

La presencia de la ausencia: *Eidola* y *psychai* en la cerámica griega

MACRI, Ma. del Rosario / FFyL-UBA – mdrmacri@hotmail.com

Eje: Arte antiguo y medieval

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Arte griego – Cerámica – Iconografía.

Presentación

La lengua griega nos presenta un repertorio de vocablos con los cuales busca evocar personas ausentes —sea que estas se encuentren muertos o bien alejados de sus seres amados—. El *eidolon* (imagen); el *oneiros* (imagen onírica); la *skia* (sombra o reflejo); el *phasma* (imagen que el dios crea para sustituir a la persona y engañar a los mortales). En nuestro tiempo estos recursos pueden resumirse bajo la categoría del doble: cuando el ser tangible se ausente, una presencia inquietante o doble toma contacto con el resto de los vivientes. Si bien para nosotros esto equivaldría a padecer un desorden mental, para los griegos, en cambio, se trataba de la confirmación de que los muertos o ausentes desempeñaban un papel importante en el mundo de los vivos y se les debía máxima atención.

El propósito del artículo quiere indagar los recursos de los que se han valido los artistas griegos que decoraban los vasos de cerámica para crear una iconografía en torno a los ausentes en particular los *eidola* (imagen del muerto tal como era en vida) y las *psychai* (pequeñas figuras humanas con alas de pájaro), estas últimas herederas del imaginario egipcio: el *ba* o pájaro con rostro humano que representaba el alma del difunto. Tanto la civilización griega cuanto la egipcia, comparten creencias en cuanto al culto funerario y su repertorio figurativo, si bien su semántica presenta en algunos aspectos caminos divergentes en particular acerca del destino de los muertos en el más allá.

La creencia de los griegos en torno a la muerte comporta una serie de ritos para saldar por medio de ellos el culto debido a los ausentes. Los ritos se tornan necesarios cuando se piensa que la *psyche* (alma) puede vagar en el mundo de los vivos si no se cumple con los ritos. De no existir el cuerpo porque la persona pudo morir lejos de su tierra, el cuerpo ausente se reemplaza por una piedra que en tiempos prehelénicos recibía el nombre de *kolossos* (piedra toscamente pulida enterrada para sustituir el cuerpo).

En caso contrario, los muertos a los que se les debe el ritual son potencialmente peligrosos para su comunidad porque la *psyche* no pertenece al mundo de los vivos ni al de los muertos (Vernant 1985, p. 303-304).

El ritual funerario establecía que el cadáver debía ser bañado y vestido para ser expuesto (*próthesis*) ante su familia y el clan más amplio que le expresaban el duelo con gestos y cantos que recordaban la excelencia del difunto y le garantizaban permanecer en la memoria de quienes lo sobrevivieran. Luego el cadáver era llevado en procesión (*ekphora*) para ser incinerado o inhumado, el lugar quedaba señalado por una piedra o un túmulo. La procesión al cementerio se realizaba en un carro tirado por caballos, en una carreta o a pie. Cumplidos los ritos, los griegos afirmaban que la *psyche* podía ingresar al Hades o mundo inferior y pertenecer al lugar de los muertos (Vermeule 1984). La cerámica griega es rica en escenas que representan el ritual funerario, se encuentran ejemplos desde el periodo geométrico, contemporáneo a la composición de los poemas homéricos. El ánfora de Dipylon cuya función fue señalar el sitio de una tumba como una lápida, la figura humana se abre paso dentro de la trama de líneas y entre las escenas la exposición del cadáver y su traslado están presentes.¹

Las *psychai* eran una réplica del difunto con alas, el antecedente de esta iconografía estaba grabado en el anillo de Isopata (1450-1300 a. C.),² o bien en el carrito de la localidad de Vari³ donde los pájaros forman parte del cortejo funerario.

En el siglo VII a.C. con la fundación de la colonia griega de Naucratis en el delta del río Nilo la iconografía del alma-ave se actualiza a partir del contacto de la cultura egipcia con el mundo griego. El *ba* pájaro con rostro humano era la representación del alma para los egipcios e influyó en la conformación de la arpía y sirena griegas.⁴

Desde la composición de la *Ilíada* la *psyche* es presentada como una figura humana con alas que es exhalada por el cuerpo del guerrero cuando este muere. La *psyche* sale del cuerpo como el aire o el aliento, también se la compara al humo o aquello similar a un ser con alas (pájaro o murciélago) y deja en el aire el rumor del aleteo: imágenes que la poesía épica ha dejado en torno a este fenómeno. Anticlea, madre de Odiseo explica a su hijo durante su encuentro en el Hades: “(...) los nervios ya no mantienen unidos la carne y los huesos, (...) tan pronto como la vida desampara la blanca osamenta, y el alma se va volando, como un sueño”.⁵

¹ Ánfora colosal de Dipylon, Ca. 760-750 a. C., Museo Nacional de Atenas.

² Anillo de Isopata, arte minoico, anillo de sello con representación ritual, s. XV a. C., Museo Herakleion.

³ Vari, arte protoático, carrito funerario, primera mitad del s. VII a. C., Museo Nacional de Atenas.

⁴ Remito al artículo de Cora Dukelsky (2000, p. 23-40).

⁵ Homero, *Odisea*, Barcelona, Bruguera, 1977, canto XI, p. 216.

En el canto XXIII del poema homérico en torno a la guerra de Troya, Aquiles promete ultrajar el cadáver del troyano Héctor para vengar la muerte de su amigo Patroclo. Una *hydria* de figuras negras⁶ de origen ático e inspiración homérica presenta una figuración que se desarrolla en diferentes lugares a los que es improbable pensar en un mismo espacio. Por un lado (izquierdo), Príamo y Hécuba en su palacio, la tumba de Patroclo a la derecha y en el centro el campo donde se dirime la contienda entre griegos y troyanos. La escena central es la que acapara la atención pues Aquiles conduce un carro tirado por caballos mientras arrastra el cuerpo del héroe troyano Héctor. El Pelida Aquiles comete un acto de *hybris* una desmesura frente al cuerpo indefenso del muerto.⁷ Dos figuras lo acompañan: la de un guerrero que mira hacia Príamo y Hécuba y toma carrera en sentido contrario. Otra figura de un genio femenino con alas en señal de descender a la tierra imita el gesto de duelo de los padres de Héctor con los brazos en alto. Sobre el lado derecho y próximo a su tumba túmulo sobrevuela el campo de batalla la *psyche/ eidolon* de Patroclo, caracterizado como un guerrero en miniatura (botas, lanza, escudo, casco) y sin embargo por su tamaño y por las alas se asemeja a una *psyche*. En un gesto de carrera arrodillada celebra la venganza que su amigo Aquiles lleva a cabo con el cuerpo exánime y desnudo del valiente Héctor.

La técnica de figuras negras manifiesta cierto sabor arcaico en las figuras de perfil, la rigidez de la línea o la convención de la carrera arrodillada. La escena es de inspiración homérica aunque el pintor no sigue literalmente el texto sino que ha buscado concentrar momentos dramáticos del relato en una única vista (la del cuerpo de la *hydria*):⁸ el maltrato al cuerpo de un difunto frente a los deudos que expresan dolor y piden clemencia al airado Aquiles, el guerrero que huye al contemplar el gesto de impiedad y la figura femenina con alas unida al duelo.

En el canto de la *Ilíada* mencionado más arriba acontece el sueño de Aquiles en el cual el mismo Patroclo (o su imagen onírica) sale al encuentro del amigo en el respaldo de su lecho para pedir sepultura de lo contrario no podría trasponer las puertas del Hades porque las almas de los muertos lo expulsan y no puede cruzar el río para unirse a ellas. La imagen de Patroclo es idéntica a él en vida por lo que Aquiles intenta abrazarlo inútilmente. Patroclo era sólo una sombra vana e incorpórea que sólo dejó como único hecho perceptible de su presencia el murmullo del vuelo. Los muertos sufren una metamorfosis que los asimila a seres con alas para volar al mundo de los muertos. En estas páginas del poema surge un boceto de la descripción del infierno griego (las puertas, el río que debe ser cruzado).⁹

⁶ *Hydria* de figuras negras, origen Atenas, 525-475 a.C., Boston, Museum of Fine Arts, Beazley Archive.

⁷ La situación se restablece cuando Aquiles acepta restituir el cuerpo de Héctor para recibir digno funeral, *Ilíada*, canto XXIV.

⁸ Los hombros de la *hydria* tienen otra representación: Heracles con lanza, Atenea y un conductor de carro sobre el carro, guerrero, hombre con clámide. Beazley Archive.

⁹ Homero, *Ilíada*, Buenos Aires, Tor, s/d, canto XXIII, p. 343.

La concepción del Hades para los griegos es la de un espacio subterráneo paralelo y tangible como la tierra pero separado de ella por un límite infranqueable para los vivos (Carapellucci y Drago 2015), al menos por aquellos entre los vivos que llegaron a la mansión de Hades y volvieron vivos a la tierra, son estos Heracles quien a pedido de Euristeo debe traer al can Cerbero y lo logra ayudado por Atenea y Hermes. Odiseo llega al reino de los muertos para consultar al adivino Tiresias acerca de su destino y Sísifo, aunque este último recibe un castigo corporal que consiste en empujar con las manos una piedra enorme, cuando parecía llegar a la cima del monte con la pesada piedra una fuerza la impelía hacia abajo y Sísifo recomenzaba su tarea. Sísifo fue el más astuto de los mortales, logró encadenar a Tánato, el genio de la muerte. Zeus intervino y Tánato fue liberado e hizo de Sísifo su primera víctima al llegar al Hades argumentó que su mujer no había cumplido las honras fúnebres y el rey de los infiernos le permitió regresar para reprender a su esposa falta de piedad, pero Sísifo no regresó hasta que su ancianidad lo devolvió al Hades, motivo por el cual el señor de los infiernos debió someterlo al castigo que le garantizara la imposibilidad de escapar. Tanto Odiseo, cuanto Sísifo son los *polytropoi* (ricos en ardid) ambos lograron entrar y salir del mundo inferior por sus propios recursos.

Poetas y filósofos han descrito este espacio inferior donde los muertos transcurrían su existencia en el más allá, sin embargo, no podríamos obtener un todo coherente a partir de este material, sino una construcción que se enriquece a lo largo del desarrollo de la civilización. Las noticias sobre el inframundo relatan que se trata de un ambiente malsano, atmósfera irrespirable, ausente de luz. Sin embargo, tenía una flora característica: chopos, sauces y el asfodelo (planta con flores de pétalos grises). Allí estaba el dominio de Hades y su consorte Perséfone rodeado de un muro ciclópeo, una puerta infranqueable protegía el ingreso detrás de la cual un perro que con el tiempo recibirá el nombre de Cerbero ¹⁰ acogía a los muertos e impedía cualquier intento de fuga. Una arquitectura que podría asociarse a una ciudadela micénica. Los ríos infernales: Aqueronte¹¹, Flagetonte,¹² Cocito¹³ y Estigia¹⁴ (río y laguna a la vez), no se establecieron desde los primeros relatos, donde ni siquiera tenían nombre. El reino de Hades se hallaba detrás de la línea de horizonte donde caía el sol. Por debajo de este reino una depresión del terreno muy

¹⁰ La imagen más frecuente de Cerbero era la siguiente: era un monstruo con tres cabezas de perro, cola de serpiente y en el dorso erguidas otras serpientes (Grimal1981, p. 97).

¹¹ Aqueronte río que atraviesan las almas para llegar al reino de los muertos. Es un río casi estancado, sus márgenes son fangosas y está cubierto de cañaverales. *Ibidem*, p. 39.

¹² Flagetonte, río que se unía al río Cocito para formar el Aqueronte, también llamado Piriflagetonte porque los griegos decían que era un río de fuego. *Ibidem*, p. 204.

¹³ Cocito o río de los lamentos, tenía aguas muy frías. *Ibidem*, p.112.

¹⁴ Estige río infernal aunque también es una laguna, tenía propiedades mágicas: Tetis sumergió a Aquiles en sus aguas para volverlo invulnerable y se utilizaba para realizar juramentos. *Ibidem*, pp. 178-9.

profunda era el sitio donde los reos hallados culpables¹⁵ recibían su castigo y el lugar donde Zeus había encerrado a los titanes. Este lugar era el Tártaro.¹⁶

No debemos olvidar que pueden venir en nuestra ayuda las descripciones infernales que en tono satírico han realizado de él Aristófanes (444-385 a. C.) en su comedia *Las ranas* en la cual el mismo Dioniso desciende al infierno acompañado de Heracles para rescatar a Eurípides con la intención de revivir el arte de la tragedia que estaba en decadencia para la época en que el comediógrafo escribió la pieza (de hecho los tres grandes poetas de la tragedia griega habían muerto para la fecha que Aristófanes estrenó su drama satírico en el 405 a. C. Esquilo había muerto en el 456 a. C., Sófocles y Eurípides en el 406 a. C.). Confusiones y situaciones hilarantes de por medio, la figura rescatada para restaurar el arte de la tragedia resulta Esquilo. El episodio le sirve al comediógrafo para recordar los personajes que moran por allí: en particular los reproches hechos por el portero del Hades que reconoce a Heracles quien logró sacar al can Cerbero de los dominios infranqueables con la ayuda de Atenea y Hermes. Otra de las visiones satíricas del infierno griego nos la ofrece Luciano de Samosata en su *Diálogo de los muertos* del siglo II d. C. Diversos personajes, humanos, héroes y dioses dialogan entre ellos para entregar una visión irónica del más allá como la discusión que sostiene Caronte, el barquero, a la hora de discutir el valor del peaje para cruzar el Aqueronte, conocido como el óbolo¹⁷ debido a este personaje del más allá.

Sin embargo queda mencionar la posibilidad de alcanzar un lugar luminoso que recibía a los muertos justificados por el tribunal que llevaba a término el juicio a los difuntos. Este lugar era conocido como los Campos Elíseos.

Homero y Hesíodo crean una concepción del más allá si bien en los testimonios figurativos contemporáneos a los poetas sólo se manifiesta el interés por la representación del culto funerario y no del Hades. En particular si pensamos en el vaso de Dipylon ya citado a propósito de las figuraciones en torno al culto debido a los muertos.

Las más rica descripción literaria del Hades la encontramos en el canto XI de la *Odisea*: el héroe del poema homérico viaja hacia el infierno para invocar a los muertos (*Nekya*) y conocer la verdad sobre su destino y la suerte que corrieron sus compañeros después de la caída de Troya.¹⁸

¹⁵ Nos referimos al Juicio de los Muertos, presente en las civilizaciones egipcia y en la griega, los jueces del tribunal griego eran Minos, Eaco y Radamantis los jueces determinaban la condena y eran enviados al Tártaro o podían ser destinados a los Campos Elíseos en Dukelsky (2000, p. 27).

¹⁶ Tártaro mencionado en los poemas homéricos y la *Teogonía* de Hesíodo es la región más profunda del mundo por debajo del Infierno, allí encerró Zeus a los titanes ayudado por Hades y Poseidón. *Ibidem*, p. 493.

¹⁷ El óbolo no apareció en la boca de los difuntos hacia el siglo IV y durante el periodo helenístico, como concepto pudo estar presente durante las Guerras del Peloponeso en Vermeule (1984, p.28).

¹⁸ Recordemos que la *Odisea* tiene no sólo una invocación a los muertos sino dos, la primera es la del Canto XI, *Odisea* cuenta sus aventuras al rey Alcino de la corte de los feacios, después de la visita al palacio de la maga Circe es adiestrado por esta para llegar a la boca del Infierno, llegado al lugar realiza los rituales correspondientes para

Odiseo abandona el Palacio de la maga Circe y sigue la corriente del Océano hasta llegar al sitio rodeado de tinieblas, realiza un pozo para iniciar las libaciones y sacrificios de animales, acto seguido las almas de los muertos se congregan alrededor de la sangre de los animales (hecho que les ayuda a recobrar la memoria del pasado), pero Odiseo las ahuyenta porque espera la presencia del adivino Tiresias quien conserva el conocimiento del pasado, del presente y del futuro.

Comparecen ante Odiseo en primer lugar Elpenor compañero del héroe y muerto accidentalmente en el palacio de Circe donde su cuerpo permanece insepulto y sin ser llorado por sus deudos, Elpenor pide a su amigo cumplir el rito debido a los difuntos, enterrar sus cenizas y sobre el túmulo clavar el remo de la nave. En la pintura de vasos griegos la *Nekya* o el descenso de Odiseo al infierno no es una iconografía frecuente y es casi imposible tener registro de ella antes del siglo V a. C.

Uno de los ejemplos del tema los encontramos en la *pelike* (ánfora de dimensiones amplias)¹⁹ ática de figuras rojas del pintor de Likaon hacia el 450 a. C. El pintor ha representado tres personajes en el cuerpo de la *pelike*²⁰, los tres llevan su nombre escrito: Elpenor, Odiseo, Hermes y están ubicados en un terreno rocoso y con vegetación en un intento de construcción de paisaje, cerca de Odiseo dos carneros han sido sacrificados. Las figuras se ubican a diferente altura según los desniveles del terreno. Este recurso reconoce un antecedente del cual no ha llegado testimonio a nuestros días a excepción del relato que realizó un viajero y escritor griego del siglo II d. C.

El antecedente artístico perteneció al pintor Polignoto.²¹ La obra pictórica descrita por Pausanias,²² se ubicaba en la leske de los cnidios en la isla de Delos y siguiendo el relato del autor, la pintura de Polignoto representaba por una parte el saqueo de Troya y el descenso al reino de Hades realizado por Odiseo. Los difuntos que allí encuentra estaban dispuestos en distintos niveles o sentados sobre rocas como indica la *pelike* referida en la más arriba. Está claro que este antecedente destacado –dada la importancia del pintor– pudo haber ejercido una notable influencia desde el siglo V en adelante para la producción de la pintura sobre cerámica.²³

Nuestra *pelike* presenta a Odiseo sentado sobre una roca pensativo sostiene su cabeza con la mano derecha y en su otra mano sostiene la espada desenvainada que servía para ahuyentar las almas de los difuntos de la sangre de los animales (Homero afirma que en esta situación el héroe lloraba). Elpenor se

entrar en contacto con los muertos. La segunda *nekya* transcurre en el Canto XXIV con la llegada al infierno de los pretendientes de Penélope asesinados en el palacio de Odiseo en Itaca.

¹⁹ *Pelike* ateniense de figuras rojas Ca. 440 a. C., Boston, Museum of Fine Arts, Beazley Archive.

²⁰ Del otro lado de la *pelike*, el pintor ha figurado a Poseidón y Amímone en Beazley Archive.

²¹ Polignoto pintor originario de Tasos, hijo de Agaflón se instaló en Atenas y realizó allí grandes composiciones entre los años 470 y 440 a. C., los atenienses le concedieron la ciudadanía.

²² Pausanias, *Description of Greece*, Cambridge, Harvard University Press, 1935, vol. IV (libros VIII-X), pp. 528-547. La obra fue compuesta entre el 160 y el 177.

²³ La crátera de figuras rojas del pintor de los Nióbidas utiliza este recurso. En Dukelsky, C. (1998). *Estudios sobre la cerámica griega*. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., reimpresión.

hace presente entre la vegetación totalmente desnudo sin rasgo alguno del daño sufrido en el palacio de la maga Circe²⁴. El *eidolon* del compañero de Odiseo es una imagen idealizada por su belleza, de proporciones nobles como las de un atleta representado de tres cuartos de perfil tiene su lugar dentro del espacio y como tal es una visión lo más cercana posible a un ser real. Hermes²⁵ se encuentra de pie detrás de Odiseo aunque de acuerdo con el relato homérico el dios no formó parte de esta expedición, tal vez podríamos justificar su presencia como protector del héroe porque le había entregado la planta que servía como antídoto para evitar que la maga Circe lo hechizara o metamorfoseara.

Un tipo de vaso conocido como *lekito* era un perfumero dejado como parte del ajuar en las tumbas,²⁶ podía colocarse sobre ellas o dentro. Tuvo gran difusión en tiempos de Pericles. Una *lekito*²⁷ de origen ático de fondo blanco y figuras rojas representa al barquero Caronte con una *psyche* que llega al reino de Hades. El barquero infernal comienza a formar parte de la iconografía mortuoria hacia mediados del siglo V a. C., Pausanias lo cita en la pintura de Polignoto. Se trata de un personaje que ayudaba a pasar las almas de los difuntos en un bote para cruzar el Aqueronte, tiene aspecto desalineado, barba hirsuta y lleva un sombrero sin alas, viste un capote corto, puede llevar en las manos una espada o una pértiga. En buena parte de las *lektoi* puede estar en compañía de Hermes psicopompos.

En las tragedias de Esquilo el coro de *Los siete contra Tebas* habla de un barquero sin nombre que ayudará a las almas a cruzar el Aqueronte para llevarlos al mundo donde reina la oscuridad²⁸ y esta tal vez sea la primera alusión a Caronte.

Nuestra *lekito* evoca las figuras por medio de líneas trabajadas con plasticidad que pueden ser fuertes, sutiles, gruesas o delgadas. La línea crea figuras y objetos cuyo color es el fondo blanquecino del vaso. El pintor ha generado una escena intimista entre Caronte y la *psyche* suspendida sobre la mano del barquero, tal vez podría decirse que entre ambos hay un diálogo. Caronte sobre su barca, la pértiga y un esbozo de vegetación al fondo creado por líneas sutilísimas nos muestran una escena serena, aunque nos hable del pasaje sin retorno que suponía la muerte y la desesperanza de no encontrar en el reino de Hades algo semejante a los momentos de la vida sobre la tierra.

También el teatro griego utilizó el recurso de las apariciones de los muertos en el escenario. *Los persas* fue estrenada en el 472 a.C.²⁹, después de la batalla de Salamina, Esquilo hace participar al

²⁴ Elpenor había caído desde un techo y se había quebrado la columna.

²⁵ Hermes en este caso no actúa como psicopompos y lleva los siguientes atributos: las sandalias aladas, el caduceo y el sombrero con alas (petaso).

²⁶ La *lekito* era un pequeño frasco de perfume de forma cilíndrica con boca estrecha. Surgió en el contexto de la cerámica ática del segundo cuarto del siglo VI a. C., pero alcanzará gran difusión después del 530 a. C.

²⁷ *Lekito* ateniense de fondo blanco con figuras rojas, mediados del siglo V, Oxford, Ashmolean Museum, Beazley Archive, <http://www.beazleyarchive.ox.ac.uk>

²⁸ *Los siete contra Tebas* fue estrenada en el año 467 a. C.

²⁹ Se trata de la única tragedia griega conocida con tema de carácter histórico.

fantasma de Darío (rey persa ya muerto) en una escena donde el coro y la reina viuda invocan la presencia del rey. El *eidolon* de Darío conserva el aspecto imperial que tenía en vida y escucha de pie el relato del desastre del ejército persa a mando del temerario Jerjes. Luego de oír el lamentable relato, Darío su hunde en la tierra para regresar al infierno.

En el ciclo de tragedias que componen la Orestíada³⁰ el fantasma de Clitemnestra asesinada por su hijo Orestes despierta a las Erinias³¹ dormidas y les ordena perseguir a su hijo y vengar su muerte. Clitemnestra es por una parte un *oneiros*, la imagen que aparece en los sueños de las Erinias y es también un fantasma que regresa del Hades a conseguir su venganza. Ambos *eidola* aportaban dramatismo a la escena, aunque es tema de discusión si estos *eidola* eran encarnados por un actor o se trataba de una voz por fuera del escenario y los espectadores imaginaban la presencia del difunto.³²

Diversos modos de producción artística han tenido como protagonistas a los *eidola*, la poesía épica los evoca con imágenes visuales o sonoras, también con metáforas. La tragedia ha hecho de sus apariciones un recurso dramático de excelencia. La pintura sobre cerámica tiene la tarea de poner ante nuestros ojos y dar forma a aquello que por naturaleza es insustancial. Pero los muertos tienen poderes benéficos y maléficos que pueden desatar sobre la comunidad, cumplir el culto es la garantía para asegurarse sus efectos positivos. El doble bajo las diferentes formas que este podía tomar los mantenía presentes entre los vivos. Un recurso de la memoria que recuperaba lo perdido, sostenía a los que había amado o rendía culto a aquellos seres destacados para el bienestar de la *pólis*.

³⁰ El ciclo fue estrenado el año 458 a. C. y estaba compuesta por las tragedias: *Agamenón*, *las Coéforas* y *las Euménides*.

³¹ Las Erinias, también llamadas amigablemente Euménides, nacieron de la sangre de la mutilación de Urano. Habitualmente se representan en número de tres: Alecto, Tesífone y Megera. Son genios alados con serpientes en la cabellera y llevaban en la mano látigos o antorchas. Su misión era la venganza particularmente en cuestiones de familia.

³² Mercedes Aguirre (2006, 2009). ha estudiado los fantasmas en las tragedias de Esquilo y su representación en la cerámica griega.

Bibliografía

Aguirre, M. (2016). Fantasmas trágicos: algunas observaciones sobre su papel, aparición en escena e iconografía. *Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 16, 107-120.

_____ (2009). Some ghostly Appearances in Greece: Literary and Artistic Sources. *Gerión*, 27, 179-189.

Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Argentina: Katz.

Carapellucci, A. y Drago, L. (2015). Riflessioni sul bestiario avernale. Le credenze sull'aldilà a Veio nel periodo orientalizzante. *Aristonothos*, 5, 85-114.

Charbonneau, M. (1969). *Grecia arcaica*. Madrid, España: Aguilar.

Dukelsky, C. (2000). Esfinges, sirenas y arpías. Influencia funeraria egipcia en las imágenes griegas. *Argos*, 24, 23-40.

_____ (1998). *Estudios sobre la cerámica antigua*. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras.

Grimal, P. (2010). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Pala, E. (2014). Tra magico e sacro: gli Eidola nella Grecia Arcaica e Classica. *Archeoarte*, 3, 65-79.

Vernant, J. (1985). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona, España: Ariel.

Vermeule, E. (1984). *La muerte en la poesía y en el arte en Grecia*. México: FCE.

Figuras



Figura 1.



Figura 2.

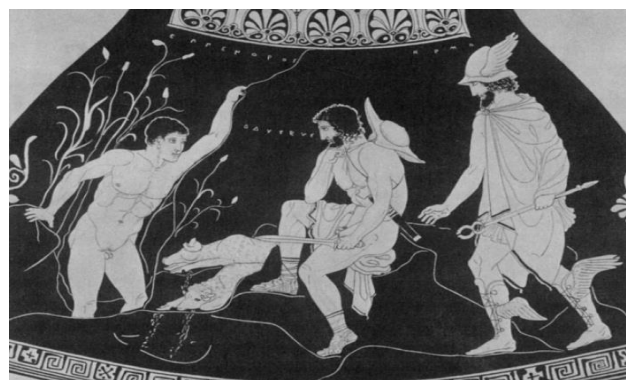


Figura 3.