[Otras ediciones en: J.M.ª Blázquez, *Imagen y Mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*, Madrid 1977, 180-210 (también en *Latomus* 26, 1965, 3-39). Versión digital del texto original, por cortesía del autor, como parte de su *Obra completa* y corregido de nuevo bajo su supervisión.
© del texto, J.M.ª Blázquez
© de la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

La Tomba del Cardinale y la influencia órfico-pitagórica en las creencias etruscas de ultratumba [1]

J.M.ª Blázquez Martínez

Las pinturas de la Tomba del Cardinale en Tarquinia, la tumba sobre la que tenemos las noticias más antiguas que remontan al año 1669, hoy destruidas prácticamente y copiadas por Byres [2] constituyen uno de los documentos más importantes para conocer las creencias etruscas sobre la ultratumba en la época helenística. Hace ya bastantes años que F. Messerschmidt [3] escribió esta frase que indica bien claramente la importancia que para el sabio germano tenía el contenido de sus pinturas: «l'importanza della Tomba del Cardinale... e dovuta alle sue figurazioni che le assicureranno sempre un posto de onore fra i monumenti della storia religiosa etrusca». Para un excelente conocedor del mundo etrusco como M. Pallottino [4] «la strana varietà e complessità di queste scene fa dell'intero fregio uno dei monumenti più interessanti della pittura etrusca» y para Ducati [5] «la rappresentazione etrusca di maggior importanza dei destini delle anime era senza dubbio nelle pitture adornanti la Tomba del Cardinale». Hasta el momento presente no se ha intentado hacer un estudio sobre el significado de las pinturas. Los dos trabajos de más envergadura publicados, el mencionado de F. Messerschmidt, y el de C. C. van Essen [6] aparecido en el mismo año y en la misma revista, aunque insustituibles para el análisis de los problemas que la tumba presenta, no tienen por finalidad directa desentrañar la significación religiosa de las escenas que es lo que nos proponemos nosotros, prescindiendo del estudio de los motivos decorativos. La importancia del examen de la significación de las escenas estriba en que Weege [7] y otros autores han creído ver en ellas influencia órfica [8], punto al que prestaremos aquí especial interés. La cronología de la tumba ha sido fijada por F. Messerschmidt en la mitad del s. II a.C. y

---

[1] Agradezco al prof. Matz las muchas e importantes sugerencias sobre estas pinturas., lo mismo que al Dr. Hiller. Se utilizan las mismas siglas que la *Archeologia Classica*.
[2] *Hypogaei or Sepulchral Caverns of Tarquinia*, Londres 1842.
[3] *Osservazioni sulla Tomba del Cardinale in Tarquinia* en *StEtr*., II, 1928, pp. 133 s.
[4] M. Pallottino, *Tarquinia* en *MonAL*, XXXVIII, 1937, col .409.
[5] *Storia dell'arte etrusca*, Milán, 1927, p. 478.
[6] *La Tomba del Cardinale* en *StEtr. II*, 1928, pp. 83 ss.
[7] F. Weege, *Etruskische Malerei*, La Haya, 1925, p. 25; P. Ducati, *op. cit*., también.
[8] Sobre la influencia órfica en Etruria cf. Neppi Modona, *Di alcuni problemi suggeriti dalla pittura etrusca del IV-II sec. a.C.* en *Annali delle Università Toscane*, X, 1926, pp. 223 ss. C. C. van Essen, *Did Orphic Influence on Etruscan Tomb Paintings exist?*, Utrecht, 1927; E. Bulle, *Orphisch-pythagoreische Glaube bel der Etrusker* en *Berlin. Philol. Wochenschr*., 1922, pp. 692 ss.; B. Nogara, *Gli Etruschi e la loro civilità*, Milán, 1933, pp. 228 s.; M. Pallottino, *op. cit*., col. 417.

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

entre los años 130 y 100 a.C. por C. C. van Essen. En la distribución de las figuras, unas 200, seguimos el orden establecido por C. C. van Essen, ya que los cartones que contenían las escenas dibujadas por Byres no tienen indicación alguna de la distribución. El estudio de C. C. van Essen es completamente fundamental, pues ha subsanado multitud de errores de otros autores e incluso algunos del propio Byres, que han reproducido frecuentemente dibujos o descripciones de las escenas de esta tumba. Tomamos su trabajo y las láminas de Byres como base de nuestro estudio. Prescindimos, para aligerar nuestro trabajo, de toda la bibliografía anterior sobre esta tumba, bien manejada y corregida en sus múltiples errores por C. C. van Essen.

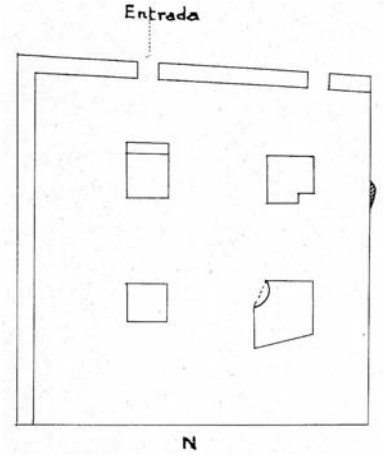

Figura 1.- Tumba del Cardenal. Planta según diseño de F. Messerschmidt reproducida por C. C. van Essen. Arriba: pilastras A y C. Abajo: pilastras B y D.

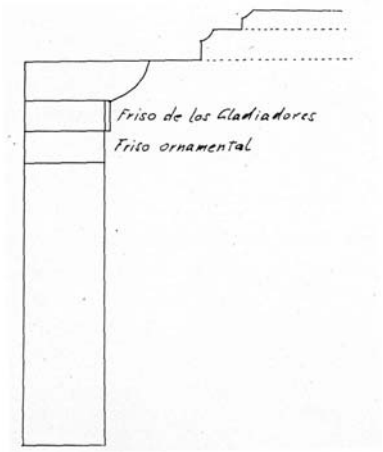

Figura 2.- Tumba del Cardenal. Sección de una de las pilastras según dibujo de F. Messerschmidt reproducido por C. C. van Essen.

La planta de la tumba es de forma rectangular, sus medidas son aproximadamente 16,70 x 17,80 m. Las pinturas cubren cerca de 45 m. de pared y se encuentran situadas, en su mayor parte, a la derecha de la entrada. La casi totalidad de las figuras estaban pintadas sobre estuco; encima del friso de escenas hay elementos decorativos. En el centro de la cámara mortuoria hay cuatro pilares rectangulares, uno de ellos decorado por los cuatro lados; el segundo sólo por dos; los restantes no tienen pintura alguna. Comenzaremos nuestro estudio por las escenas representadas sobre estas columnas, deteniéndonos en las seguras y no en la descripción y discusión de las dudosas o de los motivos decorativos, colores, técnica, etc., todo lo cual está bien estudiado, como acabamos de decir, por C. C. van Essen. En el pilar que se encuentra de frente a la entrada (el lado de frente a la entrada le llamamos primero y así sucesivamente en dirección izquierda; las subdivisiones son numeradas de arriba a abajo) (Fig. 1) y en el lado segundo en la segunda franja debajo de un festón con motivos vegetales las figuras humanas que aquí interesan son dos jóvenes desnudos (Fig. 18) colocados en posiciones simétricas que cabalgan serpientes; con una mano se agarran al cuerpo de los ofidios que caminan serpenteando; la otra, levantada en alto, sostiene una cuerda doblada a modo de látigo en actitud de fustigar a los animales [9]. Un paralelo a esta composición se halla sobre una cista de nenfro, hoy perdida, fechada al final del período helenístico, y procedente de Tuscania, con la diferencia de que los jinetes llevan gorros frigios, se encuentran en el

[9] Probablemente estas figuras copiadas por Byres, como sugiere C. C. van Essen (*La Tomba del Cardinale*, lám. XXIII, núm. 3, p. 105; F. Weege, *op. cit*., fig. 19, lám. XXIII, núm. 3) se encontraban en este lugar.

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

medio, en vez de tomar direcciones opuestas, no llevan látigo, y las serpientes son aquí Ketoi, dragones de mar [10]; otros paralelos son los relieves; muy parecidos, en su conjunto al anterior, de Londres [11] y Villa Giulia [12]. Estas representaciones tienen, sin duda, un sentido funerario, pues se repiten con frecuencia sobre sarcófagos de época helenística.

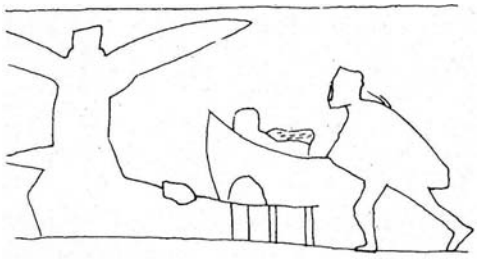

Figura 3.- Tumba del Cardenal. Calco de C. C. van Essen de las figuras 140, 141, 142.

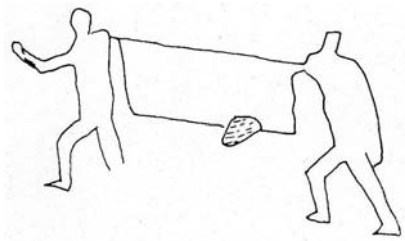

Figura 4.- Tumba del cardenal. Calco de C. C. van Essen (Byres, IV, 2).

Campanari sostiene que estos relieves representan el viaje del alma sobre el océano [13], Rumpf que el viaje de las almas a la isla de los bienaventurados [14] y Pryce que «man hinter diesem rein dekorativen Schema tiefere Bedeutung durch mythologischen Bezug zu suchen braucht» [15]. Seguramente hay que admitir una alusión genérica al viaje de Hades en la composición de la Tomba del Cardinale, si no se admite la tesis de. Pallottino [16] de que son genios masculinos con serpientes., representados en las tumbas dei Ceisinie e della Tappezzeria. En esta tumba el artista sustituyó los dragones marinos por un animal que era prácticamente idéntico, la serpiente, que aparece en las tumbas Dei vasi

[10] R. Herbig, *Die Jüngeretruskischen Steinsarkophage*, Berlin, 1952, lám. 109, a, p. 73. Los etruscos fueron muy aficionados a representar sobre las urnas y sarcófagos estos seres fantásticos serpentiformes, afrontados también, pero sin jinetes; baste recordar los relieves centrales de dos sarcófagos de Viterbo (R. Herbig, *op. cit*., láms. 57, d, p. 82; 59, b, pp. 79 s.) y de Vetralla (R. Herbig, *op. cit*., láms. 59, a, p. 75; 68, c, p. 38), Londres (R. Herbig, *op. cu*., lám. 78, pp. 38 s.), los tres ejemplares de Florencia (R. Herbig, *op. cit*,, láms. 80, *c*, p. 28; 81, c, pp. 27 s.), Copenhague (R. Herbig, *op. cit*., lám. 81, a, p. 32), Tarquinia (R. Herbig, *op. cit*., lám. 84, p. 58) etc. G. Körte, *I relievi delle urne etrusche*, III, Berlin, 1916, lám. CXLVIII, p. 221.

[11] R. Herbig, *op. cit*., lám. 79, pp. 38 s.

[12] R. Herbig, *op. cit*., lám. 83, a, p. 49. Otros ejemplares en urnas cf. G. Körte, *op. cit*., láms. XXX, 3, p. 42; XXXI, pp. 42 s.; CXLVIII, p. 221.

[13] Sobre el viaje de las almas a través del Océano en la antigüedad, cfr. F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, París, 1942, p. 130 n. 1; p. 188; id., *Lux Perpetua*, París, 1949, pp. 285 ss. Los etruscos de la época helenística tenían también la creencia de un viaje a la ultratumba a través del océano, como lo indica claramente además de estos seres-acuáticos citados, cuyo cometido era idéntico al del caballo, transportar los difuntos al Hades, una serie de relieves funerarios. Cf. J. M. Blázquez, *Caballos en el ^infierno brusco* en *Ampurias*, XIX-XX, 1957-58, p. 60; G. Körte, *op. cit*., lám. LXVIII, p. 82.

[14] *Die Meerwesen* en *Die antiken Sarkophagreliefs*, V, 1, 1939, pp. 129 ss. Se desprende esta significación claramente del relieve de una urna del museo arqueológico de Florencia (G. Körte, *op. cit*., lám. XXXIII, núm. 11, p. 44) que representa una mujer envuelta en un manto echado sobre la cabeza que cabalga un Ketos, que recuerda muy de cerca varios relieves en los que el difunto envuelto de la misma manera va a caballo al Hades, acompañado de Caronte, una Lasa o un servidor (G. Körte, *op. cit*.., láms LXIX-LXX, p. 71, fig. 14).

[15] R. Herbig, *op. cit*.., p. 38.

[16] *Tarquinia*, col. 412. En una tumba tarquinense, hoy perdida, se veía un carro tirado por serpientes (M. Pallottino, *Tarquinia*, col. 414). La serpiente unida al hipocampo se esculpió ya en la parte superior de una estela de Bolonia, fechada en el primer cuarto del s. IV a.C. (W. Dräyer - M. Hürlimann - M. Pallottino, *Etruskische Kunst*, Zurich, 1955, fig. 46, p. 151. M. Pallottino, *Kunst und Leben der Etrusker*, Köln 1956, p. 134).

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

dipinti [17], fechada a final del s. VI a.C. en Tarquinia y Golini II, en Orvieto [18]. En otro de los lados de esta misma pilastra, el tercero debajo del festón con rosetas, está representada una escena de combate (Fig. 5); las figuras son de color claro sobre fondo negro, los combatientes van desnudos, un hombre colocado casi de perfil con manto echado sobre el brazo izquierdo corre hacia la derecha empuñando una larga y estrecha espada en su mano derecha levantada, hacia un grupo formado por dos figuras, una arrodillada en el centro, vista de frente que apoya su brazo izquierdo en el suelo, mientras eleva el izquierdo colocándolo a modo de escudo e intenta parar el golpe de una tercera, de perfil, con manto abierto sobre la espalda, que se dispone a apuñalarle; la actitud del primer luchador es la de ayudar al compañero caído, atacando al agresor.

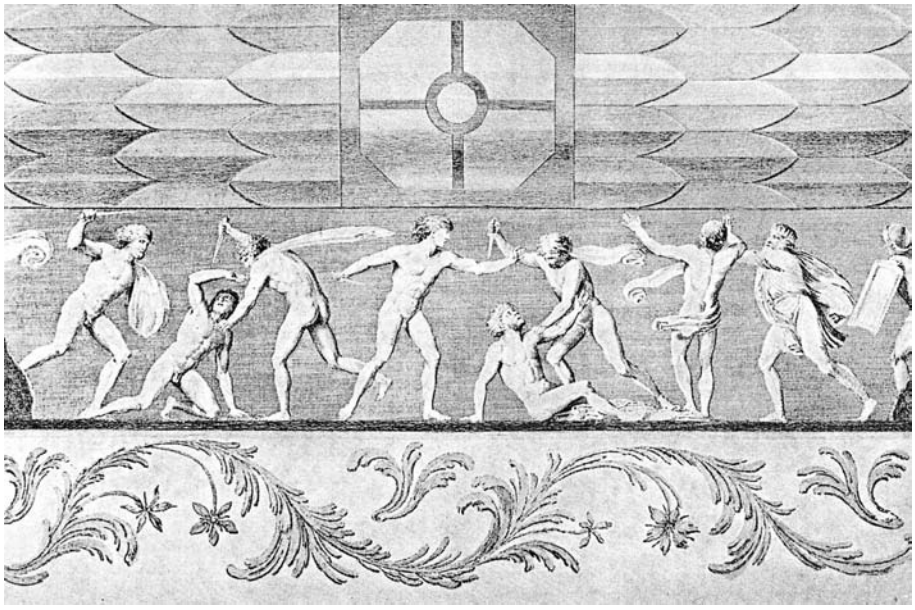

Figura 5. Dibujos de Byres. Primera pilastra.

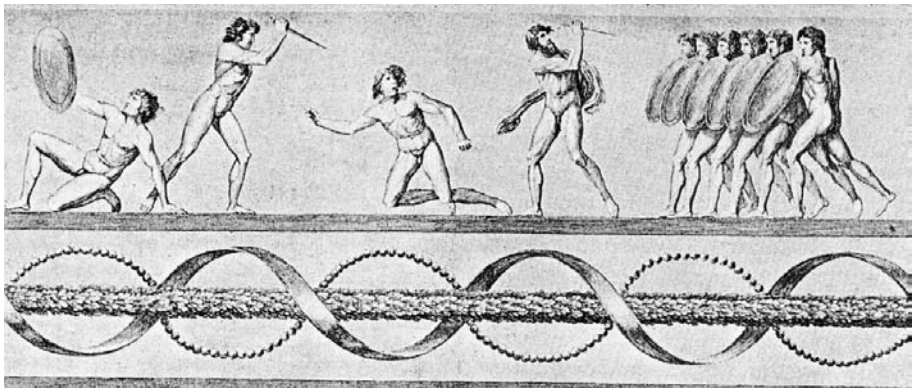

Figura 6. Dibujos de Byres. Escenas de la segunda pilastra.

