

Paisajes infernales y paradisiacos en la iconografía apulia: un ánfora del Pintor de Baltimore

Infernal and paradisiacal landscapes in the Apulian iconography: an amphora of the Baltimore Painter

Paloma Cabrera Bonet [†] (paloma.cabrera@cultura.gob.es)
Museo Arqueológico Nacional

Resumen: Un vaso recientemente adquirido por el Estado para el Museo Arqueológico Nacional, un ánfora apulia de figuras rojas del Pintor de Baltimore, fechada entre 330 y 320 a. C., nos permite realizar, a través de la lectura de sus imágenes, un recorrido por los paisajes infernales y paradisiacos del imaginario suritalico. El programa iconográfico e ideológico de este vaso, decorado con una escena de *naiskos*, una escena con personajes junto a una estela funeraria y una escena con la visita de Orfeo a los Infiernos, incide en un mensaje claramente salvífico, ofreciendo la promesa para los difuntos de una nueva existencia, edénica e inmortal, más allá de la muerte.

Palabras clave: Vasos apulios. Imágenes funerarias. Orfeo. Hades. Más Allá. Bienaventurados. Paraíso. Religiones salvíficas.

Abstract: A vase, recently acquired by the State of Spain for the Museo Arqueológico Nacional, an Apulian red figured amphora by the Baltimore Painter, dated between 330 and 320 B.C., allows us, through the reading of its images, to take a tour of the infernal and heavenly landscapes of the South Italian imagery. The iconographic and ideological program of this vase, decorated with a *naiskos* scene, a scene with characters next to a funeral stele and a scene with the visit of Orpheus to the underworld, clearly highlights a message of salvation, offering to the deceased the promise of a new life, edenic and immortal, beyond death.

Keywords: Apulian vases. Funerary images. Orpheus. Hades. Afterworld. Blessed. Paradise. Saving religions.

Un vaso recientemente adquirido por el Estado para el Museo Arqueológico Nacional¹, un ánfora apulia de figuras rojas del Pintor de Baltimore, fechada entre 330 y 320 a. C., nos permite realizar, a través de la lectura de sus imágenes, un recorrido por el imaginario suritalico, uno de los sistemas que, a través del lenguaje figurativo, contribuyeron a construir las bases que para los griegos sustentan el orden

¹ MAN n.º inv. 2015/97/1.

del mundo, un orden regulado donde se definen, aunque no sin ambigüedades y transgresiones, el tiempo y el espacio de los vivos y de los muertos, de los mortales y de los inmortales, del aquende y del allende. Ese proceso de construcción simbólica del orden social y existencial en relación con el tiempo y el espacio de la muerte fue enormemente rico en la iconografía magnogreca. Desde mediados del siglo V y hasta fines del IV a. C. surgieron de los talleres de Lucania, Sicilia, Campania, Paestum y especialmente de Apulia, cientos de vasos cuyo principal destino, aunque no el único, pero sí el más frecuente, fue la tumba, decorados con imágenes que nos ofrecen un universo iconográfico enormemente rico, variado y complejo y que nos permiten realizar un viaje simbólico por los paisajes de la muerte griegos.

El vaso perteneció desde los años sesenta del pasado siglo a una colección privada de Suiza. Fue publicado por Trendall y Cambitoglou (RVAp Suppl. II, 1992: 279, 27/40g), por Moret (1993: 293, n.º 40, fig. 9-d), y por Schauenburg (2002: 13, fig. 11 a-d). Es un ánfora monumental realizada con técnica de figuras rojas y toques de color complementarios en rojo, blanco y dorado. Está decorada en su cara principal con una escena de *naiskos*. En la cara posterior, la decoración se ha dividido en dos registros: en el superior la escena representa la llegada de Orfeo ante Hades y Perséfone; en el inferior, un joven desnudo, sentado junto a una estela funeraria, y tres mujeres reposan en un ambiente de idealizada serenidad. En el hombro del vaso, sobre la cara B, una cabeza femenina brota de un cáliz de flor entre una profusión de roleos, zarcillos, espirales y tallos vegetales. Una rama de hojas de vid pintada en blanco decora el borde exterior del ánfora. Todas las escenas, todas las imágenes, están conectadas en una única lectura, en una construcción simbólica del paisaje de la muerte y en una definición religiosa del tránsito vital. Esta construcción del imaginario es espejo de una ideología social y religiosa que quiere legitimar las estructuras políticas y económicas y, también, ofrecer a quien con ellas se entierra la esperanza de una nueva vida más allá de la muerte. Veamos más detenidamente sus imágenes y los mensajes que contienen.

