

MAS ALLÁ DE LA MUERTE: HOMOEROTISMO Y CULTO ÓRFICO EN LA ANTIGUA POSIDONIA

Andrés Herráiz Llavador

Resumen: El presente artículo se centra en el estudio de las pinturas murales realizadas para la conocida como *Tumba del nadador*, hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Paestum. El principal objetivo de esta investigación es atender a las confluencias icónicas y culturales procedentes de la cosmovisión griega y etrusca en la particular visualidad de la Antigua Posidonia. Para ello, se ha llevado a cabo un análisis de los elementos significantes de las pinturas murales desde una perspectiva culturalista que atiende tanto a las fuentes icónicas como a las literarias que permiten aproximarnos a su significado.

Palabras clave: Tumba del nadador, culto órfico, homoerotismo, sexualidad en la antigüedad, iconografía e iconología.

Mas allá de la muerte: homoerotismo y culto órfico en la Antigua Posidonia

Abstract: This article focuses on the study of the mural paintings made for what is known as the Tomb of the diver, today in the National Archaeological Museum of Paestum. The main objective of this research is to attend to the iconic and cultural confluences from the Greek and Etruscan worldview in the visuality of Ancient Posidonia. This research carry out an analysis of the significant elements of the mural paintings from a culturalist perspective that attends to both the iconic and literary sources that allow us to approach their meaning.

Key words: Tomb of the diver, Orphic cult, homoeroticism, sexuality in antiquity, iconography and iconology.

Desde su descubrimiento en 1968, las pinturas murales de la Tumba del nadador, datadas a principios del siglo V a.C., han despertado el interés de muchos estudiosos y académicos que han realizado diferentes aproximaciones al conjunto funerario. Las cinco losas que componen la sepultura fueron objeto de arqueometrías y análisis que pusieron en relación su manufactura con otras producciones locales. Asimismo, sus frescos han sido abordados desde diferentes perspectivas centradas en dar sentido al episodio del nadador lanzándose a una corriente y al vínculo de este momento con el simposio dionisíaco (Bianchi-Bandinelli, 1970). Con el motivo del aniversario del hallazgo en 2018 el

Data de recepció: 06 de setembre de 2022 / Data d'acceptació: 12 de juliol de 2023.

director del Parque Arqueológico y del Museo de Paestum Gabriel Zuchtriegel coordinó la publicación *L'immagine invisibile. La tomba del tuffatore nel cinquantesimo dalla scoperta* (2018) en la que se recogen las principales aportaciones y enfoques realizados en torno al monumento funerario. Recientemente, Tonio Hölscher ha publicado *Der Taucher von Paestum: Jugend, Eros und das Meer im antiken Griechenland* (2022), una obra de carácter divulgativo que propone una lectura reduccionista en torno a la figura del joven que se encontraría, sencillamente, precipitándose al mar desde una especie de atalaya.

Recogiendo estos enfoques, el presente estudio plantea una nueva aproximación estructurada a partir del método iconográfico-iconológico que atiende a la relación entre la forma y el significado de lo representado con su contexto cultural. Por lo tanto, esta investigación parte de un análisis de las pinturas de la Tumba del nadador en relación con la cerámica ática contemporánea atendiendo a los puntos de encuentro entre ambas manifestaciones artísticas y sus esquemas compositivos. Se acomete, además, una aproximación al significado centrada en la producción artística de la antigua Posidonia, en tanto que producto de un enclave cultural en el que convergen la cosmovisión griega y etrusca. De este modo, se atiende a los aspectos culturales que permiten hablar de masculinidades disidentes, así como de la relación del sepulcro con el culto órfico.

Esta investigación se nutre de los planteamientos de los principales análisis del monumento funerario y parte de lo establecido por su descubridor Mario Napoli (1970), quien fue el primero en realizar una exploración sistemática de la necrópolis y un análisis de la tumba, posteriormente revisado por Ranuccio Bianchi-Bandinelli (1970). La especificidad del lenguaje figurativo de Paestum como expresión de un arte independiente fue advertida, por primera, vez por Eileen H. Corrigan (1979). Tras esto, los estudios de M. Cipriani, A. Pontrandolfo y A. Rouveret (2004) aplicaron un enfoque global y contextual de las sepulturas etruscas posteriormente recogido por el arqueólogo R. Ross Holloway, quien aunó la mayor parte de los estudios previos obviando los aspectos culturales de las pinturas vinculados a la sexualidad en la Magna Grecia (Holloway, 2006). En contraposición a los planteamientos de Holloway, Walter Duval realizó una aproximación a las pinturas centrándose en los aspectos relativos al culto órfico (Duval, 2015), continuados en este estudio. Las investigaciones más recientes se han centrado en el análisis técnico de las losas que componen la tumba, llegando el equipo arqueológico de Maria Francesca Alberghina (2020) a constatar que estas fueron realizadas en un lapso temporal bastante amplio y por parte de un taller local. En lo relativo al ámbito cultural, este estudio parte de las diversas aproximaciones realizadas en torno a la sexualidad en la Antigüedad llevadas a cabo por autores como Kenneth Dover, quien ya advirtió la imposibilidad de aplicar el binarismo heterosexual-homosexual en

el mundo antiguo (Dover, 1978), Michel Foucault (1990) o Eva Cantarella (2016). De manera más concreta, esta investigación sigue la línea de las contribuciones en obras colectivas como *Sex in Antiquity* (2015) centradas en aunar las principales aportaciones realizadas en torno a la sexualidad deconstruyéndolas desde una perspectiva más actual que incorpora los *queer studies*, la perspectiva de género, así como estudios más concretos centrados en las imágenes.

POSIDONIA, UN ENCLAVE CULTURAL

La antigua ciudad griega de Posidonia se ubicaba a unos siete kilómetros al sur de la desembocadura del río Sele, en la actual provincia de Salerno. Descrito como Silarus por Estrabón (*Geografía* V, 4, 13) y Plinio el Viejo (*Historia natural II*, 226) el control de su desembocadura fue clave para el éxito comercial de los colonos griegos asentados en esta zona de la Magna Grecia. Posidonia fue fundada por los habitantes de Síbaris con ayuda de los dorios de Trecén, probablemente a finales del siglo VII a.C., siendo una ciudad próspera que rápido integró a los pobladores de la región, tal y como describe Diodoro de Sicilia:

Antes de este tiempo, los griegos habían fundado la ciudad de Síbari en Italia. Gracias a la fertilidad del suelo, esta ciudad había tomado un rápido crecimiento [...] Los pobladores, ocupando un vasto y fértil territorio, adquirieron grandes riquezas; concedieron el derecho de ciudad a muchos extranjeros, y por su rápido desarrollo pasaron por mucho más poderosos que los demás habitantes de Italia; finalmente su población había tomado tal aumento que su ciudad contaba con trescientos mil habitantes (*Biblioteca Histórica*, XII, 9)

Siguiendo lo establecido por M. Cipriani, esta zona se encontraba profundamente etruscanizada en el momento de su fundación (2004, 32) lo que nos permite hablar de una confluencia cultural entre griegos y etruscos que generó cierta especificidad del lenguaje artístico de este enclave geográfico. Junto con la propia Tumba del nadador, el Heroo de Paestum realizado ca. 530 a.C. es testigo de las licencias artísticas con las que contaban los talleres posidonios, como advertimos en la decoración de los capiteles dóricos realizada a partir de hojas y vainas en el collarino y de flores de loto y rosetas en el equino. En la orilla izquierda del Silarus crecieron los asentamientos lucanos, quienes, tras su conquista ca. 390 a.C., cambiarían el nombre de Posidonia a *Paistom* que, posteriormente, se convirtió en la colonia latina conocida hasta la actualidad como Paestum.

ENTRE EL ÁTICA Y POSIDONIA, TRASMISIÓN DE MODELOS A TRAVÉS DE LA CERÁMICA

Adentrándonos en el análisis iconográfico de la Tumba del nadador, estaba compuesta por cinco losas de travertino local estucadas con el fin de impedir posibles filtraciones de agua y que cobijaban, a modo de sarcófago, el cuerpo del difunto que descansaba sobre el suelo rocoso. La tumba albergaba, además de las pinturas, diversos objetos que rodeaban el cadáver, como el caparazón de una tortuga, dos aríbalos y un lécito ático que facilitaron la datación del conjunto funerario circa el año 470 a.C., perteneciendo, por tanto, al estilo clásico temprano. En lo relativo a la posible autoría de las pinturas, Holloway, siguiendo los planteamientos de Napoli, aventuró la posibilidad de que estas fueran realizadas por dos artistas diferentes (2006, 386). Sin embargo, los últimos hallazgos por parte del grupo de M. Francesca Alberghina evidencian la realización de las losas como resultado de una tradición artesanal local (Alberghina et al, 2020, 22).

En la losa oeste (figura 1) han sido dispuestos de manera procesional un hombre barbado y ataviado con *himation* que porta un bastón sobre el que apoya su mano izquierda. Este esquema compositivo sigue el de otras configuraciones icónicas que presentan el mismo tema, como la copa ática de figuras rojas atribuida a Oltos datada ca. 510 a.C. del British Museum (figura 2). Junto a él hay una figura más joven cubierta tan solo por una tela azul que cae por su espalda y, en tercer lugar y de menor tamaño, una joven con la cabeza cubierta que toca el aulós. Los tres personajes, que posiblemente se encuentran saliendo del *andrón*¹, van descalzos y tocados con coronas de laurel. Napoli, en su primera aproximación a la tumba, interpretó que la flautista y sus compañeros podían verse tanto como recién llegados a la fiesta o como un grupo que partía de la misma reunión. Por su parte, Cerchiai vio en esta procesión una cacería erótica en la cual el hombre mayor barbado persigue a un hombre joven (1987, 117-123). Ambas lecturas son acertadas y no excluyentes, pues, basándonos en las cualidades fácticas y expresivas de este episodio –en comparación con otros momentos del simposio concretados icónicamente en la cerámica ática– podemos concluir que se trataría de una reinterpretación del

¹ Este espacio del *oikos* se articulaba en torno a un patio descubierto columnado alrededor del cual se ubicaban diversas estancias reservadas a los hombres y destinadas al servicio del propietario y de los que vivían con él. Esta parte de la vivienda quedaba separada por un pasillo y una puerta del gineceo que contenía las habitaciones reservadas a las mujeres.



Figura 1. Losa oeste, ca. 480-470 a.C., Museo Arqueológico Nacional de Paestum.

ambiente comástico ático. El *kômos* era una procesión ritual festiva en la que participaban principalmente hombres y que acontecía en diversos ámbitos como el nupcial, el cinegético o incluso el funerario, tal y como apuntó Christiane Bron (1988, 71-79). No obstante, será en el ámbito del simposio donde hallemos referencias directas a este preciso momento de la celebración en el que los *comastas*, acompañados de la música, entonaban canciones satíricas y obscenas en las que se burlaban de ciudadanos concretos o de sucesos de la actualidad, como se describe en la obra *Banquete* de Platón:

No mucho después se oyó en el patio la voz de Alcibíades, fuertemente borracho, preguntando a grandes gritos dónde estaba Agatón y pidiendo que le llevaran junto a él. Le condujeron entonces hasta ellos, así como a la flautista que le sostenía y a algunos otros de sus acompañantes, pero él se detuvo en la puerta, coronado con una tupida corona de hiedra y violetas y con muchas pintas sobre la cabeza [...] (Banq., 212d).



Figura 2. Copa ática de figuras rojas, ca. 510 a.C. British Museum.

Por lo que respecta a la losa este (figura 3), está sujeta a dos posibles lecturas. Por un lado, nos encontraríamos frente a la figura del copero que, al igual que el Ganimedes mítico, es el encargado de ofrecer a los participantes del simposio el vino ya mezclado y servido a través de una enócoe, apenas perfilada en la losa. Por otro lado, esta figura podría ser el propio simposiarca, el anfitrión del simposio, responsable de mezclar las partes de vino y agua con el fin de alcanzar la mezcla óptima para la diversión y la conversación.

Las losas sur y norte nos presentan a diez simposiastas que, integrados en el ambiente del banquete, cantan, conversan, tocan instrumentos o juegan en actitudes muy diversas. Los asistentes dispuestos sobre *klinai* se dividen en tres grupos, dos formados por parejas y un tercero formado por un simposiasta aislado. Todos ellos coronados con laureles se apoyan sobre cojines de diferentes colores y van cubiertos hasta la cintura con telas de heterogéneos estampados. Frente a ellos, en pequeñas mesas, quedan dispuestos laureles dorados y copas propios del ambiente del simposio. En el grupo de la derecha de la losa sur (figura 4), advertimos la pervivencia de los esquemas compositivos presentes en las cerámicas áticas de figuras rojas, como el caso de la copa del Pintor de Colmar (ca. 480 a.C.) hoy en el Museo del Louvre (figura 5).

En ambos casos, el grupo se compone de un simposiasta que toca el aúlós y otro que se deleita con la música que produce el primero. Este deleite se manifiesta a través de una fórmula *pathos*, en la línea de lo definido por A. War-



Figura 3. Losa este, ca. 480-470 a.C., Museo Arqueológico Nacional de Paestum.



Figura 4. Losa sur, ca. 480-470 a.C., Museo Arqueológico Nacional de Paestum.

burg y E. H. Gombrich (1986, 223), surgida en la Antigüedad y que ha permanecido casi inalterable hasta nuestros días. Este tropo visual se manifiesta a través del gesto de alzar el brazo sobre la cabeza en actitud de éxtasis, muy común en la cerámica ática.

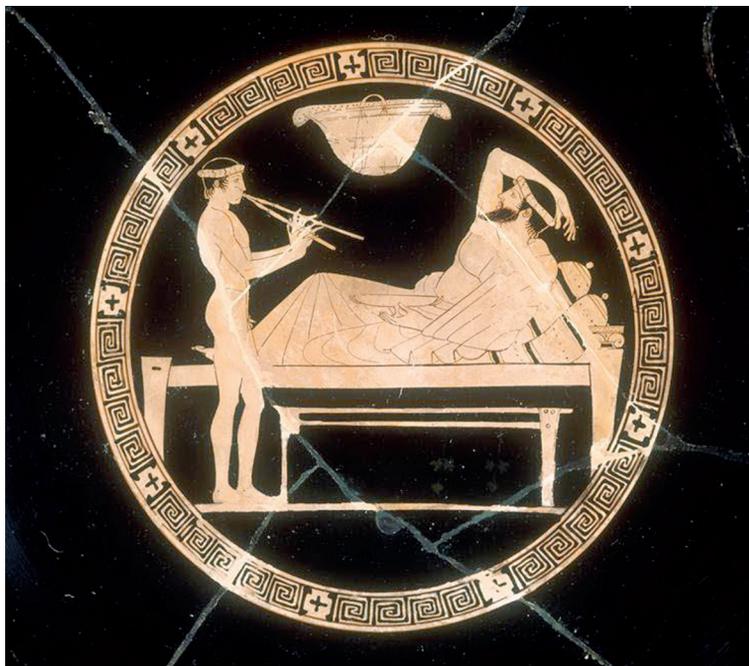


Figura 5. Detalle de la copa del Pintor de Colmar, ca. 480 a.C., Museo del Louvre.

No obstante, y continuando con el análisis de la losa sur, será en el asistente solitario donde hallemos una de las principales claves interpretativas de la obra. En primer lugar, su gestualidad proviene de las pinturas realizadas sobre las cerámicas áticas, como observamos al compararla con el ritón ático de figuras rojas con forma de cabeza de cánido del Museo Nazionale di Villa Giulia en Roma (figura 6). En segundo lugar, porta una versión primitiva de la lira o *chelys* cuya caja de resonancia se conforma a partir de la parte convexa del caparazón de una tortuga, similar al hallado en la propia tumba. Al igual que el resto de los integrantes, ostenta una corona de laurel dorado sobre su cabeza que facilita su identificación como integrante de algún tipo de culto órfico. La presencia del laurel, atributo por excelencia del dios Apolo, confirma la pureza de los participantes, producto de una purificación previa realizada a través de algún rito de paso. De este modo, podemos advertir el peso de la tradición figurativa del ática sobre el programa iconográfico del conjunto funerario, el cual se aleja de otras manifestaciones artísticas locales, pero mantiene sus esquemas compositivos, tal y como advertimos al compararlo con la *Tumba de los Leopardos* de la Necrópolis Etrusca de Monterozzi datada ca. 560 a.C. (figura 7).



Fig. 6. Ritón ático de figuras rojas con forma de cabeza de cánido, s. V a.C., Museo Nazionale di Villa Giulia.

En este marco, la identificación de este grupo de hombres como *orfeotelestas*² se ve reforzada por el huevo que este personaje porta en su mano izquierda, una referencia directa a las creencias cosmológicas de los orfistas que concebían el origen del universo a partir de la escisión en dos mitades de un huevo primigenio que generaría el cielo, es decir, lo inmortal, y la tierra, lo mortal. De dicho huevo también surgiría el eros, cuya misión era reunir aquello escindido mediante la atracción entre las dos mitades. La creencia de la dualidad del cosmos permeó muchos de los hábitos y creencias en la Antigüedad, como atestiguan los textos platónicos y aristotélicos centrados en la dualidad del alma, hallando una vinculación directa entre el orfismo y el simposio en la obra *República* de Platón:

Museo y su hijo conceden a los buenos, en el nombre de los dioses, dones todavía más espléndidos que los citados, pues los transportan con la imaginación al Hades y allí lo sientan a la mesa y organizan un banquete de justos (*hosioi*), en el que les hacen pasar la vida entera coronados y beodos, cual si no hubiera mejor recompensa de la virtud que la embriaguez sempiterna. (Rep., 363d)

² En la línea de lo definido por Ana Isabel Jiménez San Cristobal este epíteto, posiblemente denominado por sujetos no pertenecientes al culto órfico, es empleado para referirse a los oficiantes místicos, aquellos seguidores de Orfeo que empleaban el texto como instrumento para cumplir funciones estrictamente rituales. De este modo, los *orfeotelestas* quedan diferenciados de los intérpretes, aquellos fieles centrados en la exegética de los textos sagrados (2008, 771).



Figura 7. Detalle de la Tumba de los Leopardos, Necrópolis Etrusca de Monterozzi, ca. 560 a.C.

Si bien Holloway puso en duda cualquier lectura órfica en las pinturas, tanto la presencia del huevo como de la lira, principal atributo de Orfeo, así como lo descrito por Platón en *El banquete* advierten la posible relación del difunto con este culto misterioso.

HOMOEROTISMO Y CULTO ÓRFICO EN LA ANTIGUA POSIDONIA

Los principales elementos de la lectura homoerótica los hallamos en la losa norte (figura 8). En ella, al igual que en su contraria, han sido dispuestos sobre *klinai* cinco varones que reproducen los esquemas compositivos de las cerámicas áticas. Concretamente, el personaje de la *kline* central que alza su copa sintetiza otra de las prácticas propias del simposio conocida como el *cótabo*, un enigmático juego de marcada implicación erótica que practicaban los asistentes al simposio y que consistía en lanzar los posos del vino remanentes en la copa a un recipiente ubicado en el centro de la sala sobre un pedestal o *kottabeion*. El objetivo de este divertimento podía variar y configurarse a partir de un recipiente lleno de agua con pequeños vasos en su interior o un plato colocado en equilibrio sobre una vara. El premio, dependiendo del contexto, podrían ser víveres, objetos o el beso de la persona amada.

Ahora bien, la síntesis icónica de la lectura órfica de estas losas y su relación con los hábitos sexuales de la antigua Posidonia la encontramos en los



Figura 8. Losa norte, ca. 480-470 a.C., Museo Arqueológico Nacional de Paestum.

personajes del *kline* derecho, bautizados por Napoli como *gli amanti*. No es de extrañar que su descubridor asociara las cualidades fácticas y expresivas de ambos personajes con el afecto, pues tal y como advertimos, esta misma gestualidad fue ampliamente reproducida en las cerámicas áticas vinculadas al simposio como atestigua la cónica ática de figuras rojas del Metropolitan Museum de Nueva York (ca. 480 a.C.). Si bien estas figuras hoy se encontrarían en los márgenes de la heteronorma, el conjunto de pinturas de la Tumba del nadador no se adscribe ni a la generalidad de la homosexualidad, ni a la especificidad de lo *queer*. Posicionar este tipo de manifestaciones icónicas en un lugar de marginación y resistencia a la cultura dominante es tratar de imponer de una manera anacrónica conceptos del presente en el pasado. Las pinturas de la Tumba del nadador nos invitan a acceder a un espacio que no es ni extraño ni marginado, sino más bien una ubicación privilegiada del patriarcado griego, concretada en el simposio. Por este motivo, el concepto *queer* resulta poco apropiado para este estudio.

No obstante, y si ponemos en relación las representaciones de la Tumba del nadador con la moral ateniense, hallamos un terreno fértil donde acometer una aproximación cultural a las disidencias sexuales acontecidas en el marco de esta colonia de la Magna Grecia. De este modo, las losas funerarias nos muestran masculinidades disidentes respecto a las normas áticas que articulaban la relaciones entre los *erómenoi* y los *erastái*. Entendemos aquí por disidente aquella masculinidad que, en la línea de lo definido por R. W. Connell, subvierten o se desarrollan al margen del sistema de masculinidad hegemónica (Connell 2005, 67-71). La Tumba del nadador se inscribe así en aquello que describía Pausanias cuando se sorprendía frente a la laxa legislación de las

prácticas homoeróticas llevadas a cabo más allá de las fronteras atenienses, evidenciando tanto las fuentes icónicas como las textuales una relajación de la moral regida por la proximidad al Ática:

Por lo demás, ciertamente, la legislación sobre el amor, en las otras ciudades es fácil de entender, pues está definida de forma simple, mientras que la de aquí (Atenas) y la de Lacedemonia es complicada. En efecto, en Élide y entre los beocios, y donde no son expertos en hablar, está establecido, simplemente, que es bello conceder favores a los amantes y nadie, ni joven, ni viejo, podrá decir que ello es vergonzoso, para no tener dificultades, supongo, al intentar persuadir con la palabra a los jóvenes, pues son ineptos para hablar. Por el contrario, en muchas partes de Jonia, y en otros muchos lugares, que viven sometidos al dominio de los bárbaros, se considera esto vergonzoso [...] De este modo, donde se ha establecido que es vergonzoso conceder favores a los amantes, ello se debe a la maldad, de quienes lo han establecido, a la ambición de los gobernantes y la cobardía de los gobernados; en cambio, donde se ha considerado, simplemente, que es hermoso, se debe a la pereza mental de los legisladores (Banq., 182a-182d).

De este modo, y como advertimos en las pinturas, no encontraremos la consabida relación pederástica ateniense entre un ciudadano adulto y un joven efebo. Los muros de la tumba nos devuelven la imagen de un paraíso en el que el amor homoerótico se da con total libertad, encontrando parejas masculinas con cuerpos ya desarrollados y con vello facial testigo del paso a la adultez de algunos erómenos, como se advierte al contemplar el rostro del joven que juega al *cótabo*. Este fenómeno puede deberse al peso de los etruscos en Posidonia quienes, según el historiador del siglo IV a.C. Teopompo, tenían preferencia sexual por los hombres jóvenes. Este contexto propició el surgimiento de programas iconográficos dedicados a una visión homoerótica del paraíso, libre de restricciones y en el cual los iniciados pasarían la eternidad junto a sus amantes. El punto de encuentro entre las prácticas homoeróticas de la antigua Posidonia con el culto órfico lo hallamos en los textos de autores como Higino, Filagrino u Ovidio, quien en las *Metamorfosis* recoge cómo Orfeo fue el iniciador de las relaciones pederásticas en la Antigua Grecia:

Al año, concluido por los marinos Peces, el tercer Titán le había dado fin, y rehuía Orfeo de toda Venus femenina, ya sea porque mal le había parado a él, o fuera porque su palabra había dado; de muchas, aun así, el ardor se había apoderado de unirse al vate: muchas se dolían de su rechazo. Él también, para los pueblos de los tracios, fue el autor de transferir el amor hacia los tiernos varones, y más acá de la juventud de su edad, la breve primavera cortar y sus primeras flores” (Met. X, 78-85).

J. Bremmer ve en la muerte de Orfeo, así como en parte de su tradición literaria, una justificación misógina que facilitaba la exclusión de las mujeres en ciertos ámbitos sagrados y de poder (1991, 13-30). Sin duda, este énfasis cambiante en las relecturas del personaje de Orfeo y sus seguidores es un interesante ejemplo de cómo el helenismo mantuvo vivos ciertos mitos modificando los acentos de sus narrativas, alejándose de sus aspectos religiosos y sociales y aproximándose hacia un enfoque más psicológico de sus protagonistas.

Ciertos elementos del conjunto inducen a relacionar aquello representado con el culto órfico y con las teorías pitagóricas. Hallamos en repetidas ocasiones presente el número siete que se encuentra en las ramas de los árboles de la losa superior, en las lajas pétreas que componen la torre y en las cuerdas de la lira de uno de los erómenos. El siete, al igual que el diez para los pitagóricos, era un número de gran relevancia en los misterios órficos, presididos por Dionisio, quien, según relata Platón, sería la divinidad del delirio iniciático (Fredo, 223). La figura de Dionisio, y más concretamente su avatar místico Zagreo, es clave para el culto misterioso, centrado en la promesa de una vida tras la muerte. Siguiendo el relato mítico, fueron siete los pedazos en los que fue dividida la divinidad antes de ser devorada por los titanes, presentando este tipo de canibalismo totémico numerosas implicaciones antropológicas y religiosas que posteriormente serán recogidas por el sincretismo cristiano. Del mismo modo, y siguiendo lo descrito por Virgilio en su obra *Eneida*, eran siete las cuerdas de la lira de Orfeo: “El sacerdote Tracio de larga veste les va dando constante respuesta en las siete notas de su lira, que tañe, con los dedos unas veces y pulsa otras su plectro de marfil” (En., VI, 645). Si bien las fuentes no nos permiten esclarecer con exactitud el momento de confluencia entre el orfismo y el pensamiento pitagórico, siguiendo lo definido por G. Betegh ambas corrientes podrían compartir un origen común (2014, 274-295). Aunque Holloway descartó por completo la asociación del número de simposiastas con las teorías de Pitágoras, la presencia de diez participantes podría estar relacionada con la *tetraktys* pitagórica o número perfecto estrechamente relacionado con los orfeotelestas. Por tanto, y siguiendo lo ya advertido por Walter Duval (2015), los vestigios hallados junto al cadáver y el programa iconográfico de las losas nos llevan a relacionar el monumento funerario con un orfeotelesta o iniciado en el culto a Orfeo.

Todos estos planteamientos se concretan icónicamente en ciertos elementos de la tumba presentes en la losa superior (figura 9), en la cual vemos a un joven precipitándose a las aguas. La primera lectura realizada por Napoli se centró en la figura del nadador, quien se lanzaría sobre las columnas de Hércules a modo de salto purificador a través del agua. No obstante, esta interpretación no establecía relaciones entre la figura de la losa superior con el resto de los episodios de las losas laterales.

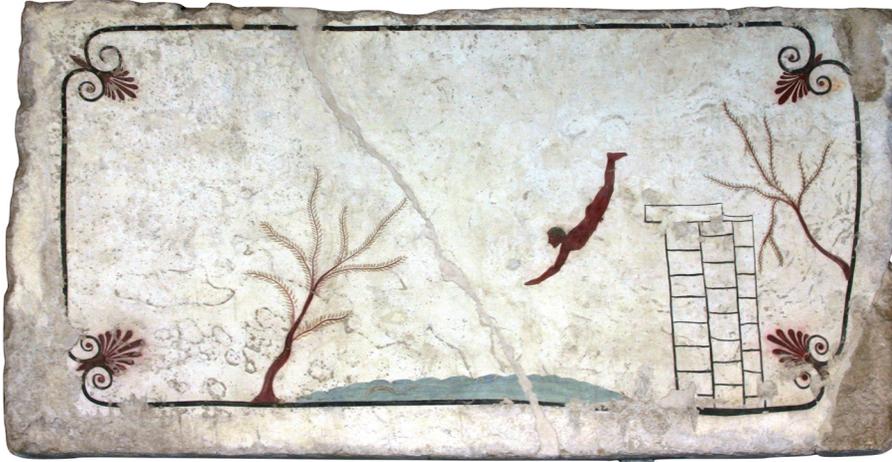


Figura 9. Losa superior, ca. 480-470 a.C., Museo Arqueológico Nacional de Paestum.



Figura 10. Hidria ática de figuras negras, ca. 520 a.C., Museo de Villa Giulia.

Holloway planteó la posibilidad de que este personaje masculino, al igual que las ménades de la Hidria ática de figuras negras atribuida al pintor de Priamo (s. IV a.C.) del Museo de Villa Giulia (figura 10), se lanzara desde esta torre a las aguas de una laguna en algún tipo de ritual de iniciación. El mismo Holloway descartó en su texto la posibilidad de que se trate de las puertas del

Hades por el hecho de visibilizar solo una de ellas. Sin embargo, la presencia de un elemento muy similar en un aríbalo de figuras negras con el episodio homérico de las sirenas del Museum of Fine Arts de Boston (575-550 a.C.) apunta en esta misma dirección. De este modo, y en línea con la interpretación órfica del monumento, el supuesto nadador se precipitaría de lo alto de un acantilado intuido por el árbol que brota del margen derecho, para llegar al más allá donde una visión homoerótica del paraíso le espera tras haber cumplido con los preceptos órficos y haber llevado una vida justa y ascética. El análisis iconográfico-iconológico nos permite, por tanto, teorizar en torno a la posible adhesión del difunto a una de las asociaciones locales, comunes en la Magna Grecia, en las que pequeños grupos pertenecientes a clases altas compartían un conjunto de creencias religiosas centradas en las narrativas míticas dionisiacas y el culto a Orfeo.

CONCLUSIONES

Las principales conclusiones obtenidas señalan la confluencia de elementos propios de la tradición cultural convencionalizada griega en las pinturas de la Tumba del nadador que, a su vez, se erigen como epítome de la particular cosmovisión de los habitantes de Posidonia. El análisis iconográfico y la aproximación al significado revelan cómo en este enclave cultural fluctuaban tradiciones representativas diversas que respondían a las dinámicas afectivo-sexuales del momento. La relectura realizada sobre el sepulcro advierte de la dificultad de acometer un análisis desde los *queer studies*, poniendo de relieve la necesidad de repensar el modo en el que el historiador se aproxima a los fenómenos culturales del pasado. La relación de los elementos icónicos con las fuentes textuales propuestas evidencia el posible vínculo del difunto con el culto órfico. Las cualidades fisionómicas de los representados, así como su gestualidad, ponen de relieve la existencia de masculinidades disidentes que, si bien pertenecerían a la élite local, se hallarían en los márgenes de la “homonormatividad” griega gestada en el Ática. Con todo ello, el análisis de la Tumba del nadador atestigua cómo los habitantes de Posidonia, a caballo entre la normatividad ateniense y el influjo etrusco, generaron una subjetividad propia que favoreció el surgimiento de representaciones del paraíso en la tierra.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERGHINA, M. F. et al. (2020): “The Tomb of the Diver and the frescoed tombs in Paestum (southern Italy): New insights from a comparative archaeometric study”, *Plos One*, 15, 1-26.
- BIANCHI-BANDINELLI, R. (1970): “Revisión de Mario Napoli La Tomba del Tuffatore”, *Dialoghi di Archeologia*, 4, 135-142.

- BETEGH, G. (2014): “Pythagoreans, Orphism and Greek Religion”, en Huffman, Carl A. (Ed.), *A History of Pythagoreanism*, Cambridge, Cambridge University Press, 274-295.
- BREMMER, J. (1991): “Orpheus: From guru to gay”, en: P. Borgeaud (ed.), *Orphisme et Orphée: En l’honneur de Jean Rudhart*. Ginebra, Droz, 13-30.
- BRON, Christiane (1988): “Le lieu du comos”, en: J. Christiansen y T. Melander (Ed.), *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery*, Pensilvania, Pennsylvania State University, pp. 71-79.
- CANTARELLA, E. (2002): *Secondo Natura. La bisessualità nel mondo antico*, Milán, Feltrinelli.
- CIPRIANI, M.; PONTRANDOLFO, A.; ROUVERET, A. (2004): *Le tombe dipinte di Paestum*. Paestum, Pandemos.
- CONNELL, R. W. (2005): *Masculinities*, Berkeley, University of California Press.
- CORRIGAN, E. H. (1979): *Lucanian Tomb Paintings Excavated at Paestum 1969-1972: an Iconographic Study*. Nueva York, Columbia University Press.
- DE ECHAVE-SUSAETA, J. (2014). *Virgilio. Eneida*, Barcelona, Gredos.
- DOVER, K. (1978): *Greek Homosexuality*, Cambridge, Harvard University Press.
- DUVAL, W. (2015): “Before queerness? Visions of a homoerotic heaven in ancient Greco-Italic tomb paintings”, en Masterson, M., Rabinowitz, N., Robson, J. (ed.) *Sex in Antiquity. Exploring gender and sexuality in the Ancient World*, Londres, Routledge, 137-156.
- GOMBRICH, Ernst Hans (1986): *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, Nueva York, Phaidon.
- HOLLOWAY, R. R. (2006): “The Tomb of the Diver”, *American Journal of Archaeology*, 110, 365–88.
- HÖLSCHER, T. (2022): *El nadador de Paestum. Juventud, eros y mar en la antigua Grecia*, Barcelona, Crítica.
- JIMÉNES SAN CRISTÓBAL, A. I. (2008): “Los orfeotelestas y la vida órfica”, en: Bernabé, A. y Casadesús, F. (eds), *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*, Madrid, Akal, 771-799.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M. (2014). *Platón. El Banquete*, Barcelona, Gredos.
- NAPOLI, M. (1970): *La tomba del tuffatore*. Bari, De Donato.
- PÉREZ VEGA, Ana (1983): *Publio Ovidio Nasón. Metamorfosis*, Barcelona, Editorial Bruquera.
- SASLOW, J. (1999): *Pictures and Passions: A History of Homosexuality in the Visual Arts*, Nueva York, Viking Press.
- SKINNER, M. (2005): *Sexuality in Greek and Roman Culture*, Malden, Blackwell.
- ZARAGOZA, Juan (1993): *Jenofonte. Banquete*, Madrid, Gredos.
- ZUCHTRIEGEL, G. 2018. *L’immagine invisibile. La tomba del tuffatore nel cinquantesimo dalla scoperta*, Nápoles, Artem.