

Hay que añadir que el propio Hermes toma parte en la continuación de este episodio en el texto homérico (24, 437), donde se destaca su papel como guía que precede al carro y colaborador en la buena marcha del viaje; como tal no debería de estar ausente en la ilustración iconográfica del episodio. De hecho, Homero sólo menciona la participación de Paris en la preparación de los *lytra* (pago del rescate) en relación con la ayuda que él y sus hermanos prestan en esta ocasión (24, 248-51; *ib.* 265) y que está fuera de todo contexto bélico; es decir, no le concede ninguna mención especial.

Pero la *Ilíada* nos ofrece una lectura más exacta de la escena. En el tercer canto los *hetairoi* troyanos enganchan el carro de Príamo y el rey en persona conduce sus caballos a la llanura de Ilión, donde tendrá lugar el duelo entre Menelao y Paris. Le acompaña en el carro su amigo y consejero Antenor<sup>11</sup>. La aparición digna y tranquila del anciano en nuestra escena se adapta bien a una partida de tal importancia. La imagen de Paris y su identi-

cación mediante el epígrafe *Paris kalos* debe hacer referencia a su participación en el duelo que queda indeciso.

El aspecto indirectamente agonístico de esta escena de enganche de carro no sólo es reflejado por el prototípico auriga vestido con largo quitón blanco, sino quizás también por la otra escena que aparece en los hombros del mismo vaso (fig. 2); en ésta galopan en una competición de carros dos cuádrigas con aurigas vestidos de forma similar, tema adecuado como complemento de la escena principal inferior<sup>12</sup>.

Venimos de hacer una nueva propuesta para una vieja hipótesis. Aunque no hemos conseguido ninguna lectura definitiva de la escena, al menos esperamos haber mostrado cuánta inseguridad se ofrece todavía al observador crítico que quiere comprender la iconografía de los vasos arcaicos griegos, y con cuántas posibilidades de interpretación se puede tropezar incluso en la lectura de una misma fuente de documentación como la que aquí representa la *Ilíada*.

<sup>11</sup> Sin embargo algunos versos más adelante (3, 310-13) regresan los dos antes de haber comenzado el duelo.

<sup>12</sup> A las dos inscripciones agonísticas de esta escena: ΕΔΑ ΤΟΔΕ, ΝΙΚΙΑΣ ΚΑΔΟΣΣ se puede añadir el nombre ΚΙΟΝΙΣ de uno de los caballos de la escena de abajo.

## REPRESENTACIONES DE CARONTE EN EL PINTOR DE LAS CAÑAS

POR

FRANCISCO DÍEZ DE VELASCO

Universidad de La Laguna (Islas Canarias). Miembro libre de la Casa de Velázquez.

### RESUMEN

Análisis de las representaciones de Caronte en el pintor de cañas con la finalidad de resaltar las características estilísticas y compositivas de este tipo de escenas. La existencia de motivos absurdos (el tipo mixto culto a la tumba/Caronte; la presencia de una mujer con una estrígile) permiten esbozar las características de la clientela del pintor y concluir sobre el carácter sociológicamente específico del mito de Caronte.

### SUMMARY

Analysis of the representations of Charon in the Reed painter with the intention to throw into relief the major traits of the style and the technique of this type of scenes. The testification of absurd compositions (the mixt type shrine cult/Charon; the presence of a women with a strigyle) allows to research into the type of clientèle of the painter and to conclude about the sociologically specific character of Charon's myth.

El pintor de las cañas, así bautizado por S. Paspapyridi (1923, 117-143) por las matas de cañas que aparecen en algunas de las escenas que pinta en léцитos áticos de fondo blanco (específicamente en la mayoría de las escenas en las que se figura a Caronte) presenta el interés de habersele atribuido cerca de una veintena de representaciones del barquero infernal. Beazley (ARV 1376 y ssgs.) recensiona de él algo más de ciento cincuenta léцитos por lo que el porcentaje de escenas con Caronte se sitúa en torno al 15%. El pintor de las cañas respecto del resto de pintores de este tipo de vasos resulta el más prolífico en este tipo de temática superando en más del doble a su inmediato seguidor, el pintor de Saburoff<sup>1</sup>.

Presenta unas características estilísticas muy marcadas que esbozó Paspapyridi y que permitieron a Beazley, al aunarlas con los análisis de los dibujos del hombro del vaso afinar y multiplicar las atribuciones realizadas por el arqueólogo griego y distinguir entre las obras del propio pintor<sup>2</sup> y las de sus discípulos y colaboradores (el grupo R)<sup>3</sup>.

### 1. ATRIBUCIONES DE BEAZLEY Y ATRIBUCIONES HIPOTÉTICAS.

J. Beazley atribuye al pintor de las cañas los siguientes léцитos de fondo blanco con representación de Caronte: (la numeración que precede cada localización servirá de referencia en el resto del texto).

<sup>1</sup> La escena de Caronte se destaca en los siguientes vasos: 1) Atenas MN 1926 (ARV 846,193); 2) Atenas MN 17916 (ARV 846,194); 3) Atenas, colección privada (ARV 847,198); 4) Atenas (ARV 846,195); 5) Berlín 2455 (ARV 846,196); 6) Nueva York, Metrop. Mus. 21.88.17 (ARV 846,197); 7) Paris N 3449=L 66 (ARV 198bis=199).

<sup>2</sup> Sobre el pintor de las cañas además de la obra de Paspapyridi y ARV hay que añadir Buschor 1925, 186; AWL 24; Para 485-486; y más recientemente y con profundidad Kurtz 1975, 58-68. Fairbanks 1914, 137 y ssgs. englobó en su grupo XIII muchas obras que luego Paspapyridi y Beazley atribuyeron al pintor de las cañas; pero lo mismo Paspapyridi que Buschor no fueron capaces de diferenciar entre los vasos del pintor de las cañas y los del grupo R como luego hizo Beazley.

<sup>3</sup> AWL 24-25; ARV 1383-1384; Para 486; Kurtz 1975, 58 y ssgs.