La cara principal está presidida por la imagen del *naiskos*, tema obligado en los vasos funerarios apulios a partir del 350 a. C. (Lohmann, 1979). Es un templete de color blanco, un edificio concebido, al modo de los templos griegos, con dos columnas jónicas que sostienen un arquitrabe y un frontón triangular. Sus ángulos están rematados, como las contemporáneas estelas funerarias áticas, con tres acroteras en forma de palmetas. El templete se levanta sobre un podio decorado con meandro. El interior del *naiskos* alberga la figura del difunto: un joven de idealizada belleza, desnudo, de cabellos cortos ceñidos por una corona vegetal sujeta con cintas por detrás de la cabeza. Está representado de perfil hacia la izquierda, sosteniendo un bastón nudoso en la mano izquierda y una estrígile en la derecha, levantada. Apoya una pierna flexionada sobre una pequeña pila de rocas. La clámide le envuelve el brazo derecho, un extremo cae junto a su costado y el otro se levanta, como impulsado por el viento, a su espalda. Junto a él, figuran un elemento circular, quizás una pelota o bola, colgada en el fondo superior, una cinta colgada a la izquierda, y un instrumento, el llamado «sistro apulio»², a la derecha (fig. 1).

Rodean al templete funerario, en una composición característica en los vasos apulios, cuatro figuras situadas a los lados del *naiskos*, dos varones desnudos y dos mujeres en esquema cruzado, sentados o de pie sobre un terreno ideal al que se alude con filas de puntitos blancos. Arriba a la derecha, uno de los varones, sentado sobre su manto, sostiene un recipiente circular, quizás una fiale, por su mango, interpretado a veces como espejo, pero posiblemente un recipiente originalmente

² SMITH, 1972: 129-130; LEPORÉ, 1991: 104; SALAPATA, 2002: 415-416, y 421, donde la autora señala la estrecha vinculación iconográfica de este instrumento con Afrodita y Eros, que acaba convirtiéndose en un símbolo de la novia o de la muchacha no casada, propone su vinculación con las Adonías y concluye que en contextos funerarios simbolizaría el renacimiento y el comienzo de una nueva vida en el Eliseo.



Fig. 1. Ánfora del Pintor de Baltimore.
Cara A, con la imagen del *naiskos*.



Fig. 2. Ánfora del Pintor de Baltimore. Cara B.

metálico, conectado con ritos lustrales³; el otro varón, abajo a la derecha, de pie con clámide enrollada en el brazo, sostiene una corona, de la que cuelga una cinta, y un bastón. Las mujeres, vestidas con quitones ceñidos, llevan nuevas ofrendas a la tumba: una caja y un racimo de uvas la de arriba, una bandeja con frutos y unas cintas la de abajo.

El *naiskos* se concibe así como monumento funerario, alojando la escultura del difunto, idealizado en su representación, pero también como *heroon*, como edificio sagrado, templo donde se oficia un culto heroico. La muerte concede este nuevo estatus al difunto. En los vasos apulios el *naiskos* puede albergar la figura de un varón o de una mujer, de un anciano o de un joven, de un niño, de un guerrero, de un atleta, de un actor, de un poeta. Todas las clases de edad y los dos géneros están representados. Sus actitudes y su número también varían. Los elementos materiales que acompañan al difunto en este templete –muebles, vasos, ofrendas, armas, instrumentos musicales o deportivos, animales de compañía– son símbolos precisos de su estatus social, de su función en el ordenamiento cívico, y alusiones al espacio propio, sancionado socialmente, de cada edad y de cada género. En este *naiskos* se celebra a un joven en heroica desnudez, quien sostiene en una mano la estrígile. El idealizado reposo que acompaña al triunfo heroico, la *aponía* o ausencia de trabajos que logra el esforzado varón en la muerte, es canto de alabanza de sus virtudes y glorificación de un modo de vida y de una práctica que solo conviene a los más nobles. El ejercicio y la práctica atlética son símbolos de prestigio, de clase, pero también símbolos culturales, que definen la pertenencia a la cultura helénica o, al menos, a una comunidad fuertemente helenizada. Situación privilegiada es también la de quien se ha educado en la *paideia* griega y practica las artes del ocio. Símbolos privilegiados, continuarán ejerciendo su poder y eficacia tras la muerte, pues solo los elegidos podrán trasladar sus sentidos al Más Allá y disfrutar del ejercicio atlético en un allende beatífico. La muerte se concibe aquí como un reposo heroizador, ideal, en una esfera de exaltación de su virtud.

