

# LA MUERTE EN EL ARTE DE LA ANTIGÜEDAD

Coordinado por Diana LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN, María Ángeles LACASA OTÍN e Irene GONZÁLEZ HERNANDO



ISBN 978-84-09-75106-8

Primera edición: noviembre 2025, Madrid.

© del texto: los autores de cada capítulo.



Contenidos sujetos a la licencia Creative Commons *Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International* (CC BY-NC-ND 4.0).

Coordinación y revisión de contenidos: Diana Lucía Gómez-Chacón, María Ángeles Lacasa Otín e Irene González Hernando.

Textos derivados de la exposición temporal:

<https://biblioteca.ucm.es/ghi/muerte-arte-antiguedad>

Corrección de estilo: Cristina Piédrola Sanandrés.

Diseño de portada: Raúl Sanz García.

Imagen de portada: *Muerte de Meleagro*, sarcófago romano, s. II d.C. Museo del Louvre, número de inventario Ma 654. I, tomada de wikipedia commons.

ISBN 978-84-09-75106-8

Una iniciativa de:



Geografía e Historia



FACULTAD DE  
GEOGRAFÍA E HISTORIA



# ÍNDICE

***Introducción. La muerte en el arte de la Antigüedad: un espejo de la vida eterna y el recuerdo* .....6-9**

María Ángeles Lacasa Otín.

## **PARTE I. CREENCIAS RELIGIOSAS**

***Osiris y el juicio post mortem en el antiguo Egipto*.....11-19**

Amparo Arroyo de la Fuente.

***El inframundo y sus dioses en Egipto*.....20-30**

Amparo Arroyo de la Fuente.

***El inframundo y sus dioses en Grecia y Roma*.....31-39**

Irene Lázaro Romero.

***Transitus inter mundos. Los dioses psicopompos en la Antigüedad*.....40-49**

Rocío Esperanza Llorens García.

***Entre los tabúes y el culto: una aproximación a la concepción de la muerte en el Antiguo Israel durante la Época del Primer Templo*.....50-59**

David Villar Vegas.

## **PARTE II. RITOS FUNERARIOS**

***Las exequias funerarias en la Antigüedad*.....61-71**

Eider Santos Alvez e Ikelos Arias Méndez.

# ÍNDICE

***Música para los muertos en la Antigua Grecia: del mundo de los vivos al Más allá.....72-86***

Isabel Rodríguez López.

***Rituales funerarios para la preparación del cuerpo en su viaje al más allá.....87-97***

Cristina Gallardo Márquez.

***Musealización de las momias egipcias: un dilema ético.....98-110***

Irene González Hernando.

## **PARTE III. LA MUERTE EN EL ARTE Y LA ARQUEOLOGÍA**

***Las mujeres y la muerte en el Antiguo Egipto y el Próximo Oriente.....112-124***

Diana Lucía Gómez-Chacón.

***Los temas macabros en la Antigüedad grecolatina.....125-137***

Herbert González Zymla.

***Vino, muerte y renacimiento: el misterio de Dioniso en el arte y el mundo antiguo.....138-146***

María del Mar Valls Fusté.

***Las evidencias de la muerte vistas a través de la historia y los restos arqueológicos en la antigüedad grecolatina.....147-158***

Diego Prieto López.

# ÍNDICE

***Los rostros de la muerte. El retrato funerario en la Antigüedad....*** 159-167

Lorena Rodríguez Chvatal.

***Necrópolis de Egipto, Grecia, Etruria y Roma.....*** 168-176

Águeda Asenjo Bejarano.

**ANEXO BIBLIOGRÁFICO.....** 177

Rocío Jiménez González



# INTRODUCCIÓN.

## LA MUERTE EN EL ARTE DE LA ANTIGÜEDAD: UN ESPEJO DE LA VIDA ETERNA Y EL RECUERDO

María Ángeles LACASA OTÍN - Directora de la Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia UCM  
alacasa@ucm.es

*¡Que vaya y venga, y no sea rechazada en las puertas del Oeste!  
(El Libro para la Salida al Día o Libro de los Muertos).*

*Tres veces me lancé yo, deseoso de abrazar a la sombra de mi madre. Tres veces como  
un sueño o una sombra, voló ella de mis manos.  
(Homero, Odisea, Canto XI).*

*Fui quod es, eris quod sum (Fui lo que tú eres, serás lo que yo soy)  
(Inscripción en sarcófagos romanos).*

La muerte en la Antigüedad fue un tema central, interpretado como un tránsito o una etapa fundamental que se reflejó intensamente en el arte funerario. Este arte operó como un lenguaje esencial para asegurar la continuidad del difunto, honrar su memoria y guiar su alma, abordando tanto la representación del inframundo y sus deidades como los rituales de despedida.

La vasta amplitud cronológica y cultural del tema obliga a limitar el estudio a las tres civilizaciones más representativas de la Antigüedad (Egipto, Grecia y Roma). Sin embargo, se incluye igualmente información que aborda la realidad de Mesopotamia, Etruria y el Antiguo Israel.

El catálogo de exposición que aquí presentamos explora la temática en toda su amplitud y abarca tanto la representación artística del tránsito (inframundo, dioses del inframundo y dioses psicopompos) como los rituales funerarios de despedida (preparación del cuerpo, exequias y música). Además, examina la representación de la muerte a través de la expresión plástica, la literatura y las necrópolis como lugares de enterramiento.

El Antiguo Egipto concebía la muerte como la antesala de la vida eterna. Esta creencia impulsó un arte funerario elaborado, centrado en la preservación del cuerpo (momificación) para asegurar la supervivencia del espíritu (Ka y Ba). Elementos como sarcófagos y máscaras funerarias ofrecían protección e identidad eterna. Las pinturas murales en las tumbas actuaban como manuales

para el tránsito, destacando el Juicio de Osiris (juez del inframundo, Duat). La iconografía del psicopompo clave, Anubis, ligada a la supervisión de la momificación, reafirmaba la función mágica del arte. La ubicación de las necrópolis en la orilla occidental del Nilo (Valle de los Reyes) reforzaba esta simbología de renacimiento (**Fig.1**).



**Fig. 1.** Máscara de oro de Tutankamón, 1354-1340 a.C., Museo Egipcio de El Cairo, inv. JE 60672.

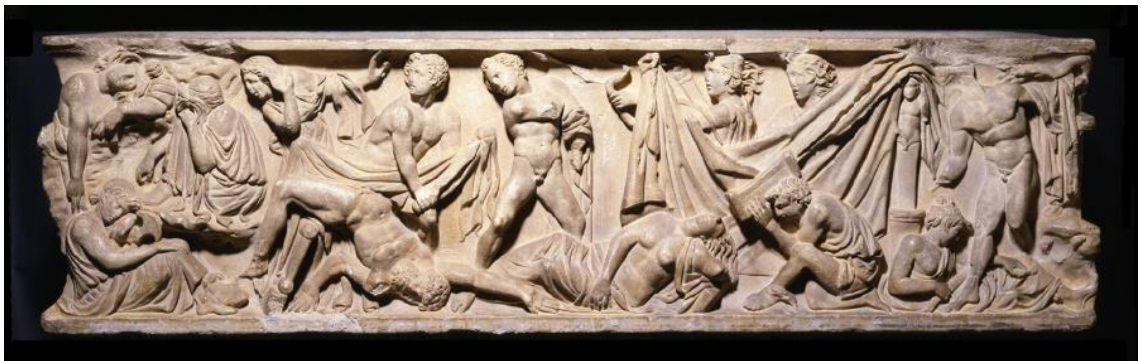
La Antigua Grecia abordó la muerte con una mezcla de resignación y un profundo énfasis en la conmemoración individual. El alma emprendía el tránsito hacia el sombrío reino de Hades, guiada por Hermes psicopompo y mediada por Caronte (el barquero). Este viaje y los rituales de duelo quedaron plasmados en la cerámica funeraria. No obstante, la expresión plástica más perdurable fue la de las estelas funerarias: relieves que, evitando la fealdad de la muerte, mostraban al difunto en escenas serenas y cotidianas para inmortalizar su virtud. El ritual luctuoso se acompañaba de la música del aulós en los lamentos. En cuanto a los lugares de enterramiento, las necrópolis se establecían estratégicamente fuera de los límites urbanos (**Fig.2**).



**Fig.2.** Crátera de uso funerario, 325-300 a.C., Museo Arqueológico Nacional, inv. 32667

En Roma, el arte funerario fue un vehículo para la afirmación social y familiar. El alma se dirigía al Orcus o Inferi, gobernado por Plutón y Proserpina. Los romanos desarrollaron el retrato funerario, buscando un realismo riguroso en bustos y relieves para garantizar que la imagen y el legado del difunto fueran eternos. Los sarcófagos se convirtieron en grandes lienzos para relieves narrativos que glorificaban la vida pública o utilizaban mitos como el de Proserpina como alegoría del viaje. Las exequias eran un acto público donde desfilaban las *imagines* (máscaras de cera de los ancestros). La ubicación de las necrópolis a lo largo de las calzadas principales garantizaba la presencia pública y la permanencia del poder familiar (**Fig.3**).

La literatura de la época complementa estas visiones, actuando el arte como un mediador cultural indispensable que transforma el misterio de la muerte en una forma de eternidad y recuerdo.



**Fig.3.** Sarcófago de Husillos, mediados s. II d.C., Museo Arqueológico Nacional, inv. 2839



# PARTE I

## CREENCIAS RELIGIOSAS



# OSIRIS Y EL JUICIO *POST MORTEM* EN EL ANTIGUO EGIPTO

Amparo ARROYO DE LA FUENTE- Doctora por la UCM  
[amparoarroyo@movistar.es](mailto:amparoarroyo@movistar.es)

La atribución esencial del dios Osiris en época dinástica y aquella con la que perduró y ha perdurado hasta nuestros días es, sin duda, la de soberano del más allá y garante de la inmortalidad del hombre. Cabe considerar, pues, que los orígenes de esta deidad hubieron de estar relacionados con la búsqueda de una respuesta mítica a la ineludible inquietud humana en torno a la muerte. El hombre primitivo, como elemento integrado profundamente en la naturaleza, observa el constante resurgir de la vegetación y los cuerpos estelares; la primavera y los cursos inmutables del sol, de la luna y de las estrellas confirman diariamente la condición regeneradora de un mundo ordenado en torno a un constante ciclo de muerte y resurrección. En palabras de Mircea Eliade, en torno a las epifanías lunares: “el hombre se vio a sí mismo en la *vida* de la luna; no sólo porque también su vida, como la de todos los organismos, tenía un final, sino además y sobre todo porque el fenómeno de la ‘luna nueva’ legitimaba su sed de regeneración, su esperanza de *renacer*” [Eliade, 1981: 173]. En el antiguo Egipto, este sentido renovador de la naturaleza vino subrayado, además, por un particular imperativo geográfico: el ciclo fluvial de las crecidas del Nilo que anegaban las riberas del gran río cada año, puntualmente y coincidiendo con el orto helíaco —la aparición en el horizonte— de la estrella Sothis.

La particular geografía del Valle del Nilo, por tanto, condicionó muchas de las concepciones religiosas y políticas de la civilización egipcia desde tiempos remotos; la ya citada visión de los ciclos de muerte y resurrección presentes en la naturaleza, así como el profundo contraste entre la ribera y el desierto, forjaron la necesidad de concretar una figura divina y mítica que justificara y asegurara el renacimiento del hombre. Las primeras menciones documentadas del dios Osiris están datadas en torno a la V Dinastía, no obstante, en opinión de J. Gwyn Griffiths, su culto podría rastrearse hasta las dinastías I y II [Griffiths, 1980: 41-44]. Los orígenes del mito de Osiris están ligados a los orígenes del propio dios, cuyas implicaciones van mucho más allá de la consabida idea de Osiris como soberano del inframundo. En opinión de James George Frazer, el origen primitivo del dios fue el de espíritu arbóreo, pues el culto al árbol precede en toda religión al culto al cereal [Frazer, 2006: 437-438], al igual que la recolección antecede a la agricultura. Esta primitiva relación se adivina ya en los *Textos de las Pirámides* —ca. 2300-2000 a.C.—: “Salud a ti, árbol que encierras al dios...” [Textos de las Pirámides, 574 (§1485). Faulkner, 1969: 178].

En un segundo estadio, Osiris no solo fue un dios del renacimiento arbóreo sino también de la fertilidad agraria, responsable de las cosechas y, por ende, de las crecidas que las hacían posibles. En Egipto, dada la escasez de lluvias que caracteriza el clima desértico, el Nilo proporcionaba el agua imprescindible para los cultivos. Por este motivo, las manifestaciones más notables de Osiris, las que dotarían de mayor vitalidad al mito y que hicieron particularmente popular al dios entre la población del Valle del Nilo, fueron aquellas que lo relacionaban con la fertilidad. En el ámbito popular, se imaginaba que Osiris moría cada año con la recolección de la cosecha y, durante la siega de las primeras espigas, se recitaban los lamentos por el dios y las invocaciones a su hermana y esposa Isis [Frankfort, 1998: 208]. Osiris también estuvo vinculado con el ámbito celeste y estelar pues, como personificación de la tierra fértil, todo aquello que de ella provenía, emanaba de Osiris. El sol, la luna y las estrellas, al elevarse desde el horizonte, procedían directamente del dios. Los ciclos diarios, mensuales o anuales de estos astros, que se alzaban y se ocultaban desde el horizonte, reproducían el reiterado proceso de muerte y renacimiento del dios.

En lo que respecta a la regeneración del hombre y la significación de Osiris en este sentido, ya en los *Textos de las Pirámides* el difunto alcanzaba la pervivencia gracias a su identificación con el dios, entre otros procesos. Esta presencia de Osiris en relación con la pervivencia humana se manifestó con particular claridad a partir del Reino Nuevo en una de las escenas que acompañaban el *Libro de la Salida al Día* —*Libro de los Muertos*— y que se conoce como el *Juicio de Osiris*.

Este juicio fue concebido como un símbolo del tránsito del hombre a una nueva vida después de la muerte, pero también como un examen moral que determinaba el acceso a la vida de ultratumba o bien la completa anulación mediante la destrucción de los componentes espirituales del ser humano. Este proceso constituye una de las primeras manifestaciones conceptuales e iconográficas que describen una rigurosa justificación ética para acceder a la inmortalidad. Esta escena escatológica concebida en el antiguo Egipto contiene ciertos rasgos en común con otras culturas: la presencia de un ente divino psicopompo, la posibilidad del premio o el castigo —personificado en un ser

híbrido— y, sobre todo, la balanza como emblema de la prueba espiritual que determinaba el resultado de este juicio *post mortem* (Fig. 1). Ciertos aspectos podrían considerarse, incluso, concepciones intrínsecas a la condición humana: el ansia de inmortalidad supeditada a una escrupulosa actitud moral, el terror irracional a lo desconocido, es decir, a la hipotética existencia tras la muerte, y el castigo personificado en seres monstruosos [Arroyo, 2017: 81-103].



**Fig. 1.** Juicio osiriaco. *Libro de la Salida al Día de Taysnakht*, hija de Taymes. Turín, Museo Egipcio (Cat. 1833). Época helenística. 332-30 a.C.

La imagen de Osiris como juez de esta experiencia *post mortem*, si bien se consolida en el citado *Libro de la Salida al Día*, en el Reino Nuevo, se deduce de su función como *Primero de los Occidentales*, como soberano del inframundo encargado de valorar y decidir el destino de los finados en el seno de su reino. La primera representación conocida del juicio osiriaco como una viñeta del capítulo 125 del *Libro de los Muertos* data de la primera mitad de la XVIII Dinastía (ca. 1550-1291 a.C.) [Dansen, 2016: 12]. Fue entonces cuando se fijó la visión del juicio osiriaco y, en cierto sentido, se estandarizó. La superación de este juicio *post mortem* no se conformaba como un privilegio sino que precisaba de dos requisitos básicos: por una parte, el conocimiento de las fórmulas preestablecidas y, por otro lado, una integridad moral intachable. Desde un punto

de vista iconográfico, en la visión canónica del juicio, Osiris se presenta como juez del inframundo, entronizado y elevado sobre un podio (Fig. 2). Su figura evoca el texto del capítulo 1b del *Libro de la Salida al Día*, donde se afirma que “ante su presencia (imponente) tiemblan los muertos” [*Libro de la Salida al Día*, cap. 1B. Lara, 2014: 13].



**Fig. 2.** *Libro de la Salida al Día* de Nany (Detalle). Sección 2. Ca. 1050 a.C. Nueva York, Museo Metropolitano (Accession Number: 30.3.31).

El juicio osiriaco como manifestación de la integridad moral del difunto se consolida en la denominada “confesión negativa de las faltas” contenida en el capítulo 125 del *Libro de la Salida al Día*. El lugar en el que se llevaba a cabo el juicio resultaba tan trascendental como el hecho mismo del proceso; en los textos, esta estancia es descrita como la *Sala de las Dos Maat*, en referencia a la diosa del mismo nombre. El acceso del difunto a la estancia del juicio solía acontecer en compañía de una divinidad, generalmente, de Anubis, tal y como confirman tanto las fuentes escritas como la iconografía de este episodio. Esta

asistencia simbólica de una deidad particular constituye un elemento común a diversas culturas y define la figura del denominado dios psicopompo, es decir, un dios encargado de acompañar y dirigir las almas de los difuntos en su camino hacia el difícil tránsito al más allá.

El emblema característico del juicio osiriaco es, sin duda, la balanza, entendida como un símbolo del tránsito entre la vida y la muerte pero también como una alegoría del destino del difunto, pues los platillos del peso encarnan la dicotomía entre el premio y el castigo y evidencian la realización de una prueba, un examen divino que determina la calidad de la existencia durante toda la eternidad (**Fig.3**). El proceso que describe este particular pesaje ha venido denominándose *psicostasis* o *psicostasia*, no obstante, tal término no es etimológicamente correcto pues no son *almas*, o *espíritus*, lo que se deposita en los platos de la balanza del juicio osiriaco. La traducción literal de este término sería “peso del espíritu”, o bien “lucha de las almas” [Rodríguez, 2012: 11]. El empleo habitual de este término se ha visto, probablemente, influido por la iconografía cristiana del pesaje de las almas en la balanza de San Miguel [Arroyo, 2017: 81-103].

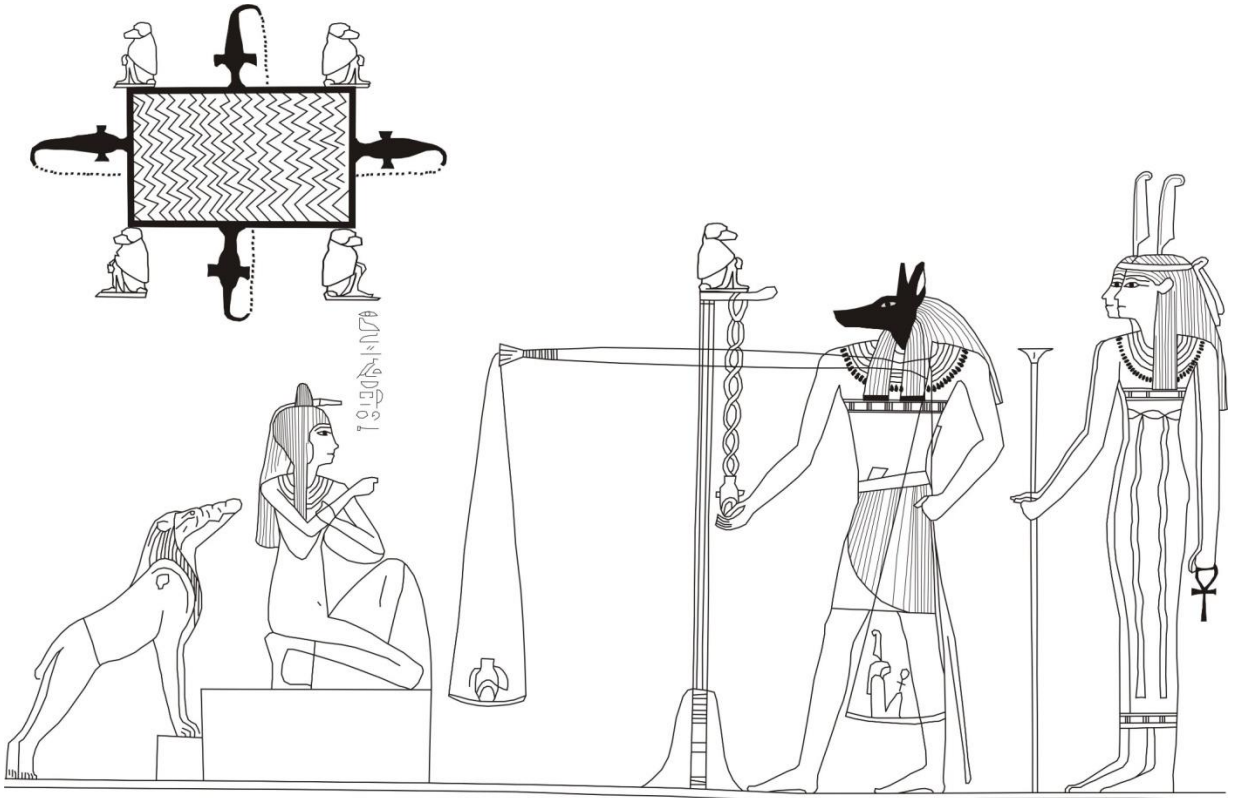


**Fig. 3.** Libro de la Salida al Día de Nany (Detalle). Sección 8. Ca. 1050 a.C. Nueva York, Museo Metropolitano (Accession Number: 30.3.31).

Esta balanza situada ante el Osiris entronizado sostiene dos iconos: el corazón y la pluma, que figuran sendas nociones abstractas. La pluma de avestruz constituía una epifanía de la diosa Maat, mientras el corazón del difunto actuaba como metáfora de su pensamiento, de su conciencia y, en cierto sentido, de toda su vida. La idea que late en este bello prototipo iconográfico es la verificación misma de la declaración del finado, la comprobación de la veracidad de la confesión expresada en el capítulo 125 del *Libro de la Salida al Día*. Los egipcios pensaban que el conocimiento radicaba en el corazón, no en el cerebro, por ello era el corazón el órgano que se colocaba en la balanza, pues se presumía responsable de las decisiones tomadas a lo largo de toda una existencia. En el platillo opuesto, Maat certificaba que lo declarado no ocultaba engaño alguno, que se ajustaba al orden establecido, a la Verdad; por este motivo, el brazo horizontal de la balanza se mostraba invariablemente equilibrado, perpendicular al soporte central, pues lo manifestado por el corazón debía equivaler con exactitud a Maat. En algunos papiros, los platillos de la balanza no se encuentran a una misma altura y existen variaciones apenas perceptibles. Hay que atribuir estas diferencias a circunstanciales inexactitudes del artista pues, tal y como se ha destacado, la cruz de la balanza se encuentra siempre en ángulo de 90°, lo que implica el equilibrio absoluto del instrumento.

La sentencia favorable en el juicio osiriaco convertía al difunto en un “justo de voz”, “de voz verdadera” o “verdadero de voz”, un término que se generaliza a partir del Reino Medio [Lara, 2014: 5]. El *justo* o *justificado* era aquel cuyas palabras habían sido fidedignamente equiparadas con la Maat gracias al proceso de la balanza. Pero en las visiones del juicio osiriaco suele incluirse también una inquietante figura que resume y simboliza la perspectiva de no superar el juicio. Esta presencia amenazadora estaba encarnada por Ammyt, una deidad dispuesta a devorar el corazón de quienes no superaban el juicio; su aspecto resultaba particularmente aterrador, pues aunaba en sí elementos de los animales más fieros y temidos del valle del Nilo: tenía cabeza de cocodrilo, cuartos delanteros y melena de león, y cuartos traseros de hipopótamo [Castel, 2001: 45-46] (**Fig.4**). Este monstruo híbrido constituía, por tanto, un compendio de los mayores horrores conocidos. Su presencia, impasible, era suficientemente aterradora sin necesidad de explicitar la acción que implicaría una sentencia desfavorable.

Se abren las puertas por aquéllos cuyos asientos están ocultos; levántate, quítate la tierra, sacúdete el polvo, yérguete, para que puedas viajar en compañía de los espíritus, porque tus alas son las de un halcón, tu destello (j) es el de una estrella, el demonio de la noche (j) no se inclinará ante ti, no serás despojado de tu corazón, tu corazón no será llevado.  
 [Textos de las Pirámides, 419 (§747-748). Faulkner, 1969: 117].



**Fig. 4.** Libro de la Salida al Día de Nesitanebtashru, lámina 80. Papiro Greenfield. Ca. 950-930 a.C. Londres, Museo Británico (inv. n° EA 10554,80).

## BIBLIOGRAFÍA

- ARROYO, Amparo (2017): “Evolución iconográfica e iconológica del Juicio Osiriaco en la Edad Media”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. XI, nº 17, pp. 81-103.
- ARROYO, Amparo (2021): *El mito de Osiris en el Antiguo Egipto. Significado e iconografía*. Glyphos, Valladolid.
- CASTEL, Elisa (2001): *Gran Diccionario de Mitología Egipcia*. Alderabán, Madrid.
- DANSEN, Iris (2016): *Why are we here Grandfather? An analysis of the connection between the Sons of Horus and the symbols and gods represented in the shrine detail of chapter 125 of the Book of the Dead*. Master Thesis. Leiden University.
- ELIADE, Mircea (1981): *Tratado de Historia de las religiones*. Ediciones Cristiandad, Madrid.
- FAULKNER, Raymond Oliver (1969): *The Ancient Egyptian Pyramid Texts*. Clarendon Press, Oxford. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/184688997/Textos-de-Las-Piramides-Arqueologia>
- FRANKFORT, Henri (1998): *Reyes y Dioses: Estudio de la religión del Oriente Próximo en la antigüedad en tanto que integración de la sociedad y la naturaleza*. Alianza, Madrid.
- FRAZER, James George (2006): *La Rama Dorada. Magia y Religión*. Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- GRIFFITHS, John Gwyn (1980): *The origins of Osiris and his cult*. Brill, Leiden.
- LARA PEINADO, Federico (trad.) (2014): *Libro de los Muertos*. Tecnos, Madrid.
- RODRÍGUEZ, Laura (2012): “La psicostasia”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 7, pp. 11-20.
- SMITH, Mark (2017): *Following Osiris. Perspectives on the Osirian Afterlife from Four Millennia*. Oxford University Press, Oxford.



# EL INFRAMUNDO Y SUS DIOSES EN EGIPTO

Amparo ARROYO DE LA FUENTE- Doctora por la UCM  
[amparoarroyo@movistar.es](mailto:amparoarroyo@movistar.es)

La civilización egipcia es, probablemente, una de las que con mayor detalle ha descrito y representado el inframundo, entendido este como el espacio que el ser humano está destinado a habitar después de la muerte.

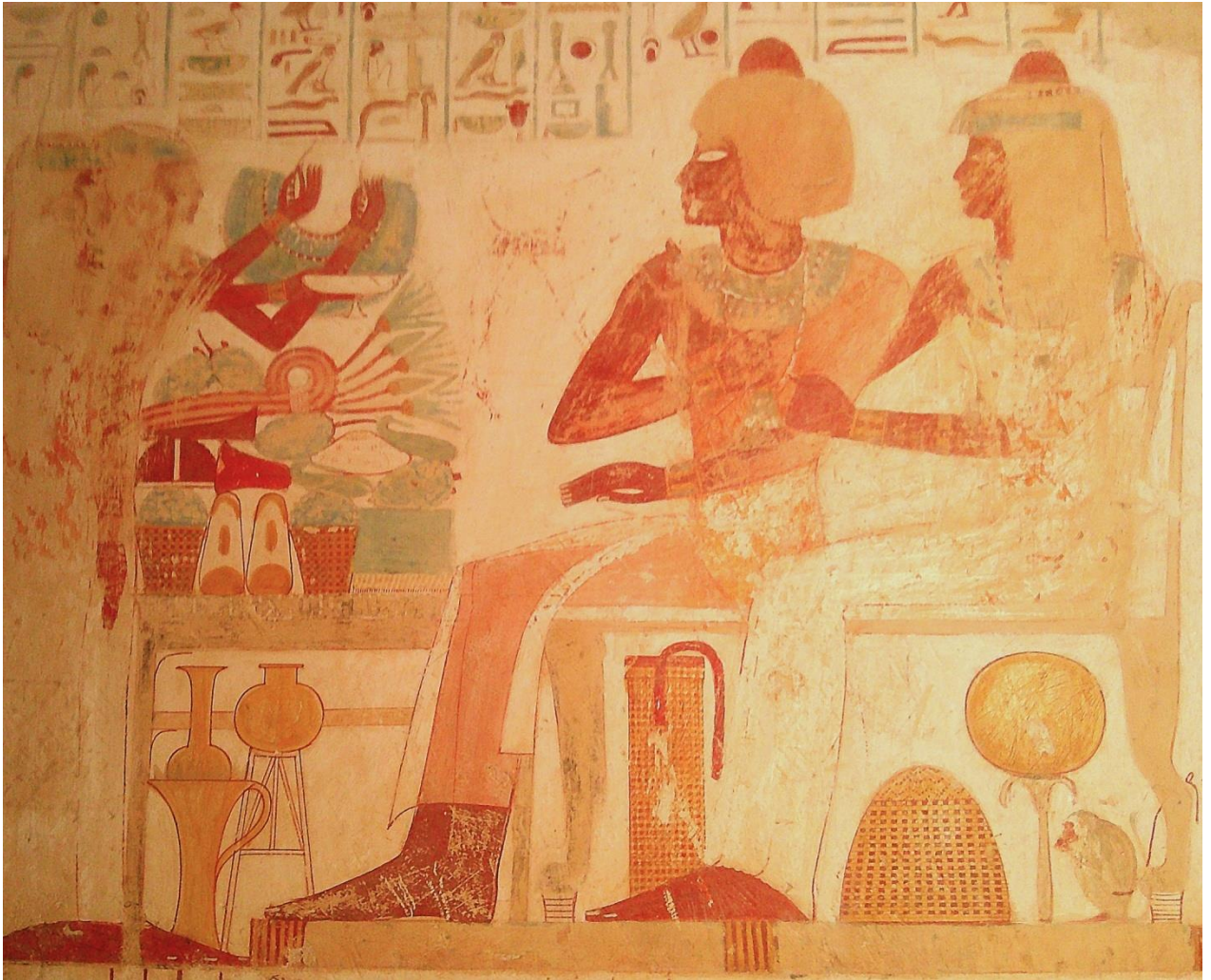
En los *Textos de las Pirámides* ya se recogen referencias a estos espacios sagrados a los que los reyes de las primeras dinastías aspiraban a acceder desde sus tumbas. Los *Textos de las Pirámides* están datados entre la V y la VIII dinastías y son una de las fuentes más arcaicas relativas a la religión egipcia pues, si bien corresponde a estas fechas —ca. 2300-2000 a.C.— la formulación por escrito, no cabe duda de que esta recopilación de textos religiosos responde a una tradición oral mucho más antigua. Estos textos, grabados en las pirámides de diversos reyes y reinas, son una serie de fórmulas o declaraciones encaminadas a la identificación del finado con la divinidad y a su consiguiente regeneración después de la muerte; la mayoría de estas breves declaraciones son textos de resurrección o de ascensión, así como fórmulas para protegerse de animales maliciosos y de los peligros que puedan acaecer en el más allá (Faulkner, 1969). Dos son los lugares principales citados en esta compilación de textos funerarios: la *Duat* y el *Ajet*. El primero de estos parajes era una región celeste en la que moraban las estrellas, era imaginado como el lugar en el que las estrellas se desvanecían al amanecer; en época arcaica, estaba especialmente vinculado con Horus, pero a lo largo del Reino Medio y del Reino Nuevo la *Duat* se fue asociando estrechamente con Osiris y, al mismo tiempo, se concibió ya como un lugar subterráneo, aquel espacio por el que el sol transitaba durante la noche. Simbólicamente, la tumba se identificaría entonces con la *Duat*, un lugar oculto bajo tierra donde el finado esperaba su renacimiento, a imagen del ciclo solar. El término *Ajet* suele traducirse habitualmente como *horizonte*, pero también estuvo relacionado con el ciclo estelar, pues se entendía como un lugar de transición entre la tierra y el cielo; el *Ajet* simbolizaba el lugar en el que nace el sol e iconográficamente se representaba con el conocido emblema del astro ascendiendo entre dos montañas, la misma imagen que también evocaban los accesos monumentales a los templos, flanqueados por pilonos. Ambos espacios, tanto la *Duat* como el *Ajet*, eran territorios inaccesibles para los vivos.

En los citados *Textos de las Pirámides*, la posibilidad de acceder a la vida eterna se cimentaba en la integración del difunto en el ámbito solar y estelar, en la esperanza de incorporarse al renacimiento cíclico de los astros. Por otro lado, el finado se identificaba también con Osiris y, de este modo, aspiraba a renacer después de la muerte, tal y como había renacido el dios después de su asesinato a manos de Seth. Los egipcios consideraron la existencia de un inframundo que se iniciaba en el preciso lugar en el que el sol *moría* cada tarde; el oeste, por donde se ocultaba el astro, daba acceso a los dominios de Osiris. Occidente, por tanto, simbolizaba el espacio idealizado en el que aquellos que morían retomaban su existencia. Los textos se refieren generalmente a los difuntos como *occidentales* y uno de los epítetos habituales del dios Osiris fue *Jentyamentiu*, literalmente *El que Está al Frente de los Occidentales*. Jentyamentiu, en origen, fue un dios originario de Tinis, cerca de Abidos, muy vinculado con las necrópolis de las primeras dinastías y también asociado con el dios cánido Anubis. Su nombre se convirtió en un epíteto de Osiris. Por el mismo motivo, las necrópolis solían ubicarse en el lado oeste del Nilo.

*El espíritu está destinado al cielo, el cuerpo está destinado a la tierra y lo que los hombres reciben cuando son enterrados son sus mil panes y sus mil cervezas en los altares del Primero de los occidentales [Textos de las Pirámides 305 (§474). Faulkner, 1969: 85].*

En lo que respecta a la representación iconográfica del inframundo egipcio, los ejemplos son innumerables y dan idea de la gran complejidad con la que se concibieron estos espacios de ultratumba en el antiguo Egipto. Habitualmente, los difuntos se hacían representar disfrutando en eternos banquetes de las ofrendas de sus familiares y gozando de la vida en las riberas del Nilo, bien fuera trabajando los campos o bien navegando por las fértiles riberas pobladas de aves y de peces a su disposición (**Fig. 1**). Estas imágenes remiten a otros dos lugares citados también en los *Textos de las Pirámides*, que en este caso describen las regiones de renacimiento y de descanso en el más allá: el *Campo de Juncos* y el *Campo de Ofrendas*. En ellos, el difunto se baña, se purifica y recibe las ofrendas de alimentos y bebidas:

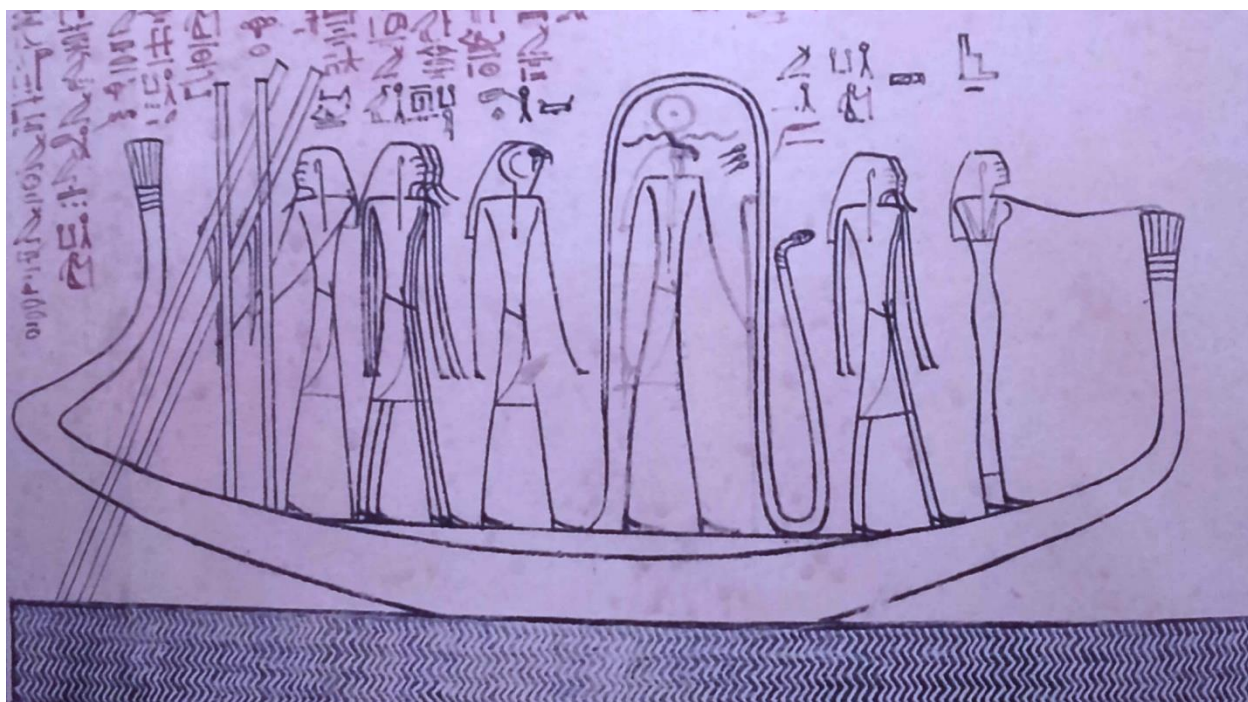
*Las puertas del cielo se abren,  
las puertas del firmamento se abren de par en par al amanecer para mí.  
Subo al Campo de Juncos.  
Me baño en el Campo de Juncos.  
[Textos de las Pirámides 325 (§529). Faulkner, 1969: 93]*



**Fig. 1.** Escena de ofrendas. Tumba de Userhat (TT56). Tebas, necrópolis de Sheij Abd el-Qurna. Dinastía XVIII. Ca. 1428-1397 a.C.

Este es el destino último y deseable para los finados, no obstante, el acceso a estos *campos* implica un viaje que también fue descrito con detalle en la literatura funeraria y que, lejos de presentar paisajes idílicos, estaba poblado de incontables peligros. En el antiguo Egipto, como territorio condicionado por la geografía fluvial, tanto los dioses como los difuntos que se integraban en el periplo solar a través del cielo y del inframundo, viajaban en barco (**Fig. 2**). La imagen paradigmática del riesgo que entrañaba atravesar los parajes subterráneos es la representación de Apofis, una enorme serpiente que

encarnaba el caos y las fuerzas del mal que habitaban en el más allá, eternamente empeñada en la interrupción del recorrido de la barca solar para evitar así el amanecer y, por tanto, el renacimiento del astro (Castel, 2001: 69-71). Si el propio dios solar Ra debía enfrentarse a los ataques del caos encarnado en este temible ofidio, es evidente que el común de los difuntos no podía estar exento de peligros en su tránsito por el inframundo.



**Fig. 2.** Barca de Ra. *Libro de las Horas*, séptima hora, registro central. Tumba de Tutmés III, KV 34. XVIII Dinastía. Ca. 1479-1425 a.C.

La descripción de los incontables parajes que el finado debía atravesar en su periplo dio lugar a una detallada geografía del más allá que se fue construyendo conceptualmente a través de diferentes corpus de textos funerarios. A partir de los ya citados *Textos de las Pirámides* el catálogo de fórmulas para transitar por el más allá se fue multiplicando a lo largo del Reino Medio mediante compilaciones de textos que ya no se inscribían en las tumbas, sino que se transcribían cuidadosamente en los ataúdes. Esta abundante literatura funeraria se enriqueció en dos sentidos: por una parte, se sumaron a los ya existentes nuevos ensalmos destinados a la supervivencia del finado en el inframundo y, por otra parte, se elaboraron minuciosas descripciones de los episodios de tránsito, auténticas *guías* de ultratumba que dieron lugar a lo que Miguel Ángel Molinero Polo ha denominado acertadamente *cartografía* del más allá (Molinero, 1997: 173-201).

