

Furia, Tristeza, Venganza y Compasión: Aquiles y el encuentro con la muerte

María Isabel Rodríguez López¹

Recibido: 29 de octubre de 2020 / Aceptado: 13 de enero de 2021 / Publicado: 15 de febrero de 2021.

Resumen. Cualquier acercamiento a la figura de Aquiles es un encuentro con la tristeza y la muerte, con diversidad de muertes y también con la respuesta del sentimiento humano ante ellas. En el presente trabajo, analizaremos la iconografía de algunos de los asuntos más destacados en relación con las hazañas del héroe: la muerte de Troilo, la muerte de Patroclo y la muerte de Héctor, partiendo de los prototipos forjados en el arte antiguo y observando las principales modificaciones icónicas acaecidas en el tiempo.

Palabras clave: Aquiles, muerte heroica, Iconografía Clásica, Iliada, tradición clásica.

[en] Wrath, Sadness, Vengeance and Compassion: Achilles Facing Death

Abstract. Any approach to the figure of Achilles is an encounter with sadness and death, with a diversity of deaths, and also, with the emotional human response to them. In this paper, we will analyse the iconography of some of the most outstanding themes in relation to the hero's deeds: the death of Troilus, the death of Patroclus and the death of Hector, starting from the prototypes forged in ancient art and observing the main iconic modifications occurred over time.

Keywords: Achilles, Heroic Death, Classical Iconography, Iliad, Classical Tradition.

Sumario. 1. El héroe ante la muerte 3. La muerte de Troilo. 4. La muerte de Patroclo. 4. El ultraje de Héctor: la cólera. 5. La embajada de Príamo: la compasión. 6. Lamentación final: el fantasma de Aquiles y la gloria. 7. Conclusiones. 8. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Rodríguez López, María Isabel. "Furia, Tristeza, Venganza y Compasión: Aquiles y el encuentro con la muerte". En *Tristeza eterna: representaciones de la muerte en la cultura visual desde la Antigüedad a la actualidad*, editado por Luis Vives-Ferrándiz Sánchez. Monográfico temático, *Eikón Imago* 10 (2021): 177-189.

1. El héroe ante la muerte

*Porque no hay un ser más desgraciado que el hombre,
entre cuantos respiran y se mueven sobre la tierra
Iliada XVII, 446-447*

Siempre es grato volver a Homero porque, no cabe duda, de que su lectura fortifica el alma. Sus héroes inmortales nos han dejado una huella tan profunda que cada acercamiento a ellos es una reflexión sobre la condición humana, que se muestra ante nosotros desnuda y sin velo. También es un reto, porque parece que todo se ha dicho; sin embargo, sus epopeyas nos susurran constantemente y siempre nos enseñan algo más, con nuevos y diversos acentos.

El objetivo de estas líneas es poner de relieve el sentimiento y las diferentes reacciones de Aquiles ante la muerte a través de la Iconografía, tomando como ejemplo las muertes de Troilo (paradigma de su brutalidad como asesino), Patroclo (ejemplo de la profunda desdicha humana) y Héctor (como muestra del sentimiento de venganza colérica y de piedad filial al mismo tiempo).

Esas muertes suscitaron en el héroe diversidad de sentimientos (contradictorios algunos)² que nos permiten penetrar en el alma humana y en la mentalidad griega de la Antigüedad, asociada al concepto de lo heroico. Dichos temas se basaron fundamentalmente en los Cantos *Ciprios* y en el texto de la *Iliada*, fueron recurrentes en el arte griego y pervivieron en la memoria de los artistas a lo largo de toda la historia de Occidente. Para

¹ Universidad Complutense de Madrid
Correo electrónico: mirodrig@ghis.ucm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6671-8213>

² Esos sentimientos contradictorios están asociados a la complejidad y las contradicciones que posee el personaje homérico, bien trazados en la obra de Katherine C. King. Cf. Katherine C. King, *Achilles: Paradigms of the war hero from Homer to the Middle Ages* (Berkeley: California University Press, 1991), 1-49.

poder penetrar en su repercusión artística y simbólica, hemos seleccionado una serie de obras (de diferentes épocas) cuya iconografía remite a los textos antiguos y hemos analizado cómo se plasmó su recuerdo en las manifestaciones artísticas, cuáles fueron los temas más representados en cada momento histórico y qué aspectos de la epopeya griega suscitaron mayor interés plástico y simbólico entre los creadores a lo largo de la Historia. Hemos puesto especial énfasis la génesis de los motivos y su desarrollo en el arte griego y romano, para completar dicha visión con algunas de las pervivencias iconográficas más significativas en cada uno de los episodios tratados. No hemos abordado en esta ocasión otra muerte, una muerte teñida de amor imposible (*pothos*), la de la amazona Penthesilea, ni la propia muerte del héroe, que sólo se mencionan como colofón de este trabajo.

Más que ningún otro personaje de la mitología griega, Aquiles está unido a la muerte: su condición heroica así lo exigía; por su nacimiento híbrido, hijo de la unión del mortal Peleo y de la diosa Tetis, su naturaleza misma es dúplice y su existencia compleja. Son bien conocidas las argucias que la nereida puso en práctica para eliminar su vulnerabilidad como mortal (Apolodoro, *Biblioteca Mitológica*, 3, 13,8) y pese a sus desvelos de dolorosa madre, no pudo salvarle de la fatal Moira. Sobre todo ello se ha vertido mucha tinta. Nuestra aproximación al héroe y a los acontecimientos funestos que tiñen su biografía estará basada en parámetros de índole iconográfica, observando el mito desde las imágenes, para entenderlo también desde la mirada de los artistas y de la sociedad en la que se forjaron. Las siguientes líneas pretenden ver la muerte, las diferentes muertes, con los ojos del héroe.

La sombra de la muerte marcó toda la existencia de Aquiles: una muerte, anunciada y vivida en diferentes circunstancias, especialmente la muerte de aquellos que se cruzaron en su vida. Su decisión de alcanzar la gloria afloró con fuerza cuando allá en el gineceo del rey Licomedes, cogió las armas y partió para Troya. Como es bien sabido, la condición heroica griega exigía ser legitimada mediante la participación en la batalla³. La muerte en la batalla era una aspiración, un ideal sin el que no podía conseguir la gloria (*Kléos*), ni por tanto, la condición heroica misma. Kerényi⁴ se refirió a la excelencia como el coraje para morir, es decir, como una actitud de aceptación valerosa de la muerte; y ese fue el concepto vertebrador, esencia misma del héroe, que tiene que justificar obligatoriamente sus hazañas para serlo.

En tales parámetros ideológicos, sólo la fama impedecerda da sentido a la inmólación; el héroe lucha porque la gloria le hará inmortal, semejante a los dioses⁵, y esa será su máxima aspiración. Ese ideal de vida breve y “muerte bella” no es otra cosa que la aceptación del inevitable destino⁶. El discurso de Sarpedón, en el Canto duodécimo de la *Iliada* (vv. 310-328) es uno de los

textos que reflejan con mayor precisión ese ideario heroico cuyas bases acabamos de esbozar brevemente. En dicho texto, Sarpedón no esconde la vulnerabilidad del ser humano ante las Parcas, a pesar de lo cual exhorta a su compañero a cumplir con la obligación heroica de enfrentarse a la muerte. En el caso de Aquiles, la muerte es un estigma, una señal funesta que acompañó sus hazañas y que él aceptó, aunque no sin dolor porque, de acuerdo con la mentalidad griega, el destino se impone al héroe y todos sus actos revelan la imposibilidad del hombre por escapar a su sino. Por ello, a pesar de sus deseos y los de su madre, Aquiles no pudo huir de la muerte.

2. La muerte de Troilo

El episodio de la muerte del hermoso Troilo, hijo menor de Hécuba y Príamo (o, según versiones, de Apolo)⁷ fue un asunto muy conocido, acaso porque en ella se encuentra el origen mismo de la destrucción de Ilión: un oráculo había vaticinado que si el príncipe troyano alcanzaba los veinte años, la ciudad no caería ante los griegos. Este asunto tuvo amplio desarrollo en la pintura vascular griega y el arte etrusco del período arcaico y está representado de manera relativamente uniforme, a diferencia de la ambigüedad que ponen de manifiesto las fuentes literarias⁸.

La iconografía griega muestra, *grosso modo*, dos esquemas compositivos, que corresponden a diferentes versiones escritas del suceso. El primero de dichos modelos muestra a Aquiles esperando a Troilo, emboscado tras la fuente en la que Polixena iba a coger agua. Alercados de su presencia los hermanos huyen, pero “el de los pies ligeros” le alcanza y le da muerte, al tiempo que se enamora de la joven, que logra escapar. Son muy numerosos los ejemplares pictóricos donde se relata plásticamente este suceso, cuya iconografía apareció en las pinturas de los vasos griegos desde los primeros años del siglo VI a.C., como demuestra uno de los frisos del Vaso Francois (Florencia, Museo Arqueológico n. 4209) y se habría de prolongar, con gran éxito, hasta los primeros decenios de la centuria siguiente⁹.

El asunto sirvió como motivo de decoración para copas, ánforas, lekanes, leцитos (vasos funerarios, donde fue

⁷ No se conserva ninguna fuente antigua completa, sino retazos, a través de los cuales ha sido reconstruida la historia de su vida y de su muerte a manos de Aquiles. Los testimonios de las fuentes son contradictorios entre sí. Su muerte fue descrita en los hoy perdidos *Cantos Ciprios*, resumidos por Eutiquio Proclo en el siglo II d.C. También se habla de ella en el texto de Dares Frigio, *De excidio troiae historia* o *Historia de la destrucción de Troya*, una traducción latina del siglo VI de una obra griega que versaba sobre la *Iliupersis*. En el Canto XXIV, 257 de la *Iliada*, Príamo exclama su desgracia por la pérdida de sus amados hijos y cita a Troilo como “el gozo del carro de guerra”. Ya en el siglo III a.C., *La Alejandra* de Licofrón (307-313), se refiere al joven por boca de la profetisa Casandra y Apolodoro en *Biblioteca Mitológica* III, 12, 5 señala que fue engendrado por Apolo. Horacio subraya la juventud del muchacho, al que denomina inpubes en su *Oda XX*, 9, 13-16 y para Virgilio, la muerte de Troilo es el arquetipo del *infelix puber*, el joven cuya vida es mutilada por los horrores de la guerra (*Eneida* I, 474-475).

⁸ Marta González, “Emboscada a Troilo: aspectos sacrificiales en la muerte del príncipe Troyano”, *Les Études classiques* 82 (2014): 233 y ss.

⁹ En el *Beazley Archive* se muestra una lista de ciento veintitrés piezas sobre el asunto, bajo la designación “Troilos” que completan la evolución que citamos. Cf. *Beazley Archive*, “Troilos”, en *Pottery Database*.

³ Guillermo González Campos, “Una aproximación crítica a los sentidos de la muerte en la literatura griega arcaica” (Tesis de Maestría, Universidad de Costa Rica, 2010), 48-77.

⁴ Karl Kerényi, *La religión antigua* (Barcelona: Herder, 1999), 185 y ss.

⁵ González, *Una aproximación crítica...*, 64.

⁶ Jean-Pierre Vernant, *El individuo la muerte y el amor en la antigua Grecia* (Barcelona: Paidós, 2001), 45-80.

muy frecuente) y habría de ser especialmente utilizado para la decoración de las hidrias (ya que el propio asunto representado incluye la hidria en la que Políxena recoge agua de la fuente). Aunque relativamente homogénea, la iconografía presenta diferentes variantes del tema, que resumimos a continuación, a través del comentario de algunos ejemplares cerámicos bien conocidos.

Una hidria conservada en Nueva York (*Met* 45.11.2.) y atribuida al Pintor de Londres, muestra a Aquiles ataviado como un guerrero, guarnecido con la panoplia hoplita; el héroe está muy atento a los acontecimientos empuñando vigorosamente su lanza dispuesta al ataque, mientras contempla como Políxena se dispone a llenar su hidria. Detrás de Aquiles se han representado los dioses que le protegen: Atenea, Hermes y Ares y en el lado opuesto, tras la muchacha, el joven Troilo aparece montado en un caballo y sostiene las bridas del otro animal, de blanco pelaje, que con un gesto de exquisito naturalismo acerca su testuz para calmar su sed en la fuente¹⁰ (fig. 1). La influencia de la pintura vascular griega de época arcaica se dejó sentir también en las producciones etruscas, como pone de relieve no sólo la cerámica de los alfares locales, sino también el conocido fresco de la *Tomba dei Tori* en la necrópolis de Monterozzi, en Tarquinia (530-520 a.C.), donde no se ha representado la figura de Políxena. Sin embargo, como apuntó Magnan, esa influencia no fue exclusiva y junto a la fuerte creatividad de los artistas etruscos, existe la posibilidad de que también ellos tuvieran conocimiento de la mitología griega, aunque sólo fuera a través de historias relacionadas con ella¹¹.



Figura 1. Hidria ática. Circa 530 a.C. Nueva York, Metropolitan Museum

Fuente: Web del Metropolitan Museum, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254524>

¹⁰ *Beazley Archive*, n. 6692.

¹¹ Oscar Magnan, "Achilles and Troilus and the Ultimate Reality and Meaning of the Tomb of the Bulls in Tarquinia", *UTP Journals* 29, no. 3 (2006): 159.

Otro ejemplo donde no aparecen los dioses protectores del héroe griego es un ánfora fechada en torno a 530 a.C. y atribuida al "Pintor doliente del Vaticano" que forma parte de las colecciones del Museo de Boston (n. 1970.8). En este caso, los jóvenes troyanos están en la fuente, acompañados de un personaje barbado (¿un siervo?) y un perro. Completan el conjunto un árbol frondoso y un pájaro que sobrevuela la fuente. Resulta excepcional que sólo aparezca un caballo y no dos, como sucede en la mayoría de los ejemplos conocidos.

En muchas obras, además del episodio de la fuente (y/o junto a este), a modo de narración continua, se representa la carrera de los jóvenes que huyen del Pélida. Así lo muestra, por ejemplo, la decoración exterior de la copa (*kylix*) conservada en Nueva York y atribuida al llamado "Pintor-C" (575-565 a.C.)¹² y ya en época más tardía (hacia 450-440 a.C.), la hermosa composición que orna el estamno ático de figuras rojas hallado en Vulci y atribuido al Pintor de Héctor (Museo Gregoriano Etrusco, Inv. MV-16557.0.0): el joven troyano aparece como un jinete vestido según la costumbre oriental (escita)¹³ y Aquiles, haciendo gala de sus "pies ligeros", corre tras él armado y desnudo, exhibiendo su condición heroica; una hidria volcada sobre el suelo nos informa de la huída a la carrera de Políxena, figura que corre en dirección opuesta a Aquiles (fig. 2).



Figura 2. Estamno ático de figuras rojas. Atribuido al Pintor de Héctor. Ciudad del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco

Fuente: Web de los Museos Vaticanos, <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.16557.0.0>

¹² John Davidson Beazley, *Development of the Attic Black-Figure, Revised edition* (Berkeley: University of California Press): 198, 20.

¹³ El atuendo escita, principalmente la capa, es uno de los atributos iconográficos del joven en los vasos de figuras rojas. Cf. *Beazley Archive*, nn. 215777, 200995, 276101, 9040530.

La citada carrera se dispone habitualmente a modo de friso, decorando el cuello de los recipientes cerámicos¹⁴, aunque ocasionalmente se utilizó también como motivo principal en el cuerpo o panza de los vasos¹⁵.

Mucho menos frecuente en las representaciones es el homicidio del joven troyano en el templo Apolo Timbreo en Troya, o sobre el altar mismo del dios, sacrilegio imperdonable que acrecentó la ira del dios hacia Aquiles. Entre los ejemplos más conocidos de dicho momento merece ser citada la cáliza de figuras rojas firmada por Eufronio, fechada hacia 510 a.C. (Museo Arqueológico de Perugia, n. 89). La decoración del exterior de la copa muestra cómo Aquiles agarra por los pelos a Troilo en el templo de Apolo (figurado por la presencia de dos palmeras, un altar y el trípode apolíneo), mientras el fondo de la pieza nos deja ver el brutal asesinato (decapitación con espada) del joven troyano, representado como un niño indefenso (de muy pequeño tamaño y gesto aterrorizado), que trata de refugiarse en el altar, ante la brutalidad extrema de Aquiles, que se comporta como un temible asesino (fig. 3)¹⁶. Uno de los gestos convencionales que utilizaron los artistas griegos para expresar la violencia extrema y humillación, es precisamente, el acto de agarrar violentamente al enemigo por el pelo¹⁷, tal y como se ha representado en el ejemplo que citamos y que tiene sus antecedentes en el Egipto faraónico, donde desde el 3000 a.C. (Paleta de Narmer, Museo egipcio del Cairo) fue utilizado como signo inequívoco de superioridad y de poder y que, curiosamente, todavía en nuestros días se utiliza asiduamente -aunque atenuado- cuando un supuesto delincuente es apresado por la autoridad.

El asesinato del joven sirvió también para decorar los espejos bronceos del siglo IV, como muestra un ejemplar de fabricación tarentina, de hacia 325 a.C., que conserva en el Museo de Boston (n. 1970.239) y que probablemente formara parte de un ajuar funerario, de ahí la utilización del tema tratado, en el que está presente, una vez más, la crueldad de Aquiles.

De las creaciones romanas sobresale una obra excepcional, la estatua de bronce de Germánico (anteriormente de Calígula) procedente de *Ameria* (actual Amelia, Umbría), estudiada por Pollini¹⁸, una creación de época augustea (Amelia, *Museo Archeologico*, inv. 50207) inspirada por el gesto de *adlocutio* y la riqueza de su coraza en el célebre Augusto de *Prima Porta* de los Museos Vaticanos. En ella, se representa a un *Imperator*, es decir, a un comandante militar ataviado con *thorax* musculado y *paludamentum* sobre el hombro izquierdo; el tema central de la decoración de la coraza muestra a un Aquiles heroizado, de aspecto lisipeo, que coge por los pelos al

joven Troilo, montado en su caballo y a punto de huir de la emboscada. La interpretación de Pollini¹⁹ sugiere que la evocación del héroe griego invicto fue el modelo para los líderes romanos, de acuerdo con la literatura latina, especialmente a través de la *Egloga* IV de Virgilio, en la que se compara a Augusto con Aquiles para expresar simbólicamente los triunfos militares y la *Pax romana* de la *Aetas Aurea*.



Figura 3. Copa ática de figuras rojas firmada por Eufronio. Circa 510 a.C. Perugia, Museo Civico (n. 89).

Fuente: Web del *Beazley Archive* 203224,

<https://www.beazley.ox.ac.uk/xdp/ASP/recordDetails.asp?newwindow=true&id=%7bA9CFF412-F696-4E24-A7D6-99BF3DD66C1F%7d>

3. La muerte de Patroclo

La muerte de Patroclo, compañero inseparable de armas de Aquiles, es el episodio más triste de la vida del héroe. La *Iliada* canta las hazañas del hijo de Menecio en la llamada *Patrocleia* (Canto XVI); en dicho pasaje se narra que Aquiles había abandonado el combate por sus diferencias con Agamenón y que autorizó a su amigo a luchar como líder de los mirmidones, revestido con sus armas (es decir, convertido en su *alter ego*). Es Patroclo quien da muerte a Sarpedón antes de ser detenido por Apolo, para luego hallar su destino final ante la pica de Héctor; tras el rescate de su cuerpo despojado de tan ilustre armadura, sería entregado a Aquiles por Menelao y Ajax²⁰. Hasta los corceles de Aquiles lloraron la muerte de su auriga (*Iliada* XVII, 426 y ss.). Antíloco fue el encargado de llevar la triste noticia al campamento de los tucros:

Así habló y a él una negra nube de aflicción lo envolvió.

Cogió con ambas manos el requemado hollín

¹⁴ Boston Museum of Fine Arts, n. 89.561.

¹⁵ London, British Museum, n. 128,0117.41.

¹⁶ *Beazley Archive*, n. 203224. Iconografía análoga está presente en la copa ática de figuras rojas procedente de Vulci, también firmada por Eufronio (hacia 490 a.C.), hoy en el Museo Arqueológico de Orvieto.

¹⁷ Otros temas de la cerámica griega en los que el vencido aparece subyugado a través de dicho gesto pueden rastrearse en escenas de la muerte de Agamenón, la muerte del Minotauro a manos de Teseo (en este caso por una de las orejas) o en el despedazamiento de Orfeo a manos de las mujeres tracias.

¹⁸ John Pollini, "The Bronze Statue of Germanicus from Ameria (Amelia)", *American Journal of Archaeology* 121, no. 3 (2017): 425-437.

¹⁹ Pollini, "The Bronze Statue...", 433 y ss.

²⁰ El rescate del cuerpo de Patroclo se narra en *Iliada* XVII, 1 ss.

y se lo derramó sobre la cabeza, afeando su amable rostro,
mientras la negra ceniza se posaba sobre su túnica de néctar.

Y extendiendo el polvo cuan largo era, gran espacio ocupaba y con las manos se mancillaba y mesaba los cabellos.

[...]

Del otro lado, Antíloco se lamentaba y vertía lágrimas con las manos de Aquiles cogidas, y su glorioso corazón gemía

ante el temor de que se segara la garganta con el hierro. Aquiles dio un pavoroso gemido, que su augusta madre escuchó

sentada en los abismos del mar, al lado de su anciano padre

(*Iliada* XVIII, 22 y ss.).

El texto muestra la infinita aflicción del héroe, y su estallido de furia, que su madre Tetis trató de consolar:

¡Hijo!, ¿Por qué lloras? ¿Qué pena ha llegado a tu mente?

Habla, no la ocultes. Ya se te ha cumplido por obra de Zeus

lo que un día suplicaste con los brazos extendidos

[...]

¡Madre mía! Cierto que el Olímpico me ha cumplido eso.

Más ¿qué placer me reporta, cuando ha perecido mi compañero

Patroclo, a quien apreciaba sobre todos mis camaradas, como mi propia cabeza?. Lo he perdido; Hector lo ha matado

y desnudado de la extraordinaria armadura, maravilla para la vista

bella, espléndido regalo que los dioses dieron a Peleo aquel día en que e llevaron al lecho de ese hombre mortal

[...]

Más sucedió así para que sufrieras penas infinitas en el alma

por el fallecimiento de tu hijo a quien no volverás a dar la bienvenida de regreso a casa, pues mi ánimo me manda no

vivir ni continuar entre los hombres, a menos que Héctor

pierda antes la vida bajo mi lanza [...]

(*Iliada* XVIII 73 y ss.)

La muerte de Aquiles se anuncia inminente en las siguientes líneas del texto homérico y también su determinación de “ganar la noble gloria”, un verdadero punto de inflexión en la trama. Tras dar consuelo a su hijo, Tetis marcha al Olimpo para encargarse a Hefesto que fabrique una nueva armadura para que pueda volver a la batalla y cumplir con su destino; a su regreso con las nuevas armas le encontró sumido en el dolor. Este es un momento que tuvo amplio desarrollo en la pintura vascular griega, especialmente en piezas destinadas a formar parte de los ajuares funerarios etruscos. La desolación de Aquiles

se representa de forma convencional, mostrando al héroe empuñado (casi como un niño) envuelto en su manto, completamente absorto en su pena, alejado de todo y tapado hasta la cabeza.

Así lo encontró Tetis cuando regresó del Olimpo con las nuevas armas²¹ y así aparece, por ejemplo en la cratera ática de figuras rojas hallada en Tarquinia, fechada hacia 460 a.C. (Louvre G 482)²². Análoga expresión de abatimiento y duelo se desprende en la pintura de un estamno ático de figuras rojas (fig. 4), de 480-470 a.C., atribuido al Pintor de Hefaisteion y procedente de Vulci (Leiden, Rijksmuseum van Oudheden): el héroe recibe la noticia de boca de Antíloco y llora su muerte. En este caso, el vaso contiene una imagen sinóptica, ya que también muestra el episodio siguiente, con la presencia de la maternal Tetis, situada a la derecha de su afligido hijo, al que ofrece un nuevo casco de guerra. La expresión de desaliento se ciñe sobre el héroe, inmóvil, cabizbajo e incapaz de mirar a quien le ha traído tan nefastas palabras.



Figura 4. Estamno ático de figuras rojas. 470-460 a.C. Leiden, *Rijksmuseum van Oudheden*. Fuente: Web del *Rijksmuseum van Oudheden*, https://www.rmo.nl/wp-content/uploads/2016/05/Achilles_800p.jpg

El consuelo de la madre, acompañada por sus hermanas las nereidas se hace patente en el pelice ático de figuras rojas procedente de Camiros (*London, British Museum*) obra en la que antes de ofrecerle su nueva panoplia, Tetis abraza a su hijo, envuelto en el manto, para darle aliento²³. La relación entre Patroclo y Aquiles fue

²¹ Isabel Rodríguez, “Las Armas de Aquiles”, *Biblioteca de Recursos electrónicos de Humanidades Liceus*, <https://www.liceus.com/pro-ducto/las-armas-de-aquiles/>.

²² *Beazley Archive*, n. 207117.

²³ *London British Museum*, n. 1864,1007.126.

abordada por Blázquez²⁴ e interpretada como la experiencia y sentimiento más humano del pélida. Una de las jarras (*enocoe*) del Tesoro de Berthouville (Biblioteca Nacional de Francia)²⁵ es otro notable ejemplo de vajilla del lujo con representación del tema que abordamos.

El arte romano utilizó el tema de la muerte de Patroclo y el duelo de Aquiles como tema adecuado para la ornamentación de los frentes de los sarcófagos, que podría entenderse como una expresión del *exemplum virtutis* del finado, tal y como han sido interpretados algunos temas asociados al héroe en la musivaria romana²⁶. Además de dicha interpretación y no excluyente con ella, creemos que la lectura de las imágenes de los sarcófagos debe entenderse en un sentido escatológico más profundo, en relación con el triunfo sobre la muerte, a través de la gloria y la fama de los antiguos héroes; merece señalarse también que la temática preferida en los relieves de los sarcófagos fue el lamento fúnebre ante el cadáver de Patroclo y por tanto, una expresión luctuosa de la inevitabilidad del destino humano. Un notable ejemplo de ello es el sarcófago ostiense, fechado en torno a 160 d.C. (Museo Arqueológico de Ostia, n. SBAO 43504), conocido como “Sarcófago Pianabella” (fig. 5). En sus relieves de mármol de Proconeso se han representado, con un sentido narrativo muy acentuado, diversos episodios de la Guerra de Troya: el frente central muestra la preparación del héroe (su armamento), la marcha a la batalla y el duelo ante el cadáver de Patroclo, mientras que en la tapa se han figurado el ultraje del cuerpo de Héctor y su lavado²⁷. Centrándonos en la escena de duelo por Patroclo, merece señalarse que su tratamiento difiere considerablemente de las obras griegas a las que hemos hecho referencia: nos deja ver a un Patroclo barbado (un hombre de aspecto maduro) tendido en su lecho de muerte, acompañado de los gestos dolientes de diferentes personajes y a un Aquiles heroico, aunque cabizbajo (similar por su postura y su desnudez heroica al llamado *Ares Ludovisi* del romano Palazzo Altemps), que aparece sentado ante él²⁸. Janet Huskinson²⁹ ha sugerido, muy acertadamente, que la escena de lamentación

ante el cadáver de Patroclo está inspirada en modelos iconográficos procedentes del arte romano y que la calidad de la obra y la elección del tema épico, sugieren que pudiera tratarse de un encargo de especiales características, señalando a la familia de los Egrili, influyente en la sociedad ostiense, como los posibles patrocinadores del mismo. Sea como fuere, no cabe duda de que fue un cometido de gran importancia y que la elección de sus imágenes podrían entenderse como un rasgo deliberado de exhibir la distinción social e intelectual, un aspecto no ajeno a la mentalidad del arte romano imperial.



Figura 5. Sarcófago romano procedente de la necrópolis de Pianabella, en *Ostia Antica*. inv. n. 43504, S. II d.C. Ostia, Museo Archeologico.

Fuente: Web Ancient Rome, <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=6514>

El gesto de dolor de Aquiles que lleva su mano hacia la frente (un gesto convencional en la iconografía y expresivo al mismo tiempo), se hace evidente en los relieves de otro sarcófago imperial, procedente de Éfeso (250-260 d.C.), hoy en la Woburn Abbey (Bedfordshire, Inglaterra). Como ha señalado Stephen C. Smith³⁰ en su análisis sobre la figura del héroe en Virgilio, Aquiles es una figura muy compleja que encarna tanto la ira como la *Pietas*, una afirmación que se vislumbra también a través de la iconografía.

Traspasado el umbral de la Edad Media, los pintores volvieron su mirada a la tristeza de Aquiles y rememorar su lamento ante el cuerpo de su amado Patroclo, un episodio que pasó a ser muy del gusto de los artistas, especialmente desde el siglo XVIII. En los años centrales de dicha centuria, los acentos del *pathos* barroco todavía se dejan sentir en el dibujo del escocés Gavin Hamilton, de 1760-63 (*London, Royal Academy*)³¹, donde la expresión doliente del héroe se manifiesta de forma grandilocuente y teatral. La versión pictórica del mismo dibujo se conserva actualmente en la Galería Nacional de Escocia (NG 2339).

²⁴ José María Blázquez, “Aquiles y Paris: dos héroes antagonicos”, en *Héroes y antihéroes en la Antigüedad Clásica*, eds. José María Blázquez y Jaime Alvar (Madrid: Cátedra, 1997), 16-19.

²⁵ LIMC France, n. 15314, <http://www.limc-france.fr/objet/15314>.

²⁶ El ciclo troyano fue un tema recurrente en la musivaria romana, soporte en el que el héroe griego se convirtió en símbolo de la *virtus* romana, por su valor militar puesto al servicio de la milicia; la musivaria prefirió utilizar los episodios correspondientes al ciclo esquiroleo, como sinónimo inequívoco de gloria. Cf. María Luz Neira, “En torno a la representación de Aquiles en Skyros de la villa de ‘La Olmeda’ a la luz de los nuevos descubrimientos de mosaicos”, en *In durii regione romanitas: estudios sobre la presencia romana en el valle del Duero en homenaje a Javier Cortes Álvarez de Miranda*, coords. Carmelo Fernández y Ramón Bohigas (Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 2012), 95, 98-99.

²⁷ Luz Neira, “En torno a la representación...” 95, 98-99.

²⁸ Una de las jarras del Tesoro de Berthouville, del siglo I d.C., a la que hemos hecho referencia en las líneas precedentes, muestra una escena de lamentación ante el cuerpo de Patroclo de parámetros iconográficos similares, donde Aquiles tiene una apariencia muy próxima a la del sarcófago que comentamos (*Vide infra*), aunque se diferencia de este por la barba que le convierte en un personaje maduro y que no presenta en el sarcófago del Museo ostiense.

²⁹ Janet Huskinson, “Habent sua fata: Writing life histories of Roman Sarcophagi”, en *Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi*, eds. Jas Elsner y Janet Huskinson (Berlin: De Gruyter, 2010), 58-60.

³⁰ Stephen C. Smith, “Remembering the Enemy: Narrative, Focalization, and Vergil’s Portrait of Achilles”, *Transactions of the American Philological Association* 129 (1999): 261, <https://doi.org/10.2307/284429>.

³¹ London, Royal Academy, n. 17/965.

Ya en 1770, el sufrimiento de Aquiles se revela insoportable en la versión doliente que Henry Fuseli hizo para su “Álbum romano” (*London, British Museum* n. 259688001). El périda se arrodilla ante el cuerpo yacente de su amigo, apretando con fuerza sus manos alzadas, con la musculatura tensa, la cabeza baja y los ojos cerrados; la diagonal marcada por el cuerpo de Aquiles y la angostura espacial subrayan la intensidad emocional del momento representado (fig. 6).



Figura 6. Henry Fuseli. 1770. Dibujo en tinta negra. *London, British Museum*.

Fuente: Web del British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1885-0314-254

Durante el último tercio del siglo XVIII y en los años subsiguientes, tanto en el Neoclasicismo como en el Romanticismo, el tema fue muy representado entre los pintores, sin duda porque el interés por la Antigüedad y la difusión y traducciones de los clásicos supusieron un pilar de referencia en el tratamiento de los temas antiguos, convertidos en ese tiempo en asuntos de plena actualidad y paradigma a seguir en el arte académico. Las referencias iconográficas más notables que inspiraron a los artistas fueron, no sólo los ya citados sarcófagos romanos, sino también el conocido dibujo que realizara John Flaxman como ilustración de la *Iliada*, en 1795³², donde Aquiles aparece tendido sobre el cuerpo de su compañero, sobrepasado por el dolor.

Hemos seleccionado algunas representaciones, como testimonio de la gran aceptación que el tema tuvo entre los artistas. Los frescos de la llamada Galería de Aquiles, en el Palazzo Milzetti (Faenza), pintados por los hermanos Ballanti Graziani entre 1802 y 1805³³, ponen ante nuestros ojos el duelo de Aquiles ante el cuerpo yacente de Patroclo, un desconsuelo interrumpido por la presencia de Tetis, que hace su aparición con las nuevas armas forjadas por Hefesto³⁴. A través de las obras de este período, hemos podido comprobar que los pintores gustaron de mostrar el duelo unido al sentimiento de ven-

ganza del héroe y a su inminente decisión de tomar las armas para dar muerte a Héctor; así se desprende de la composición realizada por el pintor alemán Carl Adolf Henning (1809-1900), como parte de la decoración al fresco del Neues Museum, Berlín o en la conocida pintura de Benjamin West, de 1804 (Los Angeles, *County Museum of Art* M.88.182), una obra de tinte académica donde el héroe abandona definitivamente su aflicción para recibir las armas que le entrega su madre; en su rostro la decisión heroica ha suplantado al lamento. Idéntica reacción, más acusada (levantando el yelmo y el rostro como signo de venganza), aparece en otra obra del mismo artista, hoy custodiada en la *Royal Academy of Arts* de Londres (RCIN 924746).

Sin embargo, el lamento aflora de nuevo en la interpretación de los pinceles del ruso Nikolai Ge (1831-1894) (*Belarusian National Art Museum*) que descubre al héroe llorando sobre el cuerpo muerto de su amigo, en el momento en que Tetis penetra en la estancia³⁵. El dramatismo de la obra se acentúa por la contrastada iluminación de ascendencia tenebrista y la fuerza de los colores, especialmente el manto rojo que cubre las piernas del héroe y los detalles que adornan sus armas (tal vez como alusión o presagio de la sangre derramada y de su futura muerte).

Ponemos fin a las representaciones plásticas de este episodio trayendo a colación la obra realizada en 2016 por Malcolm Lidbury con diferentes materiales pobres que ofrecen apariencia ficticia de solidez, una propuesta escultórica que fue concebida como una metáfora de la frágil fortaleza de los derechos LGBT y la igualdad ante la ley en el Reino Unido. En ella, el dolor de Aquiles es sólo una excusa temática que se exhibe como si de una Piedad cristiana se tratara. Citamos esta obra como colofón final de este epígrafe para demostrar cómo los temas épicos de la Antigüedad han sido interpretados, no sólo con diversidad de iconotipos, sino también de acuerdo con parámetros ideológicos y sociales bien distintos en momentos diversos: en la obra de Malcolm Lidbury, el tema griego ha quedado sometido a una pseudomorfosis, que ha transformado notablemente su sentido original.

No obstante a su determinación de vengar la muerte del amigo con la extinción de su rival, la sombra de Patroclo siguió presente en los sueños de Aquiles, como relata el Canto vigesimotercero de la *Iliada* (XXIII, 99-101), a pesar de que la que la querida “alma, como el humo, bajo tierra, se desvaneció entre breves susurros”, un asunto que también fue del gusto de algunos pintores y que en esta ocasión, excede a los límites de estas líneas.

4. El ultraje de Héctor: la cólera

Como hemos señalado, ya nada podía impedir que Aquiles cumpliera con el destino que los dioses le ha-

³² London, Royal Academy of Arts, n. 18/305.

³³ Antonio Navarrete, “El Palacio Milzetti de Faenza (Rávena), una joya de la pintura mitológica”, *Thamyris* 6 (2015): fig. 5.

³⁴ Liceo Toricelli, Palazzo Milzetti, <http://lctorricelli.racine.ra.it/iper-testo5d/images/Img0052.jpg>.

³⁵ “To the 175th Anniversary of Nikolay Ge, The National Art Museum or the Republic of Belarus”, *The National Art Museum of the Republic of Belarus*, consultado el 20 de enero de 2021, <https://www.artmuseum.by/eng/vyst/virt/ge.html>.

bían asignado. Armado con los refulgentes bronce forjados por Hefesto se precipitó al campo de batalla y tras duro combate, con la ayuda de la diosa Atenea, nada contuvo que la segunda embestida de su pica diera muerte a su enemigo; luego ultrajó su cadáver, mostrando el sentimiento de venganza y la más profunda cólera que un hombre puede llegar a soportar. El combate entre Aquiles y Héctor se relata en el Canto XXII de la *Iliada* y es otro episodio crucial del poema, cuya repercusión en la iconografía fue muy notable, aunque en el marco de estas líneas revisten más interés los acontecimientos posteriores. Muerto Héctor, Aquiles lo despojó de su armadura, taladró los tendones de sus pies y los ató al carro, arrastrando su cuerpo sobre el polvo hasta las naves aqueas y todo ello a la vista de los troyanos, para afrontar con este cruel gesto la muerte de su amigo, ante cuyo cadáver postró a su asesino vencido y despojado (*Iliada* XXII, 395 y ss.). Los primeros versos del Canto XXIV del poema homérico vuelven a referir la tristeza de Aquiles, sumido en sollozos y el ultraje del cuerpo muerto de su enemigo que cada día, al salir la Aurora, el Périda repetía, para volver luego a su tienda.

En la iconografía, la humillación del cadáver de Héctor es un asunto que apareció en las pinturas de los vasos griegos, ya en el siglo VI a.C.; tan sanginario asunto fue muy popular en el arte del Arcaísmo griego para desvanecerse luego, poco a poco, en las imágenes del período clásico y reaparecer más tarde en contextos funerarios, especialmente en la decoración de las urnas cinerarias de los etruscos o en los relieves de los sarcófagos romanos. La tradición pictórica occidental de la Edad Moderna también volvió a mostrar la furia (cólera) de Aquiles a través del ultraje del cuerpo de Héctor. A continuación, hacemos referencia a algunas de las obras más destacadas del asunto, para mostrar el alcance y la evolución iconográfica del tema.

Entre los más conocidos ejemplos arcaicos destaca una hidria ática de figuras negras (Boston, *Museum of Fine Arts*, 63.473) en la que el pintor (perteneciente al denominado “Grupo de Antíope”) muestra el sentimiento de dolor de Príamo y Hécuba, padres dolientes, que gesticulan ante el ultraje del cuerpo de su hijo, anunciado por la presencia de la veloz mensajera olímpica (fig. 7). Ese mismo dolor es el que se señala en los versos 405 y ss. del canto vigesimosegundo del poema homérico. El centro de la composición muestra a un Aquiles victorioso, cegado por la ira, conduciendo apresurado el carro, con el enemigo encadenado a sus ruedas. El extremo derecho de la composición descubre la tumba de Patroclo, cuyo *eidolon* armado sobrevuela junto a la cabeza de Aquiles. Es una pintura de composición compleja, con movimiento en acción y multiplicidad de planos en profundidad, en la que las figuras de Aquiles e Iris, señalan direcciones encontradas en su rápida andadura, un aspecto que acrecienta la tensión dramática del tema representado. Los *tituli* inscritos corresponden únicamente a los dos héroes muertos: Patroclo (*ΠΑΤΡΟΚΛΩ*) y Héctor (*ΕΚΤΡΩΠ*).



Figura 7. Hidria ática del “Grupo de Antíope”. S. VI a.C. Boston, *Museum of Fine Arts*.

Fuente: Web del *Museum of Fine Arts* de Boston, <https://collections.mfa.org/objects/153447/>

Como ya hemos apuntado, el tema fue muy del gusto de los pintores arcaicos, siendo repetido, especialmente en vasos con destino funerario³⁶ y no tanto durante el período clásico.

En Roma este asunto también fue bastante tratado, principalmente en contenedores funerarios desde mediados del siglo II d.C., aunque la crueldad del héroe dejó su impronta en creaciones romanas de diversa índole³⁷. Entre los más conocidos ejemplos de ello³⁸, además del ya citado Sarcófago con escenas de la vida de Aquiles del museo Ostiense (*Vide infra*) sobresalen dos ejemplares cuyo frente responde a un patrón iconográfico casi idéntico; nos referimos a los sarcófagos del Museo de Beirut (Líbano), procedente de Tiro (fig. 8) y el conservado en el Museo Arqueológico de Ioannina (Creta), procedente de Ladochori (Epiro). En ambas obras, de

³⁶ London, British Museum, B239; Fitzwilliam Museum, Cambridge; Paris, Musée du Louvre CA 601; New York, Metropolitan Museum 25.70.2; Paris, Bibliothèque Nationale 11078, Napoli, Museo Archeologico Nazionale H 2746; Beazley Archive, n. 378; Cracovia, Museo Czartoryski 1245; San Petersburgo, Museo del Ermitage ST165; Delos B 6137.546; London, British Museum 1899.7-21.3; Munchen, Museum antiker Kleinkunst 1719; Cf. Gregory Nagy, *The ancient Greek Hero in 24 Hours* (Cambridge: Harvard University Press, 2013).

³⁷ De todas ellas, destacamos una de las jarras del Tesoro de Berthouville, del siglo I d.C., que muestra el ultraje del cuerpo de Héctor en una escena de gran vivacidad, ante las puertas Esceas. “Jarra del Tesoro de Berthouville”, n. 5952. Web *LIMC-France*, consultado 20 de enero de 2021, <http://www.limc-france.fr/photo/117559dbafd2013fc2063b169992a0bf>

³⁸ Providence USA, RISD Museum 21074; Malibú, Getty Museum 95.AA.80; London, British Museum G-1861-0220-1.

izquierda a derecha se ha representado la cólera del Périda con el escarnio de Héctor muerto y la súplica de Príamo ante Aquiles, que ocupa el extremo derecho del campo decorativo, asunto que trataremos más adelante. Tras la escena del ultraje (situada a la izquierda), en segundo término, aparece el rey Príamo, tocado con el gorro frigio que identifica convencionalmente a los troyanos, acompañado por sus sirvientes, portando el botín que ofreció a Aquiles a cambio del cuerpo de su hijo.



Figura 8. Sarcófago romano. S. II d.C. Procedente de Tiro Beirut, Museo Arqueológico. Fuente: Web *A Rome Art Lover's*, <https://www.romeartlover.it/Tyre2.html>

Otros ejemplos del tema en la Roma imperial que merecen citarse son el relieve del Lapidario del Museo Nacional Húngaro (Budapest 37147682035), el sarcófago del *Getty Museum* (95.AA.80), el sarcófago del *Rhode Island Museum* (21.074) o el relieve funerario procedente de la antigua *Virunum*, hoy encastrado en la iglesia de peregrinación de María Saal, en Kärnten (Austria); en todos ellos se repite, con cierto margen de variedad, el mismo esquema iconográfico, que muestra a un Aquiles triunfante, invicto, idea muy afín a la mentalidad romana y que puede aludir al Triunfo sobre la muerte a través de la fama³⁹.

Las pervivencias de la iconografía de este tema son también muy numerosas y exceden a los límites y objetivos de este trabajo; baste aquí la sola mención de los frescos del techo de llamada Sala de Troya, pintados por Giulio Romano, en 1538, el grabado de Giulio Bonasone (Nueva York, MET 49.95.313), o los diversos grabados de los siglos XVII (Pietro Testa) y siglo XVIII como el atribuido a Pietro Benvenuti (1769-1844), así como aquellos que ilustraron las más antiguas ediciones de la *Iliada*, como la publicada en la imprenta de Venecia en 1640 (Sp Coll Hunterian Cn.2.38, folio O7v).

Una de las más conmovedoras representaciones del cuerpo ultrajado de Héctor es la que realizara Jacques Louis David en 1778 (Montpellier, *Musée Fabre*), basándose en un grabado de Jacques Dumont de la primera

mitad el siglo XVIII⁴⁰. Esta imagen sirvió al artista neoclásico francés como pretexto para estudiar y mostrar un escorzo perfecto de un cuerpo masculino, también perfecto: una excelencia plástica que conmueve, de acuerdo con las aspiraciones del ideario estético del Neoclasicismo. La obra se aparta de los prototipos iconográficos al uso y presenta sólo el cuerpo ultrajado del príncipe troyano, habiendo desaparecido en ella la presencia de Aquiles triunfante.

La victoria del griego volvió a resaltarse en el famoso fresco del vestíbulo principal del Aquileón de Corfú mandado construir por la emperatriz Isabel de Baviera y pintado por Franz Matsch en 1897. Con la muralla de Troya y las puertas Esceas como fondo, de acuerdo con algunos de los modelos romanos citados, los veloces caballos del héroe (Balo y Janto) están captados en pleno movimiento, conduciendo al personaje triunfante que exhibe en su mano el casco del vencido, cuyo cuerpo se destroza atado a las ruedas del carro. Detrás del héroe, los mirmidones, a pie y a caballo, evocan el fragor de la batalla y celebran jubilosos el trofeo de su líder (fig. 9).



Figura 9. Aquiles triunfante. Franz Matsch, 1897. Pintura al fresco. Corfú, Aquileón. Fuente: Wikipedia, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/The_%22Triumph_of_Achilles%22_fresco%2C_in_Corfu_Achilleion.jpg

Unos años más tarde, en 1906, el pintor alemán Max Slevogt (1868-1932) realizó una litografía con el mismo tema, que hoy forma parte de las colecciones del Museo Británico (n. 1951,0501.110) y que proponemos como punto final de este sucinto recorrido iconográfico por la originalidad y modernidad de su composición, que difiere de todos los antecedentes conocidos: Aquiles triunfante, pero visto de espaldas al espectador, a punto de subirse al carro, sostiene una larguísima pica de cuyo extremo cuelga la armadura y el casco del vencido, mientras sus ayudantes preparan el carruaje: las murallas del fondo indican también que se ha representado el momento inmediatamente anterior a la partida del vencedor hacia el campamento aqueo (fig. 10).

5. La embajada de Príamo: la compasión

La actitud brutal e inhumana que Aquiles muestra contra sus enemigos, especialmente intensa en algunos pasajes

³⁹ La representación del tema que abordamos no fue exclusiva de los contenedores funerarios. Por citar sólo algunos ejemplos destacados, merecen citarse *Tabula iliaca* capitolina, el relieve del *Ara Casali*, en el Museo Pío Clementino o, entre otros ejemplos, los mosaicos de procedentes Ceccano y Vigna Brancadoro (Museo Vaticano, Sala de las Bodas Aldobrandinas).

⁴⁰ Susanna Caviglia, "Rococo Classicisms. Mapping Corporeality", en *Classicism*, eds. Larry F. Norman y Anne Leonard (Chicago: University of Chicago Press, 2017), 49, fig. 21.

de la *Iliada*, se desdibuja en presencia del anciano Príamo. El Canto XXIV del poema narra cómo Zeus envía a Hermes para escoltar a Príamo hasta Aquiles (XXIV, 334 y ss.) y el encuentro entre el abatido anciano y el joven héroe (vv. 468-670): los dioses han dispuesto que cese la ira y ante la súplica de Príamo (vv. 486 y ss.), que arrodillado besa la mano que ha inmolado a sus hijos, los dos hombres lloran. Príamo llora por Héctor, su hijo predilecto, y Aquiles llora por su padre Peleo, por Patroclo y por la inminencia de su propia muerte. Luego, el llanto deja paso a la hospitalidad de Aquiles, que comparte cena con el rey de los troyanos y da orden de lavar y ungir el cadáver de Héctor. Además, Aquiles acepta una tregua de once días para que puedan celebrarse las exequias funebres de su enemigo, acontecimiento con el que finaliza el texto homérico.



Figura 10. Aquiles triunfante. Max Slevogt, 1906. Litografía sobre papel. London, British Museum.

Fuente: Web del British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1951-0501-110

Este suceso fue un tema muy del gusto de los pintores áticos de los últimos años del siglo VI y los primeros decenios de siglo V a.C., coincidiendo con el cambio técnico de las figuras negras a la eritrografía. Aunque existe cierta variedad en su tratamiento, el esquema básico que se repite en la mayoría de los ejemplares muestra a Aquiles recostado sobre una lujosa *kline*, bajo la cual yace el cuerpo desnudo de su enemigo. En algunas obras aparecen sólo los dos rivales, vivo y muerto (Louvre G 153), en otros casos Aquiles, Príamo y Héctor (Sackler Museum, Harvard University DSC01787), aunque también es frecuente que puedan aparecer más personajes en la escena (Edimburgo, *National Museum of Scotland*, A.1956.436; Viena, *Kunsthistorisches* n. IV 3710). A diferencia de lo que muestran las pinturas, en el Canto XXIV de la *Iliada* (*Iliada*, XXIV, 582-586), Aquiles procura que Príamo no vea el cadáver de Héctor, hecho que fue apuntado por Lowestam⁴¹, que en el tratamiento pictórico puede obedecer a la intención des-

criptiva del pintor, capaz de fundir en una misma imagen una secuencia narrativa completa.

Como ejemplo, proponemos un ánfora de figuras negras conservada en el *Toledo Museum of Art*, Ohio (n. 1972.54) que resume en una imagen sinóptica, todos los ingredientes del texto homérico. Se rememora en ella la protección del divino mensajero (visible en el extremo izquierdo de la composición), la llegada de la embajada troyana con los presentes para Aquiles (trípodes y mantos), la súplica de Príamo (perfectamente caracterizado como anciano de blancos cabellos) extendiendo sus brazos hacia Aquiles, la hospitalidad de este (que le tiende una *phiale* y las viandas que cubren la mesa), además de la alusión al lavado del cuerpo de Héctor, mediante la presencia de una figura femenina *sita* en el extremo derecho, que vierte agua desde un *lutróforo*, recipiente lustral usado habitualmente en los funerales para el baño del cadáver. Las divinas armas cuelgan de las paredes de la tienda: dos lanzas, la espada, el casco y el célebre escudo inmortalizado en el Canto XVIII de la *Iliada* (fig. 11).



Figura 11. Detalle de un ánfora ática de figuras negras. S. VI a.C. Toledo, *Museum of Art*.

Fuente: Perseus Digital Library, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/image?img=Perseus:image:1991.10.0018>

En ocasiones, las representaciones sólo muestran a los dos héroes en el interior de la tienda: Aquiles espera su muerte, con el cadáver de su enemigo bajo su lecho; así se ha figurado, por ejemplo, en una copa firmada por Macron, de cronología más tardía (*circa* 490-480 a.C.) (Louvre G113)⁴².

Ha llamado nuestra atención que en ninguna de las obras griegas citadas, el anciano rey aparezca postrado de rodillas ante Aquiles, como lo presentan los versos homéricos, sino estante, manteniendo intacta toda la dignidad real. Sin embargo, Príamo se arrodilla ante el asesino de su hijo en el arte romano y será este modelo, más fiel al texto de la *Iliada*, el que seguirán los artistas en los siglos siguientes, particularmente en las reinterpretaciones del Neoclasicismo.

Su atuendo real griego, con largo *chiton* e *himation*, el que lucía en las pinturas de los vasos griegos,

⁴¹ Steven Lowestam, "The Uses of Vase-Depictions in Homeric Studies", *Transactions of the American Philological Association* 122 (1992): 174-175.

⁴² WEB LIMC *Weblimc.org*, n. 1117; *Beazley Archive*, 204695.

da paso en Roma a una indumentaria oriental compuesta por capa, casaca, pantalones y gorro frigio. Así lo podemos contemplar en una de las preciosas copas de plata del Tesoro hallado en Hoby, Lolland (Dinamarca) en 1920 (Museo Nacional de Copenhague)⁴³. Junto con otras piezas de vajilla de lujo y diversos objetos, esta copa formaba parte de un ajuar funerario: es una pieza de gran interés, un objeto importado que lleva la firma del artesano *Cheirisophos*, de fabricación capuana y que se ha fechado en el siglo I a.C. Representa el momento preciso en el que el rey arrodillado está besando la mano de Aquiles, el instante de máxima tensión dramática del encuentro; a ambos lados de los personajes principales se han situado otras cuatro figuras, dos masculinas y dos femeninas respectivamente, que completan el campo decorativo y que forman parte del séquito del héroe: no se ha representado, sin embargo, el cadáver de Héctor, siempre figurado en la iconografía griega de los siglos precedentes (fig. 12).



Figura 12. Copa del Tesoro de Hoby. Copenhague, *Nationalmuseet*.

Fuente: Wikipedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hoby_treasure#/media/File:Silver_cup_Hoby_Priam_Nationalmuseet_n1.jpg

Ya hemos apuntado que en los sarcófagos romanos se utilizó el argumento que tratamos en diferentes ocasiones (*Vide infra*), con el padre de avanzada edad, suplicante, arrodillado ante el asesino de su hijo; habitualmente vestido como un *pater familias* romano y con el manto cubriendo su cabeza (*capite velato*). Como verdadero *exemplum* de amor paterno. El trágico momento mantuvo su vigencia a lo largo de toda la Edad Moderna y entre los artistas que lo recordaron destacamos las obras de *Il Padovanino* (siglo XVII, Khabarovsk, *Far Eastern Art Museum*), Giovanni Battista Cipriani (siglo XVIII, *The Philadelphia Museum of Art*) y ya en el Neoclasicismo Henry Fuseli (1770-71, Coll. particular), Gavin Hamilton (1775, London, *Tate Gallery*), Nicholas

Abildgaard (1780, Copenhague, Museo Estatal de Arte), Jérôme-Martin Langlois, (1809, *Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts*), Bertel Thorvaldsen (1815, Copenhague, Museo Thorvaldsen), Alexander Ivanov (1824, Moscú, Galería Tretyakov), Alexei Tarasovich Markov (1824, San Petersburgo, Museo del Ermitage) Peter von Cornelius (1827, Munich, Gliptoteca)⁴⁴.

En los últimos años del siglo XIX, el tema volvió a estar en boga, como demuestran, la obra del escultor Giovanni Maria Benzoni (1873, New York, *Metropolitan Museum of Art*), o las pinturas de Théobald Chartran Besançon (1876, *Paris Petit Palais*), Joseph Wencker (1876, *Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*) y Jules Bastien-Lepage (1876, Museo de Lille), entre otras.

Grosso modo, todos los ejemplos mencionados ponen ante nuestra mirada a un Príamo de avanzada edad y atuendo regio, arrodillado ante un Aquiles de aspecto heroico (ataviado a la usanza antigua o completamente desnudo de acuerdo con su heroica condición). Las variantes del tema radican, fundamentalmente, en el número de personajes que asisten a la escena en calidad de espectadores y en el tratamiento de la tienda de Aquiles; sólo en algunos casos (Langlois y Tarasovich) aparece la imagen del cadáver de Héctor envuelta en la penumbra del segundo término. Algunas de las creaciones citadas inciden en el contraste entre la debilidad física del rey troyano y la fortaleza del héroe griego, hecho que enfatiza la intensidad dramática del asunto.

6. Lamentación final: el fantasma de Aquiles y la gloria

Después de los funerales de Héctor, Aquiles da muerte a la deslumbrante Penthesilea, se enfrenta a Memnón y muere por la flecha de Paris que alcanza su talón. Todas estas muertes nos recuerdan la imposibilidad del hombre de escapar a su destino, un destino calculado y sopesado por los dioses. En algunas de ellas, el acto homicida se tiñe de amor, un *pothos*, deseo inalcanzable: Aquiles se enamora de Polixena cuando mata a Troilo, sufre por amor la muerte de Patroclo, y se vuelve a enamorar al dar muerte a Penthesilea, otro anhelo imposible. El caso de la muerte de Héctor, envuelto en la cólera y atrocidad, se torna piadoso ante el padre doliente: el amor paterno de Príamo inspira en Aquiles el sentimiento de amor por su añorado padre, Peleo, casi otra sombra para el héroe. Eros y Thanatos, el amor y la muerte, aparecen indisolublemente asociados en la biografía de Aquiles, como lo están la vida y la muerte.

El fantasma de Aquiles conversa con Odiseo en el lóbrego Hades y responde a las palabras del astuto héroe recordando con amargura su existencia, negando la felicidad y añorando la vida, aunque esta no fuera heroica:

No pretendas, Ulises preclaro, buscarme consuelos de la muerte, que yo más quería ser siervo en el campo

⁴³ “The silver cups from Hoby”, *Copenhagen Nationalmuseet*, consultado el 28 de octubre de 2020, <https://en.natmus.dk/historical-knowledge/denmark/prehistoric-period-until-1050-ad/the-early-iron-age/the-chieftains-grave-from-hoby/the-silver-cups-from-hoby/>.

⁴⁴ Para algunas las obras neoclásicas citadas véase, Dora Wiebenson, “Subjects from Homer’s Iliad in Neoclassical Art”, *The Art Bulletin* 46, no. 1 (1964): 23-37.

de cualquier labrador sin caudal y de corta despena que reinar sobre todos los muertos que allá fenecieron (*Odisea* XI, 488-91)

Como también había expresado el mismo Aquiles en *Iliada* (IX, 401 y ss.), hubiera preferido la vida a todas las riquezas, esa que no se puede recuperar “cuando traspasa el cerco de los dientes” (*Odisea* IX, 409). Mientras la sombra de Aquiles lamenta su hado ante Odiseo, Tetis y sus hermanas expresan su tristeza entonando un treno fúnebre en el mundo de los vivos y se mesan los cabellos ante el lecho donde yace su hermoso cuerpo, una *bella muerte*, como muestra la hidria corintia atribuida al Pintor de Damon conservada en el Museo del Louvre (E643), pero estos son asuntos que exceden los objetivos y límites de este trabajo.

7. Conclusiones

Como señalábamos al iniciar estas líneas, a través de las representaciones artísticas y de su iconografía nos hemos aproximado a los sentimientos contradictorios de Aquiles ante el hecho de la muerte, un asunto que nos ha permitido conocer matices artísticos y simbólicos en relación con cada una de las muertes a las que nos hemos acercado.

La muerte del joven Troilo supuso un acto de cobardía (fue una emboscada) y de crueldad (fue la matanza de un inocente) por parte de Aquiles, que mostró con esta acción su lado más impío. Los artistas griegos utilizaron este suceso para decorar vasos con destino funerario (ánforas, copas, crateras) y especialmente en las hidrias, porque el episodio se desarrolla en una fuente (muchas veces representada). En Etruria, la muerte del niño-príncipe troyano formó parte de la decoración de urnas cinerarias, mientras que en Roma pasó a ser un símbolo de las victorias militares, como se expresa en la estatua de *Ameria*. El tema no fue objeto de gran predicamento en épocas posteriores.

La muerte de Patroclo nos traslada al polo opuesto, al lado más vulnerable del héroe y a las “infinitas penas del alma” como presagio de su propia muerte. Fue motivo conocido en la cerámica griega (crateras y estamnos especialmente) y tratado de acuerdo con un esquema iconográfico análogo, que muestra al gran Aquiles empequeñecido, envuelto en su manto y abatido por el ánimo mismo de morir. Roma convirtió este asunto en motivo funerario muy repetido en los relieves de los sarcófagos, donde se muestra como si fuera una tradicional escena de exposición del cadáver, un Aquiles que sigue el modelo doliente y cabizbajo del “Ares Ludovisi” lisipeo, esquema iconográfico que se difundiría ampliamente en los siglos XVIII y XIX, reinterpretado por la difusión del texto homérico.

En las obras modernas, el esquema romano experimentó gran popularidad y fue tratado con diversidad de matices, en virtud de los gustos de comitentes y artistas. En los modelos citados asistimos a la representación de varias formas de mostrar el dolor a través de la gestualidad: en el mundo griego un personaje oscurecido, envuelto casi por completo en su *himation*; en Roma, un héroe cabizbajo, que lleva su mano a la frente y desde el siglo XVIII, como ya hemos señalado, con diversidad de fórmulas iconográficas convencionales para expresar el dolor, que van desde el *pathos* barroco con gestos teatrales (Hamilton), hasta el abatimiento extremo (Flaxman) o la expresión de la cólera mediante la tensión corporal (Fuseli). Resulta interesante que en las pinturas de tintes marcadamente neoclásicos, el coraje guerrero del héroe y su anhelo de venganza superan al sentimiento de dolor a través de una gestualidad compleja y al mismo tiempo, teatralizada.

Con la muerte de Héctor se materializa esa venganza, convertida en cólera, un episodio que ha sido objeto de evocaciones desde la pintura griega arcaica, hasta nuestros días; fue un motivo muy representado en la pintura vascular griega, que no escapa a mostrar la crueldad del héroe para presentarlo triunfante. Roma asoció la victoria de Aquiles a los triunfos e identificó su figura con la *virtus* militar por antonomasia: la musivaria romana utilizó el tema en este sentido y en el arte funerario, creemos que a dicha la lectura habría que añadir un sentido más profundo, la idea del Triunfo sobre la muerte. Las representaciones posteriores revivieron la idea triunfal, en escenas vivaces, inspiradas fundamentalmente en los prototipos romanos.

La humanidad de Aquiles vuelve a aflorar en forma de compasión cuando Príamo acude a su tienda para rescatar el cadáver de su hijo. Las fórmulas iconográficas utilizadas en Grecia muestran diversidad (algunas imágenes sinópticas y mayoritariamente escenas en el interior de la tienda de Aquiles) y el noble Príamo aparece caracterizado como rey, estante, conservando toda su dignidad. En Roma, sin embargo, el anciano (ataviado a la oriental) se arrodilla para besar la mano de Aquiles, en escenas que guardan una relación más estrecha con el texto homérico, hecho que podría explicarse porque los artistas romanos poseían fórmulas estilísticas apropiadas para conseguir dicho fin⁴⁵. Los sarcófagos romanos lo muestran arrodillado, pero *capite velato*, como un verdadero *Pater Familias*, a la manera romana y más tarde, el tema fue muy recreado en la Edad Moderna, tanto en el Barroco, como en el Neoclasicismo y en los años postreros del siglo XIX, reflejando gustos de cada artista y estilo.

Sus gestas y todo el dolor vivido, sólo compartido con su madre, le concedieron al fin la gloria inmortal (*Kléos*), que ha perdurado en nuestra memoria a través de la literatura y la iconografía, procedimientos que contemplados de forma paralela resultan enriquecedores para ambos medios⁴⁶.

⁴⁵ Snodgrass subrayó el hecho que diferencia al pintor y el poeta, señalando que artista griego, en particular durante el período arcaico, se vio muy limitado en sus intentos de representar el mito y no contó con la dilatada tradición de poesía oral que tenía el rapsoda; su medio limitaba su trabajo, especialmente el sentido narrativo. Cf. Anthony Snodgrass, *Homer and the Artists: Text and Picture in Early Greek Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 67.

⁴⁶ Lowestan, “The Uses of Vase...”, 191.

8. Referencias bibliográficas

- Beazley, John Davidson. "The Troilos Cup". *Metropolitan Museum Studies* 5, no. 1 (1934): 93-115.
- Beazley, John Davidson. *Development of the Attic Black-Figure*. Revised edition. Berkeley: University of California Press, 1986.
- Blázquez Martínez, José María. "Aquiles y Paris: Dos héroes griegos antagonicos". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/aquiles-y-paris-dos-hroes-griegos-antagnicos-0/>
- Bulas, Kazimierz. "New Illustrations to the Iliad". *American Journal of Archaeology* 54, no. 2 (1950): 112-18. <https://doi.org/10.2307/500199>.
- Caviglia, Susanna. "Rococo Classicisms. Mapping Corporeality". In *Classicisms*, editado por Larry F. Norman and Anne Leonard, 43-55. Chicago: University of Chicago Press, 2017.
- González Campos, Guillermo. "Una aproximación crítica a los sentidos de la muerte en la literatura griega arcaica". Tesis de Maestría, Universidad de Costa Rica, 2010.
- González González, Marta. "Emboscada a Troilo: aspectos sacrificiales en la muerte del príncipe Troyano". *Les Études classiques* 82 (2014): 229-246.
- Homero. *Iliada*. Introducción general, traducción y notas de Emilio Crespo Güemes. Madrid: Biblioteca Básica Gredos, 2001.
- Homero. *Odisea*. Introducción de Carlos García Gual y traducción de José Manuel Pabón. Madrid: Biblioteca Básica Gredos, 2000.
- Huskinson, Janet. "Habent sua fata: Writing life histories of Roman Sarcophagi". In *Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi*, editado por Jas Elsner and Janet Huskinson, 52-82. Berlin: Walter de Gruyter, 2011.
- Kerényi, Karl. *La religión antigua*. Barcelona: Herder, 1999.
- King, Katherine C. *Achilles: Paradigms of the war hero from Homer to the Middle Ages*. Berkeley: California University Press, 1991.
- Kossatz-Deissmann, Anneliese. "Achilleus". In *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, vol. 1, 37-200. Zürich-München: Artemis, 1981.
- Lowenstam, Steven. "The Uses of Vase-Depictions in Homeric Studies". *Transactions of American Philological Association* 122 (1992): 165-198. <https://doi.org/10.2307/284370>.
- Lowenstam Steven. "Talking Vases: The Relationship between the Homeric Poems and Archaic Representations of Epic Myth". *Transactions of American Philological Association* 127 (1997): 21-76.
- Magnan, Oscar. "Achilles and Troilus and the Ultimate Reality and Meaning of the Tomb of the Bulls in Tarquinia". *UTP Jorunals* 29, no. 3 (2006): 151-162. <https://doi.org/10.3138/uram.29.3.151>.
- Matesanz Gascón, Roberto. "Pozo Moro: leones, hombres-lobo y fuentes de agua durante el siglo VI a.C.". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 79 (2013): 57-80.
- Muellner, Leonard. "Grieving Achilles". *The ancient Greek Hero in 24 Hours, Centre for Hellenic Studies*, 2012. Consultado el 28 de octubre de 2020. <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/5949.part-i-hour-7-the-sign-of-the-hero-in-visual-and-verbal->.
- Navarrete Orcera, Antonio R. "El Palacio Milzetti de Faenza (Rávena), una joya de la pintura mitológica". *Thamyris* 6 (2015): 423-439.
- Nagy, Gregory. *The Ancient Greek Hero in 24 Hours*. Cambridge: Harvard University Press, 2013.
- Neira, M^a Luz. "En torno a la representación de Aquiles en Skyros de la villa de 'La Olmeda' a la luz de los nuevos descubrimientos de mosaicos". En *In durii regione romanitas: estudios sobre la presencia romana en el valle del Duero. Homenaje a Javier Cortes Alvarez de Miranda*, editado por Carmelo Fernández Ibáñez y Ramón Bohigas Roldán, 93-100. Palencia-Santander: Diputación Provincial de Palencia e Instituto "Santuola" de Prehistoria y Arqueología, 2012.
- Pollini, John. "The Bronze Statue of Germanicus from Ameria (Amelia)". *American Journal of Archaeology* 121, no. 3 (2017): 425-437.
- Rodríguez López, M^a Isabel. "Las Armas de Aquiles". *Biblioteca de Recursos electrónicos de Humanidades Liceus* (2009): 1-19.
- Smith, Stephen C. "Remembering the Enemy: Narrative, Focalization, and Vergil's Portrait of Achilles". *Transactions of the American Philological Association* 129 (1999): 225-262. <https://doi.org/10.2307/284429>.
- Snodgrass, Anthony. *Homer and the Artists: Text and Picture in Early Greek Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Vernant, Jean-Pierre. *El individuo la muerte y el amor en la antigua Grecia*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Wiebenson, Dora. "Subjects from Homer's Iliad in Neoclassical Art". *The Art Bulletin* 46, no. 1 (1964): 23-37.