En cuanto a las figuras que rodean al templete, en principio podemos identificarlos como los familiares o allegados del difunto, en una escena típica de despedida del que parte hacia el Más Allá, y, a la vez, los oficiantes de este culto a los muertos en su vertiente heroizadora, que acuden con ofrendas para el difunto y para los dioses infernales. Pero, entre ellos, en otros vasos encontramos figuras míticas: Apolo y Hermes en una cratera de Bari (Lohmann, 1979, tf. 12, 1.), una Furia, espíritu infernal que sostiene el caduceo, el símbolo de las divinidades psicopompas, y una antorcha con la que iluminará las sombras del otro mundo en una cratera del Louvre (Lohmann, 1979, tf. 42, 2.), un sátiro con tirso en una colección privada americana (Mayo, 1982: 178, n.º 73), o Eros en una cratera de Madrid (Museo Arqueológico Nacional, n.º inv. 1998/92/1), que dotan a la escena de una dimensión nueva y trascendente, cargada de significado religioso.

Si algunos de los personajes que rodean el *naiskos* nos están proporcionando una clave precisa para abrir la escena a una nueva dimensión, ultraterrena, más allá del espacio del cementerio y del aquende, los objetos que estos portan y presentan también nos pueden permitir realizar una nueva lectura que complete el sentido de las imágenes. Estas figuras sostienen en sus manos cintas, coronas, cajas, abanicos, espejos, bandejas de frutos, ramas vegetales, vasos. Algunos de ellos, como las bandejas de frutos, pateras y enócoes, pueden hacer alusión al ritual de la libación como ritual de despedida del que parte para el otro mundo, pero también de bienvenida para el que ingresa en su nueva morada en el reino del allende. Una de las figuras femeninas presenta un racimo de uvas⁴,

³ Smith interpreta la fíala con mango como objeto que reproduce originales metálicos destinados a ritos lustrales, purificatorios, vinculados al mundo femenino: SMITH, 1972: 132.

⁴ Otros numerosísimos ejemplos de vasos apulios en los que uno de los personajes que rodea el *naiskos* ofrece un racimo de uvas: TRENDALL, y CAMBITOGLU, RvAp, n.ºs 12/125, 17/1, 17/6, 17/17, 17/22, 17/37, 17/39, 17/49, 18/1, 18/199, 18/287, 18/290, 18/297, 18/315, 19/17, 20/69, 23/1, 23/2, 23/11, 23/231, 23/239, 23/247, 23/254, 23/269, 23/273, 25/12, 27/3, 27/5, 27/8, 27/15, 27/17, 27/41, 28/41, 28/67, 28/115, 29/1, 30/15, 30/22 y 30/32.

símbolo religioso preciso conectado con la esfera de Dioniso. En otros vasos apulios pueden sostener hojas de hiedra e incluso objetos pertenecientes a la esfera del simposio, como la sítula o la cratera⁵, o a la música dionisiaca, como el tímpano, que aluden al ambiente festivo, fecundo y beatífico del espacio iniciático de la muerte.

Veamos ahora otra de las imágenes que decora este vaso, estrechamente ligada con la escena del *naiskos*. En la cara B del ánfora, en el friso inferior, el pintor ha representado una estela funeraria blanca adornada con una cinta anudada en su fuste. Junto a ella se sienta sobre su manto un joven desnudo, ceñidos sus cabellos por una corona vegetal anudada tras la cabeza, quien sostiene una enócoe y una patera en las manos, y dirige su mirada hacia dos mujeres situadas a la derecha de la estela, sentadas, una sobre una ondulación del terreno indicada por filas de puntitos blancos, la otra sobre una pila de rocas blancas. La mujer del extremo sostiene una banda y una fíale, la otra el «sistro apulio». A la izquierda, una tercera figura femenina, de pie, la pierna izquierda flexionada y apoyada en una pila de rocas, sostiene una corona en la mano izquierda mientras ofrece al joven con la derecha una bandeja cargada de pasteles, tres esféricos y uno piramidal. Del fondo superior cuelga una hoja de hiedra y unas cintas (fig. 2).

El paisaje funerario de esta escena viene marcado por la presencia de la estela, pero ¿es realmente un paisaje de cementerio? El aura de idealizada beatitud de los personajes, sus actitudes y posturas nos indican que quizás estemos en un ámbito idílico, un espacio situado más allá del aquí y ahora, que hemos traspasado la frontera marcada por la tumba, elemento liminal por excelencia, y que estamos contemplando lo que sucede en un allende beatífico y luminoso. Quizás la lectura de esta imagen bajo este punto de vista nos lleve a reconocer en estos personajes no al difunto y a sus familiares o allegados, sino a los mistas que le acogerán en el paraíso de los bienaventurados, un paraíso con resonancias dionisiacas como indica la hoja de hiedra, y le ofrecerán una libación de bienvenida, le otorgarán la corona de boda y de triunfo y le sumergirán en la euforia del banquete y de los placeres eternos de los que gozará en su nueva existencia (fig. 3).