#### 1. Arlesheim (ARV 1387.8; Add<sup>4</sup> 371)<sup>4</sup>



Fig. 1.—Atenas MN 1759 (2).

<sup>4</sup> Es la localización de ARV. En la documentación del Beazley Archive de Oxford en 1989 se localizaba el vaso en Basilea, en la colección Schweizer; en Add<sup>2</sup> se localiza en Alemania, en una colección privada sin determinar. La escena presenta a la izquierda a una mujer que se dirige hacia Caronte con la vista hacia el suelo, la pierna derecha atrasada y la izquierda centrada. Levanta el brazo izquierdo a la altura de los hombros sin llegar a tapar la visión. Delante de ella se figuran cañas altas sobre las que se coloca una banda. A la derecha se figura Caronte embarcado, apoyado sobre el remo mirando a la mujer. Detrás del barquero aparecen múltiples cañas. MM 40, 1969 pl. 49; Hornbostel 1986 núm. 68; Berger 1976 núm. 22. Brommer 1969, 167/36 incluye el vaso en su inventario; también Díez de Velasco 1988, 557. He de agradecer a la Dra. D. K. Kurtz su amabilidad al permitirme utilizar los fondos del Beazley Archive a mi albedrío y al escuchar los planteamientos iniciales de este artículo. También al Prof. J. Boardmann he de agradecer su asesoramiento, lo mismo que al Dr. F. Lissarrague que me aconsejó en la fase de gestación de este trabajo.

2. Atenas, MN 1759 (ARV 1376.1; Add<sup>2</sup> 371)<sup>5</sup> (fig. 1)
3. Atenas, MN 1999 (ARV 1376.2)<sup>6</sup>
4. Atenas, MN 2000 (ARV 1376.3)<sup>7</sup>
5. Atenas, MN 2028 (ARV 1376.4; Add<sup>2</sup> 371)<sup>8</sup>
6. Atenas, MN St 3 (ARV 1377.10)<sup>9</sup>
7. Atenas, a la venta (ARV 1376.7)<sup>10</sup>
8. Colonia, col. privada (ARV 1692, 15bis; Para 485; Add<sup>2</sup> 371)<sup>11</sup> (fig. 2)



Fig. 2.—Colonia (8).

<sup>5</sup> Mylonas 1877, 39-40; Collignon, 1878, 182/632 y Fairbanks 1914, 137 ofrecen las descripciones más detalladas. También Pottier 1883, 35/6; Waser 1898, 107/6; Collignon-Couve 1907, 529/1657; Papaspyridi 1923, 119 pl. 1g-4g; Rhomaios 1930, 11 pl. 15/7-8; Brommer 1969, 168/20; Olmos 1980, 29 fig. 11; Bérard 1984 fig. 149; Terpenning 1985, 52; Sourvinou 1986 pl. 170, I, 33a; Diez de Velasco 1988, 571-576.

<sup>6</sup> Las mejores descripciones las ofrecen Mylonas 1877, 40-41/3; Riezler 1914, 139 il. 81; Fairbanks 1914, 136 y Rhomaios 1930, 11 pl. 15/5-6; también Collignon 1878, 183d; Pottier 1883, 36/9; Ridder 1896, 170-171; Waser 1898, 110-111/15; Collignon-Couve 1907, 532/1665; Pot-

9. Copenhagen, MN 729 (ARV 1377.13)<sup>12</sup> (fig. 3)

10. Copenhagen, NY Carlsberg Glyptothek 2789 (ARV 1377.12)<sup>13</sup>

11. La Habana, Museo de Bellas Artes (ARV 1377.9)<sup>14</sup> (fig. 4)

tier 1926, 27; Dumont-Chaplain 1881, 389 pl. 34; Papaspyridi 1923, 199/3 pl. 1; Buschor 1925, 186; Brommer 1969, 168/30; Felten 1971, 54 nota; Terpenning 1985, 61; Sourvinou 1986 I, 34a; Diez de Velasco 1988, 607-611.

<sup>7</sup> La mejor descripción es la de Fairbanks 1914, 136; también Heydemann 171, 15/11; Collignon 1878, 183c; Pottier 1883, 35-36/7; Waser 1898, 111/16; Collignon/Couve 1907, 532/1664; Papaspyridi 1923, 119/2 il. 1b; Brommer 1969, 168/3; Sourvinou 1986 I, 34b Diez de Velasco 1988, 612-614.

<sup>8</sup> Los primeros dibujos del vaso los ofrecen Mylonas 1877, 40/2 pl. 1 y Dumont/Chaplain 1881, 381 pl. 34 y los siguen la mayoría de los autores posteriores. Lo citan Heydemann 1871, 15/10; Collignon 1878, 183c; Pottier 1883, 36/8; Waser 1898, 107-108/7; Fairbanks 1914, 137/5; Ridder 1896, 170; Papaspyridi 1923, 119/4; Brommer 1969, 168/32; Petrakos 1982, 177; Sourvinou 1986 I, 35; Diez de Velasco 1988, 615-619. Un error en la numeración del lécito presentado como ilustración en Charlier 1971 pl. 2 llevó a una falsa atribución que se refleja en Add<sup>1</sup> 186 y Add<sup>2</sup> 371; la foto pertenece en realidad al lécito de Atenas MN 1814 (no atribuido por Beazley).

<sup>9</sup> La mejor descripción es la de Holmberg 1947, 193-195 fig. 3 y Holmberg 158-159/84 pl. 24. También Holmberg 1953, 9-10 fig. 11; Brommer 1969, 168/38; Terpenning 1985, 32 foto; Sourvinou 1986 I, 33b; Diez de Velasco 1988, 627-632.

<sup>10</sup> Además de Beazley lo cita también en su lista Brommer 1969 167/35; Diez de Velasco 1988, 638.

<sup>11</sup> La descripción y fotografía publicada más completa en MM 26, 1963, 152. Existe una foto más completa en el Beazley Archive de Oxford. Lo enumera Brommer 1969, 168/51 y lo repasa Kurtz 1975, 221 il. 47.2; Sourvinou 1986 I, 38; también Diez de Velasco 1988, 710-714.

<sup>12</sup> Blinkenberg 1931, 134 pl. 172/4a-b; lo incluyen en sus listas Brommer 1969, 168/41; Sourvinou 1986 I, 39 y Diez de Velasco 1988, 715-720.

<sup>13</sup> Poulsen 1931, 168-169 il.7; lo cita en sus listas Brommer 1969, 168/40; también Diez de Velasco 1988, 721-722.

<sup>14</sup> No es la localización de ARV 1377.9, que aún situaba el vaso en Basilea, a la venta; existe una descripción del vaso en el catálogo de la subasta Mü Med 16, 1956, 152 pl. 41 antes de que sufriese una serie de desperfectos; Diez de Velasco 1988, 657-658. Se encuentra en La Habana y perteneció a la colección Lagunillas, sufrió una rotura y algunas partes del vaso están perdidas, la descripción del estado actual del lécito aparece en Olmos 1992.



Fig. 3.—Copenague MN 729 (9).



Fig. 4a.—La Habana, Museo de Bellas Artes (11). Antes de su deterioro. Foto de *Mú Med* 16, 1956 pl. 41.

12. Hamburgo, Museum für Kunst und Gewerbe 1917.817 (ARV 1381,111; Para 486; Add<sup>2</sup> 371)<sup>15</sup>

13. Heidelberg (ARV 1377,14)<sup>16</sup>

14. Londres BM D 61 (ARV 1377,15; Add<sup>2</sup> 371)<sup>17</sup>

15. Paris, Louvre MNB 622 (ARV 1377,11; Add<sup>2</sup> 371)<sup>18</sup> (fig. 5)

<sup>15</sup> Mercklin 1930, 44-45/126; Hoffmann 1963, 55-56 foto 21; Díez de Velasco 1988, 734-736. También Brommer 1969, 167/44 y para la parte central del vaso Kurtz 1975 pl. 47.1.

<sup>16</sup> Baumgartner 1916, 183-184 il. 13-13a. Listado en Brommer 1969, 168/42; también Díez de Velasco 1988, 737-740.

<sup>17</sup> La mejor descripción es la de Fairbanks 1914, 137; el mejor desarrollo de la escena el de Murray 1896, 22 pl. 12 y la foto más moderna la de Kurtz 1975, 221 pl. 47.3 y Sourvinou 1986 pl. 171, I, 37. También Duhn 1887, 19/3; Waser 1898, 113/23; Papaspyridi 1923, 119/7 pl. 1; Brommer 1969, 168/43; Díez de Velasco 1988, 751/756; Boardmann 1989 il. 278.

16. Paris, venta (ARV 1376,6)<sup>19</sup>

17. Providence, Rhode Island School of Design 25082 (ARV 1376,5; Add<sup>2</sup> 371)<sup>20</sup> (fig. 6)

Beazley presentaba como semejantes los vasos de Arlesheim (1), Atenas (7), La Habana (11) y Paris (16) aunque les dio numeración diferente. Los documentos respecto de estos vasos en el archivo Beazley de Oxford permiten aclarar que los

<sup>18</sup> La mejor descripción es la de Fairbanks 1914, 136-137; también Pottier 1883, 35/5 y 150/75; Waser 1898, 110/14; Papaspyridi 1923, 119/6; Brommer 1969, 168/39; Díez de Velasco 1988, 795-796. Ilustraciones en Díez de Velasco 1989, 302 il. 1; Díez de Velasco 1992 il. 2.

<sup>19</sup> Aparte de Beazley el vaso lo citan sin comentarlo Brommer 1969, 167/34 y Díez de Velasco 1988, 75.

<sup>20</sup> Descripciones detalladas aparecen en Luce 1933, 34 y pls. 25A y 25.5 y Buitron 1972, 142-143/78; también Banks 1928, 51 fig. 15; Luce 1932, 63 fig. 4; Robinson 1939, 35 fig 16; Brommer 1969, 167/33; Terpenning 1985, 62; Sourvinou 1986 I, 36; Díez de Velasco 1988, 806-811.



Fig. 4b.—La Habana. Museo de Bellas Artes (11). Estado actual. Foto R. Olmos

vasos de La Habana (11) y Arlesheim (1) son diferentes; para los otros dos no hay documentación suficiente ni el paradero es conocido, por lo que es más prudente estimarlos como diferentes.

Pensamos que hay que añadir a esta lista los siguientes vasos:

18. Atenas, en 1883 en la colección de la escuela francesa<sup>21</sup>.

19. Atenas, en 1879 en una colección privada<sup>22</sup>. Ninguno de estos vasos ha sido atribuido previamente al pintor de las cañas y se hallan en paradero desconocido, no existe fotografía ni dibujo de

<sup>21</sup> Pottier 1878, 414-415 explica el lugar de hallazgo del vaso y ofrece más datos en 1883, 37/16; le resume Waser 1898, 111-122/18; Díez de Velasco 1988, 636-637; Díez de Velasco 1989. I, 306/5.

<sup>22</sup> La descripción de Mylonas 1879, 177/1 es la más completa; también Pottier 1883, 36/11; Waser 1898, 11/17; Díez de Velasco 1988, 650-651; Díez de Velasco 1989. I, 306/9.

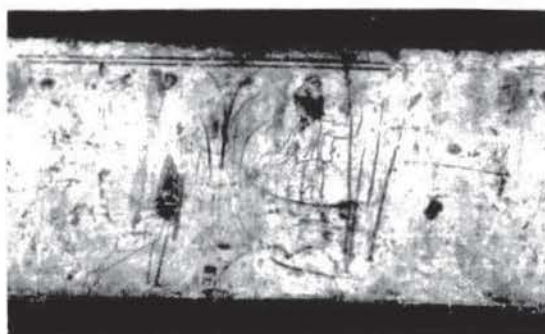


Fig. 5.—Paris, Louvre MNB 622 (15)

ellos pero por criterios de comparación tipológica parece probable su relación con el pintor que nos interesa<sup>23</sup>.

En el caso del vaso de Atenas (18) la descripción de Pottier no deja dudas sobre el parecido con el lécito de Colonia (8) (fig. 2) aunque la escena está invertida con lo que queda descartada la identidad de ambos vasos. El único pintor que desarrolla una escena de este tipo (con un joven que porta dos lanzas presentándose ante Caronte, y entre ambos una mata de cañas coronadas por una banda) es el pintor de las cañas.

En el caso del otro vaso de Atenas (19) la estructura escénica (mujer, cañas, Caronte, cañas) es la típica del pintor de las cañas (fig. 5) (por ejemplo los vasos numerados 1, 3, 4, 10, 11, 13, 15 y 19). En este caso la atribución es más azarosa puesto que es posible que dada la antigüedad de las noticias que poseemos del vaso éste hubiera sido vendido posteriormente y corresponda a alguno de los ya conocidos por Beazley.

<sup>23</sup> Menor seguridad de atribución presenta otro vaso localizado en Atenas en 1878 (en la colección de la sociedad arqueológica) aunque no pasó como hubiera debido al museo Nacional (no lo citan Collignon/Couve en 1907); presentaba una escena con cañas, Caronte, cañas y joven al estilo del pintor que nos interesa y un tamaño habitual en él pero también algunos datos confusos (una cinta en vez del pilos de Caronte) quizás fuera una falsificación. Lo describen bien Mylonas 1877, 41/4 y Collignon 1878, 184g; también Pottier 1883, 36/10; Waser 1898, 108/8; Díez de Velasco 1988 633-634; Díez de Velasco 1989. I, 306/3.



Fig. 6.—Providence, Rhode Island School of Design 25082 (17)

2. CARONTE FRENTE A LA TUMBA:  
¿ESCATOLOGÍA ALTERNATIVA DE  
TRANSMISIÓN ICONOGRÁFICA O  
INVASIÓN DEL MOTIVO DE LA VISITA  
A LA TUMBA?

Una de las características del pintor de las cañas (la que llevó a Pappaspyridi a nombrarlo así) es la presencia de cañas en las escenas en las que se figura a Caronte. La resolución habitual presenta una banda adornando las cañas que se dibujan entre Caronte y el personaje situado a su frente. La banda típica (figs. 2 y 6) (en ocho casos: 1, 2, 4, 5, 6, 8, 10, 14, 17, 18) está extendida sobre las cañas rozando el límite superior de la superficie de desarrollo de la escena. Recuerda de una forma evidente el modo de decoración de las estelas funerarias y un repaso a las tablas tipológicas de Nakayama en su específico estudio sobre las represen-

taciones de estelas en léцитos áticos de fondo blanco<sup>24</sup> permite esgrimir numerosos paralelos. La pregunta que surge es si estamos ante una simbolización de la estela (en la que las cañas harían la vez del monumento) o sencillamente ante un recurso para redundar en las muy numerosas connotaciones funerarias de la escena. El repaso a los vasos de Copenhague MN 729 (9) (fig. 3) y Hamburgo (12) muestra que el pintor hizo llegar efectivamente a Caronte al pie de la estela funeraria. En ambos casos presenta una estela de una factura bastante semejante (del tipo B-V de Nakayama) que en el vaso de Copenhague está decorada con unas bandas comparables a las que aparecían coronando las cañas en los casos anteriores. Caronte llega pues efectivamente al pie mismo de la estela funeraria, que simbólicamente se convierte en la puerta del Aqueronte. *La efectividad simbólica de la representación es indudable y el pintor aún en un solo dibujo la realidad cotidiana (del mundo de los vivos) que se simboliza en la estela y la «realidad» imaginaria del río Aqueronte y el barco infernal que ayuda a franquearlo.*

El problema que se nos plantea es saber si esta creación iconográfica fue conscientemente buscada y si resulta suficientemente consecuente. El pintor de las cañas no es el único en utilizarla ni quizás tampoco el primero. La primera testificación de este tipo de escena probablemente la tengamos en el lécito de Nueva York, Metropolitan Museum 75.2.6, del pintor del cuadrado, una obra que Beazley (ARV 1237,17) no incluyó entre las tempranas y que por lo tanto pudiera ser coetánea de las del pintor de las cañas. El interés de este vaso es compararlo con el de París, Musée du Petit Palais (col. Dutuit ) 344 del mismo pintor (ARV 1238,29). La escena es diferente en ambos léцитos, en el primero Caronte viene a buscar a un niño al pie de la estela mientras la escena es presenciada por una mujer oferente (muy probablemente la madre del niño difunto); en el otro aparece una mujer sentada, un niño y un efebo armado de doble lanza y vestido con clámide y petaso. Pero las diferencias significativas e iconográficas han sido resueltas con una similitud formal casi com-

<sup>24</sup> Nakayama 1982, 253 y ss. se pueden escoger entre las decoraciones muy semejantes los tipos GH-II-1 (tab. 2), A-II-7 (tab. 5), A-III-3 (tab. 7), B-II-4 y 5 (tab. 11), B-V-3 (tab. 14).

pleta en lo que se refiere a las dos figuras del centro y la derecha. El niño presenta una postura semejante y el dibujo de la cara es casi idéntico en ambos vasos; la figura de la derecha es aún más interesante puesto que a pesar de tratarse de una mujer con una banda en un caso y de un efebo en el otro la estructura del dibujo y su resolución son semejantes salvo en los detalles que caracterizan a cada personaje. Estamos pues ante dos escenas diferentes pero para las que se utiliza un modelo idéntico, lo que no está exento de incongruencias: el gesto de la mujer del vaso de Nueva York, un torpe intento de levantar unas bandas con las que adornar la estela se comprende por comparación con el gesto esta vez congruente de saludo funerario del efebo del vaso de Paris.

Otros pintores de este tipo de escenas son el de Atenas 1762 (emparentado con el del cuadrado y con el que Beazley relacionó tanto el vaso Atenas MN 1758 (ARV 1241,1) como otro aparecido en la misma tumba, Atenas MN 1767<sup>25</sup>), el grupo R (emparentado directamente con el pintor de las cañas y al que se debe el vaso de Paris, Louvre CA 537 (ARV 1384,18) y el del triglifo (al que atribuyó Beazley los vasos Berlín 2680 (ARV 1385,1) y Berlín 2681 (ARV 1385,2). Todos estos pintores pertenecen a la última etapa de producción de lécticos de fondo blanco, resultan casi contemporáneos entre ellos y no parece fácil saber cual fue el primero en utilizar esta configuración escénica.

