

## La imagen deificada de Thánatos, el dios de la Muerte, y su proyección iconográfica en el mundo latino a través del Eros-Thánatos

Herbert González Zymła<sup>1</sup>

Recibido: 20 de agosto de 2021 / Aceptado: 27 de septiembre de 2021 / Publicado: 1 de marzo de 2022

**Resumen.** Las fuentes escritas sobre Thánatos en la Antigüedad Clásica van más allá de la visión que Hesíodo, Homero y los poetas trágicos materializaron en sus escritos. El presente artículo analiza los testimonios literarios que se conocen acerca de los santuarios donde se daba culto a Thánatos (el oráculo necromante del río Arqueronte y Gadir), las oraciones que a él se dedicaban (el himno Órfico) y las escasas imágenes de culto que de él se conocen (el Thánatos del Museo de Atenas, el del Museo Vaticano y el Grupo de San Ildefonso del Museo del Prado). Se analizan también las fuentes escritas latinas (Séneca, Virgilio, Lucano...) y el problema que supone la asimilación de un sustantivo de género femenino, Mors, con una divinidad de género masculino. Si en la iconografía griega la imagen más consagrada de Thánatos le muestra trasladando el cadáver de Sarpedón junto a su hermano, en la iconografía romana la imagen prototípica es el Eros-Thánatos, vinculado a la antorcha extinguiendo su llama como atributo. El presente artículo profundiza en algunos aspectos concretos de la mentalidad macabra de las élites grecolatinas, que percibían la muerte con un sentido heroico y profundamente aristocrático, bien distinto del punto de vista defendido por los hedonistas, que percibían la muerte como única entidad igualadora de la sociedad.

**Palabras clave:** Thánatos; Hýpnos; Mors; Letum; antorcha; mariposa; adormidera; Artemision de Éfeso; Grupo de San Ildefonso; Bertel Thorvaldsen; Eros-Thánatos; Antonio María Aprile de Cardona; John William Waterhouse.

### [en] The Deified Image of Thanatos, the God of Death, and its Iconographic Projection in the Latin World through the Eros-Thanatos

**Abstract.** Written sources on Thanatos in Classical Antiquity go beyond the vision that Hesiod, Homer, and the tragic poets embodied in their writings. This article analyzes the literary testimonies that are known about the shrines where Thanatos was worshiped (the necromancer oracle of the Arqueronte river and Gadeira), the prayers that were dedicated to Thanatos (the Orphic hymn) and the few cult images that are known (the Thanatos from the Museum of Athens, the Vatican Museum and the San Ildefonso Group from the Prado Museum). Latin written sources are also analyzed (Seneca, Virgilio, Lucano...) and the problem of assimilating a feminine noun, Mors, with a masculine divinity. If in Greek iconography the most consecrated image of Thanatos shows him transferring Sarpedon's corpse with his brother, in Roman iconography the prototypical image is the Eros-Thanatos, linked to the torch by extinguishing his flame as an attribute. This article delves into some specific aspects of the macabre mentality of the Greco-Latin elites, who faced death with a heroic and deeply aristocratic spirit, quite different from the point of view supported by the Hedonists, who regarded death as the only levelling entity in society.

**Keywords:** Thanatos; Hypnos; Mors; Letum; Torch; Butterfly; Poppy; Artemision of Ephesus; Group of Saint Ildephonsus; Bertel Thorvaldsen; Eros-Thanatos; Antonio María Aprile de Cardona; John William Waterhouse.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Ritualidad e imagen cultural heroica del dios Thánatos en la Antigüedad. 3. La relación iconográfica de Eros y Thánatos. 4. La relación iconográfica de Thánatos y Azrael. 5. El grupo de San Ildefonso y las iconografías de Hýpnos y Thánatos. 6. La iconografía de Hýpnos, Thánatos y Nix. 7. La identidad de Thánatos, Mors y Letum desde la perspectiva de género. 8. La iconografía Eros-Thánatos dormido. 9. Conclusiones. 10. Fuentes y referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** González Zymła, H. "La imagen deificada de Thánatos, el dios de la Muerte, y su proyección iconográfica en el mundo latino a través del Eros-Thánatos". *Eikón Imago* 11 (2022), 245-259.

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

## 1. Introducción

Thánatos no parece haber sido un dios muy querido por los antiguos griegos, ni luego por los romanos, seguramente por su condición de dios sombrío, traedor de la muerte. En el artículo que publicamos en el pasado número de la revista *Eikón imago* analizamos las fuentes literarias donde se habla de Thánatos y de su iconografía en la pintura de vasos relacionada con el tema del traslado del cadáver de Sarpedón y con su papel en la tragedia *Alceste*<sup>2</sup>. La investigación que ahora presentamos es complementaria de la anterior. En el artículo publicado en 2021 establecimos el modo en que la cultura macabra del mundo clásico entendió a Thánatos, el dios Muerte, afirmando la existencia de algunos interesantes nexos y pervivencias en la Edad Media, que llegan incluso a nuestros días, la principal de las cuales es el carácter dual de la muerte, vista como un existencial masculino y femenino. Centramos el estudio ya publicado en el análisis de las fuentes literarias que hablan de la genealogía de Thánatos, la *Teogonía* de Hesíodo, donde se dice que era hijo de Nix y hermano de Hýpnos. El mito del traslado del cadáver de Sarpedón desde el lugar donde había muerto hasta el lugar donde le iban a hacer las honras fúnebres, recogido en la *Iliada* de Homero, vinculado a la idea de heroicidad y a los valores castrenses de una sociedad aristocrática que usó su iconografía en la cerámica de los siglos VI y V a. de C. de conformidad a ocho variantes figurativas, a menudo relacionadas con los rituales funerarios. Y concluimos nuestra investigación hablando del tratamiento que Thánatos tiene, como dios sombrío, en las tragedias de Sófocles, Eurípides y Esquilo. El presente artículo, completa el análisis anterior, ya publicado, estudiando fuentes escritas de menor importancia, como el *Himno órfico a Thánatos*, así como su iconografía como dios individualizado o junto a su hermano Hýpnos y algunas variantes figurativas tardías.

## 2. Ritualidad e imagen cultural heroica del dios Thánatos en la Antigüedad

El carácter despiadado de Thánatos, llevándose a los vivos de este mundo, explica que fuera odiado por igual por mortales y deidades. Sin embargo, a partir del siglo V a. de C., existen testimonios literarios y materiales que demuestran que se le daba culto con sacrificios, ofrendas, himnos y oraciones, en las que era invocado para aplacarle. En la región del Épiro, a orillas del río Arqueronte, existía un lugar donde se le daba culto, seguramente un paraje natural sagrado, no necesariamente vinculado a la edificación de un templo, donde se hacían rituales de necromancia, es decir, un lugar donde se invocaba a Thánatos para que dejara que los muertos volvieran al mundo de los vivos durante unos instantes

y pudieran revelar a los mortales cuál era su destino en una suerte de oráculo de los muertos<sup>3</sup>.

Filóstrato de Lemnos (170-254 d. de C), que compuso por encargo de Julia Domna, la esposa de Septimio Severo, *La vida de Apolonio de Tiana*, al hablar de la Bética y describir la ciudad de Gadeira, identificada con lo que actualmente es Gibraltar, afirma que existía allí un altar dedicado al dios Geras (la Vejez), donde se entonaban himnos al dios Thánatos<sup>4</sup>. Aunque no nos consta que Thánatos tuviera ningún santuario ni ningún templo erigidos en Grecia, Pausanias habla de una estatua de culto dedicada a Hýpnos y Thánatos en la acrópolis de Esparta, asociada a una estatua de Afrodita *Ambologera*, literalmente *la que retrasa la vejez*, a la que tributaban ofrendas los lacedemonios cumpliendo el mandato de un oráculo<sup>5</sup>.

Se deduce de la existencia de un *Himno órfico* donde se invocaba a Thánatos, que su papel en las religiones místicas hubo de ser relevante, especialmente en el contexto de los cultos de Eleusis, la aldea Ática donde se impartían las enseñanzas relacionadas con la Katábasis y la resurrección. Fue a mediados del siglo V a. de C., cuando Thánatos debió empezarse a ver como un dios cuya ira convenía aplacar con oraciones y ofrendas para que la vida fuera más larga y duradera. El himno reza lo siguiente:

“Thánatos, fumigación del maná.

Escúchame, oh Muerte, cuyo imperio sin fin se extiende a las tribus mortales de todos los tipos.

De ti, la parte de nuestro tiempo depende, cuya ausencia alarga la vida, cuya presencia la termina.

Tu sueño perpetuo revienta los pliegues de los cuerpos vivos por el cual el alma, atrayendo el cuerpo, sostiene: comunes a todos los modos de vida, sexos y edades, porque nada escapa a tu ira destructiva.

La juventud misma no puede ganar tu clemencia, vigoroso y fuerte, por ti prematuramente asesinada.

En ti se conoce el fin de las obras de la naturaleza, en ti todo juicio es absuelto.

No hay artes suplementarias que controlen tu terrible rabia,

No hay votos que revoquen el propósito de tu alma.

Oh bendito poder, mira mi ardiente oración, y la vida humana para poder envejecer.”<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Henry George Liddell, Robert Scott y Henry Stuart Jones, *A Greek-English Lexicon* (Oxford: Oxford University Press, 1882); Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1982): 39.