El segundo grupo es muy semejante al anterior; un hombre yace sentado con el brazo derecho apoyado en el suelo, el izquierdo un poco levantado y la vista dirigida hacia el que está a su izquierda, y colocado de frente, que pretende hundirle la daga, mientras un tercero situado a la espalda del caído intenta aparentemente impedirlo; a

[17] P. Ducati, *Le pitture delle tombe delle leonesse e dei vasi dipinti*, Roma, 1937, fig. 16, p. 16.
[18] G. Giglioli, *U arte etrusca*, Milán, 1935, lám. CCXLIV, 2, p. 44.

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

continuación un hombre se desploma de espaldas de cara al espectador. C. C. van Essen cree que más bien corre a la derecha levantando los brazos, quizás se trate de un combatiente herido a punto de caer, hacia él se dirige con los brazos extendidos hacia adelante un personaje vestido, y con corona radiada en la cabeza, según el dibujo de Byres, que trata de sostenerle. A su espalda está colocado un combatiente con escudo rectangular [19].

En la segunda pilastra con pinturas en el lado primero y en el segundo friso se hallaba probablemente una de las escenas, también de combate, reproducida por Byres [20], según sugiere C. C. van Essen [21] (Fig. 6). El fondo es negro. Se ve un combatiente desnudo que con escudo ovalado en su brazo izquierdo y manto enrollado en el derecho que cuelga sobre la pierna izquierda, camina de espaldas al espectador, un segundo, rodilla en tierra, medio de perfil, con puñal en su mano derecha echada hacia atrás, y el brazo derecho alargado hacia adelante, espera el asalto de otro hombre de perfil que protege el cuerpo con un escudo circular colocado en el brazo izquierdo. A su espalda avanza en dirección contraria un combatiente visto casi de frente y desnudo, que extiende hacia adelante el brazo izquierdo protegido por un escudo circular, mientras su mano derecha echada hacia atrás y armada con un corto puñal prepara el ataque. En el cuarto lado de esta misma pilastra se pintaron a la derecha seis combatientes, uno al lado del otro, desnudos como todas las restantes figuras; caminan protegidos por escudos circulares, les-precede uno que avanza medio vuelto hacia ellos y con manto enrollado sobre el hombro izquierdo, flotando a la espalda, que levanta en su mano derecha un largo y estrecho puñal; delante del grupo un hombre, visto de perfil, se dispone a apuñalar a un compañero caído de rodillas, que alarga el brazo derecho y grita, vuelta la cabeza y desgreñado el cabello. A la izquierda del grupo un luchador, rodilla izquierda en tierra, y apoyada la mano del mismo lado sobre el suelo, levanta el escudo circular en lo alto para defenderse. Byres copió todavía otro trozo de friso que es continuación del primero de esta pilastra y por lo tanto debía estar en el lado segundo o tercero. Dos hombres de pie y de perfil se disponen a apuñalar a un tercero de rodillas y sin armas; en el centro del friso se halla un combatiente de pie y de perfil, con manto flotando a las espaldas que cae por el lado derecho sobre la pierna de este lado, que se dirige con el brazo izquierdo extendido hacia adelante y con el puñal en la mano derecha caída hacia un grupo formado por tres personas, dos que sacan tumbada sobre un manto a una tercera; probablemente retiran a un herido de la lucha (Fig. 8). En la postura de la cabeza echada sobre el hombro izquierdo y del brazo derecho recostado sobre la piernas el artista ha representado perfectamente la actitud de un herido [22]. Ya C. C. van Essen, y otros autores, como Stryk [23] han visto que todas estas escenas representan combates de gladiadores, que originariamente tenían lugar con motivo del entierro de los personajes de cierta categoría social [24]. Su carácter ha sido bien captado y descrito por G. de Sanctis [25] al es-

[19] C. C. van Essen, *La Tombo, del Cardinale*, lám. XXV, n. 2, pp. 105 s.; F. Weege, *op. cit.*, fig. 73.
[20] *Op. cit.*, III, 1, 2.
[21] *La Tomba del Cardinale*, lám. XXIV, n. 1, p. 107.
[22] C. C. van Essen, *La Tomba del Cardinale*, lám. XXIV, n. 2-3, pp. 107 s.
[23] C. C. van Essen, *op. cit.*, p. 106, n. 1; F. Poulsen, *Etruscan Tomb Paintings*, Oxford, 1922, p. 58, cree que estas escenas de lucha son de carácter mitológico; aunque representaciones de luchas mitológicas son frecuentes en los sarcófagos etruscos (R. Herbig, *op. cit.*, *passim*) esta interpretación la creemos mucho menos probable. La disposición de los combatientes recuerda muy de cerca algunos relieves griegos, como los del Mausoleo de Halicarnaso, 350 a.C. (L. Lullies, *Griechische Plastik*, Munich, 1960, figs. 214-217, pp. 75 ss.) y otros posteriores.
[24] G. de Sanctis, *Storia dei Romani*, IV, 2, Florencia, 1953, pp. 342 ss.; J. M. Blázquez, *Sacrificios humanos y representaciones de cabezas en la Península Ibérica* en *Latomus*, XVII, 1958, pp. 27 ss.; id., *Religiones primitivas de Hispania*, /, *Fuentes literarias y epigráficas* Madrid, 1962, *passim.*

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

cribir: «essi rappresentano una forma meno brutale e più spettacolare dei sacrifizi umani con cui in tempi primitivi si onoravano i defunti, non tanto per propiziarsene i mani, quanto per migliorare la loro sorte d'oltre-tomba con sangue delle vittime che si pensa, infonda alle anime quasi una nuova vita...» [26], y por Servio (*Ad Aen*., *III*, 67) en la Antigüedad : *Vano quoque dicit mulieres in exsequiis et luctu ideo solitas ora lacerare ut sanguine ostenso inferis satisjaciant*; *quare etiam institutum est ut apud sepulcra et uictimae caedantur*; *apud ueteres etiam homines interficiebantur, sed mortuo Junio Bruto, cum multae gentes ad eius funus captiuos misissent, nepos illius eos qui missi erant inter se composuit et sic pugnauerunt*.

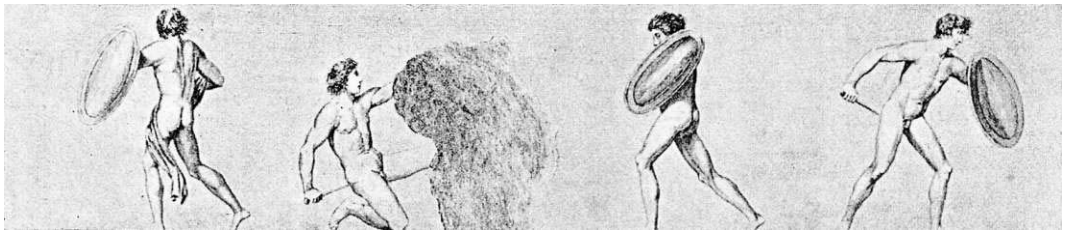

Figura 7. Dibujos de Byres. Escenas de la segunda pilastra.

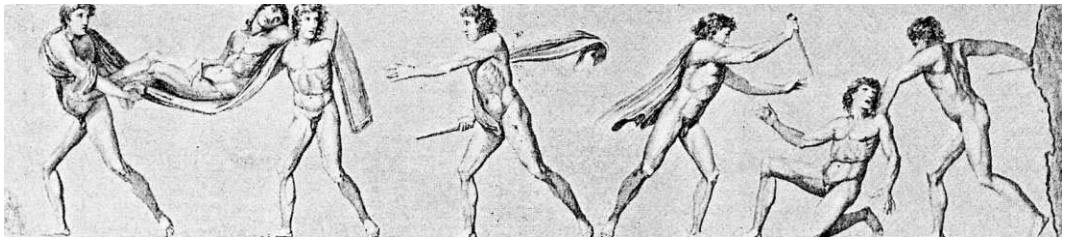

Figura 8. Dibujos de Byres. Escenas de combate de la segunda pilastra.

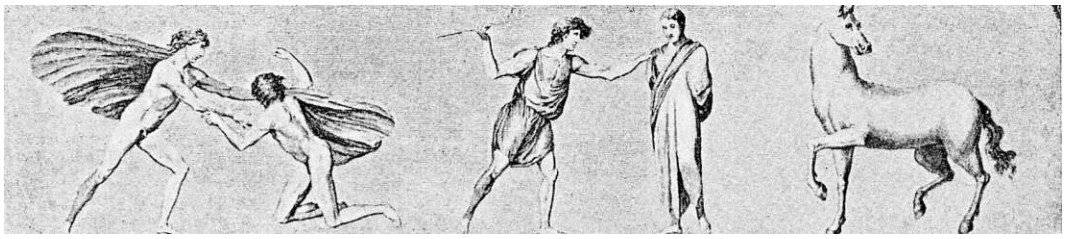

Figura 9. Dibujos de Byres. Figuras 145-14.

Representaciones de combates de gladiadores, que no son nada más que la degradación de un rito que se convierte en juego, que los romanos representaron por vez primera con ocasión de los funerales organizados en el año 264 a.C. por M. Décimo en honor de su padre Bruto Pera, que se hicieron espectáculos públicos en el año 105 a.C.

---

[25] G. de Sanctis, *op. cit*., pp. 342 s.

[26] Por la misma razón Aquiles sacrificó prisioneros troyanos a Patroclo (//., XXXII, 171-174; L. Gil, *Introducción a Hornero*, Madrid, 1963, pp. 457 ss.), escena que fue frecuentemente representada en el arte etrusco, Tumba François de finales del s. II o comienzos del s. I a.C. (M. Pallottino, *La peinture étrusque*, Ginebra, 1952, pp. 115 ss.; F. Messerschmidt, *Nekropolen von Vulci*, Berlin, 1930, pp. 153 ss.), en una cista etrusca hoy conservada en Londres (H. Bossert, *Hellas und Rom*, Berlín, 1936, lám. 260), en el sarcófago de Torre San Severo, de principios del s. III a. C. (R. Herbig. *op. cit*., lám. 36, pp. 40 s.; L. Banti, *Die Welt der Etrusker*, Sttutgart, 1960, lám. 102, p. 78) y en varios vasos etruscos (J. D. Beazley, *EVP*, Oxford, 1947, pp. 8 ss., pp. 88 s., pp. 135 ss.) y los cartagineses sacrificaron 3000 prisioneros a los manes de Amílcar, después de la toma de Himera, año 409-408 a.C., en el mismo lugar donde había muerto. (Diod., XIII, 82, 172).

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

bajo el consulado de P. Rutilio Rufo y C. Manlio y que recibieron a través de Campania, donde los etruscos los habían introducido [27], se hallan documentados en Etruria tanto en pinturas de tumbas, Tomba degli Auguri fechada hacia el año 520 a.C. [28], y delle Olimpiadi, datada entre los años 525-520, como en relieves de urnas (*bustuarii*) [29]; pinturas de combates de gladiadores decoraban muchas tumbas campanas y lucanas, datadas en el siglo IV a.C. [30].

Unas representaciones de juegos de gladiadores dentro de la temática esencialmente funeraria de la Tomba del Cardinale encajan perfectamente. Se conocen algunos paralelos para algunas de las escenas. Así la colocación de los seis combatientes juntos es la misma que la que ofrecen tres guerreros de un sarcófago de Chiusi de época helenística, también con escenas de combate [31]; el personaje con corona y vestido probablemente es un arbitro de juego (Agonothétes) documentado en Etruria, también vestido, en la Tomba della scimmia de Chiusi, fechada entre los años 480 y 470 a.C. [32], en la misma Tomba degli Auguri [33] y seguramente en la Tomba degli Bighe, del año 490 a.C. junto a los púgiles [34]. Una diadema radiada lleva quizás el personaje acompañado de la inscripción *phersu* en el citado combate de la Tomba degli Auguri. Una corona lleva también en la cabeza un genio alado en una urna de Volterra [35]. Fuera de Etruria un arbitro presencia el combate en una pintura de una tumba de Paestum [36]. La escena de retirar a uno de los luchadores herido tiene un precedente también en una pintura de Paestum., en lo que un jinete lleva a sus espaldas a un herido [37].

Las veinte primeras figuras de la pared son de un estilo diferente a las restantes. El contorno es sencillo, sin hallarse pintadas en el interior. Dividiremos el friso por secciones, siguiendo a C. C. van Essen, para mayor claridad en la exposición. La figura primera está arrodillada hacia la izquierda; sigue a continuación un genio áptero, desnudo, de color claro y masculino, según el dibujo de Byres (Fig. 10), visto de frente y con la cabeza de perfil, en actitud de dirigirse hacia su derecha; se dispone a golpear con un martillo a un joven desnudo y de rodillas, colocado de frente, que con los brazos extendidos y la vista fija en el genio ladea el cuerpo hacia su derecha, como tratando de esquivar el golpe. Estas dos figuras pertenecen ya a la sección segunda, que termina con una división ancha de forma de pilar rectangular. La sección tercera comprende dos figuras: un genio masculino, con alas en las espaldas que cubre las caderas y las piernas

---

[27] B. Nogara, *op. cit*., p. 252. p . 252.

[28] M. Pallottino, *La peinture étrusque*, p. 40; R. Romanelli, *Tarquinia. La necropoli e il museo*, Roma, 1940, fig. 86; G. Giglioli, *op. cit*., *lám.* CIX, 2; F. Weege, *op. cit*., lám. 94; F. Poulsen, *op. cit*., fig. 4, p. 12; G. Becatti, *Le pitture delle tombe degli Auguri e della Pulcinella*, Roma, 1955, láms. VII-VIII, p. 16.

[29] G. Körte, *op. cit*., pp. 190 ss.

[30] F. Weege, *Oskische Grabmalerei* en *Jdl*. XXIV, 1909, pp. 99 ss; *FA*; IX, 1956, fig. 63, pp. 29, 36; *FA*, XII, 1959, n. 2871, lám. XXXIII; P. Sestieri, *A new painted Tomb at Paestum* en *Archeoology*, XII, 1959, p. 33; L. Malten, *Leichenspiel und Toienkult* en *RM*. XXVIII-XXIX, 1923-24, pp. 300 ss.; K. Latte, *Römische Religionsgeschichte*, Munich, 1960, pp. 155 s.

[31] R. Herbig, *op. cit*., lám. 47, p. 17. En Grecia se halla la misma colocación en algunos guerreros del Tesoro de Siphnios, 525 a. C. y del Heroon de « Ghölbaschi», último cuarto del s. V. a.C. (G. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, Londres, 1957, fig. 418, 421-422, pp. 130 s.).

[32] M. Pallottino, *La peinture étrusque*, pp. 65 s.; R. Bianchi Bandinelli, *Clusium. Le pitture delle Tombe arcaiche*, Roma, lám. A, p. 11.

[33] P. Romanelli, *op. cu*., fig. 35; L. Banti, *op. cit*., lám. 63; G. Giglioli, *op cit*., lám. CIX, n. 1; F. Weege, *Etruskische Malerei*, láms. 91 y 93; F. Poulsen, *op. cit*., fig. 39; G. Becatti, *op. cit*., láms. IV-V, p. 15.

[34] F. Weege, *Etruskische Malerei*, Beil II-III.

[35] G. Körte, *op. cit*., lám. LXXXVII, 2, p. 107.

[36] F. Weege, *Oskische Grabmalerei*, fig. 8, p. 118.

[37] F. Weege, *Oskische Grabmalerei*, figs. 7-8, pp. 113 ss.

