



## **BIBLIOTECA DE RECURSOS ELECTRÓNICOS DE HUMANIDADES**



**para red de comunicaciones Internet**

**ÁREA: Historia del Arte-Iconografía**

Los contenidos incluidos en el presente artículo están sujetos a derechos de propiedad intelectual. Cualquier copia o reproducción en soportes papel, electrónico o cualquier otro serán perseguidos por las leyes vigentes.

**Liceus, Servicios de Gestión y Comunicación S.L.**

C/ Rafael de Riego, 8- Madrid 28045

Tel. 91 527 70 26

<http://www.liceus.com> e-mail: [info@liceus.com](mailto:info@liceus.com)

## **ICONOGRAFÍA DE HERMES EN EL ARTE CLÁSICO**

**ISBN - 978-84-9822-975-2**

M<sup>a</sup> Amparo Arroyo de la Fuente

amparoarroyo@telefonica.net

**RESUMEN DEL ARTÍCULO:** Las diversas atribuciones divinas de Hermes en el mundo clásico –Grecia, Etruria y Roma– generaron múltiples arquetipos de representación. Hermes fue identificado, en lo que concierne a sus principales atributos iconográficos, como heraldo y mensajero de Zeus, no obstante, sus labores como vínculo entre dioses y hombres, entre lo divino y lo humano, derivaron hacia la concepción del dios como psicopompo, acompañante de las almas de los muertos en su camino hacia el Hades, aspecto de amplio desarrollo iconográfico en contextos funerarios. Por otra parte, su patronazgo de ciertos ámbitos de la vida cotidiana –comerciantes, oradores...– generó también diversos arquetipos específicos a los que se sumaron, además, múltiples escenas de episodios míticos protagonizados por Hermes. Todo ello cristalizó en una rica iconografía que aglutina todos los aspectos de la comunicación, personificada y simbolizada por este dios.

**THESAURUS:** Hermes – Mercurio – Turms – Mitología clásica – Iconografía clásica – Caduceo – Psicopompo – Crióforo – Argifontes

“...parió un hijo de multiforme ingenio,  
de astutos pensamientos, ladrón,  
cuatrero de bueyes, jefe de los sueños,  
espía nocturno, guardián de las puertas...”

Himno Homérico a Hermes, 10-15

## 1. Perfil mitológico

Hermes fue una divinidad a la que se atribuyeron diversas funciones que, si bien en un principio pueden parecer dispares, estuvieron ligadas por un nexo común. Hermes fue un dios de la comunicación, en el sentido más amplio del término, atendiendo tanto a sus labores como mensajero como a su protección de los caminos, del comercio, de los oradores y también en lo relativo a su relación con la música. Esta multiplicidad de funciones propició que fuese denominado *Politropos* (*el de Muchas Formas*), epíteto que alude precisamente a esa diversidad de atribuciones. Éstas fueron resumidas magistralmente por Luciano de Samósata, quien expresó de este modo, en sus *Diálogos de los Dioses*, el irónico lamento del dios abrumado por sus ocupaciones:

*“Al rayar el día, tan pronto me he levantado tengo que limpiar la sala de los banquetes, preparar los divanes y colocar cada cosa en su sitio; después presentarme a Zeus y transmitir sus órdenes corriendo el día entero de arriba abajo, y a mi regreso, cubierto aún de polvo, servir la ambrosía [...] Y lo peor de todo es que soy el único que ni siquiera puedo dormir de noche, sino que, entonces, tengo que realizar el transporte de las almas a Plutón, acompañar a los muertos y permanecer en el tribunal; pues no bastan mis funciones diurnas (estar en las palestras, pregonar en las asambleas y aleccionar a los oradores), sino que además debo despachar los asuntos necrológicos multiplicándome para ello.”*

Luciano de Samósata, *Diálogos de los Dioses*, XXIV

El relato que narra el nacimiento de Hermes y sus primeras peripecias describe las capacidades de este vástago de Zeus en relación con las que serían sus funciones habituales. Este relato está documentado en el denominado *Himno Homérico a Hermes*, que forma parte de un conjunto de poemas dedicados a los dioses, datados en torno al siglo VII a.C. Según el citado *Himno*, el dios Hermes era hijo de Zeus y Maya, la menor de las Pléyades; Zeus y Maya se unieron de noche, lejos de la vigilancia de la celosa Hera, y Hermes nació en una caverna del monte Cilene, al sur de Arcadia, de donde procede el epíteto de *Cilenio*.

Nada más nacer, Hermes dio muestras de la que sería una de sus atribuciones divinas: la protección de los ladrones. Quizá uno de los aspectos más llamativos de este dios es, sin duda, el hecho de que fuera considerado el protector de los ladrones pues ello implica, en cierto sentido, la salvaguarda divina de lo que, objetivamente, es un delito: el robo. No obstante, cabe destacar que Hermes no fue considerado un dios especialmente violento, es decir, este particular patronazgo de ciertos delincuentes no debe entenderse como un amparo de las amenazas o la intimidación, sino que, más bien, haría referencia a la picaresca, al botín logrado a través del engaño, de la mentira, en definitiva, al empleo de la palabra en un sentido negativo. Como ya se ha dicho, las funciones del dios englobaban todos los ámbitos de la comunicación y la palabra, incluso, aquellos en los que ésta era utilizada con aviesas intenciones.

En el mismo día de su alumbramiento, según el *Himno Homérico*, Hermes robó los rebaños de Admito, que guardaba su hermano Apolo; este asalto lo lleva a cabo a escondidas, sin emplear violencia alguna, y lo culmina con una elaborada estratagema para ocultar su falta, falseando las pisadas de las reses para confundir a sus posibles perseguidores y encubriendo también sus propias huellas:

*“Entonces el hijo de Maya, el vigilante Argifontes, separó del rebaño cincuenta mugidoras vacas y se las llevó errantes por un arenoso lugar, cambiando la dirección de sus huellas pues no se olvidó de su arte engañoso e hizo que las pezuñas de delante fuesen las de atrás y las de atrás las de adelante, y él mismo andaba de espaldas. Tiró enseguida las sandalias sobre la arena del mar y trenzó otras que sería difícil de explicar o entender, ¡cosa admirable!, entrelazando ramos de tamarisco con otros que parecían de mirto. Con ellos formó y ató un manojo de recién florida selva, que, como ligeras sandalias, ajustó a sus pies con las mismas hojas que él, el glorioso Argifontes, arrancó al venir de la Pieria, dejando el camino público, como si llevara prisa, y tomando espontáneamente el camino más largo”.*

*Himno Homérico a Hermes, 70-85*

Este episodio justifica las funciones de Hermes como patrón y protector de los ladrones ya que es el propio dios el que comete el delito pero, lejos de asumir su responsabilidad, se esfuerza por ocultarlo con evidente astucia. En el relato, cuando su hermano Apolo lo denomina “*príncipe de los ladrones*”, precede esta imprecación de dos adjetivos que definen su falta, “...*embustero, maquinador de engaños...*” (*Himno Homérico a Hermes*, 282 y ss.), ambos estrechamente relacionados con el uso de la palabra. Asimismo, aún siendo un recién nacido,

Hermes se enfrenta a la acusación de su hermano y razona entonces su inocencia mediante un discurso que, de nuevo, lo relaciona con la mentira y el engaño pero también, dada la precocidad y vehemencia del joven dios, lo vincula con la protección de los oradores, otra de sus atribuciones divinas:

*“¡Letoída! ¡Qué palabras tan crueles proferiste! [...] no me parezco a un hombre fuerte, cuatrero de bueyes, ni es esa mi labor, sino que antes me cuido de otras cosas, del sueño, de la leche de mi madre, de llevar los pañales en los hombros y de los baños calientes [...], pues fuera para los inmortales una gran maravilla que un niño recién nacido atravesara el vestíbulo con las vacas agrestes”.*

*Himno Homérico a Hermes, 261*

Esta precocidad de Hermes le convirtió, además, en un dios de la inteligencia, pero de la inteligencia entendida no como sabiduría en sentido estricto, sino como habilidad, como capacidad resolutive, una inteligencia práctica, emocional.

Por otra parte, su largo periplo por los caminos guiando el rebaño de Admeto, lo relaciona también con la salvaguardia de los viajeros; no obstante, esta relación de Hermes con los caminos no hace únicamente referencia al tránsito comercial y a la protección de las vías de comunicación, sino que está además vinculada a un cierto carácter rústico. La afinidad de este dios con el entorno rural tuvo su manifestación iconográfica en las denominadas *hermai* y está también documentada en el *Himno Homérico*, que culmina con la siguiente evocación: *“Ten estas cosas, hijo de Maya, y cuida de las agrestes vacas de tornadizas patas, y de los caballos y de los mulos pacientes en el trabajo[...] y el glorioso Hermes reine sobre los leones de torva mirada, y los jabalíes de los blancos dientes, y los perros, y las ovejas que cría la anchurosa tierra...”* (*Himno Homérico a Hermes, 565-570*). Pero Hermes no sólo fue el protector de los caminos y las vías de paso terrestres, sino que se encargaba de acompañar a los viajeros en todos sus desplazamientos; por extensión, Hermes fue también un dios psicopompo, facultado para escoltar al hombre en su tránsito por un camino ineludible, aquel que emprendía hacia el *Más Allá*. Su capacidad para desplazarse y su vinculación con los viajes, así como también su carácter de dios del tránsito y la comunicación entre uno y otro mundo, se relaciona con su labor como mensajero de los dioses. El propio Zeus anuncia ya en el *Himno Homérico*: *“¿De dónde traes a ese agradable botín, ese niño recién nacido que tiene el aspecto de un heraldo?...”* (*Himno Homérico a Hermes, 330*).

Sus funciones abarcaron los puntuales encargos de Zeus, que generaron algunos de los principales episodios míticos protagonizados por el dios, así como la

comunicación entre dioses y hombres. Este eterno ir y venir de Hermes estuvo también relacionado, de nuevo, con los ladrones y con los comerciantes, hombres especialmente proclives a ir de un lado a otro, a no establecerse en un lugar concreto. Cabe destacar la sutil relación que se establece, a través de esta dualidad de la tutela de Hermes, entre ladrones y comerciantes; estos últimos, si bien ejercen una actividad legal, precisan de la palabra para convencer en las transacciones, incluso, para embaucar o, en el peor de los casos, engañar ejerciendo lo que Cicerón denominaría el *dolo malo*:

*“...todavía no había publicado las fórmulas sobre el dolo malo mi compañero y mi amigo Aquilio: en las que cuando le preguntaban ¿qué era dolo malo? Respondía: dar a entender una cosa y hacer otra. Admirable respuesta y digna de un sabio en definir. De donde se infiere que Pitio y todos aquellos que se valen de estos artificios y engaños, son pérfidos, malos y perjudiciales, y no pueden hacer cosa alguna útil, acompañándola tantos vicios”.*

*Cicerón, Sobre los deberes III, 14.*

*‘Cuán infame es añadir mentira a la disimulación: ¿qué es dolo malo?’*

Pero la protección de Hermes con respecto a los negociantes no debe entenderse por esta ambigua relación con el delito, sino que el propio dios, dotado de esa inteligencia resolutive a la que ya se ha hecho referencia, mostró también una precoz habilidad para los intercambios y el comercio. Según el *Himno Homérico*, tras ser descubierto por Apolo, Hermes, a cambio del perdón del dios, entregó a su hermano la lira. Posteriormente, intercambiaría de nuevo con él la siringa por el elemento iconográfico propio de su labor como heraldo: el caduceo o *kerykeion*.

Este comercio con Apolo remite a la vinculación del dios con la música. Hermes fue considerado el creador de los dos instrumentos que intercambió con su hermano: la lira, para cuya elaboración utilizó el caparazón de una tortuga como caja de resonancia, y la siringa, una flauta de cañas (GRIMAL, P. 1984: 261). Según otra tradición, la siringa fue inventada por Pan, quien fabricó este instrumento con las cañas en las que se había convertido la ninfa Siringe huyendo de su acoso (GRIMAL, P. 1984: 484).

Pero el joven dios no sólo concibió el diseño de estos instrumentos, sino que, según el *Himno Homérico*, fue también un magnífico intérprete, ya desde su infancia y, además, conocía y empleaba el sentido órfico de la música: *“Pero fácilmente apaciguó al hijo de la gloriosa Leto, al que hiere de lejos, de la manera que quiso,*

*aunque este último era robusto, tomando la tortuga con la mano izquierda, la probó con el plectro parte por parte, resonó aquella fuertemente debajo de la mano, y Febo Apolo sonrió gozoso, pues el grato sonido de la voz divina había penetrado en su mente y un dulce deseo se apoderaba de su ánimo al escucharla” (Himno Homérico a Hermes, 415 y ss.).* Hermes volvería a valerse del poder de la música para dormir al gigante Argos Panoptes y es, precisamente, este carácter de la música como vehículo de transmisión de las emociones el que justifica la intervención de Hermes en la creación de nuevos instrumentos. La música en sí misma es un lenguaje y, como tal, una forma de comunicación de la que Hermes también participa.

En lo referente a la descendencia del dios, son varias las relaciones que mantuvo con diosas y con mortales, pero quizá la más destacable sea su unión con Afrodita. Desde el punto de vista mítico, este vínculo puede hacer referencia a los aspectos *negociables* del amor, a la dote, al sentido del matrimonio como contrato y, por otra parte, a la atracción entre los amantes y a la persuasión de la amada. Fruto de su relación con Afrodita, nació Hermafrodito, bello joven que fue abrazado por la ninfa Salmacis al tiempo que ésta suplicaba su eterna unión y que, atendida su súplica por los dioses, se fusionó con el joven dando así lugar a su carácter andrógino. Asimismo, entre las múltiples genealogías asignadas a Eros-Cupido, éste fue considerado hijo de Hermes; la complejidad de estas diferentes genealogías, que respondían a las diversas funciones de la divinidad, derivó en la concepción de distintos *Cupidos* (GRIMAL, P. 1984: 171), tal y como destaca Cicerón:

*“El primer Cupido se dice es el hijo de Mercurio y de la primera Diana — hija de Júpiter y Proserpina—; el segundo, de Mercurio y de la segunda Venus —Afrodita Urania—; y el tercero que es el mismo que Anteros —el amor contrario o recíproco—, de Marte y la tercera Venus —hija de Júpiter y Dione—“.*

Cicerón, *De natura deorum*, III, 60

Las habilidades delictivas de Hermes se transmitieron a otro de sus descendientes, Autólico, a quien concibió junto a Quione, hija del rey Dedalión; según el mito, Autólico no sólo era aficionado al robo sino que, además, fruto de la herencia de su divino padre, era capaz de transformar aquello que hurtaba al objeto de ocultar su culpa. El carácter rústico de Hermes destaca en aquellas versiones del mito que lo hacen padre, tras su unión con la hija de Dríope, de Pan (*“Musa, háblame de Pan, el amado hijo de Hermes...” Himno Homérico a Pan, 1*). Considerado dios de los

pastores, el carácter híbrido de esta divinidad menor, con los cuartos traseros de un macho cabrío, provocó el rechazo inmediato de su madre, no obstante, Hermes reconoció al pequeño y lo trasladó al Olimpo, donde pasó a formar parte del cortejo dionisiaco. Hermes también concibió, junto a una ninfa, a Dafnis que, instruido en la música por Pan, pasaba por ser el creador del género bucólico.

En Etruria, a partir del siglo VII a.C., se produjo una helenización de las divinidades autóctonas que llevaría a la asimilación de ciertos mitos, entre ellos el de Heracles, y a la identificación de los dioses etruscos con las grandes divinidades griegas. Hermes fue asimilado a Turms, quien asumiría muchos de los rasgos iconográficos de este dios heleno. Turms fue considerado un mensajero o un intermediario entre los hombres y el dios de ultratumba, más tarde asimilado a Hades y denominado Aitas. Desde el punto de vista mítico, el principal punto de conexión entre Hermes y Turms fue su capacidad como psicopompos. Turms, mensajero de Aitas, podía a veces confundirse con él y ser denominado Turms-Aitas. Este soberano del *Más Allá* etrusco portaba, en ocasiones, un cetro con una serpiente enrollada, similar al caduceo de Hermes; asimismo, Charun, que sería identificado con el Caronte heleno, era una especie de guardián del inframundo caracterizado por portar un enorme martillo y sujetar varias serpientes entre sus manos. En Etruria, Turms asumió también las atribuciones de Charun, que solía aparecer como un ser alado.

En Roma, Mercurio fue asimilado con Hermes asumiendo sus atributos iconográficos y suplantando al heraldo heleno en los diferentes relatos míticos que protagonizaba (GRIMAL, P. 1984: 353). Si bien se identificaron ambas divinidades, se subrayó especialmente la labor del dios como protector del comercio; el templo de Mercurio en Roma era la sede del gremio de comerciantes y funcionaba como lonja o mercado de cereales, por ello, el Mercurio romano suele portar una bolsa de dinero como símbolo iconográfico (la *marsupia*). Por último, Mercurio era el padre de los *lares*, divinidades autóctonas vinculadas con la protección de los *limes*, las encrucijadas y el entorno doméstico. Según el mito, la ninfa Lara –o Lala– advirtió a Yturna de las intenciones de Júpiter, que se había enamorado de ella; irritado, el Crónida ordenó a Mercurio que condujese a la delatora a los infiernos pero, en el camino, Mercurio violó a la ninfa, quien dio a luz a dos hijos gemelos. La relación entre Mercurio y los *lares* latinos se explica por su labor como protectores de las encrucijadas, atribución que les vincula con la custodia de los caminantes y, por tanto, con Hermes-Mercurio (GRIMAL, P. 1984: 307).

## 2. Iconografía

El prototipo iconográfico más habitual de Hermes presenta al dios identificado como un heraldo. En época arcaica, el dios era representado, al igual que el resto de los olímpicos, con una larga túnica que subrayaba la majestad de los dioses; así podemos verlo en una cratera de cáliz de figuras negras firmada por Exequias (ca. 575-525 a.C. Atenas, Museo del Ágora). Posteriormente, el atuendo de Hermes se adaptó a su principal función, la de heraldo, siendo entonces representado ataviado como un viajero: vistiendo una túnica corta, calzado con altas botas y tocado con el *pétasos*, sombrero de ala ancha empleado por los caminantes para protegerse del sol y de la lluvia. Las botas del dios, así como su *pétasos*, solían adornarse con alas; estos elementos simbolizaban tanto la celeridad en sus funciones como mensajero como su vinculación con el *Más Allá*, ya que suelen lucirlas aquellas divinidades que poseen la capacidad de comunicarse con el inframundo. Por último, el símbolo por excelencia del heraldo y el atributo iconográfico esencial de Hermes, fue el caduceo o *kerykeion*, la vara con la que Apolo apacentaba los ganados de Admeto, que le fue entregada a Hermes por su hermano a cambio de la siringa:

*“Apolo letoida asintió [...]. Te haré mensajero de los inmortales y de todos los hombres, caso honorable a mi corazón, y te daré luego la hermosísima varita de la felicidad y de la riqueza, áurea, de tres hojas, la cual te guardará incólume, siendo poderosa para todos los dioses en virtud de las palabras y acciones buenas que declaro haber aprendido de la voz de Zeus”*

*Himno Homérico a Hermes, 526a y ss.*

El *kerykeion*, de acuerdo con la definición que de este particular atributo se da en el *Himno Homérico*, era una vara con ciertos poderes mágicos, en especial, el de influir en el sueño de los hombres; en palabras de Homero, Hermes, gracias a esta *“vara hermosa, dorada [...], aduerme a los hombres los ojos si él lo quiere o los saca del sueño”* (Homero, *Odisea*, XXIV, 1).



**Figura 1.-** Hermes y Heracles. Ánfora de cuello de figuras negras. Ca. 550-500 a.C. Munich, Antikensammlungen.

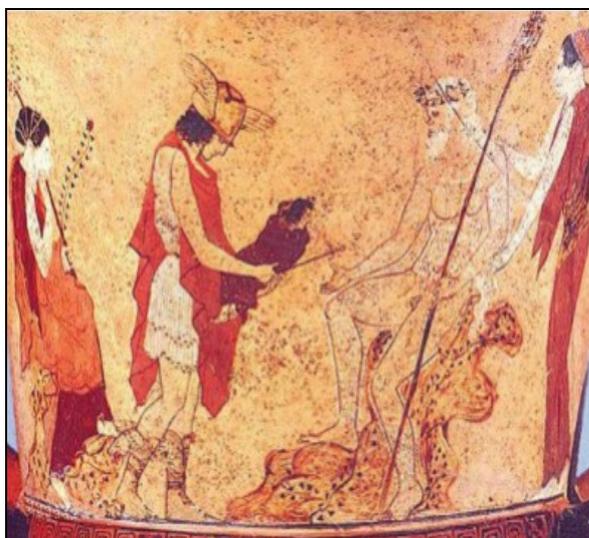
Las representaciones más antiguas (Fig. 1) muestran a un dios maduro, barbado, que, al igual que Dioniso, sería representado más tarde como un joven efebo. Asimismo, en época arcaica, el caduceo se figuraba como una larga vara o bastón, culminado en dos círculos tangentes, el final abierto. En el ejemplo, el artista muestra a Hermes en actitud de carrera, volviendo su cabeza hacia atrás mientras con el brazo izquierdo sujeta a Heracles; la escena puede hacer referencia al episodio de la crianza del héroe. Según la tradición, para que el pequeño héroe pudiera gozar de la

inmortalidad, tenía que ser amamantado por Hera, la esposa de Zeus. Existen dos versiones acerca de cómo el pequeño Heracles se alimentó de los pechos de la diosa. Según una tradición, Alcmena, asustada al verse madre de un vástago de Zeus, expuso a su hijo, a quien encontraron Atenea y la propia Hera que, cautivada por su belleza, se dispuso a amamantarlo. Pero, según otra versión, fue Hermes el encargado de acercar al pequeño al pecho de la diosa, mientras ésta dormía. En ambos casos, el jovencísimo Heracles se alimentó con tal fuerza que hizo daño a Hera, que lo apartó violentamente de sí; la leche que cayó de su pecho daría lugar a la Vía Láctea (GRIMAL, P. 1984: 240).

Hermes aparece como un dios barbado y de largos cabellos, tocado con el *pétasos* y ataviado con una *clámide* que reposa sobre sus hombros, mientras se cubre el cuerpo con una túnica adornada con pequeñas aspas. Si bien el tocado no está adornado con alas, destacan aquéllas con las que el artista ornamenta las altas botas del dios, que adquieren un amplio desarrollo y subrayan la sensación de movimiento que transmite la escena. El caduceo que porta en su mano derecha responde a prototipos arcaicos, una larga vara finalizada en dos círculos tangentes; no obstante, el remate del *kerykeion*, dos curvas rematadas con una pequeña protuberancia, sugiere ya la representación de dos serpientes muy estilizadas, constituyendo, por tanto, un precedente de la iconografía más compleja del

*kerykeion*, aquélla que lo presenta como una pequeña vara en la que se enroscan dos serpientes (V. Fig. 4).

A partir del siglo V a.C., el dios Hermes, dotado con todos los atributos tradicionales del heraldo, es representado ya como un joven efebo imberbe, tal y como puede apreciarse en una cratera de cáliz de figuras rojas (Fig. 2) atribuida al *Pintor de Phiale* (475-425 a.C.). La escena muestra uno de los encargos de Zeus para su mensajero: el traslado del infante Dioniso al monte Nisa, bajo la protección de Sileno. Ante el



**Figura 2.-** Hermes y Dioniso. Cratera de cáliz de figuras rojas de fondo blanco. Atribuido al Pintor de Phiale. Ca. 475-425 a.C. Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco.

acoso de Hera, Hermes condujo primero a Dioniso a Orcómeno, junto a Atamante y su esposa Ino, quienes perdieron la razón por deseo de la celosa esposa de Zeus, y después al monte Nisa, bajo la custodia de la ninfa del mismo nombre y de Sileno, el anciano sátiro.

El dios Hermes, un efebo de melena rizada, viste una túnica corta plisada, sobre la que luce una clámide roja sujeta sobre el hombro derecho. Las alas, muy destacadas, aparecen tanto en sus altas botas como en el *pétasos* y el dios porta un pequeño caduceo que sujeta con su mano derecha al tiempo que ofrece al joven Dioniso a Sileno. Este caduceo, que responde a prototipos arcaicos, se muestra como una pequeña vara cuyo remate curvo apenas se distingue, destacando así la cercana figura de Dioniso, que centra la escena. Frente a Hermes, Sileno aparece sentado sobre una piel de felino, presto a recibir al joven dios; dos ninfas, una de ellas probablemente Nisa, flanquean la escena.

El mismo episodio se evoca en el denominado *Hermes de Olimpia* (Fig. 3). A diferencia de los paralelos citados más adelante, esta obra ha sido tradicionalmente tenuta por un original de Praxíteles, ya que fue hallado precisamente en el lugar –el *Herarion* de Olimpia– en el que Pausanias (*Periegesis* V, 17, 3) describe un exvoto de este escultor con idéntica temática. La obra se atribuye a Praxíteles, no sólo por

el *contrapposto* que adopta el dios, sino también por la moderada musculatura y el rostro sereno, pero el tirante que une la cadera del dios con el tronco sobre el que se dispone el manto, más parece un elemento propio del neoclasicismo. Por otra parte, se ha aducido como razón para demostrar su autenticidad, el empleo del denominado *sfumato*, que consiste en la representación de una musculatura suave que permite una sutil transición entre las luces y las sombras, y que se ha considerado como una de las características esenciales de la escultura praxitelica; sin embargo, los últimos estudios al respecto apuntan a que esta técnica comenzó a emplearse en época helenística (GONZÁLEZ, P. 2004).



**Figura 3.-** Hermes de Olimpia. Praxíteles (Ca. 360-330 a.C.). Olimpia, Museo Arqueológico.

El dios está de pie, descansando apoyado sobre un tronco de árbol cubierto con un manto. La postura relajada del joven dios, similar al *Sátiro en reposo* del Museo Capitolino o al *Apolo Sauróktono* del Louvre, genera la característica curva praxiteliana, el *contrapposto* propio de cargar el peso de la figura sobre una de las piernas. Sentado en su brazo izquierdo, el pequeño Dioniso alza su mano izquierda (hoy perdida) hacia el brazo derecho de Hermes (también desaparecido), con el que se ha supuesto que el heraldo le ofrecía a su joven hermano un racimo de uvas (BLANCO, A. 1990: 321). La escultura representaría, por tanto, un alto en el camino en el que Hermes, por orden de Zeus, transportaba a Dioniso hacia el Monte Nisa. Hermes se muestra como un efebo

desnudo, sin ninguno de los atributos propios de su labor como heraldo, de no ser la clámide o túnica corta que descansa sobre el árbol.

El caduceo o *kerykeion*, símbolo y emblema de la labor del dios como heraldo, también evolucionó desde el punto de vista iconográfico (Fig. 4). El largo bastón figurado en la pintura de vasos se convirtió en una pequeña vara, casi un cetro, que se adornó también con alas, al igual que el *pétasos* y las sandalias del dios, y con sendas serpientes enroscadas. Estos animales se vincularon con la leyenda según

la cual Hermes había separado a dos serpientes enfrentadas gracias a esta vara, a la que quedaron ligadas para siempre convirtiendo al *kerykeion* en símbolo de la imparcialidad de los heraldos; no obstante, la iconografía de estos ofidios, estrechamente relacionados con el ciclo de muerte y resurrección, sugieren también la relación de Hermes con el *Más Allá*, en su labor como psicopompo. En esta copia neoática, el dios se cubre con el *pétasos* y viste una clámide sujeta con una pequeña fíbula sobre su hombro derecho.



**Figura 4.-** Hermes. Copia neoática. Siglos I-II d.C. Vaticano, Museo Pío Clementino.

La labor de Hermes como heraldo y mensajero de los dioses condicionó, por tanto, los principales atributos iconográficos del dios, no obstante, existieron otros arquetipos. Las denominadas *hermai* estuvieron relacionadas con el carácter rústico de Hermes, ya que fueron pilares de culto a la fertilidad de la tierra ubicados en los *limes* y en los cruces de los caminos. En origen, respondían a la costumbre de delimitar los campos y señalar las encrucijadas mediante montones de piedras, a cuya acumulación contribuían los caminantes dejando un guijarro a su paso; esta costumbre está todavía documentada en torno a las *hermai* antropomórficas. Posteriormente, estos lugares fueron sacralizados con el añadido de exvotos de madera que, habitualmente, representaban falos, con un claro sentido propiciatorio de la fecundidad de la tierra. La doble utilidad de estos pequeños altares rústicos, la protección de los caminantes y de las cosechas, vinculó estos elementos con Hermes, protector de los viajeros y los caminos que poseía, además, ciertas atribuciones en relación con el entorno rural.

Así pues, estos improvisados altares se asociaron especialmente a esta divinidad, siendo sustituidos por pilares que se coronaban con la cabeza de Hermes para personalizar la protección. Éste sería el modelo más sencillo, pero podían añadirse

pequeñas prominencias que sugerían el inicio de los hombros o bien, en época más tardía, añadir también los brazos y una túnica que cubriera el pilar; en cualquier caso, las *hermai* evocan la adoración de los *xóana*, pilares de madera o de piedra en los que tan sólo se representaba la cabeza de la divinidad y que eran vestidos y adornados en el transcurso de los ritos. Sobre el pilar principal, solían tallarse elementos alusivos a la fecundidad (el falo erecto) o al propio Hermes (el caduceo), tal y como puede verse en la representación de un lecito de figuras rojas datado en torno al 475 a.C. y conservado en el Museo del Louvre. En esta misma pieza, puede documentarse la sacralización de los espacios ocupados por las *hermai* que,

en ocasiones, podían convertirse en verdaderos santuarios rústicos, precedidos de un altar para las ofrendas.



En una *herma* datada en torno al siglo II d.C. y conservada en el Museo Nacional de Roma (Fig. 5), puede observarse como en la parte alta del pilar, se sugieren los hombros, o bien el inicio de los brazos; estos añadidos sirvieron también, en época tardía, para su inclusión en balaustradas decorativas, ya que el sentido apotropaico de las *hermai* en relación con el entorno campestre se extendió al ámbito urbano, llegando a considerarse un elemento protector que se ubicaba en los jardines o en las puertas de las casas, así como en los alrededores de la ciudad. Está documentada la alarma producida por la mutilación de las *hermai* atenienses con anterioridad a la expedición a Sicilia, en el año 415 a.C.; de este acto de vandalismo, al que se atribuyó la consiguiente derrota de la flota ateniense, fue acusado el general Alcibíades, quien hubo de abandonar la ciudad para evitar las represalias (Tucídides, VI, 27-28).

**Figura 5.-** Herma. Mediados del siglo II d.C. Roma, Museo Nacional.

Las cualidades apotropaicas de las *hermai*

favorecieron que se mantuviera el estilo arcaico que caracterizara los primeros ejemplares conocidos. La *herma* del Museo Nacional romano responde a una tipología habitual que imita la emblemática obra de Alcámenes, realizada en torno al año 430 a.C., el denominado *Hermes Propileo* que estuvo situado en la entrada de la acrópolis ateniense, en el lugar en el que lo ubica Pausanias (Pausanias. *Periegesis*, I, 22, 8). En territorio romano, las *hermai* fueron perdiendo su sentido original como exvotos propiciatorios de la fertilidad de la tierra y como pilares protectores de las encrucijadas; su ubicación, en los jardines de las grandes *domus*, respondía a una función estética, simple evocación del clasicismo heleno, aunque continuaran tallándose los órganos sexuales en la parte inferior del pilar como reminiscencia de su arcaica relación con el culto a la fecundidad. Esta *herma*, a pesar de su datación tardía, imita el estilo arcaizante, patente sobre todo en los cabellos del dios, que enmarcan el rostro con varias hileras de rizos, mientras se disponen en dos mechones que caen sobre los hombros. En lo que se refiere al rostro barbado de la divinidad, este ejemplar del Museo Nacional de Roma remite aún a los semblantes de los *kouroi*, por la cuidada línea de las cejas y los grandes ojos almendrados.

A pesar de la tendencia arcaizante, impuesta por la tipología propia de las *hermai*, éstas evolucionarían con la adición de nuevos modelos que sustituyeron el rostro de Hermes por el de otros dioses, especialmente Dioniso, también vinculado al entorno rústico; pero la popularidad de estos pilares apotropaicos generó la inclusión de todo tipo de retratos, desde políticos hasta filósofos, dramaturgos o poetas.

Las atribuciones de Hermes como protector de los oradores y dios que vela por el buen término de las asambleas generaron otro tipo iconográfico, el denominado *Hermes Logios*, que representa al dios declamando. Un buen ejemplo de este arquetipo iconográfico es el



**Figura 6.-** Hermes Logios. Copia neoática. Siglos I-II d.C. Roma, Museo Nacional Romano (Palacio Alttempo).

ejemplar conservado en el Palacio Alttemp (Fig. 6). El dios, despojado de casi todos sus atributos iconográficos, se presenta como un orador que alza expresivamente el brazo derecho en actitud de declamar. La clámide, lejos de cubrir el cuerpo del efebo, descansa sobre el brazo izquierdo, con el que pudo sujetar un caduceo. El joven dios está tocado con un *pétasos* alado de bella factura, que cubre un cabello corto y rizado. Se ha supuesto que, en esta obra, el sobrio clasicismo de la anatomía denota la mano de Fidias, a quien pudo deberse el original en el que se inspiró esta escultura neoática. Por otra parte, los rasgos del joven efebo recuerdan los retratos de Antínoo, por lo que puede tratarse de una de las múltiples divinizaciónes del favorito del emperador Adriano, en cuyo caso podría datarse con seguridad en el siglo II d.C.



**Figura 7.-** Hermes Logios. Copia neoática. Siglos I-II d.C. Roma, Museo Capitolino.

En otras versiones de *Hermes Logios*, como el ejemplar conservado en el Museo Capitolino (Fig. 7), la postura del dios mientras declama se vuelve más relajada, menos solemne; Hermes se cubre las caderas con la clámide, mientras apoya el pie izquierdo sobre un pequeño tronco, alzando así la rodilla sobre la que reposa descuidadamente el brazo. En esta tipología se destaca aún más la atribución de Hermes como protector de los oradores, ya que no porta atributo iconográfico alguno, sino que es únicamente su actitud la que define a la divinidad. Se ha supuesto que esta copia neoática se inspira en un original de Lisipo (siglo IV a.C.), ya que recuerda la tipología del *Hermes Landsdowne* (Fig. 8), en la que el dios se apoya de forma

similar para atarse una de sus sandalias. Esta tipología iconográfica del joven atándose una sandalia se interpreta, a menudo, como Hermes preparándose para atender los encargos de su padre Zeus; esta identificación se fundamenta en el

texto de Christodoro de Coptos, poeta griego que escribió entre los siglos V y VI d.C.

En su *Descripción de las estatuas del gimnasio público de Zeuxipos*, Christodoro habla de una escultura de Hermes ubicada en estas termas de Zeuxipos, en Constantinopla:

*“Había un Hermes, el de la vara dorada. Estaba de pie, abrochándose las correas de sus sandalias aladas con la mano derecha, anhelante por proseguir su camino. Dobla su ligera pierna derecha por la rodilla, sobre la que descansa la mano izquierda, y, mientras tanto, vuelve el rostro hacia el cielo, como si estuviera escuchando las órdenes de su rey y padre”*

*Ekphrasis. Antologie palatine, II, 297-302*

La tipología cuenta con otros ejemplares, conservados en las Gliptotecas de Munich y Conpenhage, que se suponen todos ellos copias romanas del bronce original de Lisipo. Este ejemplar del Louvre ha sido también interpretado como un retrato de L. Quincio Cincinnatus; según otros autores, el personaje representado es Jasón, aunque la teoría más extendida apunta a que se trata de una temática gimnástica, muy acorde con el lugar que ocupara en las termas de Zeuxipos. De tratarse realmente de una representación de Hermes, el dios no presenta más atributo iconográfico que el manto, que podía ser identificado con la clámide propia del atuendo de Hermes. Las sandalias, elemento primordial de esta tipología, no pueden ser consideradas un atributo iconográfico del dios, ya que, en contra de la descripción de Christodoro, no tienen las tradicionales alas. Este prototipo iconográfico, si ha de interpretarse como una imagen del dios, haría referencia a un aspecto anecdótico y cotidiano de su labor como heraldo, el



**Figura 8.-** Hermes de la sandalia o Hermes Landsdowne. Copia neoática. Siglo II d.C. París, Museo del Louvre.

momento en el que se pertrecha para iniciar una de sus múltiples misiones; en lo que respecta a la ubicación de la obra de Lisipo en el gimnasio de Zeuxipos, en Constantinopla, cabe recordar que Hermes, tal y como reseñara Luciano de Samósata (*Diálogos de los Dioses*, XXIV), ejercía su protección también en torno a las palestras. No obstante, puede que el texto de Christodoro sea una interpretación poética de la representación de un atleta o un joven anónimo.



**Figura 9.-** Hermes. Copa de figuras rojas atribuida a Makrón. Ca. 500-450 a.C. Procedente de Vulci. Londres, Museo Británico.

Hermes, puntualmente, puede portar atributos iconográficos relacionados con otras de sus funciones, unidos éstos a los elementos que lo caracterizaron como heraldo. La relación de Hermes con la música, entendida como un lenguaje, generó que el dios fuera representado con los instrumentos musicales debidos a su particular inventiva. Así aparece en una copa de figuras rojas conservada en el Museo Británico (Fig. 9). El dios, barbado, va ataviado del modo habitual, como corresponde a su labor como heraldo, con una túnica corta plisada y una clámide sujeta sobre los hombros, está tocado con el *pétasos* y calzado con altas botas aladas; con su mano derecha sujeta un prototipo arcaico del caduceo, mientras que, en su mano izquierda, lleva una lira. El artista ha representado cuidadosamente el instrumento, detallando las particularidades del caparazón de la tortuga con el que, según el *Himno Homérico*, Hermes elaboró el instrumento:

*“Allí, vaciándola con un buril de blancuzco hierro, arrancóle la vida a la montesina tortuga. [...] Enseguida cortó cañas y, atravesando con ellas el dorso de la tortuga de lapídea piel, las fijó a distancias calculadas, puso con destreza a su alrededor una tira de piel de buey, colocó sobre ellas dos brazos que unió con un puente y extendió siete cuerdas de tripa de oveja que sonaban acordadamente. Mas cuando hubo construido el amable artefacto, llevóselo y fue probándolo parte por parte; y la lira, tocada por su mano, resonó con gran fuerza”.*

*Himno Homérico a Hermes, 39 y ss.*

La alusión a este episodio concreto de la infancia del dios hubo de generar un amplio abanico de modelos iconográficos, no sólo representando al dios con el que

fuera un atributo habitual de su hermano Apolo, sino también aludiendo al momento mismo de la elaboración de la lira; en este sentido, Hermes no sólo fue representado con el instrumento, sino también con la tortuga, el animal que había inspirado la divina creación, tal y como puede observarse en una copia neoática conservada en el Museo Ermitage (Fig. 10). El dios está sentado, con las piernas cruzadas, en una actitud relajada y pensativa; su mano izquierda reposa sobre la pierna, mientras sujeta con la derecha a una pequeña tortuga. La representación hace referencia al relato citado, aunque se produce una anacronía ya que, según el *Himno*, el dios Hermes encontró la tortuga al día siguiente de su nacimiento, siendo aún un infante, mientras que la escultura representa a un joven efebo acorde con la iconografía habitual del dios en el siglo I d.C.

La imagen, no obstante, evoca las palabras del poeta mientras describe el momento en el que Hermes concibe la idea de utilizar el caparazón de la tortuga para elaborar el instrumento musical, simulando un diálogo ficticio del dios con el animal: “*Salve, criatura amable por naturaleza, reguladora de la danza, compañera del festín, que tan grata me has aparecido: ¿de dónde vienes, hermoso juguete, pintada concha, tortuga que vives en la montaña?. Pero te tomaré y llevaré a mi morada, y me serás útil y no te desdeñaré; y me servirás a mi antes que a nadie [...] cuando hayas muerto, cantarás muy bellamente*” (*Himno Homérico a Hermes*, 30 y ss.). La mano izquierda del dios, dañada, parece sugerir un gesto de declamación, con el índice extendido, lo que evoca todavía con mayor viveza las palabras que el dios dirige al pequeño animal en el *Himno*. Es posible también que sujetase un caduceo, hoy perdido, con su mano izquierda.



**Figura 10.-** Hermes. Copia neoática. Siglo I d.C. San Petersburgo, Museo Ermitage.

Hermes porta diferentes atributos iconográficos: el *pétasos* alado y la túnica corta o clámide, echada sobre uno de sus hombros; la tortuga puede considerarse también en sí misma un atributo iconográfico, haciendo referencia al episodio citado. Esta imagen no alude a las atribuciones del dios como heraldo, sino que manifiesta el carácter de Hermes como divinidad representativa del ingenio y de la inventiva de los que dio muestras nada más nacer. Es un Hermes entendido como divinidad de la inteligencia resolutive, ya que la escena hace referencia a la creación de la lira; por otra parte, destaca también la particular relación con la música del dios, quien, lejos de las labores de su hermano Apolo, no se relaciona con la música desde el punto de vista artístico, sino que, como divinidad, simboliza otro aspecto de la ciencia musical, su utilidad como lenguaje, como forma de comunicación. Por ello, aunque Hermes concibe también el modo de hacer sonar el instrumento, no suele ser representado en ese momento, sino creando, concibiendo el vehículo para la comunicación.



**Figura 11.-** Hermes-Mercurio. Copia neoática. Siglos I-II d.C. Roma, Museo Capitolino.

En Roma, otro atributo iconográfico habitual de Hermes fue la *marsupia*, una pequeña bolsa de monedas que subrayaba la importancia de Hermes-Mercurio en relación con la protección de los comerciantes y el buen término de las mercaderías y negocios (Fig. 11). En el ejemplo mostrado, Hermes se cubre con un *pétasos* alado y viste una clámide, sujeta sobre su hombro derecho y recogida en el brazo; con su mano derecha porta un elaborado caduceo, que reposa en el antebrazo. Asimismo, las alas son incorporadas tanto en el tocado del dios como en sus tobillos; éstas fueron generalmente entendidas, en la cerámica griega, como elementos ajenos al dios, es decir, independientes de su anatomía, simples aditamentos de su indumentaria, tanto del tocado como del calzado. La

estatuaria, no obstante, las incorporaría, en ciertos ejemplares, como parte del cuerpo del dios. En esta escultura del Museo Capitolino, las alas surgen directamente de los tobillos y existen también ejemplos en los que las alas brotan de la cabeza del dios, como el denominado *Hermes Ingenui* del Museo Pío Clementino o el *Hermes Richelieu* del Museo del Louvre. En este último, los orificios practicados en la cabeza sugieren la adición de unas pequeñas alas que sustituirían el *pétasos*, tradicional tocado de la divinidad. Este *Hermes Richelieu* ha sido considerado una copia romana de un bronce original del siglo IV a.C., acorde con modelos policléticos (LOUVRE MUSEUM. Oficial Website: [http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=877](http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=877)), así pues, la iconografía que concibe al dios como *dotado de alas* proviene de modelos griegos y tendría un amplio desarrollo en época romana.

### 3. Escenas y episodios míticos

Otro de los prototipos iconográficos más característicos del dios es el denominado *Hermes Crióforo*, en el que carga un carnero sobre los hombros. Este arquetipo suele interpretarse como una manifestación iconográfica de las atribuciones del dios como protector del entorno rústico, no obstante, puede también hacer referencia al robo de los ganados de Admeto; de ser así, el aspecto adulto del dios, así como el carnero que porta sobre los hombros, difiere de lo descrito en el *Himno Homérico*: “*Nacido al alba, al mediodía tocaba la lira y por la tarde robaba las vacas del flechador Apolo*” (*Himno Homérico a Hermes*, 15 y ss.).

Las representaciones escultóricas de este modelo iconográfico, por su estatismo, sugieren una alusión a los aspectos rústicos del dios, acordes con la descripción final que el *Himno Homérico* proporciona de esta divinidad (*Himno Homérico a Hermes*, 565-570). El dios suele sujetar al animal sobre los hombros (*Crióforo*. S. V a.C. Roma, Museo Barraco), tal y como es habitual en los prototipos pictóricos documentados en la cerámica, no obstante, en otras representaciones, el dios sostiene en su regazo al carnero, casi abrazándolo (*Hermes Crióforo*. Ca. 450 a.C. París, Museo del Louvre); en cualquier caso, la actitud de la divinidad sugiere el traslado o el cuidado de los animales, en relación con su atribución de protector de los mismos. El carnero que descansa sobre los hombros del dios, puede ser sustituido por una ternera; así, se ha supuesto que el denominado *Moscóforo* del Museo de la Acrópolis (Ca. 560 a.C.) puede representar a Hermes, a pesar de que

la inscripción, que hace referencia a un oferente llamado Rhombos, haya sugerido también que se trate de un retrato del donante.

A diferencia de las citadas representaciones escultóricas, en un olpe del Museo del Louvre (Fig. 12) la figura del dios destaca por su dinamismo, representado en plena carrera mientras vuelve la cabeza a su espalda; esta disposición sugiere una huida que, si bien tampoco responde al episodio narrado en el *Himno*, donde Hermes dirige al ganado robado andando de espaldas para ocultar su culpa, parece más acorde con la representación del Hermes “... ladrón, cuatrero de bueyes...” (*Himno Homérico a Hermes*, 10) y evoca las palabras con las que Apolo acusa a su hermano: “...también afligirás a muchos pastores campestres, en los vericuetos del monte, cuando, ávido de carne, salgas al encuentro de las vacadas y de las lanudas ovejas...” (*Himno Homérico a Hermes*, 282 y ss.).



**Figura 12.-** Hermes Crióforo. Olpe de figuras negras. Pintor del Louvre F 161. 550-500 a.C. París, Museo del Louvre.

El dios porta un largo caduceo, a modo de cayado, en su mano derecha. El origen de este elemento iconográfico es el bastón con el que Apolo apacentaba los ganados robados y, según el *Himno Homérico*, Hermes lo obtuvo después de consumada y descubierta su fechoría. Si consideramos que esta escena, así como las representaciones en las que el dios porta una ternera, simbolizan el mito del nacimiento de Hermes y sus correrías infantiles, cabe destacar que la antigüedad de los denominados *Himnos Homéricos* (circa s. VII a.C.) atestigua que la leyenda del nacimiento del dios estaba ya plenamente asentada en la primera mitad del siglo VI a.C., en la que se realiza esta pieza. No obstante, la puridad en las representaciones es difícil

dado que, probablemente, existieron otras tradiciones y, sobre todo, porque los parámetros artísticos, así como la fijación de los prototipos iconográficos, forzaron

la representación de un dios adulto, barbado, caracterizado por sus atributos, que es la figura que protagoniza cada uno de los episodios míticos conocidos. Su atuendo es ya el clásico del dios: el *pétasos*, las botas aladas dotadas de unas bellas alas curvas de influencia orientalizante, y la *clámide*.

El interés de este olpe de figuras negras radica en la expresión pictórica de un tipo de gran desarrollo escultórico que ilustra el significado de esta tipología, en la que la huida evoca el robo. En cualquier caso, si bien es dudoso que simbolice el episodio concreto del robo de los ganados de Admeto y, por tanto, que personifique al dios como patrón y protector de los ladrones, es indudable que alude a su vinculación con el entorno rústico. En un desarrollo posterior, este prototipo iconográfico propició una reinterpretación cristiana que lo dotó de un significado soteriológico fundamentado en la imagen del *Buen Pastor* descrito en los Evangelios:

*“Propúsoles esta parábola diciendo: “¿Quién habrá entre vosotros que, teniendo cien ovejas y habiendo perdido una de ellas, no deje las noventa y nueve en el desierto y vaya en busca de la perdida hasta que la halle?. Y una vez hallada, la pone alegre sobre sus hombros, y vuelto a casa convoca a los amigos y vecinos, diciéndoles: ‘Alegraos conmigo, porque he hallado mi oveja perdida’. Yo os digo que en el cielo será mayor la alegría por un pecador que haga penitencia que por noventa y nueve justos que no necesitan de penitencia”*

*San Lucas, 15, 3-7*

La principal intervención del dios en un relato mítico se desarrolla en torno a la leyenda de Ío, doncella argiva amante de Zeus. Para protegerla de los celos de Hera, el dios la convirtió en una vaca a quien solía unirse metamorfoseado en toro; pero, a pesar de la previsión de Zeus, Hera logró descubrir la treta de su esposo y puso a Ío bajo la custodia de *Argos Panoptes*. Éste fue un gigante, dotado de cien ojos, que había liberado Arcadia de los diferentes monstruos que la asolaban, entre ellos Equidna, hija de Tártaro, y cuya trayectoria heroica podría ponerse en paralelo con Heracles, ya que vestía la piel de un toro que había devastado Arcadia hasta que Argos liberó a sus habitantes del atroz animal; asimismo, en ciertas representaciones (Hidria de figuras rojas. Boston, Museum of Fine Arts) aparece también armado con una maza. Este gigante, servidor de Hera, se perfila como el vigilante ideal, ya que nunca dormía con sus cien ojos cerrados, sino que tan sólo

cerraba cincuenta de ellos. Pero Zeus, harto de la férrea atención del gigante, encomendó a Hermes que liberara a Ío.

El dios asesinó al gigante cortándole la cabeza, lo que le valdría el epíteto de *Argifontes*. Son varias las versiones sobre la muerte de Argos; según unas, el dios empleó simplemente una piedra, según otras durmió los cincuenta ojos vigilantes de Argos bien con la siringa, instrumento de su invención, o bien con el caduceo, la vara mágica del heraldo con la que *“aduerme a los hombres los ojos si él lo quiere”* (Homero, *Odisea*, XXIV, 1). El desafío entre el joven y el gigante vencido por la inteligencia del más débil, que se enfrenta en la distancia y abate al coloso de una pedrada, es el mismo tema desarrollado en el relato de David y Goliat; esta versión, en el caso de *Argos Panoptes*, fue relegada por aquéllas en las que Hermes hacía uso bien de los poderes mágicos de su principal emblema, el caduceo, o bien del poder órfico de la música, durmiendo a su enemigo gracias a la siringa. Esta última sería la versión difundida por Ovidio en sus *Metamorfosis*, aunque también documenta el empleo del caduceo, *‘ungüentada vara’*, para *‘afirmar su sopor’*:

*“Se sienta el Atlantiada, y al que se marchaba, de muchas cosas hablando  
detuvo con su discurso, al día, y cantando con sus unidas  
cañas vencer sus vigilantes luces intenta.  
Él, aun así, pugna por vencer sobre los blandos sueños  
y aunque el sopor en parte de sus ojos se ha alojado,  
en parte, aun así, vigila...”*

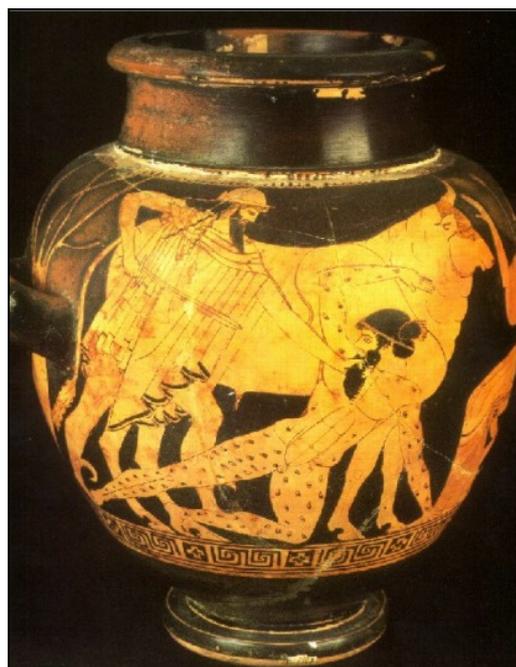
Ovidio, *Metamorfosis*, I, 681-687

*“Tales cosas cuando iba a decir ve el Cilenio que todos  
los ojos se habían postrado, y cubiertas sus luces por el sueño.  
Apaga al instante su voz y afirma su sopor,  
sus lánguidas luces acariciando con la unguentada vara.  
Y, sin demora, con su falcada espada mientras cabeceaba le hiere  
por donde al cuello es confín la cabeza, y de su roca, cruento,  
abajo lo lanza, y mancha con su sangre la acantilada peña.”*

Ovidio, *Metamorfosis*, I, 712-718

A la muerte del gigante, Hera colocó sus cien ojos en las plumas del animal especialmente consagrado a ella, el pavo real, e Ío inició un peregrinaje que la llevaría hasta Egipto, donde se identificaría con la diosa Isis.

Un *stamnos* atribuido al *Pintor de Argos*, muestra el episodio de la muerte de Argos y figura el enfrentamiento a la manera heroica (Fig. 13). El artista presenta a un Argos, desnudo y sin rasgo alguno de gigantismo, con los cien ojos que le atribuía el mito distribuidos por todo su cuerpo, exceptuando el abdomen, donde se esboza la musculatura. El rostro del gigante está enmarcado por una cabellera recogida y una abundante y larga barba que el dios aprovecha para sujetarlo, en un gesto de humillación que sugiere la inminente derrota. Hermes es un personaje adulto, barbado y de larga cabellera que cae



**Figura 13.-** Hermes Argifonte. *Stamnos* de figuras rojas. Atribuido al Pintor de Argos. 500-450 a.C. Viena, Kunsthistorisches Museum.

sobre sus hombros en estilizados tirabuzones; luce el pétasos y de sus sandalias surgen dos alas curvadas, al estilo orientalizante, mientras se cubre con una clámide ribeteada. Con su mano izquierda sujeta a Argos y con la diestra empuña la espada con la que se dispone a asestar el golpe mortal. La escena, por tanto, presenta a Hermes identificado como heraldo de los dioses, con clámide, *pétasos* y sandalias aladas, ya que este episodio es fruto de un encargo de Zeus. No obstante, su labor dista mucho de sus funciones como heraldo, motivo por el que se sustituye el caduceo por la espada.

La citada representación se inspira en la tradicional iconografía de las monomaquias troyanas, combates singulares entre los héroes; en esta tipología, los artistas recurren a diversas técnicas para sugerir quién será el vencedor. Es habitual que, aún antes de recibir la estocada mortal, el derrotado aparezca ya tendido a los pies de su enemigo, sin alzar siquiera sus armas. Argos no sólo aparece vencido, sino que, además, no está armado, circunstancia que recuerda la formulación tradicional del mito, en la que el gigante es atacado mientras duerme. La escena se completa con la presencia de Ío que, en su serenidad, sirve como fondo contrastado del enfrentamiento que se produce en primer plano. Frente a ella, Zeus, sentado, extiende su mano en actitud de acariciar a la que fuera su amante. Esta relación entre el animal y Zeus aclara el sentido del mito desde el punto de



**Figura 14.-** Hermes recibe el cadáver de Sarpedón. Cratera de cáliz de figuras rojas firmada por Eufonio. 500-550 a.C. Nueva York, Metropolitan Museum.

vista semántico, ya que constituye una sutil referencia a los amores del esposo de Hera con la joven Ío y, por tanto, justifica el asesinato de Argos que tendría que resolver Hermes.

Otra de las atribuciones principales del dios, su labor como psicopompo, generó diversos arquetipos iconográficos, ya que Hermes, denominado *Epitermios* (*Señor de los Extremos, de los Límites*), intervenía en muy diferentes estadios

del tránsito de las almas hacia el *Más Allá*. De hecho, Hermes es mostrado, de forma secundaria, en todas aquellas representaciones que hacen referencia a este tránsito entre uno y otro mundo: en las escenas del regreso de Perséfone junto a su madre Deméter, o bien en las puntuales incursiones de ciertos héroes en el inframundo (*Kylix* de figuras rojas del Museum of Fine Arts de Boston, representando a Heracles y Cerbero). Entre estas múltiples funciones que el dios desarrolla en relación con el *Más Allá*, en primer lugar, él es el encargado de recibir el cadáver de los héroes muertos en la batalla, portado por Hipno y Tánato, el *Sueño* y la *Muerte*. En una cratera de Eufonio (Fig. 14), estos dioses, alados, depositan cuidadosamente el cuerpo sangrante del héroe a los pies de Hermes quien, ataviado como un heraldo y con sus atributos habituales, parece indicar, mediante un gesto de su mano derecha, que se hace cargo del traslado del finado.



**Figura 15.-** Kerostasia. Lecito de figuras negras de fondo blanco. Pintor de Safo. Siglo V a.C. Londres, Museo Británico.

También en relación con el ciclo troyano, Hermes fue el encargado de pesar los destinos de los héroes. En el relato, el enfrentamiento representado en un lecitio de figuras negras (Fig. 15) se produce tras la muerte de Antíloco a manos de Memnón; tanto Tetis, madre de Aquiles, como Aurora, madre de Memnón, imploran a Zeus por la salvación de sus hijos, pero el Crónida, en busca de la imparcialidad, pesa los destinos de ambos en una balanza que se inclina en detrimento del segundo, anunciando la inminente victoria de Aquiles (GRIMAL, P. 1984: 347). A pesar del relato, en el que es Zeus quien decide el destino de los contendientes, en la iconografía es habitual que se represente a Hermes como el encargado de equilibrar la balanza que decidirá el resultado del duelo, probablemente, por la vinculación de esta divinidad con el ámbito ultraterreno y el tránsito hacia el inframundo.

De acuerdo con su iconografía tradicional, Hermes se cubre con el *pétasos* y la clámide y calza las botas aladas; el dios se interpone entre los héroes, Aquiles y Memnón, sujetando la balanza con la que pesa el destino de ambos. Esta escena es la denominada *kerostasia*, *peso de los destinos*, que se produce cuando los contendientes conservan aún la vida y lo que decide el dios con su balanza es la suerte que correrán cada uno de ellos. La iconografía de la *kerostasia* muestra los destinos como pequeñas figuras aladas que reproducen la efigie de los protagonistas; estas figuras aladas, *eidola*, son las mismas que podían simbolizar las almas o los espíritus de los muertos, motivo por el que esta escena es también denominada *psicostasia*, *peso de las almas*. Las escenas de psicostasia egipcia, en las que Anubis equilibra la balanza que pesa el corazón del difunto y el símbolo de Maat, favorecieron la posterior identificación de Hermes con el dios de cabeza de cánido. No obstante, si bien existen coincidencias desde el punto de vista iconográfico, el significado último de estas escenas es muy diferente, ya que Anubis decide con su balanza el veredicto del juicio que valora las acciones del difunto y, por tanto, el derecho del alma a disfrutar de la vida de ultratumba; por su parte, Hermes sopesa el destino de los héroes y dictamina cuál de ellos morirá en el enfrentamiento.



**Figura 16.-** Hermes psicopompo. Lecito de figuras rojas de fondo blanco. Pintor de Phiale. 475-425 a.C. Munich, Antikensammlungen.

En las representaciones como psicopompo, Hermes suele acompañar al alma de los difuntos, bien individualmente (Fig. 16) o bien sirviendo como intermediario entre el finado y Caronte, el barquero del Aqueronte (Fig. 17). En su relación con las almas de los difuntos, Hermes ejerce como guía y, en la mayoría de los casos, su actitud implica también el amparo del alma

del difunto, a quien suele tender la mano ofreciéndole su ayuda en tan difícil trance. Son múltiples las representaciones, generalmente en *lekythoi* funerarios, donde Hermes ayuda al espíritu de los muertos a embarcar con Caronte. En estas escenas, el dios se sitúa entre el barquero y el difunto e invita a éste último a emprender la travesía.

En un lécyto del *Pintor de Phiale* esa relación afable, casi amistosa, se acentúa, ya que la escena representa a un Hermes pacientemente sentado mientras espera que la difunta termine de arreglarse para emprender el camino; su actitud, sentado sobre una roca y con la mano derecha extendida, sugiere además una hipotética conversación entre ambos.

La escena adquiere un aire de cotidianidad que le resta importancia al tránsito mortuorio. Iconográficamente, Hermes es identificable por el pequeño caduceo que porta con su mano izquierda, pero no calza las sandalias aladas y el tocado, un *pilos*, tampoco se adorna con estos elementos vinculados al *Más Allá*. Aunque lo habitual en las escenas funerarias en las que

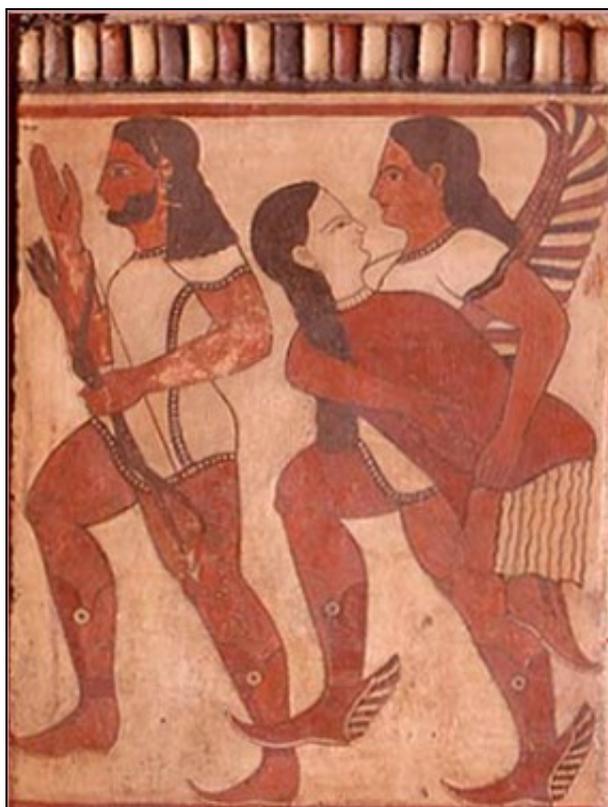


**Figura 17.-** Hermes psicopompo. Desarrollo de un lecyto de figuras rojas atribuido al Pintor de Saboureff. 475-425 a.C. Berlín, Antikensammlung.

participa Hermes es el *pilos*, rara vez aparece adornado con las alas y es el tocado en sí mismo el que define la vinculación del dios con el inframundo. Por último, este Hermes barbado viste una clámide sujeta sobre su hombro derecho, dejando al descubierto una anatomía que el pintor define con apenas unos trazos.

En lo que se refiere a la figura de la difunta, destaca la naturalidad de la escena. La joven, ataviada con una túnica blanca sobre la que destaca un *himation* de intenso rojo y cuidados pliegues, se coloca sobre la cabeza una pequeña diadema antes de emprender el camino. Esta escena recuerda las estelas funerarias áticas que comenzaron a realizarse en el siglo V a.C. y continuaron elaborándose en el siglo IV a.C. Los temas de estas estelas fueron muy variados: guerreros en lucha, niños con sus animales de compañía y, en relación con este lecito de Munich, escenas cotidianas de jóvenes que se preparan para su último viaje, acicalándose u ordenando sus ajuares. Este es el caso de la denominada *Estela de Hégeso*, nombre de la difunta que revisa su joyero junto a una esclava (Atenas, Museo Arqueológico Nacional). La melancolía que inspiran estas estelas de tema

cotidiano, sugiriendo una nostálgica y resignada despedida de la vida, es la misma que se respira en el lécito de Munich.



**Figura 18.- Turms.** Placa de terracota. Siglo VI a.C.  
París, Museo del Louvre.

Desde el punto de vista técnico, cabe destacar la maestría del *Pintor de Phiale* que, apenas con unos trazos monocromos, perfila el cuerpo del dios en el que sólo se destaca el rojo intenso del *pilos* que armoniza con el *himation* de la difunta, de cuidada elaboración; a espaldas de la joven, se esbozan los estantes en los que guarda sus ropas y adornos. Dada la cercanía del dios, la escena puede interpretarse como una evocación del largo camino desde

el hogar del finado hasta el Aqueronte, donde Hermes abandona al difunto después de haberle acompañado a lo largo del tránsito.

Estas funciones, como psicopompo y vínculo entre el mundo de los vivos y el de los muertos fueron también las desarrolladas por el Turms etrusco. La iconografía tradicional de Turms mostraba a un efebo (en época muy temprana, al igual que Hermes, fue un dios barbado) tocado con el *pétasos*, en ocasiones alado, con las sandalias también aladas y portando un caduceo que llevaba aparejadas dos sierpes. En una placa de terracota pintada, procedente de la necrópolis de Banditaccia en Cerveteri (Figura 18), Turms es representado como un ser alado, probablemente, por influencia de la iconografía de Charun; calza unas altas botas adornadas con alas y porta en sus brazos a Alcestris, rescatada del Hades por Heracles (Hercle etrusco), quien precede a Turms en esta escena. En Etruria, con anterioridad a la helenización de las divinidades autóctonas, el dios Turms era un psicopompo vinculado con el mundo de ultratumba y apartado de las restantes funciones del Hermes griego relativas a otros ámbitos de la comunicación.

En el denominado *Hermes de Veyes* (Fig. 19), los rasgos del dios remiten a la plástica helena característica de los *kouroi*: los grandes ojos almendrados y enmarcados por la línea de las cejas, así como la característica sonrisa. En el conjunto escultórico procedente del templo de Portonaccio en Veyes, si bien la estética es propia de la escultura arcaica griega, sorprende el movimiento de las esculturas de Apolo y Heracles. El desequilibrio de las figuras, lanzadas hacia el frente y apoyando su peso en una



**Figura 19.-** Hermes de Veyes. 550-520 a.C. Roma, Museo Etrusco Nacional. Villa Giulia.

de las piernas, difiere del estatismo y la frontalidad de los *kouroi*, cuyas proporciones anatómicas conservan. Esta particularidad se ha atribuido, tradicionalmente, al genio del artista etrusco mejor conocido, Vulca de Veyes, citado

por Plinio el Viejo como autor del Júpiter Capitolino (Plinio, *Historia Natural*, XXXV, 12, 46).

El rostro de este Hermes-Turms recuerda también el de las *hermai* arcaicas, ya que luce un peinado muy similar que enmarca el rostro entre pequeños rizos, destacándose las largas trenzas que caen sobre los hombros del dios. Como único atributo iconográfico, cabe destacar el tocado, un *pilos*, acorde con las funciones funerarias del dios. El Templo del Portonaccio en Veyes estuvo decorado con antefijas en las que se representaron cabezas de gorgonas y, sobre el *columen* o viga mayor, todo un grupo escultórico que figuraba el enfrentamiento entre Apolo (Apulu etrusco) y Heracles (Hercle) por una cierva que éste último sujeta bajo sus pies; además, se conservan restos de una mujer que porta en sus brazos a un niño, cuya identificación es muy difícil, y esta cabeza de Hermes-Turms que, según se ha supuesto, actuaría como pacificador entre Apolo y Heracles. Su inclusión en este importante grupo escultórico subraya su creciente relevancia en Etruria y denota la



**Figura 20.-** Hermes y 'eidola'. Lecito de figuras rojas de fondo blanco. Pintor de Tymbos. 500-450 a.C. Alemania, Jenna. Friedrich Schiller Universitat.

evolución de Turms, no sólo como psicopompo sino también como heraldo y mediador en los conflictos, a imagen del Hermes heleno.

Un aspecto particularmente interesante del dios Hermes, en lo relativo a su relación con el mundo de ultratumba, está documentado en un lécito funerario conservado en la Universidad de Jenna, del que no existen paralelos iconográficos (Fig. 20).

En este caso, el dios no acompaña al alma del difunto sino que parece controlar las evoluciones de unas figuras aladas (*eidola*), que simbolizan

los espíritus de los finados, gracias a un caduceo de tipología arcaica, que porta con la mano izquierda, y a otra vara simple que sujeta con la mano derecha; a sus pies, el artista ha representado el cuello de un *pithos*, que sugiere el acceso al inframundo. Esta escena, en la que el dios somete las almas aladas gracias al caduceo, se ha puesto en relación tanto con la fiesta de las Antesteria, cuando se suponía que los difuntos podían salir del mundo subterráneo y acompañar a los vivos hasta que eran obligados a regresar, como con la denominada *Deuteronékyia* homérica, donde se narra como Hermes conduce al Hades los espíritus de los pretendientes (DIEZ DE VELASCO, F. ):

*“Hermes, dios de Cilene, hacia sí convocaba las almas de los muertos galanes. Llevaba su vara en las manos, vara hermosa, dorada, que aduerme a los hombres los ojos si él lo quiere o los saca del sueño. Despiertas por ella se llevaba sus almas, que daban agudos chillidos detrás de él, cual murciélagos dentro de un antro asombroso”*

*Homero, Odisea, XXIV, 1 y ss.*

El dios, barbado, de acuerdo con su iconografía tradicional, viste una clámide y altas botas de caminante; pero no se cubre con el tradicional *pétasos* sino con un *pilos*, tocado que el dios suele lucir en las escenas que lo relacionan con su labor como psicopompo. No obstante, esta representación no muestra estrictamente un Hermes psicopompo, ‘acompañante de las almas’, sino que ilustra el poder del dios en el acceso mismo al *Más Allá*, del que hace entrar y salir a su antojo a las almas. La escena difiere de la que muestran otros *lecitói* funerarios, en los que el dios sirve de mero intermediario entre el alma del finado, representado como una efigie del difunto, y el barquero Caronte; en este caso, el poder que Hermes ostenta para someter a las almas sugiere una imposición, una obligación, lejos del amable acompañante en el camino hacia el *Más Allá* que, en ocasiones, parece incluso conversar con el finado.

La escena proporciona, por tanto, una imagen del dios que lo define más como *Epitermios*, *Señor de los Límites*, ya que demuestra su poder en el acceso al mundo subterráneo; su potestad no se desarrolla en el interior de ese otro mundo, donde reina Hades, ni tampoco en el exterior del mismo, sino en el lugar concreto del tránsito, en el límite exacto entre los dos mundos.

Este lécito de Jenna expresa el poder de Hermes para controlar las almas de los muertos y, al igual que las escenas de *kerostasía*, constituye un estadio de la

relación del dios con el *Más Allá* que supera el simple acompañamiento de las almas en su labor como psicopompo. La iconografía nos presenta así una divinidad con poder para decidir, primero, en el destino de los vivos a través de la *kerostasia*, y, después, en el destino de los muertos, a quienes controla y dirige gracias al caduceo.

## BIBLIOGRAFÍA

BEAZLEY, J.D. 1989. *Greek Vases*. Oxford.

BIANCHI BANDINELLI, R. 1982. *L'arte etrusca*. Roma.

BLANCO, A. 1990. *El Arte Griego*. Madrid.

BRUIT, L. y SCMITT, P. 2002. *La religión griega en la polis de la época clásica*. Ed. Akal. Madrid.

DÍEZ DE VELASCO, F. *Los caminos de la muerte: religión, rito e iconografía del paso al más allá en la Grecia antigua*. "2.2. Hermes psicopompo: el guía del umbral". Biblioteca Virtual 'Miguel de Cervantes'.

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01260529109030500770035/p000004.htm>

DIEZ DE VELASCO, F. "Un aspecto del simbolismo del *kerykeion* de Hermes". *Gerión* 6, 1988, pp. 39-54.

<http://webpages.ull.es/users/fradive/artic/diezdevelascogerion1988.pdf>

ELVIRA, M.A. 2008. *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid.

GARCÍA GUAL, C. "Hermes, un dios de muchos oficios". *Antiqua III*.

<http://antiqua.gipuzkoakultura2.net/pdf/gual3.pdf>

GONZÁLEZ SERRANO, P. 2004. "Copias y copistas: el Neoatcicismo". *Antonio García y Bellido. Miscelánea*. Serie Varia 5. Catálogo de la Exposición. Museo de San Isidro. Pp. 263-292.

<http://www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4873.pdf>

GRAVES, R. 1998. *Los mitos griegos*. 2 vol. Ed. Alianza. Madrid.

GRIMAL, P. 1984. *Diccionario de mitología Griega y Romana*. Ed. Paidós. Barcelona.

*HIMNOS HOMÉRICOS. LA «BATRACOMIOMAQUIA»*. 2003. Introducción, traducción y notas de A. Bernabé Pajares. Rev.: E. Acosta Méndez. Biblioteca Clásica Gredos. Madrid.

LOUVRE MUSEUM. Oficial Website.

<http://www.louvre.fr/llv/commun/home.jsp?bmLocale=en>

LULLIES, R. 1931. *Los tipos de hermas griegas (Die Typen der griechischen Herme)*. Königsberg.

STENN, F. “*El caduceo y la vara de esculapio. Dos símbolos mitológicos vinculados con la medicina que derivan del culto a la serpiente*”.

[http://bvs.sld.cu/revistas/his/cua\\_87/cua0487.pdf](http://bvs.sld.cu/revistas/his/cua_87/cua0487.pdf)