Los personajes que rodean la estela, o el *naiskos*, y los objetos que presentan o sostienen nos están así dando la clave para traspasar el espacio de la muerte, el espacio del cementerio y del ritual fúnebre, y penetrar en el reino bienaventurado del allende. Son quizás familiares o allegados, pero creo que, sobre todo, son mistas, son compañeros del difunto en su camino iniciático, o bienaventurados⁶, que le acogen en el Más Allá y le ofrecen los objetos clave para acompañarle en su viaje, para ser reconocido como seguidor de los misterios dionisiacos, o de cualquier otra forma religiosa de carácter salvífico, símbolos de su iniciación y de su pertenencia a la comunidad de los elegidos, necesarios para ingresar en el paraíso. Los mistas, o los dioses en algunos casos, están presentes como testigos y asistentes en el tránsito que comienza con el mismo hecho de la muerte, o acogiendo el ingreso del iniciado en su morada definitiva. Los dioses permitirán la transformación última y definitiva, propiciarán la unión mística con la divinidad y la creación de un nuevo ser divino e inmortal. Y a ello aluden tanto la imagen situada en el hombro de la cara B como la escena del friso superior de esta misma cara.

La imagen del hombro nos introduce en el jardín paradisiaco: una cabeza femenina, recogidos los cabellos en el *sakkós*, representada en tres cuartos, brota de un cáliz de flor entre una profusión exuberante y extraordinaria de flores, capullos, zarcillos, espirales y roleos vegetales. Es la imagen del

⁵ En una cratera de volutas de Bonn (TRENDALL, y CAMBITOGLU, RVAp I, 16/14, pl. 150, 1), un joven se dispone a colocar una cratera de cáliz a los pies del monumento, preparando ya el sagrado simposio en el que el difunto tomará parte y celebrará su ingreso en el paraíso dionisiaco.

⁶ De la misma opinión es DE JULIIS, 1992. Cf. también CASSIMATIS, 1998: 332.



Fig. 3. Ánfora del Pintor de Baltimore. Friso inferior de la cara B, con los mistas en el paraíso.



Fig. 4. Ánfora del Pintor de Baltimore. Hombro de la cara B, con imagen del ánodos de un personaje femenino.

ánodos, del brotar en este jardín maravilloso, en este espacio del tránsito que los pintores suritalicos imaginaron para representar el resurgir, tras la muerte, a una nueva vida⁷. Son habituales en los vasos apulios estas cabezas femeninas, sin atributos especiales, que brotan, surgen en esta exuberancia vegetal, personajes innombrables, ¿diosas? ¿mortales?, que actúan como imagen especular del difunto que surge a una nueva vida en el allende. Paisaje fecundo y extraño, espacio de la transformación continua, de la generación inagotable, situado fuera del tiempo y el espacio humano, este paisaje maravilloso es el jardín paradisiaco donde el difunto sufre su última metamorfosis: la disolución de lo humano en lo divino (Cabrera, 2005) (fig. 4).

Pero la clave de lectura de todo el programa iconográfico e ideológico de este vaso, y de su mensaje claramente salvífico, nos la proporciona la escena del friso superior: la visita de Orfeo a los Infiernos. El poeta tracio, vestido a la manera oriental, con larga túnica bordada, manto anudado al cuello y desplegado hacia atrás como impulsado por el viento, tocado con gorro frigio, tañe las cuerdas de una cítara de altos brazos, pintada en blanco. Orfeo parece danzar –sus pies apenas apoyan la punta de los dedos en el suelo y su larga veste sacerdotal se agita con el movimiento– mientras canta acompañado por los sonos de la cítara, cuyas cuerdas pulsa con el plectro y regula su vibración con la mano izquierda. Se dirige hacia el palacio infernal, cuyo umbral está señalado por una columna jónica blanca. En su interior vemos a Hades, dios del mundo subterráneo, sentado en un trono de alto respaldo primorosamente labrado, los pies calzados apoyados en un escalón. El dios, coronado con una corona de puntos blancos dobles, sostiene el cetro en su mano derecha, y contempla y escucha ensimismado el canto seductor de Orfeo. Tras él, su esposa, la diosa Perséfone, cubierta con un velo que cae sobre su espalda y ceñidos sus cabellos con corona, apoya su brazo en el respaldo del trono, contempla al cantor y hace un gesto con la mano de difícil interpretación, quizás de mostración o presentación del poeta ante el dios de los Infiernos. Cierran la composición a ambos lados de esta escena Hermes, sentado en el extremo izquierdo, sosteniendo el caduceo, con el péntaco colgado a su espalda, y, en el extremo derecho, Hécate, vestida con quitón corto, manto sobre los hombros y arremolinado en sus extremos, sosteniendo dos antorchas encendidas en sus manos (fig. 5).

Orfeo es, junto con Dioniso y Perséfone, la figura principal del orfismo, religión misteriosa extendida en el mundo griego desde Macedonia a la Magna Grecia (Burkert, 1987; Borgeaud, 1991; Graf, 1993; Bernabé, y Jiménez, 2001; Bernabé, 2009). En el sur de Italia esta forma religiosa, junto con otras como el dionisismo, pitagorismo o la religión eleusina, que ofrecían a los iniciados en sus cultos y enseñanzas una salvación más allá de la muerte, la promesa de una existencia eterna y bienaventurada, tuvieron un arraigo extraordinario (Zunt, 1971; Schmidt, 1975; *L'association dionysiaque*, 1986; Casadio, y Johnston, 2009). En la teología órfica Orfeo es el mediador humano que, a través de la iniciación, muestra el camino que las almas deben recorrer para alcanzar su salvación. En las imágenes de los vasos apulios se recoge precisamente este papel, su presencia en los Infiernos no está relacionada con la búsqueda de Euridice, que, por otra parte, nunca es representada⁸, sino como introductor o protector de las almas en su llegada al inframundo.

Entre la amplísima producción vascular apulia, especialmente la monumental, un pequeño grupo de vasos representan escenas infernales, imágenes del Hades, del reino subterráneo presidido

⁷ Sobre este tema del jardín paradisiaco, espacio del tránsito, cf. CABRERA, 1998.

⁸ Excepto en un ocasión, en la cratera de Armento (GAREZOU, 1994: n.º 80; TRENDALL, y CAMBITOGLU, 1992, RVAp II: pl. 196; MORET, 1993: n.º 18; BERNABÉ, 2009: 118, fig. 6.7), en la que Orfeo, con la cítara en la mano, sujeta a una mujer por la muñeca, quien levanta su velo realizando el gesto de desvelamiento, gestos que son propios del ritual nupcial, mientras Eros se abraza al cuello del poeta tracio, lo que podría ser un signo de su amor recompensado. Ninguna inscripción nos indica el nombre de la mujer, por lo que podríamos plantearnos si se trata de su esposa o, como sugiere Bernabé (2009: 114-115, nota 55), de una difunta, presentada por Orfeo ante los dioses infernales.



Fig. 5. Ánfora del Pintor de Baltimore. Friso superior de la cara B, con Orfeo en los Infiernos.

normalmente por el palacio de los dioses infernales, Plutón y Perséfone. El motivo suele ser la catábasis de un héroe o un dios, el descenso a los Infiernos de Dioniso, Heracles, Orfeo, Protesilao / Anfiarao, Teseo o Adonis (Pensa, 1977; Schauenburg, 1984; Moret, 1993; Cabrera, 2018). Más allá del relato mítico y del motivo que provoca la catábasis, las imágenes ofrecen una singular combinación de personajes y acciones que condensan toda una doctrina religiosa sobre la vida en el Más Allá, sobre la justicia y el orden cósmico regido y sancionado por los dioses y sobre la posibilidad de obtener la recompensa de una vida beatífica e inmortal para aquellos iniciados en los ritos y misterios salvíficos.

Orfeo es el visitante privilegiado de los Infiernos, pero es algo más que un mero aventurero o héroe temerario que regresa con vida de donde nadie retorna. Es, junto con Plutón y Perséfone, la figura principal de las imágenes apulias que representan el Hades: las crateras de volutas de Karlsruhe, Nápoles, Múnich, Malibú, Kiel, Bari, Armento y de la colección Fenicia, y las ánforas de Tarento y San Petersburgo⁹, a las que hay que añadir el ánfora que aquí presentamos. La presentación y composición de la escena (Schmidt, 1991: 36-38 y 2000: 86-87) varía de las grandes crateras de volutas, donde los personajes se sitúan en varios planos y alturas rodeando el palacio de Hades, a las ánforas cuyas imágenes se estructuran en dos frisos y que, por tanto, solo permiten un desarrollo lineal donde se limita el número de personajes y de elementos constructivos.

En todas ellas, el poeta tracio, vestido a la manera oriental, con larga túnica bordada, manto anudado al cuello y desplegado hacia atrás, tocado en ocasiones con gorro frigio, tañe las cuerdas de una cítara de altos brazos, pintada en blanco. A veces se sitúa a la izquierda del palacio infernal,

⁹ Todas ellas recogidas por GAREZOU, 1994: 81-105, n.^{os} 72-83, y por MORET, 1993: 293-351, n.^{os} 7, 8, 9, 17, 18, 21, 22, 37, 38 y 39.

en las crateras de Karlsruhe, Nápoles y Múnich, a veces a la derecha, en las crateras de Malibú, Kiel y Bari. En los tres primeros vasos, Orfeo todavía está tañendo con el plectro las cuerdas de la cítara, y su vestido se agita con el movimiento y arremolina hacia atrás, sobre los pies que apenas apoyan la punta de los dedos en el suelo. Orfeo está danzando y cantando al mismo tiempo, acompañado por los sonos mágicos de su instrumento y agita su cuerpo en consonancia con el entusiasmo del canto. En los otros tres vasos, el poeta ha finalizado su canto y su danza, se mantiene estático, en posición frontal, su mirada se dirige a los dioses infernales y la mano que sostiene el plectro descansa hacia abajo, junto a su costado¹⁰. Orfeo espera atento, expectante, el resultado de su canto.

Orfeo logró con su canto conmover a los dioses de tal manera que accedieron a quebrantar la ley natural y permitir que la esposa muerta –el gesto liberador de Perséfone en la cratera de Armento es muy significativo al respecto– volviera a la vida, que los dioses abrieran para los mortales la puerta que conduce a un destino beatífico y paradisiaco. En este sentido, Orfeo no es solo el protagonista de un relato mítico sino una figura religiosa que intercede ante los dioses del inframundo para obtener de ellos la salvación de los mortales en su destino ultraterreno. Es esta función la que aparece subrayada explícitamente en dos de las imágenes del Hades mencionadas: en la cratera de volutas de Múnich (Garezou, 1994: n.º 74; Trendall, y Cambitoglou, 1982, RVAp II: pl. 194; Moret, 1993: n.º 17; Aellen, 1994: n.º 50). Orfeo llega al palacio de Hades y Perséfone y parece seducir con su canto a los dioses infernales. Un hombre, una mujer y un niño llegan detrás de él, una familia de iniciados que sigue los pasos del cantor al son del instrumento mágico. En la cratera de Armento (Trendall, y Cambitoglou, 1991-92, RVAp II, pl. 196; Moret, 1993: n.º 18; Schauenburg, 1958, fig. 10; Aellen, 1994: n.º 78) se repite el mismo tema, pero sin la característica representación del palacio infernal: Orfeo llega ante Hades y Perséfone cogiendo de la mano a una mujer, posiblemente Euridice. Ninguna inscripción nos indica el nombre de la mujer, por lo que podríamos plantearnos si se trata de su esposa o, como sugiere Bernabé (2009: 114-115, nota 55), de una difunta, presentada por Orfeo ante los dioses infernales, una iniciada liberada finalmente de la rueda de las reencarnaciones y presentada por Orfeo como bienaventurada, digna de acceder al paraíso de la felicidad eterna.

En el ánfora de Madrid se presenta una imagen abreviada de lo representado en el gran vaso del Pintor de Los Infiernos de Múnich, la llegada de Orfeo con su canto de cualidades extáticas, transformador y liberador, ante los dioses de los muertos, al reino sombrío de los Infiernos, donde actuará como embajador de los iniciados que, siguiendo su canto, sus enseñanzas, serán juzgados por Hades y Perséfone y bendecidos con los dones reservados a los bienaventurados. Hermes, el dios psicopompo, conductor de las almas al Hades, y Hécate, la diosa que ilumina con sus antorchas las tinieblas del camino subterráneo y del camino de la resurrección del alma, acompañan al poeta tracio en su función mediadora.

Hécate, representada de forma similar a las Erinias, con quitón corto, endrómides, pero sin alas ni serpientes en los cabellos o brazos, ilumina con sus antorchas las tinieblas del Hades y guía a los que se adentran en este tenebroso espacio. Pero a los que guía no son simples y comunes mortales, sino aquellos personajes excepcionales que han penetrado vivos en el reino infernal y que, por ello, no permanecerán allí definitivamente: Orfeo, Adonis (Aellen, 1994: n.º 54) o Protesilao (Aellen, 1994: n.ºs 59, 79 y 80). Ella, por tanto, está presente y cumple su función siempre que dos mundos normalmente incompatibles se ponen en relación o cuando se produce el desplazamiento de un personaje. Su papel como diosa de los Infiernos es fundamental, pues, al igual que Hermes, pone en comunicación dos ámbitos existenciales radicalmente alejados y distintos, guía a determinados visitantes, vigila las puertas infernales, y decide, en consecuencia, quién entra y quién sale. Hermes es su partener masculino en esta función de guía, de conductor y de dios de los tránsitos existenciales.

¹⁰ Esta diferencia de postura ya era señalada por HEURGON, 1932: 22.

En las imágenes de los Infiernos muchas veces rima con su figura la de Hécate. En el ánfora de Madrid ambos se disponen simétricamente a un lado y a otro del grupo central con Orfeo, Hades y Perséfone. Pero si ella está siempre junto al palacio o en su interior, Hermes se sitúa más bien en la frontera, en el espacio limítrofe, iniciando ya con raudo paso su vuelta, y la del héroe al que guía, hacia el mundo de los vivos.

La catábasis de Orfeo, y es en lo que las imágenes apulias insisten, es un hecho esencial, pues permitió que el poeta conociera la geografía infernal y contemplara todo lo que sucede en el Hades, todo lo que concierne al destino de las almas más allá de la muerte, y que pudiera transmitirlo a los vivos. En este sentido, Orfeo es un mediador¹¹, como claramente se expresa en la cratera de Múnich. ¿Representan las figuras del grupo familiar de este vaso a los iniciados en los misterios órficos, o, más ampliamente, a todos aquellos que creen en la salvación del alma y en una existencia beatífica más allá de la muerte? Es evidente que los iniciados órficos verían en la figura de Orfeo a su guía y protector, a aquel que ha descendido a los Infiernos para descubrir los secretos de la vida y la muerte y para interceder en favor de sus mistas, a aquel que, a través de sus enseñanzas, transmitidas en la iniciación, les indicaba la práctica de un modo de vida necesario para obtener la salvación y les mostraba, porque ya estuvo allí, el camino hacia el Hades y lo que allí sucedía. Sin embargo, no creo que esta función mediadora fuera exclusiva para con los iniciados en los misterios órficos. Todos aquellos que creyeran en una vida después de la muerte, seguidores de religiones ampliamente salvíficas como el dionisismo, orfismo, o la religión eleusina, iniciados o no en sus misterios, verían en Orfeo a una entidad religiosa que les ofrecía no solo instrucciones para afrontar el tránsito de la muerte, sino, sobre todo, la esperanza de trascendencia, de una vida plena y eternamente feliz en el allende (Cabrera, 2018: 52).

Todo el programa iconográfico del ánfora de Madrid del Pintor de Baltimore se resume en un mismo mensaje: quien sigue los preceptos de religiones salvíficas, quien practica una vida ajustada a sus enseñanzas y cree en el poder salvífico de los dioses, alcanzará la transformación definitiva. Una vez traspasada la frontera de la muerte a través de la antesala del *naiskos*, el difunto penetrará en el jardín paradisíaco, un espacio edénico donde la acción del brotar, del crecimiento maravilloso y espléndido de la vegetación, de la espontaneidad germinativa, es imagen metafórica del renacer, de esa acción sagrada, fecunda por antonomasia. Allí se producirá la fusión de la naturaleza humana y la divina, allí el mista, transformado, brotará a una nueva vida. Allí será acogido por otros mistas, por los bienaventurados que le acompañarán en su nueva existencia, edénica e inmortal. Orfeo, quien logró con su canto conmover a los dioses del inframundo de tal manera que accedieron a quebrantar la ley natural y que abrieran para los mortales la puerta que conduce a un destino beatífico y paradisíaco, ha intercedido para obtener de ellos la salvación de los mortales en su destino ultraterreno. Las imágenes apulias dibujan la plenitud sobrenatural y la beatífica quietud del allende bienaventurado. La muerte-iniciación ha conducido al encuentro con la divinidad, quien liberará finalmente al alma de sus ataduras terrestres y, a través de la unión mística, adquirirá una existencia radicalmente diferente, beatífica e inmortal.

¹¹ Esta misma función mediadora ofrece Dioniso en las imágenes apulias, especialmente en la cratera de Toledo (JOHNSTON, y MCNIVEN, 1996), donde el dios estrecha su mano con Hades, estableciendo así un pacto por el que los mistas recibirán un tratamiento especial en el Hades y encontrarán descanso a sus fatigas (SCHMIDT, 2000: 98-99).