<sup>4</sup> Gadeira está situada en el confín de Europa y sus habitantes son gente exageradamente dedicada a la religión, hasta el punto de tener erigido un altar a la Vejez y son los únicos hombres que entonan himnos al dios Muerte” Filóstrato, VA., 18, 1; Alberto Bernabé Pajares, *Filóstrato. Vida de Apolonio de Tyana*, introducción, traducción y notas (Madrid: Gredos, 1979); Fernando Gasco de la calle, “El viaje de Apolonio de Tiana a la Bética (s. I d. de C.)”, *Revista de estudios andaluces* no. 4 (1985): 13-22.

<sup>5</sup> τῶν δὲ ἀνδριάντων τοῦ Παισιανίου πλησίον ἐστὶν Ἀμβολογήρας Ἀφροδίτης ἄγαλμα ἰδρυμένον κατὰ μαντείαν, ἄλλα δὲ ὕπνου καὶ θανάτου: καὶ σφᾶς ἀδελφοὺς εἶναι κατὰ τὰ ἐπι τὰ ἐν Ἰλιάδι ἤγηται. Paus., 3, 18, 1.

“Cerca de las estatuas de Pausanias hay una imagen de Afrodita *Ambologera*, erigida en virtud de un oráculo y otras de Híпно y de Thánatos. Crean que éstos son hermanos, de acuerdo con los versos de la *Iliada*.” María Cruz Herrero, Pausanias. *Descripción de Grecia*. Libros III-VI, introducción, traducción y notas (Madrid: Gredos, 1994).

<sup>6</sup> Apostolos N. Athanassakis, *Orphic Hymns: Text, Translation and Notes* (Mossoula: Scholars Press for the Society of Biblical Literatu-

<sup>2</sup> El presente artículo completa y amplía el panorama que sobre la iconografía de Thánatos ya se dio a conocer en un número anterior de esta misma revista: Herbert González Zymla, “La iconografía de Thánatos, el dios muerte en el arte griego, y la percepción de lo macabro desde la sensibilidad clásica”, *Eikón Imago* 10, 2021: 107-128.

Desde mediados del siglo V a. de C. se esculpieron imágenes de culto de Thánatos influenciadas primero por los cánones de la belleza masculina de Policeto de Sición (480-420 a. de C.) y luego por los de la escuela hedonista de Praxiteles (400-340 a. de C.). El aspecto de Thánatos, a quien se representa solo y se le entiende como responsable único del viaje preliminar al más allá, sin su hermano, se ajustó a partir de ese momento al de un dios con aspecto de efebo, representado en edad adolescente, desnudo, de complexión atlética y anatomía desarrollada a base de cuartos de circunferencia pectorales, abdominales e inguinales, normalmente en contraposto o con la curvatura de la cadera de raíz praxitelica. En ambos casos, la postura facilita que lleve en una de sus manos una antorcha invertida, su atributo más habitual a partir de entonces, representada en el momento en que el dios se dispone a apagar su llama aplastándola sobre un ara, llevando otra antorcha, ya apagada, sobre el hombro. La antorcha invertida en el momento de ser apagado su fuego y la que está ya apagada, además de ser un poderoso símbolo del fuego de la vida que se extingue con la muerte, son una alusión a la diosa Nix, la Noche, madre de Thánatos, que también suele portar ese atributo.



Figura 1. Estatua de mármol pentélico, anónimo ático donde se representa a Thánatos apagando una antorcha en un ara, siglo I d. de C, Museo Nacional de Atenas.

Fuente: Herbert González Zymla.

Entre los ejemplos de la proyección en el tiempo de esta iconografía, más o menos fieles a los modelos heroicos y hedonistas del arte griego en el arte romano,

re, 1977), 86; Anne-France Morand, *Études sur les Hymnes Orphiques* (Leiden: Brill, 2001).

están el Thánatos de mármol del siglo I d. de C. y procedencia desconocida, coronado de laurel, que se conserva en el Museo Nacional de Atenas, que apaga una antorcha sobre el altar con la mano derecha, llevando con la izquierda una segunda antorcha, ya apagada, que apoya sobre el hombro izquierdo<sup>7</sup>, o el Thánatos del Museo Pío Clementino de Roma que, encontrado en 1774 en la villa de Cassio en Tívoli, lleva una sola antorcha, se apoya, incurvando la cadera de forma exagerada sobre un tronco de árbol y se considera copia hecha en el siglo II d. de C. a partir de un original del siglo IV a. de C (fig. 1).

### 3. La relación iconográfica de Eros y Thánatos

En la escultura postclásica y helenística se documenta, junto a la imagen cultural y deificada de Thánatos, que apareció en el siglo V a. de C., el mantenimiento de la iconografía en la que se le imaginaba como un dios dotado de alas y de edad adolescente, que deriva, en realidad, de la imagen generada por la pintura de vasos, cuando se le representaba trasladando el cadáver de Sarpedón junto a su hermano Hýpnos.

Al ser Thánatos un dios dotado de alas y representarse solo (sin su hermano Hýpnos y sin el cadáver de un difunto) y en edad adolescente, para evitar su posible confusión con Eros, cuya iconografía es casi idéntica, se le empezó a representar armado con una espada envainada y colgada de un cinturón con tahalí o con antorcha en el momento de extinguirse su llama.

Es curioso que las iconografías de Eros y Thánatos evolucionaran en paralelo entre los siglos IV y I a. de C. Si el dios del amor era representado en un primer momento como un adolescente de unos 14-16 años (momento en el que se supone que se descubre el amor) y evolucionó hasta convertirse en un niño de no más de 2-3 años, inconsciente, armado con el carcaj, el arco y las flechas y dotado de alas, que es como el imaginario colectivo lo ha acabado asumiendo<sup>8</sup>, la imagen de Thánatos reduplicó esa misma evolución iconográfica cambiando sus atributos. De ese modo, en el periodo postclásico fue un adolescente armado con la espada, quizá símbolo de lo que corta la vida, y en el periodo helenístico y romano un niño de corta edad con una antorcha humeante y unas adormideras.

En el Museo Británico se conserva un bajorrelieve de mármol, labrado en la base del tambor de una de las columnas del Artemision de Éfeso, que constituye un magnífico ejemplo de la iconografía de Thánatos, representado como un dios alado, armado con la espada y en edad adolescente<sup>9</sup>. Tras el incendio del Artemision en el año 356 a. de C., en el que quedó totalmente

<sup>7</sup> Inv. G-3631.

<sup>8</sup> Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica* (Madrid: Sílex, 2008), 246-255.

<sup>9</sup> Inv. E1206. Altura 1,82 m. Robert Manuel Cook, *Greek art: its development, character and influence* (Harmondsworth-Middlesex: Penguin Books, 1976), 140; Boardman, *Greek Sculpture, the late classical period* (London, 1995), 23; Guy Maclean Rogers, *The mysteries of Artemis of Ephesus: cult, polis, and change in the Graeco-Roman world* (New Haven-Yale: Yale University Press, 2012); F. N. Pryce y A. H. Smith, *Sculpture. Catalogue of Greek Sculpture in the British Museum* (London: BMP, 1892-1928), 1206.

arruinado el templo arcaico, los habitantes de Éfeso impulsaron la construcción de un templo monumental de orden jónico, cuyas obras duraron medio siglo. Según la *Historia Natural* de Plinio, de las 127 columnas perípteras que tenía, 36 estaban decoradas en su parte inferior con bajorrelieves labrados a la manera de zócalos en el primer tambor de la columna<sup>10</sup>. Desde un punto de vista arqueológico, solo se han encontrado 8 de los 36 tambores con relieves. Todos ellos corresponden al frente occidental y debieron ser labrados entre los años 325 y 300 a. de C. Como es lógico, los relieves desarrollaban un complejo programa iconográfico en el que se han identificado los temas de la centauromaquia, la gigantomaquia, la vida de Heracles y ciclos figurativos relacionados con Ártemis: la deidad titular del santuario.

El tambor que se conserva en el Museo Británico desarrolla una escena de muy compleja lectura iconográfica en la que se representan seis figuras en posiciones frontales. De las tres que están mejor conservadas, la central es una mujer ricamente vestida con peplo y xitón, escoltada por dos figuras masculinas que la flanquean, identificadas como Hermes, vestido con la clámide, llevando el caduceo en la mano, y Thánatos, alado y con la espada a la cintura. Como ambos dioses eran los responsables del viaje preliminar del alma, se ha supuesto que lo representado es la conducción de una mujer, vestida de novia<sup>11</sup>, hacia el más allá (fig. 2).

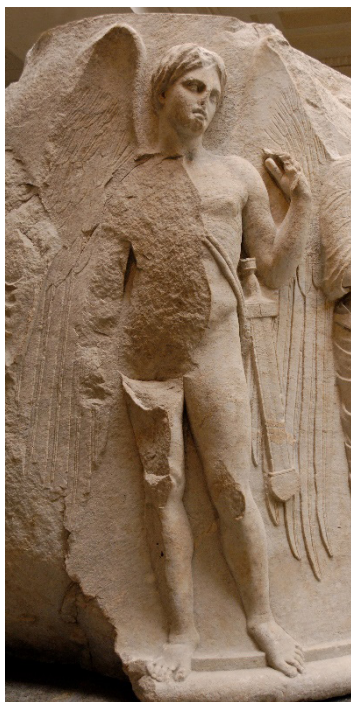


Figura 2. Relieves esculpidos en el pedestal o tambor de una columna del Artemision de Éfeso, donde se representa a Thánatos y a Hermes conduciendo a una figura femenina al más allá, labrado entre el 325 y el 300 a. de C. Fuente: ©British Museum

<sup>10</sup> Plinius, Nat. Hist. 26, 21-95; D. E. Eichholz, Cayo Plinio Segundo, Plinio El Viejo. Natural history, traducción (Londres: Loeb Classical Library, 1971).

<sup>11</sup> La postura del brazo de la figura femenina se relaciona con el gesto nupcial de llevarse la mano al rostro para retirarse el velo (analaluyiV).

La identificación de la figura femenina que hay junto a Thánatos ha sido objeto de intensas discusiones entre los especialistas. La teoría más seguida es la que estableció Stewart, que afirmó que podría ser Ifigenia, el personaje del ciclo troyano relacionado con Ártemis, que fue llevada a la isla de Áulide, engañada, haciéndola creer que iba a contraer matrimonio con Aquiles, cuando en realidad la intención de su padre, Agamenón, era sacrificarla en honor de Ártemis a fin de calmar su ira y conseguir los vientos favorables que le habrían de llevar a Troya<sup>12</sup>. La diosa, apiadada de Ifigenia, se la llevó consigo y la sustituyó por una cierva. Si se acepta esta identificación, las otras tres figuras deterioradas serían: Clitemnestra, la madre de Ifigenia, Agamenón y el adivino Calcas, el vidente que informó al átrida Rey de hombres que había ofendido a Ártemis al haber cazado una de sus ciervas sagradas y que debía calmar y compensar a la diosa con el sacrificio de su propia hija para obtener vientos favorables que le llevaran a Troya. Otros investigadores, cuyas teorías tienen quizá menos predicamento, piensan que la representada podría ser Perséfone, que pasaba la mitad del año en el inframundo junto a su esposo Hades y la otra mitad junto a su madre Deméter; habiendo quien la identifica con Alceste, de cuyo mito en relación con Thánatos ya hemos hablado, y con Euridice, la bella enamorada de Orfeo.

#### 4. La relación iconográfica de Thánatos y Azrael

La imagen de Thánatos como un varón alado y armado con la espada llevándose a los vivos de este mundo, evolucionada en el tiempo, es coincidente con la iconografía de Azrael o Azrael, el ángel o arcángel de la Muerte, al servicio de Dios en la iconografía cristiana, judía y musulmana, asimilado con Raziel, el ángel que, con su espada de fuego, por orden de Dios, expulsó a Adán y a Eva del Paraíso. Aunque la identidad de Azrael ha sido tratada de forma muy diferente por los pensadores de las tres grandes religiones monoteístas, la mayoría de los teólogos cristianos le consideran al frente del coro de las Potestades y habitante de la tercera esfera celeste, que renunció a habitar en ella, junto a algunos de sus compañeros, para residir en la última de las esferas con el fin de estar en contacto con los demonios y poder rescatar las almas de quienes iban a ser mandados al infierno o para hacerse responsable de tranquilizar las almas que se desorientaban en su viaje al más allá y ayudarlas guiándolas desde el lugar en el que habían muerto hasta el lugar donde debían ser juzgadas por San Miguel Arcángel, encargado del pesaje del alma<sup>13</sup>. En ese sentido, Azrael habría heredado una parte de los rasgos identitarios de la personalidad del Thánatos clásico, entre sombría y heroica, así como una parte de su iconografía, si bien en lugar de una espada puede aparecer armado con

<sup>12</sup> Andrew Stewart, *Greek Sculpture* (New Haven: Yale University Press, 1990), 195, figs. 595-596.

<sup>13</sup> Gustav Davidson, *A dictionary of Angels, including the Fallen Angels*, (Nueva York: The Free Press, 1967); Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, tomo I, vol.1. (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999), 65-78; Rosa Giorgi, *Ángeles y demonios* (Barcelona: Electa, 2004).

una guadaña, prestada de la iconografía de Crono y de la imagen del Triunfo de la Muerte. Para los pensadores judíos Azrael, a quien se cita también como Azra, de quien se habla en el *Libro de Esdrás*, escrito por un descendiente de Aarón, que fue escriba del segundo Templo de Jerusalén, subió al paraíso sin haber pasado por la muerte y, por esa razón, puede ayudar a los hombres en su difícil viaje al más allá cuando mueren, si bien es importante señalar que para los judíos hay otros 15 ángeles de la muerte diferentes con atribuciones singulares. El Azrael de los musulmanes es un ángel muy distinto, ya que trae la muerte, trabaja a las órdenes de Dios junto a los cuatro arcángeles mayores, y no tiene misericordia con los vivos, mostrándose en todo momento como un ser espiritual y despiadado. Etimológicamente, Azrael significa en hebreo: *Aquel a quien Dios Ayuda*, mientras que su nombre el árabe, *Abu Yaria* o *Malak al Mawt*, significa literalmente: *ángel de la muerte* o *ángel exterminador*.

Los pintores ingleses del siglo XIX vinculados a la hermandad de los Prerrafaelitas, responsables de recuperar para el arte de la pintura de la imagen de Thánatos, mostraron también un notable interés por la iconografía del ángel de la muerte, tratándola de un modo absolutamente afín a la iconografía de Thánatos, siendo magnífico ejemplo de ello dos óleos pintados por Evelyn de Morgan (1855-1919) en la década de 1880. El primero de muestra al ángel exterminador, vestido de negro, de conformidad a un modelo figurativo sexualmente ambiguo, llevando en la mano izquierda una cabeza decapitada y a los pies, entre sus ropajes, una veintena de cabezas, flotando sobre un campo de batalla desértico y sembrado de cadáveres. El segundo cuadro, pintado en 1881 y conservado en la Watts Gallery Artists Village, en Guildford, en Surrey, presenta al ángel de la muerte de un modo mucho más sereno, con rasgos masculinos más claros, vestido de negro, llevando la guadaña, en el momento en que toma de la mano a una mujer sentada y muerta que, sin asustarse, le mira directamente a los ojos, estando ambas figuras de perfil numismático y en un paisaje con cipreses que adeuda mucho de su forma a la imitación de los modelos visuales de Boticelli (fig. 3)<sup>14</sup>.

Recientemente, durante la pandemia provocada por el COVID 19, en el mes de abril de 2019 fue pintado en una calle de Melbourne un mural en el que se representaba a un sanitario, vestido con la bata de su trabajo, fonendoscopio y mascarilla, dotado de alas, como si fuera Thánatos, arrodillado sobre una esfera que representa el virus, sosteniendo sobre sus manos una pesada esfera que es el planeta Tierra, como un planeta cuya humanidad es gobernada por el imperio de la muerte. Hasta cierto punto la lectura del mural puede ser polémica porque, objetivamente hablando, este supuesto Thánatos no conduce cadáveres, ni se lleva la vida de nadie, acercándose a la iconografía del ángel que guarda a la humanidad para salvarla e, incluso, si queremos, a una lectura

más retorcida y distante que recuerda al Yggdrasil, de la mitología nórdica (fig. 4).



Figura 3. Evelyn de Morgan, Ángel de la muerte, óleo sobre lienzo representando al ángel Azrael llevándose a una mujer, 1881. Fuente: ©Watts Gallery Artists Village



Figura 4. Mural pintado en una calle de Melbourne en homenaje a los sanitarios en lucha contra la pandemia COVID 19, abril de 2020. Fuente: ©Instagram.

## 5. El grupo de San Ildefonso y las iconografías de Hýpnos y Thánatos

El grupo de San Ildefonso, una de las esculturas más famosas del Museo del Prado, fue labrado en mármol blanco de Carrara de gránulo fino por un anónimo artista neoclásico, seguidor de escuela praxitélica, activo

<sup>14</sup> Kragelund, Patrick y Mogens Nykjaer, *Thorvaldsen: lámbiente, l'infusso, il mito*. (Roma: L'Erma Di Bretschneider, 1991).

en Italia en la segunda mitad del siglo I d. de C. o a comienzos del siglo II<sup>15</sup>. La estatua representa a dos muchachos jóvenes con coronas de laurel sobre sus cabezas haciendo un sacrificio sobre un ara situada delante de una pequeña estatua de culto que representa a una divinidad femenina arcaizante, quizá Hécate, portando un huevo en su mano derecha. Uno de los jóvenes sostiene con la diestra una antorcha encendida, sin que esté del todo claro si está prendiendo fuego sobre el altar para usarlo en una ceremonia que ha de celebrarse después, o si está apagándolo después de haber hecho un ritual, aplastando la llama contra la superficie del ara, decorada con bucráneos y guirnaldas. Ese mismo efebo llevaba en su mano izquierda una segunda antorcha, apoyándola sobre el hombro izquierdo, hoy perdida, que estaba seguramente ya apagada, o una lanza, a la manera del doríforo de Policlete. El otro joven porta en la mano derecha una patera sin nada sobre su superficie, lo que insinúa que la ofrenda ya habría sido depositada y quemada sobre el altar, al tiempo que pasa su brazo izquierdo sobre el hombro izquierdo de su compañero, expresando así su hermandad con él a la hora de participar en una misma ceremonia y plegaria.

Aunque es conocida la existencia de esta escultura desde 1623, fecha en la que consta que se encontraba en los jardines de Porta Pinciana de la Villa Ludovisi en Roma, su procedencia arqueológica nos es enteramente desconocida, habiéndose barajado ocasionalmente la posibilidad de que pudiera proceder de la Villa de Adriano en Tívoli, quizá por el hecho de tener el muchacho que porta la patera en su mano derecha la cabeza de Antínoo (111-130 d. de C.), el esclavo bitinio que sirvió al Emperador Adriano (76-138 d. de C.). En la actualidad, la comunidad científica acepta que esta cabeza de Antínoo es un añadido posterior a la talla del resto del bulto escultórico, entre otras razones porque su canon de proporciones es levemente más grande que el del cuerpo en el que se encaja. Como la cabeza de Antínoo es una obra original del siglo II, el debate actualmente no se centra en si procedía o no el conjunto escultórico de las decoraciones suntuosas de la Villa de Adriano en Tívoli (quizá se encontró en la propia ciudad de Roma o en sus alrededores), sino en averiguar si esa cabeza es un añadido que se hiciera ya en la época imperial romana, y por tanto estaríamos ante una escultura de la segunda mitad del siglo I d. de C., retocada con la adición de una cabeza de comienzos del siglo II d. de C., o si el añadido se hizo en el siglo XVII y, por tanto, sería consecuencia de los trabajos de restauración atribuidos a Ippolito Buzzi (1562-1634), que es quien se supone que recompuso el grupo escultórico a partir de los fragmentos originales, encontrados arqueológicamente, usando una cabeza, también original del siglo II, para sustituir la que faltaba, que se acoplaría al cuerpo del muchacho del siglo I, igual que fue acoplado el conjunto al pedestal que el mismo Buzzi había labrado y que aún se conserva en el Palacio de la Granja de San Ildefonso, con un relieve procedente

de un sarcófago del siglo II en el que se representa una batalla entre bárbaros y romanos<sup>16</sup>.

Tras la muerte del Cardenal Camilo Massimi (1620-1677), la estatua y su pedestal pasaron a la colección de la Reina Cristina Alejandra de Suecia (1626-1689), que llegó a pagar por el grupo y el pedestal la cantidad de 1000 escudos, con el objeto de que no la pudiera comprar Gaspar Haro de Guzmán, el Marqués del Carpio (1629-1687)<sup>17</sup>. Años después, el conjunto pasó a la colección del cardenal Dezio Azzolino (1623-1689), tras cuyo fallecimiento, Livio Odescalchi (1652-1713) lo compró todo y de su colección pasó a España, comprado a su vez por los agentes de Felipe V e Isabel de Farnesio, para formar parte de la colección de esculturas que decoraban la planta baja del Palacio de la Granja de San Ildefonso, donde figura ya en 1725. Se trata de un hecho histórico de gran trascendencia para la historia de la estatua puesto que, al haber varias lecturas iconográficas contradictorias entre sí, su ubicación en el citado palacio ha servido para darle el nombre de laboratorio de *Grupo de San Ildefonso* con que habitualmente se conoce<sup>18</sup>. En 1828 el grupo escultórico pasó, junto con otras obras de la colección real, al Museo del Prado, mientras el pedestal permanece aún en el Palacio de la Granja, para donde José Pagniucci hizo una réplica del original hoy en el Prado.

Uno de los aspectos más interesantes y controvertidos de este conjunto estatuario es el análisis e interpretación de su iconografía. Al no conocerse réplicas antiguas, no tener atributos excesivamente singulares (salvo las antorchas) y ser el tema del abrazo entre dos efebos un asunto iconográfico poco habitual en la estatuaría clásica y suficientemente atractivo como para haber llamado la atención de los críticos desde el siglo XVII, han surgido hasta cuatro grandes teorías, con argumentos a favor y en contra, que identifican su iconografía como: Pílates y Orestes<sup>19</sup>, Castor y Pólux, los Decios e Hýpnos y Thánatos:

En el *Catálogo del Museo del Prado*, tal como opinaba ya en el siglo XVIII Winckelmann (1717-1768), el Grupo de San Ildefonso figura como una representación de los príncipes Pílates y Orestes, que se habían educado juntos, en el santuario de Tauride, haciendo un sacrificio ante una estatua de Ártemis<sup>20</sup>. François Perrier, en fecha tan temprana como es 1638, interpretó el grupo como una representación de los Decios entregándose en sacrificio por la supervivencia de la patria. La tercera interpretación, una de las más populares, identifica a los dos muchachos con los Dióscuros, Polideuces y Polideuco en griego clásico

<sup>16</sup> Stephan F. Schröder, *Catálogo de la escultura clásica del Museo del Prado* (Madrid: Museo del Prado, 1993), 206-208.

<sup>17</sup> Miguel Ángel Elvira Barba, *Las esculturas de Cristina de Suecia. Un tesoro de la Corona de España*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2011.

<sup>18</sup> María Jesús Herrero Sanz, "El grupo de San Ildefonso o la ofrenda de Orestes y Pílates de Roma a Madrid", *Reales Sitios: Revista de Patrimonio Nacional* 183 (2010): 30-41.

<sup>19</sup> D. Konstan, *Friendship in the Classical World* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

<sup>20</sup> Es interesante señalar que Winckelmann, en una carta a Mengs datada en 1761, se refiere a ellos también como Castor y Polux.

<sup>15</sup> Inv. 28 E. Su altura es 1,61 x 1,06 m.

y Castor y Pólux en latín, los hijos gemelos de Leda, la esposa del rey Tíndareo de Esparta, que fue seducida por Zeus mientras se bañaba, metamorfoseado en cisne, y ese mismo día cohabitó con su esposo, engendrando de esa manera dos hijos gemelos cuyas naturalezas eran distintas: uno mortal y otro heroico. Juntos, Cástor y Polux ofrecen un sacrificio a Perséfone, esposa de Hades, que lleva un huevo en la mano derecha, dando con ello testimonio de su dolor al saber que algún día, cuando les llegue la muerte, tendrán que separarse. El huevo, además de ser una de las ofrendas funerarias más habituales en la antigüedad, es un poderoso símbolo de la vida en el más allá dado que, ante nuestros ojos, se presenta como un objeto aparentemente inerte, pero puede contener vida en su interior. Para evitar su definitiva separación, tras la muerte de Castor, en cumplimiento de un ruego hecho por Pólux a Zeus, su padre, los dos hermanos tuvieron el singular privilegio de poder estar siempre juntos, de modo que se alternaban cada día viviendo en el Hades y en la Tierra.

La cuarta y última interpretación, hoy poco seguida, pero defendida por intelectuales tan significativos como Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) o García Bellido, interpreta la escultura como una representación de los también hermanos gemelos Hýpnos y Thánatos, los hijos de la Noche, haciendo un sacrificio a la diosa infernal Hécate, en su condición de responsables del traslado de las almas de los difuntos en su viaje al más allá. Parte del interés de esta identificación radica en que la pose del que se viene identificando como Thánatos en el Grupo de San Ildefonso es casi idéntica al Thánatos del Museo Nacional de Atenas y al Thánatos del Museo Pio Clementino, ya comentados, representados todos ellos en el momento en que están apagando la antorcha sobre un altar para simbolizar el momento en que se extingue la llama de la vida<sup>21</sup>. Sea cual fuere la identificación iconográfica que demos por buena, lo interesante de esta escultura es que la lectura se ha hecho siempre en relación directa con las rituales funerarias. Si los representados fueran Hýpnos y Thánatos, el momento captado en el Grupo de San Ildefonso sería el inmediatamente posterior al traslado preliminar del cadáver en su viaje al más allá, es decir, el momento en que el difunto habría sido colocado en el lugar donde se le iban a tributar las honras fúnebres. Hýpnos llevaría la pátera vacía, sobre la cual habría estado depositado el óbolo con que pagar al barquero Caronte, porque la moneda ya estaría colocada dentro de la boca del difunto, y Thánatos se dispondría, con toda solemnidad y gesto grave, a prender la pira funeraria (fig. 5).

Como es lo habitual en el ecléctico gusto artístico de la escultura romana, en la que se mantuvo viva la herencia artística del mundo griego, se mezclan en

el grupo de San Ildefonso con gran libertad los estilos y principios estéticos de los grandes maestros del clasicismo y post-clasicismo. La figura que según unos representa a Cástor y según otros a Hýpnos derivaría directamente del *Apolo Sauroctono* de Praxíteles, cuyo original se data en el siglo IV a. de C.; mientras que la figura que representa a Pólux o a Thánatos derivaría del *Diadoumenos* de Policeto de Sición, rejuvenecido y con una anatomía más suave. Precisamente esa suavidad y la fidelidad a los modelos helenísticos es lo que hizo pensar a Blanco que debería adjudicarse este grupo a Pasiteles o a alguno de sus seguidores y adelantarse su datación a la segunda mitad del siglo I a. de C.<sup>22</sup>. La imagen de la diosa Perséfone es, en realidad, muy cercana a las cariátides y a las Koré arcaicas del siglo VI a. de C., tanto en el tratamiento de los plegados de la ropa, como en la forma de los cabellos, lo que vuelve a subrayar la pluralidad de los lenguajes estéticos en el arte romano. Conviene señalar, por otro lado, que Koré, literalmente “la docella”, es en sí mismo uno de los apelativos de Perséfone en la mitología griega, apareciendo ya en un marfil del siglo XIII a. de C. junto a Démeter y el “niño divino”, por lo que existe una cierta lógica en la identificación tradicional de Perséfone con las Koré arcaicas.



Figura 5. Grupo de San Ildefonso, mármol anónimo de un artista neoático activo en Roma, cuya iconografía se ha identificado como: Cástor y Pólux, Hýpnos y Thánatos, Pílates y Orestes o como los Decios entregándose por la patria, labrado en la segunda mitad del siglo I d. de C. o a comienzos del siglo II d. de C. Fuente: ©Museo del Prado

<sup>21</sup> Antonio García Bellido, *Arte Romano* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990), 140-141; José María Luzón, “El grupo de San Ildefonso: apuntes para su historia”, en *Obras maestras del Museo del Prado* (Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, Electa, 1996), 213; Miguel Ángel Elvira Barba y Stephan F. Schröder, *Guía de Escultura Clásica* (Madrid: Museo del Prado, 1999), 144; Schröder, *Catálogo de la escultura clásica*, 367-374.

<sup>22</sup> Antonio Blanco Freijeiro y Manuel Lorente, *Catálogo de la Escultura del Museo del Prado* (Madrid: Museo del Prado, 1969), 22-24.

## 6. La iconografía de Hýpnos, Thánatos y Nix

Como ya señalamos en nuestro artículo del número anterior de *Eikón Imago*, la evolución de la iconografía de Thánatos, de adolescente a niño de corta edad, fue paralela a la evolución iconográfica de Eros, deidad con la que guarda sorprendentes similitudes, formando un grupo iconográfico de obras en las que se representa a Thánatos como un bebé de corta edad o como un niño de no más de 3 años.

La primera de las variantes figurativas de este tipo iconográfico, le imagina como un recién nacido de piel cetrina, dormido junto a su hermano Hýpnos, de tez pálida, ambos en brazos de su madre Nix, que vuela atravesando un sereno firmamento nocturno, asociado a los atributos habituales en la representación de la noche: las antorchas, la luna, las estrellas, el búho o la lechuza, animales estos últimos tradicionalmente asociados a la iconografía de Atenea, pero aquí simples referentes visuales de los seres de la noche.

Aunque esta iconografía existía ya en el arte griego, Pausanias describe este tema entre las decoraciones que enriquecía el cofre de Kypselos en Olimpia<sup>23</sup>, los ejemplos que se han podido identificar llegados a nuestros días son todos de comienzos del siglo XIX, como el bajorrelieve de mármol en forma de tondo, labrado en 1815 por Bertel Thorvaldsen (1770-1844), que se conserva en el Museo de Thorvaldsen de Compenhage, de cuya misma composición se conocen variantes al óleo, como la ejecutada en 1822 por el pintor alemán Carl Adolf Senff (1785-1863)<sup>24</sup>, y en camafeo, como un sardónice italiano de hacia 1840-1850. En 1790 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829) hizo un dibujo, conservado en el Museo de Oldenburg, en el que una amantísima y maternal Nix acoge bajo su manto, exactamente igual a como lo hubiera hecho la Virgen de la Misericordia, a los gemelos Hýpnos y Thánatos, representados como niños que buscan su calor en la noche (fig. 6 y fig. 7).



Figura 6. Bertel Thorvaldsen, bajorrelieve en el que se representa a Nix llevando en sus brazos a sus hijos Thánatos y Hýpnos, con atributos nocturnos como la luna y el búho, 1815. Fuente: ©Museo Thorvaldsen de Copenhague.



Figura 7. Carl Adolf Senff, La noche con sus hijos, óleo en el que se representa a Nix llevando en sus brazos a sus hijos Thánatos y Hýpnos, con atributos nocturnos como la luna y el búho, 1822. Fuente: ©Gallerix.

## 7. La identidad de Thánatos, Mors y Letum desde la perspectiva de género

A partir del siglo IV a. de C. la figura de Thánatos, entendida como un dios masculino, fue evolucionando hacia una identidad de género femenino a la que acabó nombrándose con dos sustantivos latinos: *Mors-tis* y *Letum-i*. No está clara la causa de esta transformación, que se aceleró en la Alta Edad Media a medida que el latín fue corrompiéndose hasta dar origen a las

<sup>23</sup> Τῆς χώρας δὲ ἐπὶ τῇ λάρνακι τῆς δευτέρας ἐξ ἀριστερῶν μὲν γίνοιτο ἂν ἡ ἀρχὴ τῆς περιόδου, πεποιήται δὲ γυνὴ παῖδα λευκὸν καθεύδοντα ἀνέχουσα τῇ δεξιᾷ χειρὶ, τῇ δὲ ἑτέρᾳ μέλανα ἔχει παῖδα καθεύδοντι εὐκότα, ἀμφοτέρους διεστραμμένους τοὺς πόδας. δηλοῖ μὲν δὴ καὶ τὰ ἐπιγράμματα, συνεῖναι δὲ καὶ ἄνευ τῶν ἐπιγραμμάτων ἔστι Θάνατόν τε εἶναι σφᾶς καὶ Ὑπνον καὶ ἀμφοτέροις Νύκτα αὐτοῖς τροφόν. Paus., 5, 18, 1. Entre las decoraciones que enriquecían el cofre de Kypselos en el Santuario de Olimpia, Pausanias describe lo siguiente: "En la segunda zona del arca, comenzando por la izquierda y dando la vuelta, está una mujer que sostiene en su brazo derecho un niño blanco que duerme, mientras que en el otro tiene un niño negro que parece dormir, ambos con los pies vueltos. Las inscripciones ponen de manifiesto, pero también es posible conjeturarlo sin ayuda de las inscripciones, que son Thanato e Hipno y Nix, la nodriza de ambos". Herrero, Pausanias. Descripción de Grecia. Libros III-VI.

<sup>24</sup> Bärbel Kovalevski, Adolf Sneff. 1785-1863 (Berlin: Kovalevski, 2009).



lenguas romances, en las cuales el sustantivo muerte es siempre femenino. Quizá, el desarrollo de los conocimientos científicos en biología durante el periodo postclásico y helenístico, que adeudan mucho al pensamiento de Aristóteles, acabaron por definir a la mujer como receptora y gestante de la vida y consolidaron la idea que percibe a la Tierra, Gea, como una diosa materna, que da la vida a los seres que la habitan, y, en paralelo, debería ser también una deidad femenina quien se llevara esas vidas, lo que resulta compatible con la diosa Keres. En realidad, las Keres no son diosas, sino espíritus femeninos de la muerte violenta, frente a Thánatos, que representa la muerte heroica. Sea como fuere, el proceso culminó con la aparición de la imagen de la Muerte personificada como una entidad femenina, que es precisamente la que acabó consolidándose en el imaginario colectivo. En este sentido, es interesante indicar que, desde un punto de vista estrictamente lingüístico, el sustantivo latino *Mors*, del que deriva el término castellano muerte, equivalente a *Θάνατος* griego, es de género femenino, si bien su deificación e iconografía se mantuvieron en el mundo helenístico y romano imaginadas como un varón. En cambio, *Letum* tiene género neutro<sup>25</sup>.

Quinto Horacio Flaco (65-27 a. de C.), en una de sus odas, habla de la *pallida Mors* abriéndose paso entre las chozas de los pobres (*tabernae*) y las torres de los reyes y poderosos, iniciando con ello un tópico literario que muchos creen propio de la mentalidad macabra bajomedieval, pero cuyo origen es clásico, en virtud del cual se entiende a la muerte como el único ser que trata por igual a los humanos sin tener en cuenta la cuna en que nacieron<sup>26</sup>. Lucio Anneo Séneca (4 a. de C. 65 d. de C.) imaginó en su *Hercules Furens* al dios Muerte como una deidad masculina, pálida y de *dientes ansiosos*<sup>27</sup>. Albio Tibulo (54-19 a. de C.), le imaginó en una de sus *Elegías* como un dios negro y oscuro, resaltando así su condición de hijo de la Noche<sup>28</sup>. Horacio, Séneca, Tibulo y otros muchos escritores latinos, usaron el sustantivo femenino *Mors*, adjetivándolo en femenino, pero entendiendo su identidad de género y su iconografía como masculinas, lo que constituye una extraña singularidad que, andados los siglos, acabaría por generar una imagen ambivalente de la Muerte.

Los escritores latinos al hablar de *Mors* y de *Letum* no se alejaron demasiado de los planteamientos ideados por los poetas griegos cuando trataban los mitos de Thánatos. Cicerón (106-43 a. de C.), por ejemplo, en su *De natura Deorum*, acaso una de las primeras reflexiones que el pensamiento clásico hizo sobre su panteón de divinidades (hoy hablaríamos de ciencia de las religiones), escrito en el año 45 a. de C. en forma de diálogo, con una estructura ordenada en planteamiento, nudo y desenlace, recoge la genealogía de *Mors* de un modo casi idéntico a como lo hizo Hesíodo en el siglo VII a. de C., en parte para desmentirla, al decir:

“Mas esto, desde luego, ha de rechazarse; por tanto, tampoco Orco es un dios; luego ¿qué decís de sus hermanos? Esto es lo que afirmaba Carnéadas, y no para eliminar a los dioses (porque ¿Qué cosa menos propia de un filósofo?), sino para convencernos de que los estoicos no eran capaces de explicar nada referente a ellos. Así que continuaba afirmando: “pues bien, si a sus hermanos se les cuenta entre los dioses, ¿acaso puede negarse tal condición a su padre, Saturno, a quien se rinde culto como al que más entre el vulgo que habita occidente? Si éste es un dios, ha de reconocerse que también lo es su padre, Cielo. Si esto es así, también los padres del Cielo han de ser tenidos por dioses, *Éter* y *Día*, así como sus hermanos y hermanas, a quienes los genealogos antiguos denominan así: Amor, Engaño, Miedo, Fatiga, Envidia, Destino, Vejez, Muerte, Oscuridad, Miseria, Conflicto, Gracia, Fraude, Pertinencia, Parcas, Hespérides y Sueño. Cuentan que todos ellos nacieron de *Érebo* y Noche. Por tanto, o bien ha de ratificarse la existencia de estos monstruos, o bien ha de eliminarse la de aquellos primeros”<sup>29</sup>.

Cicerón niega que todos estos arquetipos míticos tengan naturaleza divina o sobrenatural, pero antes de hacer esa negación, recoge el párrafo de un modo análogo a como lo hizo Hesíodo y en el mismo orden expositivo. Precisamente, esta parte del texto de Cicerón tiene por objeto desmentir a Hesíodo. Estaríamos ante el pleno triunfo del evemerismo, en el siglo I a. de C., lo que, como es bien sabido, facilitó bastante la llegada del cristianismo y la hibridación de mitos y ritos.

En el libro VI de la *Eneida* de Virgilio (70-19 a. de C.), al describir el viaje de Eneas, el héroe nacional romano, al Hades, nombra, entre los habitantes del Infierno, a Thánatos, usando el nombre de *Letum*, y a Hýpnos, su hermano, utilizando el nombre de *Sopor*: “Allí moran también las pálidas Enfermedades, y la triste Vejez, y el Miedo, y el Hambre, mala consejera,

<sup>25</sup> Karl Siegfried Guthke. *The Gender of Death: A Cultural History in Art and Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 24.

<sup>26</sup> *Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque turris*. “La pálida muerte llama a las puertas de las pobres chozas y de las torres de los reyes.” Horacio, *Odas*, I, 4, 14-Alejandro Bekes, Horacio. *Odas*, introducción, traducción y notas (Buenos Aires: Losada, 2005).

<sup>27</sup> *Stat pigro pelagus gurgite languidum/et cum Mors avidis pallida dentibus/gentes innumeras manibus intulit/uno tot populi remige transeunt*. Hugh Macmaster Kingery, Lucio Anneo Séneca. *Three tragedies of Seneca: Hercules furens, Troades, Medea*, edición, introducción y notas (Nueva York: The Macmillan Company, 1908).

<sup>28</sup> *Me tenet ignotis aegrum Phaeacia Terris/Abstineas avidas, Mors, modo, nigra, manus*. Tib. 1, 3, 3; Carmen Sanmillán Ballesteros, Albio Tibulo. *Elegías*, introducción, traducción y notas (Granada: Universidad de Granada, 1973).

<sup>29</sup> *Quod si ita est, Caeli quoque parentes di habendi sunt Aether et Dies eorumque fratres et sorores, qui a genealogis antiquis sic nominantur - Amor, Dolus, Metus, Labor, Invidentia, Fatum, Senectus, Mors, Tenebrae, Miseria, Querella, Gratia, Fraus, Pertinacia, Parcae, Hespérides, Somnia; quos omnis Erebo et Nocte natos ferunt. Aut igitur haec monstra probanda sunt aut prima illa tollenda*. Cic., *Nat. Deor.*, 3, 17, 44, p. 318; H. Rackman, Cicerón. *De natura deorum*, edición y traducción (Londres: Heinemann, 1972); Ángel Escobar, Cicerón. *Sobre la naturaleza de los dioses*, introducción, traducción y notas (Madrid: Gredos, 2008, 317-318).

y la horrible Pobreza, figuras espantosas de ver, y la Muerte, y su hermano el Sueño y el Trabajo y los malos Goces del alma<sup>30</sup>.” Evidentemente, usa los nombres latinos, lo extraordinario sería que no lo hiciera.

Lucano (39-65 d. de C.), el sobrino de Séneca, en el libro VI de la *Farsalia*, la epopeya que relata el enfrentamiento civil entre Pompeyo y César, invoca a Mors con un sonoro vocativo, del que se deduce que era entendido como un dios del destino, encargado de cumplir la voluntad marcada por las Parcas:

“Abre las mansiones del Elíseo e invocando al mismo Muerte obligale a confesarme a quiénes de entre nosotros busca. No es tarea modesta, merece que te cuides de indagarlo, incluso en tu provecho: ¿a dónde se inclinará la suerte de hado tan grande?”<sup>31</sup>.

Valerio Flaco (45-90 d. de C), en sus *Argonáuticas*, al tratar el ciclo heroico de Jasón, Medea y la nave Argo, mantiene a Hýpnos y Thánatos como hermanos gemelos<sup>32</sup>. Publio Papinio Estacio (45-96 d. de C.) en sus *Silvas*, libro dedicado a Diocleciano, heredando el punto de vista de los trágicos, menciona a Mors como un dios inexorable al que solo es posible vencer con la complicidad de las Parcas cuando ensanchan los husos de su hilatura para dilatar un poco más la vida de los humanos, poniendo en boca de uno de los protagonistas de sus escritos la siguiente frase: “¿Cómo ofrecerte mi gratitud? Retrasaré los hilos de las Parcas ensanchando sus husos, pues sé vencer a la influente Muerte”<sup>33</sup>.

## 8. La iconografía Eros-Thánatos dormido

Con independencia de las cuestiones de género que acabamos de señalar, la mayoría de las representaciones de Thánatos correspondientes al periodo Helenístico y Romano le imaginaron como un niño de corta edad dotado de alas, generando una iconografía tan cercana a la de Cupido que a veces ocasiona cierta confusión. Según Cook (1868-1952): *Eros con las piernas cruzadas y la antorcha invertida se convirtió en el más común de todos los símbolos de la muerte*<sup>34</sup>: Este tipo iconográfico,

relativamente habitual en los contextos funerarios, es denominado por la comunidad científica Eros-Thánatos. La ambigüedad con que se confunden ambas iconografías se resuelve a través de la presencia de tres posibles atributos. El primer atributo de Thánatos, acaso el menos frecuente, es una mariposa, entendiéndose que ese animal simboliza el traslado del alma al más allá. El origen iconográfico quizá deba buscarse en la religión micénica. Tal vez habría que plantearse la influencia etrusca para explicar la llegada de estas ideas a la Roma imperial, por influencia de la religión micénica sobre la etrusca. En griego clásico, la palabra *ψυχή* puede significar *alma* o *mariposa*, dependiendo de los contextos lingüísticos en que es usada, lo que explicaría su presencia como atributo y su uso en la identificación de Thánatos y de otras deidades responsables del viaje del alma al más allá. El segundo atributo es una corona de amapolas ciñendo la cabeza o un ramillete de adormideras en las manos. Ambos vegetales se asocian con la iconografía de Hýpnos, la onirotterapia y los narcóticos, es decir, su representación asocia la muerte a un estadio existencial cercano al sueño. De ese modo, las adormideras y las semillas de amapola se acabaron convirtiendo en un atributo común a la iconografía de ambos gemelos. El tercer atributo es la ya comentada antorcha invertida en el momento de extinguirse su fuego.

Los tres atributos pueden aparecer juntos o por separado, siendo un ejemplo muy interesante y temprano de este modelo iconográfico una tanagra helenística encontrada en la excavación del Ágora de Atenas, cerca de la Stoa de Atalo, datada en el siglo III a. de C., que se conserva en el Museo del Ágora de Atenas, en la que se representa a Thánatos como un rollizo angelote de alas explayadas, cruzando la pierna izquierda sobre la derecha, en el momento en que aplasta contra el suelo una antorcha cuya llama se extingue en una pose, casi idéntica a la de una tanagra conservada en el Museo del Castillo Ursino de Catania (fig. 8).

El Eros-Thánatos helenístico pasó al arte imperial romano, donde encontramos ejemplos en monedas acuñadas entre los años 180 y 217 d. de C., en su mayoría correspondientes a los emperadores Cómodo (161-192 d. de C.) y Caracalla (188-217 d. de C.), y en sarcófagos, si bien el gesto desenfadado del cruce de piernas fue evolucionando hacia fórmulas naturalistas más acentuadas, hasta rozar lo chulesco, con independencia de lo dramático que resulta el gesto de apagar la antorcha invertida, aplastándola contra el suelo o contra un ara, para expresar simbólicamente el fin de la vida. Especial interés tienen por su complejidad figurativa los altorrelieves en sistema cristalino que enriquecen la parte frontal del sarcófago de un niño del siglo III d. de C. que se conserva en el Museo Capitolino de Roma, procedente de la colección Albani, que estuvo en la Villa Doria Pamphili. La tapa del sarcófago presenta un niño durmiéndose con placidez, apoyando su cabeza en la mano izquierda, sobre una suerte de almohada, llevando unas adormideras en la mano derecha. El frontal del sarcófago relata el ciclo iconográfico de Prometeo, representado como creador de los seres humanos al haber moldeado a los primeros hombres en

<sup>30</sup> Habitant Morbi tristisque Senectus/et Metus et malesuada Fames ac turpis Egestas/tenibiles visu formae, Letumque Labosque:/tum consanguineus Leti Sopor et mala mentis/Gaudia, mortiferumque adverso in limine Bellum. Virgilio, En., 6, 275-280; Rafael Fontán Barreiro, Virgilio. Eneida, introducción, traducción y notas (Madrid: Alianza Editorial, 1986).

<sup>31</sup> Elysias resera sedes ipsamque vocatam/quos petat e nobis/ Mortem mihi coge fateri/non humilis labor est: lignum, quod quaerere cures/vel tibi, quo tanti praeponderet alea fati. Lucano, Pharsalia 6, 600-604; Jesús Bartolomé Gómez, Lucano. Farsalia, edición y traducción (Madrid: Cátedra, 2003).

<sup>32</sup> Val. Fl., 8, 74; Antonio Río Torres-Murciano, Valerio Flaco. Argonauticas, introducción, traducción y notas (Madrid: Gredos, 2011).

<sup>33</sup> Quae tibi nunc meritorum praemia solvam?, quas referam grates? Parcarum fila tenebo extendamque colus (duram scio vincere Mortem). P. Papinius Statius, Silv., 3, 1, 171; Francisco Torrent Rodríguez, Publio Papinio Estacio. Silvas, introducción, traducción y notas (Madrid: Gredos, 1995); Gabriel Laguna Mariscal, “La Silva 5.4 de Estacio: Pelagrio al Sueño”, Habis 21 (1990): 121-138; Gabriel Laguna Mariscal, “Estacio, Silvas. III Comentario filológico: Praefatio”, Cuadernos de la Fundación Pastor (1992): 415-426.

<sup>34</sup> Arthur Bernard Cook, Zeus a study in ancient religion (Nueva York: Cambridge University Press, 2010).

barro con la ayuda de Atenea, que les insufló el alma. De izquierda a derecha, en el frontal de este sarcófago están representados Hefesto con los ciclopes, Eros y Psique, Océano, Helios, Eolo, Gea, Cloto, Laqueses, Prometeo con el humano inanimado, Atenea insuflándole el alma en forma de mariposa, Thánatos, Selene en su carro, Eros, un muerto, Átropo, Hermes, Eros, Gena y Prometeo liberado por Heracles (fig. 9)<sup>35</sup>.



Figura 8. Eros-Thánatos apagando la antorcha, tanagra helenística encontrada en Ágora de Atenas, s. III a. de C, Museo del Ágora de Atenas, Stoa de Atalo. Fuente: Herbert González Zymla.

Igualmente interesantes resultan el Thánatos procedente de la tumba 9 de la necrópolis de la Isla Sacra, dotado de alas, hoy en el Museo Ostiense, datado en la época de los Antoninos; el relieve que, habiendo estado en la Colección Strozzi y en la villa Albani, se conserva actualmente en el Museo Vaticano y mantiene la representación de Thánatos como un adolescente; y el relieve que presenta a Thánatos con la antorcha en la mano junto a los dioses infernales Proserpina, Plutón y Danaide, también en el Museo Vaticano. Algunas variantes iconográficas, como el Eros-Thánatos dormido, labrado en mármol blanco, encontrado en la Villa Marciana de Algorós, yacimiento situado en la Alcudía (Elche), catalogado en el siglo I d. de C., según unos en la época de los Flavios y según otros en la de los Antoninos, conservado en

<sup>35</sup> El sarcófago mide 71 x 221 x 11 cm. La identificación de esta figura como Thanato no es unánimemente aceptada. La afirma Turcan. Reinach piensa que es Nyx, Festigiére opinaba que era el ánima. Francisco Marco Simón et al., *Formae mortis: el tránsito de la vida a la muerte en las sociedades antiguas* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009), 271-275; Herbert González Zymla, "Prometeo, creador del género humano. Mito e iconografías", *Revista de Arqueología* 350 (2010): 38-49.

el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, imagina a Thánatos como un rollizo Eros que duerme plácidamente tendido sobre la piel de un león, evocando quizá el viaje de Hércules al Hades para capturar a Cancerbero, apoyando la cabeza en la mano izquierda, con las piernas cruzadas, junto a una antorcha llameante, a punto de extinguirse, en el suelo. En otras obras más humildes, como la lucerna del siglo I d. de C. encontrada en una excavación de Cartagena, que se conserva en el Museo Nacional de Arqueología Subacuática de esa misma ciudad, se representa a los dos hermanos juntos, el Sueño en brazos de la Muerte, con las antorchas encendidas, detalle muy coherente si tenemos en cuenta el uso objetivo de una lucerna: dar luz en la noche (fig. 10)<sup>36</sup>.



Figura 9. Sarcófago de un niño procedente de la colección Albani, en cuyo frontal se representa a Prometeo creando al hombre, Atenea y Eros Thánatos con una antorcha invertida, s. III d. de C. Fuente: ©Museo Capitolino de Roma.

La recuperación de los paradigmas clásicos en el pleno renacimiento italiano y su irradiación por Europa explican situaciones figurativas tan singulares como la presencia de Hýpnos y Thánatos apagando sus antorchas contra el suelo, siguiendo el modelo de la iconografía numismática, a ambos lados del sepulcro yacente de Pedro Enríquez de Quiñones (?-1493), representado como si estuviera dormido en el interior de un arcosolio que, formalmente, podría relacionarse con la idea de arco de triunfo y con la idea de triunfo sobre la muerte por medio de la resurrección habitual en el arte del renacimiento. El conjunto fue labrado en mármol en 1525, en Génova, por el escultor Antonio María Aprile de Cardona (1500-1550), según encargo hecho por su hijo, Fadrique Enríquez de Ribera (1476-1539), con destino al panteón familiar que los Enríquez tenían en la Cartuja de Sevilla (fig. 11)<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> MNAS: inv. 50385. Julio Mas García, "Hypnos y Thánatos, dioses del sueño y la muerte, en el horizonte religioso de la Cartagena Romana", *Murgetana* 100 (1999): 129-137.

<sup>37</sup> Vicente Lleó Cañal, *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano* (Sevilla: Centro de Estudios Europa Hispánica, 1978); Alberto Morales Chacón, *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla* (Sevilla: Diputación de Sevilla. Servicio de Archivo y Publicaciones, 1996).



Figura 10. Eros Thánatos dormido sobre una piel de león junto a una antorcha, encontrado en Algorós (Elche), s. I d. de C. Fuente: ©Museo Arqueológico Nacional de Madrid.



Figura 11. Antonio María Aprile de Cardona, Thánatos apagando la antorcha del sepulcro de Pedro Enríquez de Quiñones, Cartuja de Sevilla, 1493. Fuente: Herbert González Zymla.



Figura 12. Johann Gottfried Schadow, detalle de la tumba del Conde Alexander von der Mark, 1788-1789. Fuente: ©Alte Natongalerie de Berlín.

El arte de la segunda mitad del siglo XVIII y la pervivencia del lenguaje clasicista en la primera mitad del XIX recuperó para las artes figurativas la imagen de Thánatos alado apagando la antorcha, acentuando su carácter triste y meditabundo, especialmente en el arte funerario alemán, con relieves tan interesantes como el que adorna la tumba del Conde Alexander von der Mark (1779-1787), obra ejecutada entre 1788 y 1789 por el escultor Johann Gottfried Schadow, depósito de la iglesia Friedrichswerder en el Alte Natongalerie de Berlín, o el relieve del cuerpo inferior de la tumba del ministro Dr. Georg Ludwig Konrad Maurer, Ritter von Maurer (1790-1872) del cementerio Sur de Múnich (fig. 12 y fig. 13).



Figura 13. Thánatos con la antorcha invertida apagando el fuego de la tumba de Georg Ludwig Konrad Maurer, Ritter von Maurer, cementerio de Múnich, 1872. Fuente: Herbert González Zymla.

En esa misma línea, de recuperación del arte clásico, John William Waterhouse, pintó al óleo sobre lienzo, dentro de los códigos estéticos del simbolismo neohelénico, a los hermanos Hýpnos y Thánatos, ten-

didados en el lecho, en 1874, hoy en colección particular. En el primer plano Hýpnos, un tanto andrógino y aniñado, relajado y dormido, lleva en sus manos unas adormideras, apoya su cabeza en el hombro de su hermano Thánatos, de tez cetrina y más sombrío, ambos con la piel pálida y sin brillo, como si sus labios no tuvieran ningún aliento vital. Hay un aulós sobre una bandeja en el primer término. En su momento, este cuadro tuvo un valor personal para Waterhouse que se ha podido descifrar gracias a sus escritos. El mismo año en que lo pintó había perdido a sus dos hermanos menores, muertos de tuberculosis. Lo más lógico es que les haya representado como los dioses del sueño y la muerte en la antigüedad, guardando la forma en que posan una estrecha relación con las fotografías de difuntos de cuerpo presente que se hacían como recuerdo último del fallecido durante el sepelio. El cuadro fue presentado en su propia casa, fue el primero que expuso en la Royal Academy de Londres<sup>38</sup>. Incluso se conocen representaciones de Hýpnos y Thánatos, más vanguardistas, dándose la mano en alusión al amor entre iguales, como sucede en un dibujo para un cartel que se acompaña del epígrafe: “He estado medio enamorado de una muerte tranquila. Dile suavemente a la dama que sería una rima loca” (fig. 14).



Figura 14. John William Waterhouse, Sueño y su hermano Muerte, óleo sobre lienzo, 1874, colección particular. Fuente: ©Wikipedia.

La cuestión de Eros y Thánatos ha influido mucho en los artistas contemporáneos, particularmente en los surrealistas. Inspirados por la teoría del psicoanálisis de Sigmund Freud, muchos surrealistas veían la fuerza vital de Eros muy cercana a su contrario

Thánatos, que personifica la fuerza de la muerte y la destrucción. Los surrealistas, sobre todo los varones, incorporaron las fantasías de violencia, poder y opresión en muchas de sus obras y usaron el cuerpo, femenino o masculino, como objeto material donde proyectarlas y materializarlas. El Eros-Thánatos de los surrealistas no es estrictamente parte del campo de análisis de la iconografía clásica, aunque por su importancia para entender ciertas obras del mundo contemporáneo merece la pena incluir esta reflexión al final del artículo como una proyección final de la influencia de Thánatos en el arte y la cultura en general<sup>39</sup>.

## 9. Conclusiones

Extraigamos finalmente una conclusión válida para los dos artículos que hemos publicado. Comparando los testimonios literarios con los iconográficos, se advierte una notable coherencia entre los textos clásicos y la construcción de la iconografía de Thánatos de acuerdo a siete formas iconográficas básicas:

1. Thánatos con Hýpnos transportando el cuerpo de Sarpedón muerto.
2. Thánatos con Hýpnos transportando el alma de un difunto cualquiera.
3. Thánatos como Dios de la Muerte portando la antorcha de Nix, su madre.
4. Thánatos representado en actitud heroica en la escultura de uso cultural.
5. Thánatos en la tragedia de Alcestis.
6. Thánatos con Hýpnos niños llevados por su madre Nix.
7. Eros-Thánatos con antorchas, mariposas o adormideras.

En el arte arcaico y clásico del mundo griego Thánatos representó los valores propios de una muerte heroica, masculina, aristocrática y cubierta de honores. A partir de esos conceptos, el Thánatos postclásico, helenístico y romano, donde recibe el nombre de Mors o de Letum, generó tipos figurativos muy diferentes, melancólicos y sombríos, en ocasiones de corte heroico, fidiaco, policlético o praxitelico, hasta acabar por asimilarse a la imagen de Eros, propia del periodo helenístico, como un ser infantil o adolescente. Además de las manifestaciones del arte clásico, Thánatos conoció una efímera proyección iconográfica en el periodo neoclásico y en el arte del siglo XIX.

<sup>38</sup> Anthony Hobson, J. W. Waterhouse (Londres: Phaidon Press, 1989), 20-21; Luis Sazatornil Ruíz, “Hipnos y Thánatos, el arte, el sueño y los límites de la consciencia”, en Eros y Thánatos: reflexiones sobre el gusto III: Simposio, Zaragoza, Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, 16, 17 y 18 de abril de 2015, coords. Alberto Castán Chocarro y Concha Lomba Serrano (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017), 265-266.

<sup>39</sup> Jaime García Terrés, *Los infernos del pensamiento: en torno a Freud: ideología y psicoanálisis*. (México: Joaquín Mortiz, 1967); María Teresa Caro Valverde, “Eros y Thánatos del surrealismo. Un perro andaluz (García Lorca y Buñuel)” *Hispanic journal* 33, no. 1 (2012): 37-48.

## 10. Fuentes y referencias bibliográficas

### Fuentes

- Bartolomé Gómez, Jesús. *Lucano. Farsalia*. Edición y traducción. Madrid: Cátedra, 2003.
- Bekes, Alejandro. *Horacio. Odas*. Introducción, traducción y notas. Buenos Aires: Losada, 2005.
- Bernabé Pajares, Alberto. *Filóstrato. Vida de Apolonio de Tyana*. Introducción, traducción y notas. Madrid: Gredos, 1979.
- Eichholz, D. E. *Cayo Plinio Segundo, Plinio El Viejo. Natural history*. Traducción. Londres: Loeb Classical Library, 1971.
- Escobar, Ángel. *Cicerón. Sobre la naturaleza de los dioses*. Introducción, traducción y notas. Madrid: Gredos, 2008.
- Fontán Barreiro, Rafael. *Virgilio. Eneida*. Introducción, traducción y notas. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- Herrero, María Cruz. *Pausanias. Descripción de Grecia. Libros III-VI*. Introducción, traducción y notas. Madrid: Gredos, 1994.
- Liddell, Henry George, Robert Scott y Henry Stuart Jones. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 1882.
- Macmaster Kingery, Hugh. *Lucio Anneo Séneca. Three tragedies of Seneca: Hercules furens, Troades, Medea*. Edición, introducción y notas. Nueva York: The Macmillan Company, 1908.
- Rackman, H. *Cicerón. De natura deorum*. Edición y traducción. Londres: Heinemann, 1972.
- Río Torres-Murciano, Antonio. *Valerio Flaco. Argonauticas*. Introducción, traducción y notas. Madrid: Gredos, 2011.
- Sanmillán Ballesteros, Carmen M. *Albio Tibulo. Elegías*. Introducción, traducción y notas. Granada: Universidad de Granada, 1973.
- Torrent Rodríguez, Francisco. *Publio Papinio Estacio. Silvas*. Introducción, traducción y notas. Madrid: Gredos, 1995.
- Referencias bibliográficas
- Athanassakis, Apostolos N. *Orphic Hymns: Text, Translation and Notes*. Mossoula: Scholars Press for the Society of Biblical Literature, 1977.
- Blanco Freijeiro, Antonio y Manuel Lorente. *Catálogo de la Escultura del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1969.
- Boardman, John. *Greek Sculpture: The late classical period*. Londres: Thames and Hudson, 1995.
- Caro Valverde, María Teresa. “Eros y Thánatos del surrealismo. Un perro andaluz (García Lorca y Buñuel)” *Hispanic journal* 33, no. 1 (2012): 37-48.
- Cook, Arthur Bernard. *Zeus a study in ancient religion*. Nueva York: Cambridge University Press, 2010.
- Cook, Robert Manuel. *Greek art: its development, character and influence*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1976.
- Davidson, Gustav. *A dictionary of Angels, including the Fallen Angels*. Nueva York: The Free Press, 1967.
- Elvira Barba, Miguel Ángel y Stephan Schröder. *Guía de Escultura Clásica*. Madrid: Museo del Prado, 1999.
- Elvira Barba, Miguel Ángel. *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2008.
- Elvira Barba, Miguel Ángel. *Las esculturas de Cristina de Suecia. Un tesoro de la Corona de España*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2011.
- García Bellido, Antonio. *Arte Romano*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- García Terrés, Jaime. *Los infiernos del pensamiento: en torno a Freud: ideología y psicoanálisis*. México, Joaquín Mortiz, 1967.
- Gasco de la calle, Fernando. “El viaje de Apolonio de Tiana a la Bética (s. I d. de C.)”. *Revista de estudios andaluces* 4 (1985): 13-22.
- Giorgi, Rosa. *Ángeles y demonios*. Barcelona: Electa, 2004.
- González Zymla, Herbert. “Prometeo, creador del género humano. Mito e iconografías”. *Revista de Arqueología* 350 (2010): 38-49.
- González Zymla, Herbert. “La iconografía de Thánatos, el dios muerte en el arte griego, y la percepción de lo macabro desde la sensibilidad clásica”. *Eikón Imago* 10 (2021): 107-128.
- 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.
- Hernández González, María Cristina. “De las iconografías a las iconoginias. Interpretaciones, representaciones e imágenes de mujer en Evelyn de Morgan y las artistas victorianas y finiseculares”. Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2019.
- Herrero Sanz, María Jesús. “El grupo de San Ildefonso o la ofrenda de Orestes y Pílates de Roma a Madrid”. *Reales Sitios: Revista de Patrimonio Nacional* 183 (2010): 30-41.
- Hobson, Anthony. *J. W. Watwerhouse*. Londres: Phaidon Press, 1989.
- Konstan, D. *Friendship in the Classical World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Kovalevski, Bärbel. *Adolf Sneff. 1785-1863*. Berlín: Kovalevski, 2009.
- Kragelund, Patrick y Mogens Nykjaer. *Thorvaldsen: l'ambiente, l'infusso, il mito*. Roma: L'Erma Di Bretschneider, 1991.
- Laguna Mariscal, Gabriel. “La Silva 5.4 de Estacio: Pelagrio al Sueño”. *Habis* 21 (1990): 121-138.
- Laguna Mariscal, Gabriel. “Estacio, Silvas. III Comentario filológico: Praefatio”. *Cuadernos de la Fundación Pastor* (1992): 415-426.
- Lleó Cañal, Vicente. *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla: Centro de Estudios Europa Hispánica, 1978.
- Luzón, José María. “El grupo de San Ildefonso: apuntes para su historia”. En *Obras maestras del Museo del Prado*, 213. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, Electa, 1996.
- Macleán Rogers, Guy. *The mysteries of Artemis of Ephesus: cult, polis, and change in the Graeco-Roman world*. New Haven-Yale: Yale University Press, 2012.
- Marco Simón, Francisco, Pina Polo, Francisco, Remesal Rodríguez, José. *Formae mortis: el tránsito de la vida a la muerte en las sociedades antiguas*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009.
- Mas García, Julio. “Hypnos y Thánatos, dioses del sueño y la muerte, en el horizonte religioso de la Cartagena Romana”. *Murgetana* 100 (1999): 129-137.

- Morales Chacón, Alberto. *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla. Servicio de Archivo y Publicaciones, 1996.
- Morand, Anne-France. *Études sur les Hymnes Orphiques*. Leiden: Brill, 2001.
- Noguera Celdrán, José Miguel. “Esculturas y elementos esculpidos ilitanos, de la antigua colección Ibarra, en el Museo Arqueológico Nacional”. *Anales de Prehistoria y Arqueología* 9-10 (1993-1994): 269-284.
- Pryce, F. N. y A. H. Smith. *Sculpture. Catalogue of Greek Sculpture in the British Museum*. London: BMP, 1892-1928.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, tomo I, vol. 1. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999.
- Sazatornil Ruíz, Luis. “Hipnos y Thánatos, el arte, el sueño y los límites de la consciencia”. En *Eros y Thánatos: reflexiones sobre el gusto III: Simposio, Zaragoza, Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, 16, 17 y 18 de abril de 2015*, coordinado por Alberto Castán Chocarro y Concha Lomba Serrano, 257-276. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017.
- Schröder, Stephan F. *Catálogo de la escultura clásica del Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1993.
- Schröder, Stephan F. *Catálogo de la escultura clásica*. Madrid: Museo del Prado, 2004.
- Stewart, Andrew. *Greek Sculpture*. New Haven: Yale University Press, 1990.