En el Reino Medio, se elaboró una nueva compilación: los *Textos de los Ataúdes*, en gran parte transcritos tanto en el interior como en el exterior de ataúdes de madera (**Fig. 3**). Tradicionalmente han sido denominados *Textos de los Sarcófagos*, y fueron compuestos desde el Primer Período Intermedio hasta principios del Segundo Período Intermedio. La bibliografía más reciente tiende a emplear la denominación *Textos de los Ataúdes* para distinguir estos elementos, que actúan como soporte principal de los textos, de los sarcófagos de piedra. Si en los *Textos de las Pirámides* existían conjuros contra serpientes y otros animales perniciosos que podían atacar al difunto durante su viaje, a lo largo del Reino Medio la literatura funeraria profundizó en esta visión previsor y dotó a los difuntos de auténticas guías que advertían de diferentes peligros y proporcionaban las claves para superarlos. Estos nuevos textos estaban destinados a facilitar los desplazamientos del finado por el otro mundo; el afán detallista de estas fórmulas permitía a su poseedor conocer *a priori* los terrenos, los ríos y la geografía que transitaría en su viaje *post mortem*, además de prevenirle de todos sus pobladores hostiles. A estos textos se añadieron además imágenes aclaratorias que generaron una compleja y rica iconografía de la ultratumba egipcia; existieron descripciones de regiones concretas como el *Campo de Cañas*, el *Campo de Ofrendas* o el *Campo de Thot*, y guías específicas de las vías de acceso a las regiones del más allá, como el denominado *Libro de los Dos Caminos*. Este último ha sido considerado parte de los *Textos de los Ataúdes*, aunque constituye una composición en sí mismo (Molinero, 1997: 2-13).



**Fig. 3.** Ataúd de Khnumnakht. Reino Medio. Ca. 1850–1750 a.C. Museo Metropolitano de Nueva York, Object Number: 15.2.2a, b

La evolución de estas compilaciones de fórmulas mágicas culminaría en el Reino Nuevo con el *Libro de la Salida al Día*, habitualmente citado como *Libro de los Muertos*. No obstante, aunque ha sido intitulado de este modo por la historiografía moderna, actualmente se toma como título una parte del encabezado de este corpus funerario: *Comienzo de las fórmulas para ‘salir al día’ y de las transfiguraciones y glorificaciones (del bienaventurado) en el Más Allá* (Lara, 2014: 3). Este nuevo corpus, como antes lo fueron los *Textos de las Pirámides* y los *Textos de los Ataúdes*, fue concebido como un instrumento de acceso al más allá. Es particularmente significativa para la comprensión de estos repertorios de ensalmos la rúbrica del capítulo 72 de este *Libro de la Salida al Día*. En ella se especifica con toda claridad la necesidad de portar físicamente estas fórmulas y, ante todo, se describen las ventajas que proporcionaban a quien lo hacía: la capacidad de moverse, de que su *ba* pudiera salir y entrar de su morada, la potestad de recibir y de disfrutar de las ofrendas y, por último y en definitiva, el privilegio de reproducir su existencia terrena:

*Quien conozca este libro en la tierra o quien lo tuviese escrito en su sarcófago podrá salir al día bajo todos los aspectos que pueda desear (tomar) y entrar (otra vez) en su morada sin ser rechazado. Le serán dados pan y cerveza y una gran pieza de carne proveniente de los altares de Osiris; podrá acceder en paz a la Campiña de las Juncias según la resolución del decreto del que está en Busiris —Osiris— y le serán dados en el Más Allá cebada y espelta. Allí prosperará de igual forma que había prosperado en la tierra y realizará su voluntad como (hacen) los dioses de la Enéada que están en la Duat. Esto ha sido verdaderamente eficaz millones de veces [Libro de la Salida al Día, cap. 72, rúbrica. Lara, 2014: 134-135].*

El término *ba* suele traducirse como “alma”. pero el entramado espiritual, intangible, del individuo se caracterizó, en el pensamiento egipcio, por una profunda complejidad semántica; los componentes espirituales reunían dos fuerzas adquiridas desde el nacimiento —la *heka* y el *sejem*—, el propio nombre y, finalmente, tres elementos esenciales: el *ka*, el *ba* y el *aj*. Todos estos conceptos resultan de muy difícil definición, pues suponen una complejísima parcelación del espíritu humano, atendiendo a la propia personalidad y a las diversas capacidades del ser.

Estos tres corpus —*Textos de las Pirámides*, *Textos de los Ataúdes* y *Libro de la Salida al Día*— ilustran la evolución de las fórmulas esenciales para el acceso y la superación de las pruebas a las que el difunto debía someterse; no obstante, a lo largo del Reino Nuevo se fue ampliando la visión de estos paisajes del más allá. Con el nombre de *Libro de las Puertas* se conoce una nueva guía que describe el tránsito del sol por el inframundo a lo largo de las diferentes horas de la noche. Esta tradición de imaginar el acceso al más allá como una serie de puertas que debían traspasarse se encontraba ya en el *Libro de los Dos Caminos*; asimismo, en el *Libro de la Salida al Día* se enumeraban también los nombres de los guardianes y vigilantes de diferentes puertas, cuyo conocimiento era imprescindible para poder traspasar estos umbrales mágicos. En este sentido cabe destacar el capítulo 144 del *Libro de la Salida al Día*, que proporciona el “Conocimiento de los nombres de los guardianes de las siete puertas” [*Libro de la Salida al día*, cap. 144. Lara, 2014: 268-272] y que constituye un magnífico ejemplo de cómo la recitación de los nombres de los *guardianes* e, incluso, de los apelativos de ciertos elementos del más allá, permitía al finado superar los obstáculos que se le iban presentando en su periplo *post mortem*.

Las guías que describían el periplo solar, detallando el viaje del astro a lo largo de las doce horas de la noche, se multiplicaron, dando lugar a numerosas composiciones que decoraron las tumbas del Reino Nuevo, tales como el *Libro de Nut*, el *Libro de la Tierra* o *Libro de Aker*, el *Libro del Amduat*, particularmente detallado, o los *Libros del Día y de la Noche*. En estos textos, en cierto sentido, se retoma la concepción de la escatología solar también presente en los *Textos de las Pirámides*. No obstante, todas estas composiciones estuvieron dirigidas a dotar al difunto de un conocimiento previo de las regiones de ultratumba. Como ya ocurriera en los *Textos de las Pirámides*, en estos corpus se alude a Osiris como dios que ha alcanzado la regeneración tras la muerte, en ocasiones, incluso, se le caracteriza ya como juez del inframundo.

Osiris fue, sin duda, la principal deidad que habitaba el complejo inframundo egipcio, un dios asociado no solo con la pervivencia humana sino también, desde tiempos arcaicos, con la regeneración de la naturaleza (**Fig. 4**). Osiris era, además, el dios ante el que, a partir del Reino Nuevo, el difunto debía comparecer en un juicio que determinaba su futuro en el más allá. No obstante, Osiris no fue el único habitante de estos parajes; en realidad, muchos otros



**Fig. 4.** Osiris. Tumba de Sennedjem (TT1). Tebas, Deir el-Medina. XIX Dinastía. Ca. 1289-1212 a.C.

dioses fueron representados en compañía de los difuntos en las paredes de sus tumbas. El dios Ra, dios solar por excelencia, tenía, como ya se ha reseñado, que atravesar el inframundo en su barca cada noche; Isis y Nefthis, las hermanas de Osiris, flanqueaban al dios entronizado durante el juicio *post mortem* de los difuntos; y Horus era, como también se ha citado ya, un dios ligado en origen al más allá en su nombre de *Horus de la Duat*. Hubo además otras divinidades especialmente vinculadas con el inframundo. La diosa nutricia Hathor, a menudo representada como un bóvido o bien como una mujer con cabeza de vaca, ostentó también el nombre de *La que está en la montaña occidental* y se identificó con Amentit –deidad del occidente– como diosa protectora de la necrópolis tebana; bajo esta denominación protegía a los difuntos y encarnaba al occidente mismo, caracterizada por un tocado compuesto por un halcón posado sobre el estandarte de occidente [Castel, 2001: 43-44, 144].

Finalmente, una de las deidades más relacionadas con el inframundo fue, sin duda, el cánido Anubis, dios psicopompo encargado de guiar a los difuntos en el viaje al más allá (**Fig. 5**). La relación de cánidos y chacales con el imaginario funerario proviene de su presencia en torno a las necrópolis del desierto, de donde se infirió su labor de intermediarios entre el mundo de los vivos y el de los muertos [Castel, 2011: 60]. El estrecho vínculo, conceptual e iconográfico, de Anubis con el inframundo egipcio se popularizó en época ptolemaica y romana y convirtió a esta deidad en uno de los iconos de la vida más allá de la muerte en el antiguo Egipto.

*Inmediatamente detrás, accediendo a caminar sobre piernas humanas, marchan ahora los dioses. El primero, de aspecto sobrecogedor, era el gran mensajero que enlaza el cielo y el infierno: rostro negro o dorado, pero ciertamente sublime, sobre su largo y erguido cuello de perro; se llama Anubis [Apuleyo, Metamorfosis XI, 11, 1].*



**Fig. 5.** Anubis embalsamando el cuerpo de Osiris. Tumba de Sennedjem (TT1). Tebas, Deir el-Medina. XIX Dinastía. Ca. 1289-1212 a.C.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, James Peter (1989): “The Cosmology in the Pyramid Texts”. En: SIMPSON, William Kelly (ed.): *Religion and Philosophy in Ancient Egypt*. Yale Egyptological Seminar, New Haven, pp. 1-28.
- ARROYO DE LA FUENTE, Amparo (2021): *El mito de Osiris en el Antiguo Egipto. Significado e iconografía*. Glyphos, Valladolid.
- ASSMANN, Jan (2005): *Death and Salvation in Ancient Egypt*. Cornell University Press, Ithaca.
- CASTEL, Elisa (2001): *Gran Diccionario de Mitología Egipcia*. Alderabán, Madrid.
- FAULKNER, Raymond Oliver (1969): *The Ancient Egyptian Pyramid Texts*. Clarendon Press, Oxford. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/184688997/Textos-de-Las-Piramides-Arqueologia>
- GRACIA, Carlos (2006-2007): “Un corpus funerario egipcio: los textos de los sarcófagos”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, t. 19-20, pp. 41-59.
- LARA PEINADO, Federico (trad.) (2014): *Libro de los Muertos*. Tecnos, Madrid.
- MOLINERO POLO, Miguel Ángel. (1997): “La cartografía egipcia del Más Allá en los Libros Funerarios del Reino Medio”. En: TEJERA, Antonio et al. (1997), *Realidad y mito*. Ediciones Clásicas, Madrid, pp. 173-201.
- RUBIO FERNÁNDEZ, Lisardo (trad.) (1983): *Lucio Apuleyo: Las Metamorfosis - El Asno de Oro*. Gredos, Madrid.



# EL INFRAMUNDO Y SUS DIOSES EN GRECIA Y ROMA

Irene LÁZARO ROMERO - CSDMM - UPM  
ilazaroromero@gmail.com

La concepción del inframundo en la Antigüedad clásica constituyó un sistema complejo en el que las deidades no solo personificaban el dominio de la muerte, sino que también encarnaban principios éticos, jurídicos y cosmológicos. A diferencia de los dioses psicopompos, cuya función se limitaba a guiar las almas en su tránsito entre el mundo de los vivos y el de los muertos, los del inframundo desempeñaban roles más amplios y estructurales, actuando como gobernantes, jueces y guardianes de un espacio que, lejos de ser un mero lugar de castigo, reflejaba el orden cósmico y las expectativas morales de las sociedades griega y romana. Este estudio aborda la evolución de estas divinidades y su representación iconográfica, subrayando cómo su culto y mitología respondían a una necesidad de racionalizar lo desconocido y de dotar de sentido al destino del ser humano.

El inframundo griego, conocido como *Hades*, era gobernado por la deidad homónima, hermano de Zeus y Poseidón, quien tras la Titanomaquia recibió el dominio sobre los muertos. Hades, cuyo nombre evoca lo invisible (*a-ides*), rara vez era mencionado directamente en la literatura clásica por temor a invocar su presencia, un tabú que se refleja en su escaso éxito iconográfico. Su contraparte romana, Plutón, aunque heredó sus funciones, adquirió matices distintos: el nombre *Pluto* alude a la riqueza (*ploutos*), vinculando al dios con la fertilidad de la tierra y los frutos del suelo. En sus escasas representaciones suele aparecer con atributos como un cetro o una llave. Sus representaciones difieren poco de las de Zeus, excepto en la expresión. En el arte romano a veces lleva una cornucopia, alusiva a la riqueza. En ocasiones, va acompañado de Cerbero, el can de múltiples cabezas que custodiaba las puertas del reino subterráneo. Hades apenas recibió culto en Grecia. El templo dedicado a esta divinidad en Élide se abría un solo día al año y solo para el sacerdote.

La relación de Hades con Perséfone, hija de Deméter, su hermana, introduce un elemento dinámico en la cosmología clásica, pues su raptó y posterior matrimonio simbolizaban el ciclo estacional y la alternancia entre vida y muerte. El mito, recogido en el *Himno Homérico a Deméter*, explica cómo Perséfone recogía flores con sus acompañantes cuando una flor más grande y hermosa que las demás surgió de la tierra. Al ir a cortarla, el suelo se abrió a sus pies y de él emergió Hades en su carro que la llevó por la fuerza al Inframundo. Deméter se apenó mucho por el raptó de su hija. Durante su duelo, la tierra se volvió infértil

y una fuerte hambruna azotó a los hombres. Zeus trató de convencerla de que volviera al Olimpo para restablecer el equilibrio de la tierra, pero ella contestó que no lo haría hasta que viera a su hija con sus propios ojos. Ante esta situación, Hades permitió a Perséfone reunirse con su madre, pero antes le hizo comer un grano de granada para asegurarse de que volvería a su reino. Finalmente, se acordó que Perséfone debía pasar un tercio del año en el reino de los muertos y los dos tercios restantes en la superficie. Versiones posteriores del mito establecen que estará medio año en cada uno. Este hecho desencadenó las estaciones del año. Se trata de un relato que subraya la interdependencia entre el mundo ctónico y el terrestre. Perséfone, o Proserpina en la tradición latina, no era una mera acompañante de Hades, sino una diosa con agencia propia, cuyo retorno anual a la superficie marcaba el renacimiento de la vegetación. Se trata de una diosa con cierta autonomía, que participa de las decisiones de su esposo y, en ocasiones, toma la iniciativa. Su culto, especialmente en los Misterios Eleusinos, prometía a los iniciados una existencia dichosa en el Más Allá, lo que evidencia la dimensión esperanzadora que el inframundo podía adquirir en el imaginario religioso **(Fig. 1)**.



**Fig. 1.** Relieve que representa a Hades y Perséfone entronizados, 500-450 a.C., Cleveland Museum of Art.

Las creencias más antiguas en torno al inframundo lo concebían como un lugar de penumbras en el que habitaban los muertos como sombras con mayor o menor grado de conciencia. Esta visión del reino de los muertos, descrita por Homero, era profundamente pesimista y ofrecía poco consuelo a los antiguos griegos. En la época clásica, sin embargo, se desarrolló la creencia de que los muertos eran premiados o castigados según las acciones que hubieran llevado a cabo en vida, pudiendo acabar en un lugar más o menos luminoso del Más Allá, como se describe en la *Olímpica II* de Píndaro. Se fue desarrollando la creencia de que el juicio de las almas era llevado a cabo por grandes hombres afamados por su sentido de la justicia y su sabiduría que habían muerto y, por tanto, se encontraban ya en el Tártaro. Minos, Radamantis y Éaco, antiguos reyes y héroes mitológicos, fueron transformados por la tradición en jueces del inframundo, encargados de evaluar las acciones de las almas durante su vida terrenal. Minos, conocido por su sabiduría como legislador en Creta, presidía el tribunal infernal, mientras que Radamantis, su hermano, que era temido por su severidad, presidía los juicios de personas asiáticas. Éaco, por su parte, juzgaba a las almas europeas, completando así una triada que garantizaba un juicio imparcial. Su presencia en vasijas y relieves funerarios, donde aparecen sentados en tronos con rollos o cetros, refleja la importancia de la *dike* (justicia) como principio ordenador del cosmos. Estos jueces no solo determinaban el destino de los difuntos, sino que también encarnaban la idea de que la moralidad humana tenía consecuencias trascendentales, un concepto que influiría más tarde en la escatología cristiana **(Fig.2)**.



**Fig.2.** Tumba macedonia en la que se representa a Radamantis y Éaco, 325-300 a.C.

El acceso al inframundo estaba mediado por figuras como Caronte, el barquero que transportaba las almas a cambio de un óbolo, moneda que los familiares colocaban en la boca del difunto. Cerbero, el perro de tres cabezas, cumplía una función también liminal: su misión era impedir que los vivos entraran en el inframundo y que los muertos escaparan de él. La captura de Cerbero por Heracles, como parte de sus doce trabajos, y el intento de Orfeo de adormecerlo con su música, son episodios mitológicos que subrayan la naturaleza inquebrantable de esta frontera. Las Erinias, o Furias romanas, completaban este panorama como deidades de la venganza, encargadas de perseguir a quienes habían cometido crímenes contra el orden familiar, como el parricidio o el perjurio. Su representación, con serpientes en el cabello y antorchas en las manos, transmitía el terror que inspiraban, pero también la idea de que la justicia, incluso más allá de la muerte, era inevitable.

En relación con la muerte, cabe mencionar a la Noche (Nyx) una divinidad muy temida en la sociedad griega antigua, según la mitología era capaz incluso de acobardar al mismo Zeus. Nyx tuvo una gran descendencia, en su mayoría criaturas terribles de poca repercusión mitológica, que deben ser entendidas como abstracciones de conceptos trascendentales. Sin embargo, se consideraba que estas personificaciones podrían ejercer un impacto sobre los mortales. Algunos de los hijos de Nyx incluyen a Moro (Destino, con el significado concreto de muerte predestinada), la negra Ker (Perdición) y Thanatos (la personificación de la Muerte) junto a su hermano gemelo Hypnos (Sueño), así como Dolor (Oizys); Engaño (Apate); Némesis (Castigo merecido) y Eris (Discordia). Su prole incluye también dos grupos de dioses y diosas: las Moiras (Hados) y las Keres (Espíritus de destrucción y muerte), vinculadas las primeras a Moro y las segundas a Ker. Por su vinculación con el ámbito de la muerte, cabe detenerse en algunos de ellos.

Las Moiras o Fata son un grupo de tres diosas que determinan el destino de los hombres en el momento de su nacimiento. Son tejedoras, en cada hilo que tejen está marcado el destino de un mortal. Cuando el hilo se rompe, la persona muere irremediamente. Por su importancia al marcar el curso de la vida de los mortales, las Moiras, aunque de moderada relevancia mitológica, fueron divinidades que gozaron de un culto importante, como lo atestiguan las numerosas inscripciones en que se las menciona. Un lugar aún más marginal en la

mitología ocupan los hermanos Hypnos y Thanatos. Los conceptos encarnados por estas divinidades, la Muerte y el Sueño, estuvieron muy ligados en la cultura de la Antigüedad, aunque, de acuerdo con las escasas menciones a ellos que tenemos, parece ser que tenían personalidades muy distintas, siendo Hypnos de temperamento tranquilo y Thanatos muy duro de corazón. En la *Iliada* se describe cómo los gemelos transportaron el cadáver de Sarpedón del campo de batalla en Troya hasta su hogar por mandato de Zeus. Este episodio ha gozado de cierto éxito iconográfico, imaginándose a Hypnos y Thanatos como jóvenes alados. El papel de Thanatos como dios de la muerte queda relegado a un segundo plano por Hades y Hermes, divinidades principales asociadas al Inframundo y al traslado de las almas respectivamente. En sus episodios mitológicos más relevantes, Thanatos es vencido por la fuerza o el intelecto de los mortales, como en el mito de Sísifo, en el que el hijo de Nyx acaba atado, o en el de Heracles, que fue capaz de superarle en fuerza (**Fig.3**).



**Fig.3.** Crátera ática de figuras rojas en la que se representa a Hynos y Thanatos llevando el cuerpo de Sarpedón, 515 a.C., Metropolitan Museum of Art.

Las Keres, cuyo nombre deriva del verbo "cortar" o "destruir", eran entidades femeninas asociadas a la muerte violenta, especialmente en el campo de batalla. A diferencia de Thanatos, que personificaba una muerte natural y pacífica, las Keres actuaban como agentes del destino trágico, alimentándose del caos y la sangre derramada. En la *Iliada*, Homero las describe como "espíritus oscuros" que, una vez desatados, no podían ser saciados hasta que un guerrero caía en combate. Su iconografía es escasa, pero en algunas representaciones en vasijas áticas aparecen como figuras aladas, con garras y rostros demacrados, arrebatando el alma (*psyché*) de los moribundos. Su presencia subraya la idea de que la muerte en batalla no era un fin, sino un tránsito hacia un estatus heroico en el inframundo, donde las almas de los guerreros recibían un tratamiento privilegiado en los Campos Elíseos. Las Keres también estaban vinculadas a la idea del destino, actuando como ejecutoras de las decisiones de las Moiras. En este sentido, su papel no era arbitrario, sino que respondía a un orden cósmico preestablecido, donde incluso los dioses olímpicos debían someterse a la inevitabilidad del hado. Esta conexión con la fatalidad las diferencia de las Erinias, cuyas acciones estaban motivadas por la transgresión moral, más que por el designio divino.

Las Erinias, conocidas en Roma como Furias, eran divinidades ctónicas encargadas de perseguir a quienes violaban los lazos más sagrados de la sociedad: el parentesco y la hospitalidad. Según Hesíodo, nacieron de la sangre de Urano cuando Cronos lo castró, lo que las vincula con el caos primordial y la venganza como fuerza restauradora del orden. En la *Orestíada* de Esquilo, su papel es central: persiguen a Orestes por el matricidio de Clitemnestra, hasta que Atenea, en un gesto de sabiduría política, las integra al culto cívico como Euménides ("las benévolas"), transformando su ira en un mecanismo de justicia institucionalizada. Iconográficamente, las Erinias se representan como mujeres aladas, con serpientes en el cabello y antorchas o látigos en las manos. Su aspecto monstruoso simboliza el horror que inspiraban. En el arte etrusco y romano, su influencia se fusiona con figuras como Vanth (compañera de Charun), aunque las Erinias griegas mantienen un carácter más judicial, actuando como fiscales en el tribunal del inframundo. Su culto, aunque marginal, era esencial para mantener la cohesión social, pues su existencia recordaba a los ciudadanos que ni siquiera los crímenes más ocultos quedaban impunes.

Hécate, diosa de los cruces de caminos y la magia, ocupaba un lugar singular en este panteón. Asociada a la noche y a los fantasmas, era invocada en rituales de necromancia y se la representaba con tres cuerpos o cabezas, portando antorchas y llaves, símbolos de su capacidad para transitar entre los mundos. Su culto, especialmente en los márgenes de la sociedad, revela cómo el inframundo no era un espacio homogéneo, sino un territorio donde convivían lo sagrado y lo temible. La presencia de estas deidades en la literatura demuestra su centralidad en la cultura clásica. En la *Odisea*, por ejemplo, Ulises desciende al Hades para consultar al adivino Tiresias, un episodio que ilustra la creencia en la posibilidad de comunicarse con los muertos y obtener conocimiento de ellos. Virgilio, por su parte, describe en el libro VI de la *Eneida* el descenso de Eneas al inframundo, donde se encuentra con las almas de los héroes troyanos y recibe una visión del futuro de Roma, vinculando así el destino individual con el colectivo.

El legado de estos dioses trasciende el marco clásico. El cristianismo, al asimilar elementos de la tradición grecorromana, reinterpretó figuras como Hades y Plutón en la imagen de Satanás, mientras que el juicio de las almas por Minos y sus compañeros encontró un paralelo en el Juicio Final. Incluso en el arte renacentista y barroco, las representaciones del inframundo clásico —con sus ríos, jueces y castigos— continuaron sirviendo como modelo para ilustrar el más allá cristiano. Este sincretismo evidencia cómo las culturas antiguas, al confrontar la incertidumbre de la muerte, crearon un sistema de creencias que, más allá de su dimensión religiosa, reflejaba sus valores éticos y su visión del mundo. Los dioses del inframundo, en este sentido, no eran meras abstracciones, sino entidades que daban forma a una cosmovisión en la que la justicia, el orden y la esperanza de renacimiento ocupaban un lugar central.

En conclusión, el estudio de estas deidades permite comprender cómo las sociedades griega y romana abordaron una de las cuestiones más universales: el significado de la muerte. A través de mitos, rituales y representaciones artísticas, transformaron lo desconocido en un espacio estructurado, donde cada dios cumplía una función específica, desde el gobierno de Hades hasta la protección de Cerbero o la guía de Caronte. Su análisis no solo ilumina aspectos fundamentales de la religión antigua, sino que también ofrece claves para entender cómo el ser humano, en distintas épocas, ha buscado dar sentido a su existencia y a lo que la trasciende.

# BIBLIOGRAFÍA

- AGUDO VILLANUEVA, Mario (2018): *Mitología clásica*. Alianza, Madrid.
- BREMMER, Jan N. (1983): *The Early Greek Concept of the Soul*. Princeton University Press, Princeton.
- EDMONDS, Radcliffe G. (2004): *Myths of the Underworld Journey: Plato, Aristophanes, and the "Orphic" Gold Tablets*. Cambridge University Press, Cambridge.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2006): *Diccionario de mitos*. Planeta, Barcelona.
- GRIMAL, Pierre (2008): *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós, Barcelona.
- HARD, Robin (2019): *El gran libro de la mitología griega*. La Esfera de los Libros, Madrid.
- JOHNSTON, Sarah Iles (2004): "The Geography of the Greek Underworld". *Arethusa*, vol. 37, nº 1, pp. 23-46.
- KEARNS, Emily (1989): "The Ker as a Symbol of Death in Greek Art and Literature". *Journal of Hellenic Studies*, vol. 109, pp. 158-173.



# *TRANSITUS INTER MUNDOS.* LOS DIOSES PSICOPOMPOS EN LA ANTIGÜEDAD

Rocío Esperanza LLORENS GARCÍA - Máster en Estudios Avanzados de  
Museos y Patrimonio Histórico-Artístico UCM  
roclore@ucm.es

Procedente del griego antiguo, el término *psicopompo* surge de la unión de los términos *psyche* (alma) y *psuchos* (guía), para identificar aquellos entes que poseen la función de guiar a las almas. Desde las religiones antiguas, estos psicopompos han sido considerados los responsables de guiar y escoltar las almas de los recién fallecidos desde el mundo terrenal hasta el Más Allá, tomando la forma de espíritus, ángeles, demonios, deidades y diferentes criaturas, como animales. Su diferencia principal con las divinidades de la muerte se basa en que estos psicopompos solamente actúan como intermediarios entre la Tierra y el Inframundo. Así, la doble naturaleza de estos seres ha venido despertando la atención y el interés de expertos en psicología como Carl Gustav Jung (1875-1961), quien trató de ver en su existencia una conexión o diálogo entre lo consciente y lo inconsciente. En el presente estudio se tratará de realizar un recorrido cronológico y geográfico a través de la evolución simbólica e iconográfica de los dioses que guiaban las almas de los difuntos en las distintas religiones politeístas de la Antigüedad, siendo la creencia en estos entes un factor común en todas ellas hasta la llegada del cristianismo.

El Antiguo Egipto ofreció uno de los sistemas religiosos más ricos y complejos del mundo antiguo, en el que la muerte y el Más Allá ocuparon un lugar central. Las creencias funerarias fueron desarrolladas desde las primeras dinastías, y entre sus deidades también se encontraban aquellas encargadas de acompañar y proteger el tránsito de las almas. En este contexto, se debe mencionar a Thot, consejero de los dioses y mediador entre el mundo divino y el humano. Este dios se representa habitualmente con cabeza de ibis, un pájaro sagrado de largo cuello, que fue también venerado por los egipcios como dios de la Luna. Asimismo, Thot poseyó la función de anotar el tiempo de cada cosa, de cada vida e, incluso, de cada divinidad, por lo que también es considerado el dios de la escritura. Según la mitología egipcia, tuvo un papel crucial ayudando a Isis para que Osiris recuperara la vida y, además, era el encargado de registrar el peso del corazón del difunto en la balanza controlada por Anubis.

Si bien Anubis ha sido tradicionalmente considerado el dios de los muertos, también poseyó entre sus funciones la de guiar las almas, por lo que se debe recalcar su papel psicopompo. El dios con cabeza de chacal acompañaba de la mano al difunto hasta la Sala de las dos Maat o la Sala de la doble verdad, mientras el individuo fallecido iba recitando una declaración exculpatoria. Anubis

acogía entonces su corazón y lo pesaba en una balanza en contraposición con la pluma de Maat. De hecho, su funcionalidad traspasó el politeísmo para influenciar el monoteísmo, puesto que, en el cristianismo, el psicopompo arcángel san Miguel conduce las almas durante el Juicio Final, y san Cristóbal fue representado en ocasiones como un hombre con cabeza de perro, incidiendo en su carácter de guía.

Desde el Imperio Antiguo, se atestigua también la presencia de la diosa Taweret, con una antorcha como símbolo que serviría para ahuyentar a los malos espíritus, en calidad de guardiana. Tiene una connotación, por tanto, protectora y funeraria. Asimismo, Taweret gozó de cierto predicamento fuera del territorio egipcio y, en el siglo XIX, se señaló que su figura había sido empleada para dar forma al conocido como genio minoico, si bien en el ámbito egeo llegó a presentar diferencias notables, aunque cumpliría funciones parecidas. En el siglo XVIII a.C., la iconografía religiosa hizo su aparición en la Creta minoica, por lo que no es extraña la presencia de estas imitaciones o adaptaciones inspiradas en prototipos del Próximo Oriente. Igualmente, Taweret gozó de la simpatía de una parte de la población fenicio-púnica, que se hizo enterrar con amuletos suyos a lo largo y ancho de todo el Mediterráneo, en línea con la escatología egipcia, para que cumpliera su papel como protectora del alma del fallecido en su tránsito hacia el plano espiritual. De hecho, se ha querido ver a esta diosa como psicopompa basándose en su posible presencia en uno de los relieves del monumento púnico de Pozo Moro, conservado en el Museo Arqueológico Nacional. Si bien las escenas representadas recogen hazañas heroicas, en una de ellas aparece un banquete que representaría el descenso al Inframundo del héroe, equiparable al que realiza el alma del difunto enterrado bajo el monumento turriforme, antes de emprender su viaje al otro mundo (**Fig. 1**). El protagonista conseguiría su salvación gracias al papel de una de las figuras observables en la composición, que podría identificarse con la diosa hipopótamo egipcia Taweret, cuya iconografía se resume en fauces alargadas, cuerpo orondo, cinto, cola a su espalda y un objeto que levanta con su mano derecha, una antorcha encendida.



**Fig. 1.** Escena del banquete en el monumento de Pozo Moro. Finales del siglo VI a.C. Museo Arqueológico Nacional.

En la Antigua Grecia, el paso al Más Allá comenzaba en la tumba y terminaba con la disolución de la esencia humana en un viaje imaginario. Este proceso se conoce a partir de una gran variedad de documentación, que va desde los poemas homéricos hasta las obras de época helenística y romana. Asimismo, se deduce a partir de la iconografía funeraria, existiendo léцитos áticos de fondo blanco con escenas escatológicas y láminas órfico-dionisiacas. No obstante, no se ha conservado ninguna obra cuya finalidad primordial sea narrar o ilustrar el viaje al Hades, por lo que estas descripciones del Inframundo suelen surgir como motivos secundarios o meras aventuras literarias.

Eran Hypnos, Thanatos, Hermes o Caronte los dioses que cumplían la función de dulcificar el tránsito del alma del difunto hacia el Inframundo. Los dos primeros desarrollaron el cometido de ser portadores del muerto, y solían ser representados como seres con grandes alas en la espalda o con taloneras aladas.

El dios Hermes, hijo de Zeus y de la ninfa Maya, fue una divinidad con muy diversas funciones, recibiendo la denominación de *politropos* o *el de muchas formas*. Si bien ha sido considerado tradicionalmente como el dios mensajero, protector de los caminos y encargado de la salvaguardia de los viajeros, su labor

como psicopompo también generó diversos arquetipos iconográficos. Hermes intervenía en muy diferentes estados del tránsito de las almas hacia el Más Allá en calidad de *epitermios*, *señor de los extremos* o *de los límites*. Es mostrado de forma secundaria en representaciones que hacen referencia a este viaje entre ambos mundos, como en las escenas del regreso de Perséfone junto a su madre Deméter, o bien en las puntuales incursiones de ciertos héroes al Inframundo, siendo un ejemplo el *kylix* de figuras rojas de Paseas (hacia 525-520 a.C.), en el que el dios aparece junto a Heracles y el can Cerbero. Las botas de Hermes, así como su *pétasos*, solían adornarse con alas, elementos que simbolizan tanto la celeridad en sus funciones como mensajero como su vinculación con el Inframundo, ya que suelen lucirlas aquellas divinidades que poseen la capacidad de comunicarse con el reino de los muertos.

Además, Hermes era el encargado de recibir el cadáver de los héroes muertos en batalla. En una crátera de Eufronio, los dioses Hypnos y Thanatos depositan cuidadosamente el cuerpo sangrante del héroe a los pies del dios mensajero, quien está ataviado como un heraldo y posee sus atributos habituales, indicando con un gesto de su mano derecha que se hará cargo del traslado del finado. También en relación con el ciclo troyano, Hermes fue el responsable de pesar los destinos de los héroes, por la vinculación de esta divinidad con el ámbito ultraterreno y el tránsito hacia el Inframundo. En el episodio de la muerte de Antíloco a manos de Memnón y la posterior venganza de Aquiles matando a este último, Tetis, madre del héroe griego, y Aurora, madre de Memnón, imploran a Zeus por la salvación de sus hijos, pero el dios de los dioses pesa los destinos de ambos en una balanza y anuncia la victoria de Aquiles. En iconografía, es habitual que se represente a Hermes como el encargado de equilibrar la balanza, en la escena conocida como *kerostasia* o *peso de los destinos*.

En sus representaciones como psicopompo, Hermes acompaña el alma de los difuntos, bien individualmente o bien sirviendo como intermediario entre el finado y Caronte. Por tanto, ejercía como guía y amparaba el alma del difunto, tendiéndole la mano y ofreciéndole su ayuda en tan difícil trance. En un lécito del pintor de la fíala, Hermes se encuentra pacientemente sentado mientras espera que una difunta termine de arreglarse para emprender el camino (**Fig. 2**).



**Fig. 2.** Lécito de Hermes Psicopompo. Pintor de la fíala. Hacia 450 a.C. Staatliche Antikensammlung.

Cabe mencionar que la función psicopompa de Hermes, ya presente en la literatura arcaica y en el imaginario religioso griego, evolucionó con el tiempo y trascendió fronteras culturales. En el ámbito etrusco, el dios fue asimilado a Turms, un intermediario entre los hombres y el dios de ultratumba, siendo el principal punto de conexión sus capacidades como psicopompo. El Turms etrusco cumplía las mismas funciones que Hermes, con una iconografía que lo muestra como efebo, tocado con el *pétasos*, en ocasiones alado, con sandalias también aladas y portando un caduceo que lleva aparejadas dos sierpes. Además, el proceso de sincretismo cultural impulsado por Roma consolidó esta figura bajo el nombre de Mercurio, que también adoptó la simbología e iconografía del Hermes psicopompo, tal y como se puede observar en algunos relieves funerarios de la provincia romana de Dalmacia. El tema de Mercurio psicopompo formaría parte de una elaborada conceptualización del viaje al Más Allá, y las imágenes de este dios sosteniendo una segunda vara pertenecían a ese rico trasfondo simbólico.

La figura del barquero que conduce a los muertos en el submundo es recurrente en diversas mitologías antiguas, como la mesopotámica, la etrusca, la griega y la romana. El barquero griego Caronte fue el genio más representado, así como el psicopompo más aceptado, constituyendo uno de los ejemplos más conocidos desde la Antigüedad, del que se poseen representaciones iconográficas y literarias en obras de Aristófanes, Eurípides, Pausanias o Luciano de Samósata. Si bien el agua infernal ya está presente en los poemas homéricos, Caronte no aparece en la obra de Homero y no tiene ningún mito destacable, sino solamente una función, un cometido restringido a navegar por el camino de la muerte.

Caronte aparece claramente en la iconografía y las fuentes a partir de la década de 480-470 a.C. en Atenas, por lo que refleja los ritos y las costumbres funerarias de la sociedad griega de los siglos VI a IV a.C. El barquero infernal poseía un papel positivo en el tránsito hacia el Inframundo y ayudaba al difunto a franquear la barrera acuática que le impedía el ingreso en el reino de Hades: el río Aqueronte. Normalmente, en sus representaciones, aparece con rasgos normales, si bien existen algunas en las que presenta rasgos inhumanos. Se presenta embarcado y esperando, vestido con el *exomis* y tocado con el *pilos*. En resumen, es un genio generalmente benévolo que posee la finalidad de ayudar al difunto en su travesía, haciéndole menos difícil el trance del viaje entre los dos mundos.

Un Caronte diferente aparecería en época bizantina y neohelénica: Jaros. Cambió su nombre y ya no sería un psicopompo acuático, sino un dador de muerte, relacionándose con el cambio producido con los efectos de la cristianización.

Como se ha comprobado en la comparativa entre Hermes y Turms, la religión etrusca se encontraba profundamente influida por el contacto con Grecia, si bien desarrolló un universo simbólico propio en torno a la muerte y el Más Allá. Las tumbas pintadas en Tarquinia, Cerveteri y otras necrópolis así lo atestiguan. En este caso, es el dios Charun el que tiene conexiones evidentes con el griego Caronte, puesto que se encuentra relacionado con él de manera lingüística y funcional. Esta divinidad itálica, un monstruo implacable y cruel, separaba al difunto de sus familias y cumplía la función de ser el guardián del Inframundo

etrusco. También considerado un psicopompo, aparece frecuentemente en pinturas funerarias, sarcófagos, urnas, estelas funerarias y vasos como vigilante de la entrada al Más Allá, sujetando un martillo o varias serpientes en sus brazos. Es presentado con orejas puntiagudas y una coloración azulada, grisácea o crema pálido que simboliza la decadencia de la muerte. Asimismo, en algunas imágenes puede aparecer con enormes alas, nariz aguileña, grandes colmillos y cejas gruesas. Charun era un dios amante de la violencia que participaba en las guerras y disfrutaba con los desastres naturales.

Su compañera en las representaciones pictóricas suele ser la diosa Vanth, un demonio femenino del Inframundo que, junto con Charun, aparece en la iconografía etrusca a partir de aproximadamente el año 400 a.C., si bien es mencionada con anterioridad a la segunda mitad del siglo XIV a.C. El origen de su nombre es desconocido y no poseería contraparte griega, aunque se la ha querido relacionar con las Furias. Sus atributos suelen ser una antorcha, una llave, un pergamino o una espada, y se encuentran íntimamente ligados a su papel psicopompo: la antorcha puede ser utilizada para iluminar el camino de los difuntos al Inframundo y el pergamino podría contener el destino de los finados. Su apariencia es bella, es una figura joven y vibrante, y su indumentaria es parecida a la de una amazona: su torso se encuentra desnudo, con correas cruzadas sobre el pecho, va calzada con botas de piel y vestida con un chitón corto y enrollado.

Vanth se encuentra al principio del viaje que emprenderán los fallecidos y les ayuda a superar las dificultades que pueda presentar el camino. Las escenas en las que se encuentra presente implican el encuentro y la escolta de los muertos, a los que conduce bien a pie, bien transportados en una carreta o carro. En contraste con el amenazador Charun, su frecuente compañero, Vanth es una figura benevolente. En la Tomba degli Anina de Tarquinia, datada en la primera mitad del siglo III a.C., se pintaron frescos a ambos lados de la puerta que presentan a la pareja demoníaca etrusca, cumpliendo sus funciones apotropaicas y de guía (**Fig.3**). A la izquierda aparece Charun, alado y armado con su martillo; a la derecha, Vanth, también alada y con una antorcha en la mano, en el acto de iluminar idealmente la puerta fatal. Esta antorcha es un atributo que llevaría

posteriormente, en el arte imperial romano, la Victoria o *Niké*, en casi todas las escenas de apoteosis. Por otra parte, las alas de los dioses psicopompos sirven para crear un común denominador entre todas estas divinidades, definiendo siempre la función de tránsito entre el mundo divino y el mundo terreno. Vanth no es causa de muerte, solo es acompañante y guía del difunto, haciendo menos doloroso el adiós del mundo de los vivos.



**Fig. 3.** Charun y Vanth a ambos lados de la Puerta de la Tomba degli Anina. Primera mitad del siglo III a.C. Necrópolis de Tarquinia.

A lo largo de este recorrido por las culturas egipcia, griega, etrusca y romana, se aprecia cómo la figura del psicopompo (el guía de las almas) adoptó formas distintas, si bien siempre respondió una necesidad común: la de acompañar al ser humano en el momento más incierto de su existencia, el tránsito hacia la muerte. En Egipto, Anubis desempeñó un papel esencial como protector de los difuntos, siendo el encargado de conducirlos al juicio de Osiris. En el mundo griego, Hermes guiaba a las almas hasta el Hades, mostrando cómo incluso un dios olímpico podía asumir esta misión. Los romanos heredaron y reinterpretaron el modelo, añadiendo a Caronte como encargado del cruce de la laguna Estigia. Por último, en la tradición etrusca emergieron Charun y Vanth. Así, los psicopompos no solamente reflejan creencias religiosas, sino también sistemas éticos, estructuras sociales y formas de entender la muerte. Estudiarlos permite realizar una aproximación a los modos en que las distintas culturas han intentado, a lo largo de los siglos, dar sentido a lo desconocido, conferirle orden y dotarlo de compañía.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARROYO DE LA FUENTE, Amparo (2009): *Iconografía de Hermes en el arte clásico*. Liceus, París.
- BALIEIRO, Cristina; KÜNSCH, Dimas A.; OLIVEIRA MENEZES, José Eugenio de; LOBATO, Marcelo; MARTÍNEZ, Monica (2015): “A imagen arquetípica do psicopompo nas representações de Exu, Ganesha, Hermes e Toth”, *Revista de Estudos Universitários – Reu*, vol. 41, n° 2, pp. 295-311.
- DÍEZ DE VELASCO ABELLÁN, Francisco P. (1989): “Caronte-Jaros (Kharos): Ensayo de análisis iconográfico”, *Erytheia: Revista de Estudios Bizantinos y Neogriegos*, vol. 1, n° 10, pp. 45-56.
- DÍEZ DE VELASCO ABELLÁN, Francisco P. (1995): *Los caminos de la muerte: religión, rito e iconografía del paso al más allá en la Grecia antigua*. Trotta, Madrid.
- DRIGO, Jasmin (2015): “Origem e evolução da imagen de Caronte na Grécia Antiga: análise de iconografia”, *Letras Clássicas*, vol. 19, n° 1, pp. 123-131.
- GÓMEZ PEÑA, Álvaro (2022): “El Héroe Salvado del Inframundo: Taweret como Diosa Psicopompa en el monumento púnico de Pozo Moro (Chinchilla de Montearagón, Albacete)”, *Zephyrus: Revista de Prehistoria y Arqueología*, n° 89, pp. 151-171.
- HARRISSON, Juliette (ed.) (2019): *Imagining the Afterlife in the Ancient World*. Routledge, Nueva York.
- REYES, Verónica (2018): “Anubis, el dios funerario: revisión de su papel desde Egipto hasta el mundo greco-romano”, *Antesteria: Debates de Historia Antigua*, n° 7, pp. 77-90.
- SPINOLA, Giandomenico (1986): “Vanth, osservazioni iconografiche”, *Rivista di Archeologia*, n° 11, pp. 56-67.
- TERPENING, Ronnie H. (1985): *Charon and the Crossing: Ancient, Medieval and Renaissance Transformation of a Myth*. Bucknell University Press, Lewisburg.



# ENTRE LOS TABÚES Y EL CULTO.

UNA APROXIMACIÓN A LA CONCEPCIÓN DE LA MUERTE EN EL  
ANTIGUO ISRAEL DURANTE LA ÉPOCA DEL PRIMER TEMPLO

David VILLAR VEGAS - Área de Estudios Hebreos y Arameos UCM  
dvillar@ucm.es

## Introducción

Decía Robert Jordan que “La muerte le da sentido a la vida. Le da forma. Le da propósito” (Jordan 1990-2013). De ahí que analizar la concepción que de esta se tenga sea un aspecto esencial para la comprensión de todas y cada una de las civilizaciones que existen y han existido en nuestro planeta. En este artículo, el propósito será determinar qué concepción de la muerte tenían los antiguos israelitas en la primera etapa que claramente podemos identificar en su historia, la de las monarquías de Israel y Judá o la Época del Primer Templo, que abarca más o menos desde el siglo X a. C. hasta el 587/6 a. C. (VillarVegas 2017: p. 427).

Para ello, en primer lugar, se analizará la concepción de la muerte de este período, para lo cual se utilizarán tanto los testimonios bíblicos como extrabíblicos de esta etapa. En segundo lugar, empleando las mismas fuentes, se verá cómo los antiguos israelitas profesaron primero un culto a los muertos y luego lo prohibieron. Y, finalmente, se estudiará una de las prácticas más interesantes que tuvieron lugar en el Antiguo Israel, la de la nigromancia, la cual, al igual que el culto a los difuntos, fue prohibida en épocas posteriores a la analizada.

Debido a la distancia cronológica entre el tiempo en el que se realiza este estudio y lo estudiado, miles de años, es importante destacar que todos los resultados obtenidos son aproximados, ya que existe el peligro constante de centrarse únicamente en las características comunes a los ojos del presente de las fuentes utilizadas, sin reconocer en ellas las formas que reflejan las preocupaciones específicas de sus autores (Sonia 2020b: 69).

## La concepción de la muerte

La palabra hebrea para muerte es *mavet* (mawet) de la raíz *mvt* (mwt). En la Biblia esta palabra se usa en distintos contextos. A veces aparece como una fuerza destructiva distinta de Dios con sus propios mensajeros (como por ejemplo la guerra, la enfermedad o las plagas en Os 13:14; Sal 91:5-7; Prov 16:14); mientras que en otras ocasiones puede compararse con el demonio mesopotámico Lamashtu, el cual solía atacar a los niños y a las mujeres embarazadas trepando por las paredes y entrando por las ventanas (Jer 9:20; Is 5:14 y Hab 2:5) (Encyclopaedia Judaica 1972: 510).

Sin embargo, el significado que a nosotros nos interesa aparece en Génesis 2. Aquí el aliento divino soplado en el cuerpo da vida, mientras que su retirada trae la muerte (Finney 2013: 151). En la Biblia se dan dos razones distintas para la muerte de los seres humanos. Por un lado, estaría Gén 2:7; 3:9 y Job 10:9: al haber creado Dios al ser humano del polvo de la tierra, al polvo debe volver. Por el otro tenemos a Gén 3: 22-24. Según este texto los seres humanos mueren por el pecado, al haber sido expulsados del paraíso se vieron privados del acceso al árbol de la vida, perdiendo por lo tanto la vida eterna (Encyclopaedia Judaica 1972: 510).

La disparidad y las contradicciones continúan en los textos bíblicos del Primer Templo cuando se hace referencia al destino de las personas que fallecen (Loader 2005: 685). Por un lado, según Gén 3:19, los seres humanos vuelven al polvo. Por el otro, según un gran número de textos bíblicos, los muertos bajan a la tumba y entran en la región de los muertos (Is 14:9-12), la cual recibe diversos nombres, de los que sin duda el más conocido es Seol (1 Sam 28:13) (Loader 2005: 691). Por último, aunque no son muertos propiamente dichos, hay dos personas, Elías (**Fig. 1**) (2 Re 2:11) y Enoc (Gén 5:24), cuya vida con el resto de los seres humanos no acaba ni en el polvo ni descendiendo al Sheol, sino en una especie de vida beatífica después de la muerte (Encyclopaedia Judaica 1972: 511).



**Fig. 1.** *La ascensión de Elías en un carro de fuego*, Giuseppe Angeli, ca. 1740–1755, National Gallery of Art Washington D.C. (EEUU).

Sobre este tipo de vida, las oraciones reales como el Sal 21:3-5 expresan también la creencia de que YHWH ha dado al rey “larga vida para siempre jamás”, es decir, un tipo especial de vida que incluía, en cierto sentido, el disfrute eterno de las bendiciones celestiales (Smith y Bloch-Smith 1988: 283). Sobre el Seol, los textos de esta época parecen indicarnos que los antiguos israelitas no tenían una imagen perfectamente clara de sus características (Loader 2005: 691). Algunas de ellas serían que este lugar era una zona subterránea y oscura, sin retorno, donde los muertos, a veces llamados “*refaím*” (Encyclopaedia Judaica 1972: 510), existían como sombras y podían ser conscientes, conservando su identidad (Loader 2005: 689). Parece ser que también este era el destino de todos los que morían, independientemente de si habían tenido o no un entierro y de si habían sido justos o malvados (Finney 2013: 153-154).

El que tanto los impíos como los justos tuvieran el mismo destino parece que ya generó una serie de tensiones en la época, expresadas en textos como el Sal 6:3. Allí quedaba claro que si no existía la posibilidad de una vida después de la muerte en la que Dios pudiera corregir la injusticia que tiene lugar en el mundo que gobierna, entonces únicamente le quedaba esta vida para hacerlo, o de lo contrario no sería un Dios de justicia y rectitud (Loader 2005: 701). Posteriormente, en el siglo II a. C., este problema no existe ya que la resurrección, vuelta a la vida de los muertos, se entiende como una recompensa, eso sí, destinada únicamente al pueblo de Israel (Dan 12:2) (Encyclopaedia Judaica 1972: 511).

En la época que nos ocupa la idea de volver de la muerte a la vida se ve impracticable en algunos textos (2 Sam 12:22-23), mientras que en otros se ve como posible, como cuando la mujer sunamita no acepta la muerte de su hijo y hace un esfuerzo consciente por convocar al profeta Eliseo para que este le devuelva la vida (2 Re 4: 32-35) (Loader 2005: 685).

## **El culto a los muertos**

La Biblia nos muestra signos de un culto a los familiares fallecidos de distintas formas (Villar Vegas 2018: 45 y Sonia 2020b: 78). En primer lugar, tenemos ofrendas de comida a los muertos en Deut 26:14 y, probablemente, en I Sam 20:6. En segundo lugar, también aparece la invocación del nombre de los muertos

en 2 Sam 18:18 y en 2 Sam 14:7. En tercer lugar, estarían los monumentos conmemorativos en Gén 35:20 y 2 Sam 18:18. En cuarto lugar, aparece la protección y/o repatriación de restos humanos en Gén 49:29-32, Jos 24:32 y Jue 16:31, entre otros (Sonia 2020a: 51). Y, en quinto lugar, tenemos el culto a Molek. Este parece que fue un culto ctónico asociado con el bajo mundo y con el culto a los muertos que existió en Jerusalén, relacionado al parecer con el rito del sacrificio humano “el que hace a su hijo o a su hija pasar por el fuego” (Deut 18:9) (Villar Vegas 2018: 45).

La existencia de este culto a los muertos también está atestiguada por las inscripciones funerarias de la Edad del Hierro en Judá –1200-539 a. C. – como la de la “Tumba del Mayordomo Real” y la inscripción grabada en un pilar en Kirbet el-Qom. En ellas no se invoca únicamente el nombre de los difuntos, sino que también se promueve la protección de los huesos y el lugar de enterramiento (Sonia 2020a: 62-63). Las tumbas de Judá estudiadas por Elizabeth Bloch-Smith también nos confirman que los muertos estaban provistos de cosas que todavía necesitaban en su tumba, como adornos/joyas y productos alimenticios, lo cual apoya su continua veneración (Sonia 2020a: 60). Del mismo modo, el estudio de los ídolos o *terafim* (Sonia 2020b: 107) apoya que constituían un culto común a los antepasados venerados en el hogar, siendo también fuente de consulta para el conocimiento esotérico (Gén 31:19-34; 2 Re 23:24, Os 3:4, etc.) (Villar Vegas 2018: 46 y Sonia, 2020a: 56) (**Fig. 2**).



**Fig. 2.** Vidriera de Jacob, Gustave Ladon, ca. 1902, Collégiale Notre-Dame de Dinant (Bélgica).

Las fuentes bíblicas de la época también nos confirman que, pese a haberse negado en no pocas ocasiones, las mujeres también tuvieron un papel importante en el culto a los muertos en el Antiguo Israel. Textos como Sal 106:28, 2 Sam 14:7, 2 Sam 21:10 y Núm 27:1-11 describen el cuidado de los muertos por parte de estas (Sonia 2020a: 144).

La razón por la cual este culto a los muertos estuvo en el Antiguo Israel, y en otros lugares del Próximo Oriente Antiguo, es doble. En primer lugar, parece que existía la idea de que el destino de los muertos dependía de la atención que le prestaban los vivos: si se les enterraba adecuadamente o no (Gén 47:29-30; 49:29; 50:25; 2 Sam 21:12-14) y si se recordaba o no sus nombres. En segundo lugar, este cuidado de los muertos parece ser que también estaba inspirado por el interés propio, ya que estos podían afectar al mundo de los vivos, ya sea para bien o para mal (1 Sam 28:15-20).

Finalmente, tanto las fuentes bíblicas como las extrabíblicas que hemos utilizado en relación con el culto a los muertos nos confirman su compatibilidad con el culto a YHWH en la Época del Primer Templo. En la inscripción de Kirbet el Qom YHWH está presente en las invocaciones, no estando excluido de tales espacios rituales debido a la contaminación de los cadáveres, y el texto de Deut 26:14 se refiere explícitamente a la posibilidad de que los israelitas ofrecieran comida a los muertos (Sonia 2020a: 51 y 63).

Las objeciones por alimentar a los muertos con el título de YHWH parece que aparecen a partir del siglo VII después de que la nigromancia, lo cual veremos en el siguiente punto, fuera objeto de acusación profética. Desde ese momento, las prácticas relacionadas con los muertos que no habían sido criticadas anteriormente fueron condenadas (Smith y Bloch-Smith 1988: 282). Esto parece que se reforzó a partir del Exilio de Babilonia, cuando el monoteísmo estricto en torno a YHWH se impuso, siendo por tanto ambas cuestiones incompatibles (Villar Vegas 2018: 44).

Sin embargo, la costumbre de llevar comida a los muertos no desapareció y, durante el período del Segundo Templo (s. VI a. C.-s. I d. C.), al menos en ciertos círculos devotos, se consideraba una obra piadosa (Tob 4:7). Eso sí, la pervivencia de tal cuestión fue atacada en diversas ocasiones como en Ecl 30:18 (Encyclopaedia Judaica 1972: 511).

## La nigromancia

La nigromancia es la adquisición de información privilegiada de los muertos en beneficio de los vivos. Según los textos bíblicos en los que aparece, los cuales incluyen Lev 19:31; 20:6, 27; Deut 18:11; 1 Sam 28:3-19; 2 Re 21:6; 23:24; Is 8:19; 19:3; 29:4; 1 Cr 10:13-14; y 2 Cr 33:6., esta es una forma ilícita y no yahvista de adivinación. Todos ellos comparten además una característica que hace que la nigromancia se aborde en un punto distinto del anterior en este trabajo: la ausencia de cualquier referencia a la familia o a las preocupaciones relacionadas con el cuidado de los familiares fallecidos, lo cual confirma la distinción entre el culto a los muertos y la nigromancia (Sonia 2020b: 68-70).

Respecto a la presentación de la nigromancia como forma no yahvista de adivinación, un análisis más profundo de los textos, como el de 1 Sam 28 (**Fig.3**), demuestra que esta fue un medio para adivinar un oráculo yahvista. Además, pasajes como el de 1 Cr 10:13 señalan que esta interpretación parece persistir en el período persa, es decir, en los siglos VI al IV a. C. (Sonia 2020b: 78 y 102).



**Fig. 3.** *El fantasma de Samuel apareciendo ante Saúl*, William Blake, 1800, National Gallery of Art Washington D.C. (EEUU).

Los textos de Reyes, Samuel e Isaías también nos informan de que la nigromancia fue una práctica generalizada en Jerusalén y en Judá (2 Re 23:24 y 2 Re 21:6) (Sonia 2020b: 87), que pudo haber sido realizada también por mujeres (1 Sam 28) (Villar Vegas 2018: 44), que el pueblo recurría a ella en tiempos de crisis y que en ocasiones hasta los profetas fueron interpelados por la gente para llevarla a cabo (Is 8: 21-22) (Sonia 2020b: 93).

Teniendo esto en cuenta, ¿cómo puede ser que en esos mismos pasajes aparezcan estas cuestiones junto a denuncias sobre la nigromancia como forma ilícita y no yahvista de adivinación? La respuesta a esta pregunta tiene que ver con que los textos bíblicos presentan distintas fases de redacción. Parece ser que en las fases más antiguas, anteriores al siglo VIII a. C., la nigromancia no aparecía condenada. Únicamente en fases posteriores, deuteronomistas y postdeuteronomistas (Villar Vegas 2017: 438), adquirió la condena que ahora se puede apreciar, como por ejemplo en 1 Sam 28 (Sonia 2020b: 78).

Esta afirmación se refuerza cuando se aprecia que la nigromancia no fue prohibida ni condenada por ningún profeta anterior a Isaías (8:19; 19:3, 29:4; 57:6), ni por ningún código legal anterior al Código de Santidad (Lev 19:26-28; 20:6, 27; Deut 18:10-11) (Smith y Bloch-Smith 1988: 281). El motivo por el cual fue condenada a partir de mediados del siglo VIII a. C. tiene que ver con el hecho de que la nigromancia ofrecía un medio alternativo para solicitar información a YHWH, y este servicio quizá amenazó a los sacerdotes y profetas en su papel de intermediarios entre los israelitas y lo divino. El recurso a los muertos como conductos de conocimiento privilegiado (es decir, del futuro) competía con el Urim y otros oráculos utilizados por profetas y sacerdotes. La polémica contra la nigromancia tiene sentido en este contexto, ya que busca socavar no solo las prácticas de estos especialistas religiosos rivales, sino también la eficacia de los propios muertos (Smith y Bloch-Smith 1988: 282 y Sonia 2020b: 101).

Por todo ello, tanto los escritores deuteronomistas como postdeuteronomistas proyectaron la nigromancia en una narración sobre los tiempos más antiguos, atribuyéndole orígenes cananeos – la ciudad cananea de Endor (1 Sam 28) – y haciendo que fuera condenada por un héroe venerado del pasado: el profeta Samuel (1 Sam 28) (Villar Vegas 2018: 44).

## Conclusiones

El estudio de la muerte en el Antiguo Israel revela una concepción compleja y en evolución. En la Época del Primer Templo se perciben tensiones entre distintas tradiciones: por un lado, la idea de que el ser humano vuelve al polvo como destino natural; por otro, la creencia en el Seol como lugar común de los difuntos, independientemente de su justicia o maldad. Estas concepciones muestran la dificultad de armonizar la justicia divina con la experiencia de la muerte.

El culto a los muertos aparece como una práctica extendida y socialmente aceptada, en la que se honraba y cuidaba a los difuntos mediante ofrendas, inscripciones y objetos depositados en tumbas. Esta costumbre, lejos de contradecir el culto a YHWH, convivió con él hasta que fue rechazada en el marco de un monoteísmo más rígido, especialmente tras el exilio babilónico.

La nigromancia, por su parte, se distingue del culto a los muertos al enfocarse en obtener revelaciones y conocimientos del más allá. En sus primeras fases no se presenta como ilícita, pero a partir del siglo VIII a. C. empieza a condenarse, en gran medida porque cuestionaba la autoridad de sacerdotes y profetas como intermediarios exclusivos con lo divino. Su prohibición refleja, más que un rechazo popular inmediato, un proceso de control religioso que buscaba limitar las vías alternativas de acceso a la voluntad de Dios.

En conjunto, estos aspectos demuestran que la relación de los israelitas con la muerte no fue uniforme ni estática, sino cambiante, marcada por influencias culturales del entorno y por la necesidad interna de reforzar la identidad religiosa. Comprender estas prácticas permite apreciar mejor cómo el Antiguo Israel interpretaba la vida, la muerte y la mediación entre el mundo humano y lo divino.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERKOWITZ, Beth (2019): “Animal Studies and Ancient Judaism”, *Currents in Biblical Research*, vol. 18, n° 1, pp. 80-111. <https://doi.org/10.1177/1476993X19870386>
- ENCYCLOPAEDIA JUDAICA (1972): *Encyclopaedia Judaica*. Vol. 5: C–Dh. Keter Publishing House, Jerusalén, pp. 510-513 (“Death”).
- FINNEY, Mark T. (2013): “Afterlives of the Afterlife: The Development of Hell in its Jewish and Christian Contexts”, en EXUM, J. C.; CLINES, D. J. A. (eds.): *Biblical Reception*. Sheffield Phoenix Press, Sheffield, pp. 150-171.
- JORDAN, Robert (1990-2013): *The Wheel of Time*. Tor Books, Nueva York.
- LOADER, James Alfred (2005): “Emptied Life: Death as the Reverse of Life in Ancient Israel”, *Old Testament Essays*, vol. 18, n° 3, pp. 681-702.
- SMITH, Mark S.; BLOCH-SMITH, Elizabeth (1988): “Death and Afterlife in Ugarit and Israel”, *Journal of the American Oriental Society*, vol. 108, pp. 277-284.
- SONIA, Kerry M. (2020a): “The Israelite Cult of Dead Kin in Its Ancient West Asian Context”, en *Caring for the Dead in Ancient Israel*. Society of Biblical Literature, Atlanta, pp. 25-64.
- SONIA, Kerry M. (2020b): “Necromancy and Ritual Care for the Dead”, en *Caring for the Dead in Ancient Israel*. Society of Biblical Literature, Atlanta, pp. 65-128.
- SONIA, Kerry M. (2020c): “Women in the Israelite Cult of Dead Kin”, en *Caring for the Dead in Ancient Israel*. Society of Biblical Literature, Atlanta, pp. 129-164.
- VILLAR VEGAS, David (2018): “Análisis de las prácticas condenadas en Deuteronomio 18: 9-14”, *Antesteria: debates de Historia Antigua*, n° 7, pp. 35-50.
- VILLAR VEGAS, David (2017): “Análisis contrastado de distintos enfoques sobre la historia y la religión de Israel desde sus inicios hasta la caída del reino de Judá en el 587 a. C.”, en MARTÍNEZ GARCÍA, José Javier; CONESA NAVARRO, Pedro David; GARCÍA CARRERAS, Lucía; SÁNCHEZ MONDÉJAR, Celso; MOLINA VALERO, Carlos (coords.): *Oriente y Occidente en la Antigüedad: actas del II Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores del Mundo Antiguo (CIJIMA II)*. Árbol Académico, Murcia, pp. 425-464.



# PARTE II

## RITOS FUNERARIOS



# LAS EXEQUIAS FUNERARIAS EN LA ANTIGÜEDAD

Eider SANTOS ALVEZ e Ikelos ARIAS MÉNDEZ - Grado en Historia del Arte UCM  
celine03@ucm.es & ayleneari@ucm.es

## Introducción

El estudio de las prácticas funerarias en las civilizaciones antiguas revela la centralidad de la muerte en la organización social, religiosa y simbólica de estas culturas. Desde Egipto hasta Roma, los ritos asociados a la muerte no solo buscaban garantizar la transición segura del difunto hacia el Más Allá, sino que también reflejaban jerarquías sociales, concepciones teológicas y la interacción entre vivos y muertos. En el antiguo Egipto, los funerales estaban profundamente ritualizados, combinando momificación, cortejos procesionales, ofrendas y ceremonias como la “Apertura de Boca” para asegurar la continuidad de la existencia del *ka* en la otra vida. De manera similar, en Mesopotamia, las exequias y las ofrendas periódicas, como el *kispu*, evidenciaban la preocupación por mantener el favor de los espíritus ante los vivos y preservar la memoria familiar, incluso recurriendo a sacrificios humanos en contextos excepcionales. Por su parte, en Grecia y Roma, los rituales funerarios articulaban el duelo de los familiares, la purificación del espacio y la preparación del cuerpo para la inhumación o cremación, incorporando elementos simbólicos como la moneda para Caronte, el lamento ritual y los banquetes conmemorativos. A través de estas prácticas, las sociedades antiguas construyeron un entramado de significados en torno a la muerte, donde lo material, lo ritual y lo social se entrelazaban para asegurar la continuidad de los vínculos entre los vivos y los difuntos. Este recorrido comparativo permite apreciar tanto la diversidad de expresiones culturales como la persistencia de ciertas preocupaciones humanas universales frente a la mortalidad.

## Egipto

En el antiguo Egipto, los funerales seguían un protocolo estricto y tenían como objetivo garantizar la vida eterna del difunto, aunque el despliegue de medios dependía de la clase social. Tras la momificación, que aseguraba la conservación del cuerpo para la otra vida, el cadáver debía ser transportado hasta su tumba. El cortejo atravesaba el Nilo de este a oeste, recorriendo la orilla mientras el sarcófago era arrastrado por bueyes. Delante del ataúd se colocaban ofrendas de comida y bebida, los vasos canopos y el ajuar funerario, y, si era posible, la estatua *ka* del difunto. Cruzar el río constituía un acto crucial, pues simbolizaba el tránsito del fallecido hacia el Más Allá, intercalándose de vez en cuando paradas para rituales purificadores.

El cortejo estaba integrado por familiares, que lloraban, se golpeaban el pecho y la cabeza, se arrancaban mechones de cabello y se esparcían polvo sobre sí mismos; además, sacerdotes y plañideras acompañaban la procesión. Estas últimas representaban a las diosas Isis y Neftis, ya que los funerales egipcios reproducían el ritual del mito de Osiris. Tras ellas caminaba un sacerdote llamado *sem*, generalmente el primogénito del difunto o un miembro del clero, acompañado por otros dos sacerdotes: un “sacerdote jefe” y un “lector”, encargado de recitar oraciones desde un papiro durante el recorrido.

Entre los objetos transportados se encontraba el *tekenu*, un bulto que a veces mostraba una cabeza humana o incluso la figura completa de una persona agazapada. Su función exacta aún no se ha aclarado, aunque se ha sugerido que podría representar partes del difunto no momificadas o incluso sacrificios humanos realizados en las primeras dinastías.

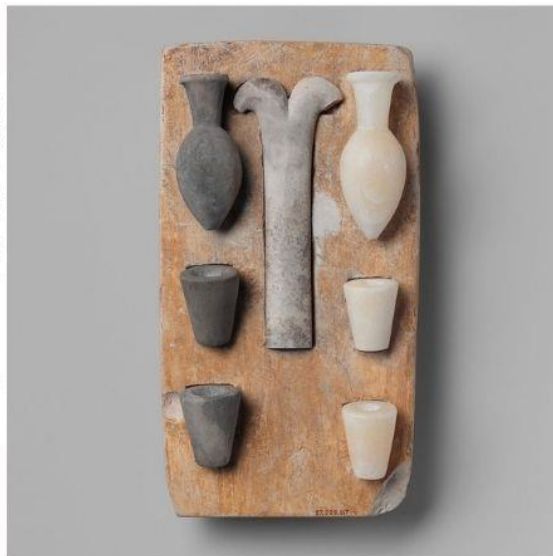
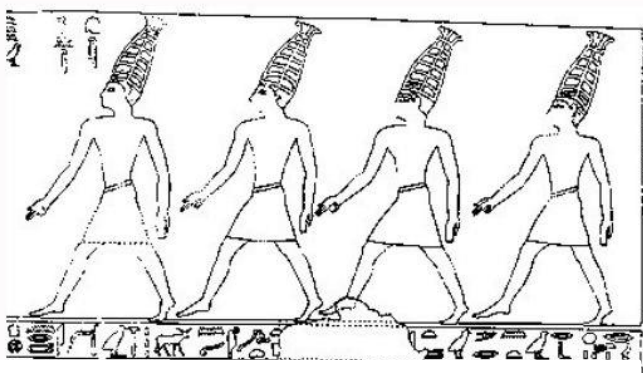
Al llegar a la tumba, el cortejo era recibido por los bailarines *mww*, tras lo cual el *sem* solicitaba permiso para ingresar. Entre estos bailarines se distinguían tres categorías: los primeros, que portaban una corona o tocado y recibían al cortejo a la entrada; los segundos, ubicados dentro de la necrópolis en la “sala de *mww*”, que parecían servir de intermediarios con el reino de Osiris; y los últimos, una pareja de varones cuya función es menos clara, aunque probablemente guiaban la procesión e invocaban a los verdaderos bailarines.

Con la autorización de los *mww*, se procedía al ritual de “Apertura de Boca”, destinado a devolver los sentidos al fallecido. Este acto podía realizarse directamente sobre el cuerpo, o sobre estatuas que representaban al difunto en diversas posturas, e incluso sobre otras figuras con fines rituales. La ceremonia, que normalmente se completaba en un solo día, estaba dirigida por el *sem*, vestido con pieles de leopardo, y el sacerdote lector, acompañado por un grupo de sacerdotes.

Durante el ritual, el cuerpo era purificado con inciensos y rociado con agua antes de proceder al acto principal: la apertura de boca, emulando la exploración de la boca de un neonato. Se utilizaban instrumentos litúrgicos, generalmente de sílex y, a veces, con minerales meteoríticos, como el *pesesh-kef*, que también servía para cortar el cordón umbilical de los recién nacidos. Estas herramientas se pasaban por el rostro, la nariz, los ojos, las orejas y la boca del difunto, devolviéndole así los sentidos.

El ritual incluía también sacrificios animales, normalmente uno de los bueyes que habían tirado del trineo, ofreciéndole al difunto una de sus patas junto con otros alimentos. Tras ello, el cuerpo era colocado nuevamente en el ataúd y la tumba cerrada, purificando el lugar y realizando libaciones con agua. Para concluir, se celebraba un banquete en el que participaban todos los asistentes, mientras el *sem* sacrificaba otro animal, como un buey o una cría de gacela o antílope, acompañado de una nueva libación.

El cuidado del difunto no terminaba con el funeral: debía recibir ofrendas de manera regular para asegurar su bienestar en el Más Allá. Para ello, se designaba al “servidor del *ka*”, encargado de ofrecer los alimentos o de supervisar que procedieran de los distintos lugares destinados a tal fin (**Fig. 1**).



**Fig. 1. Arriba:** Libro de los Muertos, Papiro de Ani, detalle de procesión funeraria, XIX Dinastía (1295-1186 a.C.).

**Abajo izquierda:** Bailarines *mww*, detalle dibujado de la tumba TT60 de Antefoker, XII Dinastía (1990-1786 a.C.).

**Abajo derecha:** Conjunto de herramientas para la Ceremonia de Apertura de Boca, 2465-2150 a.C.

## Mesopotamia

En el mundo mesopotámico, cuando se percibía que una persona se encontraba próxima a la muerte, esta era postrada en su lecho, rodeada de familiares y, en ocasiones, acompañada por un sacerdote. Se le dejaban algunos alimentos, como pan y cerveza, junto a una silla vacía destinada al alma, la cual, tras la muerte, recogería estas primeras ofrendas para emprender su tránsito hacia el Más Allá.

Tras el deceso, se consideraba que el alma se separaba del cuerpo y pasaba a integrar una dimensión sobrenatural, capaz de influir tanto positiva como negativamente sobre los vivos. En consecuencia, los familiares tenían la obligación de atender a los difuntos, temiendo las posibles maldiciones de aquellos muertos olvidados y, simultáneamente, procurando obtener los beneficios que los espíritus podían conferir.

La inhumación constituía el procedimiento funerario más común. Antes del enterramiento, el cuerpo era ungido con aceites y perfumado con incienso, vestido y adornado de acuerdo con la posición social del difunto y, finalmente, colocado en un ataúd para ser depositado en una cripta o tumba subterránea, generalmente ubicada bajo las viviendas, aunque existían excepciones en función de la casta. En algunos casos se dejaba encendida una lámpara en el nicho con el fin de guiar al espíritu hacia el inframundo.

Junto al difunto se disponían vasijas, juegos, armas y otros objetos que podrían resultar útiles en la otra vida o ser apreciados por el fallecido. No obstante, las ofrendas más significativas consistían en alimentos y, especialmente, bebidas. Además de las libaciones, algunas tumbas contaban con conductos diseñados para que líquidos, principalmente agua, llegaran directamente al difunto. Parte de los ajuares podía también destinarse como ofrenda a los dioses del inframundo.

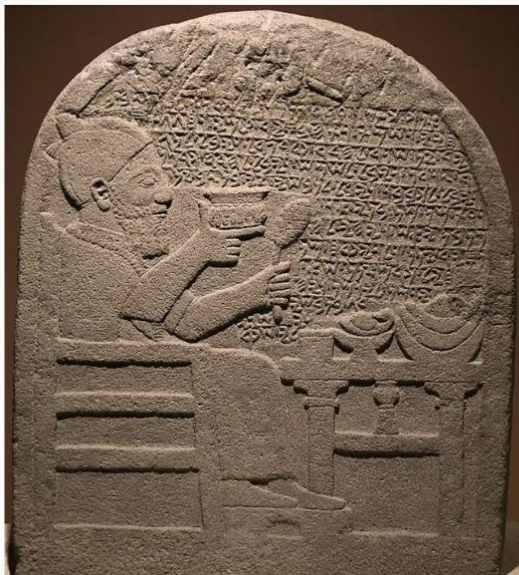
La periodicidad de estas ofrendas estaba determinada por la luna nueva, cuya oscuridad simbolizaba la muerte, aunque las familias podían acudir a la tumba en cualquier momento para presentar ofrendas o rezar según sus necesidades. Asimismo, se llevaban a cabo rituales purificadores o exorcismos cuando se creía que los vivos estaban siendo acosados por espíritus.

Entre las ceremonias más frecuentes se encontraba el *kispu*, un banquete en el que se servía comida tanto a los vivos como a los antepasados. Este ritual no

solo tenía como objetivo honrar y cuidar a los muertos, sino también asegurar la continuidad del legado familiar, dado que el siguiente cabeza de familia asumía la responsabilidad de preparar la ceremonia y distribuir las ofrendas de manera casi mensual.

Además del *kispu*, se realizaban otros rituales puntuales, como la pronunciación del nombre del difunto, práctica destinada a evitar que cayera en el olvido, ya que se creía que los muertos olvidados podían transformarse en fantasmas perturbadores para los vivos. También era posible invocar a los antepasados para proteger a los vivos de males o para consultarles sobre el futuro. Aquellos individuos que no habían recibido un entierro adecuado podían regresar en forma de espectros, generando problemas para los vivos.

En términos generales, las ofrendas de alimentos y bebidas y las oraciones ocasionales constituían la práctica habitual. Sin embargo, existían excepciones, como se evidencia en el Cementerio Real de Ur, donde se documentaron sacrificios animales y, en ciertos casos, humanos. Es probable que estos últimos fueran sirvientes de los nobles allí enterrados, dispuestos cuidadosamente en orden, lo que sugiere un trato respetuoso. Se cree que dichos sirvientes eran considerados indispensables para acompañar a sus amos en la otra vida (**Fig. 2**).



**Fig 2. Izquierda:** Estela de Kuttamuwa, siglo VIII a.C.; en su inscripción el difunto exige un sacrificio para alimentarle a él, a sus allegados y a los dioses Hadad y Shamash.

**Derecha:** Reconstrucción ilustrada de los sacrificios humanos en el cementerio real de Ur, 23 de junio de 1928, The Illustrated London News.

## Grecia

En la antigua Grecia, la *Kêdeia* o funeral consistía en tres pasos fundamentales: *próthesis*, *ékphora* y *thaptô*.

En la *próthesis*, el pariente más lejano cerraba los ojos y la boca del cadáver. Además, se colocaba una moneda (*naulon* o *danaké*) en la boca del difunto como pago al barquero Caronte en su paso por el Hades. Esta moneda debía ser de bronce, pero también hubo falsificaciones hechas con aleaciones de diferentes metales.

El lavado del cadáver era realizado por las mujeres más próximas al fallecido y se realizaba con agua de mar siempre que fuera posible. Tras el baño, el cuerpo se vestía con una túnica larga hasta los tobillos y se recostaba sobre una *kliné*, con los pies descalzos apuntando hacia la puerta. El féretro, decorado en ocasiones con cintas, era colocado sobre unos soportes altos.

Las ropas con las que se vestía al difunto consistían en una túnica larga hasta los tobillos. En la ordenanza funeraria de la fratria labiada, una inscripción griega arcaica hallada en la isla de Keos (Ceos), concretamente en la polis de Iulis (Ilia o Ioulis), se estipula que la vestimenta funeraria debía consistir en un manto blanco (*himation*). Posteriormente, se envolvía en un sudario (*endyma*), que se complementaba con una tela más suelta (*epiblêba*). Entre los objetos hallados en los ajuares de los difuntos se encuentran coronas, pendientes, collares hechos con metales preciosos, así como vasos cerámicos. Estas piezas habrían servido para añadir dignidad y lujo al enterramiento.

En las epopeyas homéricas, la duración de la *próthesis* varía dependiendo de la identidad del fallecido: para Aquiles se dedicaron diecisiete días; para Héctor, nueve; y para Patroclo, únicamente dos. Sin embargo, según las fuentes históricas conservadas, la ceremonia solía durar veinticuatro horas, el día después del fallecimiento de la persona, ya que la ley soloniana admitía un único día de luto. No se sabe exactamente dónde se realizaba la ceremonia, la ley de Solón estipulaba que debía tener lugar dentro de la casa, implicando por tanto que, hasta entonces, se realizaba fuera.

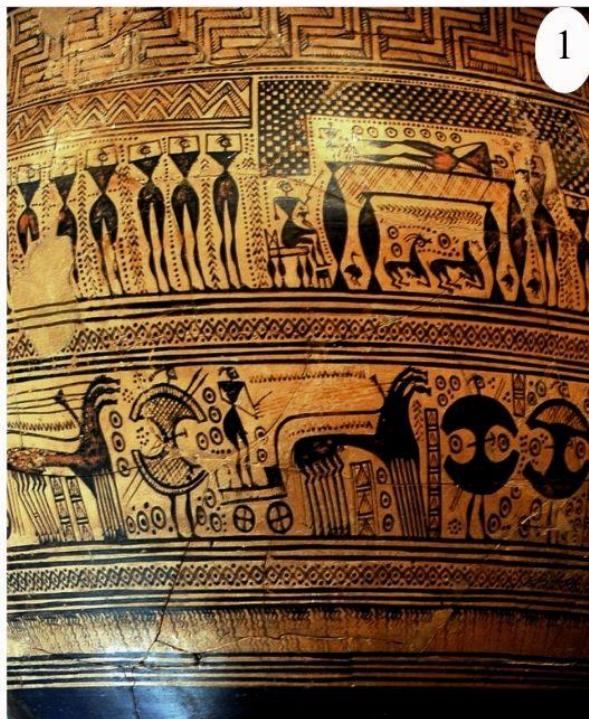
En lo que respecta a la gestualidad de las exequias funerarias, en la cerámica del periodo geométrico se documentan dos gestos principales: el de las mujeres de llevarse ambas manos a la cabeza y tirar del cabello, y el de los hombres de

llevarse una mano a la cabeza, aparentemente golpeándola, pero sin llegar a arrancar cabello.

Era costumbre realizar un sacrificio a los muertos o a las deidades del inframundo antes de la partida del cortejo; sin embargo, es probable que esta práctica se abandonara a partir del período arcaico. La ceremonia principal, llevada a cabo durante la *próthesis*, estaba acompañada de cánticos.

Por último, tenía lugar la deposición de los restos cremados o la inhumación del cuerpo (*thaptô*). Las representaciones conservadas en cerámicas parecen indicar que el verdadero propósito del rito era ofrecer a los dolientes la oportunidad de ejecutar un canto fúnebre en honor del difunto, destinado a apaciguar su alma y calmar su espíritu. Esto pone de manifiesto que la función del lamento ritual podía ser tan significativa como la del propio entierro.

Durante el período clásico no se observa una preferencia clara entre la inhumación y la cremación, pero a partir del período helenístico la inhumación pasó a ser la práctica funeraria más habitual (**Fig. 3**).



**Fig.3. 1)** Crátera funeraria, detalle con escena de *próthesis* (arriba) y *ékphora* (abajo), ca.750 a.C.

**2)** Modelo en arcilla de *ékphora* (procesión funeraria con féretro cubierto por un sudario), s.VII-VI a.C. **3)** Urnas cinerarias, s.VI a.C.

## Roma

El término *funus* abarca todo el conjunto de ritos que se realizaban desde la hora de la muerte hasta el final del período de luto. Toda práctica funeraria romana se encontraba marcada por dos preocupaciones fundamentales: por un lado, la muerte traía consigo contaminación, lo que requería actos de purificación; por otro, dejar un cadáver sin enterrar podía afectar el destino del alma del difunto.

Tras el fallecimiento, los familiares cerraban los ojos del difunto (*oculos premere*), recitaban su nombre (*conclamare*) y lamentaban su pérdida. Este lamento continuaba de manera intermitente hasta que el cuerpo era preparado para la cremación o la inhumación. El rito doméstico incluía retirar el cadáver de la cama para colocarlo en el suelo (*deponere*), lavarlo, ungirlo y, finalmente, vestirlo.

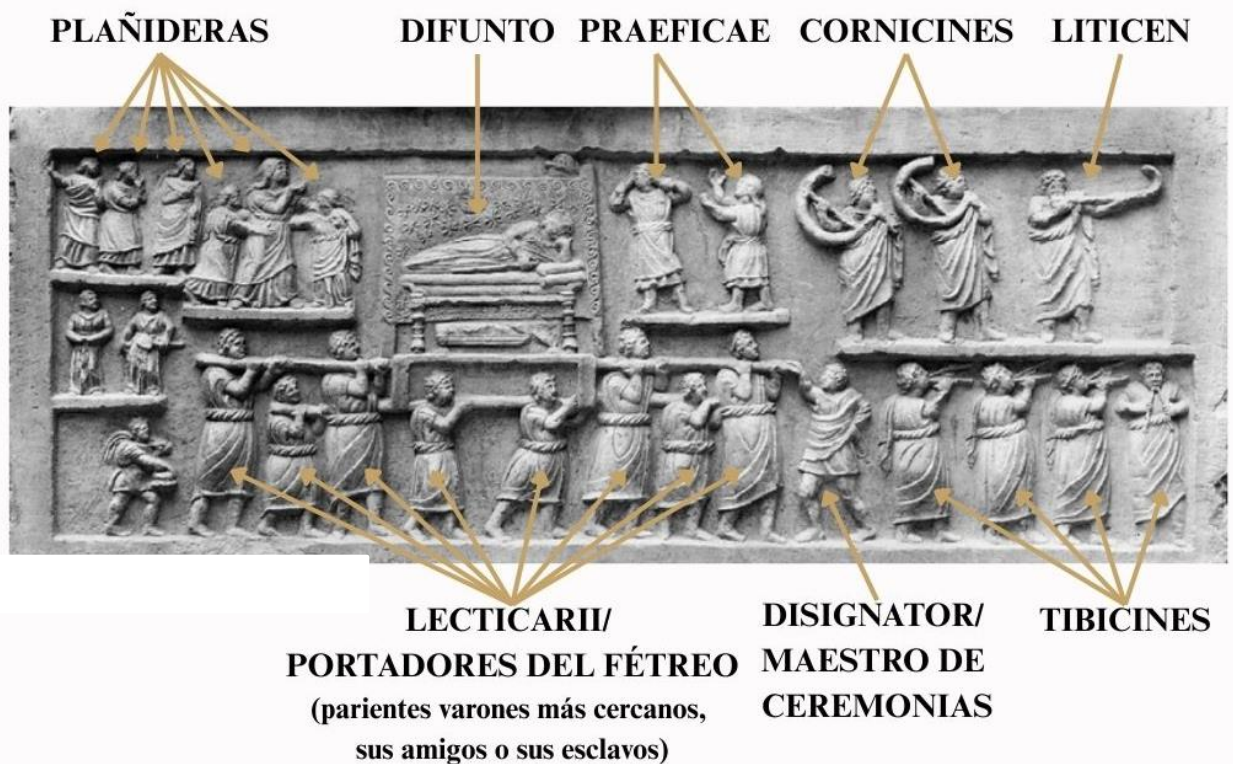
La pompa funeraria comenzaba con la procesión fúnebre (*pompa*), en la que familiares, amigos y personas invitadas, vestidos de luto, acompañaban el cuerpo hasta su lugar de deposición. Era costumbre que los funerales se celebraran de noche, iluminados por antorchas, y los portadores del féretro solían ser los parientes varones más cercanos, los amigos más íntimos o los esclavos, normalmente cuatro, aunque podían llegar a ser hasta ocho. La procesión estaba musicalmente acompañada: delante del féretro caminaban cuatro tibicines y un trompetista (*tubicen*), mientras que detrás se encontraban dos *praeficae*, una con las manos levantadas y la otra arrancándose los cabellos en señal de duelo.

Todos los funerales, tanto de cremación como de inhumación, se realizaban fuera de la ciudad, conforme a la ley de las Doce Tablas, normativa que se mantuvo vigente hasta el final del Imperio. Al llegar al lugar de deposición, se arrojaba tierra sobre el cadáver y, en el caso de la cremación, se retiraba un fragmento del cuerpo, generalmente una falange (*os resectum*), que luego se enterraba. En las inhumaciones, los pobres eran enterrados directamente en la tierra, mientras que los ricos ocupaban sarcófagos tallados. A veces se vertía yeso sobre el cuerpo, preservando fragmentos del tejido con que había sido envuelto.

La pira funeraria, construida de madera y de forma rectangular, podía incluir papiro para facilitar la combustión. La cremación duraba aproximadamente diez horas y alcanzaba temperaturas de hasta 1200 °C. Este proceso no solo destruía el cuerpo, sino que constituía un espectáculo de transformación, recordado por

los dolientes. Al regresar del funeral, los familiares se sometían al *suffitio*, un rito de purificación mediante fuego y agua. Ese mismo día comenzaban las ceremonias de purificación doméstica (*feriae denicales*), que incluían un banquete en la tumba (*silicernium*).

A los nueve días del funeral se celebraba la *cena novendialis*, en la que se vertía una libación a los Manes y se realizaban sacrificios de carneros para purificar el *lar* doméstico. A lo largo del año, se repetían ritos funerarios en memoria de los difuntos, durante los cuales se ofrecían alimentos y libaciones en las tumbas, manteniendo vivo el recuerdo y el vínculo con los que habían fallecido (**Fig. 4**).



**Fig. 4.** Pompa funeraria romana, sarcófago de Amiternum, siglo I a.C., Museo Nazionale d'Abruzzo, L'Aquila.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABASCAL PALAZÓN, Juan Manuel (1991): “La muerte en Roma: fuentes, legislación y evidencia arqueológica”. En: VAQUERIZO, Desiderio (coord.), *Arqueología de la muerte: metodología y perspectivas actuales*. Diputación de Córdoba, Córdoba, pp. 205-245.
- BENITO, Javier de (2017): “Ceremonia de sepultura en la Antigua Grecia”, *El Arcón de Clío*, 8 de junio de 2017 [<https://revista.elarcondeclio.com.ar/ceremonia-de-sepultura-en-la-antigua-grecia/>]. Consulta de 09/10/2025].
- BERTMAN, Stephen (2003): *Handbook to Life in Ancient Mesopotamia*. Oxford University Press, Nueva York, pp. 281-282.
- BUENO GUARDIA, Miriam (2022): “Dancing for the Dead: *muu* Dancers in Egyptian New Kingdom Scenes”, *Eikón / Imago*, nº 11, pp. 185-196.
- GARLAND, Robert (1985): *The Greek Way of Death*. Cornell University Press, Nueva York.
- GARRIDO VALERA, María Encarnación (2013): *El espacio funerario en el Oriente antiguo del primer milenio. Comparativa tipológica*. Trabajo Fin de Máster, Universidad Complutense de Madrid.
- IKRAM, Salima (2015): *Death and Burial in Ancient Egypt*. The American University in Cairo Press, El Cairo.
- RISO, Federica Maria (2023): “The Roman Funerary Ritual”. En: *Roman Funerary Rituals in Mutina (Modena, Italy)*. Archaeopress publishing LTD, Oxford, pp. 6-18.
- RUIZ MARTINEZ, Sandra (2015): *Rituales Funerarios en el Egipto Faraónico: El Libro de las Respiraciones*. Trabajo Fin de Grado, Universidad de Cantabria.
- TONYBEE, Jocelyn (1996): “Funerary Rites and the Cult of the Dead”. En: *Death and Burial in the Roman World*. Johns Hopkins University Press, Nueva York, pp. 43-73.



# MÚSICA PARA LOS MUERTOS EN LA ANTIGUA GRECIA. DEL MUNDO DE LOS VIVOS AL MÁS ALLÁ

Isabel RODRÍGUEZ LÓPEZ – Dpto. Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología  
UCM  
mirodrig@ucm.es

## Introducción

El hombre griego de la Antigüedad sintió la música como una de las expresiones más intensas de su existencia, y por ello, el arte de las Musas (*mousiké*) estuvo presente en todos los momentos importantes de su vida, y no podía faltar en las ceremonias luctuosas, ritos de paso cargados de una profunda carga simbólica. La música estuvo asociada a la vida y también a los muertos, desde el momento mismo del óbito, hasta los rituales que tenían lugar posteriormente en su honor. Y también en el Allende.

La aproximación a la música en las distintas fases del funeral se puede conjeturar a través de las obras de los autores antiguos (principalmente la épica y la tragedia) y la iconografía, que ofrece numerosos ejemplos para comprender lo que los textos señalan.

## *Próthesis (πρόθεσις)*

Tras el fallecimiento, las mujeres de la familia se encargaban de la preparación del cuerpo -que era lavado y ungido- para exponerlo en un lecho fúnebre: una práctica que se conoce como *próthesis* o exposición del cadáver. Desde Homero, los autores antiguos señalan que, durante este proceso, se entonaron diversos tipos de cantos, de los que destacamos el *thrênos*, el *epikedeion*, o el *góos* (Alexiou 2002: 19-21); y, aunque no es fácil diferenciar su carácter, este último pudo haber sido el que expresaba un sentimiento más hondo.

Todo parece indicar que el canto funerario se concebía como una extensión del dolor físico que las mujeres se infligían a sí mismas y servía para satisfacer a los muertos, a quienes creían capaces de oír y juzgar sus gritos. La iconografía completa lo que mencionan los textos y ofrece ejemplos de lamentos fúnebres, desde los *larnakes* micénicos, pasando por las grandes vasijas del geométrico final, hasta el período clásico y postclásico (**Fig. 1**).



**Fig. I.** Detalle de una gran crátera funeraria del Maestro del Dípilon, con representación de *prothesis*. Hacia 750 a.C. París, Museo del Louvre (n.A517)

[https://es.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%B3tesis\\_\(Antigua\\_Grecia\)/#/media/Archivo:Prothesis\\_Dipylon\\_Painter\\_Louvre\\_A517.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%B3tesis_(Antigua_Grecia)/#/media/Archivo:Prothesis_Dipylon_Painter_Louvre_A517.jpg)

A continuación, se permitía a familiares y amigos pasar a llorar y presentar sus respetos. Durante el velatorio, tanto las mujeres de la familia como las plañideras profesionales dirigían un lamento formalizado (*thrênos*). Los lamentos fúnebres se entonaban en todas las fases del funeral; en ellos no solo participaban los familiares más cercanos, sino también amigos íntimos, quienes en muchos casos eran invitados especialmente para formar parte de los cantos previos a la ceremonia. Los sirvientes de la casa también permanecían junto al cuerpo, acompañando a los demás dolientes en el acto del lamento. Hombres y mujeres, de pie y separados, se turnaban para expresar con el canto su pena. Este lamento no era un grito desorganizado ni caótico, sino un canto solemne y estructurado.

A menudo se contrataban cantantes profesionales para darle más belleza a la interpretación, y en ciertos momentos el canto se interrumpía para dar paso a coros interpretados por toda la asamblea o por grupos más pequeños, en una suerte de canto responsorial (Blümner 1895: 247). En origen los *thrênoi* se cantaban en el momento de la sepultura y posteriormente esta denominación se amplió para designar a los cantos en memoria del muerto. Se conservan algunos ejemplos literarios en Simónides y Píndaro.

Un tipo de lamento particular era el *góos*, o canto de endechas, un lamento improvisado y cantado por los familiares o amigos íntimos de la persona fallecida, que se entonaba en el período arcaico como expresión directa del sufrimiento; se diferenciaba de otras formas de canto fúnebre por ser más personal, espontáneo y doloroso. Normalmente se entonaba alrededor del cuerpo del fallecido, todavía en el hogar, o durante el traslado del cuerpo a la necrópolis. Su temática estaba centrada en la muerte trágica o prematura y en la alabanza de las virtudes del finado. En la *Iliada*, Briseida entona su *góos* ante el cadáver de Patroclo y después las mujeres responden con su propio lamento (*Iliada* XIX, 282-302). En el relato de la muerte de Héctor, Homero nos presenta los tres *góoi* sucesivos de Andrómaca (*Iliada*, XXIV, 724-745), Hécuba (XXIV, 748-759) y Helena (XXIV, 762-775) ante el cuerpo del troyano, seguidos del lamento del pueblo entero (XXIV, 776).

También en la tragedia los personajes frecuentemente usan el *góos* para expresar duelo, donde generalmente aparece en un *kommos* (canto responsorial) o una *parodos* (primera intervención cantada del coro). Todo parece indicar que tendría un estilo melódico repetitivo y cargado de emoción, para movilizar tanto a los cantantes como a la audiencia. Sófocles, por poner un ejemplo, presenta a Electra ante la tumba de Agamenón, iniciando *góos* antifonal con el coro (Electra 112-147). El *thrênos* era, en cambio, un lamento de esencia más artística, formal y poética, y a menudo su ejecución corría a cargo de músicos profesionales o poetas.

La lamentación permitía canalizar el dolor de manera templada, marcando límites claros entre la vida y la muerte, al tiempo que enaltecía las virtudes o la gloria del fallecido. En el siglo VI a.C., Solón reguló esta práctica limitando tanto el número de dolientes como la duración del duelo, según nos informa Plutarco:

*Puso coto a las heridas que se producían al golpearse, a los lamentos fingidos y a la costumbre de llorar a otro en los entierros de personas ajenas. Y prohibió el sacrificio de un buey, enterrar con el cadáver más de tres mantos y visitar las tumbas de extraños, salvo en el entierro. De estas prohibiciones, la mayoría todavía están vigentes en nuestras leyes. En estas se añade que por los ginecónomos sean castigados los que hagan tales cosas, por entregarse a las aflicciones y desatinos de los duelos, indignos de hombres y propios de mujeres.*

(Plutarco, *Vidas Paralelas*, Solón 21,6-7)

El *epikedeion* era un canto fúnebre que se entonaba durante la deposición y el entierro del cadáver, a diferencia del *thrênos*, que podía cantarse durante todo el servicio fúnebre. Platón utiliza este término en sentido estrictamente ritual para designar los cantos fúnebres de las mujeres carias (Platón, *Leyes* 800d). El tema no está exento de complejidad, ya que a partir de la época clásica comenzaron a utilizarse como sinónimos los distintos términos que designaban al lamento poético, que en origen se referían a aspectos diversos del lamento ritual de las mujeres (Alexiou 2002: 194 y 201).

### **Ékphora (ἐκφορά)**

Transcurrido el período de exposición del cuerpo, al tercer día tras el óbito, tenía lugar la *ékphora* o pompa fúnebre, una solemne procesión que conducía el catafalco hacia su destino final, generalmente sacralizada a través de la música, siendo el aulós, por su sonoridad estridente, el instrumento más adecuado para exhibir la actitud doliente (**Fig. 2**). En dicha *pompé*, los allegados del difunto tenían la oportunidad de hacer ostensible su estatus social a través de los carros, las armas y también de la música. Además, como en cualquier otra ceremonia ritualizada, la música intensificaba la sacralidad del acto.

El cadáver era transportado a la tumba en un coche fúnebre tirado por caballos; los hombres llevan armas y encabezan la procesión y las mujeres marchaban detrás, lamentándose. En otros casos, las imágenes nos hablan de portadores de féretros (*klimatkophoroi*), portadores de cadáveres (*nekrophoroi*) o enterradores (*nekrothaptai*). La comitiva de los dolientes se detenía en las esquinas

para atraer la mayor atención posible. En este punto, la fuente más importante de información es la iconografía, tanto de los vasos griegos como de placas funerarias en relieve o de las pinturas del período arcaico y clásico: las imágenes demuestran que durante el traslado del féretro hacia la necrópolis los *auletes* formaban parte de la comitiva fúnebre, haciendo vibrar sus instrumentos con unas sonoridades aptas para excitar los sentimientos y las emociones desenfrenadas, las “armonías quejumbrosas” e inadecuadas que cita Platón, por considerarlas opuestas a la música educativa y ennoblecadora (Platón, *Leyes* 398e).



**Fig. 2.** Detalle de una de las escenas pintadas en la tumba 47 de la necrópolis de Andriuolo, que representa el inicio de la *ékphora* al son del *aulós*. Hacia 350 a.C. Paestum, Museo Arqueológico.

©Egisto Sani <https://www.flickr.com/photos/69716881@N02/52853087487/in/photostream/>

Desde la segunda mitad del siglo VIII a.C. es frecuente que el arte griego muestre simultáneamente la *próthesis* (con sus correspondientes lamentos) y la *ékphora*, en la que desfilan numerosos carros como medio de exhibición del ideal aristocrático, un acto protagonizado por varones. Las imágenes muestran, de forma sintética, las fases del ritual funerario previas al entierro o incineración. Algunos ejemplos ponen ante nuestros ojos la figura del músico, el *aulete*, marcando el pulso de la procesión y sacralizando su marcha. La iconografía sugiere que las exequias se celebraron de forma más modesta a medida que pasaba el tiempo, seguramente por las restricciones impuestas por Solón, ya citadas. Con el paso de los siglos, la imagen de las procesiones fúnebres se hizo menos frecuente y las escenas de *próthesis* pasaron a ser las más recurrentes.

Las lamentaciones que se realizaban en esta fase del ritual eran análogas a las que se realizaban durante la exposición del cadáver: los procesionantes se mesaban los cabellos y se rasgaban las ropas y las mejillas, entonando cantos fúnebres. La única diferencia era que ahora se hacían en público y no en casa.

### **Entierro y danza funeraria**

Cuando el cortejo llegaba a la necrópolis, el cuerpo era incinerado o inhumado. Se hacían libaciones de miel, leche, agua, vino, perfumes y aceites que se vertían sobre la tumba (*choai*) y otras ofrendas. También se pronunciaba una oración fúnebre de tono laudatorio (*epitaphios logos*). Los textos son parcos con respecto a la música en esta fase de las exequias, aunque parece probable que estuviera presente, alternándose con el silencio. Las pinturas de una tumba hallada en Ruvo di Puglia en 1833, conocida como la “Tumba de las Danzarinas” (Tumba II de Via dei Capuccini, Ruvo, del siglo V-IV a.C. del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nn.9352-9357), ponen ante nuestros ojos una danza funeraria en coro (*chorea*) que se desarrolla alrededor de la inhumación del cadáver, bien representado junto a su ajuar funerario, integrado por vasos áticos y vasos itálicos.

La factura de estas pinturas es de gran calidad y, aunque están incompletas hoy, podemos aproximarnos a su disposición originaria a través de una acuarela realizada en 1836 que se conserva en el Seminario Regionale de Molfetta (Puglia)

y otros bocetos antiguos. El *choros* de Ruvo está integrado por mujeres muy bien ataviadas que lucen *peplo* e *himation* de diferentes tonalidades alternas (blanco, amarillo, negro, azul) y cubren su cabeza con reverencia; están acompañadas por tres figuras masculinas de aspecto juvenil: un corifeo encargado de dirigir los movimientos y señalar el cambio de sentido de la danza, un tañedor de lira (**Fig.3**) y otro joven, todos situados entre las féminas. Unidas entre sí por las manos, las figuras forman una cadena continua en la que, gracias a la leve inclinación de sus cuerpos y la desigual posición de sus pies, puede advertirse la dirección y el movimiento de la danza, que podría cambiar de trayectoria sin interrupción, como se desprende de las posiciones de algunas figuras, especialmente del corifeo.



**Fig. 3.** Panel pintado procedente de la *Tumba de las Danzarinas* de Ruvo con representación de siete mujeres y un tañedor de lira. Nápoles, Museo Arqueológico Nacional (n. 9353).  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/62/Tomba\\_delle\\_Danzatrici\\_WLM24\\_%2801%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/62/Tomba_delle_Danzatrici_WLM24_%2801%29.jpg)

El conjunto se ha interpretado por algunos autores en relación con el episodio de Teseo en Delos en honor de Apolo y el mito del laberinto, una danza acompañada por la lira, que se ejecutaba con las manos enlazadas y cuya coreografía estaba basada en desplazamientos de direcciones opuestas. Dicho

movimiento (de ida y vuelta) le otorgaba carácter funerario, como expresión simbólica del renacimiento tras la muerte. Kerényi (1941: 56-62) señala que para salir del laberinto, Teseo tenía que darse la vuelta y volver sobre sus pasos, haciendo un cambio de dirección de ciento ochenta grados, significando una superación total; y esa inversión del movimiento no sólo significaría la renuncia a la existencia pasada, sino también el inicio de un renacimiento tras la muerte.

Por su iconografía, las pinturas de Ruvo son únicas en el ámbito griego y suritálico de época clásica, acaso inspiradas en algunas pinturas etruscas como la hidria procedente de Polledrara, hoy en el Museo Británico (inv. H 228), obra fechada en los últimos decenios del siglo VI a.C. Según Todisco (1999: 457), dada la relación entre la Peucezia y Etruria, no es de extrañar que la danza laberíntica fuese reproducida en la tumba de Ruvo, y que se le asignara el papel de modelo y medio simbólico de salvación de la prisión del inframundo para un miembro de la aristocracia local, cuyas referencias al paradigma heroico griego podrían proceder también de la misma doctrina órfica pitagórica.

### **El Más Allá: la música para los muertos**

La música para los muertos también estuvo presente en el Allende. Así lo ponen de relieve la arqueología y la iconografía de los vasos pintados, los exvotos, los relieves y las esculturas que sirvieron como ornato a las tumbas. Las escenas que decoran los lébitos de fondo blanco muestran ofrendas musicales en las tumbas (Tampa Museum of Art, n. 1986.079; Berlin, Antikensammlungen n. 3262; París, Musée du Louvre CA3758) y también momentos en los que algunas figuras, probablemente los difuntos, se deleitan con los sonos de la música de los cordófonos (Boston MFA n. 37.9).

Por otra parte, la imagen de la sirena música, cantora por antonomasia, fue un tema recurrente en la decoración de artefactos y monumentos asociados al mundo funerario de la antigua Grecia. Estos genios marinos híbridos de ave y mujer fueron representados como exvotos (generalmente en vasos de forma plástica) y formaron parte de los ajuares funerarios. Desde los últimos años del siglo VI a.C. y principios de la centuria siguiente las sirenas fueron objeto de culto y fueron consideradas como psicopompos, encargadas de llevar en su regazo a las almas al Allende, tal y como aparecen, por ejemplo, en los relieves de

la llamada *Tumba de las Arpías*, en realidad sirenas (Londres, British Museum n. 1848,1020.1). Y haciendo música o silentes, la imagen de estas criaturas sirvió como coronamiento de las tumbas (Atenas, Museo Arqueológico Nacional, nn. 774, 775 y 2583; Walters Art Museum de Baltimore, n. 23.3; Boston, Museum of fine Arts, n. 03.757; Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. n. 2004/95/1), en calidad de custodias de las mismas. También con su *thrênos*, lloraron eternamente la muerte del difunto en las estelas funerarias, convertidas en seductoras doncellas de expresión doliente, ya en el siglo IV a.C. (Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, n. Sk 755; Atenas, Museo del Pireo, n. 22 8; New York, Metropolitan Museum, n. 65.11.11; Viena, Kunsthistorisches Museum n. I 1024).

En la decoración de los vasos que integran los ajuares funerarios, las sirenas aparecen repetidamente, cantando o tocando instrumentos musicales, erguidas sobre pedestales, sobre tumbas o inmersas en paisajes idílicos (Rodríguez López 2024: 431-435).

Eurípides se refiere a ellas con las siguientes palabras:

*Jóvenes aladas, doncellas hijas de la Tierra, Sirenas,  
ojalá pudierais venir a acompañar mis lamentos  
con la flauta libia de loto, con la siringa o con la lira,  
respondiendo con lágrimas a mis deplorables desgracias,  
con sufrimientos a mis sufrimientos, con cantos  
a mis cantos. Que Perséfone se una a mis sollozos  
enviándome vuestra fúnebre música, y recibirá de mí a  
cambio, allá en sus moradas nocturnas, el peán regado  
con lágrimas que dedico a muertos y difuntos*

(Eurípides, *Helena* I, 169-179.)

En la mayoría de las ocasiones, estas criaturas cantan o tañen instrumentos musicales (liras, cítaras y *auloi*); en estos contextos, su iconografía nos permite imaginar un paisaje funerario que, sin duda, completa la parcialidad que ofrece hoy el registro arqueológico, porque presenta el monumento funerario completo y no solo el remate de este, además de ofrecer importantes referencias explícitas y de gran interés para comprender el ritual funerario (**Fig.4**).



**Fig. 4.** Sirena funeraria en mármol hallada en el cementerio de la doble puerta de Atenas. Junto a otra sirena, flanqueaba la estela del guerrero ateniense Dexileo. Hacia 370 a.C. (Atenas, Museo Arqueológico Nacional, n.774). [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:S\\_tatue\\_of\\_a\\_Siren\\_\(NAMA\\_774\)#/media/File:Sir\\_en\\_statue\\_-\\_Athens.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:S_tatue_of_a_Siren_(NAMA_774)#/media/File:Sir_en_statue_-_Athens.jpg)

Con independencia del soporte o medio artístico en el que estén representadas las sirenas, sus funciones como psicopompos, guardianas o plañideras, son análogas. Fueron imágenes bien conocidas y prodigadas en el arte funerario de los griegos, desde el mundo arcaico hasta el final del período helenístico. Su concepción escatológica y apotropaica, bien diferente a las malévolas criaturas homéricas, pervivió a lo largo de tan dilatada andadura cronológica. El mundo romano volvería a concebirlas de forma negativa, como seres destructores y mortíferos, una idea muy alejada de la concepción benéfica que, como hemos señalado, tuvieron en los contextos funerarios del mundo griego (Rodríguez López 2024: 437-438).

Para finalizar esta aproximación a la música relacionada con el ámbito funerario griego, dedicaremos brevemente la atención a algunos hallazgos arqueológicos que refuerzan la idea de que la música acompañó a los muertos hasta su última morada y aún por toda la eternidad. En los últimos decenios han salido a la luz diversos hallazgos de instrumentos musicales, sobre todo liras de tortuga (*chelys*); así, por ejemplo, en catorce tumbas de la necrópolis de Lucifero (Locri) aparecieron caparazones de tortuga utilizados como caja de resonancia de instrumentos musicales cordófonos (lira y barbita), acompañados de elementos metálicos de fijación de las cuerdas junto con plectros. En Locri se hallaron exclusivamente en el ámbito funerario y en tumbas masculinas de adultos, como suele acontecer en la Grecia de Occidente. Se trata de objetos destinados al aprendizaje musical y a la reunión convivial entre iguales estrechamente vinculados a la educación y a la sociabilidad aristocrática.

La costumbre de representar ofrendas en las sepulturas de estatus elevado está muy bien documentada en el mundo griego, especialmente en la Magna Grecia, donde se han hallado testimonios en Posidonia, Metaponto, Tarento, Crotona, Paestum y Locri (**Fig. 5**); este último yacimiento constituye el grupo de restos de instrumentos de cuerda más numeroso que ha proporcionado una sola ciudad griega.



**Fig. 5.** Tumba I290 de la Necrópolis de Lucifero (fines del siglo VI- comienzos del siglo V a.C.). Museo del Territorio, Palazzo Teotino Nieddu del Rio, Locri. Foto: © F. Marín (2019).

La deposición en la tumba de instrumentos musicales -frecuentemente en manos del finado-, junto con otras ofrendas de rango, sugiere diversas connotaciones de significado. En primer lugar, la voluntad, el persistente deseo de transferir aspectos relevantes del mundo de los vivos al mundo de ultratumba (Rodríguez López 2010: 173), como elementos de articulación y continuidad entre la vida y la muerte. De este modo, también se amortigua la dramática ruptura que supone la pérdida irreparable de un miembro de la comunidad. De hecho, el simbolismo funerario se fundamenta en un sistema de analogías que procuran el reconocimiento de la identidad social del difunto. En este contexto, los instrumentos musicales expresan la pertenencia a un medio culto y refinado y el anhelo del disfrute de los placeres terrenos, alegría y felicidad en el Más Allá. Lamentablemente, no ha sobrevivido ningún ejemplar completo de la Antigüedad, pero sí varios fragmentos importantes de cajas de resonancia de este instrumento, que se encuentran en el Museo de Argos (inv. A 56, U 14, tortugas 1 y 2), en el Museo Británico (inv. GR 1816.6-10-501) y el Museo de Reggio, entre otros.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALEXIOU, Margaret (2002): *The Ritual Lament in Greek Tradition*, disponible en <https://chs.harvard.edu/read/alexiou-margaret-the-ritual-lament-in-greek-tradition/>
- BESCHI, Luigi (1991): “Mousike Techne e Thanatos: l'immagine della musica sulle lekythoi funerarie attiche a fondo bianco”, *Imago Musicae*, vol. VIII, pp. 39-59.
- BLUMNER, Hugo; ZIMMERN, Alice (trad.) (1895): *The home life of the ancient Greeks*. Cassell, Londres, París y Melbourne.
- BRIGGER Eliane; GIOVANNINI, Adalberto (2004): “Prothésis: étude sur les rites funéraires chez les Grecs et chez les étrusques”, *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, vol. 116, núm. 1, pp. 179-248, disponible en [www.persee.fr/doc/mefr\\_0223-5102\\_2004\\_num\\_116\\_1\\_10763](http://www.persee.fr/doc/mefr_0223-5102_2004_num_116_1_10763)
- FRANKLIN, John Curtis. Kinyras (2016): *The Divine Lyre. Hellenic Studies. Series 70*. Washington, DC: Center for Hellenic Studies.
- KERÉNYI, Karl (1941): *Labyrinth-Studien: Labyrinthos als Linienreflex einer mythologische Idee*. Winterthur, Pantheon, disponible en [http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS\\_FranklinJ.Kinyras.2016](http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_FranklinJ.Kinyras.2016).
- PSAROUDAKĒS, Stelios (2020): “A chelys from Poseidōnia, Tempa del Prete Cemetery, Grave 21”. En MERIANI, Angelo y ZUCHTRIEGEL, Gabriel (eds.), *La Tomba del Tuffatore. Rito, arte e poesia a Paestum e nel Mediterraneo d'epoca tardo-arcaica. Atti del Convegno Internazionale, Paestum, 4-6 ottobre 2018. (Argonautica: Collana di studi del Parco Archeologico di Paestum e Velia, 3)*, Pisa, ETS, pp. 405-420.
- PSAROUDAKĒS, Stelios (2020): “Lyre and aulos from an Athenian Classical grave in the area between the so-called ‘Eriai’ Gates and the Dipylon (Grave 48, 470-50 BC)”, *Greek & Roman Musical Studies*, vol. 8, n°1, pp. 11-44.

## BIBLIOGRAFÍA

- ROBERTS, Helen (1981): “Reconstructing the Greek Tortoise-Shell Lyre”. *World Archaeology*, vol. 12, núm. 3, pp. 303-312.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ María Isabel (2024): “Seductoras, cantoras y lloronas: Iconografía de las sirenas en los contextos funerarios del mundo griego”. En SOTUYO BLANCO, Pablo y DA SILVA SOUZA, Nilton (eds.), *Criação, produção, usos e funções da Iconografia Musical*, Manaus, Segunda Oficina Laboratório Editorial, pp. 411-440.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel (2010): “La presencia de la música en los contextos funerarios griegos y etruscos”, *Espacio, tiempo y forma*, serie II - Historia antigua, núm. 23, pp. 145-175.
- TODISCO Luigi. (1999): “La tomba delle Danzatrìci di Ruvo di Puglia”. En: VVAA, *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image. Actes du colloque international organisé par l'École française de Rome, l'Istituto italiano per gli studi filosofici (Naples) et l'UMR 126 du CNRS (Archéologies d'Orient et d'Occident), Rome, 14-16 novembre 1996*, Roma, École Française de Rome, pp. 435-465, disponible en [www.persee.fr/doc/efr\\_0223-5099\\_1999\\_act\\_253\\_1\\_5436](http://www.persee.fr/doc/efr_0223-5099_1999_act_253_1_5436)



# RITUALES FUNERARIOS PARA LA PREPARACIÓN DEL CUERPO EN SU VIAJE AL MÁS ALLÁ

Cristina GALLARDO MÁRQUEZ – Programa de Doctorado en Estudios  
Artísticos, Literarios y de la Cultura UAM

[cristina.gallardom@estudiante.uam.es](mailto:cristina.gallardom@estudiante.uam.es)

La preparación de los cuerpos para su viaje al más allá tuvo durante toda la Antigüedad una simbología muy transcendental. Asegurar la vida eterna sería una constante en la que, a través de numerosos ritos funerarios, las antiguas civilizaciones buscaron su entrada al paraíso celestial y su descanso eterno.

## Mesopotamia

En la antigua Mesopotamia se enterraban los cadáveres en tumbas para propiciar la llegada del alma al inframundo y evitar su retorno al mundo de los vivos. Se tiene constancia de que los primeros enterramientos en la antigua Mesopotamia se produjeron alrededor del 5000-4100 a.C. durante el Período Ubaid.

Como ocurre a lo largo de toda la historia, los enterramientos en la antigua Mesopotamia tenían como objetivo principal honrar a los muertos. Se sabe gracias a los estudios que en el Periodo Uruk (4000-3100 a.C) este objetivo se reforzó debido al temor del regreso de los difuntos convertidos en fantasmas. Aunque entre los motivos que podrían permitir la vuelta del difunto encontramos la de enmendar agravios o entregar mensajes, el más común y temido era el de una mala práctica en los rituales funerarios. Una mala praxis podría impedir que el alma encontrara su lugar en el más allá y regresara para atormentar a los vivos. El más allá en la antigua Mesopotamia estaba presidido por la diosa Ereshkigal y posteriormente por su consorte Nergal. El mundo de los muertos no representaba ningún paraíso sino todo lo contrario, estos eran obligados a comer polvo y a beber de charcos, permaneciendo sentados o de pie con indiferencia por toda la eternidad.

Como se menciona al inicio, el rito funerario común era el del enterramiento, desaconsejándose la cremación en la mayoría de los territorios. Los sumerios creían que, si se destruía el cuerpo, la persona no tendría forma en el más allá y simplemente desaparecería.

La expresión más común para la muerte de una persona era: *se le ha ido el aliento*. El espíritu se liberaba y la atención de la familia se centraba en el cuerpo del difunto desplegando un estricto ritual. El cadáver era bañado y ungido con aceites o sustancias aromáticas. Se le vestía con túnicas y se adornaba con objetos que reflejaban su estatus. Se sabe gracias a excavaciones que, en algunas tumbas, los ajuares funerarios contenían gran número de vasijas y de ornamentos tales como lanzas, alfileres de bronce, cobre y un elevado número de cuentas de collares (**Fig. 1**).



**Fig. 1.** Tocado hallado en la ciudad de Ur, 2600-2500 a.C. The Metropolitan Museum of Art.

El estudioso Stephen Bertman (2005, pp. 281-282) describe un ritual generalizado que se llevaría a cabo durante las diferentes etapas mesopotámicas para personas que mueren en caso de vejez, parto, lesión o enfermedad, dejando a otro lado los ritos funerarios para personas que morían, por ejemplo, en el campo de batalla. Dice así:

*Cuando se acercaba la hora de la muerte de un adulto, el antiguo habitante de Mesopotamia yacía en la cama y esperaba su llegada en compañía de familiares y un sacerdote. Junto a la cama, a la izquierda, había una silla vacía, destinada al espíritu cuando se levanta invisiblemente del cuerpo. Junto a la silla se encuentran las primeras ofrendas espirituales: cerveza y pasteles para fortalecer el alma antes de su largo viaje al inframundo. Cuando finalmente llegó la muerte, el cuerpo fue lavado, tratado con aceites aromáticos, vestido y adornado con joyas y otras cosas favoritas.*

En un texto literario de época sumeria titulado *El viajero y la doncella* (2005, pp. 70-71), se describe cómo la joven atiende el cuerpo de su difunto amante dándole comida y bebida directamente, y no colocándolo en la silla descrita en el texto de Bertman. Dice así:

*Mojé el pan y limpié con él el cadáver. De un cuenco cerrado que nunca ha sido desatado, De un balde cuyo borde no estaba cocido. Derramé el agua; la tierra se lo bebió. Ungí su cuerpo con mi aceite aromático. Envolví la silla en mi nueva tela. El viento penetró en él; salió el viento. Mi vagabundo de las montañas. De ahora en adelante debe estar en la Montaña, en el Inframundo.*

A continuación, se procedía a envolver el cadáver con materiales vegetales a modo de esteras de cañas, siendo más sencillas o finas según la posición económica del difunto. En algunos enterramientos las envolturas encontradas eran alfombras sobre las que se depositaba el cadáver.

A la hora de enterrar el cadáver encontramos diversas formas de hacerlo. La más habitual era la de tumbas excavadas debajo de sus hogares junto con sus objetos personales. De esta forma podrían ser cuidados llevándoles ofrendas de comida y bebidas sus seres queridos. También se han hallado tumbas de pozo que a menudo conducían a fosas y cámaras. Y enterramientos en tinajas grandes, selladas con tapa; habiéndose encontrado de dos tipos :tinajas de uso doméstico o específicas para el enterramiento. Además, hubo también sarcófagos de cerámica, reservados para altos cargos. Por otra parte, se sabe que había lugares específicos para enterramientos comunes en las diferentes ciudades. Así, por ejemplo, los bebés y los niños recibían distinta sepultura. Eran introducidos en grandes vasijas de cerámica y se colocaban en capillas familiares o dentro de los muros de las propias casas.

## **Egipto**

En el antiguo Egipto el proceso de preparación de los cuerpos más extendido y utilizado fue el embalsamamiento y momificación, una práctica tanatopraxia que utiliza sustancias químicas. Esta práctica funeraria fue llevada a cabo por diferentes civilizaciones, pero sería en Egipto donde alcanzaría su mayor auge, perfeccionando la técnica hasta convertirla en un arte. Los egipcios creían en la vida en el más allá a través de la conservación del cadáver, por ello la momificación se convirtió en una necesidad de tipo religioso. Es preciso matizar que esta práctica era solo accesible para las clases más altas. El ritual funerario de la momificación pasaba por diferentes etapas, llegando a durar un total de setenta días.

La primera etapa consistía en la extracción del cerebro a través de la nariz con ayuda de unos ganchos realizados en bronce. A continuación, se introducían una serie de sustancias (natrón) para eliminar los posibles restos que quedaban en el cráneo. Por último, se perfumaba el cráneo con aceites vegetales, cera de abejas o resina de coníferas.

En la segunda etapa, conocida como evisceración, un escriba (persona muy venerada en el antiguo Egipto) marcaba el punto exacto donde un cortador debía abrir la cavidad ventral. Esta incisión permitía sacar los intestinos y algunos órganos. Estos se lavaban con vino de palma y se rociaban con perfumes. Se rellenaban con mirra, canela y otros perfumes para finalmente coserlos y ser introducidos en los llamados vasos canopos. Estos vasos de origen griego son llamados así por la ciudad de Canopus, cercana a Alejandría (**Fig. 2**).



**Fig. 2.** Vasos canopos representando a las divinidades Qebhsenuf, Hapy, Amset y Duamutef, XXV Dinastía. The British Museum.

Durante la VI Dinastía, los vasos canopos se cerraban con una superficie o tapa plana. Con el Imperio Nuevo la tapa adoptó la forma de la cabeza del difunto. Y con la era ramésida aparecieron tapas con formas de diferentes divinidades, los llamados hijos de Horus, uno de los dioses más importantes del antiguo Egipto. De esta manera el contenido quedaba dividido de la siguiente forma:

- Qebehseuef, vaso con tapa en forma de cabeza de halcón, en el que se guardaban los intestinos.
- Hapy, vaso con tapa en forma de papión o babuino, en el que se depositaban los pulmones.
- Amset, vaso con tapa en forma de cabeza humana, donde se introducía el hígado.
- Duamutef, vaso con tapa en forma animal de chacal, donde se colocaba el estómago.

Una vez introducidos en la tumba junto al cadáver, cada vaso debía tener una orientación exacta, quedando los pulmones al norte, el hígado al sur, los intestinos al oeste y el estómago al este. Todos ellos protegidos por cuatros diosas titulares (Isis, Selkis, Neit y Neftis).

El corazón, junto con el hígado, se mantenía intacto y, tras la extracción del resto de órganos, se colocaba en el mismo lugar que ocupaba en vida. Para los egipcios, el corazón, sede de los pensamientos y sentimientos, era donde residía la esencia de cada persona. No obstante, antes de su colocación final, era sometido a “juicio” para saber si durante la vida terrenal la persona había sido pura en sus actos. Para ello se colocaba sobre una balanza, por un lado, el corazón y, por el otro, una pluma simbolizando la justicia. Si el corazón pesaba lo mismo o menos era una persona pura y se podía alcanzar la inmortalidad; si no era una persona pura su corazón era comido por Ammyt.

La tercera etapa la ocupa la deshidratación del cuerpo. Los primeros quince días el cuerpo se secaba salándolo con natrón. Este compuesto alto en sales prevenía la aparición de bacterias y la descomposición. Durante los siguientes treinta y cuatro días el cadáver se rodeaba de un armazón realizado con una docena de tiras que previamente habían sido impregnadas en una solución de grasa de vacuno, incienso y cera. Al cuarto día se cubría con otra capa del mismo compuesto que tardaba en secar dos jornadas.

Durante los siguientes veinte días, el cadáver se revestía con tiras intercaladas con amuletos protectores. Una vez pasados los setenta días, el cuerpo era depositado en la “Tienda de Purificación”, para llevar a cabo el ritual de “apertura de la boca” dirigido por un sacerdote encargado de tocar al difunto con una azuela de cobre y en algunos casos de piedra.

La cuarta y última etapa consistía en vendar el cuerpo y de esta forma preservar su carne. Los encargados de esta labor eran los *coacyses*, que en primer lugar rellenaban las cavidades vacías (abdominal y torácica) y a continuación envolvían al difunto, todo ello con vendas de lino (material muy apreciado en las regiones egipcias).

## Grecia

A lo largo de toda la antigua Grecia, como ocurre en otras culturas como Egipto o Mesopotamia, la muerte era acogida como parte del conocimiento y continuidad en el más allá. Por ello, el cumplimiento de los ritos funerarios debía atenderse correctamente, y de esta forma garantizar la entrada del difunto en la próxima vida.

Los rituales al fallecido solían tener un carácter íntimo, y se realizaban en el ámbito privado, dentro de las casas. Si el fallecido era un personaje relevante, el ritual podía ser de carácter público.

El primero de los rituales era la *próthesis*. Tras el lavado el cadáver, no solo como un acto de higiene, sino como acto de purificación del alma, el cuerpo era cubierto por ungüentos y vestido con ropas adecuadas de color blanco y adornos florales en la cabeza. Todo este proceso se llevaba a cabo por las mujeres de la casa (**Fig. 3**).



**Fig. 3.** *Próthesis* en un *pínax* de figuras negras del Pintor de Gela, segunda mitad del siglo VI a.C. The Walters Art Museum, Baltimore.

A continuación, el cuerpo era colocado sobre un lecho llamado *kliné* (una especie de diván) con los pies en dirección a la puerta y las palmas de las manos abiertas, cubierto por un manto llamado *faraos*. Para velar el cadáver se contaba con la presencia de la familia y, en la mayoría de las ocasiones, con un grupo de plañideras, mujeres que a cambio de un salario lloraban al difunto. Los cantos fúnebres que se entonaban se llamaban *trenos*.

Al tercer día de la muerte comenzaba la segunda parte del ritual funerario, conocido como *ekphorá*. Se trataba de una procesión hasta el lugar del descanso eterno. Acompañado por una comitiva familiar y de plañideras, el difunto era trasladado en carro funerario. Durante esta etapa del duelo, los familiares podían exponer con toda pompa y boato sus riquezas y posición social. Se sabe que las familias más ricas de Atenas acompañaban el cortejo con numerosos carros, soldados portando armas y escudos, e incluso flautistas.

Los enterramientos se llevaban a cabo fuera de la ciudad. Las necrópolis, estratégicamente situadas en torno a los caminos de entrada y salida de las ciudades, buscaban ser visibles. Lo más habitual era la incineración y posteriormente la inhumación de estos restos. Las incineraciones se realizaban en una pira cercana al lugar del enterramiento. Sobre la boca se colocaba una moneda como pago exigido por Caronte, el barquero que ayudaba a cruzar la laguna Estigia.

Junto con los restos, se depositaba un ajuar. Este podría variar según diferentes factores, como el respaldo económico de la familia, la edad del difunto o su sexo. Habitualmente los ajuares de mujeres incluían joyas y vestidos, mientras que los de los hombres incluían armas. Ambos acompañaban este ajuar con vasos de cerámica, vasijas y recipientes con comida.

Dentro de este ritual los sacrificios de animales eran habituales, así como las libaciones, ofrendas materializadas derramando líquidos variados, esto es, vino, agua, leche, miel, aceite o la sangre de algún animal sacrificado. Los banquetes fúnebres también fueron comunes y se celebraban junto a la tumba del difunto. Se tiene constancia de que, a la muerte de grandes personajes, se celebraron juegos fúnebres.

El luto tenía una duración de treinta días. Este finalizaba con la celebración de otro banquete fúnebre. El culto al muerto debía durar como mínimo una generación y siempre se encargaban de ello las mujeres, realizando libaciones sobre la tumba, manteniéndola limpia y adornándola.

Para terminar con todo el proceso, se escogía un elemento material para señalar la tumba. A lo largo de los siglos las modalidades fueron muy variadas, por ello encontramos para las épocas más tempranas grandes cerámicas (cráteras para los hombres, ánforas para las mujeres) y con posterioridad se esculpieron lécitos o *lekythoi* (cerámicas alargadas con un característico fondo blanco, que además estaban vinculadas al mundo funerario). En la época arcaica los *kuroi* o las *korai* (un tipo de representaciones humanas de bulto redondo) y las grandes estelas fueron las elegidas para indicar el lugar de reposo eterno del difunto. Llegaron a ser verdaderas obras de arte con relieves y epígrafes que podían representar desde figuras mitológicas hasta el propio difunto o escenas de la vida cotidiana.

## Roma

En la antigua Roma, el ritual funerario seguía unas pautas similares a las de la antigua Grecia. Desde los tiempos más antiguos los romanos desearon tener una muerte digna y un lugar donde sus restos pudiesen descansar en paz. El miedo a que su alma estuviera destinada a volver para atormentar a los vivos por no haber seguido el ceremonial tradicional en el momento del duelo y del entierro llevaba a todo romano pudiente a dejar dispuesto antes de morir los ritos funerarios que sus familiares y herederos debían dedicarle y también el lugar en el que debía ubicarse su tumba (**Fig. 4**).



**Fig. 4.** Fragmento de un relieve de un sarcófago que representa las etapas de la vida del difunto: iniciación religiosa, servicio militar y boda. Musei Capitolini.

Los romanos pensaron de forma mayoritaria que sus muertos seguían viviendo en la tumba, donde el alma, en forma de sombra, se mantenía en relación directa con el cuerpo, habitando para siempre su eterna morada. De ahí la importancia de la sepultura, del ajuar funerario y por supuesto de las ofrendas periódicas realizadas por los parientes más próximos.

La tradición exigía que un familiar recogiera el último aliento del fallecido con un beso para que su alma no fuera atrapada por malos espíritus o fuera víctima de encantamientos o maldiciones. El mismo familiar que lo recogía, cerraba los ojos del difunto, tras lo cual los parientes llamaban al muerto por su nombre para hacerle volver al mundo de los vivos. El cuerpo se lavaba, amortajaba y perfumaba con ungüentos, se lo vestía con una toga si era un importante ciudadano y se cubría con un sudario blanco acompañado de una corona, si esta la había ganado en vida. Los difuntos más humildes solo vestían una túnica oscura. Una vez el cuerpo estaba preparado, yacía en el atrio de la casa familiar con los pies en dirección a la puerta, como ocurría en la antigua Grecia.

A continuación, un grupo de plañideras y familiares lloraban por el difunto, repitiendo este ritual varias veces hasta que el cuerpo era enterrado o incinerado. Como ocurría en Grecia, los enterramientos se llevaban a cabo fuera de las ciudades para evitar la contaminación. La procesión fúnebre conocida como *pompa funebris* estaba acompañada por el *collegium*, un grupo de músicos especializados en música luctuosa.

Una vez en el cementerio, se realizaban sacrificios en presencia del cadáver. Se sabe que, en época de Cicerón, la costumbre más habitual era la de ofrecer una cerda a la diosa Ceres. El día 1 de marzo para los romanos era el comienzo de un nuevo año. Ese día se honraba a los muertos con un festival que duraba nueve días y que llevaba por nombre Parentalia. Durante estos días las familias más pudientes y adineradas se reunían en los cementerios para ofrecer comidas, vino y pasteles a sus difuntos. Se sabe que entre las familias más pudientes se construyeron salas alrededor de las tumbas para estas festividades.

Las tumbas de las personas más adineradas se asemejaban arquitectónicamente a las casas romanas más acomodadas. Contenían puertas, ventanas y espacios rectangulares, todas ellas talladas en la roca madre. De estas cámaras, una de ellas era utilizada para celebrar la ceremonia conmemorativa de los muertos. Durante esta ceremonia, la familia del fallecido se reunía y cenaba. Se utilizaron otras cámaras para guardar todo lo que se consideraba necesario para la persona que estaba en reposo, incluidos los retratos de los difuntos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABASCAL PALAZÓN, Juan Manuel (1991): “La muerte en Roma: fuentes, legislación y evidencia arqueológica”, *Arqueología de la muerte: metodología y perspectivas actuales*, Diputación de Córdoba, Córdoba, pp. 205-245.
- BERTMAN, Stephen (2005): *Handbook to Life in Ancient Mesopotamia*, Oxford University Press, New York.
- CRESPO GÜEMES, Emilio (2020): “Personificación e iconografía de la muerte en la Grecia antigua”, *Pensamiento Actual*, vol. 20, nº 35, pp. 144-157.
- DÍEZ DE VELASCO, Francisco (1995): *Los caminos de la muerte. Religión, rito e iconografía del paso al más allá en La Grecia Antigua*. Trotta, Valladolid.
- GONZÁLVEZ, Luis Manuel (2023): “Muerte y resurrección en el Antiguo Egipto”, *La aventura de la historia*, nº 299, pp. 80-82.
- KRAMER, Samuel Noah (1971): *The Sumerians: their History, Culture and Character*. University of Chicago Press, Chicago.
- MONTERO FENOLLÓS, Juan Luis (2004): “La “tumba de la princesa” de Qara Quzaq. Metal, muerte y prestigio en la cuenca sirio-mesopotámica a comienzos del III milenio a. C”, *Historiae*, Vol. 1, pp. 36-55.
- MONTERO FENOLLÓS, Juan Luis (2000): “Metales para la muerte. Costumbres funerarias en la Alta Mesopotamia durante el III milenio a.C.”, *Aula Orientalis. Revista de estudios del Próximo Oriente Antiguo*, Vol. 17, nº 1, pp. 407-419.
- SIMMONS, Anthony Lewis (2023): “La muerte en el Antiguo Egipto”, *Clío Revista de historia*, nº 264, pp. 72-81.



# LA MUSEALIZACIÓN DE LAS MOMIAS EGIPCIAS. UN DILEMA ÉTICO

Irene GONZÁLEZ HERNANDO - Dpto. Historia del Arte UCM  
[irgonzal@ucm.es](mailto:irgonzal@ucm.es)

## Restos humanos

Hoy en día hay un debate abierto sobre qué hacer con los restos humanos que se custodian en los museos. Estos son muchos y muy diversos, desde los esqueletos de los neandertales hasta los cuerpos momificados egipcios, pasando por las cabezas reducidas de los *shuar*, los embriones conservados en formol, o el cabello natural incorporado a ciertas esculturas barrocas. Forman parte del paisaje de nuestros museos, estando especialmente presentes en los de arqueología, antropología, ciencias naturales y medicina. De todo ello se hace eco la *Carta de compromiso para el tratamiento ético de los restos humanos en los museos estatales*, redactada por el Ministerio de Cultura (MCU) en 2025, que aspira a que “huesos, personas momificadas, tejidos blandos, órganos, secciones de tejido, embriones, fetos, piel, cabello, uñas” sean musealizados de modo respetuoso. Cuando los vemos expuestos no nos dejan indiferentes. Algunos los aceptamos mejor que otros, de unos pensamos que promueven el morbo, de otros que invitan al conocimiento, de ciertos de ellos que suscitan el deleite estético.

La forma de tratarlos y presentarlos ha variado con el paso del tiempo, pudiendo observarse grandes diferencias desde las primeras colecciones y museos hasta la actualidad. Hoy en día tampoco existe una opinión unánime respecto a cómo proceder con los “materiales culturales delicados” ya que el contexto geopolítico de cada país resulta determinante en su gestión. Son portadores de conocimiento, motor económico, atractivo turístico, elemento de orgullo nacional; pero también hieren sensibilidades, hablan de un pasado incómodo, pueden banalizar las creencias religiosas, incluso *disneylizarlas*. Por ello no es fácil decidir qué hacer con ellos. En las últimas décadas se han adoptado soluciones muy dispares, de las que resaltaremos dos que nos parecen antagónicas. La primera intenta la reparación histórica y un trato respetuoso de los cuerpos. Es el caso del Museo de La Plata (Argentina), donde se ha llevado a cabo una política de restitución de restos humanos a las comunidades indígenas de origen. La segunda no oculta una realidad incómoda y hace de ella un elemento identitario. Es la que puede contemplarse en el National Museum of Ireland (Dublín), con numerosos *bog bodies* -cadáveres de la Edad de Hierro recuperados de las ciénagas- desmembrados y con expresiones faciales desgarradoras. Los paneles explicativos que los acompañan hablan sin reparos de sacrificios humanos e invitan a su contemplación, pese al impacto que puedan producir en el visitante (**Fig.1**).



**Fig. 1.** *Bog body*, Oldcroghan Man, National Museum of Ireland (sede de Kildare Street), ca. 400 a.C.- 200 a.C.

A mi juicio, son dos modos diametralmente opuestos de presentar una realidad similar. Pero no son los únicos. Las momias egipcias, por ejemplo, se musealizan de otro modo, pues ni hay una comunidad indígena viva a la que restituir los restos, ni parece adecuado insistir en los aspectos más truculentos. De hecho, se exhiben de formas muy diversas: vendadas o desvendadas, dentro o fuera de sus sarcófagos, con o sin ajuar, acompañadas o no de recreaciones audiovisuales. Las iremos viendo en las siguientes líneas.

De acuerdo con el ICOM el museo es una institución sin fines de lucro “que adquiere, conserva, investiga, difunde y expone los testimonios materiales del hombre y su entorno para la educación y el deleite del público que lo visita”. Siguiendo esta premisa, los museos están permanentemente reflexionando sobre el mejor modo de adquirir, conservar, investigar, difundir y exponer. Además, intentan que sus colecciones logren enseñar y embelesar al mismo tiempo. Este es el marco que permite comprender por qué la musealización de las momias egipcias es un asunto controvertido, con un conflicto de intereses de difícil resolución. Las dudas afectan de lleno a su adquisición, conservación, exposición y difusión, pero parecen disiparse cuando hablamos de investigación. Tomaremos estos términos como hilo conductor.

## Adquisición y restitución

Empezando por la adquisición de momias, como en el caso de cualquier otro elemento museable, debería ser siempre transparente, ética y lícita. Ya en la Convención de la Haya para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural durante Conflictos Armados de 1954, los firmantes se comprometían “a prohibir, a impedir y a hacer cesar, en caso necesario, cualquier acto de robo, de pillaje, de ocultación o apropiación de bienes culturales” (art.4), por lo que a partir de esta fecha toda obtención de obras museables durante un conflicto armado es censurable. Siguiendo esta línea, el *Código de Deontología del ICOM*, redactado en 1986 y actualizado en 2001 y 2004, indica que “los museos deben abstenerse de comprar o adquirir bienes culturales procedentes de territorios ocupados” (art.6.4) y que “se deben realizar todos los esfuerzos necesarios para asegurarse de que un objeto ofrecido en compra, donación, préstamo, legado o intercambio no ha sido adquirido o exportado ilegalmente [...] [obrando] con la debida diligencia para reconstruir el historial completo del objeto desde su descubrimiento o creación” (art. 2.3). Llevando esto al terreno de los restos humanos del Antiguo Egipto, habría que probar que su adquisición se hizo de modo lícito y ético, sin que mediase conflicto bélico, ocupación por la fuerza, colonización, expolio o contrabando, pues de otro modo habrían de ser restituidos. Y dado que un cuantioso número de piezas salieron entre 1798 y 1953 -época de control francés, otomano o británico del territorio egipcio-, esto no siempre es posible.

El propio *Código de Deontología del ICOM* promueve la restitución de bienes culturales de origen dudoso y reconoce que “si un país o una comunidad de los que proceden objetos o especímenes piden su restitución y se puede probar no solo que estos han sido exportados, o transferidos [...] en contra de los principios de los convenios internacionales y nacionales, sino que además forman parte del patrimonio cultural o natural del país o la comunidad peticionarios, el museo interesado debe tomar rápidamente las medidas pertinentes para cooperar en su devolución” (art. 6.3). Siguiendo esta estela, el presidente Emmanuel Macron pronunció un discurso en Uagadugú (Burkina Faso) en 2017, en el que reconocía que muchas de las piezas existentes en museos franceses deberían ser objeto de restitución a sus anteriores y legítimos propietarios, expresando su deseo de que en el plazo de cinco años se cumpliesen “las condiciones para la restitución temporal o definitiva de patrimonio africano a

África”. En paralelo, encargó a los profesores Felwine Sarr y Bénédicte Savoy que elaborasen un informe sobre devoluciones de patrimonio expoliado a las antiguas colonias. A partir de ahí, Francia empezó a concretar estas actuaciones. Una de ellas se produjo en 2021, cuando el museo Quai Branly (París) formalizó la devolución del tesoro real de Dahomey, que fue repatriado a Benin con todos los honores y motivó la grabación del documental homónimo (*Dahomey*, dir. Mati Diop, Senegal, 2024) (**Fig.2**).



**Fig. 2.** Fotograma del documental *Dahomey*, dir. Mati Diop, Senegal, 2024.

Egipto es uno de los países africanos con más patrimonio fuera de sus fronteras, así que podría haberse beneficiado del reciente respaldo internacional a esta política de restituciones. Sin embargo, no todas las peticiones han prosperado, y piezas de alto valor simbólico como la piedra de Rosetta (British Museum) o el busto de Nefertiti (Neues Museum de Berlín) aún siguen en museos europeos, pese a las reiteradas peticiones de diversos expertos, como las del Dr. Zahi Hawass. Afortunadamente, sí que se han efectuado algunas restituciones de momias en las últimas dos décadas. De ellas hablaremos un poco más adelante.

Un sucinto recorrido histórico nos hace fijarnos en que la ley que protege el patrimonio egipcio e impide su salida al exterior tiene apenas cuatro décadas (Ley 117 de 1983). Hasta esa fecha se produjo una enorme diáspora de patrimonio, de modo que muchas de las antigüedades salieron sin ningún impedimento. Entre otras fórmulas para sacar patrimonio, estaba el *partage*, puesto en marcha a finales del siglo XIX y por el que los países extranjeros que participaban en excavaciones arqueológicas en Egipto podían trasladar a sus países de origen diversas piezas, siempre y cuando no se considerasen de interés nacional.

Entre los restos que salieron antes de 1983, hubo momias, que hoy están desperdigadas por museos de medio mundo. Sirvieron entonces como regalo protocolario, como recuerdo de viajes turísticos, como curiosidades que agrandaban las colecciones de los intelectuales, o que se desvendaban públicamente, entre otros tantos usos. Fue el caso de la momia traída a España por Eduard Toda, tras su paso por el El Cairo como vicecónsul, y desvendada en el Real Colegio de Cirugía de San Carlos en Madrid en 1886 como parte de un acto académico público del que se hizo eco la prensa del momento (*La Época* o *La República*, por ejemplo). A veces estos desvendados se hacían sin fines académicos, en el marco de fiestas privadas, con el propósito de amenizar veladas de la élite, como demuestra la invitación a la casa de Lord Londesboroug en el número 144 de Piccadilly (Londres) el 10 de junio de 1850. En alguna otra ocasión, iban a parar a circos, donde entraban en el campo de las rarezas y exotismos de la naturaleza junto con animales africanos, personas de comunidades indígenas o siameses, tal como es posible comprobar en el cartel anunciador del circo del estadounidense P.T.Barnum de 1873.

Estas adquisiciones, realizadas en un momento de dominación colonial de Egipto, son las que están siendo cuestionadas. Para sumar más argumentos en su contra, algunas sirvieron para fines nada científicos, como la industria del entretenimiento, lo que entraría en colisión con los principios éticos que deberían guiar todo museo. Por ello, tal como explica la profesora Heba Magdy de la Universidad de Alejandría, en Egipto desde 2002 hay un departamento del Ministerio de Antigüedades encargado de estos asuntos que ha solicitado la repatriación de objetos y momias que, o bien salieron de modo ilícito, o bien estaban recibiendo un tratamiento poco ético. Entre los que habían salido de Egipto en dudosas circunstancias, siendo seguramente su adquisición ilegal, se hallaban un cráneo y una mano del Hamburger Kunsthalle (Alemania), restituidos exitosamente en 2024. Entre los que además de ser el resultado de contrabando, estaban recibiendo un uso nada ético, se encontraba una mano momificada, que estaba a la venta por 66 dólares en una tienda de Los Ángeles (EEUU) especializada en objetos de atrezo de películas de ciencia ficción, y que tras una investigación iniciada en 2009 por la US Immigration and Customs Enforcement (ICE), fue recuperada y repatriada a El Cairo en 2018 (**Fig.3**).



**Fig. 3.** Mano momificada, recuperada de una tienda de venta de objetos de atrezzo para películas de ciencia ficción de Los Ángeles.

### **Conservación**

Siguiendo con la conservación, todos los especialistas coinciden en la enorme fragilidad de los cuerpos momificados. Cuando un ser vivo muere, se genera una autodestrucción de sus tejidos inducida por diversas bacterias. Sin embargo, si estos tejidos se desecan inmediatamente, ya sea de modo natural o artificial, la acción de las bacterias se detiene, el cuerpo se momifica y se preservan los rasgos del individuo, que serán reconocibles pasados los años. Y es este parecido entre el cadáver y la persona que un día estuvo viva el que nos atrapa y fascina al mismo tiempo. Esto explica que a partir de las momias se hayan hecho reconstrucciones faciales, como las de la reina Tiye. La momia de Tiye, hoy en el Museo Nacional de Civilización Egipcia (NMEC) permite adivinar un rostro de rasgos simétricos, con pómulos prominentes y barbilla afilada, enmarcado por una larga, abundante y ondulada cabellera rojiza. En definitiva, el cadáver evoca la belleza que un día fue objeto de admiración y puede transformar la momia en un artefacto susceptible de promover el deleite estético, una de las finalidades del museo, lo que podría legitimar su exhibición pública (**Fig.4**).



**Fig. 4.** Parte superior de la momia de la reina Tiye (Museo Nacional de Civilización Egipcia, El Fustat) y dos hipótesis de reconstrucción facial.

Pero no olvidemos que, aunque la mayoría de momias egipcias han resistido el embate del tiempo y han llegado a nosotros en un estado de conservación muy aceptable, son extremadamente delicadas. Un cambio en las condiciones de humedad o la presencia de contaminantes químicos o biológicos podrían reactivar los mecanismos naturales de degradación. En este sentido, si jerarquizásemos los lugares idóneos para su conservación, el primero sería su emplazamiento original -las distintas áreas funerarias de Egipto-, pues en ellas se dan las condiciones ambientales (ausencia de luz, temperatura estable, baja humedad) que permitieron su conservación durante milenios. Sin embargo, esta ubicación parece inviable en el momento presente. Los interiores de las cámaras mortuorias han sido muy alterados, primero, por las excavaciones arqueológicas, y después, por su apertura al público. Además, es más complicado prevenir actos de robo y vandalismo en un yacimiento que en un museo. A fin de conciliar las necesidades de conservación y seguridad, los museos intentan recrear las condiciones originales de las tumbas, tanto en sus almacenes como en las salas de exposición. Para ello aplican estrictos controles de luz, humedad y temperatura, además de contar con vitrinas y armarios estancos y realizar un seguimiento continuo de posibles agentes biológicos de deterioro. Pero, aun así, hay condiciones que es imposible recrear si se mantienen los objetos en exposición, como la ausencia total de luz.

En otro orden de cosas, lo idóneo es que el cuerpo desecado no sea alterado, lo que implica mantenerlo con los vendajes, amuletos, cartonajes y sarcófagos que lo rodeaban en el momento de su hallazgo. Pero en el pasado algunas momias se desvendaron no solo para amenizar veladas o ilustrar conferencias, sino también por motivos de investigación. En aquel entonces la tecnología no permitía, por ejemplo, estudiar los amuletos situados entre los vendajes, muchos de un alto valor material y estético. En cualquier caso, en el proceso de desvendado, unas cuantas telas fueron descartadas, acabando algunas como materia prima de la industria papelera. Este proceso, no reversible, dejó los restos humanos en un estado de enorme vulnerabilidad y supuso una pérdida de conocimiento científico a generaciones futuras. Afortunadamente, en la actualidad, pocas momias pasan por un desvendado. Desde que se redactó la *Carta del Restauro* en 1972 el principio de reversibilidad guía la mayoría de actuaciones de conservación y restauración. Siguiendo estas premisas, en 2016 el Museo Arqueológico Nacional (MAN) participó en un proyecto en el que se escanearon con tomógrafo computarizado tres momias egipcias de su colección, ya que esta técnica permitía explorar su interior sin eliminar los vendajes, amuletos y adornos que los envolvían.

Algo similar puede decirse respecto a los movimientos, que deben minimizarse y amortiguarse, pues cualquier vibración, por pequeña que sea, podría alterar irreversiblemente las momias. También, como en el caso de los desvendados, esta es una recomendación bien interiorizada por las instituciones que custodian este tipo de restos. Así, cuando el 3 de abril de 2021 arrancó el *Desfile dorado de los faraones*, es decir, el traslado de las veintidós momias reales desde el histórico Museo Egipcio de El Cairo hasta el nuevo emplazamiento en el Museo Nacional de Civilización Egipcia (NMEC) en El Fustat, se extremaron las precauciones en su traslado. Fue un acontecimiento mediático, solemne y fastuoso, con el que se pretendía mejorar las condiciones de conservación de las momias y hacer una exposición más respetuosa de las mismas, a la vez que reactivar el sector turístico, afectado por la pandemia de 2020 y anteriormente por la primavera árabe de 2011 (**Fig.5**). Por todo lo dicho en los últimos párrafos, se observa que en materia de conservación hay bastante consenso y se intentan corregir errores del pasado en aras de una mejora global.



**Fig. 5.** Carros empleados en el *Desfile dorado de los faraones* de 2021.


## **Exposición y difusión**

Las dos últimas funciones del museo de las que vamos a hablar son la exposición y difusión de restos humanos del Antiguo Egipto. Son, sin duda, estas funciones las que, junto con la adquisición, han generado mayores debates éticos. Exhibir implica que las momias pueden formar parte de la colección permanente y eventuales exposiciones temporales. Difundir supone que las momias puedan ser objeto de conferencias, aparecer en los catálogos online de las instituciones, e inclusive servir de reclamo publicitario del museo. El argumento más potente a favor de su exposición y difusión es su altísimo valor pedagógico de modo que, a través de ellas, no solo podemos acercarnos a las prácticas funerarias, sino que además podemos inferir las costumbres alimentarias, las redes de intercambio comerciales, la esperanza de vida, las enfermedades más comunes o la genética de la población. Los especialistas concuerdan en que estudiar los muertos da información valiosísima sobre los vivos.

Sin embargo, los argumentos en contra de su exposición y difusión son igualmente poderosos. Unos consideran que al trasladar una momia egipcia a un museo se vulnera el deseo último del individuo momificado, que aspiraba a que su Ba, que abandonaba el cuerpo en el momento de la muerte, pudiese desplazarse al mundo de los vivos durante el día y regresar a su cuerpo durante la noche. Si el Ba no hallaba el cuerpo, el individuo desaparecía para siempre. Y aquí entra la pregunta de si deberíamos respetar las creencias de individuos del pasado y hacer lo posible para que sus últimas voluntades se cumplieren. En este caso la distancia geográfica, cronológica y cultural es determinante. Cuando hay una comunidad viva heredera de un pensamiento religioso y cuando los restos humanos pertenecen a un ancestro más o menos próximo, la respuesta suele ser sí; pero cuando hay más distancia, la respuesta es más variable. Las creencias religiosas del Antiguo Egipto desaparecieron y hoy el país cuenta con una mayoría musulmana seguida de una minoría cristiana. Ambas religiones, el Islam y el Cristianismo, resuelven la dicotomía entre vida y muerte de modo diferente a como se hacía en época faraónica. Además, la mayor parte de momias conservadas tienen entre 5000 y 2000 años de antigüedad, así que son unos ancestros muy lejanos, con los que resulta difícil establecer lazos familiares claros. No obstante, el Egipto actual entiende que parte de su identidad nacional se asienta en este rico pasado cultural, del que se siente heredero directo. Si hay algún país que esté legitimado para decidir, es Egipto.

Los argumentos en contra de la exhibición y difusión de las momias egipcias son numerosos y variados. Para unos pierden dignidad (especialmente si el *rigor mortis* ha deformado su expresión facial o si el cuerpo está desmembrado), para otros es fácil descontextualizarlas (y separar mentalmente la momia de su ajuar y el espacio que ocupaba), para muchos su contemplación se hace por puro morbo, para algunos contribuyen a la difusión de tópicos y errores sobre el pasado (particularmente la confusión entre momias y zombies propiciada por una parte del cine estadounidense) y para otros tantos compromete innecesariamente la conservación.

Ante esta oposición, se han ensayado distintas soluciones: retirarlas de exposición, cubrirlas enteramente con telas, sustituirlas por audiovisuales y recreaciones que las ponen en contexto, avisar antes de acceder a la sala de lo



que se va a ver allí, etc. En países como Francia y España las momias egipcias aún siguen en exposición en los museos, pero están tratadas con respeto y contextualizadas, considerando que su valor pedagógico prima sobre las cuestiones éticas. En otros, como Sudáfrica e Irlanda, algunas - pero no todas- se han retirado y restituido a Egipto, concretamente la del Durban Natural Science Museum en 2021 y la del University College de Cork en 2024, en un intento de reparación histórica. El propio Estado egipcio ha cambiado de política en las últimas cuatro décadas. Así, por deseo expreso del presidente Anwar el-Sadat, que argumentaba razones éticas, las del Museo Egipcio de El Cairo fueron retiradas de exposición en 1981, pero volvieron a la sala a los pocos años, para ser trasladadas en 2021 al NMEC y convertirse en recurso expositivo central de este museo. En definitiva, el debate sobre la musealización de las momias está lejos de estar cerrado.

## BIBLIOGRAFÍA

- IKRAM, Salima (2011): “Collecting and Repatriating Egypt’s Past: Toward a New Nationalism”. En: SILVERMAN, Helaine (ed.), *Contested Cultural Heritage*. Springer, New York, pp. 141–154.
- LANTERI, Analía Alicia y BARRIENTOS, Gustavo (2022): “Momias y museos: límites y posibilidades”, *Museo*, n° 24, pp. 79-85.
- MAGDY KHALIL, Heba (2024): “The Ethical Practice of Displaying Human Remains in Egyptian Museums”, *Muzeológia a kultúrne dedičstvo*, vol. 12, n° 4, pp. 73-89.
- MARTÍNEZ ARANDA, María Adoración et al., (2014): “Las controversias de los "materiales culturales delicados", un debate aplazado pero necesario”, *PH Investigación: revista del IAPH para la investigación del patrimonio cultural*, n° 2, pp. 1-31.
- MOLINERO POLO, Miguel Ángel (2018): “Un olor balsámico propio de las resinas aromáticas de Oriente. La supuesta acta del desvendamiento de la momia egipcia conservada en el Museo de Anatomía de la Universidad Complutense de Madrid”, *Gerión*, vol. 36, n° 1, pp. 247-264.
- PÉREZ-DIE, M.<sup>a</sup> Carmen et al. (2018): “Preservar a sus muertos de la muerte. La momia egipcia de Nespamedu en el Museo Arqueológico Nacional”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n° 37, pp. 409-428.
- VALENTÍN, Nieves y GARCÍA, María (coord.) (2012): *Momias. Manual de buenas prácticas para su preservación*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.
- ZAKARIA, Nevine Nizar (2019): “Egypt's cultural heritage in conflict situations: examination of past and present impact”, *Polish Archaeology in the Mediterranean*, vol.28, n° 2, pp.521-550.



# PARTE III

## LA MUERTE EN EL ARTE Y LA ARQUEOLOGÍA



# LAS MUJERES Y LA MUERTE

## EN EL ANTIGUO EGIPTO Y EL PRÓXIMO ORIENTE

Diana LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN - Dpto. Historia del Arte UCM  
dianaluc@ucm.es

## Introducción

Si bien la muerte está presente en todas las culturas, en el caso de la egipcia esta cobró una mayor importancia pues esa “otra vida” era la considerada verdadera. La muerte se concebía como un tránsito, un viaje. Para hablar de la muerte recurrían a eufemismos, morir era “dormir”, “descansar”, “estar callado”. Morir suponía perder el soplo divino que hacía que el cuerpo se moviera. De ahí la necesidad de realizar el rito de la “apertura de la boca”, pues permitía reiniciar la actividad corporal.

En el antiguo Egipto, las mujeres tuvieron las mismas necesidades de enterramiento y culto que los hombres, pues ambos sexos compartían el mismo más allá. Desde finales del Imperio Antiguo, los muertos se identificaban con Osiris (Osiris N., siendo N el nombre del difunto o la difunta) para alcanzar la vida eterna, y las mujeres también lo hacían, adaptando las formas masculinas en los textos y las imágenes. Esto refleja una verdad más amplia: se creía que tanto los hombres como las mujeres necesitaban las mismas provisiones para alcanzar la vida después de la muerte. Sin embargo, a partir del siglo IV a.C. se comenzó a identificar a las mujeres fallecidas con la diosa Hathor (Hathor N.), evitando así los conflictos de género que podrían derivar de la asociación de estas con Osiris. Este cambio coincide con una mayor participación de las mujeres en la educación de sus hijos y con una mayor especificidad de los ajuares funerarios femeninos, que comienzan a diferenciarse, en cierta medida, de los masculinos.

Frente a la notable riqueza de fuentes que documentan las prácticas funerarias femeninas en el antiguo Egipto, el registro arqueológico y textual procedente del Próximo Oriente se revela considerablemente más fragmentario y desigual, tanto en su distribución espacial como en su cronología. Sin embargo, un detenido examen de los vestigios disponibles permite identificar la participación de las mujeres en el ámbito funerario mesopotámico, no solo en calidad de difuntas, sino también como agentes rituales plenamente integradas en los dispositivos de conmemoración y culto. Las evidencias procedentes de enterramientos de élite –como los localizados en las necrópolis de Ur o Nimrud– revelan un entramado funerario complejo, caracterizado por una alta inversión material y una sofisticada construcción simbólica en torno a determinadas figuras femeninas. Asimismo, inscripciones, listas de ofrendas y textos rituales ponen de manifiesto la existencia de representaciones de género en el más allá y de prácticas culturales específicas vinculadas a la memoria y legitimación de estas mujeres dentro de las estructuras sociales y dinásticas del periodo.

## **El poder funerario femenino: monumentalidad, agencia ritual y legitimación dinástica**

En el cementerio real de Nagada se localizó una tumba atribuida a la reina Neith-Hotep (“la diosa Neith está en paz”). Se trata de un gran monumento funerario que, cuando fue descubierto, se pensó que pertenecía al rey Narmer-Menes, dada su excepcionalidad. Algo similar ocurrió con la tumba de la reina Meryt-Neith (“la amada de la diosa Neith”) en Abidos, en la necrópolis real de Umm El Kaab. Cuando fue hallada se creyó que se trataba del enterramiento de un rey debido a sus extraordinarias dimensiones y calidades constructivas, a lo que se sumaba el hecho de que se localizó en un cementerio real en el que, hasta entonces, tan solo se habían encontrado enterramientos masculinos. Rodeando la tumba de la reina aparecieron setenta enterramientos de nobles y funcionarios de la corte. Hoy sabemos que Meryt-Neith fue esposa del rey Dyet y madre del rey Den (Udimu). Ejerció la regencia de su hijo menor, con las prerrogativas y poderes de un soberano, lo que determinó que fuera enterrada en Abidos y que, además, se le construyera un cenotafio en Sakara.

Más tarde, con el enterramiento de la reina Sitra (dinastía XIX), mujer de Ramsés I y madre de Seti I, el Valle de las Reinas –en el que hay constancia de la existencia de tumbas previas– pasó a consolidarse como lugar de enterramiento preferente para las esposas, hijos e hijas de los monarcas, así como de algunos nobles destacados. Frente a lo que cabría esperar, este lugar, conocido por los antiguos egipcios como Ta-Set-Neferu, es decir, “lugar de la belleza”, apenas alberga tumbas de reinas: ninguna de la dinastía XVIII y solo unas pocas de las dinastías XIX y XX. La construcción de tumbas continuó, al menos, hasta el reinado de Ramsés VI, pero el lugar dejó de utilizarse como cementerio real a finales de la dinastía XX, coincidiendo con la fragmentación del poder político. Aun así, el valle continuó siendo utilizado como necrópolis hasta el siglo IV d.C. y varias tumbas fueron reutilizadas, a modo de catacumbas, durante el periodo romano, especialmente hacia el siglo II d.C. Hasta la fecha se han localizado 98 tumbas en el Valle de las Reinas, pero tan solo 20 pueden atribuirse con certeza a mujeres.

En el Valle de los Reyes también se han documentado enterramientos femeninos de gran relevancia, como la tumba KV20 y la KV68. En el interior de la KV20 se conservaban los sarcófagos de cuarcita roja de la reina Hatshepsut y, posiblemente, el de su padre, Tutmosis I, cuya momia fue más tarde trasladada a la KV38 por orden de Tutmosis III. Se ha propuesto que la ubicación de la tumba estuviese determinada por la localización del templo de la reina en Deir el-Bahari (Dyeser-Dyeseru), ya que la cámara funeraria de la KV20 se encuentra aproximadamente al mismo nivel y en aparente alineación con el santuario de Amón, el espacio más sagrado del templo, concebido para exaltar el origen divino de la soberana, como hija del dios. Ambos complejos podrían haber formado parte de un mismo proyecto constructivo, dirigido por Sen-en-Mut, arquitecto principal de la reina y mayordomo de Amón, en el que, además, se habría empleado el mismo sistema de proporciones.

Algunas hipótesis sugieren que, tras la posible reubicación de Tutmosis I, el cuerpo de la reina Hatshepsut habría sido extraído de la tumba KV20, despojado de sus atributos regios, joyas y parte del vendaje, y trasladado a la tumba KV60. Así se encontró una momia femenina sin identificación, depositada en el suelo, junto a la nodriza real, Sitra In. Por otro lado, la caja que contenía las vísceras de la reina fue descubierta en la tumba DB320. Todo indica que la proscripción de Hatshepsut se produjo entre ocho y veinte años después de su muerte, probablemente durante el reinado de Tutmosis III. Por su parte, la KV68, excavada originalmente durante la dinastía XVIII, permanece inacabada y su ocupante original es desconocido. Se hallaron en su interior restos fragmentarios muy deteriorados, posiblemente pertenecientes a una momia femenina, junto con fragmentos de tapas de vasos canopos y restos de madera inscritos, cuya lectura e interpretación siguen siendo inciertas.

En el caso de las antiguas civilizaciones del Próximo Oriente, son menos los datos y restos conservados que nos permitan conocer en profundidad el mundo funerario femenino. Sin embargo, han llegado hasta nosotros registros detallados de los gastos incurridos en el funeral de una mujer distinguida del período Ur III. Se trata de Geme-Lama, esposa del gobernador de la provincia de Lagash y sacerdotisa de la diosa Bau. Sabemos que se contrató a un grupo de carpinteros para la fabricación de su ataúd y se requirió una nueva rueda para el carro funerario. Con motivo de las exequias, se ofrecieron dos comidas en cada uno de los dos días dedicados al luto. La primera se celebró en el ámbito doméstico y la segunda en una capilla. Ambas estuvieron acompañadas por cantos de lamentación entonados por plañideras profesionales.

Al tercer día, se ofreció una última comida junto a su tumba, gesto que aludiría al tránsito del espíritu de la difunta hacia el inframundo. En efecto, documentos relativos al funeral de una princesa contemporánea indican que, durante los dos primeros días, aún conservaba simbólicamente el “aliento”, antes de transformarse definitivamente en *etemmu*, el espíritu de la difunta. Tras el funeral, se aseguraba el culto funerario continuo a personas de tan alto rango.

Cada mes se le ofrecían alimentos y bebidas. Se documenta también el caso de otra sacerdotisa de Bau a la que se hacían ofrendas mensuales de cerveza, especialmente en lunas nuevas y llenas, y en festividades dedicadas a dioses como Lisin, Dumuzi y la propia Bau. Durante las celebraciones del sexto mes en honor de Dumuzi, se realizaba un ritual en el que la “silla” de la difunta era transportada durante cinco días hasta la ciudad de Urub. Según revelan los escasos testamentos de mujeres conservados de aquel periodo, este tipo de traslados, junto con el pago de las plañideras, representaban la parte más costosa de las ceremonias funerarias y conmemorativas asociadas a la memoria de la difunta.

### **Representación, objetos votivos y ajuares: discurso simbólico del poder femenino**

En el antiguo Egipto, hombres y mujeres podían encargarse de estelas votivas para colocar en los templos. Se trata de estelas que generalmente incluyen la fórmula: “Gloria sea dada a [divinidad], besando el suelo ante [divinidad] por el *ka* de [el/la dedicante]”. Estas piezas se decoraban, independientemente del sexo del donante, con la imagen de este o esta, ofrendando o adorando a la(s) divinidad(es) mencionada(s) en la inscripción. Sin embargo, en ocasiones se mantenía el género masculino de los pronombres en las estelas de mujeres, lo que indicaría que la fórmula masculina era la predominante, como suele ocurrir en la escritura jeroglífica. Las mujeres podían aparecer también como acompañantes (esposas o familiares) en las estelas de hombres. No obstante, cabe señalar que el porcentaje de estelas votivas pertenecientes a hombres que han llegado hasta nosotros es muy superior al de aquellas que rememoran a mujeres.

Las mujeres que encargaron estelas votivas no siempre poseían títulos, o al menos no se hace alusión a ellos; en otras ocasiones eran tan solo denominadas “señoras de la casa” (*nbt-pr*), siendo algunas de ellas identificadas también como “instrumentistas” de determinadas divinidades (**Fig. 1**). Desconocemos el proceso de encargo de estas estelas, por lo que, si bien se cree que estas mujeres pertenecieron a la clase alta, se desconoce si fueron ellas quienes demandaron la ejecución de estas piezas o si, por el contrario, fue algún hombre de su familia. Curiosamente, cuando la dedicante de la estela es una mujer, esta no suele aparecer acompañada de su marido o de algún otro hombre de su familia, salvo en contadas ocasiones. Esto posiblemente se deba a que el dedicante de la estela votiva debía ocupar un papel principal en la estela y, en caso de que fuera una mujer, cualquier hombre que la acompañara quedaría relegado, irremediabilmente, a un segundo plano. No parece que existiera ninguna prohibición que impidiera a las mujeres dedicar su estela votiva a divinidades masculinas. Sin embargo, estas mostraron especial predilección por las divinidades femeninas, en especial Hathor, diosa del amor, la sexualidad y la fertilidad; seguida de Isis, Mut, Meresger, Renenutet o la reina divinizada Ahmose-Nefertari.



**Fig. 1.** Estela de la instrumentista de Amón, Taja o Takhae, XIX Dinastía (ca. 1292 a.C.- 1189 a.C.). Museo Arqueológico de Florencia – Museo Egipcio de Florencia.

En el templo de Hathor en Deir el-Bahari se han hallado tejidos pintados votivos, en los que se representa al donante, en ocasiones acompañado de otras figuras, ante la diosa Hathor, representada en su forma humana o en la de vaca. Si bien el texto que acompaña estas escenas suele ser escaso, la representación no deja lugar a dudas acerca del sexo del donante. De los treinta y cinco tejidos votivos de estas características que se han conservado, ninguno fue dedicado exclusivamente por un hombre, mientras que diecisiete fueron ofrecidos exclusivamente por mujeres. En total, aparecen representados setenta y cuatro mujeres y treinta hombres.

Las Tumbas Reales de Nimrud (Irak), situadas bajo el Palacio Noroeste de Asurnasirpal II, son una fuente de información sin precedentes sobre las prácticas funerarias de la realeza neosiria entre los siglos IX y VIII a.C. Las tumbas, construidas en cámaras subterráneas bajo áreas residenciales del palacio, comprenden al menos cuatro criptas principales que albergaban los restos de varias reinas, entre las que se ha logrado identificar a Yaba', esposa de Tiglatpileser III; Ataliya, consorte de Sargón II; Baniti, esposa de Salmanasar V; y, probablemente, Hama, quien podría haber sido originaria de Anatolia (**Fig. 2**). Los restos arqueológicos hallados apuntan a la reutilización de las tumbas y al desplazamiento de restos, lo que evidencia prácticas funerarias complejas. Algunas de estas tumbas contenían inscripciones de advertencia contra la violación de los sepulcros, si bien parecen haber sido ignoradas.



**Fig. 2.** Corona de la reina Hama, ca.783-773 a.C. Museo Nacional de Irak.

Los ajuares recuperados son excepcionalmente ricos. Incluyen vasijas de oro y plata, recipientes de cristal de roca, utensilios cosméticos y objetos tanto de uso ritual como cotidiano. Destacan especialmente las piezas de joyería, entre las que se incluyen coronas, diademas, brazaletes decorados con escenas mitológicas, collares, anillos, ajorcas y ornamentos textiles elaborados en oro, cornalina, ágata, marfil y otros materiales preciosos. Algunas piezas presentan inscripciones con los nombres de las reinas, mientras que otras muestran los nombres de reyes babilónicos, lo que sugiere la práctica de matrimonios y regalos diplomáticos entre las élites gobernantes de la época.

Los objetos hallados revelan influencias estilísticas asirias, levantinas, urarteas y egipcias, reflejo del alcance geopolítico del Imperio y de su sofisticación artesanal. Sin embargo, más allá de su valor estético, los ajuares funerarios permiten redefinir el papel de las mujeres en la corte neoasiria. La riqueza, variedad y calidad de las joyas y objetos personales –incluidos elementos rituales, símbolos de autoridad como coronas y ornamentos con iconografía protectora o religiosa– indican que las reinas no eran meras consortes, sino figuras activas en la vida ceremonial, diplomática y posiblemente administrativa del reino. Las inscripciones con sus nombres, los bienes de procedencia extranjera (probablemente parte de sus dotes) y la cuidadosa disposición de los cuerpos sugieren que las reinas gozaban de estatus legal y social claramente definido, y que desempeñaban un papel central en la proyección del poder dinástico y la consolidación de alianzas. Además, la posible participación de otras mujeres del séquito en la preparación de las tumbas apunta a una corte femenina estructurada, jerarquizada y dotada de agencia ritual y social.

Entre los ajuares femeninos del mundo mesopotámico destaca el de la reina Puabi, procedente del cementerio real de Ur (Irak). La tumba de Puabi (PG 800), al sureste del complejo del templo de Nanna, se remonta al periodo Dinástico Arcaico III (ca. 2600–2500 a.C.). Consiste en una cámara abovedada construida en ladrillo, donde se halló el cuerpo intacto de Puabi, identificado mediante un sello cilíndrico con el título “Nin”, reservado a mujeres de alto rango. Junto a ella se encontraron los restos de al menos 52 sirvientes y músicos, probablemente sacrificados ritualmente. El ajuar funerario incluía coronas, diademas, collares con lapislázuli, vasos de metales preciosos, herramientas y un puñal elaborado con aleaciones de oro, plata y cobre (**Fig. 3**).



**Fig. 3 [izquierda].** Ajuar funerario de la reina Puabi, siglo XXVI a.C. Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad de Pennsylvania (Penn Museum, Filadelfia).

**Fig. 4 [derecha].** Collar de las Moscas del Valor de la reina Ahhotep, XVII Dinastía (ca. 1560-1530 a.C.). Museo de Luxor.

Piezas similares –collares, brazaletes, pectorales, cinturones, puñales, hachas, espejos, etc.– se hallaron en algunas de las principales tumbas femeninas del antiguo Egipto, entre las que cabe destacar el collar ceremonial de oro de las Moscas del Valor de la reina Ahhotep (ca. 1570-1540 a.C.), enterrada en Dra' Abu el-Naga', al oeste de Tebas (**Fig. 4**). Se trata de uno de los principales distintivos de los jefes militares egipcios del Imperio Nuevo que solo otorgaba el rey a quienes demostraban una valentía excepcional en la batalla.

## Las mujeres vivas ante la muerte: ritual y participación en los cultos funerarios

Durante el Imperio Antiguo se permitió a las mujeres ejercer como sacerdotisas funerarias, llegando algunas a ostentar el título de “supervisoras de sacerdotes funerarios”. En el Imperio Medio y Nuevo, dichos títulos dejan de documentarse. Sin embargo, las mujeres podían dedicar estelas funerarias en las que aparecían representadas realizando ritos por el muerto. También podían encargarse de esculturas funerarias de padres o maridos, que ellas mismas podrían haber financiado con sus propios bienes, puesto que se les permitía participar en actividades mercantiles y gestionar sus asuntos financieros. Las mujeres también podían ser sirvientas del *ka* –principio vital o fuerza espiritual individual creado por los dioses en el momento del nacimiento, que dota de vida al ser humano y continúa existiendo tras la muerte–, responsables del mantenimiento de una o más tumbas y de las ofrendas periódicas a los muertos, tareas por las que podrían haber sido, en ocasiones, remuneradas. También se las representa quemando incienso, haciendo libaciones y dedicando ofrendas.

En los programas funerarios que decoran los muros interiores de las tumbas, las mujeres –ya fueran esposas o hijas del difunto– suelen agitar sistros y portar collares *menat*, objetos que aluden a la promesa de renacimiento de la diosa Hathor y que solían entregarse como ofrendas a esta. De hecho, Hathor, cuando adopta su forma de vaca, suele portar el collar *menat*. Asimismo, se creía que el sonido del sistro imitaba el producido por la diosa vaca al caminar entre los juncos de los pantanos.

Ya en el Imperio Nuevo, tras la escena de la apertura de la boca, es habitual representar a la esposa del difunto llorando a los pies del ataúd, acompañada de un grupo de plañideros, hombres y mujeres, aunque estas últimas solían ser más numerosas. Desde al menos el Imperio Antiguo, algunas de estas mujeres personificaban a Isis y Neftis llorando por la muerte de Osiris (**Fig. 5**). Eran denominadas *djeryt*, aunque en ocasiones eran sustituidas por dos efigies de madera con forma femenina y alas de pájaro.



**Fig. 5.** Isis y Neftis con gesto de duelo por la muerte de Osiris. Periodo Ptolemaico, 332-30 a.C. The Metropolitan Museum of Art.

Buscando la pureza física, las plañideras se depilaban el vello corporal. Aquellas personas que podían permitirse sus servicios, las contrataban para que lloraran al difunto durante los setenta días que duraba el proceso de embalsamamiento y momificación del cadáver. Una vez preparado el cuerpo, las plañideras acompañaban al séquito mortuorio hasta la tumba, echándose tierra sobre la cabeza, rasgando sus ropas, arañándose las mejillas, llorando y, en ocasiones, incluso, bailando. Durante la dinastía XVIII, algunas de estas plañideras participaron también como cantantes en los cultos divinos, pudiendo haber compuesto sus propios lamentos.

## Conclusiones

El análisis de las prácticas funerarias en las antiguas civilizaciones del Próximo Oriente y el valle del Nilo revela que las mujeres no solo ocuparon un lugar significativo en los rituales de muerte, sino que también desempeñaron roles activos y diversos en la configuración simbólica y material de los espacios funerarios. Lejos de ser agentes pasivos, las mujeres aparecen como promotoras de memoria, legitimidad y continuidad, ya fuera como dedicantes de estelas, participantes rituales o promotoras de monumentos con fines votivos y conmemorativos. El hecho de que algunas ostentaran títulos religiosos, como sacerdotisas o sirvientas del *ka*, y que muchas otras intervinieran en la producción y mantenimiento del culto funerario –incluso tras la muerte– obliga a repensar su papel dentro de la estructura religiosa y social de sus respectivas culturas.

Los registros arqueológicos y epigráficos, aunque fragmentarios y condicionados por las limitaciones inherentes a la transmisión documental, permiten vislumbrar una compleja agencia femenina que se manifiesta tanto en los gestos rituales como en las formas de representación iconográfica y material. La evidencia sugiere que, más allá del marco privado o doméstico, las mujeres participaron en esferas rituales de alto contenido simbólico y político, actuando como mediadoras entre lo visible y lo invisible, entre los vivos y los muertos. En este sentido, los discursos funerarios constituyen no solo un testimonio de creencias sobre la muerte y el más allá, sino también un espacio privilegiado para observar el grado de autonomía, visibilidad y autoridad que determinadas mujeres pudieron llegar a ejercer en sus respectivas sociedades.

## BIBLIOGRAFÍA

- AYAD, Mariam F. (ed.) (2022): *Women in the Ancient Egypt. Revisiting Power, Agency, and Autonomy*. The American University in Cairo Press, El Cairo-Nueva York.
- BAHRANI, Zainab (2011): *Women of Babylon: Gender and Representation in Mesopotamia*. Routledge, Nueva York.
- BEDMAN, Teresa (2007): *Reinas de Egipto. El secreto del poder*. Alianza, Madrid.
- BEDMAN, Teresa y MARTÍN VALENTÍN, Francisco J. (2009): *Hatshepsut. De reina a faraón de Egipto*. La esfera de los libros, Madrid.
- GRAVES-BROWN, Carolyn (2010): *Dancing for Hathor. Women in Ancient Egypt*. Continuum, Londres-Nueva York.
- HUSSEIN, Muzahim Mahmoud (2016): *Nimrud. The Queens' Tombs*. Iraqi State Board of Antiquities and Heritage & The Oriental Institute of the University of Chicago, Chicago,.
- ROBINS, Gay (1993): *Women in Ancient Egypt*. Harvard University Press, Cambridge..
- STOL, Marten (2016): *Women in the Ancient Near East*. De Gruyter, Boston-Berlín.
- TYLDESLEY, Joyce (1995): *Daughters of Isis. Women of Ancient Egypt*, Penguin Books, Londres.
- ZETTLER, Richard L. y HORNE Lee (eds.) (1998): *Treasures from the Royal Tombs of Ur*. University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia.



# LOS TEMAS MACABROS EN LA ANTIGÜEDAD GRECOLATINA

Herbert GONZÁLEZ ZYMLA - Dpto. Historia del Arte UCM  
hgonzale@ucm.es

## Introducción

Seguramente no haya habido nunca una reflexión tan profunda sobre la belleza, el orden, la armonía y la euritmia como la que nació de la mano de lo que hoy llamamos arte clásico grecolatino. A lo largo de sus más de 1300 años de producciones artísticas, desde las primeras manifestaciones en el siglo VIII a.C. hasta las más tardías del arte romano en el siglo V d. C., se consolidaron conceptos como el canon, el orden, la proporción áurea y el clasicismo. Lo macabro, la estética de la fealdad y lo deforme y las imágenes pensadas para sobrecoger el alma presentando ante los vivos la realidad de la funesta muerte tienen mal encaje en el discurso tradicional que ve en el arte clásico un ejercicio de orden, belleza y armonía. La forma tradicional de estudiar el arte clásico obvia el estudio de lo macabro en este periodo, lo reduce a un lugar liminar o a un capítulo marginal y tardío. Sin embargo, las fuentes escritas, la arqueología y la realidad de los objetos que se conservan en cientos de museos, nos demuestran que hubo un arte macabro clásico, tanto si atendemos a los testimonios escritos de la poesía y la literatura, como si nos sumergimos en el temor y la angustia ante la realidad mortal del ser presentes en la filosofía, como si analizamos los objetos propiamente dichos en los que se representan calaveras o deidades relacionadas con la muerte como Thanatos y Átropo.

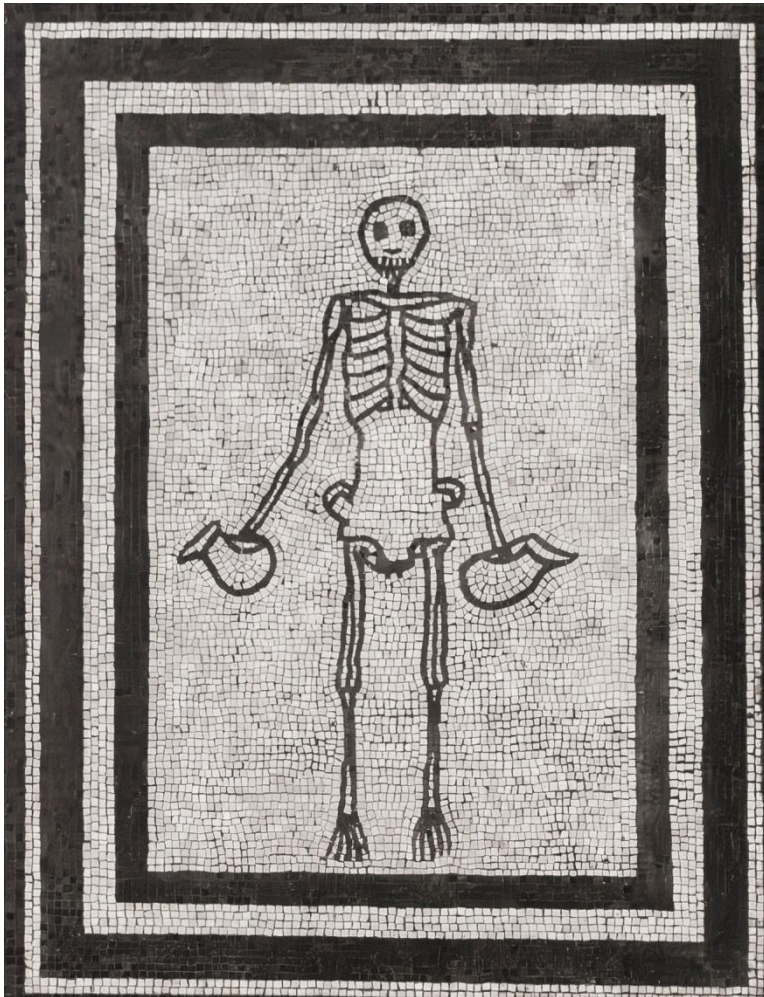
Thanatos (Θάνατος) fue hijo de Nix (Νύξ), la Noche, y hermano de Hipnos (Ύπνος), el sueño. Es el dios clásico de la muerte heroica, caracterizado por ser implacable y no dejarse convencer por las súplicas de nadie. Desde un punto de vista iconográfico, Thanatos es una deidad masculina, de complexión atlética y alas negras cuyo atributo es una antorcha que apaga sobre un ara para simbolizar el final de la vida. Aunque en el aristocrático mundo griego el dios Muerte era masculino, como quien da la vida es la madre y su género siempre es femenino, acabó por imponerse una imagen femenina de la Muerte, y ese constructo cultural fue el que finalmente pasó a la Edad Media. Si la madre da la vida y Gea es la *magna mater*, la deidad que se lleva al viviente, Mors, ha de ser también femenina.

Átropo (Ἄτροπος) fue una de las tres Moiras, las diosas del destino, hija de Nix (Hesíodo, *Teogonía*, 217) y hermana de Cloto (Κλωθώ) y Láquesis (Λάχαισις). Vestidas de blanco e imperturbables, extraen de una madeja el hilo de la vida de cada humano, lo pasan por la rueca y lo cortan, determinando con ello el momento final. El atributo de Átropo son las tijeras. En Roma se las llamó Parcas y determinan el *Fatum*, es decir, los Hados del destino. El imaginario colectivo del mundo clásico representó a Thanatos y a Átropo con la serena grandeza y elegancia que se presupone a las divinidades, es decir, sin ningún elemento macabro o cruento.

La máxima latina *Nascendo Morimus*, resume a la perfección la filosofía sapiencial que establece que la única certeza del ser humano a lo largo de su vida es que, por el hecho de haber nacido, en algún momento debe morir. Lo que sucede entre el inicio de la vida y la muerte es azaroso, impredecible, caprichoso y cambiante, de modo que la incertidumbre acerca de la fecha y forma en que ha de producirse la muerte conduce a una cierta angustia. La posición intelectual de los estoicos estimulaba a sus seguidores a asumir la condición mortal del ser, incluso a optar por el suicidio, como hizo Séneca. Los estoicos enseñaban la virtud de mantener la conciencia de la muerte en el primer plano de los pensamientos humanos afirmando que todo es transitorio y nada es permanente (éxito, adversidad, desgracia, alegría...). El hombre sabio es capaz de vivir el momento presente, único que de verdad le pertenece, puesto que el pasado ha sido y el futuro es incierto. Los hedonistas consideraban la conciencia de la muerte como un estímulo para la vida y admitían como lo más característico del hecho de vivir el gozo de los placeres culinarios y eróticos. En su *Epístola a Meneceo*, Epicuro dice: *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.*

Fueron el epicureísmo y el estoicismo las filosofías que inspiraron la mayor parte de los testimonios materiales del arte macabro que de la Antigüedad clásica han llegado a nuestros días. La postura de los hedonistas fue, en realidad, un *memento mori*, literalmente un *recuerda que morirás*, orientado en una dirección completamente opuesta a la que siglos más tarde construyó el cristianismo al perpetuar el lema: *memento mori et nunc peccabis*. Los hedonistas quieren recordar su condición mortal para estimular la intensidad del disfrute vital, dado que la única vida que conoce el hombre es la terrenal.

En algunos contextos arqueológicos que podemos relacionar con el hedonismo se han identificado mosaicos de suelo, cubriendo las habitaciones usadas para celebrar banquetes, donde macabros esqueletos forman parte de la decoración y actúan como un estímulo para que los participantes en el simposio, ya sea un triclinio público o privado, apuren los goces del mundo antes de morir. En un mosaico de teselas blancas y negras del siglo I d. C. que se conserva en el Museo Nacional de Nápoles, un servicial esqueleto lleva dos jarras de vino y se dispone a escanciar la bebida. Aunque su procedencia exacta no se conoce, se acepta como del área vesubiana (**Fig. 1**).



**Fig. 1.** Mosaico romano con esqueleto escanciador, s. I d. C. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

En el Museo Nacional de Arte Romano, en Roma, se conserva un mosaico de suelo del siglo I d. C. procedente de las excavaciones que se hicieron en el convento de San Gregorio, en la Vía Apia. Presenta un esqueleto filosófico a base de teselas blancas y negras, recostado sobre la colchoneta de un triclinio. Junto a él aparece una didascalía en griego: *γνωθι σαυτον* (conócete a ti mismo). Su presencia constituye una incitación al placer como evasión de la realidad mortal, por eso el esqueleto señala el epígrafe. Este lema es un imperativo que, según Pausanias, estaba escrito en la pronaos del templo de Apolo en Delfos. En no pocos escritos de la Edad Antigua se ha atribuido este aforismo a Heráclito, Quilón de Esparta, Tales de Mileto, Pitágoras, Solón de Atenas y a Sócrates, para quien la filosofía era una ejercitación mental para asumir la muerte, entendida como la final separación de alma y cuerpo. Con Epicuro, este principio filosófico adoptó una nueva formulación. Se convirtió en consciencia de la finitud de una existencia que debe gozarse. Es así como el esqueleto incita al vivo a gozar (**Fig. 2**).



**Fig. 2.** Mosaico romano con un esqueleto asociado al epígrafe “conócete a ti mismo”, s. I d. C. Excavaciones del convento de San Gregorio en la Vía Apia. Museo Nacional de Arte Romano, Roma.

Una mirada atenta, sin embargo, demuestra que la muerte quizá no descansa sobre la colchoneta de un triclinio, sino sobre una guadaña y quizá no señale el epígrafe, sino al mango por el que se gobierna para segar. Nace así otro tópico, el *vado mori*, que procura que el hombre conozca la verdad de su existencia con el aviso: *vas a morir*. De aquí deriva en el arte medieval y renacentista la imagen del Triunfo de la Muerte que asimila la guadaña como atributo que simboliza la herramienta con que la Muerte siega la vida humana. Conviene advertir que la hoz y la guadaña son atributos habituales del dios Cronos (Κρόνος), Saturno, el famoso Titán que era entendido como divinidad del paso del tiempo, benefactor de la humanidad por haberle enseñado, junto a Rea (Ρέα), su esposa, el arte de la agricultura del cereal. En origen, el atributo más habitual de esta pareja era la hoz de pedernal (siglo VI a. C.), transformada en ajorca u hoz común de metal (siglo I d. C.) para finalmente convertirse en una guadaña (s. VI d.C.). Como Hesíodo cuenta en la *Teogonía* (v. 454-506) que Crono devoraba a sus hijos para no ser destronado por ellos, fue considerado una deidad de la muerte. A la larga, estas asociaciones son las que explican por qué el atributo de la guadaña se mantuvo en la iconografía medieval y moderna de la Muerte.

En 2012, en las ruinas de Antioquía, la actual Hatay, en Turquía, se encontró una casa del siglo III d.C. en la que, en el suelo del triclinio, estaban representadas tres escenas dentro de un rectángulo. En uno de los extremos, pese al deterioro, se reconoce la representación de un sirviente que lleva una llama. La escena central representa a dos hombres que se acercan a una columna sobre la cual hay un reloj de sol que marca las 21 con el epígrafe: *llego tarde a cenar*. El último panel muestra un esqueleto recostado sobre unos cojines, que sostiene una copa de vino en una mano y tiene el brazo extendido sobre la cabeza en expresión de placer. Junto a él hay dos hogazas de pan, un ánfora de vino y el imperativo: *Sé alegre y vive tu vida* (**Fig. 3**).



**Fig. 3.** Mosaico romano con esqueleto asociado al epígrafe: *sé alegre y vive tu vida*, s. III d. C. Excavaciones de Antioquia, actual Hatay, Turquía.

El mosaico pompeyano que mejor ejemplifica la estética macabra del hedonismo fue encontrado en Pompeya, en el centro del triclinio de la casa de comidas (R.2). Se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, es nombrado por la comunidad científica como mosaico del *Memento Mori* y es una obra del s. I d. C. Seguramente es uno de los más complejos emblemas iconográficos de la filosofía hedonista del placer, la muerte y el banquete llegado a nuestros días. En el centro hay una calavera que sonríe abiertamente. Para los epicúreos la muerte marca el final de la vida, pero no trae dolor. Es por eso que la calavera sonríe, porque con la muerte terminan los problemas de la vida humana, la angustia y la posibilidad de sufrir. Durante la vida, los placeres culinarios y eróticos son un bálsamo transitorio que mitiga el dolor y la angustia. La muerte es el fin de la consciencia, como lo es, en sentido metafórico, la embriagadora potencia del vino en el banquete. Alrededor de la calavera gravitan una serie de símbolos con significados diversos. El primero es la rueda de seis radios, situada bajo la mandíbula de la calavera. Para los epicúreos la naturaleza gira y es cíclica como una rueda, dentro de los límites que firmemente le son establecidos por su circunferencia, radios y eje. El hombre no puede superar ni rebasar tales límites. Ni los dioses, ni la fortuna, ni el destino existen, tan solo existe la naturaleza con su eterno y cíclico girar. La rueda del destino que hace girar la diosa Fortuna acompañada de los epígrafes: *regnabo* (reinaré), *regno* (reiné), *regavit* (reiné) y *sum sine regnum* (no tengo reino), se incorporó a la iconografía medieval. Entre la rueda y la calavera hay una mariposa, que es el símbolo de la vida bella, volátil y efímera. Los epicúreos afirmaban que la vida es feliz por naturaleza siempre que se desarrolle sin dolor. Esta afirmación les llevó a admitir que se puede alcanzar la felicidad siempre que se evite el dolor. Se evita el dolor cuando se vive con prudencia, honestidad y justicia. Para vivir con sabiduría es necesario estudiar, aprender y seguir las leyes eternas de la naturaleza y entre esas leyes una de las fundamentales es recordar que la vida es tan bella, temporal, frágil y efímera como una mariposa. La escuadra y la plomada son los instrumentos que usa el arquitecto para evaluar si el edificio se construye en orden comparando la idea desarrollada en el plano con su materialización. Para los estoicos la escuadra, el nivel y la plomada simbolizan la visión clara. La naturaleza nos dota de una herramienta competente para evaluar la realidad: la mente racional. Las tres esquinas de la escuadra simbolizan los sentidos del dolor, el placer, y las anticipaciones. Los sentidos proporcionan a la mente una información relevante con la que evaluar la realidad del entorno. Solo si se emplean las tres, de acuerdo con la naturaleza, hay verdadero conocimiento.

La riqueza, simbolizada con la lanza, el manto teñido de púrpura y el cetro, y la pobreza, simbolizada por el bastón, la manta, el zurrón, las sogas y los harapos, son igualadas por la muerte. La escuadra y el nivel de la plomada están representados en equilibrio porque la muerte es la única que trata por igual a pobres y a ricos, es la única que los nivela. El hombre debería contemplar con claridad y naturalidad la realidad de la muerte y disfrutar de su vida con las limitaciones que impone su nivel económico. El poeta Horacio en una de sus *Odas* (I, 4, 13) habla también del poder igualador de la Muerte, al decir: *La muerte hiere con el mismo pie las tabernas de los pobres y las torres de los reyes*. De aquí deriva la imagen medieval y moderna del triunfo de la Muerte en la que se afirma que la Muerte es la única que trata por igualdad a todos los estratos sociales, con independencia de su poder o capacidad económica. El conjunto de mensajes subyacentes en el emblema del mosaico del *Memento Mori* es muy complejo en su lectura y, sin lugar a dudas, muy subversivo (**Fig. 4**).



**Fig. 4.** Mosaico romano del *Memento Mori*, s. I d.C., encontrado en la R.2 de Pompeya. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

En el contexto del banquete, los esqueletos también pueden aparecer en la decoración de las vajillas del servicio de mesa, por razones evidentes, la calidad y los mensajes expresados van de lo elaborado y elegante a lo modesto y más popular.

El tesoro de Boscoreale es una colección de 109 objetos formada por platos, bandejas, jarras para servir vino, coladores, copas, tazas, espejos, etc., descubiertos el 9 de abril de 1895 durante las excavaciones de una villa romana sepultada por la lava del Vesubio en el 79 d. C., situada en el distrito de Pisanella-Sttermini. Una parte del tesoro se conserva actualmente en el Museo del Louvre. Los objetos más finos y elaborados son los cubiletes o tazas para beber. Dos de las tazas están decoradas con una serie de esqueletos danzarines y epígrafes relacionados con los principios de la filosofía hedonista. Con gestos elegantes, los esqueletos invitan a los vivos a apurar los placeres de la existencia, simbolizados en la bebida, antes de que se acaben. Sobre ellos, unas guirnaldas de rosas simbolizan la fugacidad de los placeres a través del carácter efímero de las agradables fragancias de las flores. Uno de los epígrafes en griego es una de las máximas de Epicuro: *Disfruta de la vida cuando puedas, el mañana es incierto*. Los esqueletos de las tazas se identifican como Cloto, la más joven de las tres Parcas, la responsable de hilar la vida humana, el comediante Menandro (342-292 a. C), el poeta trágico Eurípides (480-406 a.C), el poeta lírico Arquíloco (712-664 a.C), el cínico Monimus de Siracusa (s. IV a.C.), el peripatético Demetrio de Falera (350-282 a.C.), los poetas trágicos Sófocles (496-406 a.C.) y Moschión (s. IV a.C.) y los filósofos Zenón de Elea (490-430 a.C.) y Epicuro (341-270 a.C.), uno frente al otro, en torno a una mesa de trípode, junto a un galgo, que simbolizaría la fidelidad a la filosofía hedonista o acaso el cinismo de ambos, dado que la palabra perro en griego (κύων) tiene la misma raíz léxica. Todos los grandes pensadores y poetas han quedado reducidos a simpáticos esqueletos. Conforman una imagen entre cáustica e irónica de la fragilidad de la vida y la vanidad de la condición humana. Emerge de todos ellos el mismo mensaje: la vida solo es una y debe ser disfrutada (Fig. 5).



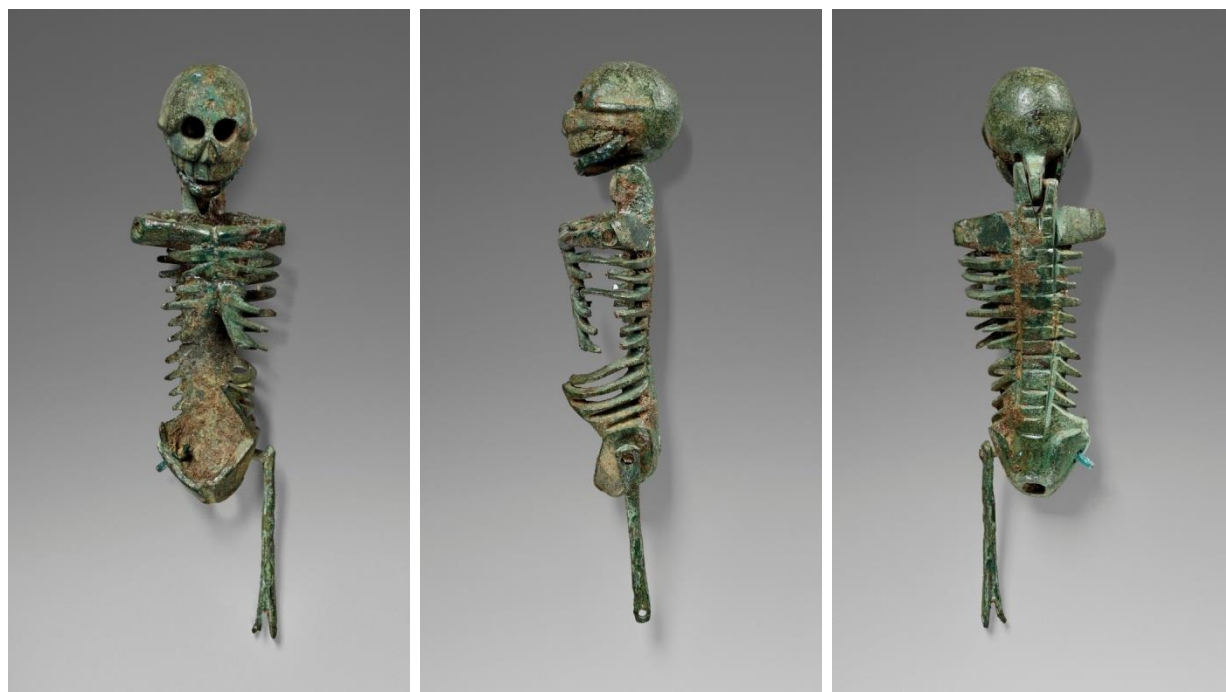
**Fig. 5.** Cubiletes de plata con esqueletos danzarines, s. I d.C. Encontrados en la villa de Boscorreale, Museo del Louvre.

En la cerámica romana del periodo Julio Claudio, siglo I a. y d.C., encontramos, ocasionalmente, esqueletos danzarines en las decoraciones estampilladas de las lucernas de uso doméstico y funerario. Se han clasificado 5 tipologías de lucerna con esta clase de tipos ornamentales que son coincidentes con los esqueletos de las vajillas de plata, siendo muy interesante la lucerna conservada en el Antikensammlungen Museum (Múnich) con dos esqueletos simétricos bailando. Incluso existen joyas macabras, como las piedras duras de ciertos anillos sello. Los infra relieves de la glíptica documentan esqueletos danzantes al son marcado por un flautista que toca el aulós y, ocasionalmente, esqueletos borrachos llevando ánforas cargadas de vino, jugando irónicamente con la pregunta: ¿Cómo les va a afectar el alcohol, si tan solo son huesos?

En el *Satiricón* de Petronio (cap. XXXIV), al describir uno de esos banquetes, se cuenta que, sobre la mesa del festín de *Trimalción*, un esclavo accionaba un pequeño esqueleto de plata articulado, a la manera de una marioneta, que, como si fuera la larva de un insecto, se contorsionaba de manera grotesca para mostrar a los vivos que al final de la vida, solo hay gusanos y huesos, y excitarlos a disfrutar la única existencia conocida: la corporal y material.

*Mientras bebíamos [...] un esclavo trajo un esqueleto de plata, tan bien armado, que sus articulaciones y vértebras móviles podían girar en cualquier dirección. Después de dejar caer este esqueleto varias veces sobre la mesa y hacerle tomar varias actitudes gracias a sus articulaciones movibles, Trimalción añadió: ¡Ay! ¡Pobres de nosotros! ¡Qué poquita cosa es el hombre! ¡He aquí en qué pararemos todos nosotros cuando el Orco se nos lleve! ¡A vivir pues, mientras tengamos salud!*

En diversos museos se conservan *larvae convivalis* de bronce, casi todas del siglo I d.C. Sirvan de ejemplo las que se conservan en el Museo Paul Getty de Malibú (Los Ángeles), en el del Antikensammlungen (Dresde), el del Skulpturensammlung Museum (Múnich) o la recientemente encontrada en las excavaciones de Baetulo, la actual Badalona. Quizá la costumbre de incitar a los comensales a disfrutar del banquete enseñándoles un esqueleto, articulado o no, tenga su origen en Egipto. Herodoto en su *Historia* (libro II, 78) recoge lo siguiente: *Entre los egipcios, por lo menos en los banquetes de los ricos, al terminar la comida, un hombre da la vuelta con una figurita de madera en ataúd, pintada y esculpida con mucho realismo... muestra esta figura a cada uno de los comensales diciéndoles: Mira a este, luego bebe y diviértete; tal has de verte tú después de muerto.* Incluso en el ámbito relacionado con el juego tenemos lemas que invitan a la vida hedonista. Así lo demuestra el cubilete para jugar a los dados hallado en la villa de la Olmeda donde dice: *venari, lavari, ludere, ridere ocest vivere (la caza, el juego, la juerga, la risa, esto es vida!)* (**Fig. 6**).



**Fig. 6.** *Larvae conivalis* de bronce, s. I d.C. Museo Paul Getty de Malibú, Los Ángeles.

Un poema atribuido a Quinto Horacio Flaco (65-8 a. C.) dice: *Eram quod es, eris quod sum*. Relativamente habitual en la epigrafía funeraria, su traducción sería: *Yo era lo que tú eres, tú serás lo que yo soy*. De él nace una invocación que, con nostalgia, evoca la Arcadia como un lugar feliz al añadirle los versos: *hodie mihi eras tibi/ et in Arcadia ego*, que significan: *Hoy para mí, mañana para ti. Yo también estuve en la Arcadia*. Resulta sorprendente lo poco frecuentes que son los esqueletos en los contextos funerarios helenísticos y romanos. Existe algún ejemplo popular, como la lápida del siglo II d.C. que, procedente de Roma, se conserva en el Museo Británico. Es un relieve de mármol que cubría un *loculus* de las catacumbas. Junto a un *transi tomb*, un cadáver inerte y en estado descomposición, la inscripción reza: *Transeúnte, como se mira a un cadáver descarnado, se puede decir si se trataba de Hylas o Tersites*. El epígrafe tiene que ver con el carácter homogeneizador y universal de los efectos de la muerte. Hylas fue ponderado por su belleza en el ciclo de los argonautas, mientras Tersites es un personaje de la mitología conocido por su horrible fealdad. Al ver el cadáver de un difunto en estado de esqueleto: ¿se puede saber si cuando estaba vivo fue hermoso o feo? La inscripción simula que el muerto se dirige al vivo que contempla la tumba y le pide que mire y contemple en qué se ha de convertir su vanidad, su belleza o su fealdad (**Fig. 7**).



**Fig. 7.** Lápida con esqueleto y epígrafe relativo a Hilas y Tersites, s. II d.C. The British Museum.

Extraigamos ahora una breve conclusión. En el arte clásico, junto a la serenidad, equilibrio y medida que parecen respirarse en todas sus producciones artísticas, hubo evocaciones a la muerte que, en el caso de la imagen de las divinidades afectan a la iconografía de Thanatos, Cronos y Atropo. Junto a esas iconografías, en las que la guadaña, la hoz y la tijera son la metáfora del fin de la vida, existen imágenes macabras a partir del siglo III a. C. vinculadas a contextos filosóficos hedonistas, estoicos y cínicos, de los que son ejemplos interesantes ciertos mosaicos de pavimentos de triclinios con representaciones de esqueletos, algunas vajillas de mesa decoradas con esqueletos danzarines y las *larvae convivalis*, siendo realmente excepcionales esta clase de representaciones en contextos funerarios. Su interpretación, en todo caso, es polémica: parecen excitar a quienes contemplan estos esqueletos a vivir intensamente los placeres de la única vida conocida, la terrenal, a través de los placeres culinarios y eróticos.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARATTE, Françoise (1986): *Le trésor d'orfèvrerie romaine de Boscoreale*. Ministère de la Culture et de la Communication, París.
- CARO, Stefano de (2001): *The National Archaeological Museum of Naples. European Bronze*, Nápoles.
- DUNBABIN, Katherine (1986): "Sic erimus cuncti... The Skeleton in Graeco-Roman Art", *Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Instituts*, nº 101, pp. 185-255.
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2008): *Arte y Mito. Manual de Iconografía Clásica*. Sílex, Madrid.
- GARCÍA BARRACO, Maria Elisa (2020): *Larvae Convivales. Gli Scheletri da banchetto nell'antica Roma*. Arbor Sapientiae Editore, Roma.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2019): "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*, vol. XI, nº 21, pp. 1-53.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2020): "El papel del arte español en la difusión de la iconografía de lo macabro: precedentes clásicos y orientales". En: PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel y PALACIOS MÉNDEZ, Laura María (coord.), *Arte y globalización en el mundo hispánico de los siglos XV y XVI*. Universidad de Granada, Granada, pp. 471-491.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2021): "La iconografía de Thanatos, el dios muerte en el arte griego, y la percepción de lo macabro desde la sensibilidad clásica", *Eikón / Imago*, nº 10, pp. 107-128.
- LLEDÓ, Emilio (1984): *El epicureísmo, una sabiduría del cuerpo, del gozo y de la amistad*. Montesinos, Barcelona.



# VINO, MUERTE Y RENACIMIENTO.

## EL MISTERIO DE DIONISO EN EL ARTE Y EL MUNDO ANTIGUO

María del Mar VALLS FUSTÉ – Dpto. Historia del Arte UCM  
mvalls02@ucm.es



## Dioniso: orígenes, culto y mito

En el marco de la mitología griega, Dioniso se erige como una de las divinidades más complejas y singulares dentro de un panteón vasto y diverso. Tradicionalmente reconocido como dios de la fertilidad y del vino —atribuciones reforzadas por su notable fortuna iconográfica a lo largo de los siglos—, su figura encarna también dimensiones más oscuras y liminales, vinculadas a la locura ritual, el éxtasis y la disolución de las fronteras identitarias (Grimal 1981: 139-141). Esta ambivalencia ontológica impide cualquier lectura reductiva, situando a Dioniso en los márgenes simbólicos entre lo humano y lo divino, entre el orden y el caos, entre la cultura y la naturaleza (García 2017: 358 y ss.).

La naturaleza mediadora del dios encuentra su fundamento en el relato mitológico de su concepción. Dioniso nace dos veces: primero de su madre mortal, Semele —hija de Cadmo y Harmonía—, y luego de su padre, Zeus. Tanto Ovidio como Luciano narran su gestación en secreto, hasta que Hera, al descubrir el romance, adopta la apariencia de la ninfa Beroe y persuade a Semele para que exija a su amante que se le revele en toda su plenitud (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 309–312 y Luciano, *Diálogos de los dioses*, XI). Zeus accede al ruego, y su manifestación fulgurante abrasa a Semele, en una alegoría clara de la imposibilidad de lo humano frente a la presencia absoluta de lo divino. En ese momento, la joven se hallaba embarazada de seis meses. Zeus rescata al feto y lo cose a su muslo, completando allí la gestación. Así, Dioniso nace por segunda vez, portando desde su origen una doble naturaleza, humana y divina.

En las tradiciones órficas, Dioniso es asimilado a Zagreo, hijo de Zeus y Perséfone, concebido en el seno del inframundo (Nono de Panópolis, *Dionisiacas*, VI). Tras ser designado como sucesor del trono celeste, Zagreo sufre una muerte violenta: los Titanes lo seducen, despedazan y devoran. Atenea logra preservar su corazón, que Zeus incorpora para engendrar nuevamente a Dioniso, esta vez a través de Semele. Este episodio introduce el motivo de la desintegración corporal seguida de la restitución, eje simbólico de los cultos místicos y motivo recurrente en la iconografía funeraria asociada al dios. La figura dionisiaca, en esta configuración, representa la promesa de continuidad más allá del fin físico, y su culto propone una vía de redención espiritual mediante la experiencia extática y la unión con lo divino.

El carácter milagroso de su nacimiento suscita ciertas reticencias de fe, y sus tías —Ino, Ágave y Autónoe, hermanas de Sémele— no sólo rechazan su condición divina, sino que propagan el rumor de su origen meramente humano. Esta actitud provoca la cólera de Dioniso y desencadena su venganza, tal como se representa en la tragedia *Las Bacantes* de Eurípides. Estos acontecimientos tienen lugar en la etapa adulta del dios, tras su crianza en el país mítico de Nisa, donde fue cuidado por ninfas, y después de haber recorrido diversas regiones como Tracia, Egipto, Siria o la India, acompañado por su cortejo de ménades, sátiros y silenos, integrantes del *thíasos*, la comunidad ritual itinerante que encarna la disolución de las normas sociales y la comunión con lo divino (González 2009: 229-238).

En su recorrido mítico, Dioniso enseña a los hombres el arte de la viticultura, siendo el vino un elemento axial en su culto. Esta sustancia opera como símbolo de metamorfosis, al provocar alteraciones corporales y psíquicas que inducen al descontrol, la desinhibición y la suspensión de las normas sociales. Se trata de una experiencia ritual que trasciende la razón, vivida como irrupción de lo divino, y acompañada de estados como el *ekstasis* (ἔκστασις) —salida de uno mismo— y el *enthousiasmos* (ἐνθουσιασμός), posesión por la divinidad.

Los rituales dionisiacos se desarrollaban frecuentemente fuera del espacio urbano de la *polis*, en entornos naturales que quedaban al margen de la sociedad civilizada, donde lo no normativo podía manifestarse sin restricciones. El bosque, como espacio silvestre —e incluso *heterotópico*, en términos foucaultianos— se convierte en escenario privilegiado para la unión con el dios mediante la embriaguez ritual, en busca de una experiencia visionaria que implicaba la disolución del yo y la apertura a lo sagrado.

En el ámbito religioso, las ménades formaban parte del séquito mítico de Dioniso y, presumiblemente, sirvieron de modelo para las practicantes de ritos reales exclusivamente femeninos durante el período helenístico (Porres 2013: 159-184). Su representación como mujeres furibundas, poseídas o en estado de trance abunda en varios soportes desde el período arcaico en adelante (Díez 2013: 275-399). La ménade atribuida a Escopas (ca. 330 a. C.), conservada en versión romana en mármol, ejemplifica con claridad la consolidación de un modelo iconográfico que cristaliza en el tiempo como símbolo del descontrol corporal y la experiencia extática de lo divino.

En la Grecia continental, el culto dionisiaco se institucionalizó en festividades urbanas y populares, como las Dionisias, celebraciones en honor al dios que incluían representaciones dramáticas concebidas como formas de expresión ritual (Henrichs 1990: 257-277). Las Grandes Dionisias de Atenas, celebradas en primavera, congregaban a la ciudadanía en torno a concursos teatrales en los que se escenificaban tragedias, comedias y dramas satíricos. Estas obras no constituían meramente entretenimiento, sino que funcionaban como actos religiosos destinados a provocar una catarsis colectiva y a fomentar la reflexión sobre la condición humana.

Ejemplo paradigmático de esta dimensión ritual son *Las Bacantes* de Eurípides, ya citadas, donde se dramatiza la confrontación entre racionalidad y éxtasis dionisiaco. El llamado Ciclo Tebano de Sófocles —compuesto por *Edipo Rey*, *Edipo en Colono* y *Antígona*— aunque no está directamente vinculado al culto de Dioniso, comparte con él motivos simbólicos como la transgresión, la revelación y la ambivalencia entre lo humano y lo divino, lo que permite establecer lecturas complementarias desde una perspectiva mística.

En contraste, las celebraciones rurales conservaron un carácter más orgiástico y comunitario, con procesiones, danzas extáticas y consumo ritual de vino, desarrolladas en entornos naturales que propiciaban la suspensión de lo socialmente aceptado (Bernabé 2012: 13-31). Festividades como las Dionisias rurales o las Antesterias mantenían una dimensión espontánea y participativa, en la que el vino, la música y el disfraz facilitaban estados alterados de conciencia. En ambos contextos —urbano y periférico— el teatro y el ritual se entrelazan como vías de acceso a lo sagrado, revelando el poder transformador de Dioniso como deidad de la ambivalencia, la revelación y el desorden creativo.

La expansión del culto dionisiaco, desde sus posibles raíces en Tracia y Asia Menor hasta su consolidación en la Grecia continental entre los siglos VIII y IV a. C., supuso una profunda transformación simbólica de la figura del dios. De divinidad periférica y ambigua, Dioniso pasó a ser concebido como potencia salvífica, mediador entre la vida y la muerte, entre el cuerpo y el alma. Su culto se institucionalizó en centros religiosos como Tebas —ciudad asociada a su nacimiento mítico—, Atenas —donde se integró en las festividades cívicas como las Dionisias— y diversas regiones del Peloponeso. Posteriormente, se difundió por el Mediterráneo oriental, alcanzando territorios como Egipto, Siria e Italia, donde adquirió una dimensión mística y funeraria, especialmente en el contexto del orfismo y en la religiosidad del mundo romano. Esta evolución doctrinal consolidó a Dioniso como figura liminar por excelencia.

### ***Liberación y muerte: los rituales dionisiacos***

Vinculados al culto dionisiaco —y en particular a las *ménades*, figuras femeninas que encarnan el frenesí ritual— se documentan diversos episodios de violencia simbólica relacionados con el erotismo, la intoxicación extática y la fragmentación corporal. Entre sus prácticas destaca la *omofagia*, es decir, la ingestión de carne cruda, realizada tras el desmembramiento de animales durante el trance colectivo. Este acto, conocido como *sparagmos*, designa el ritual de despedazamiento asociado a Dioniso.

Una representación significativa de este imaginario se encuentra en un ánfora de figuras negras, datada entre 540 y 535 a. C., conservada en el Cabinet des Médailles de la Biblioteca Nacional de Francia (inv. De Ridder. 222). En ella aparece Dioniso, identificado por una inscripción pintada, acompañado por dos ménades que portan una liebre y un ciervo como ofrendas. La escena ilustra el vínculo entre el dios, la caza ritual y el sacrificio extático, elementos centrales en la iconografía arcaica del culto.

También se registran episodios en los que las ménades ejercen violencia letal contra otros personajes. Las representaciones iconográficas de estas figuras portando armas cortantes —como dagas o cuchillos— comenzaron a difundirse con mayor frecuencia durante el período de la República Romana (509–27 a. C.).

Orfeo, hijo de Apolo y de la musa Calíope, es fácilmente reconocible por la lira que lo acompaña, símbolo de su virtuosismo musical. Con ella logra seducir a Eurídice y, más tarde, apaciguar a Cerbero durante su descenso al inframundo. Según relata Ovidio en las *Metamorfosis*, Orfeo es despedazado por las ménades tras rechazar el culto a Dioniso, en favor de una devoción apolínea (Ovidio, *Metamorfosis*, XI, 1–66). Tras la pérdida de Eurídice, se aparta voluntariamente de toda compañía femenina, lo que incluye el rechazo de las propias seguidoras del dios.

Este episodio se encuentra representado en un ánfora de figuras rojas, datada en el tercer cuarto del siglo V a. C., conservada en el Museo del Louvre (inv. MNB 1702; G 436). En ella se observa al poeta tracio con su lira, en actitud defensiva frente al ataque de una ménade que empuña un cuchillo con gesto amenazante.

Autores como Friedrich Nietzsche y Julio Cortázar —en su relato *Las ménades*— han reflexionado sobre la confrontación entre los principios apolíneos (orden, medida, racionalidad) y los dionisiacos (orgía, éxtasis, pérdida del control), encarnados respectivamente en las figuras de Orfeo y Dioniso. Esta oposición se manifiesta también en el arte figurativo: Dioniso evoluciona desde una representación solemne, vestida y barbada, hacia la imagen de un joven desnudo, imberbe, de rasgos suaves y a menudo embriagado, lo que refuerza su carácter ambivalente y extático. Buena muestra de ello es la copia romana (150 d. C.) que se conserva en el Museo del Prado (inv. E000087), donde observamos a un Dioniso benefactor. En contraste, Apolo se mantiene como arquetipo de juventud idealizada, atlética y luminosa, consolidando así la antítesis simbólica entre ambos dioses.

En la tragedia *Las Bacantes* de Eurípides, las ménades despedazan al rey tebano Penteo como castigo por haber prohibido el culto al dios y negado su divinidad (Macías 2020: 55-85; Cruz, Bermejo y Fernández 1997: 45-49). Dioniso llega a Tebas tras recorrer Asia Menor, acompañado por un séquito de mujeres poseídas por el frenesí ritual. Sin embargo, su presencia es desacreditada por las hermanas de Semele, como hemos comentado.

En respuesta, Dioniso induce a sus tías —Ágave, Ino y Autónoe— a participar en sus celebraciones orgiásticas, provocando su delirio. Aunque el dios es capturado por Penteo, logra escapar, mientras la población queda atónita ante los prodigios realizados por sus seguidoras. Los soldados enviados por el rey intentan capturarlas sin éxito, y son testigos de cómo las mujeres despedazan animales sin sufrir daño alguno. Penteo, movido por la curiosidad y el desprecio, solicita verlas. Dioniso lo engaña, induciéndolo a disfrazarse de mujer para espiar los rituales. En estado de trance, Ágave —su madre— lo confunde con una fiera y lo asesina junto a las demás ménades. Solo al recuperar la consciencia comprende que ha matado a su propio hijo, en una escena que encarna la tragedia del *sparagmos* como revelación y castigo.

Este episodio se encuentra representado, entre otros, en la tapa de una lecanis de cerámica ática de figuras rojas conservada en el Museo del Louvre (inv. G 445) (**Fig. 1**), y también en el arte romano, como se observa en el ciclo mural de temática mitológica de la Casa de los Vettii en Pompeya (ca. 62–79 d. C.). En uno de sus frescos, Penteo aparece rodeado por un grupo de ménades armadas, con los brazos abiertos y el cuerpo expuesto, dramatizando el momento previo al desmembramiento ritual (**Fig. 2**).



**Fig. 1.** Autor desconocido. Muerte de Penteo a manos de Ino y Ágave. Detalle de la tapa de una lecanis de cerámica ática de figuras rojas (450–425 a. C.), Museo del Louvre (inv. G 445).  
© Wikimedia Commons. Dominio público. Consulta: 7 de septiembre de 2025.



**Fig. 2.** Wolfgang Rieger. Penteo siendo despedazado por las ménades. Fresco romano en la pared norte del triclinio de la Casa de los Vettii (VI 15, I), Pompeya. © Wikimedia Commons. Dominio público. Consulta: 7 de septiembre de 2025.

## Dioniso y el mundo funerario

La representación dionisiaca en el arte funerario romano revela una profunda carga simbólica, articulando aspectos teológicos, especulativos y esotéricos. A partir del siglo II d. C., y con especial desarrollo en el siglo III, las imágenes asociadas al culto de Dioniso se incorporan a la ornamentación de numerosos sarcófagos, donde funcionan como dispositivos visuales que invitan a reflexionar sobre el fin de la vida, la transformación del ser y la continuidad espiritual.

En este contexto, Dioniso aparece como figura central del *thíasos*, acompañado por ménades, sátiros, silenos y personajes como Pan, todos representados en escenas de danza, música y celebración. Estas composiciones no se limitan a evocar el desorden ritual, sino que exaltan la energía vital y sugieren una posibilidad de trascendencia más allá del cuerpo físico.

Entre los múltiples ejemplos conservados, destacamos una tapa de sarcófago del segundo cuarto del siglo III d. C., perteneciente a la colección del Museo del Louvre (LL 49; N 540; Ma 1346.1) (**Fig. 3**). Además de las escenas dionisiacas canónicas, puede identificarse a Ariadna dormida, siendo descubierta por el dios. Ariadna constituye una figura clave en este contexto, pues, tras ser abandonada por Teseo, es asumida por Dioniso en el ámbito celeste, lo que transforma su dolor humano en plenitud trascendente. Su partida del plano terrenal al universo de los dioses simboliza la superación de la muerte y la promesa de renovación. Por ello, es frecuente encontrar sarcófagos en los que se representa su banquete nupcial, metáfora del paso hacia una nueva dimensión. Resulta evidente que su unión supera el plano de lo afectivo, configurándose como un emblema de redención.



**Fig. 3.** Sarcófago romano de mármol con el mito de Dioniso y Ariadna, ca. 235 d. C. Museo del Louvre, inv. Ma 1346. ©Wikimedia Commons. Dominio público. Consulta: 7 de septiembre de 2025.

La estética dionisiaca, con su dinamismo y exuberancia, deviene una alternativa visual al *pathos* de otras representaciones mortuorias. La animosidad del *thíasos* propone una visión esperanzadora del más allá, encarnando una cosmovisión en la que el tránsito hacia la muerte se inscribe en una lógica de transformación y renacimiento espiritual. Dioniso actúa como guía del alma en su viaje hacia lo eterno, hallando paralelos con divinidades como Osiris en el Egipto ptolemaico.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERNABÉ, Alberto (2012): “Efectos integradores y desintegradores de los misterios y los ritos dionisiacos en la Grecia antigua”, *Bandue: Revista de la Sociedad Española de Ciencias de las Religiones*, nº 6, pp. 13-31.
- CRUZ, María de la; BERMEJO, Carmen; FERNÁNDEZ, Ana María (1997): *Textos para la iconografía clásica*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, [vol. I].
- DÍEZ, Fátima (2013): “Dioniso en la figuración arcaica”. En: BERNABÉ, Alberto; JIMÉNEZ, Ana Isabel; SANTAMARÍA, Marco Antonio (coords.): *Dioniso. Los orígenes. Textos e imágenes de Dioniso y lo dionisiaco en la Grecia Antigua*. Liceus, Madrid, pp. 275-399.
- GARCÍA, César (2017): “Para la comprensión de la tragedia. ¿Quién es Dioniso?”, *Byzantion Nea Hellás*, nº 36, pp. 347-371.
- GONZÁLEZ, Juan Ignacio (2009): *Dioniso. El dios del vino y la locura*. El Almendro, Córdoba.
- GRIMAL, Pierre (1981): *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. Francisco Payarols. Paidós, Barcelona.
- HENRICHS, Albert (1990): “Between City and Country: Cultic Dimensions of Dionysus in Athens and Attica”. En: GRIFFITH, Mark; MASTRONARD, Donald J. (eds): *Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*. Princeton University Press, Princeton, pp. 257-277.
- MACÍAS, Sara María (2020): *Bacantes. Eurípides. Edición bilingüe anotada y comentario*. Abada, Madrid.
- PORRES, Silvia (2013): “Maenadic Ecstasy in Greece: Fact or fiction?”. En: BERNABÉ, Alberto; HERRERO DE JÁUREGUI, Miguel; JIMÉNEZ, Ana Isabel; MARTÍN, Raquel (eds.): *Redefining Dionysos*. De Gruyter, Berlín, pp. 159-184.



# LAS EVIDENCIAS DE LA MUERTE

## VISTAS A TRAVÉS DE LA HISTORIA Y LOS RESTOS ARQUEOLÓGICOS DE LA ANTIGÜEDAD GRECOLATINA

Diego PRIETO LÓPEZ – CSDMM - UPM  
[diego.prieto.lopez@fundisma.upm.es](mailto:diego.prieto.lopez@fundisma.upm.es)

## Introducción

Las sociedades grecolatinas mostraron un gran cuidado a la hora de desarrollar los rituales funerarios, algo que podemos evidenciar hoy en día gracias a las descripciones que tenemos de ellos, a partir de las cuales puede constatarse que existió una gran visibilidad pública de lamentación por la pérdida de una persona, como en los procesos de enterramiento y la construcción de tumbas. Al final, como es lógico, la mayor parte de los procesos de enterramiento dependían de la capacidad económica del fallecido y de su familia. Queremos analizar cómo fueron estos procesos en Grecia, Etruria y Roma, no solo centrándonos en los rituales sino también en la información que nos han aportado las excavaciones arqueológicas de las necrópolis.

## Grecia

Los rituales funerarios de la antigua Grecia eran una manifestación teatral perfectamente estructurada, donde cada una de las fases seguía un orden preestablecido y con un gran valor simbólico. Por este motivo, los griegos extremaban el cuidado del cuerpo de la persona que había fallecido hasta su enterramiento. Una cuestión a resaltar es que todos los rituales que rodeaban la muerte estaban fuera de las esferas religiosas de la sociedad griega.

La primera fase del ritual que acompañaba a la muerte era conocida como la *próthesis*, momento en el que se desarrollaban las ceremonias preparatorias del cuerpo yacente, como el lavado y perfumado del cuerpo, junto con el vestido que debía de llevar el fallecido para ser expuesto durante un día completo. Estas labores de preparación y adorno del cuerpo del fallecido eran llevadas a cabo por mujeres de la familia o, también, por mujeres especializadas en este tipo de menesteres. La limpieza no solo tenía un fin de higiene y de decoro, sino que también estaba detrás la purificación simbólica del cuerpo y del destino del alma del fallecido.

El lamento público que se hacía sobre la persona fallecida estaba caracterizado por expresiones de dolor manifestadas sobre todo por mujeres, las *plañideras*, que no solo pertenecían al círculo íntimo, sino que también podían ser contratadas para tal fin, siempre y cuando el estatus de la familia así lo permitiera. Dentro de la exhibición de dolor que se realizaba en un ambiente doméstico se leían himnos en honor al muerto.

La segunda fase del ritual funerario, llamada *ekphorá*, se realizaba al tercer día tras la muerte y consistía en trasladar el cuerpo desde el velatorio hasta el lugar de la inhumación o cremación. Aunque ambas prácticas coexistían, la inhumación era más habitual, ya que permitía construir monumentos en memoria del fallecido. Las tumbas solían ubicarse fuera de las ciudades, marcando una separación entre los vivos y los muertos, aunque en casos excepcionales podían realizarse enterramientos dentro del ámbito urbano.

La tercera fase del ritual incluía tres momentos: la preparación del ajuar funerario, formado por objetos personales y ofrendas para acompañar al difunto en el más allá; los sacrificios animales en su honor, destinados a acompañarlo en su tránsito; y, finalmente, un banquete funerario, celebrado antes del entierro definitivo, en el que se creía que el alma del difunto participaba simbólicamente. En ocasiones, especialmente cuando se trataba de personas destacadas, también se organizaban competiciones atléticas o literarias para exaltar su memoria y facilitar su paso al más allá.

Una vez era depositado el cuerpo del fallecido en la tumba, el culto funerario se extendía durante un período de siete a doce días, terminando todo con una importante ceremonia alrededor de la tumba en la que se ponía fin al período de luto. Al poner fin al luto terminaba una fase peligrosa para los familiares, debido a que se creía que a partir de ese día el difunto había sido admitido en el Hades y no era una amenaza para los vivos. Aunque el alma ya estuviera en el Más Allá los descendientes asumían la responsabilidad del cuidado continuado de la tumba, así como la realización de sacrificios y ofrendas de forma regular a su antepasado.

Durante los primeros siglos, las tumbas griegas eran simples y austeras, generalmente fosas excavadas en el suelo o cistas cubiertas con tierra y señaladas por un túmulo, sobre el cual se colocaba una cerámica o estela sencilla. A finales del siglo VII a.C., comenzaron a adquirir un carácter más monumental, rodeadas de muros y adornadas con *kouroi* funerarios y estelas esculpidas.

En la época clásica, las necrópolis se transformaron en espacios más elaborados y familiares, con recintos amurallados y decoraciones artísticas como esculturas, cerámicas pintadas y escenas de despedida grabadas en las lápidas, como se observa en la necrópolis del Cerámico de Atenas (**Fig. 1**).



**Fig. 1.** Vista de algunas tumbas del Kerameikos de Atenas. S.VI a. C - VI d. C. Atenas, Grecia. Fotografía del autor.



**Fig. 2.** Túmulo funerario de Maratón. 490 a. C. Maratón, Grecia. Wikimedia Commons.

Existieron también enterramientos excepcionales, como los túmulos colectivos de Maratón (**Fig. 2**) o los monumentos conmemorativos de las Termópilas y Queronea. Las tumbas monumentales más desarrolladas procedían de Asia Menor, influenciadas por el arte oriental, destacando ejemplos como la Tumba de las Harpías en Jantos y los mausoleos columnados. Además, las tumbas hipogeas o subterráneas, decoradas con pinturas murales, aparecieron desde el siglo VI a.C. y evolucionaron en el helenismo, influyendo en las culturas etrusca e itálica.

## Etruria

Los etruscos eran un pueblo con una profunda religiosidad y que daba mucha importancia a la preparación con el fin de afrontar la muerte para que la existencia en el Más Allá fuera lo más digna posible. Todas las conclusiones que se han sacado de las investigaciones sobre la muerte de los etruscos son a partir de los restos arqueológicos que se han documentado en las numerosas necrópolis de la península Itálica, entre las que podemos destacar la de Chiusi o la de Cerveteri (**Fig. 3**), que tienen una gran cantidad de pinturas e inscripciones funerarias.



**Fig. 3.** Vista de los túmulos funerarios de la necrópolis de Banditaccia. S. IX - III a. C. Cerveteri, Italia. Fotografía del autor.

Si partimos de las investigaciones de Blázquez el rito más antiguo y más habitual entre los etruscos fue la cremación de los cuerpos, aunque también hay evidencias de inhumaciones. Los etruscos creían en una vida después de la muerte y en que los fallecidos, al ser enterrados, estaban en contacto con la tierra, y por lo tanto se encontraban más cerca de su paradero final. Las cenizas de los fallecidos eran depositadas en urnas con forma de casa (**Fig. 4**), o en cerámicas que tenían una tapa cerrándolas, en el caso de que los restos fueran femeninos, o un casco metálico en bronce o en hierro, en caso de que fueran restos masculinos. Tenemos también cajas funerarias de pequeño tamaño en las que se depositaban las cenizas del difunto, siendo un buen ejemplo la colección del Museo de Volterra, destacable porque muchas incorporan el retrato de los fallecidos o inscripciones. También tenemos tumbas en las que se depositaba el cuerpo inhumado de una pareja, como el Sarcófago de los esposos, conservado en el Museo de Villa Iulia de Roma.



**Fig. 4.** Urna funeraria con forma de casa para las cenizas de un fallecido y su ajuar. S.VIII-VII a. C. Museo de los Foros. Roma. Fotografía del autor.

El imaginario funerario etrusco se conoce principalmente a través de la arqueología y los restos hallados en sus tumbas subterráneas, que reproducen la estructura y decoración de las viviendas. Las tumbas más antiguas (siglos IX–VII a.C.) eran pozos o cámaras subterráneas, a las que se accedía por un corredor. Posteriormente surgieron los túmulos, grandes sepulcros circulares que simbolizaban el poder y estatus del difunto, especialmente presentes en la necrópolis de Cerveteri. En la etapa final, aparecieron las *tumbas dado*, más simples y alineadas, reflejando una época de decadencia y menor ostentación ante el dominio romano.

La arquitectura funeraria etrusca reproducía el espacio doméstico con pasillos, atrios y una sala principal (*tablinium*) para los restos y ofrendas. Muchas tumbas presentan elementos arquitectónicos tallados —como techos a dos aguas, columnas y decoraciones griegas— y pinturas murales que simbolizan el hogar del difunto en el más allá. En conjunto, las necrópolis etruscas son un reflejo de las ciudades de los vivos, mostrando la organización y valores de su sociedad.

Las prácticas funerarias son de clara herencia griega y con una evidente función religiosa, la cual estaba enfocada a asegurar el paso y la entrada de los muertos en el Más Allá. Estas prácticas posiblemente se llevaron a cabo en el entorno de las tumbas, de forma periódica y por sus descendientes. Las prácticas podrían consistir en libaciones, ofrendas vegetales o, incluso, sacrificios de animales. Los cultos se podrían desarrollar dentro de las tumbas, delante o encima de ellas, o en un altar.

El ajuar funerario que se ha encontrado en el interior de las tumbas podría ser considerado una ofrenda para los muertos, para los antepasados o para los dioses del inframundo. Se han documentado en las tumbas carros de oro, figuras antropomorfas, de animales y también máscaras fúnebres colocadas sobre las tumbas con las posibles facciones del fallecido. Algunas de las ofrendas también podrían ser parte de los objetos personales que el fallecido necesitaría en su vida del Más Allá. Los túmulos tenían enterramientos individuales, por ello se colocaban las ofrendas en cada uno de los nichos y nunca eran quemadas con los restos del fallecido.

La pintura en las tumbas es muy significativa y permite interpretar una parte importante de los rituales del pueblo etrusco. Refleja las creencias espirituales, pero también encontramos representaciones del banquete en los muros o competiciones atléticas, todo ello en honor a los fallecidos. Un ejemplo de este tipo de pinturas es el cipo funerario documentado en Chiusi y fechado entre el 480 y 470. La influencia griega en los rituales funerarios etruscos es muy evidente, dada la similitud de aspectos, como el viaje de las almas al inframundo, el banquete o la celebración de juegos o carreras de caballos. En las pinturas y en unas cincuenta urnas conservadas en el Museo de Volterra aparece representado el recorrido que debía realizar el muerto para llegar al Más Allá, que no era nada fácil, y en el que tendría que hacer frente a toda clase de monstruos. Esto lleva a pensar a muchos investigadores que los etruscos poseían una gran interés y preocupación por lo que había detrás de la muerte.

## Roma

La muerte en Roma es heredera de los rituales griegos y etruscos, pero tiene ciertas peculiaridades que la hacen ser diferente. Hay dos corrientes entre los investigadores. Unos afirman que el tránsito al más allá era diseñado por el individuo de forma particular dentro de sus creencias y posibilidades, lo que podría ser un plan de salvación del alma, que tenía que ir de la vida a la muerte con la ayuda de los dioses, para evitar que el fallecido tuviera una mala existencia en el mundo de los muertos. La otra corriente es partidaria de que los ritos comenzaban en el momento en el que una persona veía que se acercaba la muerte, y no solo tenía como fin el descanso eterno del fallecido, sino librar a la familia de la mácula de la muerte a través del descanso eterno.

La muerte romana no se puede explicar sin entender la importancia de un concepto para ellos como era el *funus* o cuidado *post mortem* que se le daba al cuerpo del fallecido para que el alma no cayera en pena y pudiera tomar venganza en contra de los vivos. El *funus* comenzaba con la muerte de un familiar y tenía por final la inhumación o cremación del cuerpo. Las dos prácticas funerarias estaban perfectamente reconocidas, al igual que en Etruria y en Grecia. Este ritual era más que decidir si cremar o inhumar un cuerpo, se trataba de un verdadero montaje teatral para poder despedir al fallecido. El ritual del *funus* sigue un proceso de varios pasos que se debía llevar a cabo de forma obligatoria para todos, sin distinción, con o sin mucho ornato. La ceremonia fúnebre era en realidad un acto social de despedida individual y colectiva.

El primer paso del *funus* era el lamento fúnebre, que consistía en llamar en voz alta al difunto por su nombre, lo que se denomina la *conclamatio*, en señal del último saludo. La función de este paso era despedir al fallecido, ya que este, al no responder, evidenciaba su muerte. Al no responder el muerto, este tenía que ser bajado de la cama y se le tenía que poner de rodillas, para ser posteriormente sentado en el suelo y lavar el cuerpo con agua tibia y perfumada para evitar la rápida descomposición del cuerpo. El lavado del cuerpo era el segundo paso del *funus*. El lavado con agua tibia era llevado a cabo por la familia, a la vez que se le untaba de aceites esenciales para purificar el cuerpo, liberándolo de toda suciedad y que pudiera pasar al Más Allá; era algo simbólico e higiénico, que possibilitaba que el fallecido se fuese sin penas ni problemas, al estar totalmente limpio. El uso de agua caliente tenía que ver con la posibilidad de que el sujeto no estuviera muerto, y era una manera de asegurarse. Una vez limpio, el cuerpo era expuesto en el atrio de la casa, rodeado de todo el boato necesario con el fin de manifestar el poder y riqueza familiar. Se destacan aspectos como el catafalco en el que era expuesto el cuerpo y todo lo que le rodeaba de decoración, usándose tapices, marfiles y toda clase de aromas, sin olvidar las velas que se encendían a su alrededor, las coronas ofrecidas o el número de plañideras que lloraban la muerte de la persona a la que se estaba velando. El cuerpo nunca podía dejarse solo por si alguien lo ultrajaba.

El tercer paso era el traslado del cadáver, que se llevaba a cabo por la noche a la luz de las lucernas y las antorchas. El cadáver tenía que ser trasladado desde el domicilio hasta su sepultura o hasta la pira; esto cambiaba en caso de ser un personaje público ilustre. Antes de salir de la casa el cuerpo, se realizaban imágenes de cera o yeso con la cara del fallecido que debían ser depositadas en el altar familiar junto con las del resto de los antepasados, una vez terminaran todos los rituales. Estas máscaras funerarias nacen en el mundo etrusco y se denominan *imagines maiorum*. El fallecido se convertiría en un dios familiar o dios Manes encargado de proteger y ayudar a sus descendientes de la *gens* familiar; pero si no recibía una buena sepultura podía quedarse sin cruzar el Más Allá y volver a vengarse. La *traslatio* del cuerpo del fallecido se convertía en un momento de exhibición del poder de la familia, lo que podemos denominar la *pompa funebris*, en la que se aumentaba la manifestación del poder y se producía un verdadero espectáculo teatral.

Polibio nos describe este hecho de la siguiente manera: *Cuando ... muere un hombre ilustre... lo conducen al ... foro... todo el mundo experimenta una emoción tal, que el duelo deja de parecer limitado a la familia y pasa a ser del pueblo entero.* No deja de evidenciar Polibio que para los romanos la pervivencia de la memoria de un difunto era muy importante. Este tipo de representación teatral pública se realizaba con los emperadores, senadores y otros ciudadanos ilustres de los cuales no quisieran perder su memoria. Pero también hacían lo contrario cuando el Senado consideraba que alguna persona no había causado beneficio a Roma, sino más bien perjuicio. Así, ya fueras emperador o tuvieras otro cargo público, tu memoria podía ser borrada, como fue el caso de Calígula o Nerón.

La última fase del *funus* era la cremación o la inhumación. En Roma ambos sistemas de tratamiento del cuerpo convivieron en el tiempo. La cremación tenía detrás un proceso y un ritual. El cuerpo era colocado sobre una pira de troncos mezclados con papiro para que la combustión fuera mucho más rápida. Los ojos del muerto eran abiertos al ser colocado sobre la pira, para que diera sensación de fallecido y su alma pudiese ver todos los rituales que se estaban llevando a cabo. No hay que olvidar que la pira se rodeaba de sus pertenencias y de ofrendas que le debían de acompañar en su vida en el inframundo. En Roma uno de los motivos por los que la cremación de los cuerpos triunfaba se debía a que como se producía la separación definitiva del cuerpo y el alma, al ser destruida la parte material por el fuego, el alma era obligada a ir al Más Allá, porque su soporte ya no existía en el mundo de los vivos y esta no podría regresar para atormentar a los que se quedaban. En caso de que se produjera la inhumación, el cuerpo tenía que ser enterrado en la necrópolis, que, como en el caso de Grecia, se encontraba fuera de los muros de la ciudad en los caminos de acceso, algo perfectamente regulado por la Ley de las XII Tablas. Si no era enterrado de forma honrada, el alma se vengaría y volvería a atacar el mundo terrenal. En ambos casos, es patente lo supersticioso que era el pueblo romano.

Roma heredó de los etruscos la celebración de juegos gladiatorios y competiciones en honor del difunto. No sabemos en qué momento se comenzaron a celebrar este tipo de competiciones y divertimentos para recordar y honrar al fallecido, pagado por él antes de fallecer o por su familia. Valerio Máximo (II, 4-7) nos dice que el primer espectáculo de gladiadores se celebró en Roma en el foro boario, bajo el consulado de Apio Claudio y Quinto Fulvio. Este fue organizado por los hijos de Bruto Pera, Marco y Décimo, para conmemorar el fallecimiento de su padre, pero también para reanimar a la *gens* y recuperar o adquirir fama en Roma con el fin de obtener contratos o favores por parte de otros ciudadanos.

Los romanos tenían la libertad de decidir dónde ser enterrados o incinerados, siempre que no fuera dentro de un espacio urbano. Esta libertad estaba condicionada por la capacidad económica de cada uno de los individuos, por las tradiciones familiares y por las disposiciones legales vigentes. La primera era contar con un espacio físico en el que depositar el cuerpo o las cenizas. La necesidad que tenían muchos romanos de ser enterrados de forma correcta los llevaba a confiar en la generosidad de sus patronos, que les permitían adquirir un espacio barato en un columbario en el que depositar una urna con sus cenizas, o formar parte de alguna sociedad funeraria (*collegia funeraticia*), mediante la cual podían permitirse pagar los costes de funeral y de la tumba poco a poco, una suerte de seguro fúnebre. Las tradiciones familiares tenían que ver con las propiedades de algunos patricios romanos, terrenos en que sus antepasados se habían ido enterrando y que sus descendientes deberían también usar para seguir honrando a la *gens* familiar. La Ley de las XII Tablas antes mencionada marcaba la imposibilidad de ser enterrado dentro del *pomerium* sagrado de la ciudad y que solo podrían hacer excepciones si lo autorizaban los pontífices.

Las tumbas, tal como hemos señalado, se encuentran situadas a las entradas de las ciudades, aunque también tenemos otras individuales o monumentos funerarios diseminados por el espacio geográfico del territorio de Roma, debido a que muchas se levantaban en fincas privadas. Estar situadas en las entradas de las ciudades o fincas privadas prevenía la posible profanación de estas por la protección que se ejercía sobre ellas. La necesidad que tuvieron muchos romanos de levantar monumentos funerarios en lugares de tránsito, como las salidas de las urbes, tendrá como consecuencia la creación de ciudades de los muertos, como vemos en las diferentes puertas de Roma, Ostia Antica (**Fig. 5**), Baelo Claudia, o Pompeya, entre otros muchos ejemplos. Tenemos toda clase de tipologías de tumbas: un simple hoyo abierto en el suelo recubierto de tejas con una indicación en la superficie por medio de una estela, altar o pilar; tumbas excavadas en la roca; tumbas con forma de torre, de horno o piramidales; mausoleos familiares como el de Augusto o Adriano en Roma; o enormes complejos funerarios con suntuosas tumbas rodeadas de jardines, pórticos y espacios para banquetes rituales. El fin de todas estas tumbas, en mayor o menor medida, era que el nombre del fallecido perdurase en el tiempo como si se tratara de un honor. A menudo la voluntad del finado, su oficio o los deseos de sus deudos y herederos determinaban el tipo de tumba.



**Fig. 5.** Columbarios de la necrópolis situada en el acceso por tierra a la ciudad de Ostia Antica. S. II a. C. - IV d. C. Ostia, Italia. Fotografía del autor.

## Conclusión

Una de las ceremonias más importantes en cualquier sociedad es el modo en el que un grupo o un individuo despide a sus seres queridos cuando se produce su fallecimiento. La idiosincrasia de los pueblos que formaron la civilización grecolatina tuvo una cultura material de lo funerario compleja y llena de matices. A lo largo del tiempo se documentan ceremonias y tipos de enterramiento en los que predominan los ritos de incineración frente a los de inhumación. Las tipologías de tumbas son variadísimas, como lo fueron las emociones que hoy en día son clave a la hora de evaluar las producciones artísticas: *prothesis*, ceremonias de llanto, *ekphorá*, incineración o inhumación, escenas de despedida, etc. Un rico universo lleno de matices.

## BIBLIOGRAFÍA

- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2017): *Arte etrusco y romano. Del Tíber al Imperio universal*. Escolar y Mayor Ediciones, Salamanca.
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2019): *Historia del arte griego. Obras y artistas de la antigua Grecia*. Escolar y Mayor Ediciones, Salamanca.
- HERRERA VALENCIANO, Minor (2023): “Prácticas funerarias en las Antiguas Civilizaciones Griega, Etrusca y Romana: descripción a partir de la *Ilíada*, la *Eneida* y registros arqueológicos”, *Revista de Lenguas Modernas*, nº 38, pp. 1-21.
- JIMÉNEZ VIALÁS, Helena; PRADOS MARTÍNEZ, Fernando (2022): “La necrópolis hispanorromana de Baelo Claudia (Tarifa, Cádiz). Muerte y memoria entre dos continentes”. En: *Actualidad de la investigación arqueológica en España IV (2021-2022): conferencias impartidas en el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones, pp. 279-297.
- REQUENA JIMÉNEZ, Miguel (2020): “La muerte en la antigua Roma”, *Pasajes*, nº 59, pp. 70-93.
- ROMÁN LÓPEZ, María Teresa (2006-2007): “La muerte en el mundo clásico”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, t. 19-20, pp. 331-355.



# LOS ROSTROS DE LA MUERTE. EL RETRATO FUNERARIO EN LA ANTIGÜEDAD

Lorena RODRÍGUEZ CHVATAL – Dpto. Historia del Arte UCM  
lorodrag@ucm.es

## Introducción

El retrato funerario constituye una de las manifestaciones artísticas más significativas de la Antigüedad por su capacidad para conjugar la dimensión estética con la humana en un único espacio de rito y memoria. Numerosas culturas desarrollaron tradiciones específicas relativas a la representación del rostro humano en un contexto mortuario, reflejando no solo su concepción religiosa, sino también sus aspiraciones sociales de pervivencia y el humano anhelo por trascender. Así, las efigies de los fallecidos funcionaron como un dispositivo –religioso, social y político– destinado a preservar el nombre y la presencia del individuo frente a la fugacidad de la vida.

Las sociedades antiguas construyeron imágenes que no solo debían perdurar en el tiempo, sino actuar en sistemas rituales y sociales concretos. Otorgar una forma y una nueva materialidad al rostro era, en última instancia, construir una presencia que resistiera el paso del tiempo y que cumpliera una función dentro de circuitos de ofrenda, legitimación y afecto; por ello, atender tanto a las estrategias empleadas en su realización como a su evolución ofrece la posibilidad al público actual de descubrir un amplio y variado repertorio de prácticas que revelan una preocupación común: la permanencia de la identidad frente a la disolución de la muerte. El retrato funerario aparece, de este modo, como mediador universal entre la presencia física extinguida y la memoria viva de la comunidad.

## Mesopotamia: imágenes tipificadas y presencia votiva

En Oriente Próximo, desde los sumerios hasta los persas, la práctica funeraria tendió a priorizar la tipificación sobre la individualización de los personajes. Las estelas votivas y los relieves, soportes habituales para este tipo de representaciones, mostraban figuras con convenciones iconográficas claras –en ocasiones, en escenas de banquetes o sacrificios– cuya función principal era asegurar la memoria del fallecido, así como su integración en el orden cósmico. Tanto en Mesopotamia como en las zonas limítrofes, la imagen representada se dirigía a inscribir al individuo en un universo regulado por deidades y por un orden cívico; por ello, las imágenes tendían frecuentemente a reproducir tipos, actitudes rituales o atributos sacerdotales más que rasgos fisionómicos privados, como bien muestra la estela funeraria de Si-Gabbor (s.VII a. C.).

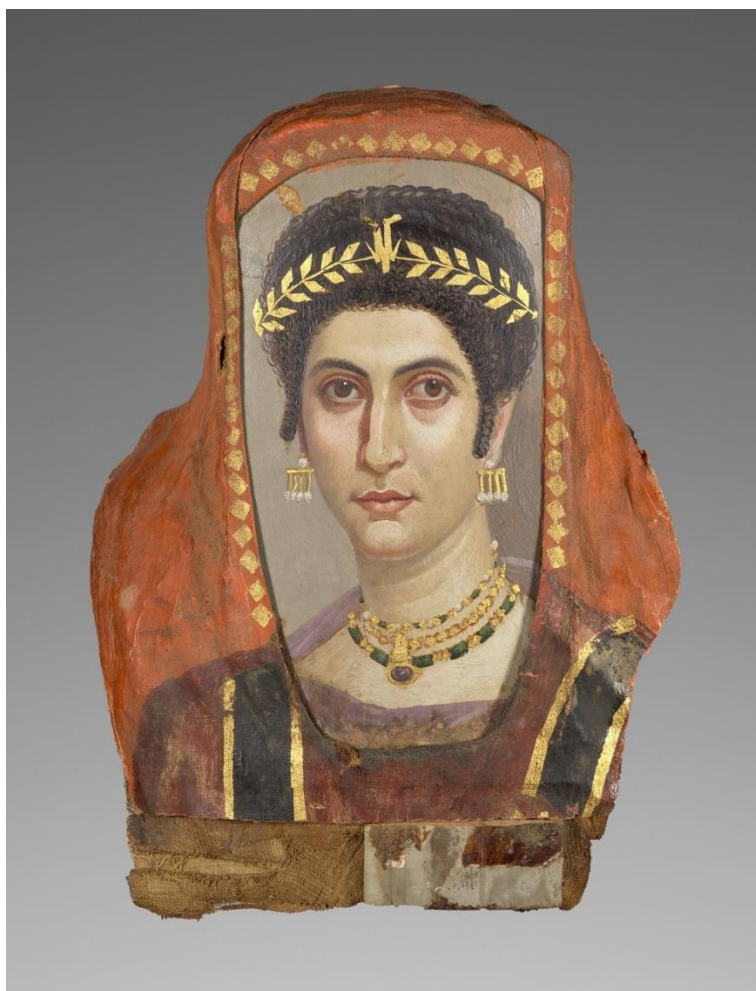
El recuerdo permanecía gracias a signos recurrentes y eficaces que resultaban reconocibles para la comunidad; de este modo, el énfasis no recaía propiamente en la representación sino en su función votiva, evidenciada también en esculturas de devotos halladas en templos que, aunque no son muestras funerarias en sentido estricto, ilustran el valor otorgado a la presencia permanente del rostro humano en relación con lo divino.

Por tanto, la aportación mesopotámica al fenómeno funerario radica en la tipificación de la figura como portadora de función ritual. Más que retratar individuos, buscaban perpetuar su papel en el orden social y religioso.

### **Egipto: el eterno rostro del *ka***

La civilización egipcia, por el contrario, ofreció una de las aproximaciones más complejas y persistentes al retrato funerario, dado que su cosmogonía exigía para el *ka* –entendido como la fuerza vital que sobrevivía al fallecimiento del individuo– un soporte físico reconocible para preservar su identidad para la vida después de la muerte. Su configuración desde los inicios del Estado faraónico favoreció una evolución formal y material que afectó a los convencionalismos que habían guiado su ejecución. La máscara funeraria de oro empleada en las tumbas reales constituye el extremo simbólico de esa preocupación: además de su valor material, proyectaba autoridad dinástica y definía la participación de su portador en el orden divino, así como, a través de unos rasgos idealizados, garantizaba un rostro incorruptible al faraón; una de las muestras más sobresalientes es la máscara que formaba parte del ajuar funerario de Tutankamón (s. XIV a. C.). Al mismo tiempo, en contextos de menor relevancia, la producción de máscaras en materiales pobres y las pinturas contribuyeron a garantizar que el rostro quedara fijado para la recepción de ofrendas.

Bajo dominio romano, emergieron los célebres retratos de El Fayum, los cuales demuestran una hibridación tanto técnica como cultural. Pintados con la técnica de la encáustica –que emplea cera caliente como aglutinante y necesita de una superficie porosa para su correcta aplicación– sobre las tablas que acompañaban a las momias, estos retratos imprimieron no solo los rasgos individuales de cada fallecido sino una intensidad en la mirada que establecía un vínculo singular entre vivos y difuntos, fusionando la demanda ritual egipcia con sensibilidades pictóricas grecorromanas (**Fig. I**).



**Fig. 1.** Retrato de momia de una mujer, s. I. d.C. Los Ángeles, Getty Museum, 8I.AP.42.

En Egipto, por tanto, el retrato funerario alcanzó un nivel de sofisticación único, combinando veracidad y simbolismo. Se trataba de imágenes destinadas a preservar el rostro como garante de inmortalidad, no solo para el individuo, sino también como reflejo del orden divino que sostenía al Estado.

### **Grecia: idealización y memoria cívica**

La relación entre retrato y memoria adoptó formas diversas según el tiempo y el estatus social en el amplio vergel cultural que dominó la Antigua Grecia. Con la civilización micénica, las máscaras depositadas en las tumbas de las élites, realizadas en materiales ricos, funcionaban como signos de prestigio asociados a una tradición palaciega e, incluso, heroica: más que conservar el recuerdo de sus rasgos, eran representaciones idealizadas que conferían una dignidad que vinculaba al muerto con lo divino (**Fig. 2**).



**Fig. 2.** Máscara funeraria, med. s. XVI a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional de Atenas, Nat. Mus. 624.

En el período clásico, las estelas funerarias áticas –así como numerosas creaciones pictóricas sobre cerámica– privilegiaron la evocación de las virtudes cívicas y familiares sobre la individualización fisionómica: el retrato funerario se inclinó hacia la idealización para presentar a los fallecidos como partes integrantes de una comunidad política y moral y, con ello, de la polis. Un caso paradigmático es la estela de Hegeso (s.V a. C.).

Con la expansión del mundo griego bajo Alejandro y sus sucesores, se produjo un viraje hacia el realismo. No obstante, incluso en este contexto, el retrato funerario siguió ligado a la memoria de virtudes y no a la mera representación anatómica.

Así, el retrato funerario griego debía ser leído en clave colectiva. Al inscribirse en las necrópolis, reforzaba la cohesión cívica y la memoria de los valores ciudadanos. Solo en época helenística, con el auge del realismo y del retrato individual, se realizaron representaciones más próximas al naturalismo, anticipando preocupaciones que Roma llevaría al extremo.

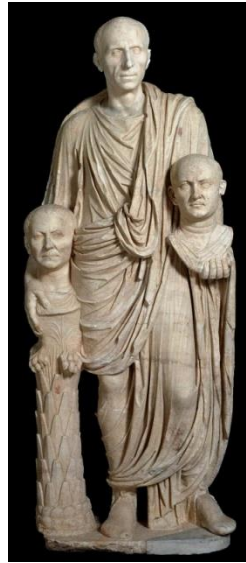
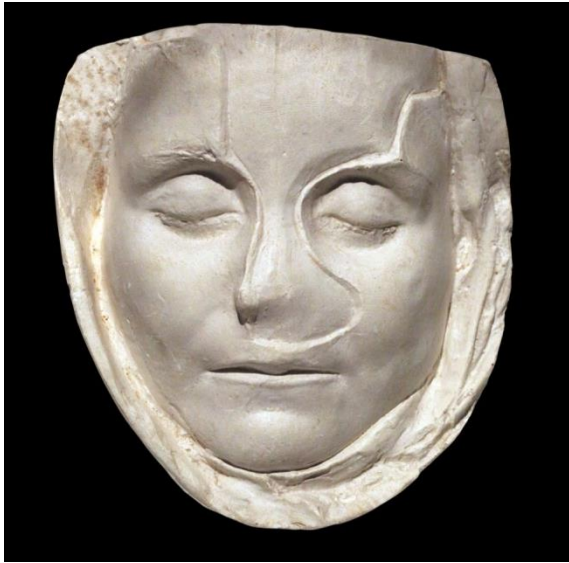
## Etruria y Roma: individualización, linaje, propaganda y memoria afectiva

Los etruscos ofrecieron soluciones singulares que combinaron influencias helénicas con un lenguaje propio. Su arte funerario, centrado en tumbas hipogeas y sarcófagos, estuvo marcado por la importancia del banquete como rito de tránsito, un elemento que se convirtió en un recurso iconográfico propio del retrato de los difuntos. Otros aspectos que tuvieron una acusada presencia fueron las escenas afectivas y domésticas, como bien ejemplifica el conocido como Sarcófago de los esposos, procedente de Cerveteri (s. VI a. C.), lo que podía sugerir la continuidad de estas actividades tras la muerte. Ciertamente es que la individualización existía, pero siempre dentro de un código estilístico que priorizaba la expresividad y la significación social sobre un registro puramente realista. No obstante, en siglos posteriores proliferaron las urnas cinerarias con tapas en forma de bustos; muchas de ellas incorporan un grado creciente de realismo fisonómico, evidenciando la transición hacia la sensibilidad romana.

La aportación etrusca al fenómeno del retrato funerario radica, por tanto, en la integración de la memoria afectiva en el arte funerario: los difuntos no se representan como figuras distantes, sino como seres cercanos, acompañantes en el banquete eterno.

Roma elevó el retrato funerario a una función central en la construcción de memoria pública y legitimidad política sin perder su espíritu realista; no se buscaba únicamente representar a los difuntos, sino afirmar la continuidad de la *gens* –el linaje– y el prestigio social.

Es destacable la tradición de las *imagines maiorum*, que cumplían con una función didáctica e inspiradora en el seno familiar al preservar los valores éticos de los antepasados. Elaboradas a partir de máscaras de cera tomadas del rostro de la persona fallecida, obtenían una impresión fiel y detallada de sus facciones (**Fig. 3**). Tras su preparación, eran expuestas en el atrio de la *domus* familiar, configurando lo que casi podría considerarse una galería genealógica; asimismo, eran exhibidas públicamente en procesiones fúnebres, actuando como dispositivos de legitimación, tal y como se muestra en el Togado Barberini (s. I d.C.) (**Fig. 4**). El historiador griego Polibio lo describía así: *La imagen es una máscara de cera muy semejante al difunto en el semblante y en el color [...] Cuando llegan a las columnas rostrales, se sientan en fila [...] No es posible asistir a un espectáculo más noble. ¿Cómo no sentirse conmovido viendo las imágenes de hombres célebres por sus virtudes, reunidas todas juntas, vivas y animadas?*



**Fig. 3 [izquierda].**

Moldeado de la máscara de Claudia Victoria (c. ss. II-III d.C), 1882. Lyon, Musée des Beaux-Arts de Lyon, AD291.2.

**Fig. 4 [derecha].**

Togado Barberini, s. I d.C. Roma, Musei Capitolini Centrale Montemartini, MC2392.

De igual modo, es reseñable cómo el verismo presente en numerosos retratos funerarios romanos, favorecido durante el período republicano, se convirtió en testimonio de las virtudes cívicas y en un ejemplo moral para la posteridad: las huellas del tiempo simbolizaban la experiencia, la dignidad y el servicio a la *res publica*. Contrariamente, la efigie funeraria adquirió, al igual que otras formas de retrato, una nueva dimensión política en época imperial, recurriendo con frecuencia a la idealización para proyectar vigor, salud, autoridad y, en algunos casos, rasgos casi divinos; así, la lógica funeraria, en este contexto, se fusionó con la representación pública del poder.

Ya en época tardía proliferaron los sarcófagos decorados con escenas mitológicas y retratos del difunto. Con anterioridad, estos se habían venido realizando en estelas funerarias que contenían información personal sobre los fallecidos, aunque también debían ser entendidas como un símbolo de estatus. Así, aun cuando la individualización era menor que en bustos republicanos, la inclusión del retrato confirmaba la pertenencia a una élite cultural y política.

Por tanto, el retrato funerario romano constituyó el punto culminante del fenómeno en el mundo antiguo, y al mismo tiempo supo combinar la memoria individual, la exaltación familiar y la propaganda política con las exigencias propias de la representación colectiva. De este modo operó en la intersección entre lo privado y lo público, entre lo íntimo y lo político.

## Consideraciones finales

Este breve recorrido por algunas de las culturas más destacadas de la Antigüedad permite comprender que el retrato funerario fue mucho más que un mero ejercicio de representación plástica: constituyó un lenguaje visual destinado a asegurar la permanencia del individuo en un universo marcado por la fugacidad de la vida. En todas estas sociedades, aunque con matices específicos, se advierte una preocupación común por resistir a la disolución de la muerte a través del uso de imágenes que actuaban dentro de complejos sistemas rituales, políticos y afectivos. Fuera del eje clásico al que aquí se aludía, es posible observar cómo la representación del rostro operó como un medio para trascender la muerte, ya fuese mediante la idealización simbólica, la figuración realista o el uso ritual de materiales cargados de valor sagrado, especialmente a través de máscaras. Las inquietudes, por el contrario, siempre tuvieron un mismo trasfondo: preservar la identidad y garantizar la memoria del difunto dentro de su comunidad.

Si algo revela esta comparación es que, pese a las diferencias de estilo, técnica y concepción, el retrato funerario funcionó universalmente como un mediador entre la presencia extinguida y la memoria viva: ya fuese mediante la tipificación, la idealización o el realismo, las culturas antiguas compartieron el anhelo de trascender la muerte mediante la permanencia de la identidad. Así, estas imágenes nos hablan no solo de rostros individuales, sino de la manera en que cada sociedad construyó su relación con la memoria, la comunidad y lo eterno, así como con las estructuras de poder y los valores éticos que definían su mundo.

Además, el retrato funerario evidencia cómo el arte funerario constituye un espejo de la cosmovisión de cada cultura. Desde la solemnidad cívica de Grecia hasta la intimidad doméstica de Etruria, o desde la fuerza ritual de Egipto hasta la precisión verista de Roma, estas representaciones transmitieron jerarquías, virtudes y creencias, funcionando como puentes entre lo tangible y lo intangible. Al confrontar la muerte, estas imágenes permitieron a los vivos mantener un vínculo con los difuntos, reforzar la continuidad social y espiritual, y proyectar aspiraciones de inmortalidad.

De este modo, el retrato funerario se erige como un testimonio universal del deseo humano de dejar huella, perpetuar la memoria y transformar la transitoriedad de la vida en presencia duradera. Su existencia demuestra que, aunque los materiales y estilos cambien, el impulso por preservar la identidad y consolidar la memoria colectiva permanece constante a lo largo de la historia, reflejando la permanente tensión entre lo efímero y lo eterno.

## BIBLIOGRAFÍA

- BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio (1984): *L'arte classica*. Editori Riuniti, Roma.
- BIERBRIER, Morris L. (ed.) (1997): *Portraits and Masks: Burial Customs in Roman Egypt*. British Museum, Londres.
- FEJFER, Jane (2008): *Roman Portraits in Context*. De Gruyter, Berlín.
- FLOWER, Harriet I. (1996): *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*. Clarendon Press of Oxford University Press, Nueva York.
- HAYNES, S Sybille (2000): *Etruscan Civilization: A Cultural History*. Getty Publications, Los Ángeles.
- KLEINER, Diana E. E. (1987): *Roman Imperial Funerary Altars with Portraits*. Giorgio Bretschneider Editore, Roma.
- MATTHEWS, Roger (2003): *The Archaeology of Mesopotamia: Theories and Approaches*. Routledge, Londres.
- RIGGS, Christina (2002): "Facing the Dead: Recent Research on the Funerary Art of Ptolemaic and Roman Egypt", *American Journal of Archaeology*, vol. 106, pp. 85-101.
- SHAPIRO, H. Alan (1989): *Art and Cult under the Tyrants in Athens*. Von Zabern, Mainz.
- TOYNBEE, Jocelyn. M. C. (1971): *Death and Burial in the Roman World*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.



# NECRÓPOLIS DE EGIPTO, GRECIA, ETRURIA Y ROMA

Águeda ASENJO BEJARANO – Programa de Doctorado en Historia y  
Arqueología UCM  
agueasen@ucm.es

## Necrópolis egipcias

La función de las antiguas tumbas egipcias es una interfaz entre el mundo de los vivos y el de ultratumba. Estos espacios reflejan una jerarquía en la sociedad terrenal, ya que las tumbas de los faraones se localizaban en sitios de gran importancia política y religiosa. Fueron ricos espacios llenos de arte, textos y tesoros destinados a guiar a los muertos al más allá, así como de una extensión de su vida. En el Antiguo Egipto encontramos múltiples necrópolis, siendo espacios arqueológicos clave para los egiptólogos. Las antiguas prácticas funerarias y las creencias sobre el inframundo llevaron a la construcción de extensivas necrópolis para asegurar y proveer a los difuntos de todo lo necesario en su vida futura.

La más antigua conocida es la Necrópolis de Saqqara (ca. 3050 a. C.), construida en el Imperio Antiguo. Saqqara contiene tumbas de la realeza de la antigua capital egipcia, Memphis. Atesora numerosas pirámides, siendo posiblemente la más famosa la Pirámide de Djoser (**Fig. 1**), algunas veces referida como “la pirámide escalonada”, así como un gran número de tumbas mastaba (un modelo de tumba egipcia con una estructura rectangular de techo plano y lados inclinados hacia el interior; construida con ladrillos de barro o piedra caliza, principalmente de la Dinastía Temprana y el Reino Antiguo). Esta necrópolis, como ya se ha comentado, acoge el monumento más antiguo realizado en piedra conocido en la historia, la pirámide de Djoser, construida durante la Tercera Dinastía (2686 a. C. – c. 2613 a. C.). Además de otras dieciséis pirámides de faraones, los altos oficiales también construyeron sus monumentos funerarios en esta necrópolis durante todo el período faraónico. Se conoció como un importante complejo para enterramientos no reales y un culto de ceremonias de más de 3000 años.



**Fig. 1.** Pirámide de Djoser en Saqqara, Egipto. Ca. XXIII a.C., Tercera Dinastía. Fuente: Águeda Asenjo Bejarano.

Probablemente la más conocida es la Necrópolis de Giza, famosa por la Gran Pirámide, incluida en las Siete Maravillas del Mundo Antiguo. La necrópolis incluye tres tumbas-pirámides de faraones del Antiguo Reino y varias pequeñas pirámides relacionadas con enterramientos reales, así como mastabas y tumbas de personajes menores.

Otras necrópolis conocidas son las Tebanas, actual Luxor, en la orilla oeste del Nilo. A lo largo del tiempo se usaron distintos emplazamientos: el Valle de los Reyes, el Valle de las Reinas, y varias tumbas de nobles del Imperio Nuevo (XVI a. C. – XI a. C.) hacia delante. Algunas de ellas permanecieron prácticamente intactas hasta su descubrimiento en la época moderna, incluyendo la tumba de Tutankamón y la tumba de Kha y Merit.

Los arqueólogos continúan descubriendo nuevas tumbas y, con ello, aspectos de esta civilización, ofreciendo información sobre la antigua sociedad egipcia, la religión y la vida cotidiana, que todavía fascina e inspira asombro tanto a expertos como a profanos.

## **Necrópolis griegas**

Frente a las necrópolis vistas, encontramos en la época griega micénica (ca. 1750 – 1050 a. C.) varios enterramientos dentro de la ciudad. Es interesante apuntar que, durante este período, los héroes griegos eran el argumento central en la conformación de las tumbas.

Después del 1100 a. C., las prácticas cambiaron y los griegos comenzaron a enterrar a sus difuntos en tumbas individuales en vez de grupales. Sin embargo, hay una gran excepción, la ciudad de Atenas, ya que los atenienses quemaban a sus muertos y colocaban sus cenizas en una urna. A medida que las polis comenzaron a consolidarse, las leyes urbanas y religiosas, más estrictas respecto a la separación de los vivos y los muertos, se inclinaron hacia la creación de necrópolis, construidas en línea con las calles que llevaban fuera de la ciudad. Atenas fue un claro ejemplo de la prohibición de enterrar dentro de la ciudad, afianzándolo claramente por todos los territorios en la época clásica (s. VI-V a. C.). El cambio de localización se debió a razones sanitarias y religiosas.

Durante el Período Arcaico, los cementerios se volvieron más grandes, por lo que el ajuar que acompañaba al difunto disminuyó. Esta mayor simplicidad en el entierro coincidió con el auge de la democracia y el ejército igualitario de la falange hoplita, pronunciándose aún más durante el período clásico temprano (s. V a.C.). Pero, durante el siglo IV a.C., con el declive de la democracia y el resurgimiento de nuevo de la aristocracia, retornó la magnificencia de las tumbas y el reflejo del estatus social en ellas, siendo ejemplo las notables tumbas de Macedonia, con sus ricas paredes pintadas, sus ajuares y sus monumentos, como las necrópolis reales de Aigai con la tumba de Filipo II.

En la primera capital de los macedonios, la antigua Aigai (actual Vergina), encontramos una necrópolis con más de 530 túmulos funerarios visibles dedicados tanto a ciudadanos de a pie como de la realeza. Su cronología comprende desde la Edad del Hierro hasta la época helénica y se encontraba extramuros de la ciudad. La necrópolis arcaica de Aigai se localiza al suroeste del cementerio y su cronología abarca desde principios del siglo VI hasta principios del siglo V a.C. Estos túmulos forman grupos pequeños y bastante densos, cada uno de ellos probablemente representa un entierro familiar. Entre los ajuares funerarios se han encontrado macetas de arcilla y figuritas importadas de los grandes centros comerciales y de tráfico de la antigüedad (Corinto, Atenas, costas jónicas, etc.), atestiguando la relación del reino macedonio con el mar Mediterráneo y el Este. En el siglo V a. C., el cementerio de Aigai aumenta y se extiende alrededor del núcleo de la necrópolis arcaica.

Esta expansión continúa hasta el siglo IV a. C. Las más significativas son las tumbas reales ubicadas en el Gran Túmulo, con veintiuna tumbas que incluyen la del rey Amintas I, Filipo II, Alejandro I y Pérdicas II. Todas ellas tenían unos riquísimos ajuares y arquitecturas, con objetos en oro, varios trajes de armadura adornados con materiales preciosos, armas y otros utensilios funerarios de bronce. Por ejemplo, entre los objetos encontrados en la tumba de Filipo II (**Fig.2**), había un lárnax dorado adornado con el “Sol de Vergina” con dieciséis rayos en su tapa, que contenía los huesos del rey, una intrincada corona funeraria de oro, una diadema de plata y oro con nudo de Heracles, vasos de plata y bronce de la fiesta fúnebre y adornos de marfil tallados en el lecho funerario. También se encontró una armadura de oro personalizada y ajustada a la pierna de Filipo, la cual estaba deformada por una tibia rota mal curada.



**Fig. 2.** Fachada de la tumba de Filipo II, el Gran Túmulo de Vergina, Grecia. Museo de las Tumbas Reales. Ca. 394 a.C. Fuente: Panegíricos de Granovetter (CC BY-SA 2.0).

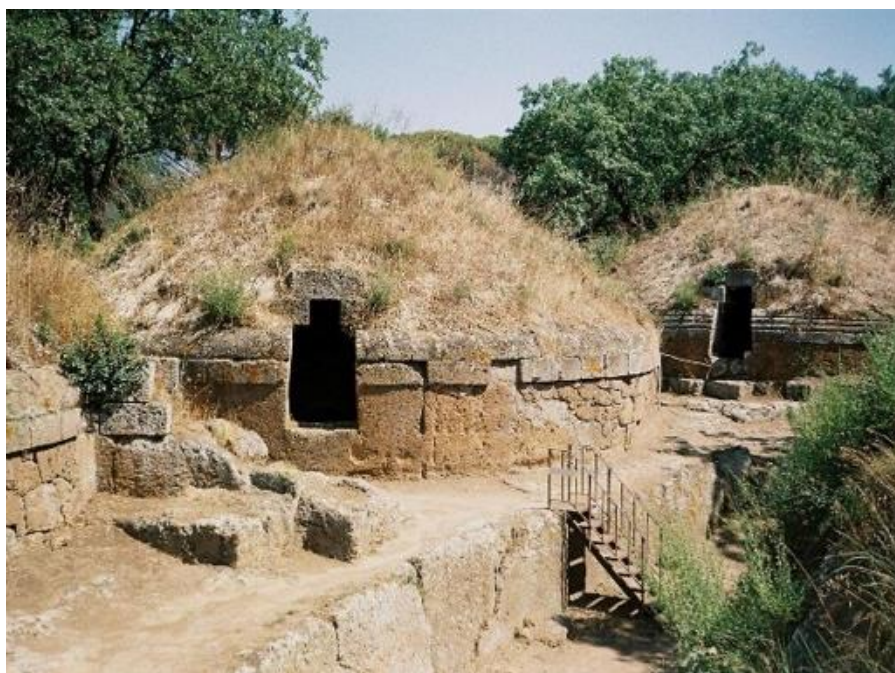
Otra necrópolis significativa es la del Kerameikos en Atenas, que tiene sus orígenes en la Edad de Bronce. La procedencia de esta necrópolis, según Heródoto, proviene de la palabra griega para cerámica (*keramos*), ya que con anterioridad fue un asentamiento de alfareros y pintores de jarrones, y el principal centro de producción de los famosos jarrones áticos. Las partes del Kerameikos que se encontraban cerca de la orilla del río sufrían desbordamientos, por lo que el área se convirtió en un cementerio, que gradualmente se transformó en el más importante de la antigua Atenas.

Los rituales funerarios eran actos de ámbito privado y sólo se celebraban de forma pública cuando eran para personajes ilustres. Los cuerpos se incineraban e inhumaban. Todas estas remotas necrópolis nos recuerdan que el respeto a los que ya no están entre nosotros tiene siglos de tradición, y no importa cuándo hayamos vivido. Las tradiciones funerarias muestran nuestro amor y afecto por aquellos que hemos perdido.

## Necrópolis etruscas

Los etruscos fueron una antigua cultura originaria del centro de Italia (la actual Toscana) que floreció entre los siglos IX y I a.C. Esta civilización adoptó el concepto de “ciudad de los muertos” de manera bastante literal, ya que construyeron amplios cementerios fuera de los núcleos urbanos, con tumbas organizadas a través de patrones cuadrículados con calles y avenidas, creando un espejo de sus propias ciudades. Estas tumbas estaban horadadas en roca volcánica (tufo principalmente) y estructuradas como casas para la eternidad, conteniendo importantes obras plásticas que nos aportan información sobre la vida, la sociedad, las creencias y las estructuras sociales de la cultura etrusca. Usualmente, se localizaban en montañas o en los altos de las colinas. Las necrópolis más conocidas son la de Banditaccia (IX a. C. – I a. C.) y Tarquinia (VII a. C. – I a. C.).

Comenzando por la primera, Banditaccia es el área fúnebre etrusca referente a la antigua ciudad de Caere (actual Cerveteri). La necrópolis tiene una cronología increíblemente amplia, conservando túmulos del período villanoviano (s. IX a. C.) hasta la época helenística (s. I a. C.). Las construcciones de este espacio han sido de numerosos tipos dependiendo de su cronología, pero de forma general consisten en túmulos cubiertos por una o más tumbas subterráneas excavadas en la roca. Estas tumbas tienen diversas salas y fueron decoradas ricamente como casas (**Fig. 3**). En el caso de Tarquinia, son una serie de necrópolis relacionadas con la ciudad etrusca de Tarchuna, antiguo nombre de la ciudad. La más conocida de todo el complejo es la necrópolis de Monterozzi (**Fig. 4**), que encierra un gran número de tumbas de túmulos con cámaras excavadas, en las que se conserva una extraordinaria serie de frescos, que representan el núcleo pictórico más conspicuo que nos ha llegado del arte etrusco y, al mismo tiempo, el documento más amplio de toda la pintura antigua antes de la época imperial romana. Las cámaras funerarias, modeladas en los interiores de las viviendas, presentan las paredes decoradas sobre una ligera capa de yeso, con escenas de carácter mágico-religioso que protagonizan banquetes fúnebres, bailarines, músicos de aulós, malabares, paisajes, a los que se imprime un movimiento animado y armonioso, retratado con colores intensos y vivos. Después del siglo V a.C., figuras de demonios y divinidades se unen a los episodios de despido, en la acentuación de lo monstruoso y lo patético.



**Fig. 3.** Necrópolis de Banditaccia, Cerveteri, Italia (ca. IX- III a. C.). Fuente: Águeda Asenjo Bejarano.



**Fig. 4.** Tumba de los Leopards, Necrópolis de Monterozzi, Tarquinia. 480 a. C. Fuente: Águeda Asenjo Bejarano.

En cuanto a las prácticas funerarias, durante el período villanoviano (s. IX al VII a. C.) la más común fue la incineración, utilizando urnas cinerarias que luego enterraban en tumbas; y a partir del siglo VII a. C., con el desarrollo de la civilización y la influencia de culturas como la griega, comenzó la inhumación, depositando los cuerpos enterrados en tumbas hipogeas.

### **Necrópolis romanas**

Al igual que ocurría en la gran mayoría de las civilizaciones antiguas, los romanos no veían la muerte como un fin, sino como una continuación. Las necrópolis estaban también localizadas fuera del límite sagrado de sus ciudades y durante la creación del Imperio esta idea prevaleció notablemente. Entre las prácticas más importantes debemos mencionar que utilizaban la cremación como método de enterramiento, depositando las cenizas en urnas, aunque con el paso de los siglos será reemplazado por la inhumación. Todas ellas eran acompañadas de objetos personales y ajuares. Arquitectónicamente, encontramos gran diversidad de tumbas: desde las más simples a base de relieves o las más elaboradas como mausoleos. Una de las necrópolis paganas más conocidas es la de Isola Sacra, la primera a gran escala de la época imperial, ubicada entre las ciudades de Portus y Ostia Antica. Este cementerio es tan extenso que puede compararse con los etruscos y las catacumbas cristianas. Tiene tanto tumbas muy humildes como enterramientos de una clase alta adinerada. Su cronología abarca desde el siglo II hasta el III, avistando una transición histórica en la necrópolis desde la práctica pagana de la cremación a la inhumación.

Para finalizar, otro de los espacios más famosos es la Via Appia de Roma, construida en 312 a. C., conocida por conectar Roma con el puerto de Brindisi. A lo largo del camino se pueden admirar diferentes monumentos funerarios de diversas épocas, como el Mausoleo de Cecilia Metella (30-20 a. C.) o las Catacumbas de San Calixto (s. II), así como tumbas más sencillas y humildes.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARR-SHARRAR, Beryl (2013-10-01): “Some Comprehensive New Publications on Ancient Macedonia”, *American Journal of Archaeology*, n° 117, pp. 599–608.
- BARTOLONI, Gilda (2012): *Introduzione all'Etruscologia*. Hoepli, Milán.
- CLARK, Edward Warren (1911): *The Belief of the Ancient Egyptians, Etruscans, and Greeks in the Future World as Shown by Their Stelae, Burial Jars and Grave Reliefs*. University of Chicago, Washington D.C.
- COONEY, Kara (2021): *Coffin Commerce: How a Funerary Materiality Formed Ancient Egypt*. Cambridge University Press, Cambridge.
- DIMAKIS, Nikolas; DIJKSTRA, Tamara M, (eds.) (2020): *Mortuary Variability and Social Diversity in Ancient Greece : Studies on Ancient Greek Death and Burial*. Archaeopress Publishing, Oxford.
- DURGUN, Pınar, (ed.) (2020): *An Educator's Handbook for Teaching About the Ancient World*. Vol I. Archaeopress Publishing, Oxford.
- ROMERO, Ramona V. (2003): *Vergina : Tomb II and the Great Tumulus ; a Reevaluation of Identities*. PhD thesis. Brown University.
- STUTZ, Liv Nilsson (2013): *The Oxford handbook of the archaeology of death and burial*. Oxford University Press, Oxford.
- VV.AA. (1984): *Gli Etruschi. Una nuova immagine*. Giunti Martello, Florencia.

# ANEXO BIBLIOGRÁFICO

Rocío JIMÉNEZ GONZÁLEZ

Además de la bibliografía específica referenciada por los autores en cada capítulo, se incorpora en el anexo siguiente una relación exhaustiva de títulos con sus correspondientes registros bibliográficos y el enlace directo para su consulta en el catálogo de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid (UCM).

Este anexo bibliográfico está disponible en:

<https://biblioteca.ucm.es/ghi/file/bibliografia-muerte-arte-antiguedad>