Bibliografía

- AELLEN, CH. (1994): *À la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personnalités dans la céramique italienne*. Zürich: Akanthus.
- BERNABÉ, A. (2009): «Imago Inferorum Orphica», *Mystic Cults in Magna Graecia*. Edición de G. Casadio y P. A. Johnston. Austin: University of Texas Press, pp. 95-130.
- BERNABÉ, A., y JIMÉNEZ SANCRISTÓBAL, A. I. (2001): *Instrucciones para el más allá. Las laminillas órficas de oro*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- BORGEAUD, P. (éd.) (1991): *Orphisme et Orphée (En l'honneur de Jean Rudhardt)*. Geneva: Droz.
- BURKERT, W. (1987): *Ancient Mystery Cults*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- CABRERA, P. (1998): «Dioniso en un jardín. El espacio de la iniciación en la iconografía de los vasos apulios», en C. Sánchez y P. Cabrera (eds), *En los límites de Dioniso*. Actas del Simposio celebrado en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid, 20 de junio de 1997). Edición de C. Sánchez y P. Cabrera. Murcia, pp. 61-87.
- (2005): «El dios entre las flores. El mundo vegetal en la iconografía de la Magna Grecia», *Paraíso cerrado, jardín abierto. El reino vegetal en el imaginario religioso del Mediterráneo*. Coordinado por R. Olmos, P. Cabrera y S. Montero. Madrid: Ediciones Polifemo, pp. 147-170.
- (2018): «Orfeo en los Infiernos. Imágenes apulias del destino del alma», *ILU, Revista de Ciencias de las Religiones*, 23, pp. 31-55.
- CASADIO, G., y JOHNSTON, P. A. (eds.) (2009): *Mystic Cults in Magna Graecia*. Austin: University of Texas Press.
- CASSIMATIS, H. (1998): «Le miroir dans les représentations funéraires apuliennes», *MEFRA*, 110, pp. 297-350.
- DE JULIIS, E. M. (1992): *La tomba del vaso dei Niobidi di Arpi*. Bari: Edipuglia.
- GAREZOU, M. X. (1994): «Orpheus», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. VII. Zürich: Akanthus, pp. 81-105.
- GRAF, F. (1993): «Dionysian and Orphic Eschatology», *Masks of Dionysus*. Edición de T. H. Carpenter y Ch. A. Faraone. Cornell: Cornell University Press, pp. 239-258.
- HEURGON, J. (1932) : «Orphée et Eurydice avant Virgile», *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 49, pp. 6-60.
- JOHNSTON, S. I., y McNIVEN, T. J. (1996): «Dionysos and the underworld in Toledo», *Museum Helveticum*, 53, pp. 25-36.
- L'association dionysiaque 1986 = L'Association Dionysiaque dans les sociétés anciennes. Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome*. Rome: Collection de l'École Française de Rome, n.º 89.
- LEPORE, L. (1991): «Il sistro italico: strumento, attributo, oggetto di culto», *Imago Musicae*, 8, pp. 95-107.
- LOHMANN, H. (1979): *Grabmäler auf unteritalischen Vasen*. Archäologische Forschungen, 7. Berlin: Mann Verlag.
- MAYO, M. E. (ed.) (1982): *The Art of South Italy. Vases from Magna Graecia*. Richmond: Virginia Museum of Fine Arts, Richmond.
- MORET, J. M. (1993): «Les départs des Enfers dans l'imagerie apulienne», *Revue Archéologique*, pp. 293-351.
- PENSA, M. (1977): *Rappresentazioni dell'Oltretomba nella ceramica apula*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- SALAPATA, G. (2002): «The "Apulian Sistrum". Monotone or "Melodic"?», *Studien zur Musikarchäologie III. Archäologie früher Klangerzeugung und Tonordnung, Vorträge des 2. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie (Kloster Michaelstein, 17-23 september 2000)*. Hrsg. E. Hickmann, A. D. Kilmer y R. Eichmann. Rahden, pp. 415-428.
- SCHAUENBURG, K. (1984): «Unterweltbilder aus Grossgriechenland», *Römische Mitteilungen*, 91, pp. 359-387.
- (2002): *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei IV/V*. Kiel: Verlag Ludwig.
- SCHMIDT, M. (1975): «Orfeo e orfismo nella pittura vascolare italiota», *Orfismo in Magna Grecia. Atti del Quattordicesimo Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto, 6-10 ottobre 1974)*. Napoli: Arte Tipografica, pp. 105-137.
- (1991): «Bemerkungen zu Orpheus in Unterwelts- und Thrakerdarstellung», *Orphisme et Orphée (En l'honneur de Jean Rudhardt)*. Éd. Philippe Borgeaud. Geneva, pp. 31-50.
- (2000): «Aufbruch oder Verharren in der Unterwelt?», *Antike Kunst*, 43, pp. 86-99.
- SMITH, H. R. W. (1972): *Funerary Symbolism in Apulian Vase-painting*. Berkeley: University of California. Publications, Classical Studies, vol. 12.

- TRENDALL, y CAMBITOULO, RVAp I = Trendall, A. D. y Cambitoulou, A. (1978): *The Red-Figured Vases of Apulia*, vol. I. Oxford: Oxford Monographs on Classical Archaeology.
- (1982): *The Red-Figured Vases of Apulia*, vol. II. Oxford Monographs on Classical Archaeology.
 - (1983): *First supplement to the red-figured vases of Apulia*. University of London, Institute of Classical Studies, Bulletin supplements 42, London.
 - (1992): *Second supplement to the red-figured vases of Apulia*. University of London, Institute of Classical Studies, Bulletin supplements 42. London.
- ZUNT, G. (1971): *Persephone. Three Essays on Religion and Thought in Magna Grecia*. Oxford.