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

con un lienzo, colocado de frente, con las piernas cruzadas, y apoyado en un martillo, que sostiene su mano derecha, mientras el brazo izquierdo *s* cae a lo largo del cuerpo, que habla con una dama colocada a su derecha vista de tres cuartos, y que apoya su brazo derecho en un bastón, mientras dirige el brazo izquierdo hacia adelante. Detrás del genio hay dos culebras con sus cuerpos dirigidos hacia arriba; esta figura recuerda muy de cerca a los dos genios alados y con serpientes junto a ellos, de los dos lados laterales de la urna de alabastro procedente de la tumba de Calinii Sepus, cerca de Monteriggioni, hoy conservada en el Museo de Florencia, publicada por R. Bianchi-Bandinelli [38], fechada en época helenística. La sección cuarta consta también de dos figuras, la de la derecha es una persona vista de frente, con la rodilla izquierda en tierra, vestida con una corta túnica con ceñidor en la cintura, que levanta el brazo derecho y la mirada hacia un genio de color claro, colocado a su derecha, casi de frente y vestido con corta túnica, que se dispone a golpearla con un largo martillo. Un gorro frigio, que llevan otras personas representadas sobre las urnas [39], cubre la cabeza del genio, según el dibujo de Byres [40]. La acción de golpear un genio a una persona se repite varias veces en la tumba 1 y sobre su significación hablaremos más adelante. Falta un lienzo grande del muro, y la sección quinta comienza con una puerta que, como diremos después, representan las puertas del Hades, junto a ella se encuentra un caballo vuelto a la izquierda y un genio (?), tema que se repite varias veces en la tumba, y que alude al viaje a la ultratumba de los difuntos acompañados de genios y utilizando como medio de desplazamiento el caballo. Un caballo al galope y una figura desnuda delante se encuentra ya en la Tombe della'Mercareccia [41].

Encima de este grupo se halla una larga inscripción, ya en la sección sexta, se vuelve a ver un caballo (?) conducido por una figura que dirige la mano hacia la izquierda, donde otra de pie extiende la mano hacia la derecha. Se tiene aquí probablemente, a juzgar por la descripción de C. C. van Essen, una escena de despedida para el viaje a la ultratumba, tema frecuentemente representado en los relieves funerarios, y que se halla también en la Tomba della Mercareccia [42]. En la sección séptima estaban dos figuras poco visibles, cuando C, C. van Essen visitó la tumba, entre ellas se encuentra una mesa con un vaso y un genio alado que se dirige hacia la derecha [43]. A continuación las pinturas cesan; C. C. van Essen cree que aquí iban unas figuras copiadas por Byres (Fig. 11) que son las siguientes : varón visto de perfil, vestido con manto, que camina con los brazos dirigidos hacia adelante, hacia la izquierda, donde se encuentre una dama, colocada de frente, en actitud de caminar hacia su derecha que levanta su brazo izquierdo, como despidiéndose de la figura anterior. Probablemente el grupo representa nuevamente una escena de despedida. Entre este grupo y el próximo, que consta de dos figuras también, Byres colocó un gran descorchado de la pared. Las dos figuras siguientes se hallan colocadas de frente. La de la derecha es un genio alado que viste un manto, que desciende hasta los pies, dejando al descubierto el pecho y los brazos. La mano izquierda sujeta el manto, mientras el brazo derecho, un poco levantado y extendido, parece detener a la dama que se halla situada a su derecha. El aspecto del genio es el de un anciano; lleva larga barba. Esta figura es gemela de una que aparece en la

[38] F. Weege, *Oskische Grabmalerei*, figs. 7-8, pp. 113 ss.
[39] G. Körte, *op. cit., passim.*
[40] C. C. van Essen, *La Tomba del Cardinale*, lám. XIX, 1, pp. 86 s.
[41] M. Pallottino, *Tarquinia*, fig. *97*, col. 392 s.; F. Weege, *Etruskische Malerei*, 66.
[42] M. Pallottino, *Tarquinia*, fig. 97.
[43] C. C. van Essen, *La Tomba del Cardinale*, p. 87.

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

tomba della Mercareccia [44]. La dama viste chitón largo, sujeto a la cintura por un ceñidor, que deja al descubierto los brazos y el seno derecho. Abre los brazos en forma de cruz y dirige la vista hacia su izquierda. Se trata sin duda de una dama a la que un genio conduce. El resto de las figuras de la tumba, pertenece a otro estilo [45].

Figura 10.- Dibujos de Byres. Primeras figuras.

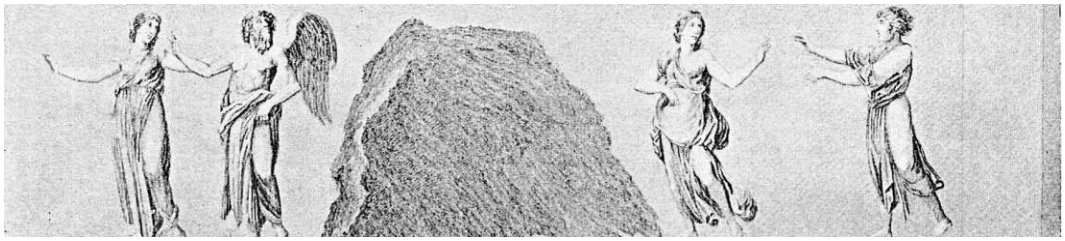

Figura 11.- Dibujos de Byres. Primeras figuras.

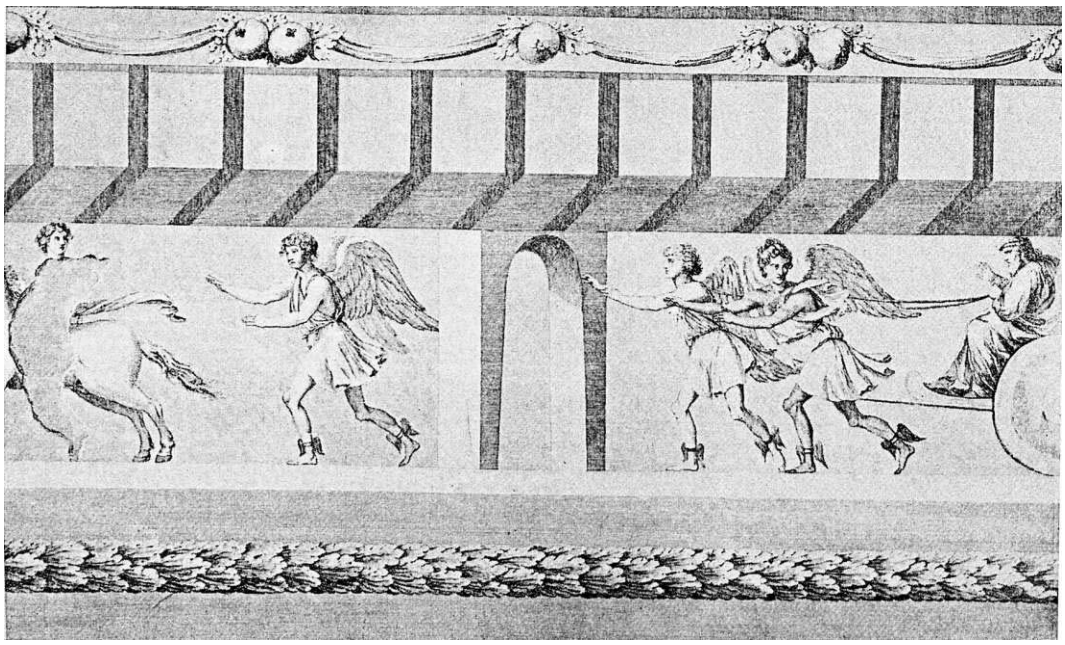

Figura 12.- Dibujos de Byres. Figuras 38-41.

La sección octava comienza con una puerta (?), junto a la que se encuentra una figura, detrás de la cual se halla un caballo vuelto a la derecha y en segundo plano un genio (?). Se vuelve a representar aquí el viaje, a la ultratumba a caballo. En la sección

[44] M. Pallottino, *Tarquinia*, fig. 96. Estos dos genios son gemelos de Thanatos en un lekythos ático del 3-4 cuarto del s. V a.C. M. Robertson, *Griechische Malerei*, Ginebra, 1959, p. 150 y de Hypnos y Thanatos transportando el cadáver de un héroe, tal vez Memnón o Sarpendón, sobre una crátera ática, fechada hacia el año 470 a.C. del Museo del Louvre (L. Gil, *op. cit*., fig. 39).

[45] Sobre los colores de las figuras cf. C. C. van Essen, *La Tomba del Cardinale*, p. 88, n. 2.

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

novena se ve entre dos puertas, dos genios alados que conducen una figura, el grupo camina hacia la derecha. Una replica a esta grupo se halla sobre una ánfora etrusca, procedente de Orvieto y fechada a final del s. III [46]. En la sección décima, un genio vestido de un traje de color rosa, vuelto hacia la derecha, conduce probablemente a un difunto. El muro se rompe por la puerta de entrada a continuación y ya en la sección undécima se hallan una puerta, a la que se dirige, de izquierda a derecha, un genio; quizás en esta sección se halla también una figura parecida a una que se vuelve a encontrar más adelante apoyada sobre una puerta. En la sección duodécima hay huellas de las alas de un genio y de una persona vista de frente [47].

En el muro, a la derecha del ángulo, existe desgraciadamente una laguna en las pinturas y es imposible saber cómo era aquí la composición. A continuación, hacia la izquierda, C. C. van Essen pudo ver algunos fragmentos no descritos de figuras. La sección decimotercera comienza con una puerta a la que sigue un carro tirado por dos genios alados, uno de color blanquecino, obscuro su compañero. El carro es de rueda maciza, como algunos representados sobre los sarcófagos [48]. La caja carece de paredes y queda reducida a la tabla del fondo, un poco curvada hacia arriba en el borde delantero. Sobre el carro se sienta, no directamente en el suelo, sino en un banco, un anciano, que viste un amplio manto(Lám, VIII). Lleva pelo echado sobre la nuca y barba, quizás tenga alguna cinta sujetando el cabello. La mano izquierda sostiene, a modo de bridas, dos cintas que terminan en la parte superior de las espaldas de los genios. La derecha está abierta y un poco levantada, con una actitud que da la impresión de qué se apoya en la pared. Los genios visten chitón corto, sujeto a la cintura, por un ceñidor con los hombros y brazos al descubierto; llevan cuatro alas en los pies, dos en cada uno, y dirigen los brazos hacia adelante. El segundo de sexo femenino vuelve la cabeza hacia el carro. Peinan el cabello en ensortijados rizos. Caminan hacia una puerta a la que están a punto de llegar. Representa este grupo el viaje del difunto al Hades en carro, tema muy frecuente mente documentado en las representaciones funerarias etruscas, que aparece ya en las estelas de Felsina [49] y que en el período helenístico es muy corriente. La originalidad de esta composición reside en la sustitución de los caballos, que son los encargados de conducir generalmente a los difuntos al Hades, por dos genios. 4 carros tirados por genios alados son frecuentes en Grecia, baste citar las terracotas, de la segunda mitad del s. V, que representan a Afrodita sobre un carro tirado por erotes de los Museos Metropolitano de Nueva York [50], Tarento [51], Trieste [52], Oxford y Heidelberg [53] y la pintura de una hydria procedente de Populonia, debida al pintor Meidias, fechada en torno al año 410 a. C., en la que sobre un carro arrastrado por Himeros y Pothos va Afrodita [54]. Un pinax de Locri es también interesante, pues en él el artista ha representado la vuelta del reino de Plutón de Kore acompañada de Hermes sobre un carro tirado por erotes [55]; otros pinaces llevan esta misma escena o el rapto por Plutón, pero al carro están engan-

[46] F. de Ruyt, *Charun, démon étrusque de la mort*, Roma, 1934, p. 75.
[47] C. C. van Essen, *La Tomba del Cardinale*, p. 88 s.
[48] R. Herbig, *op. cit.*, láms. 42, n. 81, pp. 45 s.; láms. 74, n. 113, p. 60.
[49] Sobre la evolución del tema a lo largo del arte etrusco, cf. J. M. Blázquez, *Caballos en el infierno etrusco*, pp. 37 ss.
[50] G. Richter, *Handbook of the Greek Collection*, Cambridge, 1953, lám. 79b, p. 98; E. Jastrow, *Abformung und Typenwandel in der antike Tonplastik* en *OA*, V, 2, lám. 1, p. 6.
[51] E. Jastrow, *op. cit.*, fig. 12, p. 7.
[52] E. Jastrow, *op. cit.*, lám. IV, p. 7.
[53] E. Jastrow, *op. cit.*, lám. V, p. 7.
[54] O. Arias - M. Hirmer, *Tausend Jahre griechische Vasenkunst*, Munich, 1960, fig. 217, p. 98.
[55] P. Zancani, *Enc. art. ant.*, IV, fig. 805, p. 677.

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

chados caballos [56]; en estos pinaces hay la misma sustitución de los caballos por genios alados que en la Tomba del Cardinale [57]. Sin embargo todos estos prototipos no explican seguramente los genios del carro en la tumba tarquinense. Las puertas son las puertas del Hades, hacia donde se dirige la comitiva. En la sección decimacuarta la primera figura es un genio alado, de perfil, de sexo incierto que camina hacia su izquierda detrás de un jinete; lleva chitón corto, sujeto a la cintura, dejando al descubierto los brazos y hombro izquierdo, según visten algunas amazonas griegas esculpidas hacia el año 440 [58] y según moda en los daimones etruscos [59] (Fig. 13).

El genio, de color claro, extiende los brazos hacia adelante, como intentando alcanzar al jinete, que cabalga un caballo al galope y tuerce la cabeza hacia otras; toda la parte central del con-junto formado por jinete y caballo se ha perdido; por encima de la grupa del caballo flota al viento la extremidad del manto [60]. Esta grupo viaja al Hades, y es gemelo a otros muchos que se podrían citar, dentro de las representaciones funerarias etruscas [61], en los que a los jinetes en viaje al Hades siguen genios alados o el propio Caronte [62], baste citar las relieves de uno de los lados laterales de un sarcófago de Copenhague, de época helenística, procedente de Vulci, que constituye, según creemos, un paralelo muy próximo a la escena de la Tomba del Cardinale, un genio alado con chitón corto sigue a un jinete [63] y de una urna de Volterra con Caronte que acompaña al jinete, precedido éste de una Lasa [64]. El grupo siguiente lo forman dos figuras de color claro (Fig. 13), la primera alada y de rodilla, algo vuelta a la izquierda, que Byres copió sin alas y como defendiéndose con un escudo del jinete [65]. Hacia ella camina una segunda figura alada, vestida con chitón corto, con algunos pliegues del vestido flotando, vista casi de frente y un poco inclinada hacia adelante; lleva las alas recogidas hacia atrás y apoya su brazo derecho desnudo sobre la cadera. El genio está un poco inclinado hacia adelante y la pierna derecha está echada hacia atrás. Gran parte del brazo izquierdo y de la pierna del mismo lado se han perdido, por lo que no sabemos si sostenía este brazo algún objeto. A sus espaldas camina hacia una puerta en dirección opuesta un genio femenino alado, de color oscuro, colocado de tres cuartos, desnudo en la mitad superior del cuerpo, y con un manto que desciende hasta los pies, como en la Afrodita de Melos (Fig. 13). El manto largo hasta los pies-es frecuente en estos genios, le lleva Vanth en la Tomba François, dos genios alados de dos sarcófagos de Tarquinia y otros dos masculinos en un sarcófago conservado en el Museo Villa Giulia de Roma [66], uno de ellos con la mitad superior del cuerpo y brazos también al descubiertos, los dos genios de las esquinas del sarcófago de Torre S. Severo, dos en un sarcófago de Tuscania [67], uno en un sarcófago de Orvieto [68], todos ellos fechados en época helenística. La mano izquierda sujeta una vara delante del vientre y la derecha se halla un poco extendida hacia

[56] L. Malten, *Das Pferd in Totenglauben* en *Jdl*, XXIX, 1914, figs. 21-23, pp. 226 ss.
[57] C. C. van Essen, *La tomba del Cardinale*, lám. XIX, 3, figs. 538-39, p. 89.
[58] G. Hafner, *Geschichte des griechische Kunst*, Zurich, 1961, figs. 204-205, p. 210; fig. 221, p. 229.
[59] L. Banti, *op. cu.*, lám. 106, p. 297. Final del s. III a.C.
[60] C. C. van Essen, *La Tomba del Cardinale*, láms. XIX, figs. 40-41; XX, fig. 41, p. 89.
[61] J. M. Blázquez, *Caballos en el infierno etrusco*, pp. 53 ss.
[62] F. de Ruyt, *op. cit.*, p. 59, enumera catorce urnas y dos sarcófagos en los que Caronte acompaña a difuntos que marchan al Hades a caballo (cf. J. M. Blázquez, *Caballos en el infierno etrusco*, pp. 60 s.).
[63] R. Herbig, *op. cit.*, lám. 41 b, pp. 31 ss.; J. M. Blázquez, *Caballos en el infierno etrusco*, lám. IX 1, p. 62.
[64] G. Giglioli, *op. cit.*, lám. CCXCVI, 1, p. 73.
[65] C. C. van Essen, *La Tomba del Cardinale*, lám. XX, fig. 42, p. 90.
[66] R. Herbig, *op. cit.*, lám. 14c, p. 18; 16, pp. 54 s.
[67] R. Herbig, *op. cit.*, lám. 31a, pp. 48 s.
[68] R. Herbig, *op. cit.*, lám. 44a, p. 40.