*De todos modos una escena de este tipo tenía la ventaja de la facilidad de su factura. En un contexto de producción masificada (muy especialmente en lo que se refiere a los lécticos de fondo blanco) como es el final del siglo V a.C., no es de extrañar el recurso a la creación de una escena mixta, que aunase la presencia de Caronte (un motivo minoritario) con la escena de culto funerario (el tipo con mucho el más numeroso<sup>26</sup> y con el que los pintores estaban familiarizados a la hora de realizar su repetitiva tarea pictórica).*

*El pintor de las cañas por su parte inventa un*

<sup>25</sup> Que Beazley tuvo en cuenta en su primera edición de ARV 817,2, pero no en su segunda y definitiva por razones que me escapan.

<sup>26</sup> Siguiendo las listas de Beazley el pintor del cuadrado presenta 44 lécticos con esta escena de un total de 63; el pintor de las cañas 128 de 157; el grupo R 17 de 25 y el pintor del triglifo 42 de 52.

*paso más en la facilidad del dibujo cambiando la estela (que requiere una factura cuando menos algo cuidada) por unas matas de cañas (fácilmente ejecutables) sobre las que coloca una banda para simbolizar la estela (figs. 2 y 6). Este mixto entre una escena de paso al más allá y una escena de culto funerario presenta unas incongruencias en el pintor de las cañas aún mayores que las que se constataban en el pintor del cuadrado. El mejor ejemplo lo ofrece el vaso de Londres D 61 (14), Caronte lanza la mano hacia lo que debiera ser la difunta<sup>27</sup>, pero el personaje que tiene enfrente es una atareada mujer, cargada con cestas llenas de bandas, que viene a decorar una estela funeraria solamente implícita en la banda en segundo plano al lado de Caronte. Otro tanto encontramos en el vaso de Copenhague NY Carlsberg Glyptothek 2789 (10), la mujer a la que supuestamente viene a buscar Caronte esta atareada preparándose para engalanar una estela simbolizada en las cañas decoradas por una banda.*

*Aparecen por lo tanto imposibles difuntos en la obra del pintor de las cañas, escenas incongruentes que demuestran que la creación de lo que podríamos denominar una tradición iconográfica propia en el relato del paso al más allá proviene de la acomodación a la facilidad de realizar un trabajo en serie. Es algo parecido a lo que Charles Dugas (1960, 65-74) reseñaba para la narración iconográfica de la muerte coetánea de Astianacte y Príamo pero en nuestro caso la causa no es una confusión entre personajes y situaciones sino una práctica semi-industrial.*

### 3. CALIDAD DEL TRABAJO DEL PINTOR DE LAS CAÑAS

En la obra del pintor de las cañas podemos destacar una serie de características que aclaran la calidad de sus obras y atañen principalmente a la composición de las escenas y a la factura del dibujo:

1. **Estructura escénica repetitiva.** El pintor de las cañas opta por dos tipos de composición que resultan totalmente mayoritarios y que presentan

<sup>27</sup> La dificultad para reconocer los difuntos en estas escenas es notoria; véase Bazant 1986, 37 y ssgs. o Díez de Velasco 1988, 257 y ssgs.

ciertas similitudes; en ambos casos la escena se estructura en dos personajes generalmente separados por matas de cañas coronadas por una banda. En trece casos uno de los personajes es una mujer (ejemplo en il. 5) [situada a la derecha de la escena en cinco casos (2, 5, 6, 14, 17) y a la izquierda en ocho casos (1, 3, 4, 10, 11, 13, 15, 19)] y en tres (8, 9, 18) un efebo armado de doble lanza (fig. 2). La única composición en la obra de este pintor que se aparta de la sencillez de esta escena la encontramos en el vaso de Hamburgo (12), en que se figuran tres personajes (Caronte, casi desaparecido a la derecha, cañas, un niño en el centro sentado en las gradas de una estela y un hombre a la izquierda). *Nos hallamos pues ante composiciones repetitivas en las que no existe la menor ambición de creación ni de originalidad por parte del autor.*

**2. Escenas confusas o inadecuadas.** Buenos ejemplos de escenas confusas los repasamos en el apartado 2. El motivo de la visita a la tumba ha invadido el motivo del viaje al más allá dando lugar en algunos casos a escenas absurdas y en otros a una *nueva escatología de confección iconográfica según la cual la estela se convierte en el gozne entre el mundo de la realidad (de la cotidianidad del culto funerario) y el mundo imaginario de la topografía mítica del paso al más allá.* El vaso de la Habana (11) (fig. 4) ofrece otro ejemplo perfecto de una escena inadecuada en esta misma línea. Desgraciadamente el estado actual del vaso no permite comprobar como sería de desear el dato que ofrece el catálogo de la subasta Monnaies et Médailles respecto de que la mujer que aparece frente a Caronte porta una estrígile en una mano y un recipiente de perfumes en la otra. La estrígile resulta del todo inadecuada en manos de una mujer (y muy especialmente una mujer ateniense) por ser un objeto que pertenece al mundo de los hombres y simboliza su educación atlética<sup>28</sup>. Para comprender esta representación hemos de plan-

tear que no nos encontramos ante una difunta a la que Caronte va a embarcar sino ante una escena absurda y mixta entre culto a la tumba y viaje al más allá; la estrígile marcaría el especial status del difunto al que la mujer rinde culto. La escena en otro contexto presentaría el interés de sugerir por medio de un objeto todo un mundo de significados respecto de la actividad (si no real por lo menos imaginariamente deseada) del muerto, pero tal y como nos la presenta el pintor de las cañas resulta absurda.

**3. Dibujo repetitivo.** En la gran mayoría de los vasos que repasamos se constata que no hay por parte del pintor un interés por mostrar rasgos personales ni en Caronte ni en los personajes que se le enfrentan. En algunos casos las comparaciones en los modos de dibujar la figura de Caronte demuestran que se buscaba un mínimo esfuerzo creativo y se resuelven bastantes vasos de un modo muy parecido. Los vasos de Atenas (2, 3, 5) presentan un Caronte bastante parecido con un dibujo de una calidad media (fig. 1). Los vasos de Atenas (1, 4, 6), Colonia (8), La Habana (11), Heidelberg (13) y Providence (17) presentan grandes semejanzas dentro de una calidad de dibujo inferior (figs. 2 y 6). En los vasos de Copenhague (9) (fig. 3) y París (15) (fig. 5) se trata de meras caricaturas y solamente se puede destacar como algo más correcto el dibujo de Caronte y el personaje que se le enfrenta en el vaso de Londres (14) aunque la composición, como vimos, resultaba absurda. En este último caso hay un claro interés por parte del pintor en realizar un dibujo mucho más correcto y quizás nos encontremos con un encargo o un vaso orientado hacia otro tipo de clientela (hay que compararlo con otro lécito de factura bastante esmerada, París, Louvre CA 537 (ARV 1384,18) del grupo R (formado por discípulos y miembros del taller del pintor de las cañas) coetáneo del que comentamos y bastante semejante incluso en la incongruencia escénica).

**4. Dibujo caricaturesco.** Dos vasos, el de París (15) (fig. 5) y el de Copenhague (9) (fig. 3) han sido resueltos de un modo tan descuidado que se pueden comparar con caricaturas. Hay que remontarse al pintor del Tymbos para encontrar representaciones de Caronte de este tipo; solo podían abastecer a una clientela sin escrúpulos artísticos y cuyas prioridades a la hora de adquirir un vaso

<sup>28</sup> En el coloquio sobre este tema llevado a cabo en París (Ecole Normale Supérieure) el 19 de Mayo de 1989 el Prof. Thuillier planteó la existencia de estrígiles en contextos femeninos en Etruria aunque estimaba que se trataba de asuntos marginales (pero no únicos, hay otras testimonios que allí se barajaron y que se verán reflejadas en las actas que se publicarán); de la pequeña discusión al respecto que tuvimos, en la que planteé la problemática del vaso de La Habana sólo pudimos concluir que el tema estaba abierto y era susceptible de análisis más profundos.



de este tipo tuviesen solamente que ver con el precio que este alcanzase.

*baja: la clientela no era exigente y el precio del producto no podía ser elevado.*

#### 4. CLIENTELA DEL PINTOR DE LAS CAÑAS

La baja calidad formal de las obras del pintor de las cañas nos da la pauta del tipo de clientela a la que abasteció. Si exceptuamos el vaso de Londres (14) el resto tiene una calidad media, baja o muy baja y las técnicas pictóricas empleadas son adocenadas, repetitivas y denotan un trabajo en serie.

La comparación de dos de sus obras con las del pintor del Tymbos permite ahondar en la identidad de la clientela de ambos. Los dos pintores exportaron parte de su producción de léцитos de fondo blanco (ninguno con escenas de Caronte) fuera del Atica, lo que resulta un dato de interés puesto que el léцитo era un vaso de enterramiento ático por antonomasia. Entre la obra del pintor del Tymbos cuyo lugar de hallazgo se conoce (una pequeña parte del total) hemos de destacar los vasos de Munich 2772 (ARV 754,5) y 2770 (ARV 759,13) que provienen del Sur de Italia, y el vaso de Nueva York, Metropolitan Museum 06.1021.137 (ARV 759,13) que probablemente apareció en Etruria. En la obra del pintor de las cañas, que presenta idénticas dificultades en la localización de los lugares de hallazgo destacamos el vaso de Londres D 63 (ARV 1378,34) aparecido en Gela; el de Atenas, MN 1811 (ARV 1379,54) aparecido en Corinto y los dos de Ferrara T 136 C.UP (ARV 1382,123-124) aparecidos en Spina. Estos vasos no se relacionan fácilmente con zonas de instalación de clerucos atenienses por lo que habría que buscar otras razones para su aparición de fuera del ámbito ateniense. Quizás lo bajo de su precio hiciera rentable el exportarlos aún a pesar de su fragilidad y sin que podamos plantear que su presencia indique la asunción por los que los usan de las costumbres funerarias de la Atenas clásica.

*El pintor de las cañas pinta vasos muy pequeños (la mayoría de los que hay datos oscilan entre los 24 y 29 cm. (como los del pintor del Tymbos) sólo superan los 30 cm. dos de Atenas (3,5) que vimos que poseían un dibujo algo mejor que el resto), con composiciones escénicas muy simples y repetitivas y con una calidad de dibujo muy*

#### 5. CONCLUSION: EL CARONTE DEL PINTOR DE LAS CAÑAS Y LAS CARACTERISTICAS GENERALES DE CARONTE

La importancia del número de representaciones de Caronte legadas por el pintor de las cañas está en directa relación con la clientela a la que abastecía. Un pintor como el de Aquiles<sup>29</sup>, que ha legado una obra de gran calidad formal nunca representó a Caronte y sin duda su clientela no se lo exigía. Este repaso a las representaciones de Caronte en el pintor de las cañas sirve de apoyo a nuestra tesis<sup>30</sup> que analiza *la figura de Caronte como una figura popular que manifiesta su importancia en el imaginario ateniense del paso al más allá en el momento en que el grupo social de los thetes* —que adquieren sus derechos y su fuerza política al actuar como remeros<sup>31</sup> (al actuar como «Carontes» en cierto sentido, recordemos que la iconografía de Caronte es la de un *thes*)— *tiene la suficiente fuerza como para poder dar canalización a sus características culturales propias* —y en este caso a una parte de su imaginario del paso al más allá (diferente del homérico<sup>32</sup> y del aristocrático que prefiere otras figuras para imaginar el ingreso en el reino de Hades).

#### BIBLIOGRAFIA

- Add<sup>1</sup>: J. D. Beazley/T. H. Carpenter *Beazley Addenda* primera ed. Oxford 1982.  
 Add<sup>2</sup>: J. D. Beazley/T. H. Carpenter *Beazley Addenda* segunda ed. Oxford 1989.  
 ARV: J. D. Beazley *Attic Red-figure Vase Painters* segunda ed. Oxford 1963.

<sup>29</sup> ARV 995-1001; Para 439; añadamos el excelente vaso Berlín 1983, 1 atribuido por Wehgartner 1985, ils. 1-3.

<sup>30</sup> Expresada en varios lugares: Diez de Velasco 1987, 99 y ssgs.; 1988, 495 y ssgs.; 1989.2, 45 y ssgs.

<sup>31</sup> *Viejo Oligarca* 2.

<sup>32</sup> Caronte es un personaje no homérico; sus primeros testimonios en la literatura y el arte rondan el comienzo del siglo v a.C.; véase Diez de Velasco 1990.1, 188 y ssgs.; 1990.2 esp. 1.4.

- AWL: J. D. Beazley *Attic White Lekythoi* Londres/Oxford 1938.
- BANKS 1928: M. A. Banks «Greek Vases in the Rhode Island School of Design» *Bulletin of the Rhode Island School of Design* 16.
- BAUMGARTNER 1916: «Aus der heidelberger Sammlung» AA 1916, 166-203.
- BAZANT 1986: J. Bazant «Entre la croyance et l'espérance: le mort sur les léythes à fond blanc» *Iconographie classique et identités régionales BCH* supl. 14, 37-44.
- BEAZLEY: *vid. Add<sup>1</sup>; Add<sup>2</sup>; ARV; AWL; Para*
- BERARD 1984: C. Bérard «L'ordre des femmes» *La cité des images. Religion et société en Grèce ancienne* Paris, 85-104.
- BERGER 1975: C. Berger/R. Perry *Kunst der klassischen Antike* Zurich.
- BLINKENBERG 1931: C. Blinkenberg/K. Johansen *Corpus Vasorum Antiquorum* Danemark, Copenhague, Musée National 4.
- BOARDMANN 1989: J. Boardmann *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period*. Londres.
- BROMMER 1969: F. Brommer «Eine Lekythos im Madrid» *MM* 10, 155-171.
- BUITRON 1972: D. M. Buitron *Attic Vase Painting in New England Collections* Harvard.
- BUSCHOR 1925: E. Buschor «Attische Le Kythen der Parthenonzeit» *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* n.s. 2, 167-199.
- CHARLIER 1971: M. T. Charlier/G. Raepsaet «Etude d'un comportement social: les relations entre parents et enfants dans la société athénienne à l'époque classique» *AntClass* 40.
- COLLIGNON 1878: M. Collignon *Catalogue des vases peints du musée de la Société archéologique d'Athènes* Paris.
- COLLIGNON/COUVE 1907: m. Collignon/L. Couve *Catalogue des vases peints du Musée National d'Athènes* Paris (Befar 85).
- DIEZ de VELASCO 1987: F. Diez de Velasco «Un mito popular: Caronte» *Métodos y tendencias actuales en la investigación geográfica e histórica* Madrid, 99-109
- DIEZ de VELASCO 1988: F. Diez de Velasco *El origen del mito de Caronte. Investigación sobre la idea popular del paso al más allá en la Atenas clásica* Madrid.
- DIEZ de VELASCO 1989.1: F. Diez de Velasco «La iconografía griega de Caronte: un análisis puntual del LIMC» *Gerion* 7, 297-322.
- DIEZ de VELASCO 1989.2: F. Diez de Velasco «Caronte-Jaros: ensayo de análisis iconográfico» *Erytheia* 10.1, 45-56.
- DIEZ de VELASCO 1990.1: F. Diez de Velasco «Los primeros testimonios del Caronte griego: identidades y discrepancias entre iconografía y literatura» *Lecturas de Historia del Arte* 2, 188-191.
- DIEZ de VELASCO 1990.2: F. Diez de Velasco «Comentarios iconográficos y mitológicos del poema épico Minfada» *Gerion* 8, 73-87
- DIEZ de VELASCO 1992: F. Diez de Velasco «Reflexiones en torno a los lécitos de fondo blanco con representaciones de Caronte en museos franceses» *Homenaje al Profesor Blázquez* Madrid (en prensa).
- DUGAS 1960: Ch. Dugas «Tradition littéraire et tradition graphique dans l'antiquité grecque» *Recueil Dugas* Paris, 59-74.
- DUHN 1887: F. von Duhn «Charonlekythen» *JDAI (JKAI)* 2, 240-243.
- DUMONT/CHAPLAIN 1881: A. Dumont/J. Chaplain *Les céramique de la Grèce propre* Paris.
- FAIRBANKS 1914: A. Fairbanks *Athenian White Lekythoi* vol. II Cambridge (Mass.).
- FELTEN 1971: K. F. Felten *Thanatos und Kleophonmaler* Munich.
- HEYDEMANN 1871: H. Heydemann «Griechische Vasenbilder zu Athen» *Archäologische Zeitung* 28, 14-16.
- HOFFMANN 1963: H. Hoffmann *Griechische Kleinkunst* Hamburgo.
- HOLMBERG 1947: E. J. Holmberg «Two White-Ground Vases in a Private Collection in Athen» *AArch* 18, 187-195.
- HOLMBERG 1953: E. J. Holmberg *Collection Hélène Stathatos I. Les bijoux antiques* Estrasburgo.
- HOLMBERG 1963: E. J. Holmberg «Three White-Ground Vases» *Collection Hélène Stathatos III. Objets antiques et byzantins* Estrasburgo, 155-159.
- HORNPOSTEL 1986: W. Hornpostel *Aus der Glanzzeit Athens, Meisterwerke griechischer Vasenkunst in Privatbesitz* Hamburgo.
- KURTZ 1975: D. K. Kurtz *Athenian White Lekythoi* Oxford.
- LUCE 1932: S. B. Luce «Attic White Ground Vases» *Bulletin of the Rhode Island School of Design* 20.
- LUCE 1933: S. B. Luce *Corpus Vasorum Antiquorum* USA 2, Providence 1.
- MERCKLIN 1930: E. von Mercklin *Führer durch das hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe II griechische und römische Altertümer* Hamburgo.
- MM: *Subasta Münzen und Medaillen* Basel.
- MURRAY 1896: A. S. Murray/A. H. Smith *White Athenian Vases of the British Museum* Londres.
- MYLONAS 1877: K. Mylonas «Lécitos de fondo blanco con representaciones de Caronte» (en griego) *BCH* I, 39-43.
- MYLONAS 1879: K. Mylonas «Miscelánea arqueológica» (en griego) *BCH* III, 176-179.
- OLMOS 1980: R. Olmos *Catálogo de los vasos griegos del Museo Arqueológico Nacional I. Las lécitos áticas de fondo blanco* Madrid.
- OLMOS 1992: R. Olmos *Catálogo de los vasos griegos del Museo de Bellas Artes de La Habana* Madrid (en prensa).
- PAPASPYRIDIS 1923: S. Papaspyridis «El pintor de las cañas...» (en griego) *AD* VIII, 117-143.
- PARA: J. Beazley *Paralipomena* Oxford 1971.
- PETRAKOS 1982: B. Petrakos *Musée National, sculptures, vases et bronzes* Atenas.
- POTTIER 1878: B. E. Pottier «Fouilles au monument de Lysistrate» *BCH* II, 412-418.
- POTTIER 1883: E. Pottier *Etude sur les lécythes blancs attiques à représentations funéraires* Paris (BEFAR 30).
- POTTIER 1926: E. Pottier *Le dessin chez les grecs d'après les vases peints* Paris.
- POULSEN 1931: V. H. Poulsen «Weissgrundige Lekythen der

NY Carlsberg Glyptothek» *From the Collections of the NY Carlsberg Glyptothek*, I, 162-196.  
 RHOMAIOS 1930: K. Rhomaios *Corpus Vasorum Antiquorum Grèce I*, Musée National I.  
 RIDDER 1896: A. de Ridder *De l'idée de la mort en Grèce à l'époque classique* Paris tesis.  
 RIEZLER 1914: W. Riezler *Weissgrundige attische Lekythen* Munich.  
 ROBINSON 1939: C. A. Robinson «Greek and Roman Vases» *Bulletin of the Rhode Island School of Design* 27.

SOURVINOU 1986: C. Sourvinou-Inwood «Charon» *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* III, 210 y ssgs.  
 TERPENNING 1985: R. H. Terpenning *Charon and the Crossing. Ancient, Medieval and Renaissance Transformations of a Myth* Londres.  
 WASER 1898: O. Waser *Charon, Charun, Charos, mythologisch-archäologische Monographie* Berlin.  
 WEHGARTNER 1985: I. Wehgartner *Ein Grabbild aus Achillesmaler* Berlin.

## DATAACIONES DE CARBONO 14 PARA CASTROS DEL NOROESTE PENINSULAR

POR

L. XULIO CARBALLO ARCEO\* y RAMÓN FÁBREGAS VALCARCE\*\*

### RESUMEN

La multiplicación de las investigaciones en las dos últimas décadas nos ha llevado a disponer hoy en día de más de un centenar de fechas de Carbono 14, procedentes de una treintena de castros. En este trabajo, hemos efectuado una catalogación y revisión crítica de dichas dataciones, que han sido corregidas siguiendo las curvas de calibración recomendadas internacionalmente (gráfico 1), examinando las consecuencias que esta práctica puede tener en el plano temporal para yacimientos de cronología tan próxima. A continuación se ha descartado todos aquellos resultados anómalos en relación con el contexto arqueológico o que presentaban un intervalo de calibración excesivamente amplio (gráfico 2). La observación del cuadro cronológico resultante permite detectar algunos grupos de fechas que concuerdan, *grosso modo*, con propuestas de periodización del fenómeno castreño formuladas por diversos investigadores. De esta forma, algunos poblados fortificados (Barbudo, San Julião) comienzan su andadura hacia los siglos X-IX a. C., añadiéndoseles en momentos algo posteriores yacimientos como el de Torroso (VIII-VII a. C.). Determinados niveles de yacimientos como, entre otros, Troña, Borneiro o Recarea se encuadrarían en una segunda fase, cuya cronología iría desde el siglo V al II antes de nuestra Era. Por último, algunos castros o niveles de los mismos pertenecerían a una tercera etapa, que abarcaría desde fi-

nales del siglo II a. C. hasta la última parte del siglo I de nuestra Era.

### SUMMARY

The fortified settlements, locally called «castros», are one of the most outstanding features in the NW of the Iberian peninsula during protohistoric times. In spite of their heavy number and monumentality, scientific excavations have been scarce until the last 20 years, so that only a few absolute dates were available to build up a chronological chart of this phenomenon. The multiplication of field works in recent times has led to an increase in the number of the C-14 dates, which are more than one hundred by now. In this paper we have intended to give a complete reference of the dates and their provenance, together with a critical review of the chronological implications. Once the whole set of radiocarbon dates had been considered and converted to calendar years (chart 1), we proceeded with the discard of all the values that did not fit with their archaeological context or had a too large calibration range (chart 2). The analysis of this last set shows some clusters of dates which are in general agreement with the chronological stages that several authors have proposed for the development of the hillforts in the Northwest. Thus, a group of «castros» could start at the X-IX centuries BC (Barbudo, San Julião), while other hillforts, like Torroso, are less old (VIII-VII centuries BC). Certain levels of Borneiro, Troña or Recarea, among others, must be attached to a second phase, ranging from the fifth to the second centuries BC. Finally, some hillforts or settlement levels within them (Vixil, Troña, Castrovite) could be ascribed to a third phase, stretching from the later part of the 2<sup>nd</sup> century BC until the end of the 1<sup>st</sup> century AD.

\* Servicio de Arqueología. Consellería de Cultura e Xuventude. Xunta de Galicia. Delegación de Pontevedra. Pontevedra.

\*\* Departamento de Historia I (Area de Prehistoria). Universidade de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela.