

La iconografía de Thanatos, el dios muerte en el arte griego, y la percepción de lo macabro desde la sensibilidad clásica

Herbert González Zymla¹

Recibido: 1 de noviembre de 2020 / Aceptado: 13 de enero de 2021 / Publicado: 15 de febrero de 2021.

Resumen: En el imaginario colectivo del mundo antiguo Thanatos fue el dios Muerte, hijo de Nix, la Noche, y de Erebo, las Tinieblas del Hades. La identificación de las principales fuentes literarias e iconográficas que nos ha legado el mundo clásico sobre Thanatos, permite establecer los tipos figurativos esenciales y descifrar con ellos algunas claves relativas a la concepción que sobre la vida y la muerte tenían griegos y romanos. Junto a su hermano, Hypnos, el Sueño, Thanatos era el responsable del paso preliminar en el viaje del difunto al más allá. Juntos trasladaban al finado, en cuerpo y espíritu, desde el lugar de su muerte al lugar donde se le iban de hacer las honras fúnebres, momento en que el cuerpo era consumido por el fuego y el alma iniciaba el viaje al Hades, conducida primero por Hermes y luego por Caronte. La mayor parte de los ejemplos iconográficos que se tienen identificados del dios Thanatos corresponden al arte griego, etrusco, romano y neoclásico. Como es lógico, en su mayoría son obras relacionadas con contextos funerarios. Se analizan las fuentes literarias y la iconografía de Thanatos en relación a su genealogía divina, tal y como la describe Hesíodo en la *Teogonía*; el mito del traslado del cadáver de Sarpedón desde el lugar donde murió hasta el sitio donde le hicieron las honras fúnebres, tal y como aparece en la *Iliada* de Homero; y el tratamiento de Thanatos en los poetas trágicos.

Palabras clave: Epicuro; Homero; Hesíodo; Thanatos; Hypnos; Eucárides; Eufronio; Euxiteo; Pampaio; Pintor de Diosfos; Pintor de Thanatos; Sofocles; Eurípides; Esquilo.

[en] The Iconography of Thanatos, the God of Death in Greek art, and the Macabre from Classical Sensitivity

Abstract: Within the collective imagination of the ancient world, Thanatos was the God of Death, son of Nix, the Night, and Erebus, the Darkness of Hades. The identification of the main literary and iconographic sources bequeathed by the Classical World about Thanatos allows both the establishment of essential figurative types and, together with them, the deciphering of some of the keys related to the conception of life and death that both the Greeks and the Romans had. Together with his brother, Hypnos, The Sleep, Thanatos was responsible for the preliminary stage to the journey of the deceased to the afterlife. Both of them moved the defunct, in body and soul, from his death-place to where the funeral rites were going to be celebrated. There the body would be consumed by the fire and the soul would commence its journey to The Hades, first driven by Hermes and then by Charon. Most of the iconographic examples of God Thanatos that have been identified correspond to Greek, Etruscan and Neoclassical art. Obviously, for the most part, they are works related to funerary environments. Literary sources and the iconography of Thanatos are analyzed in relation to his divine genealogy, as described by Hesiod in the *Theogony*; the myth of the transfer of Sarpedon's corpse from the place where he died to the place where he was honored, as it appears in Homer's *Iliad*; and the treatment of Thanatos in the tragic poets.

Keywords: Epicurus; Homer; Hesiod; Euripides; Thanatos; Hypnos; Eucharides; Euphronios; Euxiteo; Pampaio; Diosfos Painter; Thanatos Painter; Sophocles; Euripides; Aeschylus.

Sumario: 1. Introducción. 2. Hedonismo y cultura macabra en el mundo clásico. 3. La iconografía de Thanatos. 4. Conclusiones. 5. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: González Zymla, Herbert. "La iconografía de Thanatos, el dios muerte en el arte griego, y la percepción de lo macabro desde la sensibilidad clásica". En *Tristeza eterna: representaciones de la muerte en la cultura visual desde la Antigüedad a la actualidad*, editado por Luis Vives-Ferrándiz Sánchez. Monográfico temático, *Eikón Imago* 10 (2021): 107-128.

¹ Universidad Complutense de Madrid
Correo electrónico: hgonzale@ucm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8578-3272>

1. Introducción

Una de mis líneas de trabajo consolidadas en los últimos diez años tiene por objeto analizar la cultura macabra en la Baja Edad Media, sus posibles orígenes, por remotos que estos fueran, y sus consecuencias en las artes figurativas, así como su proyección en el tiempo. Como es lógico, siempre he centrado tales investigaciones en el momento histórico en que se produjo el clímax y máxima efervescencia de las iconografías macabras, es decir, durante los siglos XIV, XV y XVI. En efecto, fue en el otoño de la Edad Media, del que brillantemente habló Huizinga², cuando, condicionados por el desarrollo de la crisis demográfica derivada de la Peste Negra y sus sucesivos rebrotes, se fueron formulando una serie de tópicos literarios, filosóficos y sapienciales, como la vana gloria, el *ubi sunt* o la afirmación de la Muerte como único existencial que trata por igual a ricos y pobres, a poderosos y débiles, a cultos y necios... Al irse materializando las ideas que sustentan estos tópicos en las artes figurativas, se fue conformando un riquísimo repertorio iconográfico macabro, cuya complejidad no paró de evolucionar y crecer en matices durante los siglos XV, XVI y XVII y cuyas repercusiones alcanzan incluso al arte actual³. Entre 2011 y la presente fecha he publicado varios trabajos de investigación analizando estos y otros aspectos, entre ellos: *El encuentro de los tres vivos y los tres muertos*⁴, *La danza macabra*⁵, *El Transi Tomb*⁶ y los posibles orígenes clásicos y orientales de las iconografías macabras de la Baja Edad Media⁷.

El artículo presente reflexiona sobre las raíces clásicas de algunas de las ideas macabras medievales catalizadas a través de la iconografía de Thanatos, el dios Muerte del mundo grecolatino. Desde una metodología iconográfica, que afronta el estudio de los testimonios

materiales del pasado desde la perspectiva de la Historia del Arte, se identifican: las fuentes literarias relacionadas con el dios Thanatos, los ejemplos iconográficos que dan testimonio de su importancia como deidad y se intenta dar respuesta a tres preguntas básicas: ¿Cómo se representó al dios Thanatos? ¿Cuándo se ha representado y por qué en unas etapas históricas abundan tales representaciones y en otras se encuentran totalmente ausentes? y ¿Cuáles de los elementos que constituyen su iconografía perduraron en el tiempo?

2. Hedonismo y cultura macabra en el mundo clásico

En el transcurso de mis investigaciones sobre la iconografía macabra medieval me he preguntado muchas veces: ¿Cuáles pudieron ser sus posibles precedentes clásicos? y ¿Por qué unas veces analizamos la imagen de la Muerte entendiéndola como entidad femenina y otras, en cambio, la entendemos como un ente masculino? Es cierto que, desde la Alta Edad Media, hay testimonios figurativos que presentan a la Muerte como un violento y varonil guerrero que arrebató la vida a los seres humanos usando sus armas, dando origen a una imagen que deriva directamente de la descripción que San Juan hizo del cuarto jinete del Apocalipsis, montado sobre su caballo bayo⁸. Sin embargo, no es menos cierto que en buena parte de la literatura bajomedieval la Muerte es imaginada como una dama, elegantemente vestida de negro, con oscuras intenciones y apariencia sombría, cuyo beso arrebató a los humanos su último aliento. En realidad, si bien es cierto que la Muerte iguala a ricos y a pobres, no es menos cierto que no tiene género, puesto que afecta por igual a hombres y a mujeres de cualquier edad y condición. Que se imagine a la Muerte como una mujer con guadaña podría deberse a una lectura biológica del contexto vital humano, enriquecida con los atributos de Crono: la guadaña y el reloj, que simbolizan al dios del tiempo⁹. Los campesinos saben bien que no se siega igual cuando se hace con hoz, con la que se ha de ser cuidadoso en su manejo para no perder el grano de las espigas, que cuando se siega con una guadaña, herramienta que se maneja con violencia, puesto que al segar la hierba lo que importa es almacenar la más posible para dar heno a los animales y que puedan sobrevivir en el invierno. La Muerte siega siempre con violencia y por eso su atributo es la guadaña, por más que en la iconografía de Crono se usen por igual ambas herramientas como atributo. Por otro lado, si la mujer es quien da la vida gestándola en su vientre, también debería ser una

² Antonio Carreras Pachón, Emilio Mitre Fernández y Julio Valdeón Baroque, *La peste Negra* (Madrid: Grupo 16, 1985); Ole Benedictow, *La peste negra (1346-1353): la historia completa* (Barcelona: Akal, 2011).

³ “En el deseo de hacer directamente sensible la muerte, trajéronse a la conciencia tan sólo aquellos aspectos más groseros, teniendo que ser abandonado cuanto no podía representarse de aquel modo [...] en el fondo es una actitud sumamente terrenal y egoísta frente a la muerte. No se trata del dolor por la pérdida de personas amadas, sino de deplorar la propia muerte que se acerca y sólo significa mal y espanto. No se encuentra en ella la idea de la muerte como consuelo, ni la del término de las aflicciones, ni la del ansiado reposo”. Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media* (Barcelona: Altaya, 1995), 194-198 y 211-212.

⁴ Herbert González Zymla, “El encuentro de los tres vivos y los tres muertos”, *Revista Digital de Iconografía Medieval* 3, no. 6 (2011): 51-82.

⁵ Herbert González Zymla, “Visitas espectrales en la literatura y el arte de la Baja Edad Media: El encuentro de los tres vivos y los tres muertos y la Danza Macabra”, en *Fantasmagorías, aparecidos y muertos sin descanso*, ed. Mercedes Aguirre Castro, Cristina Delgado Linacero y Ana González-Rivas (Madrid: Abada, 2014), 181-199; Herbert González Zymla, “La danza macabra”, *Revista Digital de Iconografía Medieval* 4, no. 11 (2014): 23-50; Herbert González Zymla, “Los códigos indumentarios como signo de identidad socio-estamental en la iconografía de la Danza Macabra”, *DDM. Diseño de Moda: Teoría e Historia de la Indumentaria* 1 (2015): 75-120.

⁶ Herbert González Zymla y Laura Berzal Llorente, “El Transi Tomb. Iconografía del yacente en proceso de descomposición”, *Revista Digital de Iconografía Medieval* 7, no. 13 (2015): 67-104.

⁷ Herbert González Zymla, “La iconografía de lo macabro en Europa y sus posibles orígenes clásicos y orientales. Algunas manifestaciones en el arte español de los siglos XIV, XV y XVI”, *Revista Digital de Iconografía Medieval* 11, no. 21 (2019): 1-53.

⁸ “Miré, y vi un caballo bayo. El que lo montaba tenía por nombre Muerte y el Hades lo seguía: y le fue dada potestad sobre la cuarta parte de la tierra, para matar con espada, con hambre, con mortandad y con las fieras de la tierra.” Ap., 6. 8; María Luisa Melero Moneo, “Aproximación a la iconografía del cuarto jinete del Apocalipsis”, *Lambard: Estudios d'art medieval* 2 (1983): 125-128; Manuel Aneiros Loureiro, “La iconografía del cuarto jinete del Apocalipsis en las miniaturas de los Beatos y su conexión con el mundo clásico”, *Románico: Revista de arte de amigos del románico* 23 (2016): 24-31.

⁹ Miguel Ángel Elvira Barba, “De Crono a Saturno: iconografía de un titán”, en *La iconografía en la enseñanza de la historia del arte*, eds. Mercedes Águeda Villar, Blanca Piquero López y Amador Ruibal Rodríguez (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001), 37-60; Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica* (Madrid: Sílex, 2008), 52-57.

mujer quien la arrebatara y de ahí quizá el predominio de una identidad femenina en la imagen de la Muerte.

La visión igualadora de la Muerte, que a menudo creemos bajomedieval, existió ya en la Antigüedad Clásica y tuvo cierta fuerza en los contextos filosóficos hedonistas¹⁰. A partir del siglo IV a. C. dio origen a interesantes iconografías con repercusiones figurativas tan sofisticadas como el mosaico del *memento mori* encontrado en 1874 en el suelo del triclinio de la tienda R2 de Pompeya, obra de la primera mitad del siglo I d. C., hoy en el Museo Nacional de Nápoles¹¹ (fig. 1).



Figura 1. Memento Mori, procedente del triclinio de la tienda R2 de Pompeya, primera mitad del s. I d. C.
Fuente: ©Museo Nacional de Nápoles.

Quizá sea este mosaico uno de los más elaborados conjuntos iconográficos de la filosofía hedonista en el mundo romano, generado en torno a las ideas de placer, muerte y banquete. En el centro del mosaico, una expresiva calavera sonríe abiertamente a quien la contempla, como si estuviera riéndose de los afanes de los hombres que acuden al banquete para disfrutar de la comida. Bajo la calavera se sitúa una rueda de seis radios, que para los epicúreos simbolizaba la naturaleza en continuo cambio y la fortuna que gira caprichosamente. Tanto la rueda, como la naturaleza y la fortuna son realidades cíclicas, que continuamente cambian moviéndose dentro de unos límites que, en el caso concreto de la rueda, están marcados por el tamaño de su circunferencia, radios y eje. La rueda per-

mite establecer una metáfora que avisa al ser humano de la imposibilidad de superar los límites que le impone la naturaleza, de modo que ni los dioses, ni la fortuna, ni el destino existen para los epicúreos, sino que tan sólo existe la naturaleza con su eterno y cíclico devenir provocado por sus inesperados giros. Para los pensadores epicúreos la vida está marcada por la realidad de la muerte, de modo que la vida y la muerte, como la existencia y el vacío, se suceden eternamente, en un planteamiento muy semejante al de la filosofía budista, seguramente ambas ideas de remoto origen indoeuropeo¹².

Entre la calavera y la rueda se representó una mariposa que es el símbolo de la vida bella, volátil y efímera. Los epicúreos afirmaban que la vida es por naturaleza feliz, siempre que se produzca el hecho de vivir al margen del dolor, y afirman que se puede alcanzar la felicidad siempre que el humano evite el dolor, y se evita el dolor cuando se vive con prudencia, honestidad y justicia, rechazando los imperios del deseo y lo superfluo. Para vivir con sabiduría es necesario estudiar, aprender y seguir las leyes eternas de la naturaleza. Entre esas leyes, es necesario recordar que la vida es tan bella, temporal, frágil y efímera como lo es una mariposa, animal usado en la iconografía para representar el alma¹³. Para los epicúreos la muerte marca el final de la vida, pero no trae dolor, y su rostro, en forma de calavera, nos sonríe porque con su llegada terminan todos los problemas e inquietudes. Por eso, las calaveras de la cultura macabra clásica, imbuidas del espíritu de los hedonistas, nos sonríen en el contexto del banquete, porque con la llegada de la Muerte se afirma que se terminan los problemas¹⁴. La vida es corta si la comparamos con la inexistencia posterior, que es eterna. Según los epicúreos el ser humano no debe temer a la muerte, porque la muerte ha sido establecida por la naturaleza y forma parte del ciclo de la vida, que gira eternamente como lo hace una rueda. La muerte es el fin de toda nuestra consciencia, como lo es, en sentido transitorio, la embriagadora potencia del vino que se consume durante el banquete, de ahí la relativa abundancia de referencias iconográficas macabras en los contextos arqueológicos romanos del banquete y el triclinio.

Sobre la calavera se representa una escuadra en el mismo equilibrio que habría tenido una libra de dos platillos, con una plomada en el centro nivelándola. La escuadra y la plomada son los instrumentos usados por el arquitecto para

¹² Carles Sánchez Márquez, "Fortuna velut luna: iconografía de la Rueda de la Fortuna en la Edad Media y el Renacimiento", *eHumanista: Journal of Iberian Studies* 17 (2011): 230-253.

¹³ María Isabel Rodríguez López, "Iconografía de Eros y Psique", *Cuadernos de arte e iconografía* 11, no. 21 (2002): 77-102.

¹⁴ En la epístola de Epicuro a Meneceo, de los *Consejos para una vida feliz*, se dice: "Es necio quien afirma que teme a la muerte, no porque su llegada produzca dolor, sino porque el tiempo que tarda en aparecer lo origina, pues, si la presencia de una cosa no nos causa perturbación, en absoluto su espera nos provoca tristeza. El más terrible de los males, la muerte, nada es para nosotros, ya que cuando somos, ella no está, y cuando aparece, entonces nosotros ya no existimos. [...] El sabio ni repudia la vida ni teme el carecer de ella, pues no le molesta vivir, ni cree que sea un mal el no estar vivo". Rafael Ojeda y Alicia Olabuenaga, *Epicuro. Carta a Meneceo y Máximas capitales, edición y material didáctico* (Madrid: Alhambra, 1985); Carmen Fernández Daza, *Epicuro. Máximas para una vida feliz y textos escogidos en defensa del ideal epicúreo* (Madrid: Temas de Hoy, 1994), 9-10; Karl Marx, *Escritos sobre Epicuro*, intr., trad., n., Miguel Candel (Barcelona: Crítica, 1988).

¹⁰ Emilio Lledó, *El epicureísmo, una sabiduría del cuerpo, del gozo y de la amistad* (Barcelona: Montesinos, 1984).

¹¹ Archivo de Museo Nacional de Nápoles (AMNN), Casa con taller I, 5, 2; el mosaico mide 41 cm. x 47 cm. Katherine M. D. Dunbabin, "Sic erimus cuncti... The Skeleton in Graeco-Roman Art", *Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Instituts* 101 (1986): 185-255; Stefano de Caro, *The National Archaeological Museum of Naples* (Nápoles: Electa Napoli, 2001), 191.

verificar que un edificio se construye con orden¹⁵. Permiten comparar la idea desarrollada en el plano con su realización efectiva. Para los estoicos y los epicúreos la escuadra, el nivel y la plomada simbolizaban alegóricamente la visión clara de quien construye conocimiento. La naturaleza nos dota de una herramienta competente para evaluar la realidad: la mente. Las tres esquinas de la escuadra simbolizan los sentidos del dolor, el placer, y las anticipaciones, los cuales, usados adecuadamente, proporcionan a la mente la información que permite alcanzar el verdadero conocimiento. Sólo si se emplean los tres sentidos de acuerdo con la naturaleza se da el verdadero conocimiento. A la manera de una balanza, de ambos extremos de la escuadra cuelgan en equilibrio, de un lado, los símbolos de la riqueza y el éxito, expresados por medio de la lanza, el manto teñido de púrpura, el cetro y las telas ricas, a la manera de insignias, y del otro, los símbolos de la pobreza, representados como el bastón de madera, la manta, el zurrón del viajero, las sogas y los harapos. De ese modo, la riqueza y la pobreza son igualadas por la muerte, que se convierte en el instrumento que da homogeneidad a ambas realidades. El humano debe contemplar con claridad racional y sin temor la realidad natural de la muerte. Sin duda, las enseñanzas que predicaban los epicúreos encerraban un mensaje socialmente muy subversivo: disfruta de los placeres de la vida terrenal porque tras ella no tenemos certeza racional alguna de que haya algún tipo de existencia.

Igual que podemos rastrear los orígenes clásicos de la visión igualadora de la muerte en la filosofía y el arte clásicos, podemos buscar también en las religiones del mundo clásico los orígenes de la visión dual de la Muerte, con una identidad masculina y femenina, parte de cuyo análisis bien podría plantearse desde la perspectiva de los estudios de género¹⁶. La parca Átropo¹⁷, entendida como una diosa femenina del destino, corta la vida de los humanos, igual que Thanatos, el dios masculino de la muerte se lleva a los guerreros caídos en el campo de batalla. La imagen de Átropo, armada con unas tijeras, mantiene la idea que percibe a la Muerte como un acto violento, mientras que la imagen de Thanatos, mantiene la visión de la muerte como un acto sereno, aristocrático y heroico. Es muy probable que el diferente género de la Muerte, tal y como era entendida en el mundo clásico, pudiera haber afectado profundamente a la cultura visual del arte occidental¹⁸.

3. La iconografía de Thanatos

En el presente artículo se analizarán las dos principales fuentes literarias para el estudio de la iconografía de Thanatos y su repercusión en las artes figurativas. La primera es la *Teogonía* de Hesíodo, en la que se describe el origen genealógico de Thanatos como hijo de Nix y hermano de Hypnos. La segunda es la *Ilíada* de Homero, en la que se describe cómo Hypnos y Thanatos trasladaron el cuerpo de Sarpedón, uno de los héroes de la Guerra de Troya, hijo de Zeus, desde el lugar donde murió en el campo de batalla hasta el lugar donde se le iban a tributar las honras fúnebres, en lo que se ha dado en llamar el viaje preliminar del alma al más allá¹⁹. Aunque las iconografías más importantes que llegan a nuestros días de estos dos temas se encuentran en el arte arcaico y clásico, entre los siglos VI y V a. C., en la cerámica de figuras negras, figuras rojas y tonos vaporosos, se recogen también algunos ejemplos aislados, pero muy interesantes, documentados en la pintura y la escultura del neoclasicismo de los siglos XVIII y XIX. Dejamos para un artículo futuro la no menos interesante iconografía de Thanatos en las estatuas culturales, su iconografía en relación con la tragedia de Alceste y la iconografía que le asocia a las antorchas y a las adormideras en lo que se ha dado en llamar el Eros-Thanatos.

3.1. La genealogía divina de Thanatos

Thanatos (*Θάνατος*) fue en la mitología clásica, el dios de la Muerte, identificable con los dioses latinos Mors y Letum²⁰. Según la *Teogonía* de Hesíodo, escrita en la primera mitad del siglo VII a. C., Thanatos fue hijo de Nix (*Νύξ*), la noche²¹, y Erebus (*Ἔρεβος*), las tinieblas del Hades²², que habían surgido de forma espontánea a partir del Caos (*Χάος*)²³. Se supone que Thanatos era hermano gemelo de Hypnos (*Ἵπνος*), el sueño²⁴, y hermano de una pléyade de dioses de la oscuridad que personifican aspectos, casi todos negativos, de la vida humana: Geras (*Γῆρας*), personificación de la vejez y la ancianidad; Oizys (*Οἰζύς*), sufrimiento nacido de la miseria; Moros (*Μόρος*), destino que condena; Apate, (*Ἀπάτη*), personificación del engaño,

¹⁵ Los simbolismos de la plomada y la escuadra fueron asimilados por la masonería en el siglo XVIII manteniendo algunos de los significados que habían tenido en la cultura epicureista. Jean Ferré, *Diccionario de símbolos masónicos* (Madrid: Kompás, 1998); Kirk W. Macnulty, *Masonería: símbolos, secretos, significado* (Barcelona: Electa, 2006).

¹⁶ Diana Burton, "The Gender of Death", en *Personification in Greek World. From Antiquity to Byzantium*, ed. Judith Herrin (Londres: Routledge, 2005), 57-58.

¹⁷ Elvira Barba, *Arte y mito*, 317-319.

¹⁸ Elvira Gangutia Elícegui, *Vida-muerte de Homero a Platón* (Madrid: Instituto Antonio de Nebrija, 1977); Manuel Maita Astudillo, "La muerte en la Grecia Clásica", *Revista de Estudios Clásicos* 26 (1997): 73-83; Jean Pierre Vernant y Daniel Zadunaisky, *La muerte en los ojos: figuras del otro en la Antigua Grecia* (Barcelona: Gedisa, 1986); Jean Pierre Vernant, *El individuo, la muerte y el amor en la Antigua Grecia* (Barcelona: Paidós, 2001); Montserrat Reig, "Mitos de muerte en la Grecia antigua" (Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, 2003); Mercedes Aguirre Castro, "La muerte en la Antigua Grecia: mito, culto e iconografía", *Revista de Arqueología* 275 (2004): 26-35. Las teorías de Vernant, aunque son aceptadas por muchos, han sido muy rebatidas por Deborah Tarn Steiner, *Images in Mind. Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought* (Princeton University Press, 2001).

¹⁹ Robert Garland, *The Greek Way of Death* (Nueva York: Cornell University Press, 1985).

²⁰ Juan Bautista Bergua, *Mitología universal: todas las mitologías y sus maravillosas leyendas* (Madrid: Ediciones Ibéricas, 1957), 235; Karl Siegfried Guthke, *The Gender of Death: A Cultural History in Art and Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 24.

²¹ Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1982), 383; José Carlos Bermejo Barrera, Francisco Javier González García y Susana Rebores Morillo, *Los orígenes de la mitología griega* (Madrid: Akal, 1996), 47-48, 58, 117; Elvira Barba, *Arte y mito*, 196.

²² Mark Morford, *Classical Mythology* (Nueva York: Longman, 1999), 36, 84, 171, 253, 263; Patricia Turner, *Diccionario of Ancient Deities* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 170.

²³ Martin Litchfield West, *Hesiod Theogony* (Londres: Clarendon Press, 1966), 192-193; Olof Gigon y Jacobo Muñoz, *Los orígenes de la filosofía griega. De Hesíodo a Parménides* (Madrid: Gredos, 1971), 30.

²⁴ Elvira Barba, *Arte y mito*, 315-317; Francisco Marco Simón et al., *Formae mortis: el tránsito de la vida a la muerte en las sociedades antiguas* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009), 264-266, 268, 271, 272.

la decepción y el fraude²⁵; Momos (*Μῶμος*), la burla culpable²⁶; Eris (*Ἔρις*), la diosa de la discordia²⁷; Nemesis (*Νέμεσις*), diosa de la justicia retributiva y necesaria que conduce a la venganza²⁸; el río Arqueronte (*Ἀχερούσιος*), situado en el Épiro, en cuyas orillas se hacían los rituales de necromancia²⁹; la laguna Estigia (*Στύξ*), que marca la frontera que separa el mundo humano del más allá; el barquero Caronte; el Éter (*Αἰθήρ*), que es el aire en su sentido abstracto³⁰; Hemera (*Ἡμερα*), personificación del día; Filotes (*Φιλοτης*), personificación de la ternura³¹ y las Hespérides (*Ἑσπεριδες*), ninfas de los árboles³². Esta extraña estirpe familiar no es representada nunca junta, salvo cuando se muestra a Hypnos³³ y Thanatos que, al suponerseles gemelos, pueden aparecer juntos o por separado.

Hesíodo, el poeta pastor de Beocia que vivió hacia al 700 a. C., describió en la *Teogonía*, la genealogía divina dentro de la cual se integra Thanatos:

Parió la Noche al maldito Moros, a la negra Ker y a Thanatos; parió también a Hypnos y engendró la tribu de los Sueños. Luego además la diosa, la oscura Noche, dio a luz sin acostarse con nadie a la Burla, al doloroso Lamento y a las Hespérides que, al otro lado del ilustre Océano, cuidan las bellas manzanas de oro y los árboles que producen el fruto. Parió igualmente a las Moiras y las Keres, vengadoras implacables: a Cloto, a Láquesis y a Átropo, que conducen a los mortales, cuando nacen, la posesión del bien y del mal y persiguen los delitos de hombres y dioses. Nunca cejan las diosas en su terrible cólera antes de aplicar un amargo castigo a quien comete delitos. También alumbró a Némesis, azote para los hombres mortales, la funesta Noche. Después de ella tuvo al Engaño, la Ternura y la funesta Vejez, y engendró a la astuta Eris. Por su parte la maldita Eris parió a la dolorosa Fatiga, al Olvido, al Hambre y a los Dolores que causan el llanto, a los Combates, Guerras, Matanzas, Masacres, Odios, Men-

tiras, Discursos, Ambigüedades, al Desorden y la Destrucción, compañeros inseparables, y al Juramento, el que más dolores proporciona a los hombres de la tierra siempre que alguno perjura voluntariamente³⁴.

Tal como se deduce al analizar este complejo árbol genealógico, Hypnos y Thanatos están familiarmente relacionados con los más importantes dioses del destino y la muerte. La mayor parte de esos dioses son deidades de la oscuridad, entendida como privación de la luz, todos ellos engendrados por la Noche. En general, tienen un carácter tétrico y negativo, es decir, son dioses de la oscuridad y tienen oscuras intenciones, aunque algunos son simplemente accidentes geográficos divinizados, como el río Aqueronte o la laguna Estigia, o ninfas protectoras de los árboles, como las Hespérides. Algunos de esos dioses fueron engendrados por la Noche sin intervención de ningún dios masculino, mientras que otros son consecuencia de la unión sexual de Nix con un dios. La mayoría tienen relación con la muerte y con las desgracias que conducen o proceden de ella, la cual, vista desde una perspectiva de género, es una deidad con identidad doble: masculina o femenina, acompañada de un cortejo macabro y consanguíneo. Es interesante señalar que en el griego clásico, cuando se escriben los nombres de estos dioses en minúscula, estamos ante un sustantivo simple, y cuando se escriben en mayúscula son el nombre propio de una deidad, en un fenómeno lingüístico muy habitual en la historia de las religiones, ampliamente estudiado por Eliot y por Eliade, consistente en la deificación de conceptos sustantivos³⁵. La palabra Thanatos (*Θάνατος*), en griego, es un sustantivo de género masculino que, escrito en minúscula significa la muerte y en mayúscula es el nombre propio de un dios Muerte de género masculino.

Tal como se acaba de señalar, ya los hombres de la Antigüedad, igual que luego lo hicieron los de la Edad Media, percibían con claridad que la muerte afecta por igual a hombres y a mujeres y que, por tanto, debía haber una Muerte de género masculino y una Muerte de género femenino, encarnada, en el caso de la cultura clásica, en las figuras de Thanatos, para lo viril, y de Átropos y Keres para lo femenino. A Thanatos se le ha adjudicado ser Dios de la muerte aristocrática, que se presupone

²⁵ Marjorie Leach, *Guide to the Gods* (California: ABC-Clío-Greenwood, 1991), 643.

²⁶ Elvira Barba, *Arte y mito*, 328.

²⁷ Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, 168.

²⁸ Raquel Casal García, "La iconografía de Némesis en la gléptica romana", en *La religión romana en Hispania: Symposio organizado por el instituto de Arqueología Rodrigo Caro* (Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Arqueología y Etnología, 1981), 111-120; Elvira Barba, "De Crono a Saturno...", 325-326.

²⁹ El río Arqueronte, situado en el Épiro, se unía a su afluente, el Cocito, en un lago llamado Aquerusia (*Ἀχερουσία*), hoy desecado, en una de cuyas orillas estaba un santuario citado en las fuentes escritas como el Necromántio (*Nekromanteio*), o lo que es lo mismo, el oráculo de los muertos. Henry George Liddell, Robert Scott y Henry Stuart Jones, *A Greek-English Lexicon* (Oxford: Oxford University Press, 1882); Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, 39.

³⁰ Antonio Ruiz Elvira Prieto, *Mitología clásica* (Madrid: Gredos, 1982), 36-37; Heinrich Ebeling, *Lexicon Homericum* (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1987), 47.

³¹ Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, 202; Stephen Scully, *Hesiod's Theogony: from Near Eastern Creation Myths to Paradise Lost* (Oxford: Oxford University Press, 2015), 44.

³² *A Dictionary of Greek and Roman Geography and Mythology*, s.v. "Hesperides" por William Smith; Evelyn B. Harrison, "Hesperides and Heroes: A note on the Three-Figure Reliefs", *Hesperia* 33, no. 1 (1964): 79-80.

³³ De la relación de Hypnos con Pasitea nació la tribu de los sueños y pesadillas: *Oniros (Oneiroi)* entre los que están: Morfeo, Fobotor y Fantaso.

³⁴ Νύξ δ' ἔτεκεν στρυγερὸν τε Μόρον καὶ Κῆρα μέλαιναν/καὶ Θάνατον, τέκε δ' Ἔρπον, ἔτικτε δὲ φύλον Ὀνειρων/δεύτερον αὖ Μῶμον καὶ Ὀϊζὺν ἀλγυνόεσσαν/οὐ τι νικηθεῖσα θεὰ τέκε Νύξ ἔρεβεννή/Ἑσπερίδας θ', ἧς μῆλα πέρην κλυτοῦ Ὠκεανοῖο/χρῦσα καλὰ μέλουσι φέροντά τε δένδρεα καρπῶν./καὶ Μοίρας καὶ Κῆρας ἐγγεῖνατο νηλεοποιῖνας./Κλωθὴ τε Λάχεσιν τε καὶ Ἄτροπον, αἶτε βροτοῖσι/γεινομένοισι διδοῦσιν ἔχειν ἀγαθὸν τε κακὸν τε./αἶψ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε παραβασίας ἐφέπουσιν/οὐδέ ποτε λίγησιν θεαὶ δεινοῖο χόλοιο./πρὶν γ' ἀπὸ τῶ δάωσι κακὴν ὄπιν, ὅς τις ἀμάρτη./τίκτε δὲ καὶ Νέμεσιν, πῆμα θνητοῖσι βροτοῖσι./Νύξ ὀλοή: μετὰ τὴν δ' Ἀπάτην τέκε καὶ Φιλότητα/Τήρας τ' οὐλόμενον, καὶ Ἔρην τέκε καρτερόθυμον. Hes., Th., 212-233, 80, extraído de: "Hesiod, Theogony", Perseus Digital Library, consultado el 24 de agosto de 2020, <http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0020.tlg001.perseus-grc1>; Ángel Sánchez De La Torre, *Hesiodo (s. VIII a. C.)* (Madrid: Ediciones del Orto, 2012); Mercedes Vilchez Díaz, "El poder en Hesiodo. Estudio léxico y semántico", *EMERITA, Revista de lingüística y filología clásica* 73, no. 1 (2005): 1-44.

³⁵ Alexander Eliot et al., *Mitos* (Barcelona: Labor, 1976); Harvey Alan Shapiro, *Personifications in Greek Art. The Representations of Abstract Concepts 600-400 B.* (Zürich: Acanthus, 1993), 132-165.

heroica y serena, aunque ocasionalmente pueda haber acontecido en el campo de batalla y ser consecuencia de un acto violento. Thanatos sería una muerte correcta, percibida como algo deseable, porque se ha producido en la plenitud de la edad, es decir, en un momento de juventud, cuando el sujeto está lleno de fuerza. La llegada de esta clase de muerte privaría al ser humano que la padece de tener que percibir su propia degradación física, ocasionada por el paso de los años hasta la ancianidad y la decrepitud³⁶. De ahí que Geras sea hermano de Thanatos³⁷. Ambos tendrían una naturaleza común. En cualquier caso, la visión de Thanatos desde una perspectiva heroica debe ser relativizada ya que, en el canto XI de la *Odisea*, cuando se describe cómo Odiseo se encuentra con el alma de Agamenón en el Hades, que fue asesinado por Clitemnestra, un hecho violento que invierte el orden social, dado que es la esposa quien asesina al marido en la bañera, es decir, Agamenón no muere de una forma heroica, ni en el campo de batalla, al iniciar el diálogo, Ulises le pregunta: “¿Átrida gloriosísimo, rey de hombres, Agamenón! ¿Cuál hado aterrador dios Muerte te quitó la vida?”³⁸. Thanatos es aquí imaginado sin Hypnos, más como un dios del fatal destino mortal del ser humano que como un guía del difunto en su viaje preliminar al más allá. Es como si hubiera usurpado el papel de Átropo.

Si Thanatos encarnaba a los ojos del hombre griego del periodo arcaico y del primer clasicismo una muerte positiva, su hermana, la diosa Ker, compañera inseparable de Ares, encarnaba una muerte violenta en el campo de batalla, entendida como si fuera ocasionada por un ser femenino que impide al ser humano gozar de su existencia, con independencia de su honorabilidad u origen aristocrático³⁹. Las Keres (*Κηρας*), cuyo nombre propio se expresaba en plural porque se entiende que eran varias, serían una suerte de espíritus femeninos de la muerte violenta en el campo de batalla⁴⁰. En realidad, son deidades muy diferentes de las Moiras, que eran entendidas como diosas del destino: Cloto, Láquesis y Átropo, que corta el hilo de la vida y con ello causa la muerte, un destino inseparable a la condición humana y derivado del hecho de la propia

existencia⁴¹. Keres y Thanatos, al igual que las Moiras y Thanatos, nos devuelven al espacio común que existe entre el arte antiguo y el arte medieval. En ambos periodos se entendió la muerte con un carácter dual, masculino y femenino, y se afirmó que si la mujer, en su condición de madre, es quien da la vida, también habría de ser una figura femenina, en su condición antitética, la que diera la muerte, eso sí, entendida como algo no deseado⁴². Este mismo carácter dual, heredado por la religión Judeo-Cristiana, expresó en no pocas oraciones y plegarias que Eva había sido *madre de vida y muerte*, e incluso llegó a imaginarla como una madre acunando una calavera⁴³. La problemática del doble género de la muerte afectó profundamente a la cultura visual del mundo antiguo y se mantuvo como problema figurativo en el arte medieval, que también vio a la negra muerte como una figura masculina (percibida normalmente como un general) y femenina (imaginada como una mujer fulminante).

3.2. Hypnos y Thanatos en el viaje preliminar del alma al más allá

En la civilización clásica, Hypnos y Thanatos son los dioses gemelos que, en los periodos Arcaico y Clásico, entre los siglos VIII y V a. C., se encargaban del paso preliminar en la conducción de las almas de los difuntos hacia el inframundo. A ellos les correspondía la noble acción de recoger el cuerpo y el alma del difunto en el lugar donde se hubiera producido su muerte, para llevar ambos existenciales y depositarlos en el lugar donde iban a hacerse los rituales funerarios de incineración, normalmente a la polis de la que era natural el difunto. Era en ese momento, consumida la parte material tras la cremación del cadáver, cuando un genio alado o el propio Hermes psicopompo (*ψυχοπομπός*) se hacía cargo de la custodia del alma y la conducía hasta el litoral de la laguna Estigia⁴⁴. Allí, Caronte, tras recibir el óbolo, cruzaba las almas a la otra orilla de la laguna, donde se situaba el reino de Hades⁴⁵. En consecuencia, en el mundo clásico hablamos de tres pasos preliminares a la llegada del alma al Hades, que eran protagonizados por

³⁶ Rachel Gazolla, “La bella y buena muerte: la Grecia épica y Sócrates”, *Philosophica* 28 (2005): 149-159.

³⁷ Respecto a la muerte en la plenitud, conviene recordar el mito de Cleobis y Bitón, los hijos de Cidipe, la sacerdotisa de Hera, que condujeron a su madre al Santuario de Apolo en Delfos tirando ellos mismos del carro cuando los bueyes dejaron de hacerlo, para que pudiera llegar a tiempo de participar en los rituales y ceremonias. A solicitud de su madre, los Dioses les premiaron con la muerte en la plenitud de su edad, privándoles de percibir la degradación que supone la vejez. Gisela von Richter, *Kouroi Arcaic Greek Youths. A study of the development of the Kouros type in Greek Sculpture* (Londres: Phaidon Press Ltd, 1970), 128.

³⁸ “Ἄτρεϊδῆ κούδιστε, ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγάμεμνον· τίς νύ σε κῆρ ἐδάμασσε τανηλεῖος θανάτοιο; *Od.* 11, 397, 80, extraído de: “Homer, *Odyssey*”, Perseus Digital Library, consultado el 2 de septiembre de 2020, <http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0012.tlg002.perseus-grc1>; *Odisea*, trad. José Manuel Pabón, intr. Manuel Fernández Galiano (Madrid: Gredos, 1998).

³⁹ Emily Vermeule, *Aspects of death in early greek art and poetry* (Los Ángeles: University of California Press, 1979).

⁴⁰ Jane Ellen Harrison, “The Ker as Evil Spirit”, en *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (London: Cambridge University Press, 1903), 170 y 183-87; Jenny March, *Cassell’s Dictionary of Classical Mythology* (London: Orion, 1999).

⁴¹ Thomas Blisniewski, *Kinder der dunkelen Nacht: Die Ikonographie der Parzen vom späten Mittelalter bis zum späten XVIII. Jahrhundert* (Colonia: Kleinkamp Druck, 1992); Olaya Fernández Guerrero, “Cronos y las moiras, lecturas de la temporalidad en la mitología griega”, *Pensamiento: Revista de investigación e información filosófica* 70, no. 263 (2014): 307-322.

⁴² Burton, “The Gender of Death”, 57-58.

⁴³ Vernant, *El individuo, la muerte...*, 127-148.

⁴⁴ Francisco Díez de Velasco Abellán, “Aportaciones al estudio del imaginario ático del paso al más allá: el genio psicopompo raptor del lecito Louvre CA1264”, en *Héroes, semidioses y daimones*, coords. Jaime Alvar, Carmen Blázquez Pérez y Carlos G. Wagner (Jarandilla de la Vera: Ediciones Clásicas, 1992), 59-68; María Amparo Arroyo de la Fuente, *Iconografía de Hermes en el Arte Clásico* (Madrid: Liceus Portal de Humanidades, 2009); María Amparo Arroyo de la Fuente, “Un ejemplo de sincretismo greco egipcio: Hermes-Anubis y Hermes-Thoth”, en *Homenaje a la profesora Penélope Stavriannopulu*, eds. Fernando García Romero et al. (Berlín: Logos Verlag, 2013), 59-84.

⁴⁵ Francisco Díez de Velasco Abellán, “El origen del mito de Caronte. Investigaciones sobre la idea del paso al más allá en la Atenas clásica” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1988); Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, 89.

cuatro dioses masculinos: Hypnos y Thanatos, Hermes y Caronte⁴⁶.

Como es lógico, el arte griego generado en contextos funerarios puede incluir en su decoración la representación de alguno de estos tres pasos preliminares, siendo particularmente abundantes tales representaciones en los leцитos, (λήκυθος), el vaso de forma alargada con cuello estrecho, embocadura ancha, asa lateral y pie, usado para guardar los aceites y perfumes utilizados en el embalsamamiento y preparación de los cadáveres previo a la incineración o como ofrenda a los finados una vez hecho el sepelio⁴⁷. Entre los muchos ejemplos que de esta clase de decoraciones se pueden usar para ilustrar esta afirmación, conviene detenerse en un leцитos de fondos blancos y tonos vaporosos del Museo Nacional de Atenas, ejecutado entre el 475 y el 425 a. C., donde se representa a Hermes conduciendo a las almas ante el litoral donde está atracada la barca de Caronte, con las almas (εἰδολων), representadas como si fueran mariposas que revolotean (inv. 1928), o el singular leцитos de Myrrhine, también en el Museo de Atenas, labrado en bajorrelieve en mármol hacia el 420-410 a. C., donde se representa a una muchacha joven, conducida por Hermes, que la lleva de la mano hacia el más allá⁴⁸.

La escatología funeraria del mundo antiguo fue extraordinariamente simple. Los griegos pensaban que el cuerpo y el alma eran los dos componentes que, unidos, formaban el ser. En el *Fedón* de Platón se afirma que el cuerpo es perecedero y el alma inmortal. Cuando se producía la muerte, los dos componentes se separaban y las almas viajaban al Hades, donde se convertían en entes inanes, es decir, insensibles; no gozaban, no sufrían, no sentían y habitarían allí por siempre en un lugar privado de luz, situado en la parte occidental del mundo, sin premios ni castigos⁴⁹. Es precisamente por esa condición inane que, cuando Aquiles en el Hades se entrevista con Ulises, le confiesa que preferiría ser un esclavo y volver al mundo de los vivos, antes que seguir habitando en el sombrío reino del Hades, generando con ello un interesante contraste en la evolución de su personalidad. En la *Iliada* Aquiles afirmó hasta la saciedad que deseaba morir joven y de forma heroica antes que morir sin honores militares, pero tras conocer lo que había en el reino de las inanes almas de

los difuntos, prefiere vivir como un esclavo, pero vivir al fin y a la postre, antes que seguir teniendo una existencia inane⁵⁰. Esta concepción insensible del más allá generó un vacío en la mentalidad clásica que explicaría el continuo enriquecimiento de la escatología funeraria griega a medida que los helenos fueron entrando en contacto con culturas que tenían unas ideas sobre la muerte más elaboradas, como los egipcios y los etruscos⁵¹. En principio, si el difunto recibía honras fúnebres tributadas por sus familiares y seres queridos, podía hacer el viaje al más allá sin ningún impedimento, pero si no las recibía, su alma se quedaba en el mundo de los vivos, errabunda y desorientada, dando origen al fantasma, que es, en realidad, un muerto sin descanso. En opinión del profesor Buxton, si la tumba es el lugar correcto para el cuerpo del muerto y el más allá es el lugar adecuado para su alma, un fantasma sería *una persona muerta fuera de su sitio*⁵². La geografía del más allá fue creciendo en complejidad al distinguirse en el Hades lugares para las almas que habían tenido una u otra conducta en vida, llegando a haber un juicio del alma, seguramente por asimilación y aculturación egipcia, elaborado en Grecia a partir del juicio de Osiris, que se hacía a las puertas del palacio de Hades, presidido por Minos, Radamantis y Eaco, con un pesaje de las almas cuyo fiel de la balanza vigilaba Hermes⁵³.

3.3. Thanatos y la iconografía del traslado de Sarpedón

Homero fue, en el siglo VIII a. C. el primero en hablar de los dioses Hypnos y Thanatos, desde una perspectiva épica y profundamente aristocrática⁵⁴. Se cita a Thanatos en los cantos XIV y XVI de la *Iliada*, cuando se relata cómo Patroclo mató al licio Sarpedón, hijo de Zeus y Europa, que estuvo al servicio de los troyanos y murió en el combate de una forma heroica. Su padre, Zeus, mandó a Apolo, su medio hermano, que recogiera el cuerpo inerte de Sarpedón en el campo de batalla, lo lavara y lo preparara para hacerle las honras

⁴⁶ Erwin Rohde, *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos* (México: Fondo de Cultura Económica, 2006); Francisco Díez de Velasco Abellán, *Los caminos de la muerte: religión, rito e iconografía del paso al más allá en la Grecia Antigua* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006); Juan Luis de León Azcárate, *La muerte y su imaginario* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2007), 113-135.

⁴⁷ Edmond Pottier, *Étude sur les lécythes blancs attiques à représentation funéraire* (Paris: Thorin, 1883).

⁴⁸ Francisco Díez de Velasco Abellán, "Cuerpos imaginarios: poder y descorporeización en el paso al más allá imaginado en las leцитos de fondo blanco", *Res publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas* 20, no. 3 (2017): 501.

⁴⁹ Francisco Pérez Ruíz, "Esperanza de una vida más allá de la muerte: El problema del Fedón reexaminado", *Pensamiento: Revista de investigación e información filosófica* 29, no. 153 (1983): 3-34; *Platón. Fedón. Fedro*, trad. José Domínguez Mateos (Algete: MESTAS Ediciones, 2004); Andrés Suzzarini Baloa, "La doctrina platónica del alma en el diálogo el Fedón", *Dikaiosyne: revista semestral de filosofía práctica* 17 (2006): 135-166.

⁵⁰ José S. Lasso De La Vega, "Hombres y dioses en los poemas homéricos", en *Introducción a Homero*, eds. Francisco Rodríguez Adrados y Luis Gil Fernández (Barcelona: Labor, 1984), 237-308; Carlos Megino Rodríguez, *El pensamiento de Homero sobre la realidad psicológica de la Iliada: seis conceptos fundamentales, Thymos, Phren, Noos, Etor, Ker y Kradie* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2002); Aida Míguez Barciela, "La dualidad de Aquiles y Agamenón en la trama de la Iliada", *Ágora. Estudios clásicos en debate* 12 (2010): 12.

⁵¹ Francisco Díez de Velasco Abellán, *Los caminos de la muerte: religión, rito e iconografía del paso al más allá en la Grecia Antigua* (Madrid: Trotta, 1995); Marco Simón et al., *Formae mortis...*, 271-275; Reig, "Mitos de muerte..."; Marta González González, *Creencias y rituales funerarios: el más allá en la Grecia Antigua* (Madrid: Síntesis, 2018).

⁵² Richard Buxton, "Fantasmas y religión entre los griegos: contextos y control", en *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, eds. Mercedes Aguirre Castro, Cristina Delgado Linacero y Ana González-Rivas (Madrid: Abada, 2014), 43.

⁵³ James V. Morrison, "Kerostasia, the Dictates of Fate, and the Will of Zeus in the Iliad", *Arethusa* 30, no. 2 (1997): 276-296; Arroyo de la Fuente, "Un ejemplo de sincretismo griego egipcio: Hermes-Anubis y Hermes-Thoth", 59-84.

⁵⁴ Francisco Rodríguez Adrados y Luis Gil Fernández, *Introducción a Homero* (Madrid: Guadarrama, 1963), 25-28; Kurt Heinemann, *Thanatos in Poesie und Kunst der Griechen* (Múnich: In Kommission bei A. Buchholtz, 1913).

fúnebres vistiéndole con una mortaja divina, adecuada a su rango; un honor que le correspondía por su condición de hijo de Zeus. Una vez estuviera preparado el cadáver, Apolo se lo debía llevar a Hypnos y a Thanatos para que ambos hermanos lo trasladaran a Licia, su patria, lugar donde debía recibir honras fúnebres y donde se le daría una honorable sepultura⁵⁵.

Los versos 453-461 del canto XVI de la *Iliada* desarrollan el diálogo entre Zeus y Apolo en los siguientes términos:

Marcha tú, amado Febo, y el cadáver de Sarpedón saca de entre las flechas y llevado del río a la corriente, lávale allí. Después con ambrosía úngele dulce y de inmortal ropaje le vistas, y a Thanatos se le entregas y a su hermano gemelo, el dulce Hypnos, para que le acompañen y le lleven en rápida carrera al poderoso reino de la ancha Licia, y sus hermanos y deudos le sepulten y, erigido un túmulo soberbio, la columna pongan con inscripción; que estos honores debidos son a los que ya murieron⁵⁶.

En los versos 671-683 del canto XVI de la *Iliada* Apolo cumple la orden que le dio su padre y, lavado y vestido noblemente el cadáver de Sarpedón, lo entrega a los gemelos Hypnos y Thanatos, calificados como raudos en el desempeño de su oficio, para trasladarlo al lugar del que procedía su *gens* familiar, Licia:

A Sarpedón divino levantando y llevándolo a muy luega distancia de la zona poblada de disparos, lo lavó en las corrientes de un río, lo ungió de ambrosía y vistió de inmortales vestiduras, y lo enviaba, para que consigo se lo llevaran, a Hypnos y a Thanatos, gemelos y raudos acompañantes, que justamente, le depositaron muy deprisa en el fértil territorio comunal de la dilatada Licia⁵⁷.

Los versos 230-231 del canto XIV de la *Iliada* revelan, como los posteriores del canto XVI que acabamos de nombrar, que Hypnos y Thanatos eran gemelos:

⁵⁵ En opinión de Almagro, el sujeto debe regresar a *teutates* genealógico de su alma para descansar correctamente, de ahí la importancia de hacer el rito del traslado a la patria para, a través de las honras fúnebres, reconocer la heroicidad del difunto. Martín Almagro Gorbé, *Teutates: el héroe fundador y el culto heroico al antepasado en Hispania y en la Keltiké* (Madrid: Real Academia de la Historia, 2011), 266-271.

⁵⁶ αὐτὰρ ἐπὶν δὴ τὸν γε λίπη ψυχὴ τε καὶ αἰὼν./πέμπειν μιν θάνατόν τε φέρειν καὶ νῆδυμον ὕπνον/εἰς ὃ κε δὴ Λυκίης εὐρείης δῆμον ἴκονται./ἐνθά ἔ ταρχύουσι κασίγνητοί τε ἔται τε/τύμβω τε στήλῃ τε: τὸ γὰρ γέρας ἔστι θανόντων./ὧς ἔφατ', οὐδ' ἀπίθησε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε:/αἵματοέσσας δὲ ψιᾶδας κατέχευεν ἔραζε/παῖδα φίλον τιμῶν, τὸν οἱ Πάτροκλος ἐμλεε/φθίσειν ἐν Τροίῃ ἐριβόλακι τηλόθι πάτρης. *Il.* 16, 453-461, extraído de: "Homer, Iliad", Perseus Digital Library, consultado el 6 de septiembre de 2020, <http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0012.tlg001.perseus-grcl>; *Iliada*, intr., trad., n. Emilio Crespo Güelmes (Madrid: Gredos, 2008).

⁵⁷ πέμπε δὲ μιν πομποῖσιν ἅμα κραιπνοῖσι φέρεσθαι/ὕπνω καὶ θανάτῳ διδυμάοσιν, οἳ ῥά μιν ὄκα/θήσουσ' ἐν Λυκίης εὐρείης πῖνοι δῆμω./ἐνθά ἔ ταρχύουσι κασίγνητοί τε ἔται τε/τύμβω τε στήλῃ τε: τὸ γὰρ γέρας ἔστι θανόντων./ὧς ἔφατ', οὐδ' ἄρα πατρὸς ἀνηκούστησεν Ἀπόλλων./βῆ δὲ κατ' Ἰδαίον ὄρεον ἐς φύλοπιν αἰνῆν./αὐτίκα δ' ἐκ βελῶν Σαρπηδόνα δῖον ἀείραζε/πολλὸν ἀπὸ πρό φέρων λῶσεν ποταμοῖο ῥοῆσι/χρῖσεν τ' ἄμβροσίῃ, περὶ δ' ἄμβροτα εἴματα ἔσσε:/πέμπε δὲ μιν πομποῖσιν ἅμα κραιπνοῖσι φέρεσθαι./ὕπνω καὶ θανάτῳ διδυμάοσιν, οἳ ῥά μιν ὄκα/κάθεσαν ἐν Λυκίης εὐρείης πῖνοι δῆμω. *Il.* 16, 671-683, extraído de: Perseus Digital Library, "Homer, Iliad."; Crespo Güelmes, *Iliada*.

Y allí se topó con el Sueño, hermano de la Muerte, y, cual cumplía, le tomó la mano y por su nombre a él se dirigía y le decía: Oh Sueño, rey de todos los dioses y de todos los hombres! Si en otra ocasión escuchaste mi voz, obedéceme también ahora, y mi gratitud será perenne. Adormece los brillantes ojos de Zeus⁵⁸.

En no pocos textos de la literatura griega se cita a los hermanos Muerte y Sueño usando el modo dual, una forma gramatical relativamente frecuente, usada para declinar palabras cuyo significado refleja cosas que por naturaleza son dos, como los ojos, las orejas o los gemelos: ὕπνω καὶ θανάτῳ διδυμάοσιν, ο διδυμοὶ ἀδελφοὶ θεοί, literalmente: *dioses hermanos gemelos*⁵⁹. Los gemelos, al nacer, son paridos, primero uno y luego otro, de modo que Homero, al nombrar a Thanatos antes que a Hypnos, reconoce que era el hermano mayor y así se les cita siempre. Esa diferencia condujo, en la iconografía, a distinguirlos jugando con el color del pelo, más oscuro el de Thanatos y más claro el de Hypnos, barbado Thanatos e imberbe Hypnos.

La representación del traslado del cadáver de Sarpedón por Hypnos y Thanatos fue relativamente abundante en los periodos de exaltación bélica porque el tema del funeral aristocrático de un hijo de Zeus muerto en batalla se ajustaba bien a los valores morales defendidos por la polis arcaica y clásica en momentos políticos tan delicados como las Guerras Médicas (499 - 449 a. C.) y las Guerras del Peloponeso (431- 404 a. C.). En opinión de Díez Velasco, el tema fue tratado como un paliativo tranquilizador para la mentalidad familiar. Si el joven que iba a la guerra moría valerosamente en un lugar lejano, defendiendo los intereses de su polis, los dioses Hypnos y Thanatos velarían por el traslado de su cuerpo y su alma a su lugar de origen a fin de que sus familiares y deudos pudieran darle correctas honras fúnebres, garantizando con ello su viaje al más allá⁶⁰. Un alto número de los soldados que participaron en las Guerras Médicas y en las Guerras del Peloponeso murieron lejos de sus ciudades y sus cadáveres nunca fueron recuperados, ni repatriados. Quizá su representación en la panza de los lecitos llenaba imaginariamente con un cuerpo simbólico el cenotafio erigido para el familiar muerto en un lugar lejano. Durante el duelo, *la imagen serviría para fijarlo y ritualizarlo como si de cualquier otra muerte se tratara, aunque en este caso se careciese del objeto fundamental en el ritual que es el cadáver*⁶¹. La perpetuación de esta mentalidad convirtió la temática del traslado del cadáver de Sarpedón en uno de los asuntos más habituales en la decoración pictórica de las producciones cerámicas asociadas al banquete fúnebre (cráteras, cántaros y kilix) y al ceremonial de limpieza y ungimiento del cadáver con agua, aceites olorosos y perfumes (sítulas lustrales y lecitos). Se creaba así, a través de estas iconografías, un paralelismo entre el funeral de Sarpedón y el funeral del

⁵⁸ ἐξ Ἀθόω δ' ἐπὶ πόντον ἐβήσετο κυμαίνοντα./Ἀἴμων δ' εἰσαφίκανε πόλιν θείοιο Θόαντος./ἐνθ' ὕπνω ζῦμβλητο κασιγνήτῳ Θανάτοιο./ἐν τ' ἄρα οἱ φῶ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἐκ τ' ὀνόμαζεν. *Il.* 16, 230-231, extraído de: Perseus Digital Library, "Homer, Iliad."; Crespo Güelmes, *Iliada*.

⁵⁹ Jaime Berenguer Amenós, *Gramática griega* (Barcelona: Bosch, 2003), 44.

⁶⁰ Aguirre Castro, "La muerte en la Antigua Grecia...", 26-35.

⁶¹ Díez de Velasco Abellán, *Los caminos de la muerte: religión, rito e iconografía del paso al más allá en la Grecia Antigua*; Díez de Velasco Abellán, "Cuerpos imaginarios...", 493-506.

aristócrata a quien pertenecía la tumba para la que se había fabricado el recipiente⁶². Si Sarpedón había sido llevado por Hypnos y Thanatos al más allá en su viaje preliminar, se deseaba lo mismo para el propietario de la tumba, creando una especie de metáfora pre-figurativa.

Desde un punto de vista estrictamente iconográfico se documentan nueve variantes figurativas en la representación del traslado del cuerpo de Sarpedón. La primera, la más sencilla, se limita a representar a los hermanos Hypnos y Thanatos como si fueran hoplitas, vestidos con las panoplias defensivas habituales en los soldados de tierra: linotorax, grevas, espada enfundada y casco corintio con cimera⁶³. A veces, en vez de vestidos, se les representa desnudos, figurando sus cuerpos con una complexión atlética, a base de cuartos de circunferencia pectorales, abdominales e inguinales, tal y como era lo habitual en la representación del cuerpo masculino durante el periodo clásico⁶⁴.

Con independencia de su desnudez o atuendo militar, Hypnos y Thanatos pueden tener alas en la espalda para indicar que son veloces al recoger el cadáver de Sarpedón y llevarlo a Licia. Sarpedón siempre es representado desnudo o vestido sólo con las grebas, porque en la *Iliada* se dice que Patroclo, tras haberle dado muerte, le despojó de sus armas. Barbados o imberbes, sólo se puede distinguir quién es Hypnos y quién Thanatos por los epígrafes, siendo lo más habitual representar a Thanatos cogiendo el cadáver de Sarpedón, representado en paralelo horizontal al suelo, por los hombros, mientras su gemelo, Hypnos, lo hace por los pies. Así aparecen, por ejemplo, en el aríbalo ático de figuras rojas atribuido al pintor Dinos, datado entre el 430 y el 420 a. C., que se conserva en el Merseyside Museum de Liverpool⁶⁵, en la Crátera atribuida al pintor Eucárides, de entre el 490 y el 480 a. C., del Museo del Louvre⁶⁶ y en el ánfora ática de figuras negras, de entre el 550 y el 500 a. C. de la colección Lancaster de Portugal⁶⁷ (fig. 2).



Figura 2. Crátera caliciforme de figuras rojas atribuida al pintor Eucárides, con representación del traslado del cadáver de Sarpedón por Hypnos y Thanatos desnudos, h. 490-480 a. C. Fuente: ©Museo del Louvre.

La segunda variante iconográfica es un tipo figurativo que surge del enriquecimiento del tipo anterior añadiendo uno o dos hoplitas, situados a derecha e izquierda, lo que da origen a una composición en paréntesis, tal y como sucede, por ejemplo, en un kilix ático de figuras rojas atribuido a Eufronio, ejecutado hacia el 520-510 a. C., conservado en la Nelson Bunker Hunt Collection de Dallas. Aunque en principio tales soldados representarían de una manera abstracta a los deudos y familiares de Sarpedón que le van a hacer un funeral, a veces aparecen identificados con los nombres de Hipólito y Leodamante, sin que la *Iliada*, la *Odisea* o cualquier otro poema épico nos aclaren qué relación tenían con Sarpedón. A mi juicio, tal identificación debe derivar del contenido de alguno de los poemas del ciclo troyano cuyo contenido se ha perdido, en el que se describiría el funeral. Por lógica, dado que Sarpedón estaba al servicio de los troyanos, la identidad y linaje de Hipólito y Leodamante habrían de buscarse entre los componentes del ejército troyano.

La tercera variante iconográfica añade la representación de Apolo, pudiendo o no estar los hoplitas, y traduce fielmente en imagen el pasaje de la *Iliada* en el que Febo, siguiendo las órdenes que le dio Zeus, habiendo amortajado el cadáver de Sarpedón, encarga a Hypnos y a Thanatos su traslado a Lidia, tal y como puede verse, por ejemplo, en el leцитos ático de figuras negras atribuido al pintor Haimón, o Hemón, ejecutado entre el 490 y el 410 a. C., conservado en el Liebieghaus Museum de Frankfurt⁶⁸. Tsingarida ha estudiado algunos de los recursos figurativos y problemas de composición abordados con diferentes resultados por los pintores de vasos del siglo VI y V a. C. a la hora de representar el traslado del cuerpo de Sarpedón, llegando a la conclusión de que la representación de Apolo, o en su defecto de Hermes

⁶² La presencia de la imagen de Hypnos y Thanatos en la decoración de algunas crateras, donde se atemperaba el furor del vino con agua y frutas antes de servirlo a los comensales, y en las decoraciones de ciertos kilix y cántaros, nos hace pensar que el tema era elegido en relación con la imagen que el anfitrión del banquete quería proyectar de sí mismo ante sus invitados, no necesariamente relacionada con el banquete funerario, sino más bien con los ideales bélicos expresados en la *Iliada* y con su uso político por las élites aristocráticas de Atenas y de otras polis. En la cratera se conjura la idea de una buena muerte heroica, conforme a los ideales castrenses del siglo VI y V a. C., mientras que en el leцитos se desea para el difunto un buen viaje al más allá. Ricardo Olmos, *Cerámica griega* (Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. Ministerio de Cultura, 1978); Helga Willinghofer, *Thanatos: Die Darstellung des Todes in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit* (Marburg: Tectum, 1996).

⁶³ Anthony Snodgrass, *Early Greek armour and weapons from the end of the Bronze age to 600 BC* (Edinburg: Edinburgh University Press, 1964); Carla Mainoldi, "Sonno e morte in Grecia antica", en *Rappresentazioni della morte*, ed. Renato Raffaelli (Urbino: Quattroventi, 1987), 9-46.

⁶⁴ Kenneth Clark, *El desnudo* (Madrid: Alianza Editorial, 2002).

⁶⁵ Archivo de Merseyside Museum de Liverpool (AMML), Inv. 50.43.12.; Jan Bazant, "Thanatos", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 7, no. 1-2 (1994): 904-908 y 616-618.

⁶⁶ Archivo de Museo del Louvre (AML), Inv. G. 163; Niegel Jonathan Spivey, *The Sarpedon Krater: The life and afterlife of a Greek vase* (Chicago: University of Chicago Press, 2018), 152.

⁶⁷ Rebecca Georgiades, "Deathly Depictions and Descriptions. Understanding Attic Representations of the Deceased in the Afterlife in Text and Image during the 6th and 5th Centuries BC" (Tesis Doctoral, Sydney University, 2016), 41.

⁶⁸ Archivo de Liebieghaus Museum de Frankfurt (ALMF), Inv. 5133; John Boardman, *Greek Sculpture: The late classical period* (Londres: Thames and Hudson, 1995).

(tema que trataremos de inmediato), genera un eje de simetría que permite articular un doble paréntesis, formado por Hypnos y Thanatos e Hipólito y Leodamante, dotando a lo representado de sentido del volumen y espacialidad en perspectiva, con figuras en primer plano (Hypnos y Thanatos), figuras en plano medio (Sarpedón) y figuras en plano de fondo (Apolo y Hermes)⁶⁹.

La cuarta variante iconográfica, acaso la más exitosa y conocida, incorpora a Hermes en lugar de Apolo, deidad muy fácil de reconocer por llevar el caduceo en la mano, el petaso sobre la cabeza (gorro de ala ancha) y las sandalias aladas. A este tipo iconográfico se ajusta una de las más famosas cráteras áticas caliciformes de figuras rojas, firmada por el alfarero Euxiteo y por el pintor Eufronio, ejecutada hacia el 515 a. C., conservada actualmente en el Museo de Cerveteri, que, entre 1972 y 2008, estuvo en el Metropolitan de Nueva York, y fue devuelta por el gobierno estadounidense al italiano. Su exquisita elegancia formal la convierten en uno de los grandes hitos de la pintura ática de figuras rojas. En la cara A están representados Hypnos y Thanatos trasladando el cadáver de Sarpedón en presencia de Hermes, acompañados de inscripciones que permiten la identificación indubitable de todas las figuras⁷⁰. Eufronio sintetizó en una sola imagen tres momentos diacrónicos del relato homérico: el primero es una alusión velada a la preparación del cadáver previa al traslado de Sarpedón a Licia, tan evidente como necesaria si tenemos en cuenta que el cadáver representado, inerte y totalmente desnudo (únicamente lleva puestas las grebas), está asañado por las flechas de sus enemigos y las heridas están representadas sangrando, es decir, antes de que Apolo le lavara, ungiera y amortajara. Esa misma imagen sirve, en segundo lugar, para representar la llegada a Licia de Hypnos y Thanatos, cargados con el cuerpo de Sarpedón, en el momento en que depositan el cadáver en el sitio donde se le han de tributar honras fúnebres, siendo de gran habilidad por parte de Eufronio la representación de la veloz carrera de los gemelos, en el momento justo de detenerse para depositarlo en el suelo. El tercer y último momento sería la recepción del alma de Sarpedón por Hermes, que ha de conducirlo al litoral de la laguna Es-

tigia. La composición se enriquece con la presencia de los dos soldados a la manera de paréntesis, identificados por los epígrafes como Hipólito y Leodamante.

Si comparamos la crátera de Cerveteri con el kilix de Dallas, ambos obra de Eufronios, encontramos una interesante diferencia: en el Kilix de Dallas Hypnos y Thanatos son representados como hoplitas, mientras que en la crátera de Cerveteri son genios alados. Robertson alabó el detalle con que Eufronio representó las alas de ambos dioses y la malla del linotorax de Thanatos, entendiéndose que ambos detalles son de lo más sofisticado de la pintura de vasos, como lo es también su tratamiento del volumen y la espacialidad, con unas figuras representadas delante y otras detrás⁷¹. En la cara B fueron representados tres jóvenes preparándose para el combate en presencia de dos hoplitas, un tema aparentemente inconexo con la traslación del cadáver de Sarpedón. Uno de los jóvenes lleva un llamativo escudo decorado con un cangrejo, un animal fiero y extremadamente combativo.

La crátera de Cerveteri se suele poner como ejemplo de la conciencia artística de los pintores de vasos, dado que está firmada en la parte superior de la cara A por el alfarero Euxiteo y por el pintor Eufronio, que puso: *Ευφρονιο εγραψεν* (*Eufronio lo dibujó*) y en la cara B, en una posición semejante: *Λεαγρο καλος*, literalmente: *Leagro el bello*, sin que esté del todo claro si es un tercer artista o simplemente el propietario y mecenas de la obra (fig. 3).



Figura 3. Crátera caliciforme ática de figuras rojas firmada por el alfarero Euxiteo y el pintor Eufronio, con representación del traslado del cadáver de Sarpedón por Hypnos y Thanatos en presencia de Hermes, h. 515 a. C. Fuente: ©Metropolitan Museum of Art of New York.

La quinta variante iconográfica incorpora mujeres en el lugar donde en las anteriores tipologías iconográficas estaban situados Apolo, Hermes, Hipólito y Leodamante, de imposible identificación al carecer de epígrafes. Cuando en el lugar donde hubieran estado Hermes o Apolo aparece

⁶⁹ Athena Tsingarida, "The death of Sarpedon: Workshops and Pictorial Experiments", en *Hermeneutik der Bilder: Beiträge zu Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*, eds. Stefan Schmidt y John H. Oakley (Munich: Beck C. H., 2009), 135-142.

⁷⁰ La crátera firmada por Eufronios entró en el Metropolitan de Nueva York en 1972, con el número de inv. 1972.11.10. En 2008 fue devuelta por Estados Unidos a Italia. Se expuso temporalmente en el Museo Nacional Etrusco de Villa Giulia en Roma, hasta que, en 2014, pasó al Museo Nazionale de Cerite, en Cerveteri. Desde el punto de vista material mide la nada despreciable altura de 45,8 cm., diámetro superior de 55,15 cm. y diámetro de pie de 29,5 cm., con una capacidad aproximada de 45 litros. El tamaño de las figuras representadas en la panza alcanza la altura de 19 cm. El vaso se rompió ya en la antigüedad y conoció una reparación a base de dos grapas de metal colocadas con sumo cuidado para no dañar las figuras. Pierre Devambez, "Le nouveau cratère d'Eufhormios au Metropolitan Museum", *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 117, no. 3 (1973): 370-372; Ashton Hawkins, "The Euphronios Krater at the Metropolitan Museum: A Question of Provenance", *Hastings Law Journal* 27, no. 5 (1976): 1163-1181; Robert Manuel Cook, *Greek painted pottery* (Londres: Methuen & Co., 1982); Dietrich von Bothmer, *Greek base Painting* (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1987); Dietrich von Bothmer, "Euphronios peintre à Athènes au VI^e siècle av. J. C.", en *Catalogue de l'exposition au musée du Louvre*, eds. Alain Pasquier y Martine Denoyelle (Paris: Edition Réunion des Musées Nationaux, 1990), 77-88; Lars Albinus, *The House of Hades: Studies in Ancient Greek Eschatology* (Aarhus: Aarhus University Press, 2000), 5; Spivey, *The Sarpedon Krater*.

⁷¹ Martín Robertson, *El arte griego* (Madrid: Alianza Editorial, 1991), 127-128.

una figura femenina, normalmente vestida con peplos y dotada de alas, se la identifica como una deidad. Bien podría ser Perséfone, la esposa de Hades, que ha de recibir el alma del difunto en el inframundo, como Átropo, la parca que quita la vida, o como Iris, sin descartar la posibilidad de que sea Nike, la diosa de la Victoria, algo muy coherente con el tono exaltatorio y belicista de algunos de los contextos arqueológicos en que han aparecido esta clase de cerámicas. Un ejemplo interesante de la variante figurativa que acabamos de describir es el kilix ático de figuras negras atribuido al pintor de Haimón, de principios del siglo V a. C., conservado en el Museo Nacional de Atenas⁷².

Más problemática resulta la interpretación de esta iconografía cuando aparecen dos figuras femeninas, tal y como sucede en el kilix ático de figuras rojas, atribuido al pintor de Nicóstenes, que en realidad está firmado por Pampaioi: Πανφαίος εποίησεν, datado hacia el 510 a. C., encontrado en Vulci y conservado en el British Museum, donde se representan, flanqueando a Hypnos y Thanatos, cargados con el cadáver de Sarpedón, dos figuras femeninas formando la consabida composición en paréntesis, que se han interpretado como dos de las tres Parcas, en el momento de comprobar si el difunto ha cumplido el destino humano que para él se había trazado. Una de ellas lleva en la mano el caduceo de Hermes. Crespo Güemes piensa, en cambio, que son Iris y una ninfa. Incluso podría ser el séquito de plañideras en el funeral, dado que una de las mujeres se lleva la mano al pecho en gesto de desesperación. En ese caso serían los deudos haciendo el funeral. Aunque Hypnos y Thanatos, al ser gemelos, son representados normalmente con el mismo aspecto y sólo se les diferencia si tienen epígrafes, a veces, como sucede en el kilix del British, los artistas les imaginaron a Thanatos moreno y a Hypnos rubio y ambos imberbes⁷³ (fig. 4).



Figura 4. Kilix ático de figuras rojas, firmado por Pampaioi, atribuido al pintor de Nicóstenes, con representación del traslado del cadáver de Sarpedón por Hypnos y Thanatos en presencia de dos de las Parcas o de Iris, h. 510 a. C. Fuente: ©British Museum.

La sexta variante iconográfica presenta el traslado del cadáver de Sarpedón por Hypnos y Thanatos con el *ειδολον* volando sobre su cadáver, es decir, el alma o el espíritu del difunto representado como una mariposa agitando las alas, o bien imaginado como un doble de la imagen del guerrero, vestido con la panoplia habitual (linotorax, grebas, casco corintio, escudo circular y lanza...), dotado con alas de mariposa o de insecto, revoloteando encima del cuerpo en el que había habitado para indicar así que, con la llegada de la muerte, el cuerpo y el alma se separan. Con este sencillo procedimiento visual se expresa que Hypnos y Thanatos son los dioses encargados del paso preliminar en el viaje del difunto al más allá al transportar el cuerpo y el alma desde el lugar donde se produjo su muerte hasta el lugar donde se iba a hacer el sepelio. A este tipo iconográfico corresponden, por ejemplo, dos ánforas áticas de figuras negras, atribuidas al pintor de Diosfos⁷⁴, casi idénticas en su composición, ejecutadas hacia el 500 a. C. La primera se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York⁷⁵, mientras que la segunda se conserva en el Louvre⁷⁶ y se diferencian por los temas tratados en la cara B del vaso. En el ánfora del Metropolitan se representa a Eos (la Aurora), llevando el cuerpo muerto de su hijo Menón, mientras que en el ánfora del Louvre se representa a dos soldados, un hoplita griego y un arquero oriental con gorro frigio. En ambos casos son referencias veladas al contexto bélico de las Guerras Médicas, catalizadas simbólicamente a través del ciclo troyano. A este mismo tipo figurativo se ajustan los Hypnos y Thanatos del olpe de figuras negras ejecutado por el pintor del Vaticano que se conserva en el Nicholson Museum de la Universidad de Sydney⁷⁷ y el dinos de figuras rojas del Museo de Liverpool⁷⁸ (fig. 5).

En el siglo V a. C. la iconografía de Hypnos y Thanatos trasladando el cadáver de Sarpedón se hizo extensiva a la de cualquier ser humano que hubiera muerto en acto de servicio a la polis, para el cual se deseaba que, aunque hubiera muerto lejos de su patria y no se hubiera podido recuperar su cadáver, ambos dioses le trasladaran a su lugar de origen, aunque solo fuera en sentido figurado, para que sus deudos y familiares le tributaran correctas honras fúnebres. Es por eso que, en los leцитos de fondo blanco y tonos vaporosos del siglo V a. C., salvo que tengan epígrafes o sean una variante figurativa inconfundible, no es fácil saber si el cadáver trasladado corresponde a Sarpedón o a

⁷⁴ Una de las características esenciales del estilo del pintor Diosfos es la estilización de las figuras formando composiciones de gran claridad. Dietrich von Bothmer, *Guide to the collections: Greek and Roman Art, The Metropolitan Museum of Art* (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1966).

⁷⁵ Archivo del Metropolitan Museum de Nueva York (AMMY), Inv. 56.171.25. El diámetro de base mide 6,6 cm, la altura 18,3 cm. y el diámetro de boca 8,7 cm. Egon Peifer, *Eidola: und andere mit dem Sterben verbundene Flügelwesen in der attischen Vasenmalerei in späarchaischer und klassischer Zeit* (Frankfurt: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 1983), 235-247; Shapiro, *Personifications in Greek Art*, 136-138; Spivey, *The Sarpedon Krater*, 154-155, fig. 42.

⁷⁶ AML, Inv. F388. Altura: 21 cm. Tsingarida, "The death of Sarpedon", 135-142.

⁷⁷ Archivo de Nicholson Museum de la Universidad de Sydney (ANMUS), Inv. NM98.150. Elisabeth Bollen, "War", en *Nicholson Museum. Life in Ancient Greece*, ed. Elisabeth Bollen (Sydney: Sydney University Museums, 2015), 17.

⁷⁸ AMML, Inv. LL5060. Georgiades, *Deathly Depictions and Descriptions*, 64.

⁷² Archivo del Museo Nacional de Atenas (AMNA), NM 505 (BADN 331676); Ángel Manuel de Jorge Guillermo, Tania Rodríguez Martínez y Xerach Melle Fernández Smeding, "Hipno. Estudio iconográfico y religioso de Hipno y sus mitos a través de los vasos áticos de los siglos VI-IV a.e.," Web del Prof. Dr. Francisco Díez de Velasco, Universidad de La Laguna, consultado el 17 de septiembre de 2020, <https://fradive.webs.ull.es/sem/Hipno.htm>.

⁷³ Archivo del British Museum (ABM), Inv. E12. 1841,0301.22. El diámetro de la copa mide 41,9 cm y su altura 12 cm. Carl Robert, *Thanatos* (Berlín: Reimer, 1879), 9; Shapiro, *Personifications in Greek Art*, 134-135.

un guerrero contemporáneo al lecythos que hubiera muerto, generando con ello una séptima variante iconográfica, un tanto confusa, en la que lo más distintivo es la inclusión de la representación del túmulo donde se tenía que labrar el nombre del difunto para guardar memoria de su existencia. Con esta séptima variante figurativa se materializaba en imagen el pasaje de la *Iliada* donde se dice: *Erigido un túmulo soberbio, la columna pongan con inscripción; que estos honores debidos son a los que ya murieron*⁷⁹.



Figura 5. Ánfora ática de figuras negras atribuida al pintor de Diosfos, con representación del traslado del cadáver de Sarpedón con su eidolon por Hypnos y Thanatos, h. 500 a. C. Fuente: ©Metropolitan Museum of Art of New York.

En el centro de la composición, en el lugar que hubieran ocupado Hermes o Apolo en los tipos iconográficos ya analizados, se emplaza el cenotafio, compuesto por un triple escalón a manera de fundamento (eutinterio, estilóbato y estilóbato superior), una columna con un capitel (normalmente dórico) o un pilar de sección cuadrada y un tejado a dos aguas generando un pequeño frontón triangular. A menudo, sobre la columna o a media altura del pilar, se representa un casco corintio, colgado o sobrepuesto, señalando con él que la tumba corresponde a un hombre muerto con honores militares. Alrededor de la columna se disponen las ofrendas funerarias habituales en el siglo V a. C.: cintas de tela atadas a la columna, huevos, lecythos... Delante del monumento, Hypnos y Thanatos, vestidos con la panoplia de los hoplitas o desnudos, depositan el cadáver de Sarpedon o del soldado difunto, también desnudo o vestido con linotorax. A este tipo figurativo corresponde el famoso lecythos de fondo blanco y tonos vaporosos, ejecutado hacia el 430 a. C., atribuido al pintor de Thanatos, conservado en British Museum, una de cuyas peculiaridades es diferenciar el aspecto de Thanatos, representado como si fuera más mayor, moreno y barbado, de la apariencia de Hypnos, imberbe y de cabellos rizados⁸⁰. El nombre de laboratorio de arte *Pintor de Thanatos* sirve

para atribuir a este anónimo artista ático más de 15 lecythos repartidos por distintos museos, decorados con el trasladando del cadáver de Sarpedón, desarrollando composiciones muy homogéneas y estilizadas⁸¹ (fig. 6).



Figura 6. Lecitos ático de fondos blancos, atribuido al pintor de Thanatos, con el traslado del cadáver de Sarpedón por Hypnos y Thanatos diferenciándoles por medio del color del pelo y la barba, h. 430 a. C. Fuente: ©Metropolitan Museum de Nueva York.

Dentro de esta misma variante iconográfica deben estudiarse varios lecythos que añaden sensibles variantes figurativas, como el lecythos ático atribuido al pintor de Sabouroff, datado entre el 470 y el 440 a. C., conservado en el Museo Británico, en el que Hypnos y Thanatos, alados, visten túnicas de intenso color rojo⁸², semejantes a las que pueden verse en los fragmentos de otro lecythos ático del Metropolitan de Nueva York, del 440-430 a. C., atribuido al pintor de Hypnos⁸³. En el lecythos encontrado en Eretría, atribuido al pintor de Quadrato, ejecutado hacia el 420 a. C., hoy en el Museo Nacional de Atenas, se incluye una representación de Hermes de forma que, si leyéramos la composición en friso, de izquierda a derecha, los gemelos Hypnos y Thanatos depositarían primero el cadáver al pie del túmulo y luego Hermes se haría cargo de su alma para llevarla a la Estigia⁸⁴.

En ocasiones está claro que el cadáver representado no es el de Thanatos, sino el de un hombre o mujer con-

⁷⁹ Il. 16, 453-461, 435-436, extraído de: Perseus Digital Library, "Homer, Iliad."; Crespo Güelmes, *Iliada*.

⁸⁰ ABM, Inv. 1876.0328.1. D58. Altura 48.85 cm. Pottier, *Étude sur les lécythes blancs...*, 25, 33, 100; John H. Oakley y Olga Palagia, *Athenian potters and Painters* (Oxford: Oxbow Books, 2009), 68; John D. Beazley, *Attic Red figure Vase Painters* (Oxford: Clarendon Press, 1963), 1228.

⁸¹ Entre los lecythos identificados, en el Museo Británico se conservan los que están inventariados con los números: D.57, D.60 y D.67; en el Art Walters Museum, en el Museo Nacional de Atenas, en el Metropolitan de Nueva York, etc. Donna Kurtz, *Athenian White Lekythoi* (Oxford: Oxford University Press, 1975), 38-41; Toby Schreiber, *Athenian base construction. A Potter's Analysis* (California: Paul Getty Museum, 1999), 178; Stelios Lydakias, *Ancient Greek painting and its echoes in later art* (Los Ángeles: Melissa Pub House, 2004).

⁸² ABM, Inv. 1884.0223.2. D59. Ian Jenkins y Victoria Clare Turner, *La belleza del cuerpo. Arte y pensamiento en la Grecia Antigua* (Alicante: Museo Arqueológico de Alicante-MARQ, 2009), 70-73.

⁸³ AMMNY, Inv. 23.160.43; John H. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens: The evidence of the White Lekythoi* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 128.

⁸⁴ AMNA, Inv. 12783; Edmond Pottier, "Thanatos et quelques autres représentations funéraires sur des lecythes blancs attiques", *Monuments et mémoires de la Fondation Eugene Piot* 22, no. 1 (1916): 35-53; Efthymia Mintsí, "Hypnos et Thanatos sur les lécythes attiques à fonds blanc (deuxième moitié du Ve siècle av JC)", *Revue des Études Anciennes* 99 (1997): 47-61.

temporáneos a la fabricación del lecito, representados de conformidad al modelo iconográfico del traslado del cadáver de Sarpedón, es decir, Thanatos coge el cadáver por los hombros, Hypnos por los pies y el monumento fúnebre, más o menos elaborado, al fondo. Estaríamos, por tanto, ante una octava variante iconográfica, en la que se democratiza la iconografía del pasaje de la *Iliada*, poniéndola al servicio ideológico de un aristócrata o de cualquier individuo con capacidad económica para adquirir este producto en el mercado, bien sea un hombre o una mujer que, en todo caso, se apropiaría de la iconografía del traslado preliminar, quizá deseando para sí misma los honores que hubiera recibido un militar. Quizá sea excesivo suponer para los cadáveres particulares representados en esta clase de lecitos un papel destacado en las guerras Médicas o en las guerras del Peloponeso, aunque ciertamente Díez Velasco interpreta esta clase de imágenes como sustitutivas de los cadáveres no recuperados o imposibles de trasladar a la polis en el contexto bélico del siglo V a. C.⁸⁵

Sea como fuere, en el lecito ático de figuras negras, atribuido al pintor de Atenea, ejecutado hacia el 490 a. C., hoy en el Museo de Pérgamo, en Berlín⁸⁶, se representan, delante del túmulo, las armas del difunto amontonadas a la manera de triunfo militar junto al habitual casco corintio. Si en la *Iliada* se dice que Patroclo despojó a Sarpedón de sus armas tras haberle vencido, el cadáver representado en este lecito no puede ser el de Sarpedón, sino el de un soldado anónimo, contemporáneo a la fabricación del vaso, acaso muerto en heroica defensa de los intereses de la polis en alguna guerra lejos de su patria. En dos lecitos, adjudicados al pintor de Cuadrado (nombre de laboratorio usado para aludir a la obra a un artista ático con un modo muy concreto de pintar), que se conservan en el Museo Nacional de Atenas, ambos de fondo blanco y tonos vaporosos, se representa, en el primero, el traslado de un hombre que no puede ser Sarpedón, pero cuyos epígrafes identificativos resultan ilegibles⁸⁷, mientras que en el segundo, el cadáver trasladado corresponde a una mujer, cuya cabeza se ciñe con una rica diadema y cuyo monumento fúnebre se corona con una interesante acrotera de volutas jónicas, junto a la cual, en un segundo término, captado en perspectiva, espera Hermes para recoger su alma, con Caronte a la derecha, montado en su barca, que aguarda a la altura de la proa para conducirla al más allá, en una composición que, desde un punto de vista formal, por su estilización, se ha atribuido al pintor de Thanatos⁸⁸. Con independencia del valor que tiene la aparición de una mujer en una iconografía tan compleja, siendo como fue la civiliza-

ción griega esencialmente belicosa y masculina, se pueden citar otros lecitos del Museo Nacional de Atenas en los que el cadáver trasladado corresponde a una mujer⁸⁹.

En un lecito de fondo blanco conservado también en el Museo Nacional de Atenas, ejecutado por un anónimo artista cercano a la forma de pintar del pintor de Londres, el cadáver trasladado es el de un adolescente⁹⁰. En el siglo V a. C., por tanto, la iconografía del traslado del cadáver de Sarpedón, entendida como paso preliminar para la llegada de su alma al más allá, sirvió de modelo para la representación del primer paso del viaje al Hades de cualquier finado (fig. 7).



Figura 7. Lecitos ático de fondos blancos, atribuido al pintor de Thanatos, con representación del traslado del cadáver de una mujer por Hypnos y Thanatos en presencia de Hermes, h. 500 a. C. Fuente: ©Museo Nacional de Atenas.

El proceso de helenización de Etruria fue tan intenso, que el mito de Hypnos y Thanatos llevándose el cadáver de Sarpedón, y por extensión el de cualquier otro guerrero que hubiera muerto heroicamente, fue asimilado sin el menor reparo por las élites de una sociedad como la etrusca, capaz de entender y asimilar como propio el lenguaje aristocrático expresado en la *Iliada*. Así lo demuestran las asas de las tapas de varias cistas (recipientes cilíndricos de bronce donde se depositaban las cenizas de un difunto tras su cremación) y sítulas lustrales (recipientes para llevar el agua que se asperjaba durante determinados rituales religiosos) de bronce, como las que se conservan en el Museo de Cleveland, cuya datación se fija entre el 400 y el 375 a. C.⁹¹, en el Museo Arqueológico de Florencia, del siglo V a. C., y la del Museo etrusco de Villa Julia en Roma, del siglo IV a. C. En todas ellas, sobre la tapa del recipiente, bien sea cista, bien sea sítula lustral, están representados Hypnos y Thanatos, vestidos con la panoplia de los soldados de tierra o completamente desnudos, con o sin alas, trasladando el cadáver de Sarpedón o de cualquier varón, igualmente desnudo o vestido con linotorax, representado en posición horizontal, de conformidad al primer tipo iconográfico que se hubiera generado en el arte griego, siempre en su varian-

⁸⁵ Díez de Velasco Abellán, "Cuerpos imaginarios: poder y descorporeización en el paso al más allá imaginado en las lecitos de fondo blanco", 493-506.

⁸⁶ Archivo de Museo de Pérgamo de Berlín (AMPB), Inv. 3252.

⁸⁷ AMNA, Inv. 1928.

⁸⁸ AMNA, Inv. 1830 CC1654: 1082. Chrysoula P. Kardara, *Four White Lekythoi in the National Museum of Athens, The annual of the British School at Athens* 55 (1960): 149-158; León Azcárate, *La muerte y su imaginario*, 462; Francisco Díez de Velasco Abellán, "El mediador fantasma: mediaciones simbólicas en el imaginario ateniense clásico del tránsito al más allá", en *Homo religiosus. Mediadores con lo divino en el mundo mediterráneo antiguo*, editado por María Luisa Sánchez León (Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2014), 195-196.

⁸⁹ AMNA, Inv. 12783 y 12788.

⁹⁰ AMNA, Inv. 17294; Beazley, *Attic Red figure Vase Painters*, 750.

⁹¹ Archivo del Museo de Cleveland (AMC), Inv. 1945.13; David Franklin y Griffith Mann, *Treasures from the Cleveland Museum of Art* (Cleveland: Cleveland Museum of Art, 2012), 36-37.

te más simple, con la peculiaridad de ajustarse la forma de la representación a la funcionalidad necesidad que obligaba a dotar de un asa a la tapa de la cista o la sítula.

El ejemplo más espectacular y de mayor tamaño (fig. 8) llegado a nuestros días es la cista del Metropolitan de Nueva York, comúnmente citada como cista de Praenestine, labrada entre el 350 y el 325 a. C., cuyo cuerpo cilíndrico está dividido en tres frisos, en los que se desarrollan con grabados incisos varios pasajes de la Guerra de Troya, como el sacrificio de prisioneros troyanos, una batalla terrestre, una carrera de carros, unos grifos atacando a un caballo y en la base de la tapa unas nereidas aladas sobre delfines, cuyo asa, en coherencia con el resto del ciclo iconográfico, representa a Hypnos y Thanatos según el tipo figurativo desnudo y alado, en actitud de avance, llevando el cuerpo de un soldado muerto que podría ser Sarpedón o más probablemente el difunto cuyas cenizas allí se guardaban⁹².

El sincretismo religioso de lo griego y lo etrusco fue tan intenso, que acabó generando una novena variante iconográfica, singular de lo etrusco para representar el traslado preliminar de un cadáver al más allá, en la que ya no son Hypnos y Thanatos los que trasladan el cuerpo y el alma del finado, sino los dioses esposos del inframundo etrusco, Manía y Mantus⁹³, vestidos Mantus como un soldado o desnudo y Manía con peplos femenino, tal y como aparecen, por ejemplo, en un escarabeo datado hacia el 450 a. C., conservado también en el Metropolitan de Nueva York⁹⁴.



Figura 8. Cista etrusca de bronce, en cuya tapa, usada como asa, se representa a Hypnos y Thanatos trasladando el cadáver de Sarpedón, 350-325 a. C. Fuente: ©Metropolitan Museum of New York.

⁹² AMMNY, Inv. 22.84.1; Fritzi Jurgeit et al., *Le Ciste prenestine II. Studi e contributi 1: Cistenfüsse, etruskische und praenestiner Bronzwerkstatt* (Rome: Consiglio Nazionale Delle Ricerche, 1986), 71-72; Richard Daniel de Puma, *Etruscan Art in the Metropolitan Museum of Art* (New Haven-Londres: Yale University Press, 2013), 191, 201-203, 207.

⁹³ Giovanni Colonna, "Sacred Architecture and the Religion of the Etruscans", en *The Religion of the Etruscans*, eds. Nancy Thomson De Grummond y Erika Simon (Austin: University of Texas Press, 2006), 141.

⁹⁴ AMMNY, Inv. 42.11.28; Carlos A. Picón, *Art of the Classical World in the Metropolitan Museum of Art: Greece, Cyprus, Etruria, Rome* (New York: Yale University Press, 2007), 471-472.

La iconografía del traslado del cadáver de Sarpedón por Hypnos y Thanatos con las nueve variantes figurativas que acabamos de recoger, conoció una cierta prodigalidad en el arte griego y etrusco entre los siglos VI y V a. C., coincidiendo con el final del periodo arcaico, el clasicismo severo y el gran clasicismo. Sin embargo, a partir del siglo IV a. C. apenas vuelve a ser representado, siendo igualmente excepcional su iconografía en periodos posteriores.

Obras significativas que retoman en el siglo XIX la representación de este mito clásico son el óleo sobre lienzo de Johann Heinrich Füssli (1741-1825), pintado en 1803, conservado en la Sammlung Haus Rechberg collection de Zurich, en el que, con gran ímpetu ascensional, Hypnos y Thanatos, llevan por las nubes en una suerte de apoteosis el cuerpo inerte de Sarpedón⁹⁵. Este cuadro fue, seguramente, por su técnica abocetada, un trabajo preparatorio para afrontar la estampa, impresa en 1806, que ilustró una edición de la *Iliada* preparada por Pope, de la que se conserva un bello ejemplar en la British Library. Manteniendo la idea de la apoteosis celeste, el artista de origen judío Henri Leopold Levy (1840-1904), pintó un óleo sobre lienzo, firmado en 1874, hoy en el Museo de Orsay, en el que Hypnos y Thanatos llevan el cadáver de Sarpedón ante Zeus, rodeados de nubes algodonosas, en el momento en que el padre de los Dioses besa a su hijo muerto⁹⁶. Desde un punto de vista compositivo, es un cuadro que tiene una deuda evidente con las iconografías de la apoteosis de los santos católicos de la pintura barroca del siglo XVII (fig. 9).



Figura 9. Henri Leopold Levy, óleo sobre lienzo, Zeus recibiendo el cadáver de Sarpedón muerto, trasladado por Hypnos y Thanatos, 1874. Fuente: ©Museo de Orsay.

⁹⁵ Gert Schiff, *Johann Heinrich Füssli, 1741-1825* (Zürich-München: Verlag Berichthaus-Prestel, 1973), 1190.

⁹⁶ Archivo de Museo de Orsay (AMO), Inv. 20695; Isabelle Compin, Geneviève Lacambre y Anne Roquebert, *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des peintures* (Paris: Réunion des musées nationaux, 1990).

3.4. Thanatos y la iconografía de Alcestis

Frente a la visión heroica de Thanatos, tal y como la planteaban los poetas épicos, los trágicos vieron en este dios una divinidad sombría y solitaria. De hecho, pocas veces aluden los trágicos a su hermano *Hypnos*, lo que implica un cambio en la mentalidad con que se afrontaba el hecho de morir. Sófocles (497-406 a. C.), autor de más de 150 obras, de las que sólo han sobrevivido 9 completas y fragmentos de 11, hizo dos alusiones a Thanatos en dos de sus tragedias: *Ajax*, compuesta entre el 450 y el 430 a. C., donde se relata la disputa legal entre Ulises y Ajax cuando ambos reclamaron para sí las armas que habían sido de Aquiles, que concluye con el suicidio de Ajax al no soportar la humillación de ver la panoplia de Aquiles en manos de Odiseo, y *Edipo en Colono*, compuesta en el 406 a. C., formando parte de la trilogía del ciclo tebano, en la que Edipo, habiéndose sacado los ojos, viaja guiado por su hija Antígona hasta Colono, donde morirá y recibirá sepultura. Cuando Ajax decide suicidarse, invoca a Thanatos con un sonoro vocativo en el que le pide que venga a por él y le lleve a su último destino:

¡Oh, Muerte Muerte! Ven ahora a visitarme. Pero a ti también allí te hablaré cuando viva contigo, en cambio a ti, oh resplandor actual del brillante día, y a ti, el auriga del Sol, os saludo por última vez y nunca más lo haré de nuevo⁹⁷.

En un tono igual de sombrío, en *Edipo en Colono*, cuando se produce la muerte de Edipo, al escenificarla, el protagonista decía lo siguiente:

¡Oh diosas infernales y fiera increíble (Cerberos) de quien se tiene noticia de que, en las muy visitadas puertas, te acuestas como guardián indómito junto al Hades y gruñes desde su cueva! Yo te suplico, hijo de la Tierra y del Tártaro que éste deje libre el paso para el extranjero que se dirige a las llanuras profundas de los muertos. A ti te invoco, al que das un sueño eterno⁹⁸.

El auditorio, al escuchar estos vocativos, aunque no nombrase a Thanatos, entendía perfectamente que le estaba invocando para que se lo llevara de este mundo.

La obra de Eurípides (484-406 a. C.) refleja mucho mejor que la de otros autores clásicos la transformación de Thanatos y de la mentalidad macabra en la Atenas del

siglo V a. C. Lo más novedoso en la poética de Eurípides es el tratamiento que daba a los personajes femeninos, marginales o de poco peso hasta ese momento, transformados en auténticas heroínas, protagonistas de sus desgracias y de las ajenas, con pasiones irrefrenables, capaces de desarrollar en escena intensos sentimientos encontrados, todo lo cual, hasta entonces, había estado casi exclusivamente reservado a los personajes masculinos⁹⁹. En *Alcestis*, por ejemplo, escrita en el 438 a. C., se relata cómo Admeto obtuvo de Apolo una gracia especial en virtud de la cual las Moiras aceptarían que, cuando estuviera a punto de morir, pudiera reemplazarle otro mortal en su destino, siempre que la persona que le sustituyera aceptase libremente esa fatalidad. Cuando se presentó la ocasión, Admeto recibió la negativa de sus padres a suplantarle y sólo su joven esposa, Alcestis, en un acto de amor puro, se ofreció a morir por él. Heracles, que en ese momento recibía la hospitalidad de Admeto en su palacio, al saber lo que iba a ocurrir, detuvo a Thanatos y, usando su fuerza, le obligó a esperar a que la joven Alcestis marchara de este mundo en el momento en que naturalmente fuera su hora. En la obra de Eurípides Thanatos es tratado como un enemigo implacable, cuyo papel resulta bastante cercano al de las Moiras, incapaz de hacer distinciones entre los sujetos a los que se ha de llevar. En ese sentido, es un dios igualador en su trato con los humanos, sombrío y alejado de los valores heroicos que se le presuponen en el mundo arcaico. En cualquier caso, Thanatos no perdió su condición de acompañante del muerto y guía en su viaje al más allá¹⁰⁰. De hecho, se le invoca varias veces con el epíteto: *ιεροφαντης*, literalmente: *transporte sagrado*¹⁰¹. Eurípides personifica a Thanatos como un dios que repudia las triquiñuelas con que las otras deidades intentan engañarle para beneficiar a sus protegidos y retrasar el hecho inexorable de la muerte, en particular las de Apolo, con quien dialoga del siguiente modo:

Thanatos: Comprendo esta razón y tu celo.

Apolo: ¿Hay pues, algún medio de que Alcestis llegue a la vejez?

Than: No hay ninguno. Comprenderás que yo también deseo disfrutar mis honores.

Ap: Seguramente, no te llevarás más que un alma.

Than: Cuando los jóvenes mueren alcanzo una gloria mayor¹⁰².

El éxito teatral de *Alcestis* generó un creciente interés artístico por la representación de esta heroína en las artes

⁹⁷ ὦ Θάνατε Θάνατε, νῦν μ' ἐπίσκεψαι μολόν./καίτοι σὲ μὲν κάκει προσαυδήσω ζυνόν./σὲ δ', ὦ φαεινῆς ἡμέρας τὸ νῦν σέλας./καὶ τὸν διφρευτήν Ἥλιον προσεννέπω./πανόστατον δὴ κοῦποι' αὐθις ὕστερον. S., *Al.*, 854-858, extraído de: "Sophocles, Ajax", Perseus Digital Library, consultado el 10 de septiembre de 2020, <http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0011.tlg003.perseus-grc1>; Sófocles, *Tragedias*, trad., n. Assela Alamillo, intr. José S. Lasso de la Vega (Madrid: Gredos, 1981).

⁹⁸ ὦ χθόνια θεαὶ σῶμά τ' ἀνικάτου/θηρός, ὄν ἐν πύλαισι/ταῖσι πολυζένοις/εὐνάσθαι κλυζεῖσθαί τ' ἐξ ἀντρον/ἀδάματον φύλακα παρ' Αἰδῶ/λόγος αἰὲν ἔχει./τόν, ὦ Γᾶς παῖ καὶ Ταρτάρου,/κατεύχομαι ἐν καθαρῶ βῆναι/ὀρμωμένῳ νερέρας/τῶ ζένω νεκρὸν πλάκας./σέ τοι κικλήσκω τὸν αἰένων. S., *OC.*, 1569-1578, extraído de: "Sophocles, Oedipus at Colonus", Perseus Digital Library, consultado el 10 de septiembre de 2020, <http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0011.tlg007.perseus-grc1>; Alamillo, *Tragedias*.

⁹⁹ Gilbert Murray, *Euripides y su tiempo* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1974).

¹⁰⁰ Eur., *Alc.*, 5-35, extraído de: "Euripides, Alcestis", Perseus Digital Library, consultado el 12 de septiembre de 2020, <http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0006.tlg002.perseus-grc1>; Eurípides, *Alcestis*, intr., trad., n. Amparo Cañizares (Madrid: Ediciones Clásicas, 1999).

¹⁰¹ Walter Burkert, *Cultos místéricos antiguos* (Harvard: Harvard University Press, 2005), 31-52.

¹⁰² Θάνατος: ἔχω λόγον δὴ καὶ προθυμίαν σέθεν./ Ἀπόλλων: ἔστ' οὖν ὅπως Ἀλκίσις ἐς γῆρας μόλοι./ Θάνατος: οὐκ ἔστι: τιμαῖς κάμει τέρπεσθαι δόκει./ Ἀπόλλων: οὔτοι πλεον γ' ἂν ἡ μίαν ψυχὴν λάβοις./ Θάνατος: νέων φθινόντων μείζον ἄρνωμαί γέρας. Eur., *Alc.*, 5-55, extraído de: Perseus Digital Library, "Euripides, Alcestis"; Cañizares, *Alcestis*.

figurativas, particularmente por la captación del momento dramático en que, tendida en el lecho de muerte y preparada ya su pira funeraria, aparecía Heracles y luchaba contra Thanatos para retener a la protagonista entre los vivos, premiando así su capacidad de sacrificio a la hora de dar su propia vida para librar temporalmente de la muerte a su esposo¹⁰³. En un cántaro de figuras rojas encontrado en Nola, atribuido del pintor de Anfitrite, datado entre el 470 y el 460 a. C., conservado en el Museo Británico, se representa este pasaje, deudo en la forma de representar su espacialidad y la gestualidad, del modo en que era escenificado. En la cara A del cántaro se representa a Thanatos, desnudo y alado, con barba y cabellera morenas y densamente pobladas. Trata de llevarse a Alcestis, al tiempo que Heracles, armado con la lira y la espada, intenta evitarlo mientras se le enrosca a su cuerpo una serpiente, animal ctónico, conocedor de lo que existe en el inframundo¹⁰⁴. En la cara B se representa el castigo de Ixión. Otro ejemplo de esta iconografía, aunque más discutible por ser menos evidente, es el infra-relieve labrado en un escarabeo etrusco del siglo III a. C. que se conserva en el Metropolitan de Nueva York, donde se representa el forcejeo de Heracles con Thanatos (fig. 10).¹⁰⁵



Figura 10. Cántaro de figuras rojas encontrado en Nola, atribuido al pintor de Anfitrite, donde se representa a Heracles impidiendo que Thanatos se lleve al inframundo a Alcestis, 470-460 a. C. Fuente: ©British Museum.

El siglo XIX recuperó para la Historia de la Pintura la dramática imagen de Heracles enfrentándose a Thanatos para impedirle llevarse a Alcestis al Hades siguiendo el texto de la tragedia de Eurípides. Buenos ejemplos de ello son el dibujo de John Flaxman (1755-1826), que se conserva en el Museo Británico¹⁰⁶, y el

óleo sobre lienzo pintado por Frederic Leighton en 1871 (1830-1896), hoy en el Wadsworth Atheneum Hartford de Connecticut. Leighton, siguiendo una composición de raíz clásica, organizada en friso, sitúa en el centro del cuadro el cadáver de Alcestis, amortajada y pálida, tendida en un lecho cubierto de sábanas blancas. A su alrededor, sirviendo el lecho como estructura física a partir de la cual dimensionar la espacialidad, se sitúan Admeto, vestido de rojo, con la mirada desencajada, y sus padres y otros miembros de la familia real, llorando o abrazándose para darse consuelo en un trance tan delicado. A los pies del lecho donde yace Alcestis, Heracles, representado de espaldas, musculoso y desnudo, forcejea, en melé de ataque contra Thanatos, a quien agarra por las muñecas para expresar que ha sometido su voluntad. Thanatos tiene la tez cetrina, las alas negras, semejantes a las de un cuervo, e intensa mirada, expresando así que es hijo de la Noche y que su actividad se relaciona con la muerte¹⁰⁷ (fig. 11).



Figura 11. Frederic Leighton, *Heracles lucha con el Dios Muerte ante el cadáver de Alcestis*, óleo sobre lienzo, 1871. Fuente: ©Wadsworth Atheneum-Hartford, Connecticut.

La influencia del modo en que se hacía la escenificación de las obras de teatro de los siglos V y IV a. C. en las artes figurativas generó iconografías tan singulares como la que se observa en una cratera Apulia caliciforme, atribuida al pintor de Sarpedón, ejecutada entre el 400 y el 380 a. C., que se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York. En la cara A se representa a Europa, acudiendo al palacio olímpico para suplicar ante Zeus por la vida de Sarpedón, uno de los hijos que ambos tenían en común, en presencia de Hera, Hypnos y Pasitea. Zeus y Hera están entronizados, con escabel

¹⁰³ Donald Mastrorade, *The Art of Euripides: dramatic technique and social context* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010).

¹⁰⁴ AMB, Inv. 1865.0103.23. Altura de 24.13 cm; Henry Beauchamp Walters, Edgar J. Forsdyke y Cecil Harcourt Smith, *Catalogue of vases in the British Museum* (London: BMP, 1893-1925), E.155.

¹⁰⁵ AMMNY, Inv. 55.128.1; Puma, *Etruscan Art in the Metropolitan Museum of Art*, 291.

¹⁰⁶ AMB, Inv. 1888.0503.143; Laurence Binyon, *Catalogue of drawings by British artists, and artists of foreign origin working in Great Britain* (London: Order of the Trustees of the British Museum, 1898-1907).

¹⁰⁷ Mercedes Aguirre Castro, *Reflejos del mito griego: diosas y heroínas en la pintura Prerrafaelita* (Madrid: Áurea Ediciones, 2006); Frederic Leighton, *Hercules wrestling with Death for the body of Alcestis: a picture painted in 1871* (Londres: Browning Society, 1885); Tim Barringer, *Frederic Leighton: antiquity renaissance modernity* (Londres: Yale University Press, 1999). En la antigüedad tardía, el escritor egipcio Nono de Panópolis, autor de las *Dionisiacas*, una de las últimas obras literarias importantes del paganismo tardío, datada a finales del siglo V d. C., describe cómo Pasitea, identificada con una de las Gracias, Aglae, hija de Dionisio y Afrodita, fue prometida con Hypnos, dios con el que no deseaba casarse por su condición sombría y el color oscuro de su piel. La piel cetrina se debía a su condición de hijo de la Noche y es común al aspecto de su hermano Thanatos. Nonnos, *D.*, 33, 37-40; Nono De Panópolis, *Dionisiacas*, intr., trad., n., David Hernández de la Fuente (Madrid: Gredos, 2004).

a los pies y baldaquino a fin de marcar jerárquicamente su importancia. En la cara B se representa a Europa, sentada sobre rico trono con cojines, sirvientes, escalabel y baldaquino, recostada y con la mirada dirigida al cielo, entre melancólica y triste, para ver cómo Hypnos y Thanatos alados llevan volando por los aires el cuerpo inerte de Sarpedón hasta Licia, donde se le han de tributar las honras fúnebres. Ambas iconografías son, seguramente, la traducción a la imagen del modo en que se hacía la escenificación teatral de uno de los argumentos desarrollados en dos de las tragedias de Esquilo, tituladas: *Europa* y *Los Carios*, cuyo contenido se ha perdido, pero cuyos argumentos nos son conocidos a través de resúmenes prosificados y escolia¹⁰⁸. El interés de la cratera de Nueva York radica en ser una de las pocas iconografías del arte clásico en las que se representa a Hypnos y a Thanatos volando, vestidos con túnica y llevando por los aires el cadáver de Sarpedón, lo que sirve para darle el nombre de laboratorio a su artista (fig. 12).



Figura 12. Crátera Apulia caliciforme atribuida al pintor de Thanatos, donde se representa el dolor de Europa contemplando cómo Hypnos y Thanatos trasladan a Sarpedón muerto por los aires, 400-380 a. C. Fuente: ©Metropolitan Museum of New York.

La forma en que los trágicos trataron la personalidad divina de Thanatos en sus obras fue bastante diversa. En el *Hipólito* de Eurípides, estrenada en el 428 a. C., se relata cómo Hipólito, su protagonista, cae en una trampa urdida por Afrodita para castigarle por infravalorar a la diosa del amor y dar solamente culto a Artemis, diosa de la castidad. Afrodita, en venganza, provoca con su hijo Eros que su madrastra, Fedra, se enamore de él y termine suicidándose, al ver su amor no correspondido, dejando toda clase de pruebas para incriminar a su hijo, que acaba muriendo también, aplastado por sus

propios caballos, en una suerte de justicia divina que no disimula el simbolismo del caballo como alegoría de las pasiones desbocadas. Thanatos es invocado por Hipólito al final de la tragedia como un dios sanador y liberador en los siguientes términos: “¡Ay, Ay, vuelve el dolor, me vuelve! ¡Dejadme a mí, desdichado! ¡Ojalá me venga el dios Muerte Sanador!”¹⁰⁹. Eurípides aporta una visión novedosa del dios Muerte imaginado como si fuera quien, con su presencia, trae el descanso final para quienes padecen el dolor y el tormento de las pasiones indómitas. En realidad, tras su muerte, el ser pasaría a habitar un lugar inane donde no iba a sentir ni padecer dolor alguno.

Thanatos tuvo un papel relevante en el mito del castigo de Sísifo, igualmente relacionado con la forma en que se hacían las dramatizaciones de ciertas obras teatrales. Esquilo compuso un drama satírico titulado: *Sísifo fugitivo*, del que se conocen resúmenes prosificados y escolia. Sísifo fue un astuto comerciante que recurrió a prácticas ilícitas para aumentar su riqueza y mereció por ello el castigo de Zeus. El padre de los dioses mandó a Thanatos que se llevara a Sísifo al Tártaro, donde debía encadenarle, para ser allí sometido a toda clase de castigos. Cuando Thanatos y Sísifo hubieron llegado al Tártaro, en un momento de distracción, Sísifo consiguió zafarse y, en lugar de ser encadenado, amarró a Thanatos con unas cadenas que son las que debía haber usado para someterle. En ese momento el orden cósmico de la vida y la muerte se interrumpió bruscamente. Durante el tiempo en que Thanatos estuvo apresado, nadie murió. Gea se quejó a Zeus, garante de la justicia, informándole que el mundo se estaba superpoblando porque Thanatos no se llevaba a ningún humano. Zeus encargó a Hades que buscara a Thanatos, le liberara, y castigase a Sísifo. Liberado Thanatos, los humanos volvieron a morir y Sísifo, en lugar de ser encadenado, fue condenado a empujar una enorme piedra cuesta arriba que, al llegar a la cumbre, rodaba hacia abajo obligándole a volver a empujarla¹¹⁰.

4. Conclusiones

Extraigamos ahora unas conclusiones que sirvan de cierre al presente trabajo: Pese a la saturación de imágenes propia del ambiente religioso del Mediterráneo Antiguo entre los siglos VIII a. C. y III d. C., sorprende cuantificar los escasos testimonios iconográficos que se han conservado de la iconografía del Dios Thanatos, casi todos en la pintura de vasos ática de figuras negras, rojas y de tonos vaporosos. En la *Teogonía* de Hesíodo se deja claro que existieron dos dioses que encarnan la muerte: Thanatos, dios masculino hijo de Nix y hermano de Hypnos, que representa la buena muerte,

¹⁰⁸ AMMNY, Inv. 16.140. Altura: 49,9 cm. Diámetro de boca: 56,8 cm. Harvey Alan Shapiro, *Myth into Art: Poet and Painter in Classical Greece* (Londres: Routledge, 1994), 26-27; Spivey, *The Sarpedon Krater*, 163-165; Picon, *Art of the Classical World in the Metropolitan Museum of Art*, 156-57.

¹⁰⁹ αἰαῖ αἰαῖ: καὶ νῦν ὀδύνα μ' ὀδύνα βαίνει/μέθετέ με, τάλανες/καί μοι θάνατος Παιὸν ἔλθοι. Eur., *Hipp.*, 1370-1375, extraído de: “Eurípides, Hippolytus”, Perseus Digital Library, consultado el 12 de septiembre de 2020, <http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0006.tlg005.perseus-grc1>; Eurípides, *Hipólito*, eds. Francisco Rodríguez Adrados y Luis Alberto de Cuenca (Madrid: CSIC, 1995).

¹¹⁰ Karl Müller, *Fragmenta Historicum Graecorum* (París: Editore Ambrosio Firmin Didot, 1851), 78.

entendida como un hecho heroico, aristocrático y no violento, asumido con serenidad, y Keres, diosa femenina que personifica la muerte violenta, no heroica y no aceptada. Homero, en la *Iliada*, al relatar el traslado del cuerpo de Sarpedón, desde el lugar donde murió hasta el lugar donde se le iban a tributar las honras fúnebres, marca para Thanatos y para su hermano Hypnos la responsabilidad de hacer el primer traslado del cuerpo y el alma, en lo que se ha dado en llamar el viaje prelimi-

nar al más allá. Desde un punto de vista estrictamente iconográfico se han identificado nueve variantes básicas para la representación de este mito, al que hemos de añadir el estudio de las representaciones del dios Muerte relacionadas con los poetas trágicos y con la escenificación de sus obras. Un campo de análisis en el que, sin duda, se pueden encontrar los precedentes de algunas ideas de un imaginario colectivo que perdura hasta nuestros días.

5. Fuentes y referencias bibliográficas

5.1. Fuentes

- Epicuro. *Carta a Meneceo y Máximas capitales*. Edición y material didáctico de Rafael Ojeda y Alicia Olabuenaga.. Madrid: Alhambra, 1985.
- Epicuro. *Máximas para una vida feliz y textos escogidos en defensa del ideal epicúreo*. Edición de Carmen Fernández Daza. Madrid: Temas de Hoy, 1994.
- Eurípides. *Alcestis*. Introducción, traducción y notas de Amparo Cañizares. Madrid: Ediciones Clásicas, 1999.
- Eurípides. *Hipólito*. Editado por Francisco Rodríguez Adrados y Luis Alberto de Cuenca. Madrid: CSIC, 1995.
- Iliada*. Introducción, traducción y notas de Emilio Crespo Güelmes. Madrid: Gredos, 2008.
- Leighton, Frederic. *Hercules wrestling with Death for the body of Alcestis: a picture painted in 1871*. Londres: Browning Society, 1885.
- Liddell, Henry George, Robert Scott y Henry Stuart Jones. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 1882.
- Marx, Karl. *Escritos sobre Epicuro*. Introducción, traducción y notas de Miguel Candel. Barcelona: Crítica, 1988.
- Müller, Karl. *Fragmenta Historicum Graecorum*. París: Editore Ambrosio Firmin Didot, 1851.
- Nono De Panópolis. *Dionisiacas*. Introducción, traducción y notas de David Hernández de la Fuente. Madrid: Gredos, 2004.
- Odisea*. Introducción de Manuel Fernández Galiano. Traducción de José Manuel Pabón. Madrid: Gredos, 1998.
- Perseus Digital Library. "Euripides, Alcestis". Acceso el 12 de septiembre de 2020. <http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0006.tlg002.perseus-grc1>.
- Perseus Digital Library. "Euripides, Hippolytus". Acceso el 12 de septiembre de 2020. <http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0006.tlg005.perseus-grc1>.
- Perseus Digital Library. "Hesiod, Theogony". Acceso el 24 de agosto de 2020. <http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0020.tlg001.perseus-grc1>.
- Perseus Digital Library. "Homer, Odyssey". Acceso el 2 de septiembre de 2020. <http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0012.tlg002.perseus-grc1>.
- Perseus Digital Library. "Sophocles, Ajax". Acceso el 10 de septiembre de 2020. <http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0011.tlg003.perseus-grc1>.
- Perseus Digital Library. "Sophocles, Oedipus at Colonus". Acceso el 10 de septiembre de 2020. <http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0011.tlg007.perseus-grc1>.
- Perseus Digital Library. "Homer, Iliad". Acceso el 6 de septiembre de 2020. <http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0012.tlg001.perseus-grc1>.
- Platón. *Fedón. Fedro*. Traducción de José Domínguez Mateos. Algete: MESTAS, 2004.
- Robert, Carl. *Thanatos*. Berlín: Reimer, 1879.
- Sánchez De La Torre, Ángel. *Hesíodo (s. VIII a. de C.)*. Madrid: Ediciones del Orto, 2012.
- Sófocles. *Tragedias*. Introducción de José S. Lasso de la Vega. Traducción y notas de Assela Alamillo. Madrid: Gredos, 1981.

5.2. Referencias bibliográficas

- Aguirre Castro, Mercedes. "La muerte en la Antigua Grecia: mito, culto e iconografía". *Revista de Arqueología* 275 (2004): 26-35.
- Aguirre Castro, Mercedes. *Reflejos del mito griego: diosas y heroínas en la pintura Prerrafaelita*. Madrid: Áurea Ediciones, 2006.
- Albinus, Lars. *The House of Hades: Studies in Ancient Greek Eschatology*. Aarhus: Aarhus University Press, 2000.
- Almagro Gorbea, Martín. *Teutates: el héroe fundador y el culto heroico al antepasado en Hispania y en la Keltiké*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2011.
- Arroyo de la Fuente, María Amparo. *Iconografía de Hermes en el Arte Clásico*. Madrid: Liceus Portal de Humanidades, 2009.

- Arroyo de la Fuente, María Amparo. “Un ejemplo de sincretismo greco egipcio: Hermes-Anubis y Hermes-Thoth.” En *Homenaje a la profesora Penélope Stavrianopulu*, editado por Fernando García Romero, Pilar González Serrano, Felipe G. Hernández Muñoz y Olga Omatos Sáenz, 59-84. Berlín: Logos Verlag, 2013.
- Aneiros Loureiro, Manuel. “La iconografía del cuarto jinete del Apocalipsis en las miniaturas de los Beatos y su conexión con el mundo clásico”. *Románico: Revista de arte de amigos del románico* 23 (2016): 24-31.
- Barringer, Tim. *Frederic Leighton: antiquity renaissance modernity*. Londres: Yale University Press, 1999.
- Bazant, Jan. “Thanatos”. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 7, no. 1-2 (1994): 904-908 y 616-618.
- Beazley, John D. *Attic Red figure Vase Painters*. Oxford: Clarendon Press, 1963.
- Benedictow, Ole J. *La peste negra (1346-1353): la historia completa*. Barcelona: Akal, 2011.
- Berenguer Amenós, Jaime. *Gramática griega*. Barcelona: Bosch, 2003.
- Bergua, Juan Bautista. *Mitología universal: todas las mitologías y sus maravillosas leyendas*. Madrid: Ediciones Ibéricas, 1957.
- Bermejo Barrera, José Carlos, Francisco Javier González García y Susana Reboreda Morillo. *Los orígenes de la mitología griega*. Madrid: Akal, 1996.
- Binyon, Laurence. *Catalogue of drawings by British artists, and artists of foreign origin working in Great Britain*. Londres: Order of the Trustees of the British Museum, 1898-1907.
- Blisniewski, Thomas. *Kinder der dunkelen Nacht: Die Ikonographie der Parzen vom späten Mittelalter bis zum späten XVIII. Jahrhundert*. Colonia: Kleikamp Druck, 1992.
- Boardman, John. *Greek Sculpture: The late classical period*. Londres: Thames and Hudson, 1995.
- Bollen, Elisabeth. “War”. En *Nicholson Museum. Life in Ancient Greece*, editado por Elisabeth Bollen, 17. Sydney: Sydney University Museums, 2015.
- Bothmer, Dietrich von. *Guide to the collections: Greek and Roman art, The Metropolitan Museum of art*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1966.
- Bothmer, Dietrich von. *Greek base Painting*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1987.
- Bothmer, Dietrich von. “Euphronios peintre à Athènes au VI^e siècle av. J. C.”. En *Catalogue de l'exposition au musée du Louvre*, editado por Alain Pasquier y Martine Denoyelle, 77-88. París: Edition Réunion des Musées Nationaux, 1990.
- Burkert, Walter. *Cultos místéricos antiguos*. Harvard: Harvard University Press, 2005.
- Burton, Diana. “The Gender of Death”. En *Personification in Greek World. From Antiquity to Byzantium*, editado por Judith Herrin, 57-58. Londres: Routledge, 2005.
- Buxton, Richard. “Fantasmas y religión entre los griegos: contextos y control”. En *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, editado por Mercedes Aguirre Castro, Cristina Delgado Linacero y Ana González-Rivas, 41-53. Madrid: Abada, 2014.
- Carreras Pachón, Antonio, Emilio Mitre Fernández y Julio Valdeón Baruque. *La peste Negra*. Madrid: Grupo 16, 1985.
- Casal García, Raquel. “La iconografía de Némesis en la glíptica romana”. En *La religión romana en Hispania: Simposio organizado por el instituto de Arqueología Rodrigo Caro*, 111-120. Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Arqueología y Etnología, 1981.
- Clark, Kenneth. *El desnudo*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Colonna, Giovanni. “Sacred Architecture and the Religion of the Etruscans”. En *The Religion of the Etruscans*, editado por Nancy Thomson De Grummond y Erika Simon, 132-168. Austin: University of Texas Press, 2006.
- Compin, Isabelle, Geneviève Lacambre y Anne Roquebert. *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des peintures*. París: Réunion des musées nationaux, 1990.
- Cook, Robert Manuel. *Greek painted pottery*. Londres: Methuen & Co., 1982.
- De Caro, Stefano. *The National Archaeological Museum of Naples*. Napolés: Electa Napoli, 2001.
- De Jorge Guillermo, Ángel Manuel, Tania Rodríguez Martínez y Xerach Melle Fernández Smeding. “Hipno. Estudio iconográfico y religioso de Hipno y sus mitos a través de los vasos áticos de los siglos VI-IV a.e.”. Web del Prof. Dr. Francisco Díez de Velasco, Universidad de La Laguna. Acceso el 17 de septiembre de 2020. <https://fradive.webs.ull.es/sem/Hipno.htm>.
- Devambe, Pierre. “Le nouveau cratère d'Euphronios aun Metropolitan Museum”. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 117, no. 3 (1973): 370-372.
- Díez de Velasco Abellán, Francisco. “El origen del mito de Caronte. Investigaciones sobre la idea del paso al más allá en la Atenas clásica”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1988.
- Díez de Velasco Abellán, Francisco. “Aportaciones al estudio del imaginario ático del paso al más allá: el genio psicopompo raptor del lecitio Louvre CA1264”. En *Héroes, semidioses y daimones*, coordinado por Jaime Alvar, Carmen Blánquez Pérez y Carlos G. Wagner, 59-68. Jarandilla de la Vera: Ediciones Clásicas, 1992.
- Díez de Velasco Abellán, Francisco. *Los caminos de la muerte: religión, rito e iconografía del paso al más allá en la Grecia Antigua*. Madrid: Trotta, 1995.
- Díez de Velasco Abellán, Francisco. *Los caminos de la muerte: religión, rito e iconografía del paso al más allá en la Grecia Antigua*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.
- Díez de Velasco Abellán, Francisco. “Cuerpos imaginarios: poder y descorporeización en el paso al más allá imaginado en las leцитos de fondo blanco”. *Res publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas* 20, no. 3 (2017): 493-506.

- Díez de Velasco Abellán, Francisco. "El mediador fantasma: mediaciones simbólicas en el imaginario ateniense clásico del tránsito al más allá". En *Actas del Congreso Homo religiosus. Mediadores con lo divino en el mundo mediterráneo antiguo*, editado por María Luisa Sánchez León, 181-218. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2014.
- Dunbabin, Katherine. "Sicerimus cuncti... The Skeleton in Graeco-Roman Art". *Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Instituts* 101 (1986): 185-255.
- Ebeling, Heinrich. *Lexicon Homericum*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1987.
- Eliot, Alexander, Mircea Eliade, Joseph Campbell, Joseph, Detlef Lauf y Emil Bühner. *Mitos*. Barcelona: Labor, 1976.
- Elvira Barba, Miguel Ángel. "De Crono a Saturno: iconografía de un titán". En *La iconografía en la enseñanza de la historia del arte*, editado por Mercedes Águeda Villar, Blanca Piquero López y Amador Ruibal Rodríguez, 37-60. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.
- Elvira Barba, Miguel Ángel. *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2008.
- Ferré, Jean. *Diccionario de símbolos masónicos*. Madrid: Kompás, 1998.
- Fernández Guerrero, Olaya. "Cronos y las moiras, lecturas de la temporalidad en la mitología griega". *Pensamiento: Revista de investigación e información filosófica* 70, no. 263 (2014): 307-322.
- Franklin, David y Griffith Mann. *Treasures from the Cleveland Museum of Art*. Cleveland: Cleveland Museum of Art, 2012.
- Gangutia Elicegui, Elvira. *Vida-muerte de Homero a Platón*. Madrid: Instituto Antonio de Nebrija, 1977.
- Garland, Robert. *The Greek Way of Death*. Nueva York: Cornell University Press, 1985.
- Gazolla, Rachel. "La bella y buena muerte: la Grecia épica y Sócrates". *Philosophica* 28 (2005): 149-159.
- Georgiades, Rebecca. "Deathly Depictions and Descriptions. Understanding Attic Representations of the Deceased in the Afterlife in Text and Image during the 6th and 5th Centuries BC". Tesis Doctoral, Sydney University, 2016.
- Gigon, Olof y Jacobo Muñoz. "Hesíodo". En *Los orígenes de la filosofía griega. De Hesíodo a Parménides*. Madrid: Gredos, 1971.
- González González, Marta. *Creencias y rituales funerarios: el más allá en la Grecia Antigua*. Madrid: Síntesis, 2018.
- González Zymla, Herbert. "El encuentro de los tres vivos y los tres muertos". *Revista Digital de Iconografía Medieval* 3, no. 6 (2011): 51-82.
- González Zymla, Herbert. "Visitas espectrales en la literatura y el arte de la Baja Edad Media: El encuentro de los tres vivos y los tres muertos y la Danza Macabra". En *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, editado por Mercedes Aguirre Castro, Cristina Delgado Linacero y Ana González-Rivas, 181-199. Madrid: Abada, 2014.
- González Zymla, Herbert. "La danza macabra". *Revista Digital de Iconografía Medieval* 4, no. 11 (2014): 23-50.
- González Zymla, Herbert y Laura Berzal Llorente. "El Transi Tomb. Iconografía del yacente en proceso de descomposición". *Revista Digital de Iconografía Medieval* 7, no. 13 (2015): 67-104.
- González Zymla, Herbert. "Los códigos indumentarios como signo de identidad socio-estamental en la iconografía de la Danza Macabra". *DDM. Diseño de Moda: Teoría e Historia de la Indumentaria* 1 (2015): 75-120.
- González Zymla, Herbert. "La iconografía de lo macabro en Europa y sus posibles orígenes clásicos y orientales. Algunas manifestaciones en el arte español de los siglos XIV, XV y XVI". *Revista Digital de Iconografía Medieval* 11, no. 21 (2019): 1-53.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1982.
- Guthke, Karl Siegfried. *The Gender of Death: A Cultural History in Art and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Harrison, Evelyn B. "Hesperides and Heroes: A note on the Three-Figure Reliefs". *Hesperia* 33, no. 1 (1964): 79-80.
- Harrison, Jane Ellen. "The Ker as Evil Spirite". En *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, 170 y 183-87. Londres: Cambridge University Press, 1903.
- Hawkins, Ashton. "The Euphronios Krater at the Metropolitan Museum: A Question of Provenance". *Hastings Law Journal* 27, no. 5 (1976): 1163-1181.
- Heinemann, Kurt. *Thanatos in Poesie und Kunst der Griechen*. Múnich: In Kommission bei A. Buchholtz, 1913.
- Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Barcelona: Altaya, 1995.
- Jenkins, Ian y Victoria Clare Turner. *La belleza del cuerpo. Arte y pensamiento en la Grecia Antigua*. Alicante: Museo Arqueológico de Alicante-MARQ, 2009.
- Jurget, Fritzi, Gabrielle Bordenache Battaglia, Adriana Emiliozzi y Felice Coppola. *Le Ciste prenestine II: Studi e contributi I: Cistenfüsse, etruskische und praenestinier Bronzewerkstät.* Rome: Consiglio Nazionale Delle Ricerche, 1986.
- Kardara, Chrysoula P. "Four White Lekythoi in the National Museum of Athens". *The annual of the British School at Athens* 55 (1960): 149-158.
- Kurtz, Donna. *Athenian White Lekythoi*. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- Lasso De La Vega, José S. "Hombres y dioses en los poemas homéricos". En *Introducción a Homero*, editado por Francisco Rodríguez Adrados y Luis Gil Fernández, 237-308. Barcelona: Labor, 1984.
- Leach, Marjorie. *Guide to the Gods*. California: ABC-Clío-Greenwood, 1991.
- León Azcárate, Juan Luis de. *La muerte y su imaginario*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2007.
- Lledó, Emilio. *El epicureísmo, una sabiduría del cuerpo, del gozo y de la amistad*. Barcelona: Montesinos, 1984.
- Lydakis, Stelios. *Ancient Greek painting and its echoes in later art*. Los Ángeles: Melissa Pub House, 2004.

- Maita Astudillo, Manuel. "La muerte en la Grecia Clásica". *Revista de Estudios Clásicos* 26 (1997): 73-83.
- Macnulty, W. Kirk. *Masonería: símbolos, secretos, significado*. Barcelona: Electa, 2006.
- Mainoldi, Carla. "Sonno e morte in Grecia antica". En *Rappresentazioni della morte*, editado por Renato Raffaelli, 9-46. Urbino: Quattroventi, 1987.
- March, Jenny. *Cassell's Dictionary of Classical Mythology*. Londón: Orion, 1999.
- Marco Simón, Francisco, Francisco Pina Polo y José Remesal Rodríguez. *Formae mortis: el tránsito de la vida a la muerte en las sociedades antiguas*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009.
- Mastronarde, Donald. *The Art of Euripides: dramatic technique and social context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Megino Rodríguez, Carlos. *El pensamiento de Homero sobre la realidad psicológica de la Iliada: seis conceptos fundamentales, Thymos, Phren, Noos, Etor, Ker y Kradie*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2002.
- Melero Moneo, María Luisa. "Aproximación a la iconografía del cuarto jinete del Apocalipsis". *Lambard: Estudis d'art medieval* 2 (1983): 125-128.
- Míguez Barciela, Aida. "La dualidad de Aquiles y Agamenón en la trama de la Iliada". *Ágora. Estudios clásicos en debate* 12 (2010): 9-35.
- Mintsi, Efthymia. "Hypnos et Thanatos sur les lécythes attiques à fonds blanc (deuxième moitié du Ve siècle av JC)". *Revue des Études Anciennes* 99 (1997): 47-61.
- Morford, Mark P. O. *Classical Mythology*. Nueva York: Longman: 1999.
- Morrison, James V. "Kerostasia, the Dictates of Fate, and the Will of Zeus in the Iliad". *Arethusa* 30, no. 2 (1997): 276-296.
- Murray, Gilbert. *Euripides y su tiempo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Oakley, John H. *Picturing Death in Classical Athens: The evidence of the White Lekythoi*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Oakley, John H. y Olga Palagia. *Athenian potters and Painters*. Oxford: Oxbow Books, 2009.
- Olmos, Ricardo. *Cerámica griega*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. Ministerio de Cultura, 1978.
- Peifer, Egon. *Eidola: und andere mit dem Sterben verbundene Flügelwesen in der attischen Vasenmalerei in späarchaischer und klassischer Zeit*. Frankfurt: Peter Lang, 1983.
- Pérez Ruíz, Francisco. "Esperanza de una vida más allá de la muerte: El problema del Fedón reexaminado". *Pensamiento: Revista de investigación e información filosófica* 29, no. 153 (1983): 3-34.
- Picón, Carlos A. *Art of the Classical World in the Metropolitan Museum of Art: Greece, Cyprus, Etruria, Rome*. Nueva York: Yale University Press, 2007.
- Pottier, Edmond. *Étude sur les lécythes blancs attiques à représentation funéraire*. París: Thorin, 1883.
- Pottier, Edmond. "Thanatos et quelques autres représentations funéraires sur des lecythes blancs attiques". *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 22, no. 1 (1916): 35-53.
- Puma, Richard Daniel de. *Etruscan Art in the Metropolitan Museum of Art*. New Haven-Londres: Yale University Press, 2013.
- Reig, Montserrat. "Mitos de muerte en la Grecia antigua". Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, 2003.
- Richter, Gisela Von. *Kouroi Archaic Greek Youths. A study of the development of the Kouros type in Greek Sculpture*. Londres: Phaidon Press Ltd, 1970.
- Robertson, Martin. *El arte griego*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- Rodríguez Adrados, Francisco y Luis Gil Fernández. *Introducción a Homero*. Madrid: Guadarrama, 1963.
- Rodríguez López, María Isabel. "Iconografía de Eros y Psique". *Cuadernos de arte e iconografía* 11, no. 21 (2002): 77-102.
- Rohde, Erwin. *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Ruiz Elvira Prieto, Antonio. *Mitología clásica*. Madrid: Gredos, 1982.
- Sánchez Márquez, Carles. "Fortuna velut luna: iconografía de la Rueda de la Fortuna en la Edad Media y el Renacimiento". *eHumanista: Journal of Iberian Studies* 17 (2011): 230-253.
- Schiff, Gert. *Johann Heinrich Füssli, 1741-1825*. Zürich-Múnich: Verlag Berichthaus-Prestel, 1973.
- Schreiber, Toby. *Athenian base construction. A Potter's Analysis*. California: Paul Getty Museum, 1999.
- Scully, Stephen. *Hesiod's Theogony: from Near Eastern Creation Myths to Paradise Lost*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Shapiro, Harvey Alan. *Personifications in Greek Art. The Representations of Abstract Concepts 600-400 B*. Zürich: Akanthus, 1993.
- Shapiro, Harvey Alan. *Myth into Art: Poet and Painter in Classical Greece*. Londres: Routledge, 1994.
- Snodgrass, Anthony. *Early Greek armour and weapons from the end of the Bronze age to 600 BC*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1964.
- Spivey, Nigel Jonathan. *The Sarpedon Krater: The life and afterlife of a Greek vase*. Chicago: University of Chicago Press, 2018.
- Suzzarini Baloa, Andrés. "La doctrina platónica del alma en el diálogo el Fedón". *Dikaiosyne: revista semestral de filosofía práctica* 17 (2006): 135-166.

- Tarn Steiner, Deborah. *Images in Mind. Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- Tsingarida, Athena. "The death of Sarpedon: Workshops and Pictorial Experiments". En *Hermeneutik der Bilder: Beiträge zu Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*, editado por Stefan Schmidt y John H. Oakley, 135-142. Munich: Beck C. H., 2009.
- Turner, Patricia. *Diccionario of Ancient Deities*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Vernant, Jean Pierre y Daniel Zadunaisky. *La muerte en los ojos: figuras del otro en la Antigua Grecia*. Barcelona: Gedisa, 1986.
- Vernant, Jean Pierre. *El individuo, la muerte y el amor en la Antigua Grecia*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Vermeule, Emily. *Aspects of death in early greek art and poetry*. Los Ángeles-Londres: University of California Press, 1979.
- Vilchez Díaz, Mercedes. "El poder en Hesíodo. Estudio léxico y semántico". *EMERITA, Revista de lingüística y filología clásica* 73, no. 1 (2005): 1-44.
- Walters, Henry Beauchamp, Edgar J. Forsdyke y Cecil Harcourt Smith. *Catalogue of vases in the British Museum*. Londres: BMP, 1893-1925.
- West, Martin Litchfield. *Hesiod Theogony*. Londres: Clarendon Press, 1966.
- Willinghofer, Helga. *Thanatos: Die Darstellung des Todes in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit*. Marburg: Tectum, 1996.