neuchatel.

- MILANI, C. (2009): *Varia linguistica*, Milano.
- MINETTI, A. (2006): *La tomba della Quadriga Infernale nella necropoli delle Pianacce di Sarteano*, Roma.
- Moretti, M. (1974): *Pittura etrusca in Tarquinia*, Milano.
- MURR, J. (1969): *Die Pflanzenwelt in der griechischen Mythologie*, Groningen.
- NAPPA, C. (2018): *Making Men Ridiculous: Juvenal and the Anxieties of the Individual*, Ann Arbor.
- NASO, A. (1996): *Architetture Dipinte. Decorazioni parietali non figurate nelle tombe a camera dell'Etruria Meridionale (VII-V sec. a.C.)*, Roma.
- NASO, A. (2005): *La pittura etrusca*, Roma.
- NEGRI, A. M. (1984): *Gli Psiconimi in Virgilio*, Roma.
- NENCI, G (1955): "Eracle e Cerbero in Ecateo milesio", *AJA* 80, 383-388.
- NORDEN, E. (1957): *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI*, Stuttgart.
- NORELLO, G. A. – BUCCELLI, C. – FINESCHI, V. (2009): «La morte. Fenomenologia e legislazione», en G. A. NORELLI – C. BUCCELLI – V. FINESCHI (eds.), *Medicina legale e delle assicurazioni*, Padova.
- NORWOOD, G. (1945): *Pindar*, Berkeley-Los Angeles.
- NUZZOLO, M. (2014): «L'oro del valore, il valore dell'oro. I significati dell'oro nella tradizione culturale dell'antico Egitto», en M. TORTORELLI GHIDINI (ed.) *Aurum. Funzioni e simbologie dell'oro nelle culture del Mediterraneo antico*, Roma. 41-51.
- OGDEN, D. (2002): *Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman Worlds: A Source Book*, Oxford.
- ORLANDI, L. (1967): *I Marsi e l'origine di Avezzano*, Napoli.
- PACI, G. (1981): «Materiali epigrafici inediti del Museo Civico di Sassoferrato», en L. GASPERINI, *Scritti sul mondo antico in memoria di F. Grosso*, Roma, 395-463.

PACI, G. (1990): "Da Colfiorito al Catria. Per la storia di alcune comunità dell'appenino marchigiano in età romana con particolare riguardo alla documentazione epigrafica", *Le Marche. Archeologia, Storia, Territorio* 3, 15-27.

PACI G. – MARENGO S. M. - ANTOLINI S. (2013): "Temi iconografici nelle epigrafi funerarie: un caso di studio, la Regio V, Picenum", *Sylloge epigraphica Barcinonensis* 9, 111-152

PAINESI, A. (2014): "Objects of Torture in Hades. A Literary and Iconographic Study", *Gaia* 17, 157-180.

PALLOTTINO, M. (1984): *Etruscologia*, Milano.

PANCIERA, S. (2012): "What is an Inscription? Problems of definition and identity of an historical source", *ZPE* 183, 1-10.

PAPADOPOULOU-BELMEHDI, I. (1994): *Le chant de Pénélope*, Paris – Berlin.

PARATORE, E. (1979): *Virgilio, Eneide, Volume III: Libri V-VI*, Milano

PARK, R. L. (2008): *Superstition: Belief in the Age of Science*, New Jersey.

PARRY, H. (1986): "The Homeric Hymn to Aphrodite: Erotic Ananke", *Phoenix* 40, 253-264.

PEKARY, T. (1994): "Mors perpetua est. Zum Jenseitsglauben in Rom", *Laverna* 5, 97-103.

PELLIZZER, E. (2014): «Figure dell' "anima" e del regno dei morti nella Grecia Arcaica», in I. BAGLIONI (ed.), *Sulle Rive dell'Acheronte. Costruzione e Percezione della Sfera del Post Mortem nel Mediterraneo Antico*, Roma, 89-98.

PERRAULT, C. (1697): *Contes de ma mère l'Oye. Le Petit Poucet*, Paris.

PETTENÒ, E. (2004): *Cruciamenta Acherunti. I dannati nell'Ade romano: una prospettiva interpretativa*, Roma.

PIFFIG, A. J. (1962): "Zu lat. *Mundus* und etr. *munθ*", *Die Sprache* 8, 142-143.

PICCALUGA, G. (1966): “Τὰ Φερεφάπτης ἀνθολόγια”, *Maia* 18, 232-253.

PIRONTI, G. (2014): «*Chrysothronos*: note in margine a un epiteto aureo», en M. TORTORELLI GHIDINI (ed.) *Aurum. Funzioni e simbologie dell'oro nelle culture del Mediterraneo antico*, Roma, 211-217.

Prayon F. (2004): “*Reditus ad maiores. Ein Aspekt etruskischer Jenseitsvorstellungen*”, *Römische Mitteilungen* 111, 45-67.

PRYCE, F. N. (1931): *Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities of the British Museum*, I.2, London.

PUGLIARA, M. (2003): *Il mirabile e l'artificio. Creature animate e semoventi nel mito e nella tecnica degli antichi*, Roma.

PUHVEL, J. (1976): “The origins of Greek kosmos and Latin mundus”, *AJP* 97, 154-167.

RAMELLI, I. (2004): «Allegoresi Stoica e Mondo latino», en I. RAMELLI – G. A. LUCCHETTA (eds.), *Allegoria. Volume I: l'età Classica*, Milano, 233-273.

RASTRELLI, A. (2003): «La tomba dipinta nella necropoli della Palazzina di Sarteano», en A. MINETTI (ed.), *Pittura etrusca: problemi e prospettive, Atti del Convegno di Sarteano-Chiusi*, Siena 2003, 94-99.

RENDICH, F. (2013): *Dizionario etimologico comparato delle lingue classiche indoeuropee: Indoeuropeo – Sanscrito – Greco – Latino*, Milano.

RONCALLI, F. (1997): «Iconographie funéraire et topographie de l'au-delà en Étrurie», en F. GAULTIER – D. BRIQUEL (eds.), *Les plus religieux des hommes. État de la recherche sur la religion étrusque.*, Paris, 37-44.

ROSCINO, C. (2010): *Polignoto di Taso*, Roma.

ROHDE, E. (1890-1894): *Psyche, Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, I e II, Friburg im Breisug-Leipzig.

ROMANELLI, R. (1986): *Necropoli dell'Etruria rupestre: Architettura*, Viterbo.

ROUGIER-BLANC, S. (2005): *Les maison homériques. Vocabulaire architectural et sémantique du bâti*, Nancy.

ROSSI, R. (1952): "La religiosità di Pindaro", *PP* 7, 30-40.

RYBAKOVA, M. (2004): *The child-snatching demons of antiquity: narrative traditions, psychology and Nachleben*, Yale.

SABBATUCCI, D. (1981): *Tarquinia. La pittura etrusca*, Novara.

SABBATUCCI, D. (1988): *La religione di Roma antica. Dal calendario festivo all'ordine cosmico*, Milano.

SANTAMARIA, M. A. (2008): «Píndaro y el orfismo», en A. BERNABÉ – F. CASADESÚS (eds.), *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*, 1161-1184.

SASSI, R. (1936): *I ricordi romani di Fabriano*, Fabriano.

SBARDELLA, L. (1998): "Il silenzio di Aiace. La revisione del mito della *Hoplôn krisis* nella *Nekuia* omerica", *SemRom* 1, 57-118.

SCAFOGLIO, G. (2009): "La via per l'immortalità un'interpretazione dell'Inno omerico ad Afrodite", *RPhil* 83, 87-98.

SCHAUENBURG, K. (1970): "Zu griechischen Mythen in der etruskischen Junst", *Jdl* 85, 28-81.

SCHEFFER, C. (1994): «The Arched Door in Late Etruscan Funerary Art», en R. D. De Puma – J. P. Small (eds), *Murlo and the Etruscans: Art and Society in Ancient Etruria*, Madison, 196-210.

SCHEFOLD, K. – GIULIANI, L. (1992): *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art*, Cambridge. Ed. Or. *Götter- und Heldensagen der Griechen in der Spätarchaischen Kunst*, München, 1978.

SCHEID, J. (1984): "Contaria facere: renversements et déplacements dans les rites funéraires", *ArchStAnt* 6, 117-139.

SCHNEIDER, C. (2000): "Herr und Hund auf archaischen Grabstelen", *Jdl* 115, 1-36.

SCURLOCK, J. (1991): "Baby-Snatching Demons, Restless Souls and the Danger of Childbirth: Medico-Magical Means of Dealing with Some of the Perils of Motherhood in Ancient Mesopotamia", *Incognita* 2, 137-185.

SEMERANO, G. (1994): *Le origini della cultura europea*, I-II, Firenze.

SFORZA, I. (2015): "‘Immortali e immuni da vecchiaia per sempre’. Sui cani di Alcino in *Odissea* 7, 91-94", *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica* 5, I.1, 133-51.

SGATTI, G. (1959): "Cerbero", *Enciclopedia dell'Arte Antica*, II, 505-509.

SGUBINI MORETTI, A. M. (1986): "Contributi all'archeologia vulcente", *Archeologia delle Tuscia II. Quaderni del Centro di Studio per l'archeologia Etrusco-Italica* 13, 73-88.

SGUBINI MORETTI, A. M. (1989): «Tomba a casa con portico nella necropoli di Pian di Mola a Tuscania», en *Atti del II Congresso Internazionale Etrusco*, Roma, 322-335.

SIMON, E. (1997): «Sentiment religieux et vision de la mort chez les Étrusques dans les derniers siècles de leur histoire», en F. GAULTIER – D. BRIQUEL (eds.), *Les plus religieux des hommes. État de la recherche sur la religion étrusque*, Paris, 449-457.

SINN F. (1987): *Stadtrömische Marmorurnen*, Mainz.

SNELL, B. (1931); "Review of Bohm, J. *Die Seele und das Ich in Homerischen Epos*, 1929, Lipzig-Berlin", *Gnomon* 7, 76-84.

SMALLWOOD, W. (1990): "Herakles and Kerberos", in *LIMC* V.1.

SOURVINOU-INWOOD, C. (1986): "Crime and Punishment: Tityos, Tantalos and Sisyphos in *Odissey* 11", *BICS* 33, 37-58.

SOURVINOU-INWOOD, C. (1995): *'Reading' Greek Death to the End of classical Period*, Oxford.

SPARKES, B. A. (1991): *Greek Pottery: An Introduction*, Manchester.

- SPIKERMANN, W. (1997): «Aspekte einer “neuen” regionalen Religion und der Prozeß der “interpretation” im römischen Germanien, Rätien und Noricum», en CANCIK, H. – RUPKE, J. (eds.) *Römische Reichsreligion und Provinzialreligion*, Tübingen 145-167
- SPINOLA G. (1996): *Il Museo Pio-Clementino*, I, Città del Vaticano.
- STACCIOLI, R. A. (1980): “Le finte porte dipinte nelle tombe arcaiche etrusche”, *QuadChieti* 1, 1-17.
- STANLEY SPAETH, B. (2014): «From Goddess to Hag: The Greek and the Roman Witch in Classical Literature», en K. B. STRATTON – D. S. KALLERES (eds.) *Daughters of Hecate: Women and Magic in the Ancient World*, Oxford, 41-70.
- STEINGRÄBER, S. (1985a): «Tarquinia. Topografia, Storia e Arte», en S. STEINGRÄBER (ed.), *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano, 21-27.
- STEINGRÄBER, S. (1985b) (ed.): *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano.
- STEINGRÄBER, S. (2006): *Abundance of life. Etruscan wall painting*, Los Angeles.
- STOVER, T. (2012): *Epic and Empire in Vespasianic Rome. A New Reading of Valerius Flaccus’ Argonautica*, Oxford.
- STRAMAGLIA, A. (1999): *Res inauditae, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo greco-latino*, Bari.
- SUSINI, G. (1955): “Documenti epigrafici di storia sarsinate”, *RAL* 10, 235-286.
- TANGANELLI, F. (2012): “‘Voce di bronzo’. Il cane e la sfera della morte, nella tradizione e nelle sepolture dell’Antica Grecia”, *L’Aldilà. Rivista di Storia della Tanatologia* 18, 7-27.
- TANTIMONACO, S. (2014): *Dis Manibus. Il culto degli Dei Mani attraverso la documentazione epigrafica. Il caso di studio della Regio X Venetia et Histria*, Madrid.
- TAPLIN, O. (2015): «About Pots & Plays», en BORDIGNON G. (ed.), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini, 13-24.

TASSO, A. (2013): *Pylai Aidao. Un percorso iconografico e letterario sulla diffusione del tema delle Porte dell'Ade da Oriente a Occidente*, Oxford.

TEDESCHI, G. (2010): *Commento alla Medea di Euripide*, Trieste.

THIRY, H. (1973-1974): "Un esegeta di Cerbero: Ecateo di Mileto", *Helikon* 13-14, 370-375.

TORELLI, M. (1985): *L'arte degli Etruschi, con un'appendice di Giampiero Pianu*, Roma-Bari.

TORELLI, M. (1997): *Il rango, il rito, l'immagine: alle origini della rappresentazione storica romana*, Milano.

TOUCHEFEU-MEYNIER, O. (1992): «Neoptolemos», *LIMC*, VI.1, 773-779.

TRAMUNTO, M. (2008a): «Le *portae Ditis* di Sentinum», in M.G. ANGELI BERTINELLI - A. DONATI (eds.) *La comunicazione nella Storia antica: fantasia e realtà*, Roma, 255-258.

TRAMUNTO, M. (2008b): «Le *ianuae Ditis* della Decima Regio augustea. Una puntualizzazione», in P. BASSO - A. BUONOPANE - A. CAVARZERE - S. PESAVENTO MATTIOLI (eds.), *Est enim ille flos Italiae...: vita economica e sociale nella Cisalpina romana*, Verona, 521-525.

TRENDALL, A. D. (1991); *Red-figure vases of South Italy and Sicily. A handbook*, Mainz.

TRITSCH, F. J. (1943): "False Doors on Tombs", *JHS* 63, 113-115.

TURKELTAUB, D. (2003): *The Gods' Radiance Manifest. An Examination of the Narrative Pattern Underlying the Homeric Divine Epiphany Scenes*, New York.

URIA VARELA, J. (1997): *Tabù y eufemismo en latin*, Amsterdam.

URIEL PILAR, F. (2013): «Le regard d'Actéon», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1, 67-90.

VAN GENNEP, A. (1981): *I riti di passaggio*, Torino. Ed. Originale: *The rites of passage*, Chicago 1908.

- VAN DER BEN, N. (1980): "De homerische Aphrodite-hymne I: de Aeneas-passages in de *Ilias*", *Lampas* 13, 40-77.
- VENANZONI, I. (2005): «Il municipio di Tuficum», en L. QUILICI, S. QUILICI GIGLI (eds.), *Le forme della città e del territorio*, Roma, II, 37-52.
- VÉRILHAC, A.-M. (1982): *παῖδες ἄωποι. Poésie funéraire*, II, Athènes.
- VERNANT, J.-P. (1972): «Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque», en J.-P. VERNANT ET P. VIDAL-NAQUET (eds.), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, 21-40.
- VERNANT, J.-P. (2000): *L'individuo, la morte, l'amore*, Milano. Ed. Originale: *L'individuo, la mort, l'amour: soi-meme et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, 1989.
- VERNANT, J.-P. (2010): *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'Antica Grecia*, Bologna. Ed. Originale: *La mort dans les yeux*, Paris, 1987.
- VIDAL-NAQUET, P. (1981): «Valeurs religieuses et mythiques de la terre et du sacrifice dans l'Odyssée», en P. VIDAL-NAQUET (ed.), *Le chasseur noir*, Paris, 39-68.
- WACE, A. J. B. (1951): "Notes on Homeric House", *JHS* 71, 203-211.
- WALDE, A. – HOFMANN, J. B. (1982); *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, II, Heidelberg.
- WEBER-LEHMANN, C. (1995): "Polyphem in der Unterwelt? Zur Tomba dell'Orco II in Tarquinia", *RM* 102, 71-100.
- WEHGARTNER, I. (1997): "Bilingue Vasen", *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*, 2.
- WEST, M. L. (2003): *Homeric Hymns, Homeric Apocrypha, Lives of Homer*, Cambridge.
- WILAMOWITZ, U. (1941): *Aischylos. Interpretationen*, Berlin.
- WISSOWA, G. (1912): *Religion und Kultus der Römer*, München.
- WOODFORD, S. - SPIER, J. (1992): "Kerberos", *LIMC* VI.1, 24–32.

WUNDT, W. E. (1920); *Völkerpsychologie. IV. Band: Mythus und Religion, I. Teil.* Leipzig.

XELLA, P. (1987); «Prefazione», en P. XELLA (ed.), *Archeologia dell'Inferno. L'Aldilà nel mondo antico vicino-orientale e classico*, Verona, 7-10.

ZACCARIA, C. (2014): «Et tibi ... et tu. Forme di dialogo nella necropoli di Aquileia», en W. ECK – P. FUNKE (eds.), *Öffentlichkeit – Monument – Text*, Berlin, 668-671.

ZANKER, P. E. (1989): *Augusto e il potere delle immagini*, Torino. Ed. Originale: *Augustus und die Macht der Bilder*, 1987, München.

ZUNTZ, G. (1971): *Persephone*, Oxford.

ZUNTZ, G. (1976): "Die Goldlamelle von Hipponion", *WS* 10, 129–151.