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

adelante. Estas tres figuras colocadas delante del jinete representan quizás genios situados en el camino al Hades, que acompañaban a los difuntos, según es frecuente encontrarlos en las representaciones del viaje al Hades sobre pinturas de tumbas y en los relieves de las urnas y sarcófagos [69].

En la sección decimoquinta intervienen un genio alado en las espaldas y pies de color claro, que viste chitón corto, según es corriente en estos genios infernales etruscos [70], colocado de perfil, que camina y alarga los brazos hasta coger la extremidad inferior del ala de un genio femenino de color oscuro, alado también en espalda y pies, semidesnudo, ya que tan sólo un paño cubre la cadera derecha y la parte inferior del vientre, colocado de frente el cuerpo y la cabeza de perfil, con un largo martillo entre las manos en actitud de golpear a una dama (Fig. 14) situada entre él y un segundo genio, también femenino y de color oscuro, alado, visto de frente que arrastra a la mujer, mientras levanta su brazo derecho un martillo gemelo del de su compañero. Un mandil cubre las caderas de este genio semejante al que lleva Caronte en la Tomba Bruschi. La postura de la mujer con el pelo un poco desgreñado, la cabeza ladeada hacia la izquierda, la boca entreabierta y el vestido desordenado, indica claramente que está en manos de dos genios que intentan martirizarla y llevársela consigo; el primer genio, colocado junto a la puerta trata de impedir aparente mente que se golpee a la mujer. Los martillos son parecidos, en su estructura, al que lleva un joven que habla con Hermes en un stamnos etrusco del grupo del pintor de la Biga Vaticana [71] y no son los martillos gruesos y cortos que llevan Carón y otros genios infernales sobre pinturas [72] funerarias y en los relieves de los sarcófagos. El color oscuro, quizás verdoso, de estos genios indica claramente que se trata de daimones de la muerte, cuyo oficio era repugnante para los vivos; el color es el mismo que el de los cadáveres en descomposición, es el de Tuchulcha, en la Tomba del Porco, datada probablemente en el s. II a. C. [73] y está documentado en Grecia en esta clase de seres infernales, pues ya Polignoto de Thasos habia representado en la Lesche de Delfos a Eurynomos (Paus. X, 28,7) con un color entre negro y azul; azul es el color de la carne de Caronte en la Tomba François y el de las Furias, según Virgilio (*Georg*. IV, 482). Esquilo, que fue el primer autor que describió las Furias (Paus. I, 28,6), las pinta como αὗται, μέλαιναι δ'(*Eumen*. 52); los himnos órficos (*Orph*. *Hymn*. 69,6) como κυανόχρωτοι y Eurípides (*Orest*. 321) como μελαγχρῶτες. Otros epítetos con que las presenta Esquilo son los de μελανείμονες (*Eumen*. 375) y Φαιοχίτωνες (*Choeph*. 1049). La mayoría de los autores, tanto griegos (*Orph*, *Hymn*. 68, 5; Eurip., *Orest*. 317; *Iphig*. *Taur*. 287), corno romanos (Virg., *Aen*. XII, 848), las representan con alas, aunque Esquilo (*Eumen*. 51, 250) sin ellas, y con serpientes alrededor de la cabeza (*Choeph*. 1049; *Orph*. *Hymn*. LXVIII 19; LXIX 10; Ov., *Met*. X, 349; Cat. LXIV, 193; Virg. *Aen*. VI, 280; Eurip. *Iphig*. *Taur*. 287). Todas estas descripciones griegas son probablemente los

[69] J. M. Blázquez, *Caballos en el infierno etrusco*, *passim*.

[70] R. Herbig, *op*. *cit*., láms. 6, pp. 35 s.; 7 d, p. 39; 11, p. 32; 18 b, pp. 61 s,; 36 b, pp. 40 s.; 42 b - 43 a, pp. 31 s.; 45 c, p. 58; etc., etc.

[71] J. Beazley, *op*. *cit*., p. 47; A. D. Trendall, *Vasi antichi dipinti del Vaticano*, Ciudad del Vaticano, 1955, lám. LVIII e, p. 226.

[72] M. Pallottino, *La peinture étrusque*, p. 115; F. Poulsen, *op*. *cit*., fig. 45, p. 57; J. Beazley, *op*. *cit*., láms. XXX, 1; XXXI,, 1-2; R. Herbig, *op*. *cit*., láms. 7 d; 11; 36 b; 42; 70 a; 74 c; G. Giglioli, *op*. *cit*., láms. CCLXXV, 3; CCLXXIX, 2; CCCXLVII; CCCXLIX, 1-2; CCCLI-CCCLXXXVIII, 1, 3; CCCXCVI, 1-2; CCCCV, 4; F. de Ruyt; *op*. *cit*., *passim;* J. M. Blázquez, *Caballos en el infierno etrusco*, láms. IV, 1; VI, 2; VII; VIII, 2; X; 2; B. Nogara, *op*. *cit*., figs. 121-125, pp. 230 ss.

[73] M. Pallottino, *La peinture étrusque*, p. 113; F. Poulsen, *op*. *cii*., fig. 36, pp. 49 s.; G. Giglioli, *op*. *cit*., lám. CCXLVII, 1.

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

lejanos prototipos en los que se inspiran los pintores etruscos para dibujar estos genios de la muerte. La escena de la Tomba del Cardinale se sitúa en la ultratumba, camino del Hades, y su significado es el mismo que el de otras escenas de esta misma tumba, que describiremos a continuación. Cuatro figuras preceden al grupo (Fig. 14 y Fig. 15) que [74] avanza lentamente hacia la izquierda, todas visten amplias túnicas que descienden hasta los pies, están colocadas de perfil, menos la primera que está casi de frente; ésta, apoyada en el hombre izquierdo, lleva unas fasces, la segunda una lanza, la tercera un bastón curvo (lituo) y la cuarta un cuerno, según la descripción que hace C. C. van Essen.

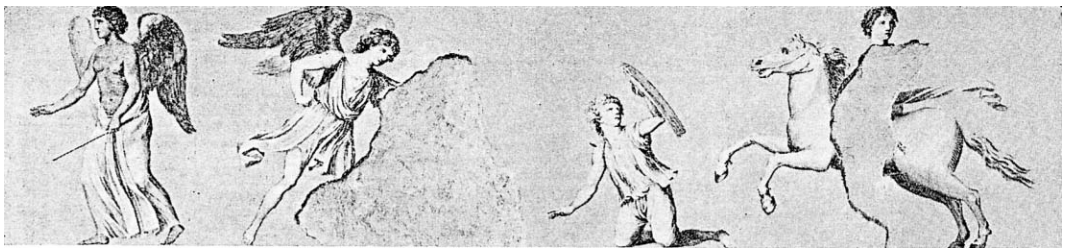

Figura 13.- Dibujos de Byres. Figuras 42-51.

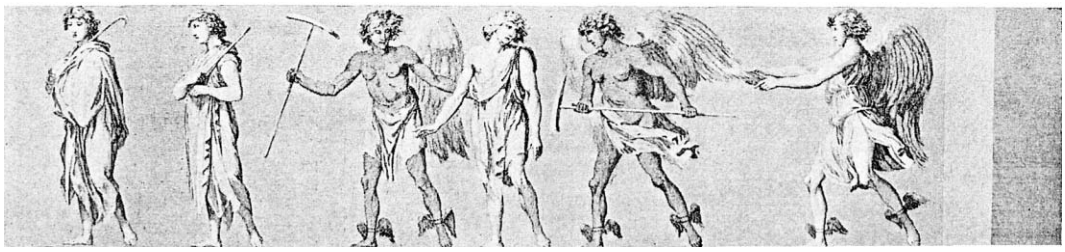

Figura 14.- Dibujos de Byres. Figuras 42-51.

El objeto de la persona segunda este autor lo describe como un tirso, debe ser una lanza que aparece en el cortejo del sarcófago de Tuscania. Se trata indiscutiblemente de un cortejo fúnebre que precede al difunto, como ha visto bien Pallottino [75], representado frecuentemente en la temática etrusca funeraria. Un lituo lleva uno de los personajes del cortejo, también vestidos con amplias túnicas, que precede al matrimonio, en un sarcófago del Caere, hoy en el Museo Vaticano [76] y el joven que acompaña a un anciano que está a punto de iniciar la marcha sobre un carro, en el sarcófago de Boston [77]. Un lituo al hombro lleva una de las personas que participan en la procesión de los muertos en la Tomba del Tifone [78], datada en el s. I a. C.; en esta procesión también hay un hombre tocando un cuerno. Tres hombres del cortejo representado en la Tomba dei Sette Caminí en Orvieto llevan lituos, uno varias varas y otro un cuerno [79]. Fasces, cuernos y lituos llevan al hombro los hombres del cortejo fúnebre de la Tomba Bruschi [80]. Un cuerno tiene en la citada Tomba Golini I, fechada entre los años 340-280 a. C., un personaje

[74] C. C. van Essen, *La Tomba del Cardinale*, lám. XX, figs. 50-53, p. 90.
[75] *Tarquinia*, col. 409.
[76] R. Herbig, *op. cii.}* lám. 1, p. 46; J. M. Blázquez, *Caballos en el infierno etrusco*, lám. XII, 1, p. 64.
[77] R. Herbig, *op. cit*., lám. 40 c, 13 s. Un lituo, distintivo en algunos casos del sacerdote, apoya en él hombro un personaje representado sobre una cista de Palestrina, con el tema de un general romano victorioso (G. Giglioli, *op. ci¿.9* lám. CCXCIV, 1, p. 54) y un varón en uno de los lados laterales del sarcófago de Vulci, hoy en Copenhague (G. Giglioli, *op. di*., lám. CCXLII, 3).
[78] F. Poulsen, *op, cit*., fig. 45, pp. 57 s.
[79] V. Tarchi, *L'arte etrusco-romana nell'Umbria e nella Sabina*, Milán, 1936, láms. XXII-XXIII; A. Solari, *Vita pubblica e privata degli etruschi*, Florencia, 1931, lám. XXVI, fig. 49.
[80] P. Ducati, *L'arte etrusca*, Florencia, 19275 fig. 632.

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

situado encima de la puerta y que contempla la marcha en carro al Hades, presidida por Vanth, de un difunto [81]. El cuerno se empleaba en Roma en los funerales (Virg. *Aen*. XI, 192; Ov., *Amor*., II' *Eleg*. VI, 6; Petron., *Satyr*. LXXVIII; A. Gell., XX, 2) y el lituo lo utilizaban los augures en sus adivinaciones para dividir el cielo en regiones (Cic., *De Div*., 117; Liv., I, 18; A. Gell., V, 8, Macrob., *Sat*., VI, 8), de las que los etruscos tenían diez y seis [82] y los romanos sólo cuatro (Cic., *De Div*. II, 18). La confirmación arqueológica de estos textos es el relieve de Amiternum donde un cortejo fúnebre va precedido por dos hombres que tocan el cuerno y uno con lituo. El objeto que lleva el primer personaje del cortejo es probablemente las fasces que tienen igualmente al hombro dos hombres que preceden al carro en los sarcófagos de Tuscania [83] y de Tarquinia [84], en este último el hombre que abre la marcha tiene en su mano izquierda cruzado delante del pecho un bastón. Fasces apoyadas en el hombro izquierdo llevan los tres varones envueltos en su mantos que siguen al carro, guiado por un daimón alado, que conduce al difunto, en un sarcófago de Londres [85] y fasces y bastones lleva la comitiva que precede al difunto en un sarcófago de época helenística, como los anteriores, de Volterra [86], y fasces en el de Musignano [87]. Estos objetos en manos de la comitiva indican claramente que el difunto es de categoría social elevada y desempeñaba un cargo público.

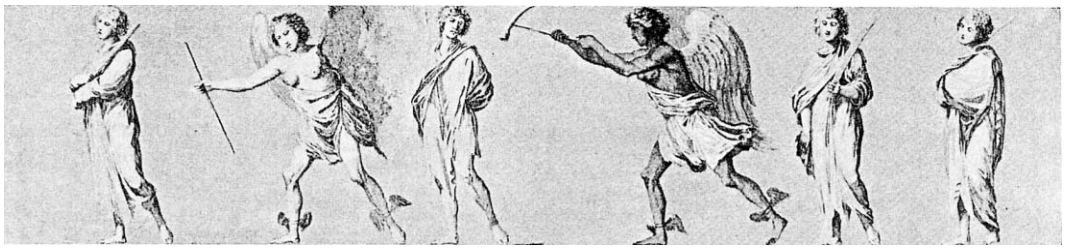

Figura 15.- Dibujos de Byres. Figuras 52-62.

Figura 16.- Dibujos de Byres. Figuras 52-62.

La escena que viene a continuación y que ocupa todo el espacio hasta la próxima puerta es similar a la anterior, un genio femenino alado en pies y espalda, de color oscuro, cubierta la cintura con chitón, visto de perfil y en actitud de caminar, alarga los brazos y se dispone a golpear con su martillo a un varón que viste manto y está colo-

[81] J. M. Blázquez, *Caballos en el infierno etrusco*, lám. III, p. 49. Más ejemplos con lituos, fasces, cuernos en J. M. Blázquez, *Caballos en el infierno etrusco*, pp. 63 s.; R. Lambrechts, *Essai sur les magistratures des Républiques étrusques*, Bruselas, 1959, *passim*.

[82] M. Pallottino, *Deorum Sedes* en *St. A. Calderini-R. Paribeni*, Milán, 1956, III, pp. 223 ss.; S. Weinstock, *Martianus Capella and the Cosmic System of the Etruscans* en *JRS*, XXXVI, 1946, pp. 101 ss.

[83] R. Herbig, *op*. «/., lám. 43, d, pp. 45 s.; J. M. Blázquez, *Caballos en el infierno etrusco*, lám. XII, 2, p. 64.

[84] R. Herbig, *op. cit*., lám. 74 b, p. 60; J. M. Blázquez, *Caballos en el infierno etrusco*, lám. XI, 1, p. 64.

[85] R. Herbig, *op. cit*., lám. 80 a, p. 36.

[86] R. Herbig, *op. cit*., lám. 86, p. 86.

[87] R. Herbig, *op. cit*., lám. 109, b-c, p. 39. En la Tomba della Mercareccia (M. Pallottino, *Tarquinia*, fig. 96) había representado también un cortejo fúnebre en el que los tres participantes llevaban fasces.

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

cado de frente con los brazos a la espalda, de él tira un segundo genio femenino, de color claro, alado y cubierta la cintura con un paño y que en su mano derecha, dirigida hacia adelante, lleva un martillo (Fig. 15). En la disposición del cuerpo, inclinado hacia adelante, se ve perfectamente que lo que intenta es impedir que se golpee al varón. Delante del grupo, marcha un cortejo gemelo al anterior, el primer hombre lleva una lanza, el segundo un cuerno, el tercero un bastón y el cuarto las fasces, que se dirige hacia una puerta, idéntica a las otras 20 representadas en esta tumba y que son las puertas del Hades. Silio Itálico (*Pun*., XIII, 531-561) describe el Hades con 10 puertas de entrada también. Delante de la puerta se sienta colocado de frente al espectador y algo en posición oblicua mirando a la comitiva un genio femenino, alado, de color oscuro, vestido con un corto *subligaculum;* apoya su mano izquierda el martillo en el suelo, y con la derecha indica la puerta. Este genio está sentado a la puerta del Hades e indica a la comitiva el camino a seguir [88]. En la tumba Tartaglia, un genio indica a un difunto también la puerta del Hades [89]. Un genio golpeando al difunto con su martillo se encuentra ya en una de las estelas felsinas fechada por Ducati entre los años 510 y 480 en una composición muy original; en el fondo se halla un caballo gigantesco de perfil, delante del cual hay una diminuta persona echada sobre una Kline, que tiene en su mano izquierda levantada un recipiente que ofrece a un demonio áptero colocado en la parte posterior del caballo y que levanta un martillo en actitud amenazadora. Sobre el caballo, aparejándolo, estaba pintado otro demonio alado. Ducati [90] ha visto en este demonio alado, que esta a punto de descargar el martillo sobre el hombrecillo, una personificación de la muerte, un demonio encargado de cortar la vida a los mortales, al igual que De Ruyt [91], en su excelente monografía sobre el Caronte etrusco, ve en él una personificación de la muerte, un reflejo de la angustia de la humanidad ante ella. Dos genios amenazando golpear con sus martillos a un varón, colocado en medio de ellos, tiene un sarcófago de Tarquinia de época helenística [92].

En una de las perdidas pinturas de la Tomba Querciola de Tarquinia, fechada hacia el año 200 por Messerschmidt [93], un genio, que empuña un grueso martillo en su mano izquierda, se dispone a tocar, cortando la despedida, con un objeto de forma de arpón, al difunto. La escena se sitúa también a la puerta del Hades. Parecida escena se ve en un stamnos de Viena, procedente de Cerveteri, de interpretación incierta según Beazley [94], pues la escena podía referirse a un mito desconocido, Caronte y un genio femenino del tipo de las Furias atacan a una mujer desnuda y sentada; en la crátera de volutas del Cabinet des Médailles de París, hallada en Vulci, dos daimones amenazan a Admeto y Al-

[88] C. C. van Essen, *La Tomba del Cardinale*, figs. 54-62, pp. 91 s.; F. Weege, *Etruskische Malerei*, figs. 68-69, lám. 59, 2; C. C. van Essen escribe que calza coturnos, como otros compañeros; en el dibujo de Byres van todos descalzos. Los coturnos, sin duda, son los zapatos de media caña que llevan estos daimones en otras representaciones (R. Herbig, *op. cit*., láms. 7 d, 45 c, 55 b, 57 a; 111 a; G. Giglioli, *op. cit*., lám. CCLXXV, 3; CCCXLVII; CCCLI; CCCLXXXVII, 3; O. Vacano, *RM*, LXVII, 1960, láms. 25-27, 1, etc.). Otras veces van descalzos (G. Giglioli, *op. cit*., láms. CCXLII, a; CCLXXIX, 2; CCCXLVIII, 1; CCCLXXVIII, 1; etc.).

[89] F. de Ruyt, *op. cit*., fig. 15, pp. 41 s.

[90] *MonAL*., XX, pp. 619 ss.

[91] *Op. cit*., p. 229.

[92] R. Herbig, *op. cit*., lám. 70 a, p. 59.

[93] *Ein hellenistischen Grabgemälde in Tarquinia* en *StEtr*., III, 1929, lám. XXVIII, pp. 191 ss.

[94] *EVP*, p. 8, p. 152; F. de Ruyt, *op. cit*., fig. 38, p. 87. Este autor cree que la persona con lira es Orfeo, pintado en el infierno ya por Polignoto en la Lesche de Del-fos (Paus., X, 30, 6) entre los años 458 y 441 a.C.

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

cestis [95]. Algunos paralelos a estas escenas en que un genio intenta golpear a una persona y un segundo trata de impedírselo o de llevársela se pueden aducir, como el stamnos del Museo de Villa Giulia procedente de Falerii, en que Hermes defiende a una mujer que lleva un thyrso del ataque de un daimón femenino, parecido a una Furia [96]. En este último vaso, como en el mencionado por De Ruyt [97], el difunto está iniciado en los cultos dionisiacos, que le defienden de la muerte, personificada en el genio.

Dos genios sentados a ambos lados de la puerta del Hades, dentro del cual se veían cuatro personas, tiene la urna de Arunte Volumnio [98], Virgilio colocó sentada a la puerta del Hades a la Furia Tisiphone, también de color oscuro: *Tisiphone que sedens, palla succincta cruenta uestibulumque exsomnis seruat noctesque diesque* (*Aen*., VI, 555-7).

Todos estos genios masculinos y femeninos de la Tomba del Cardinale, son probablemente Lasas, cuyo carácter ha sido bien estudiado por Enking [99] y Herbig [100], lo que De Ruyt llama Furias, auténticos acólitos de Caronte. En la sección decimosexta, detrás de la mencionada puerta del Hades, se hallan un genio femenino, de color oscuro, con corta túnica a la cintura, alado, que se apoya en el martillo en acto de descansar, pues tiene la pierna derecha doblada delante de la izquierda [101], colocado de tres cuartos y que alarga el brazo derecho hacia un hombre que camina delante, envuelto en el manto y visto de frente. Ambas figuras están detrás de un carro del tipo del anterior, con la diferencia de que las ruedas (Fig. 17) son de seis radios, como las de los carros representados en las mencionados sarcófagos del Vaticano y de Musignano, etc. Sobre el carro se sienta una dama envuelta en el manto y colocada de perfil, que lleva los pies descalzos. Dos genios femeninos alados, vistos de frente el primero y de color oscuro, y el segundo blanco, vestido con chitón corto y con el pecho y los brazos al descubierto, tiran de la lanza del carro [102]. Se dirige todo el grupo hacia la puerta. Sin duda se representa nuevamente la marcha de la difunta hacia el Hades, seguida de un familiar y de un genio, como es corriente en la temática funeraria etrusca [103].

En la sección decimoséptima las figuras se hallaban muy borrosas, C.C. van Essen [104] logró ver dos genios, de los que quedaban las alas y las cabezas, delante de una figura y de un carro, del que sólo se distinguían algunas huellas de las ruedas. Se trata muy probablemente de dos genios que arrastran un carro con un difunto, hacia el Hades, tema frecuente en la temática funeraria de esta tumba, pues en esta misma sección seguía al

---

[95] J. D. Beazley, *EVP*, pp. 8 s., p. 133, lám. XXX; F. de Ruyt, *op. cit*., fig. 16, pp. 42 ss.
[96] J. D. Beazley, *EVP*, p. 152.
[97] J. D. Beazley, *EVP*, p. 152.
[98] G. Giglioli, *op. cit*., lám. CCCXVIII, 2, p. 77; F. Messerschmidt, *Das Grab der Volumnier bei Perugia, II, Die Ausstattung* en *RM* LVII, 1942, fig. 42, p. 225.
[99] *Lasa* en *RM*, LVII, 1942, pp. 1 ss.; id., *Culsu und Vanth* en *RM*, LVI, 1943, pp. 48 ss. Sobre las Furias etruscas cf. F. de Ruyt, *op. cit*., pp. 206 ss. Este autor estudia aquí estos genios masculinos y femeninos de carácter infernal.
[100] *Göther und Dämonen der Etrusker*, Heidelberg, 1948, pp. 25 ss.
[101] R. Herbig, *op. cit*., lám. 11, p. 32.
[102] C. C. van Essen, *La Tomba del Cardinale*, figs. 63-67, p. 93. Este autor cree que el primero es de sexo masculino; seguramente es femenino también. F. Poulsen, *op. cit*., fig. 47, p. 58; F. Weege, *Etruskische Malerei*, lám. 59, 1.
[103] El caballo en Grecia no es un animal psicopompo, ni chtónico, ni una forma de aparición del muerto como dice L. Malten, cf. J. M. Blázquez en *Jdl*, en prensa. Alguna pintura de Paestum representa también el viaje a la ultratumba en carro acompañado de un daimón y precedido de un servidor. Cf. *FA*, XII, 1959, p. 1863 lám. 70, fig. 71.
[104] C. C. van Essen, *La Tomba del Cardinale*, lám. XXI, figs. 76-85, pp. 94 s. Los genios de esta tumba han sido catalogados por F. de Ruyt, *op. cit*., *passim*, según su actitud.

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

grupo precedente un pequeño carro, que avanzaba hacia la izquierda, del que no se podía distinguir si era de cuatro o de dos ruedas, quizás entre este carro y los genios del grupo precedente había otro vehículo tirado por dos genios que se dirigen hacia una puerta. No se podía discernir bien la figura que se encontraba sobre él.

Detrás de la puerta, y ya en la sección decimoctava, se encuentra un grupo compuesto por una dama colocada de frente, que viste amplio manto, entre dos genios alados, femeninos, de color oscuro, situados de frente, que llevan ambos chitón, que deja los brazos y un seno al descubierto. El genio de la derecha se encuentra en actitud de descanso, con las piernas cruzadas; su compañero agarra a la dama por los cabellos y su mano derecha sujeta el vestido, en actitud de desnudarle; hacia el grupo camina una figura de sexo indeterminado, de color blanco, sin alas en el dibujo de Byres (Fig. 19), colocada de tres cuartos, con la vista vuelta hacia atrás, que lleva un bastón en su mano izquierda, mientras la derecha toca el ala derecha del genio que maltrata a la dama. Un paralelo a esta composición es la pintura de una ánfora etrusca de Orvieto fechada en el s. IV a. C. y publicada por De Ruyt [105], que representa una mujer entre dos genios que la llevan al Hades, a la izquierda está el Cerbero. La escena reproduce nuevamente el mismo concepto que las anteriores, un genio socorre a una persona a la que maltratan los genios de color oscuro. Sigue un grupo formado por dos personas, un genio alado de color blanco, gemelo del compañero que se halla a su espalda, colocado en posición simétrica, que marcha con los brazos extendidos hacia adelante, como para auxiliar a un hombre, desnudo, colocado casi de frente. Viene a continuación un genio, vestido, alado y de perfil, con un bastón debajo del brazo derecho, que camina hacía la izquierda. A unos 60 cm. ya en la sección decimonona, marchan, también hacia la izquierda, dos genios, vestidos, con alas el primero, según el dibujo de Byres, y ambos con los brazos cruzados sobre el pecho y dirigiendo la vista al espectador [106] (Fig. 20).

Sigue una figura arrodillada hacia la derecha y otra muy desvanecida, que por analogía con otros grupos de esta tumba, debe ser un genio que se dirige hacia le persona arrodillada (el difunto), quizá para golpearla. Delante de una puerta se halla una figura, probablemente vuelta hacia la derecha, y un genio, sentado, apoyado en la puerta, gemelo, en la actitud del representado en la figura 16, del que se aleja una persona marchando hacia la izquierda. Los dibujos siguientes, se hallan muy borrosos, C. C. van

Essen sólo logró ver huellas de color rosa y un fragmento de líneas cuadradas, que representa la puerta del Hades, del mismo prototipo que otras de esta misma tumba y de urnas y sarcófagos.

Ya en la sección vigésima primera, una persona cabalga (Fig. 22) un caballo, conducido por un genio, del que se ven las alas; el grupo representa, como los restantes de esta tumba, la marcha hacia el Hades del difunto. Delante se halla un genio con un brazo dirigido al frente y el otro caído, al que siguen una persona acompañada de un genio, una figura y un genio sentado sobre una roca con las alas abiertas. Un genio sentado sobre unas rocas está en el lado lateral derecho de una urna de alabastro procedente de Chiusi, hoy conservada en la Ny-Carlsberg Glyptotek de Copenhague [107]. A continuación se ven huella de unas alas en actitud de volar y una persona sentada, delante de una puerta, de las que están indicadas las piedras. Sin duda estas personas sentadas son genios sentados a la puerta del Hades, que ya han aparecido en esta misma tumba.

---

[105] *Op. cit.*, fig. 18, pp, 48 s.
[106] C. C. van Essen, *La Tomba del Cardinale*, pp. 95 s.
[107] F. de Ruyt, *op. cit.*, fig. 46, p. 101.

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

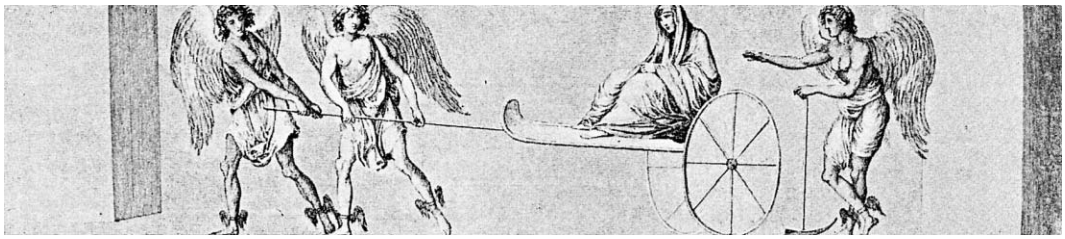

Figura 17.- Dibujos de Byres. Figuras 62-68.

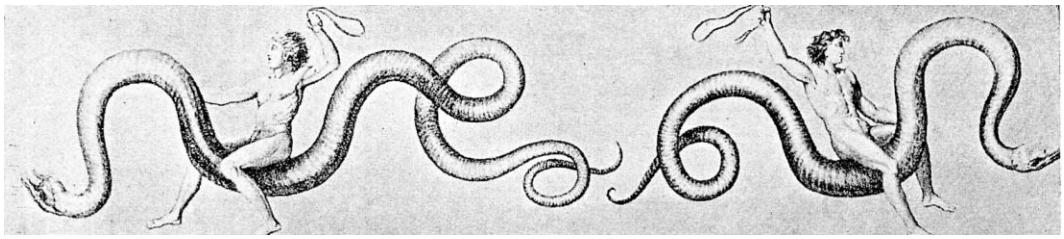

Figura 18.- Dibujos de Byres. Figuras de la primera pilastra.

Figura 19.- Dibujos de Byres. Figuras 76-85.

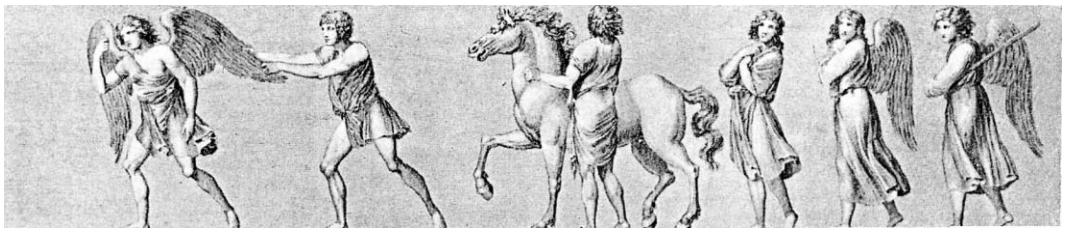

Figura 20.- Dibujos de Byres. Figuras 113-114 (?), 106 (?).

La sección vigésima segunda comienza, como las anteriores, con la representación de la puertas del Hades. Detrás de ella se encuentran dos genios de color claro, colocados de tres cuartos, con chitón corto y brazos desnudos, femenino el segundo, de sexo in cierto el primero, del que no se puede dudar según C. C. van Essen, que sea un genio; los dos caminan hacia la izquierda, hacia un grupo formado por una dama, situada casi de frente, a la que un genio femenino, con alas en las espaldas, vestido con corto paño, que ondea al viento, intenta llevar hacia adelante arrastrándole por el brazo derecho (Fig. 21). Damas a las que genios alados intentan llevar al Hades abrazándolas suavemente, se ven en los relieves de los sarcófagos helenísticos de Musignano [108] y de Palermo [109]. El primer genio sujeta por el borde del ala izquierda a su compañero, como impidiéndole que se acerque al grupo compuesto por una comitiva formada por la difunta y tres genios en marcha hacia el Hades. El difunto a pie entre dos genios, Caronte

[108] R. Herbig, *op. cit.*, lám. 7 d, p. 36.
[109] R. Herbig, *op. cit,*, lám. 57 a, pp. 41 s.

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

y una Lasa, en marcha hacia el Hades, es el tema de la urna, procedente de Chiusi, de Vel Tutna, hijo de Larth [110], que constituye un lejano paralelo a esta escena tarquinense.

Este grupo camina detrás de un segundo constituido por un genio con cuatro alas, las de arriba extendidas, visto de frente y que tapa sus caderas con un corto lienzo, que sujeta un encabritado caballo, que cabalga un hombre (Fig. 21). El grupo representa el viaje a la ultratumba a caballo de un difunto guiado por un genio, tema que como dijimos, ha sido motivo de muchas representaciones [111]. Baste citar, como paralelos más próximos, las dos urnas de Volterra en que Caronte y una Lasa conducen de las bridas a un caballo que lleva al difunto al Hades [112]. Del tercer grupo de esta misma sección se conservan sólo una figura femenina de perfil, que viste amplio manto y camina hacia la izquierda, precedida por un genio (Fig. 21) vestido con chitón de 'color claro, colocado de tres cuartos, con alas extendidas en las espaldas, y que vuelve la vista hacia atrás; se trata de un cortejo fúnebre del que sólo se conserva estas dos figuras [113]. En la sección vigésimo tercera, se repite el grupo anterior, el difunto a caballo guiado de un genio alado, delante camina una figura que avanza hacia la izquierda con los brazos vueltos hacia atrás como intentando tocar las alas del genio. Precede, según el dibujo de Byres, un hombre visto de frente, vestido con corta túnica, con las piernas desnudas que lleva un escudo circular en su brazo izquierdo con umbo piramidal en el centro y un casco (Fig. 23), que, tal como lo copió Byres, es del tipo del dedicado por Gerón, vencedor en la batalla de Cumas, 474 a.C., a Zeus Olimpico [114], defiende la cabeza. Cortejos fúnebres a caballo acompañados de personas que llevan escudos se hallan documentados en relieves funerarios [115]. El grupo siguiente se hallaba bastante deteriorado, cuando lo dibujó Byres (Fig. 23), por lo que no es posible hacerse una idea exacta de él. Estaba compuesto por dos personas y un caballo blanco colocado de perfil, con la pata derecha delantera levantada y la cabeza vuelta hacia atrás. Junto a él se halla una persona vista de tres cuartos, que mira hacia adelante, de la que sólo quedaba, cuando Byres le dibujó, la cabeza y los hombros, seguramente sobre un carro. De-tras se encontraba una persona, medio de espaldas, con los pies desnudos, que viste túnica y vuelve la cabeza hacia su derecha [116]. Se trata de un difunto en viaje al Hades en carro acompañado de un servidor, como en otras representaciones griegas y etruscas, baste recordar las dos bigas de la Tomba Golini II [117]; delante del grupo, había una puerta, a cuadros. En la sección vigésimo cuarta las figuras estaban muy borrosas; había varias; una de ellas era un genio, del que se conservaban las alas. La sección siguiente comienza con una puerta; junto a ella se encontraba un genio a la izquierda y una figura a la derecha, apoyada contra el ángulo, que tiene un pie en actitud de reposo, sobre una roca; probablemente se trata también de un genio, pues en el mencionado sarcófago de Chiusi conservando en la Ny-Carlsberg Glyptotek, en el lado lateral derecho, se encuentra Caronte en una postura similar, que es la que adoptan también las dos Furias, de los lados laterales, de una urna de época helenística, procedente de Perugia, hoy conservada en el Museo de Berlín [118].

---

[110] F. de Ruyt, *op. cit.*, fig. 20, núm. 47, p. 52.
[111] J. M. Blázquez, *Caballos en el infierno etrusco, passim.*
[112] J. M. Blázquez, *Caballos en el infierno etrusco*, lám. X, 1; G. Giglioli, *op. cit.*, lám. CCCXCVI, 1; F. de Ruyt, *op. cit.*, 63-64, pp. 63 s., fig. 28.
[113] C. C. van Essen, *La Tamba del Cardinale*, figs. 105-112, p. 96.
[114] B. Nogara, *op. cit.*, fig. 238.
[115] G. Körte, *op. cit.*, lám. LXXVIII, p. 92.
[116] C. C. van Essen, *La Tomba del Cardinale*, figs. 116-119, pp. 96 s.
[117] G. Giglioli, *op. cit.*, lám. CCXLIV, 2.
[118] A. Rumpf, *op. cit.*, lám. 27, pp. 26 s.

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

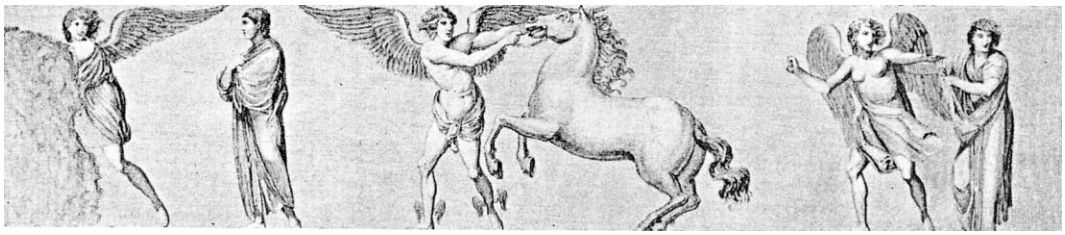

Figura 21.- Dibujos de Byres. Figuras 93-96.

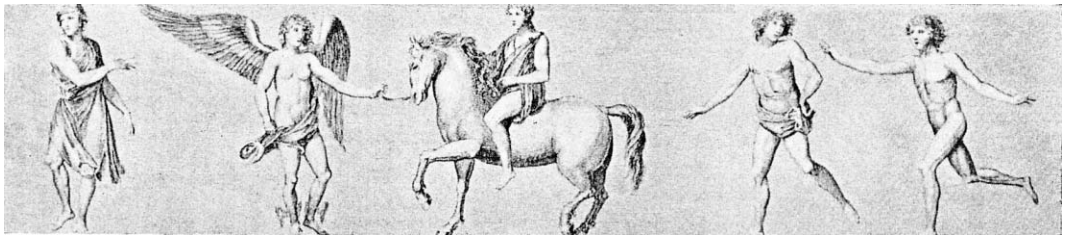

Figura 22.- Dibujos de Byres. Figuras 100 (?), 107-112.

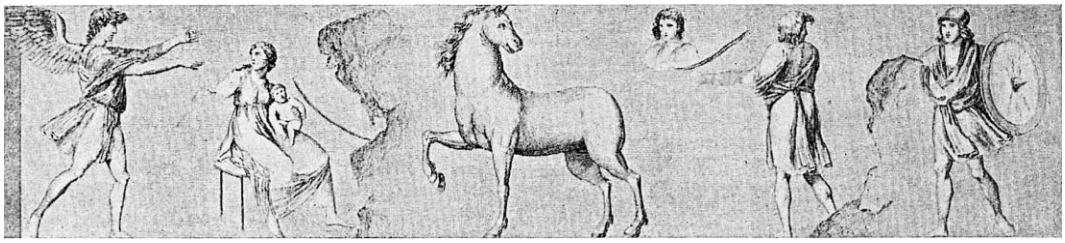

Figura 23.- Dibujos de Byres. Figuras 116-120.

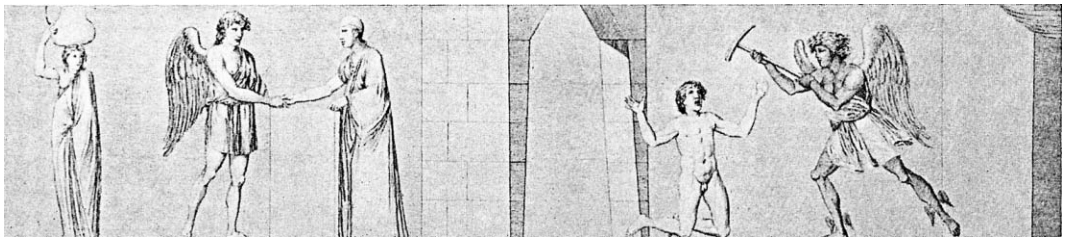

Figura 24.- Dibujos de Byres. Figuras 127-137.

La sección vigésima sexta comienza en el ángulo del muro paralelo a la pared de entrada. Junto al ángulo los dos primeras figuras están sentadas a la mesa, sobre dos sillas, una enfrente de la otra, como los dos genios, aquí sin mesa en el centro/ de uno de los lados de un sarcófago de Copenhague [119]. La persona de la derecha, que da la espalda a la esquina, está muy desvanecida. Su compañera es una mujer, sentada casi de frente, con un niño sobre la pierna izquierda, viste una larga túnica, ceñida a la cintura, lleva los pies descalzos y vuelve el rostro hacia la derecha, por donde avanza hacia ella un genio de color claro, colocado de perfil, con alas en las espaldas dirigidas hacia atrás, que viste corta túnica y alarga los brazos hacia la dama. En escenas funerarias etruscas no es raro que algunas personas de las presentes lleven niño en los brazos, como en el citado sarcófago de Musignano; a veces de la mano, como en un sarcófago de Volterra [120], al igual que en las griegas [121]; baste citar la estela de Ampharete, fechada entre los años

[119] R. Herbig, *op. cit.*, lám. 12 b, p. 32.
[120] R. Herbig, *op. cit.*, lám. 85, p. 86; también G. Körte, *op. cit.*> lám. LXII, 8, p. 73; C 16, pp. 118 ss.; etc.
[121] G. Lippold, *HdAV*, 1, lám. 72, 1, p. 195; A. Gonze, *Die attischen Grabreliefs*, Berlín, 1900, II, 1, láms. CXXXIV; CLXVIII, fig. 891; CLXXIII; CCVI figs. 1043-1044; CCVII-CCXL; CCXIIL

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

410 y 400 [122] que constituye un lejano prototipo para la pintura tarquinense, y en Etruria un relieve en terracota hoy conservado en el Museo de Berlín [123]. La actitud del genio delante de la puerta del Hades indica claramente que viene a llevarse a la ultratumba a la madre, a quizás más bien que al hijo (Fig. 23).

Entre esta puerta y la siguiente, ya en la sección vigésima séptima, está un grupo formado por un varón desnudo, de rodillas (Fig. 24) colocado de frente, con los brazos levantados, al que un genio de color oscuro, visto de perfil, se dirige para golpearle en la cabeza con un martillo (*Malleus*), que sostiene en las manos [124]. Esta escena responde al mismo concepto que las anteriormente descritas, sin la presencia de genios de color claro, que intentan aparentemente impedir tal acción; en un relieve de una urna procedente de la tomba Inghiranii de Volterra, Caronte toca a la difunta, que se despide de un hombre, su esposo probablemente, en la cabeza [125] con un martillo pequeño. Una composición parecida se halla representada igualmente sobre un vaso etrusco [126]. Detrás de la puerta, en la sección vigésima octava, hay dos grupos, el primero formado por dos personas y un genio el segundo por un hombre sólo, junto a un árbol. En el primero un viejo, colocado casi de perfil, vestido con largo y amplio manto, ofrece su mano derecha a un genio femenino de color claro, con alas en las espaldas, vestido con chitón corto, que deja al descubierto el seno, hombro y brazo derecho, situado-de frente de él y de tres cuartos. A su espalda colocada de frente y mirándolos se encuentra una persona envuelta en un largo manto, que lleva a la cabeza sujetándolo con el brazo derecho, un objeto alto y cuadrado, un recipiente según el dibujo de Byres (Fig. 24) que entre las dos primeras figuras colocó una mesa rectangular, y que ya C. C. van Essen indicó que se trataba de un descorchado en la pared. El varón es probablemente el difunto al que acompaña su esposa, con una cista quizás, que sostiene también en el brazo izquierdo una dama en una escena de *pompa funebris* procedida por Caronte en un stamnos de Bomarzo, fechado, en el s. IV a. C. [127], aunque las cistas, abundantemente representadas en la cerámica suritálica, no se llevan en la cabeza.

Sigue un hombre que marcha hacia la izquierda con una enorme piedra al hombro, apoyada en su extremo exterior en una clava, viste chitón corto sujeto a la cintura (Lám. XV). Ya Pallottino [128] indicó que se trata probablemente de Sisyphos, igualmente pintado en otra tumba tarquinesa, en la Nekyia de la Tomba dell'Orco [129] y en la Tomba François [130], inspirada en la célebre composición que pintó en Belfos Polignoto de Thasos, donde también estaba representado (Paus., X5 28, 10). En Italia Sisyphos con su piedra al hombro está presente en una pintura de Hades sobre dos vasos suritálicos, fechados en el segundo cuarto del s. IV a. C., que acusan influencia órfica [131]. Delante

[122] F. Gerke, *Griechische Plastik*, Zurich, 1938, fig. 202, p. 251.
[123] G. Körte, *op. cit*., fig. 15, pp. 118 s.
[124] C. C. van Essen, *La Tomba del Cardinale*, figs. 132-134, p. 98.
[125] G. Körte, *op. cit*., lám. XLIX, 9, p. 58.
[126] F. de Ruyt, *op. cit*., p. 90.
[127] J. D. Beazley, *EVP*, p. 63; J. M. Blázquez, *Caballos en el infierno etrusco*, lám. IV, p. 51; F. de Ruyt, *op. cit*., fig. 313 pp. 68 ss.
[128] *Tarquinia*, col. 413.
[129] M. Pallottino, *La peinture étrusque*, p. 112.
[130] M. Pallottino, *La peinture étrusque*, p. 118; F. Messerschmidt, *Necropolen von Vulci*, fig. 84, lám. VIII, pp. 129 ss. con réplicas; en la fig. 99 el dibujo de la escena en la Tomba dell'Orco.
[131] V. Spinazzola, *Le arti decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli*, Milán, 1928, lám. 203; M. Schmidt, *Das Dareiosmaler una sein Umkreis*, Münster, 1960, lám. 20,, pp. 58 s.; D. Ducati, *L'Italia Antica*, Milán, fig. 226; J. J. Bachofen, *Die Unsterblichkeitslehre der orphischen Theologie auf den Grabdenkmäler des Altertums*, Basel, 1958, p. 28 s.; E. Simón, *Opfernde Götter*, Berlín, 1954,, p. 73;

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

está un árbol, que también aparece en las Tombas dell'Orco y François, que parece un olivo [132]. La sección vigésima novena consta de dos genios que arrastran un carro, según el dibujo de C. C. van Essen [133], ejecutado sobre el original, que corrigió la copia de Byres que representa dos niños (Fig. 25) desnudos, entre dos genios alados, de color oscuro el de la derecha, de color blanco el de la izquierda, y que ambos se dirigen hacia ellos alargado los brazos, como disputándose el llevárselos. El primer genio está visto de frente, tiene las alas extendidas tocando con la derecha la puerta que se halla a su espalda y tira de la lanza del carro; el segundo (?) colocado de perfil la empuja. C. C. van Essen no llegó a distinguir sobre el vehículo figuras humanas, aunque sí algo indeterminado, que creemos sea el difunto, que los genios, como en otras escenas de esta misma tumba, conducen hacia las puertas del Hades [134]. La escena representa lo mismo, con ligera variantes, que las anteriores composiciones con carros. Escenas de este tipo son frecuentes en la temática funeraria etrusca., baste citar un relieve de una urna de Vulci [135]. El perfil del genio con las alas extendidas recuerda muy de cerca, el daimón, también con las alas desplegadas, de la Villa dei Misteri [136], que algunos autores creen ser de influencia etrusca. La sección trigésima comienza con una puerta; que ya Pallottino [137] indicó hace años que representaban todas las puertas del Hades, sobre la que se apoya una persona [138] según C. C. van Essen., quien rectificó el dibujo de Byres (Fig. 25), que vio la escena con una persona atravesando las puertas del Hades, al igual que una Lasa en el mencionado sarcófago de Palermo.

Figura 25.- Dibujos de Byres. Figuras 138-144.

Esta puerta, como la mayoría de las anteriores, termina en la parte superior interna en forma de arco; obedecen a un documentado tipo de representar las puertas del Hades sobre las urnas [139], lo que confirma también que las puertas pintadas en la Tomba de Cardinale son las puertas de la ultratumba. El otro tipo de puerta del Hades representado

C. C. van Essen, *La Tomba del Cardinale*, lám. XXII, fig. 138, p. 99, no indica que esta figura puede ser Sisyphos; de su gesto escribe «e probabile che sia solamente il gesto di *plangere*». P. Zancani, *Rend. Pont. Acc.* XXXIII, 1961, 67 ss.

[132] C. C. van Essen, *La Tomba del Cardinale*, lám. XXII, figs. 135-139, pp. 98 s.; F. Weege, *Etruskische Malerei*, lám. 595 3.

[133] *La Tomba del Cardinale*, lám. XXII, figs. 140-142, pp. 99 s., fig. 2; M. Pallottino, *Tarquinia*, fig. 101, n. 7-8.

[134] La opinión de que se trate de dos niños, según señala C. C. van Essen, se ha difundido largamente en la literatura sobre esta tumba, y ha motivado un número grande de hipótesis sobre el influjo de las doctrinas pitagóricas y órficas. (Lám. II, fig. 3).

[135] J. Martha, *L'art étrusque*, París, 1889, II, fig. 249, p. 360.

[136] A. Maiuri, *La Villa dei Misteri*, Roma, 1931, láms. Q y X.

[137] *Tarquinia*, col. 409.

[138] Otras veces las Lasas están sentadas en la misma puerta, como en dos urnas de los museos de Perugia y Palermo; cf. G. Körte, *op. cit.9* lám. XCV, pp. 114 s.

[139] G. Körte, *op. cit*., láms. XX 8, p. 33; LVI, pp. 65 s.; XCVII, pp. 115 s.; XCIX, 14-15, pp. 117 s.; CI, 1, p. 121; CXXVII a-b, pp. 187'ss.3 con dos genios delante de la puerta. J, M. Blázquez, *Caballos en el infierno etrusco*, lám. VII, p. 59 con el caballo saliendo por la puerta del Hades.

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

también en esta tumba, varias veces con rectángulos en las hojas, se halla también atestiguado en otras puertas del Hades de urnas y sarcófago [140]. Frente a la figura apoyada en la puerta se encuentra un caballo de perfil, con la cabeza vuelta hacia atrás, en actitud de andar, pues levanta la pata delantera izquierda (Fig. 9). Siguen dos grupos, cada uno formado por dos figuras. En el primero un genio de color claro colocado a la izquierda, visto de perfil, vestido con corto chitón y de sexo indiferenciado, apoya el brazo izquierdo en el hombro de una dama ( ), que se encuentra enfrente de él, con los brazos a la espalda, y está en actitud de golpearla con un martillo, que sostiene en su mano derecha echada hacia atrás (Fig. 9). En el segundo grupo se ven dos figuras desnudas; la de la derecha está arrodillada, se tambalea un poco y levanta los brazos en alto; una clámide cuelga del hombro derecho y ondea al viento (Fig. 8). Delante un genio (?), de color claro, colocado casi de perfil y con los brazos dirigidos hacia adelante llegando a tocar a la persona de rodillas, la da un golpe horizontal con una lanza o martillo. Probablemente es un genio alado, aunque las alas podían interpretarse como el vestido echado atrás [141].

En la sección trigésima primera se halla nuevamente un árbol, de la misma forma que el anterior, y una figura envuelta en un manto con un brazo levantado. Dos hombres (Néstor y Phoinix) envueltos en mantos y junto a árboles se ven también en la Tomba François [142]. En la trigésima segunda se ve una puerta y una persona sobre un carro, de la que sólo se distingue la cabeza y alguna huella de los ruedas, tirado por dos caballos; uno de ellos de color rosado; delante del grupo camina una figura vestida de blanco, vuelta hacia la izquierda, y una segunda con un atributo no identificable. Preceden dos figuras que marchan hacia la izquierda, una de las cuales es un genio, pues tiene alas. El grupo representa el viaje en carro tirado por caballos a la ultratumba acompañado de un cortejo, quizás alguno de los componentes con los atributos, y de algún genio. En la última sección las figuras se hallaba, cuando C. C. van Essen las examinó, muy borrosas; se distinguían quizás en árbol y una figura a la derecha, vuelta hacia él, a la que seguía un genio con las alas desplegadas y una puerta. El friso de figuras termina con unas huellas de pintura y con una puerta. Algunas escenas descritas plantean el problema de la interpretación que hay que dar a todas estas composiciones, en las que los genios, generalmente de color oscuro, intentan golpear a las personas con martillo, defendidas a veces por otros genios, casi siempre de color claro; ya hace años que Pallottino [143] escribió « dalle scene della Tomba del Cardinale si puó inoltre supporre la presenza de geni buoni, che contendono ai demoni dalla carnagione oscura le anime dei defunti». Quizás para la fecha de la Tomba del Cardinale entre las creencias griegas que se filtraron en la religión etrusca se hubieron introducido algunas del tipo de la expresada por Sócrates en el Fedón (108c) [144], de que los daimones en el viaje a la ultratumba son necesarios dadas las dificultades del camino. Estos daimones benéficos serían los que en la Tonaba del Cardinale aparentemente defienden a los difuntos. Pausanias (X,

[140] G. Körte, *op. cu.*, lám. XLIX, 10, p. 58; L, 12, p. 59; LVII, 6-7, pp. 67 s.; XCVI, 8, p. 115; CI, 1, p. 121; figs. 11-12, p. 67; R. Herbig, *op. cit.*, lám. 55, 57,-a; A. Rumpf, *Die etruskischen Skulpturen*, Berlín, 1928, lám. 27, E, 35, p. 26.

[141] C. C. van Essen, *La Tomba del Cardinale*, láms. XXII-XXIII, figs. 143-144, pp. 100 s.

[142] F. Messerschmidt, *Nekropolen von Vulcis*, láms. 4-6, fig. 86, pp. 126 ss. En esta tumba Amphiaraos está representado con la pierna derecha sobre una gran piedra (lám. 9, fig. 84).

[143] *Tarquinia*, col. 413; A. Neppi Modona, *op. cit.*, p. 231: «Una teoría escatológica della ricompensa e della punizione doveve certamente esistere a base di quelle scene, ovi si assiste al contendersi di anime da parte di due demoni alati, che il colore e l'attributo distinguono con sicurezza in buoni e cattivi geni».

[144] Sobre los daimones en Grecia cf. F. de Ruyt, *Demoni nell'arte greca* en *Rend. Pont. Acc.*, XXXIII, 1961, pp. 93 ss.

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

28, 7) habla de un daimón llamado Eurinomos que atacaba a los muertos y los devoraba hasta dejarles sólo los huesos [145].

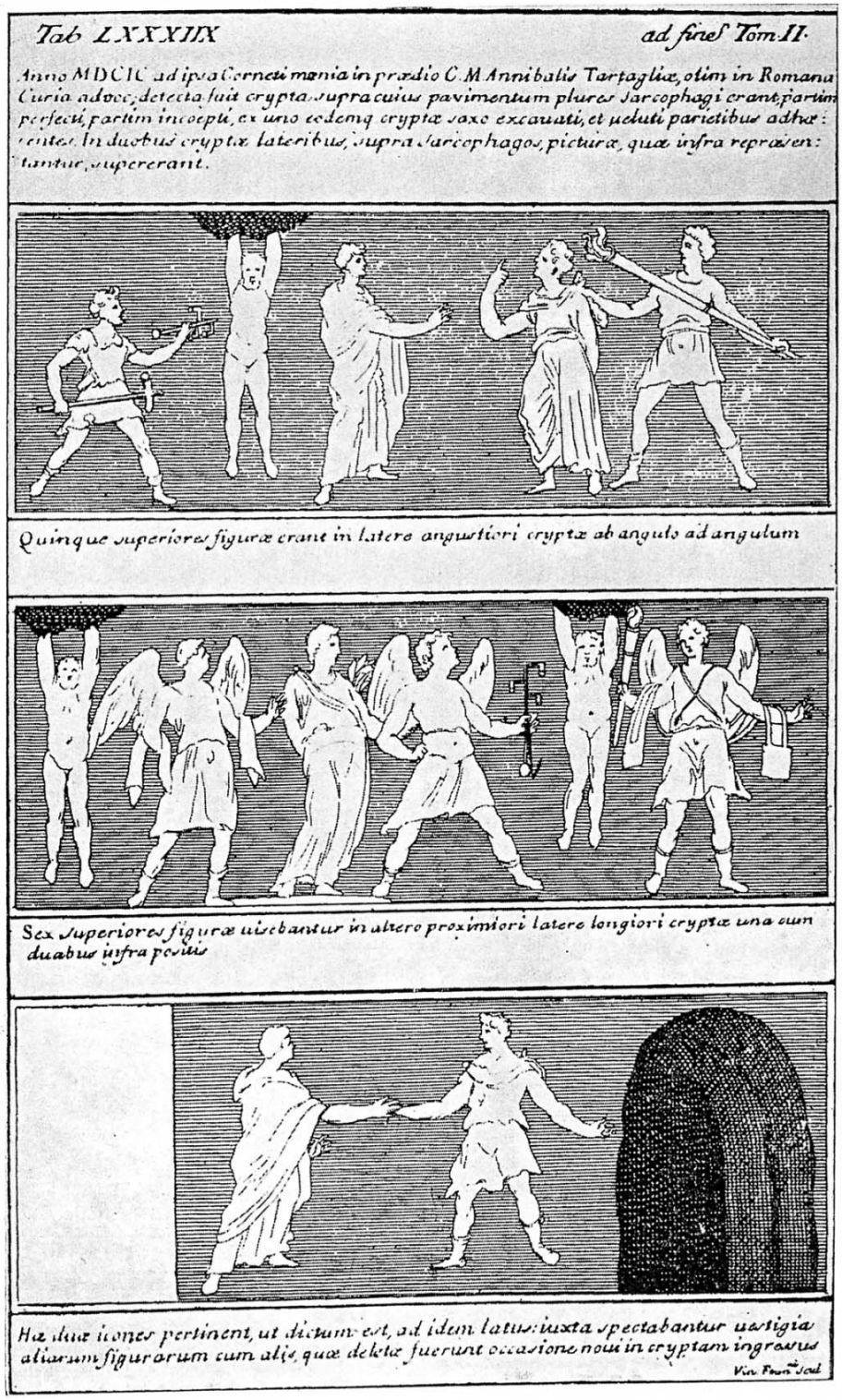

Figura 26.- La Tomba Tartaglia. Tarquinia. Según Dempster, De Etruria regali, lám. LXXXVIII.

[145] F. Poulsen, *op. cit.*, fig. 41, p. 55.

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Quizás en Etruria había alguna creencia similar, representada en este caso por los genios oscuros que intentan golpear a los difuntos. Genios de aspecto juvenil y benigno, masculinos o femeninos, aparecen ya en la Tomba del la Pulcella, fechada en la primera mitad del s. V, y abundan posteriormente en la pintura [146], en los grafitos [147] y relieves [148]. Genios alados de color oscuro están pintados en la Tomba dell'Orco [149], en la Tomba degli Scudi, aquí uno de ellos con dos martillos [150]. Genios ápteros de color oscuro son probablemente los sirvientes de la Tomba Golini que atienden la mesa de Hades y Perséfone [151], el que en la Tomba dell'Orco se halla junto al daimón alado con dos recipientes en sus manos y los que preparan el banquete infernal en la Tomba Golini I [152].

La creencia en la existencia de genios buenos y malos estaba extendida en Grecia, como lo prueban unos versos de Menandro (Clem. Alex., *Strom.*V, 260): *ἅπαντι δαίμων ἀνδρὶ συμπαρίσταται εὐθύς γενομένῳ, μυσταγωγὸς τοῦ βίου ἀγαθός· κακὸν γὰρ δαίμον' εὐθύς γενομένῳ, μυσταγωγὸς τοῦ βίου ἀγαθός.* Eukleides de Megara (Censor., *de nat*., 1113) había enseñado: *duplicem omnibus omnino no bis genium adpositum.* Esta creencia se hallaba también extendida en el Mundo Romano; Lucilio en época republicana (*Sat*. XVI) la había tomado de Empédocles (Plut., *de tranq. an.* 15, 474B). Pervivía aun al final del Imperio; así Servio (*Ad Aen*, VI, 743) admite la existencia de genios buenos y malos: *cum nascimur duos genios sortimur, unus est qui hortatur ad bona, alter qui deprauat ad mala. Quibus adsistentibus post mortem aut adserimur in meliorem uitam aut condemnamur in deteriorem.* Dos genios de carácter contrario aparecen en la vida del neoplatónico Juliano, uno antes de su elevación al trono, el segundo durante la preparación de la guerra contra los persas (Amm. Marcell. XVI 12-13; XXV 2, 3). La existencia de genios que atormentaban a los difuntos ha sido admitida por muchos autores en la religión etrusca. En las escenas de la Tomba Tartaglia, s. III-II a. C,, Weege [153], seguido de otros varios investigadores [154], como Ducati, Pallottino, Neppi Modona, etc, ha visto una especie de «purgatorio» etrusco, donde los difuntos eran martirizados con martillos e instrumentos de naturaleza incierta. La interpretación que encontramos más aceptable sobre las pinturas de esta tumba es la propuesta por De Ruyt [155], quien cree que los tres varones que sostienen en alto unas rocas, son unos Atlantes, documentados en alguna urna; las tres composiciones representarían respectivamente la despedida del difunto de su esposa, el viaje al Hades y la llegada a la puerta infernal. Otros críticos han interpretado ciertos textos de autores latinos referentes a los tormentos en la ultratumba, como el impacto de las creencias etruscas sobre la religión romana; así el texto de Plauto en *Cap*., 998-1000: *Vidi ego multa saepa picta, quae Ac-*

---

[146] M. Pallottino, *Tarquinia*, col. 411. Un genio de color blanco es el que se encuentra a la puerta de una caverna, situada detrás de Gerión, en la Tomba dell'Orco; cf. F. Poulsen, *op. cit*., fig. 375 p. 50; M. Pallottino, *La peinture étrusque*, p. 112.

[147] E. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Berlín, 1843-1897, *passim*; R. Pfisters, *Die Etrusker*, Munich, 1940, p. 119; G. A. Mansuelli, *Studi sugli specchi etruschi* en *StEtr*., XX, 1948-49, pp. 92 ss.

[148] G. Körte, *op. cit*., *passim.*

[149] F. Poulsen, *op. cit*., fig. 36, pp. 49 s.; P. Romanelli, *op. cit*., fig. 27; H. Leisinger, *op. cit*., fig. 94; P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, fig. 470.

[150] G. Giglioli, *op. cit*., lám. CCCLXXXVIII, 1-2; P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, fig. 549.

[151] F. Poulsen, *op. cit*., fig. 32, pp. 39 s.; G. Giglioli, *op. cit*., lám. CCXLV; P. Ducati, *Storia dell' arte etrusca*, fig. 464.

[152] L. Banti, *op. cit*., lám. 80, p. 118.

[153] *Etruskische Malerei*, figs. 27-28, pp. 33 s.

[154] M. Pallottino, *Tarquinia*, col. 100; A. Neppi Modona, *op. cit*., p. 231.

[155] *Charun*, pp. 41 s.

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

chaerunti fierent cruciamenta, uerum enimuero nulla adaeque est Acheruns atque ubi ego fui in lapicidinis.

Este pasaje, según Fraenkel [156], se inspira en las pinturas del infierno griego, tan frecuente en la Italia meridional, como las citadas de los dos vasos suritálicos; otro pasaje plautino, *Menechm.* 143, también se inspira en estas pinturas.

Los dos versos de Lucrecio (*De nat. rerum*, III, 1016-1017): *Carcer et horribilis de saxo iactus deorsum uerbera, carnifices, robur, pix, lammina, taedaeque*, se aducen frecuentemente por los comentaristas, casi paralelos a la enumeración de los tormentos de esclavos en la *Asinaria* (545 ss.) de Plauto, como tomados del folklore romano, tal hipótesis, según ha probado el minucioso análisis de De Ruyt [157], es un contrasentido, pues para Lucrecio los tormentos, con los cuales los hombres son afligidos, son sus propias pasiones. No hay que olvidar que las dos grandes pinturas del infierno de los etruscos y romanos de esta época, las escenas de la Tomba dell'Orco y el libro VI de la Eneida (550-627), se inspiran en el infierno griego con algunos detalles de influencia etrusca; el mismo Cicerón al hablar del Hades (*Tusc. disp.* I, 5-6) enumera los mitos del infierno griego [158]. El texto de Plutarco en *Moralia*, 567, es ajeno a la concepción etrusca del Hades, tal como se representa en pinturas y relieves. Hay, pues, que concluir con De Ruyt, que en la literatura latina no se conservan huellas de la creencia de un infierno etrusco con tormentos [159]. La existencia de enemigos peligrosos en el camino de la ultratumba, parece deducirse de un relieve de una urna volterrana que representa el difunto á caballo guiado por Caronte, seguido de una Lasa con un puñal en su mano derecha delante del pecho, debajo de caballo yacen por tierra un hombre y una mujer, a los que quizás acaba de degollar la Lasa [160]. Esta representación dentro de la temática funeraria etrusca es única, y su interpretación no es clara. Un minucioso análisis de las escenas de la Tomba del Cardinale, tal como lo hemos efectuado, confirma la tesis expuesta brevemente hace años por De Ruyt [161] de que todos los genios representados en ella tienen el mismo carácter psicopompo y todos ellos se asimilan en sus funciones y atributos a Caronte, como se deduce del hecho de que los genios de color blanco arrastran, en unión de los de color oscuro, los carros en que viajan al Hades los difuntos; otras veces acompañan a los difuntos que hacen el viaje a pie o conducen sus caballos; genios de color blanco golpean también a los difuntos; el significado de la escena queda bien claro en la mencionada estela felsina, donde son la personificación de la muerte, siempre odiosa a los vivos, que no se conmueve por las lágrimas. Ninguna escena, creemos, se puede interpretar como una verdadera lucha entre genios de distinto carácter. La pugna entre los genios sería por llevarse al Hades a los difuntos. La existencia de tormentos de castigo o de purificación, como aparecen en el libro VI de la Eneida (621-625, 724-751), en el viaje a la ultratumba o ya en el Hades, como la creencia en una superior inmortalidad, conseguida mediante determinados ritos, no se desprende de las escenas de la Tomba del Cardinale [162], si bien es verdad que los *libri Acheruntici*

---

[156] *Plautinisches in Plautus* en *Philologische Untersuchungen*, Berlín, 1922, p. 179.

[157] *Op. cit.*, pp. 225 ss. con la bibliografía sobre este punto.

[158] Para otros pasajes de Cicerón cf. F. de Ruyt, *Charun*, pp. 228 s.

[159] Sin embargo los instrumentos que llevan los genios en las escenas de la Tomba Tartaglia, que aparecen también en mano de una Lasa en una urna (cf. Körte, *op. cit.*, lám. XCIV, 5, p. 114), tienen un aire sospechoso de ser objetos de tortura.

[160] F. de Ruyt, *Charun*, pp. 62 s.

[161] *Charun*, p. 57.

[162] F. Messerschmidt, *Griechische und etruskische Religion* en *Studi e materiali di storia delle religioni*, V, 1929, pp. 21 ss. Un medio siglo después de pintarse la Tomba del Cardenale, en tiempo de la conjuración de Catilina, M. Porcio Cato se expresaba en los siguientes términos sobre las creencias de la ul-

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

etruscos enseñaban que con el sacrificio de ciertos animales ofrecidos a determinadas deidades las almas de los muertos conquistaban la inmortalidad y podían ser veneradas como *dei animales*, deidades derivadas de las almas [163], según los textos de Arnobio II, 62, Servio, *ad Aen*. III, 168 y Marciano Capella, II, 142. Arnobio escribe a este particular: *Etruria libris in Acherunticis pollicetur, certorum animalium sanguine numinibus certis dato, diuinas animas fieri et ab legibus mortalitatis educi* y Servio que Lebeón había dedicado a este tema varios libros. La tégula de Capua, cuya cronología se remonta al menos al s. IV a. C., es un precioso documento original de estas ceremonias de sufragio con prescripciones de ofrendas y de sacrificios a deidades infernales [164]. Tampoco la escena de esta tumba se relacionan con las instrucciones dadas a los iniciados por los órficos para su viaje a la ultratumba, tal como se conocen por las láminas de la Italia meridional y concretamente por las halladas en Thurioi y Petelia (datadas en lo s. IV-III a. C.), por la encontrada en Farsalo de la misma época, por las tres de Eleutherna del s. II a. C. y por la procedente de Roma del s. II [165]. Dos son los temas centrales de esta literatura órfica, la declaración del ánima de que es de naturaleza y las instrucciones dadas al muerto para su viaje a la ultratumba,, que representan un género completamente único en la antigüedad clásica y que para encontrar una analogía hay que acudir al Libro de los muertos. El texto más explícito en dar instrucciones para el viaje a la ultratumba es el contenido en la lámina de Petelia que dice asi: *Εὑρήσεις δ' Ἀίδαο δόμων ἐπ' ἀριστερὰ κρήνην - πὰρ αὐτῆι λευκὴν ἑστηκυῖαν κυπάρισσον · - ταύτης, τῆς κρήνης μηδὲ σχεδὸν ἐμπελάσειας. - Εὑρήσεις δ' ἑτέραν, τῆς Μνημοσύνης ἀπὸ λίμνης - ψυχρὸν ὕδωρ προρέον · φύ - λακες δ' ἐπίπροσθεν ἔασιν. - Εἰπεῖν · γῆς παῖς εἰμὶ καὶ οὐρανοῦ ἀστερόεντος, - αὐτὰρ ἐμοὶ γένος οὐράνιον · τόδε δ' ἴστε καὶ αὐτοί · - δίψηι δ'εἰμὶ αὔη καὶ ἀπόλλυμαι · ἀλλὰ δότ' αἶψα ψυχρὸν ὕδωρ προρέον τῆς Μνημοσύνης ἀπὸ λίμνης · - καὐ[τοί σο]ι δώσουσι πιεῖν θείης ἀπ[ὸ κρήν]ης - καὶ τότ' ἔπειτ' ἄ[λλοισι μεθ'] ἡρώεσσιν ἀνάξει[ς]*. La creencia órfica en la metempsicosis, a pesar de que Furtwängler [166] apoyado en las representaciones de gemas la admite entre los etruscos a partir

---

tratumba en Roma: *credo falsa existimans ea, quae de inferis memorantur, diuorso itinere malos a bonis loca taetra, inculta, foeda atque formidulosa habere* (Sall., *C*, LII, 13).

[163] B. Nogara, *op. cit*., pp. 220 ss.; K. Clemen, *Die Religion der Etrusker*, Bonn, 1936, pp. 17 ss.; F. Cumont, *op. cit*., pp. 60 s.

[164] M. Pallottino, *Etruscologia*, Milán, 1957, lám. LXV, p. 222 y 256.; A. Solari, *op. cit*., lám. XXIX; E. Zin, *AA*, LXV-LXVI, 1950-51, fig. 8, col. 24.

[165] O. Kern, *Orphicorum fragmenta*, Berlín, 1922, *passim;* F. Cumont, *Lucrèce et le symbolisme pythagoricien des enfers* en *Rev. Phil. Litt. Hist. anc*., 44, 1920, pp. 229 ss. Sobre las creencias órficas cf. M. Nilsson, *Griechische Religión* II, Munich, 1950, pp. 223 ss.; R. Pettazzoni, *La religioni misteriche nel mondo antico*, Roma, 1953, pp. 39 ss.; A. Álvarez de Miranda, *Las religiones mistéricas*, Madrid, 1961, pp. 91 ss.; L. Rougier, *La religion astrale des pythagoriciens*, París, 1959. Algunas láminas órficas traducidas y comentadas en J. Harrison, *Prologomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge, 1903, pp. 57 ss.; Maghioro, *Rivista Indo-Greco-Italica*, IX, 1925, pp. 249 ss. Admite este influjo en Etruria A. Rumpf, *BphW*, 1933, 1267. Sobre el orfismo y pitagorismo en Italia, cf. J. Carcopino, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, París, 1954, pp. - 161 ss.; id., *De Pythagore aux apôtres*, Paris, 1956, pp. 24 ss. Sobre la difusión del pitagorismo en Roma durante la República, cf. L. Ferrero, *Storia del pitagorismo nel mondo romano*, 1955; P. C. Sestieri, *Riflessi dell'orfismo in Etruria* en *StEtr*., XII, 1939, pp. 249 ss.

[166] *Die antiken Gemmen*, Berlin, 1900, III, lám. XXI, n. 65-72, p. 203, pp. 254 ss. Quizás aludan a algún mito desconocido. En algún vaso suritálico (E. Pfuhl, *MZeich*., fig. 797) se represente a Ulises hablando con Tiresias, tema que en arte etrusco se encuentra en el sarcófago de Torre San Severo, que sale del suelo, pero esta escena no es, creemos, la que se halla en las gemas etruscas, pues aquí el que llama a la persona del Hades es Hermes, Este dios en algunas pinturas vasculares griegas está presente en el momento en que Perséfone sale de la tierra, llamada por Zeus (W. Kraiker, *Die Malerei der Griechen*,

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

del s. V, no ha dejado la menor huella en las escenas de la Tomba del Cardinale. Las gemas etruscas representan a Hermes y una persona saliendo del suelo; algunos fragmentos órficos describen la purificación de las almas en el Acherón, la metempsicosis en cuerpos de animales, la bienaventuranza de los iniciados y el viaje [167]. Según Diodoro (I 965 4 ss.) los tormentos de los impíos se pintaban en el libro órfico suritálico del Hades. De ninguna de estas creencias queda el impacto en las pinturas de la Tomba del Cardinale, según creemos.

El tormento de Sisyphos aparece en vasos suritálicos y griegos [168] que acusan influencia órfica en la concepción del Hades, como en la ánfora de Munich, datada hacia el año 500 a. C. con un tema que aparece también en la Lesche de Belfos, pero este es una composición que los etruscos reciben de los griegos, y que por si sólo no puede esta influencia en la tumba tarquinense [169].

Sttutgart, 1958, fig. 48; G. Richter, *Red-Figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art*, Londres, 1936, lám. 124, pp. 156 ss.) pero este tema no es el tratado aquí, pues la persona que sale del suelo es un varón. Hermes en funciones de psicopompo aparece en Etruria en un bronce de Spina (L. Laurenzi, *Mostra dell'Etruria padana e della città di Spina*, Bolonia, 1960, lám. LXXII, p. 350), fechado hacia el año 400 a.C.

[167] O. Kern, *op. cit*., pp. 300 ss. En vasos suritálicos, muchos de ellos de influencia órfica, se representan frecuentemente dioses infernales, ninguna escena se parece en nada a las de ésta tumba. (K. Schauenburg, *Die Totengotter in der unteritalischen Vasenmalerei* en *Jdl*, LXXIII, 1958, pp. 48 ss.).

[168] E. Pfuhl, *op. cit*,, fig. 283; A. Cook, *Zeus. A Study in Ancient Religion*, Cambridge, 1940, III, fig. 262, p. 399; J. D. Beazley, *Attic Black-Figured Vase-Painters*, Oxford, 1956, *passim*.

[169] También A. Grénier, *Les religions étrusque et romaine*, Paris, 1948, p. 62, niega la existencia de suplicios y la influencia del orfismo en las representaciones funerarias etruscas; es contrario a esta influencia igualmente C. C. van Essen, *Did Orphic influence on Etruscan Tomb Painting exist?*. Sin embargo las fuentes hablan de la difusión del orfismo entre los etruscos, Plutarco (*Symp*,, VII, 7, I) menciona al etrusco Lucio que hablaba de Pitágoras entre sus compatriotas y afirma que los etruscos guardaban muchas de sus enseñanzas; Jamblico en la vida de Pitágoras (27, 127) nombra un etrusco, Nausitoo, que seguía la doctrina pitagórica; según Clemente Alejandrino (*Strorn*,, I, 14, 62), Aristóteles, Aristoxenos y Theopompo tuvieron a Pitágoras por un tirseno. Sobre la visita de Pitágoras a, Etruria hablan Aristóteles en Apollonio (*Mirab*., 6), Ausonio (*Epist*., XIV, 70) y Diodoro (X, 3). Cicerón (*De república*, II, 15) del legendario rey Numa escribe: *regem istum Numam Pythagorae ipsius discipulum*. Una tardía leyenda recogida por Porphyrio (*Pyth*. V, 10) dice que Pitágoras era hermano de Thyrrhenos. La fábula de Pitágoras etrusco, muy en boga en el s. I, no pudo salir, como Carcopino (*Basilique pythagoricienne*, p. 182, n. 2) indica, más que de un medio etrusco o etrusquizante. Vacano (*Die Etrusker und das Welt der Antike*, Hamburgo, 1961, pp. 52 s.) admite la influencia órfico-pitagórica en Etruria, pero apoyado en los textos. Herbig (*Zur Religión und Religiosität der Etrusker* en *Historia*, V, 1957, p 131) tampoco la admite. Weege (*Etruskische Malerei*, p. 27 s.), que defiende este influjo, reconoce que «Monumentale Zeugnisse für die orphisch-pythagoreische Lehre in Etrurien hat man bisher vermisst. Eine vereinzelte Vasendarstellung und ein paar etruskische Skarabaeen des fünften bis vierten Jahrhunderts hat Furtwängler darauf bezogen». En el mencionado stamnos de Cerveteri la persona representada con lira entre dos genios etruscos, creemos siguiendo a Beazly, es una dama y no Orfeo. Las escenas de la Tomba dell'Orco son típicamente griegas y no prueban, como cree Weege, influencias órficas en las creencias etruscas de la ultratumba. Del hecho de que las pinturas de la Tomba dell'Orco se inspiren en la Nekyia que pintó Polignoto, que es de influencia órfica, no se puede deducir la existencia de esta influencia en las creencias etruscas de ultratumba, pues el artista etrusco muy probablemente copió un tema de Grecia sin captar su significado órfico, como se deduce de la presencia en esta misma tumba del episodio de Polyphemo, que aparece ya en Etruria en la mitad del s. VII a.C. en la célebre crátera de Aristonothos (B. Schweitzer, *Zum Krater des Aristonothos* en *RM*, 62, 1955, lám. 40, pp. 78 ss.) y hacia el año 520 en una hydria ceretana (G. Richter, *A Handbook of Greek Art*, Londres, 1959, fig. 422, p. 303. Réplicas griegas en M. Robertson, *op. cit*., pp. 42 ss., de mitad del s. VII a.C.) y en el s. III en un relieve (S. Paglieri, *Origini e diffusione delle nave etrusco-italiche* en *StEtr*., 28, 1960, lám. LI, fig. 17, p. 229) y que no tiene que ver nada, ni con el orfismo, ni con la pintura de Polignoto, cuya fuente es el libro XI de la Odisea, y un poema titulado Minyade atribuido a Pródicos de Focea, poeta del s. VI, que

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Tampoco hay influencia, ni atributos de los cultos dionisiacos, tan extendidos en Etruria (Liv., XXXIX, 9), que de aquí pasaron a Roma, y originaron la dura represión del edicto *de Bacchanalibus* del año 186 a. C. y tan relacionado con las creencias de ultratumba [170] que el propio Caronte en una crátera de Vulci de finales del s. IV a. C. viste el traje dionisiaco y el difunto lleva un tirso [171], al igual que en un sarcófago [172]. Las escenas de la tomba del Cardinale hay que interpretarlas, usando las mismas frases que escribió De Ruyt [173], como «une sorte de film ou les diverses conceptions étrusques de la mort et du voyage vers l'au delà ont donné lieu a une longue série d'épisodes indépendants, irrégulièrement séparés par des portes en arc et que nous décrirons donc isolément, suivant le rôle qu'y jouent les démons de la mort» [174]. Confirman igualmente la frase que escribió Pallottino [175], aceptando la tesis de De Ruyt: «La morte stessa é concepita come un rapimento da parte dei demoni...» y la de Messerschmidt: «Eine Interpretation aus orphischen Ideen heraus ist also weder möglich noch notwendig», referida a la Tomba dell'Orco [176].

---

narraba la bajada de Orfeo a los infiernos. Las pinturas de la Grotta Tartaglia (lám. XIII), que Weege (*Etruskische Malerei* p. 33) describe como «die Seelen werden offenbar alien möglichen schmerzhaften Prüfungen unterzogen, an den Handen aufgehängt, die nackten Körper mit Hämmern und anderen Marterwerkzeugen bearbeitet, sie werden mit Fackeln gesengt, müssen, wie es scheint, auf einer wahrscheinlich glühenden Platte die Probe bestehen und werden schliesslích zum Tore zurückgeführt und entlassen» y que juzga ser debidas a la influencia órfica-pitagórica, ya se ha visto, que la interpretación propuesta por De Ruyt, parece mucho más aceptable. Quizás la confirmación arqueológica de estas fuentes que hablan de influencia órfica entre los etruscos, sea una tablilla encontrada en Tarquinia, que Guarducci cree sea una lámina órfica, gemela a las halladas en el sur de Italia (M. Guarducci, *Le laminette auree con iscrizioni orfiche e l'obolo di Caronte* en *Rend. Pont. Acc.*, XV, 1939, p. 88), fechada probablemente en el s. IV.

[170] M. Pallottino, *Etruscologia*, p. 222; A. Bruhl, *Líber Pater*, París, 1953, pp. 70 ss.; cfr. reseña de M. Pallottino en *StEtr*., XXV, 1957, pp. 604 ss.

[171] F. de Ruyt, *Charun*, fig. 19, pp. 49 s.

[172] A. Bruhl, *op. cit*., lám. II.

[173] *Charun*, p. 57.

[174] Sobre el Carente etrusco como personificación de la muerte cf. además F. de Ruyt, *Charun, l'âme et le griffon sur deux stamnoi étrusques* en *ArchCL*, X, 1958, pp. 97 ss. También J. M. Blázquez, *Caballos en el infierno etrusco*, p. 44, donde el autor interpreta como personificación de la muerte una cabeza de Sileno en una estela felsina.

[175] *La religione degli Etruschi* en N. Turchi, *Le religioni del mondo*, Roma, 1950, p. 320. Acertadamente P. J. Rus (*An Introduction to Etruscan Art*, Copenhague, 1953, p. 115) ha escrito: «Death is the common theme; but we see it illustrated, or rather hinted at, in different ways».

[176] F. Messerschmidt, *Griechische und etruskische Religion*, p. 28.

© J.M.ª Blázquez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia