

TESIS DE LA UNIVERSIDAD
DE ZARAGOZA

2023

217

Laura Madurga Azores

Las escenas nilóticas en la pintura
mural de la península itálica.
Roma, Ostia y las ciudades y villas
de la Campania
Tomo I

Director/es

Sopeña Genzor, Gabriel
Guiral Pelegrín, María Carmen

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>

ISSN 2254-7606



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza



ISSN 2254-7606



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

LAS ESCENAS NILÓTICAS EN LA PINTURA
MURAL DE LA PENÍNSULA ITÁLICA. ROMA, OSTIA
Y LAS CIUDADES Y VILLAS DE LA CAMPANIA
TOMO I

Autor

Laura Madurga Azores

Director/es

Sopeña Genzor, Gabriel
Guiral Pelegrín, María Carmen

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Escuela de Doctorado

2021

Las escenas nilóticas en la pintura mural de la península itálica

Roma, Ostia y las ciudades y villas de la Campania

Tomo I

Tesis Doctoral presentada por
Laura Madurga Azores

Dirigida por
Dr. Gabriel Sopeña Genzor
Dra. Carmen Guiral Pelegrín

Departamento de Ciencias de la Antigüedad
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Zaragoza
2021



1542

Universidad
Zaragoza

Las escenas nilóticas en la pintura mural de la península itálica

Roma, Ostia y las ciudades y villas de la Campania

Tomo I

Tesis Doctoral presentada por
Laura Madurga Azores

Dirigida por
Dr. Gabriel Sopeña Genzor
Dra. Carmen Guiral Pelegrín

Departamento de Ciencias de la Antigüedad
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Zaragoza
2021



1542

Universidad
Zaragoza

A mis padres y a mi hermano. Gracias por creer en mí y por vuestro eterno e incondicional apoyo. Sin vosotros no habría sido posible.

ÍNDICE

ÍNDICE	2
ÍNDICE DE FIGURAS	11
AGRADECIMIENTOS	26
INTRODUCCIÓN	28
1. Descripción de los contenidos	30
2. Estado de la cuestión	33
CAPÍTULO 1. EGIPTO Y EL NILO: DOS REALIDADES, UN PARADIGMA	40
1. Los griegos y la idea de hidrografía	41
1.1. El primitivo conocimiento del Nilo.....	42
1.2. El hidrónimo.....	43
2. La crecida y su génesis en las fuentes egipcias	44
3. La <i>interpretatio graeca</i> del Nun.....	46
4. La longitud de los manantiales del Nilo	51
5. La crecida y su génesis en las fuentes grecorromanas	53
CAPÍTULO 2. EGIPTO Y EL MUNDO EXTERIOR.....	63
1. Introducción.....	63
2. Las fronteras del mundo exterior.....	65
3. Los primeros contactos con la periferia: Asia y Nubia	66
3.1. El reino de Punt.....	68
4. El “imperialismo” de los Reinos Medio y Nuevo	68
4.1. Biblos	70
4.2. Meggido	73
4.3. El ámbito Egeo.....	74
4.4. Chipre.....	77
5. Las rutas de intercambio.....	79

5.1. Las rutas de comunicación con Siria-Palestina	79
5.2. Las rutas en el ámbito Egeo	82
5.3. Las rutas entre Egipto y Chipre.....	84
6. Relaciones comerciales en el I milenio a. C.: los intercambios con el área griega	84
CAPÍTULO 3. EL ESTABLECIMIENTO DE LA LEYENDA DE LOS PIGMEOS.....	90
1. El origen egipcio de la leyenda	91
1.1. Los pigmeos en Egipto.....	91
1.2. Los enanos en Egipto	94
2. Los dioses egipcios enanos y pigmeos	98
2.1. Bes.....	99
2.2.1. Evolución iconográfica y atributos	102
2.2. Ptah-Pataikoi	105
2.2.1. Evolución iconográfica de los patecos.....	108
3. La difusión de los dioses enanos	112
3.1. Bes en Chipre	113
3.2. El caso de Ptah-Pateco y su posible asimilación con Paam-Poumai	115
3.3. Del Ptah egipcio a los “panzudos griegos”, pasando por los Patecos fenicios	116
4. La recepción de la leyenda de los pigmeos en la Hélade y Roma.....	120
4.1. La parodia del mundo épico y heroico	123
CAPÍTULO 4. EL GÉNERO PICTÓRICO PAISAJÍSTICO	134
1. El paisaje antes del Helenismo: un esbozo.....	137
1.1. Las representaciones del paisaje en Próximo Oriente.....	137
1.2. Las representaciones del paisaje en Egipto	139
1.3. Las representaciones del paisaje en la Hélade	141
2. Las innovaciones de la pintura alejandrina y la consolidación del género paisajístico.....	147
2.1. La pintura cartográfica	148
2.2. La representación faunística.....	149
2.3. El gusto por el realismo, lo pintoresco y lo grotesco	151
2.4. Las representaciones alejandrinas y su recepción en Roma.....	152
3. La recepción de la herencia del arte helenístico en Roma.....	155

3.1. La llegada de artistas helenísticos a Roma.....	158
4. Paisajes “contra” jardines	159
CAPÍTULO 5. EL PAISAJE EN LA PINTURA ROMANA	165
1. La introducción del paisaje en la pintura romana.....	165
1.1. La influencia egipcia en Roma.....	167
2. Los paisajes de la Odisea del Esquilino	173
3. Tipos de paisajes en la pintura romana.....	180
3.1. Problemas terminológicos.....	180
3.2. Tipología de las escenas paisajísticas	181
3.2.1. Paisajes sacro-idílicos.....	182
3.2.2. Paisajes con villas	184
3.2.3. Puertos y marinas.....	185
3.2.4. Paisajes con pigmeos	187
3.2.5. Pinturas de jardín y <i>paradeisoi</i>	188
3.2.5.1. Representaciones de jardín.....	188
3.2.5.2. <i>Paradeisoi</i>	193
3.2.6. El paisaje en las pinturas teatrales	194
3.2.7. Representaciones mitológicas y épicas.....	196
4. El paisaje en el contexto parietal	197
4.1. El II estilo: primeras representaciones a finales de la República.....	197
4.2. El III estilo: la época de Augusto y la eclosión del género paisajístico.....	204
4.3. El IV estilo: la “edad de oro” del paisaje	209
CAPÍTULO 6. EL MOSAICO NILÓTICO DE PALESTRINA.....	212
1. Introducción.....	213
2. Contexto y cronología	215
2.1. La función del edificio	216
2.2. La datación del mosaico.....	219
3. Descripción del mosaico.....	220
3.1. Sección 1	223
3.2. Sección 2	225
3.3. Sección 4.....	227
3.4. Sección 3	228

3.5. Sección 5	229
3.6. Sección 6	230
3.7. Sección 7, parte superior	232
3.8. Sección 9, parte superior	233
3.9. Sección 10, parte superior	234
3.10. Sección 11, parte superior	235
3.11. Sección 21	236
3.12. Sección 8	237
3.13. Sección 9, parte inferior	239
3.14. Sección 10, parte inferior	240
3.15. Sección 11, parte inferior	241
3.16. Secciones 12 y 18.....	242
3.17. Sección 15	243
3.18. Sección 19	244
3. 19. Sección 13	246
3.20. Sección 14	248
3.21. Sección 20	249
3.22. Sección 16	250
3.23. Sección 17	253
4. La manufactura: desarrollo autóctono o importación desde Alejandría.....	254
CAPÍTULO 7. CONCEPTO Y CONTEXTO DEL PAISAJE NILÓTICO	260
1. La definición de escena nilótica	260
2. La cronología de las pinturas nilóticas	260
3. La procedencia de las pinturas nilóticas.....	262
3.1. La península itálica	263
4. La distribución de las pinturas nilóticas	267
4.1. El ámbito doméstico.....	273
4.1.1. La estructura de la casa romana.....	273
4.1.2. Relación entre funcionalidad espacial y decoración.....	276
4.1.2.1. El eje vestíbulo- <i>atrium-tablinum-alae</i>	278

4.1.2.1.1. La decoración pictórica del <i>atrium</i>	279
4.1.2.1.2. La decoración pictórica del <i>tablinum</i>	281
4.1.2.2. La decoración pictórica del <i>cubiculum</i>	283
4.1.2.2.1. Las pinturas nilóticas del <i>cubiculum</i>	285
4.1.2.3. La decoración pictórica del <i>triclinum</i>	285
4.1.2.3.1. Las pinturas nilóticas del <i>triclinum</i>	287
4.1.2.4. La decoración pictórica del <i>oecus</i>	288
4.1.2.5. La decoración pictórica de la <i>exedra</i>	289
4.1.2.5.1. Las pinturas nilóticas de la <i>exedra</i>	289
4.1.2.6. La decoración pictórica del <i>peristylum</i>	290
4.1.2.6.1. Las pinturas nilóticas del <i>peristylum</i>	290
4.1.2.7. La decoración pictórica del <i>xystus</i>	291
4.1.2.7.1. Las pinturas nilóticas del <i>xystus</i>	291
4.1.2.8. La decoración pictórica del jardín y del <i>viridarium</i>	291
4.1.2.8.1. Las pinturas nilóticas del jardín y del <i>viridarium</i>	293
4.1.2.9. La decoración pictórica de los espacios termales.....	294
4.1.2.9.1. Las pinturas nilóticas en los espacios termales.....	296
4.2. Las pinturas nilóticas en edificios públicos	297
4.2.1. Templos	297
4.2.2. Edificios de culto isíaco.....	298
4.2.3. Contexto funerario	299
CAPÍTULO 8. REPERTORIO ICONOGRÁFICO DE LAS ESCENAS NILÓTICAS	301
1. El contexto de las escenas nilóticas.....	301
2. La flora	302
2.1. Cañas o juncos (<i>Arundo Donax</i>).....	302
2.2. Ciprés (<i>Cupressus Sempervirens</i>).....	303
2.3. Sicomoro (<i>Ficus Sycomorus</i>).....	305
2.4. Hiedra (<i>Hedera Helix</i>).....	306
2.5. Loto egipcio (<i>Nelumbo Nucifera Gaertner</i>).....	308
2.6. Palmera datilera (<i>Phoenix Dactylifera</i>).....	310
3. La fauna	311
3.1. Anfibios y reptiles	312
3.1.1. Cocodrilo (<i>Crocodylus Niloticus</i>).....	312
3.1.2. Cobra egipcia (<i>Naja baje</i>).....	313
3.1.3. Tortuga (<i>Testudinidae</i>)	314

3.2. Aves.....	316
3.2.1. Ánade (<i>Anas sp.</i>).....	316
3.2.2. Cigüeña (<i>Ciconia Ciconia</i>).....	317
3.2.3. Ibis (<i>Threskiornis Aethiopicus</i>).....	319
3.3. Mamíferos	320
3.3.1. Guepardo (<i>Acinomyx Jubatus Schreber</i>), leopardo (<i>Panthera Pardus</i>) o pantera (<i>Panthera onca</i>).....	320
3.3.2. Buey (<i>Bos Taurus</i>).....	321
3.3.3. Perro (<i>Canis Familiaris</i>).....	322
3.3.4. Rinoceronte (<i>Diceros Bicornis</i>).....	324
3.3.5. Asno (<i>Equus Asinus</i>).....	324
3.3.6. Hipopótamo (<i>Hippopotamus Amphibius</i>).....	325
3.3.7. Hiena (<i>Hyaena hyaena</i>).....	325
3.3.8. León (<i>Panthera Leo</i>).....	326
3.3.9. Babuino (<i>Papio sp.</i>).....	327
3.3.10. Cerdo (<i>Sus domesticus</i>).....	328
3.4. Invertebrados marinos, conchas de agua dulce y caracoles terrestres	330
3.4.1. Cefalópodos	330
3.4.1.1. Cangrejo (<i>Eriphia Spinifrons</i> o <i>Maja Squinado</i>)	330
3.5. Peces.....	331
4. Construcciones	338
4.1. Santuarios.....	338
4.1.1. Capillas adosadas.....	343
4.1.2. Altares.....	344
4.2. Viviendas y villas.....	345
4.3. Pilonos.....	348
4.4. Edificios turriformes	349
4.5. Tumbas.....	351
4.6. Obeliscos.....	352
5. Medios de transporte: embarcaciones	353
5.1. <i>Papyrella</i>	354
5.2. Embarcaciones tipo “cesta”.....	355
5.3. <i>Horeia</i>	356
5.4. <i>Linter</i>	356

5.5. <i>Thalamegos</i>	357
5.6. Galera helenística.....	358
5.7. Embarcaciones de carga.....	359
6. Las actividades de enanos y pigmeos.....	360
7. Las tareas de los pobladores en las escenas nilóticas	362
7.1. Rituales.....	362
7.2. Lucha con la fauna nilótica	366
7.3. Escenas sexuales	377
7.3.1. <i>A tergo/prona</i>	378
7.3.2. <i>Venus pendula anversa</i>	380
7.3.3. Escena de <i>ménage à trois</i>	382
7.4. Tareas cotidianas.....	386
CAPÍTULO 9. INTERPRETACIONES ICONOLÓGICAS.....	394
1. Las escenas nilóticas como decoración exótica.....	395
1.1. La formación de la villa de <i>otium</i> y la popularización de la iconografía exótica	396
1.2. La decoración nilótica como máxima expresión de la iconografía exótica	398
2. Las escenas nilóticas, símbolo de fertilidad	399
3. Las escenas nilóticas como exaltación de la alteridad.....	401
3.1. La noción de etnónimo: el surgimiento de la identidad	401
3.1.1. El color de la piel en Roma.....	404
3.2. El programa iconográfico del Principado y las imágenes nilóticas	406
3.2.1. La popularización de la decoración egiptizante.....	406
3.2.2. El sexo explícito en las pinturas nilóticas	412
3.2.2.1. Las normas sexuales en Roma.....	416
3.2.2.1.1. Papel activo/papel pasivo.....	416
3.2.2.1.2. El sexo oral.....	418
4. Las escenas nilóticas como elementos apotropaicos	421
4.1. Estancias públicas de la casa o estancias privadas que podían ser frecuentadas por amigos o clientes	428
4.1.1. Jardines	428
4.1.2. Estancias conviviales	429
4.1.3. Estancias termales.....	435
4.1.4. Contextos funerarios.....	437

5. Las escenas nilóticas como reflejo de la adhesión al culto isíaco	439
5.1. La <i>Casa dell'Efebo</i> (I 7, 11).....	454
5.2. La <i>Casa de Menandro</i> (I 10, 4).....	455
5.3. La <i>Casa di Giulia Felice</i> (II 4, 3).....	457
5.4. La <i>Casa dei Dioscuri</i> (VI 9, 6.7).....	460
5.5. La <i>Casa del Centenario</i> (IX 8, 3.7).....	461
5.6. La <i>Villa dei Misteri</i>	463
 CAPÍTULO 10. PIGMEOS FUERA DE CONTEXTO Y LAS TIERRAS DEL NILO DESHABITADAS.....	 468
1. Escenas egiptizantes	468
1.1. La <i>Casa di Livia</i> , Roma	471
1.2. La Villa “fondo Zurlo”, Boscoreale.....	472
1.3. La <i>Casa delle Amazzoni</i> (VI 2, 14), Pompeya	475
1.4. La <i>Casa di Apolo</i> (VI 7, 23), Pompeya.....	477
1.5. La <i>Villa dei Misteri</i> , Pompeya	478
2. Escenas de geranomaquia.....	480
2.1. Columbario de la <i>Villa Doria Pamphilli</i> , Roma	485
2.2. La <i>Casa delle Nozze d'Argento</i> (V 2, i), Pompeya	486
2.3. La <i>Casa dei Capitelli Colorati</i> (VII 4, 31.51), Pompeya.....	489
2.4. La <i>Casa delle Regina Carolina</i> (VIII 3, 14), Pompeya	490
3. Escenas de lucha con animales diversos	491
3.1. La <i>Casa delle Regina Carolina</i> (VIII 3, 14), Pompeya	492
4. Escenas de parodia	494
4.1. De la vida cotidiana.....	496
4.1.1. La <i>Casa del Toro</i> (V 1, 7), Pompeya.....	498
4.1.2. La <i>Casa delle Regina Carolina</i> (VIII 3, 14), Pompeya.....	500
4.1.3. La <i>Casa del Centenario</i> (IX 8, 3.7), Pompeya	504
4.1.4. Procedencia desconocida	505
4.1.5. La <i>Villa di Campo Varano</i> , Estabia	506
4.2. Episodios mitológicos	509

4.2.1. La caricaturización del ciclo cretense: La <i>Casa de Menandro</i> (I 10, 4), Pompeya	509
4.2.2. La caricaturización del Juicio de Salomón: La <i>Casa del Medico</i> (VIII 5, 24), Pompeya.....	513
5. Otras escenas	517
5.1. Procedencia desconocida: Herculano.....	518
5.2. La <i>Casa delle Nozze d'Argento</i> (V 2, i), Pompeya	518
CONCLUSIONES	520
BIBLIOGRAFÍA	526
1. Abreviaturas	526
2. Léxicos y diccionarios.....	526
3. Ediciones de las fuentes antiguas	527
4. Referencia planos (tomo II).....	535
5. Bibliografía general	536

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. Escultura en la que aparece representado el dios Nilo y exhibe una escena nilótica en su base (http://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/en/collezioni/musei/braccio-nuovo/Nilo.html).....	34
Fig. 2. Representación esquemática de la cosmogonía heliopolitana (Aja Sánchez, 2015: 125, fig. 8).....	45
Fig. 3. Representación de la cosmogonía griega (Aja Sánchez, 2015: 129, fig. 10).....	47
Fig. 4. Mapa en el que se señalan las rutas terrestres de comunicación entre Egipto y Siria-Palestina (siglos XV-XIV a. C.). 1. Camino a Beth-haqqan. 2. Ruta a Barhan. 3. Camino a los robles sagrados. 4. Camino del valle. 5. Camino del Jardín. 6. Camino a Ophrah. 7. Camino del desierto. 8. Camino de Beth-Haran. 9. Camino del Arabah. 10. Camino a Beth-Shemesh/Ruta a Timnah. 11. Camino a Beth-Jashimath. 12. Camino de los Beduinos. 13. Camino a Ephrath. 14. Camino a Moab. 15. Camino a Edam. 16. Camino a la Tierra de los Filisteos. 17. Ruta a Horonaim. 18. Camino del desierto de Moab. 19. Camino a Atharim. 20. Camino a Shur. 21. Camino al Arabath. 22. Camino al Mar Rojo. 23. Camino a las Tierras Altas de los Amorreos. 24. Camino del desierto de Edom. 25. Camino al Monte Seir (Gestoso Singer, 2008: 170, fig. 6)..	81
Fig. 5. Asuán, tumba de Harkhouf (VI Dinastía, 2246-2152 a. C.) (Dasen, 1993: 26, fig. 3.1)..	92
Fig. 6. Figura procedente de El-Lish, conservada en el Museo Egipcio de El Cairo, inv. nº JdE 63.858 (Dasen, 1993: plate 31).....	93
Fig. 7. Sarcófago de Djedher, conservado en el Museo Egipcio de El Cairo, inv. nº CG 29.307 (siglo IV a. C.) (Dasen, 1993: plate 26-2).....	96
Fig. 8. Detalle de la tapa del sarcófago de Djedher (Dasen, 2006: fig. 3b).....	97
Fig. 9. Papiro de la XXI Dinastía, conservado en el Museo Meermann-Weestreenianum de La Haya, inv. nº 37 (Dasen, 2006: 49, fig. 5.1).....	98
Fig. 10. Amuleto de Pateco de pasta vítrea (3 x 1,8 cm.) de procedencia desconocida, actualmente conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 161.611 (Bragantini, 2006: 198, fig. III. 93).....	110
Fig. 11. Estatuilla de Ptah-Pateco de terracota vidriada (47,8 x 11 cm.), procedente de la Caupona (VI 1, 2) de Pompeya y datado en el siglo I d. C., actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 22.607 (Bragantini, 2006: 209, fig. III. 129).....	112
Fig. 12. Detalle del sarcófago de Amathus (https://www.flickr.com/photos/antiquitiesproject/5443314451).....	114

Fig. 13. Desarrollo del “Vaso François” con escena de geranomaquia en el pie (Ovadiah y Mucznik, 2017: figs 4-6).	124
Fig. 14. Ritón conservado en el Compiègne Museum, inv. n° 898 (Dasen, 1993: plate 64).	125
Fig. 15. Aribalo conservado en el Museo Metropolitano de Nueva York, inv. n° MMA 26.49 (c. 550 a. C.) (Dasen, 1993: plate 59, fig. 1).....	126
Fig. 16. A) Bruselas, Musées Royaux R 302 (c. 450 a. C.) (Dasen, 1993: plate 65, fig. 1). B) Museum of Fine Arts, Boston 00.345, c. 425-400 B.C. Combate de Heracles contra el centauro Neso (http://www.perseus.tufts.edu/Herakles/deianira.html . Consultado el 13-XII-2020).....	127
Fig. 17. Lecito conservado en el Museo del Louvre de París, inv. n° TH 16 (c. 450 a. C.) (Dasen, 1993: plate 67, fig. 2).....	128
Fig. 18. Oinocoe, colección privada Zurich (c. 440-430 a. C.) (Dasen, 1993: plate 69, fig. 1).129	
Fig. 19. Perfiles de: A) sátiro, B) enano y C) niño (Dasen, 2006: fig. 11).	131
Fig. 20. Relieve procedente del templo de Medinet Habu (Luxor, Egipto) en el que aparece una escena de cacería del faraón Ramsés III (fotografía de la autora).	141
Fig. 21. Friso en miniatura de Acrotini (Tera), c. 1600-1530 a. C. (Croisille, 2010: 23, fig. 6).	142
Fig. 22. Copa de figuras negras de mediados del siglo VI a. C. procedente de la Grecia oriental (Croisille, 2010: 23).	143
Fig. 23. Tumba de la Caza y de la Pesca (Etruria), c. 520-510 a. C. (Steingraber, 2006: 106). 144	
Fig. 24. Relieve votivo con escena de sacrificio, mediados o finales del siglo II a. C. (Múnich, Glyptothek). (Pollitt, 1989: 315, fig. 210).	145
Fig. 25. Representación de un jardín procedente de la Villa Imperiale de Pompeya (actualmente conservada en el Boscoreale Antiquarium, inv. n° 21.630) (©Jackie and Bob Dunn www.pompeiiinpictures.com , su concessione del MiBAC - Parco Archeologico di Pompei).	164
Fig. 26. Roma, Esquilino, friso con los paisajes de la Odisea (http://algargosarte.blogspot.com/2019/01/los-frescos-de-la-odisea-de-homero-de.html).	174
Fig. 27. Detalle del friso del Esquilino en el que se muestra la escena en la que Ulises llega al país de los lestrigones (Baldassarre et al., 2002: 114).....	175
Fig. 28. Representación del puerto de Alejandría (Kolendo, 1982: 305-311, fig. 1).	187
Fig. 29. Muro norte del cubiculum M de la Villa de P. Synistor de Boscoreale (Nueva York, MMA, inv. n° 03.14.13d) (Barbet-Verbanck-Piérard, 2013, vol. I: 86, fig. 48).....	189
Fig. 30. Decoración de jardín de la exedra situada en el ángulo suroeste del peristilo de la Casa de Menandro (I 10, 4) de Pompeya (Ling-Ling, 2005, vol. II: 380, fig. 46).	190
Fig. 31. Pintura paisajística que decora uno de los nichos del Auditorium di Mecenate (Roma) (http://www.sovrintendenzaroma.it/i_luoghi/roma_antica/monumenti/auditorium_di_mecenate).	191

Fig. 32. Jardín pintado de la Casa del Bracciale d'Oro (VI 17 (Ins. Occ.), 42) de Pompeya (https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Casa-del-bracciale-d%27oro---.jpg).	192
Fig. 33. Jardín pintado de la Villa di Poppaea de Oplontis (Guzzo y Fergola, 2000: 86).	193
Fig. 34. Detalle del muro oriental del cubiculum M de la Villa de P. Fannius Synistor de Boscoreale (Nueva York, MMA, inv. n° 03.14.13b) (Barbet-Verbanck-Piérard, 2013, vol. I: 89, fig. 50).	195
Fig. 35. Paisaje del atrium de la Villa dei Misteri de Pompeya (Croisille, 2005: 205, fig. 288).	198
Fig. 36. Paisaje monocromo de fondo rojo de la Villa de P. F. Synistor (Boscoreale) (Barbet-Verbanck-Piérard, 2013, vol. I: 94, fig. 55).	198
Fig. 37. Atrium de la Villa de Poppaea, Oplontis (Guzzo y Fergola, 2000: 33).	199
Fig. 38. Friso con paisaje egiptizante sobre fondo amarillo procedente de la Casa di Livia, Palatino, Roma (Croisille, 2005: 212, fig. 300).	200
Fig. 39. Paisaje que decoraba el corredor F de la Villa de la Farnesina (Museo Nazionale Romano. Palazzo Massimo alle Terme, inv. n° 1.232, 1.233, 1.234) (Sanzi di Mino, 1998: 118, fig. 141; Gasparri y Paris, 2013: 421).	200
Fig. 40. Triclinum F de la Casa di Livia, Palatino, Roma (Croisille, 2010: 39, fig. 35).	201
Fig. 41. Sala de las máscaras de la Casa di Augusto, Palatino, Roma (Croisille, 2010: 39, fig. 36).	201
Fig. 42. Detalle de la pared izquierda del triclinum C de la Villa de la Farnesina (Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme, inv. n° 1.080, 1.083, 1.084, 1.088 y 1.089) (Sanzi di Mino, 1998: 48, fig. 51; Gasparri y Paris, 2013: 407-409).	202
Fig. 43. Cubiculum E de la Villa de la Farnesina, Roma (Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme, inv. n° 1.174, 1.178 y 1.182) (Croisille, 2010: 41, fig. 40; Gasparri y Paris, 2013: 416-417).	203
Fig. 44. Fragmento de estuco con paisaje sacro-idílico de uno de los casetones del techo del cubiculum B de la Villa de la Farnesina, Roma (Museo Nazionale Romano. Palazzo Massimo alle Terme, inv. n° 1.071 y 1.072) (Sanzi di Mino, 1998: 85, fig. 102; Gasparri y Paris, 2013: 399-400).	203
Fig. 45. Decoración de jardín de la pared corta septentrional de la Villa di Livia, Prima Porta (Museo Nazionale Romano. Palazzo Massimo alle Terme, inv. n° 126.276=126.373) (Settis, 2008: 19; Gasparri y Paris, 2013: 383-385).	204
Fig. 46. Pared con pintura monocroma verde procedente de Portici (Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 8.593) (Bragantini y Sampaolo, 2013: 207, fig. 75a).	205
Fig. 47. Reconstrucción de una de las paredes de la Villa de Boscotrecase (Croisille, 2010: 42, fig. 42).	206

Fig. 48. Triclinum de la Casa del Sacerdos Amandus (I 7, 7) de Pompeya (Croisille, 2010: 43, fig. 44).....	206
Fig. 49. Pared norte del cubiculum 16 de la Villa de Boscotrecase (Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 147.501) (Bragantini y Sampaolo, 2013: 216, fig. 78).....	207
Fig. 50. Cubiculum 15 de la Villa de Boscotrecase (Metropolitan Museum of Art, Nueva York) (Croisille, 2010: 45, fig. 47).	208
Fig. 51. Cubiculum de la Casa della Fontana Piccola (VI 8, 23) de Pompeya (Croisille, 2010: 46, fig. 49).....	209
Fig. 52. Reconstrucción de G. Casanova de la pared oriental del pórtico del Templo de Isis (VIII 7, 28) de Pompeya (De Caro, 1992: 24-25).....	210
Fig. 53. Sala 114 de la Domus Aurea, Roma (Croisille, 2010: 46, fig. 51).....	211
Fig. 54. Aventino, Roma (Croisille, 2010: 47, fig. 52).....	211
Fig. 55. Mosaico nilótico de Palestrina (https://es.wikipedia.org/wiki/Mosaico_del_Nilo_de_Palestrina#/media/Archivo:Mosa%C3%A1Fque_nilotique,_Praeneste,_Italie.jpg).	214
Fig. 56. Mosaico nilótico de Palestrina donde aparecen señaladas las secciones originales (Meyboom, 1995: fig. 7).....	222
Fig. 57. Reconstrucción esquemática de la composición original (Meyboom, 1995: fig. 8). ...	222
Fig. 58. Mosaico nilótico de Palestrina, secciones 1a y 4 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).	223
Fig. 59. Mosaico nilótico de Palestrina, copia de Dal Pozzo de la sección 1 (Whitehouse, 1976: 26, fig. 1a).....	223
Fig. 60. Mosaico nilótico de Palestrina, secciones 7 y 1b (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).	224
Fig. 61. Mosaico nilótico de Palestrina, secciones 2 y 5 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).....	225
Fig. 62. Mosaico nilótico de Palestrina, secciones 1a y 4 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).	227
Fig. 63. Mosaico nilótico de Palestrina, sección 3 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).....	228
Fig. 64. Mosaico nilótico de Palestrina, secciones 2 y 5 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).....	229
Fig. 65. Mosaico nilótico de Palestrina, sección 6 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).....	230
Fig. 66. Mosaico nilótico de Palestrina, secciones 7 y 1b (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).	232

Fig. 67. Mosaico nilótico de Palestrina, sección 9 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).....	233
Fig. 68. Mosaico nilótico de Palestrina, sección 10 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).....	234
Fig. 69. Mosaico nilótico de Palestrina, sección 11 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).....	235
Fig. 70. Mosaico nilótico de Palestrina, secciones 8 y 21 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).	236
Fig. 71. Mosaico nilótico de Palestrina, secciones 8 y 21 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).	237
Fig. 72. Mosaico nilótico de palestrina, sección 9 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).....	239
Fig. 73. Mosaico nilótico de Palestrina, sección 10 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).....	240
Fig. 74. Mosaico nilótico de Palestrina (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).	241
Fig. 75. Mosaico nilótico de Palestrina, secciones 12 y 18 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).	242
Fig. 76. Mosaico nilótico de Palestrina, secciones 15 y 19 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).	243
Fig. 77. Mosaico nilótico de Palestrina, secciones 15 y 19 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).	244
Fig. 78. Mosaico nilótico de Palestrina, sección 19 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).....	244
Fig. 79. Mosaico nilótico de Palestrina, sección 13 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).....	246
Fig. 80. Mosaico nilótico de Palestrina, copia de Dal Pozzo de la sección 14 (Whitehouse, 1976: 54-55, fig. 14).	248
Fig. 81. Mosaico nilótico de Palestrina, secciones 16 y 20 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).	249
Fig. 82. Mosaico nilótico de Palestrina, secciones 16 y 20 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).	250
Fig. 83. Mosaico nilótico de Palestrina, detalle de la sección 16 (Meyboom, 1995: fig. 25)....	250
Fig. 84. Mosaico nilótico de Palestrina, copia de Dal Pozzo de la sección 16 (Whitehouse, 1976: 60, fig. 16a).....	251
Fig. 85. Mosaico nilótico de Palestrina, sección 17 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).....	253

Fig. 86. Definición del espacio público y del espacio privado en la casa romana (Wallace-Hadrill, 1988: 78).	276
Fig. 87. Representación del dios Sarno y varias cañas o juncos en la base del larario del jardín de la Casa (I 14, 7) de Pompeya (©Jackie and Bob Dunn www.pompeiiinpictures.com , su concessione del MiBAC - Parco Archeologico di Pompei).	302
Fig. 88. Pintura que decoraba el triclinum de la Praedia di Giulia Felice (II 4, 3), actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 8.732. Un cocodrilo y un ánade se representan entre las flores de loto y los juncos (fotografía de la autora).	303
Fig. 89. Pintura que decoraba una de las villas pompeyanas en la que destaca la representación de cipreses (actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 9.482) (Jashemski y Meyer, 2002: 105, fig. 86).	304
Fig. 90. Reconstrucción de la parte occidental de la pintura de la Casa dei Ceii (I 6, 15) de Pompeya en la que se aprecia la representación de un ciprés (Michel, 1990: fig. 283).	305
Fig. 91. Detalle de la pintura que decoraba el muro norte del peristilo de la Casa del Medico (VIII 5, 24) de Pompeya (actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 113.195) en la que aparece un sicomoro (fotografía de la autora).	306
Fig. 92. Detalle de la hiedra representada en la Casa dei Ceii (I 6, 15) de Pompeya (Jashemski y Meyer, 2002: 112, fig. 94).	307
Fig. 93. Detalle de la decoración del muro norte del ambiente (1) de la Casa dei Pigmei (IX 5, 9) de Pompeya en el que se aprecia la representación de la hiedra que cubre la trichila que corona la estructura turriforme (fotografía de la autora).	308
Fig. 94. Detalle del mosaico procedente de la Casa del Fauno (VI 12, 1-8) de Pompeya (actualmente conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 9.990) en el que se aprecia la representación de las hojas, las flores, los brotes y las vainas de las semillas del loto (fotografía de la autora).	309
Fig. 95. Pintura procedente de la Casa dei Cervi de Herculano (actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 9.729) en la que se aprecian numerosas representaciones de lotos (fotografía de la autora).	310
Fig. 96. Pintura que decoraba el lado sur del muro este del pórtico del Templo de Isis de Pompeya (actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 8.539), donde se aprecia la magnífica representación de palmeras (fotografía de la autora).	311
Fig. 97. Detalle del muro norte de la Casa dei Pigmei (IX 5, 9), donde aparecen representadas dos palmeras datileras (foto de la autora).	311
Fig. 98. Detalle de la pintura que decoraba el muro norte del peristilo de la Casa del Medico (VIII 5, 24) de Pompeya, en la que se aprecia la irreal cresta dorsal que presenta el cocodrilo (fotografía de la autora).	313

Fig. 99. Representación de una cobra procedente de la Casa degli Epigrammi (V 1, 18) de Pompeya (https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Affreschi_romani_-_airone_e_cobra_-_pompei.JPG).	314
Fig. 100. Representación de Mercurio con tortuga procedente de la Casa della Caccia Antica (VII 4, 48) (Allison y Sear, 2002: fig. 146).	315
Fig. 101. Detalle de la pintura que decora el jardín de la Casa di Ma. Castricius (VII 16 (Ins. Occ.), 17) en el que aparece una tortuga (Varriale, 2006: 499).	316
Fig. 102. Detalle de dos ánades que aparecen representados en una de las pinturas que decoraba el Columbario de la Villa Doria Pamphili (Roma), actualmente conservada en el Museo Nazionale Romano (Palazzo Massimo alle Terme) (fotografía de la autora).	317
Fig. 103. Representación de una cigüeña procedente de la Casa degli Epigrammi (V 1, 18) de Pompeya (actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 110.877) (Jashemski y Meyer, 2002: 334, fig. 280).	318
Fig. 104. Detalle de la pintura que decoraba el muro sur del peristilo de la Casa dello Scultore (VIII 7, 24.22) (actualmente la pintura se conserva en el Laboratorio de Restauro del yacimiento de Pompeya y se ha perdido parte de la misma) (Maiuri, 1955: tav. I, I).	318
Fig. 105. Pintura en la que se representa un ibis sagrado que decoraba el muro occidental del santuario del Templo de Isis (VIII 7, 28) de Pompeya, actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 8.562 (fotografía de la autora).	319
Fig. 106. Detalle de la pintura que decora el muro oriental de la piscina del frigidarium de las Termas Suburbanas de Pompeya en el que aparece representado un ibis (fotografía de la autora).	320
Fig. 107. Representación de guepardo o leopardo procedente del muro oriental del peristilo de la Casa dello Scultore (VIII 7, 24.22) de Pompeya (Maiuri, 1955: tav. VI, I).	321
Fig. 108. Representación de un cánido procedente del muro oriental del pódium del triclinum estivo de la Casa dell'Efebo (I 7, 11) de Pompeya (fotografía de la autora).	323
Fig. 109. Representación de un cánido procedente del muro meridional del tablinum de la Casa dei Dioscuri (VI 9, 6.7) (V. V. A. A., 1989: 178-179).	323
Fig. 110. Detalle de la predela de la pared oriental del tablinum de la Casa della Caccia Antica (VII 4, 48) donde, no se sabe con exactitud, si aparecen representados dos rinocerontes (Acuarela de W. Klinkert que reconstruye la pintura por Allison y Sear, 2002: fig. 104).	324
Fig. 111. Pintura procedente de Herculano (actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 8.561) en la que aparece representado un hipopótamo (fotografía de la autora).	325
Fig. 112. Detalle de la pintura que decora el jardín de la Casa di Ma. Castricius (VII 16 (Ins. Occ.), 17) en el que aparece una tortuga (Varriale, 2006: 496).	327

Fig. 113. Escena A 6 del Columbario de la Villa Doria Pamphili, Roma (fotografía de la autora).	329
Fig. 114. Representación de un amorino sobre un cangrejo procedente del atrium de la Casa dei Vettii (VI 15, 1), de Pompeya (fotografía de la autora).....	331
Fig. 115. Representaciones egipcias de los peces más comunes en el río Nilo (Guichard, 2015: 60-61): nº 1: Figurita de carpa del Nilo –Tilapia Nilotica– (cat. 45b). Caliza. 8,3 x 15, 6 x 4,4 cm. Imperio Nuevo (c. 1550-1069 a. C.); nº 2: Figurita de oxirrinco –Mormyrus sp.– (cat. 45c). Esteatita. 3,8 x 19,1 x 1,5 cm.; nº 3: Figurita de barbo o lepidoto –Barbus Bynni–(cat. 45d). Aleación de cobre. 4,9 x 9, 0,7 cm. Baja época (664-332 a. C.); nº 4: Figurita de pez gato o siluro –Synodontis Schall o Synodontis Mystus–(cat. 45e). Madera de taray (Tamarix Tetragyna). 8 x 26 cm. Baja época (664-332 a. C.); nº 5: Figurita de carpa del Nilo –Tilapia Nilotica– (cat. 45f). Piedra negra. 7,6 x 11,7 x 2,4 cm. Baja época (664-332 a. C.); nº 6: Espécimen disecado de Mormyrus Kannume.	332
Fig. 116. Capitel de palmetas procedente del patio del templo de Horus de Edfú (116-71 a. C.) (McKenzie, 2010: 133, fig. 226).....	339
Fig. 117. Capitel de loto procedente el templo de Horus de Edfú (116-71 a. C.) (McKenzie, 2010: 133, fig. 227).....	340
Fig. 118. Capitel corintio procedente de Edfú (McKenzie, 2010: 139, fig. 240).	341
Fig. 119. Capitel corintio con decoración de uvas procedente de Edfú (McKenzie, 2010: 139, fig. 241).	341
Fig. 120. Frontón curvo (McKenzie, 2010: 91, fig. 144a).....	342
Fig. 121. Frontón entrecortado (McKenzie, 2010: 91, fig. 144c).....	342
Fig. 122. Escena nilótica que decora el muro sur de la Casa dei Pigmei (IX 5, 9) de Pompeya (in situ) (fotografía de la autora).	343
Fig. 123. Escena nilótica del frontal suroriental del pódium del triclinio estivo de la Casa dell'Efebo o di P. Cornelius Tages (I 7, 11) de Pompeya (fotografía de la autora).	344
Fig. 124. Detalle de la pintura que decora el viridarium de la Casa dei Ceii (I 6, 15) de Pompeya (in situ) (Michel, 1990: fig. 285).	345
Fig. 125. Escena nilótica procedente del peristilo de la Casa delle Quadrighe (VII 2, 25) de Pompeya (actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 27.702) (fotografía de la autora).	346
Fig. 126. Reconstrucción digital de la pintura nilótica procedente de la Villa di Poppaea (Oplontis) realizada por M. Blazeby (Clarke-Muntasser, 2019, vol. II: 390, fig. 2.10).	347
Fig. 127. Escena nilótica del frontal suroccidental del pódium del triclinio estivo de la Casa dell'Efebo o di P. Cornelius Tages (I 7, 11) de Pompeya (fotografía de la autora).	347

Fig. 128. Dibujo realizado por R. Ling y L. Ling (2005: fig. 12, p. 337) en el que se distinguen diferentes estructuras de habitación que caracterizan la escena nilótica de la Casa de Menandro (I 10, 4) de Pompeya.	348
Fig. 129. Escena nilótica que decoraba el lado meridional del muro este del pórtico del Tempio di Iside (VIII 7, 28) de Pompeya (actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 8.539) (fotografía de la autora).	348
Fig. 130. Paisaje que decora el panel central del muro norte de la habitación negra de la Villa de Boscotrecase (2005: 208, fig. 291).	349
Fig. 131. Modelo de vivienda egipcia de varios pisos procedente de la tumba de Amenemhat, El Bersha, XII Dinastía (Knauer, 1990: 7, fig. 2).	350
Fig. 132. Casa del escriba real Nakht y casa de Nebamun respectivamente (Knauer, 1990: 12, figs. 11 y 12).	351
Fig. 133. Pintura procedente del pórtico del peristilo de la Villa di San Marco de Estabia (actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 8.511) (fotografía de la autora).	352
Fig. 134. Mosaico procedente de la Villa de Zliten (actualmente conservado en el Museo Nacional de Trípoli, inv. nº) en el que aparece representada una papyrella (Guimier-Sorbets, 2011, fig. 7, p. 654).	354
Fig. 135. Detalle del Mosaico de Palestrina en el que aparece representada una embarcación “tipo cesta” (Pomey, 2015: 159, fig. 11).	355
Fig. 136. Detalle del mosaico de Althiburos en el que aparece representada una horeia (Redaelli, 2014: 114, fig. 4).	356
Fig. 137. Recreación de una linter (Gauckler, P. s. v. “Linter”, en: Daremberg y Saglio, 1877-1919, vol. V: 1260).	357
Fig. 138. Detalle del Mosaico de Palestrina en el que aparece representada una embarcación del tipo thalamegoi (Pomey, 2015: 166, fig. 23).	358
Fig. 139. Detalle del Mosaico de Palestrina en el que aparece representada una galera (Pomey, 2015: 168, fig. 25).	359
Fig. 140. Detalle del Mosaico de Palestrina en el que aparece representada una embarcación de carga (Pomey, 2015: 161, fig. 17).	360
Fig. 141. Escena nilótica que decoraba el pórtico del peristilo de la Villa di San Marco de Estabia (Barbet y Miniero, 1999: fig. 46).	363
Fig. 142. Pintura que decoraba el triclinum estivo de la Casa di Giulia Felice (II 4, 3) de Pompeya (actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 9.102) (fotografía de la autora).	364

Fig. 143. Ejemplo de representación del coito a tergo procedente de la Casa del Re di Prussia (VII 9, 33), Pompeya, hoy conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 27.690 (Guzzo y Scarano Ussani, 2000: 17).	379
Fig. 144. Ejemplo de representación del coito a tergo de procedencia desconocida, hoy conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 27.696. (Guzzo y Scarano Ussani, 2000: 49).	379
Fig. 145. Ejemplo de representación del coito en la postura Venus pendula de procedencia desconocida (actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 27.689) (Guzzo y Scarano Ussani, 2000: 51).	381
Fig. 146. Fragmento de bol de terra sigillata en el que aparece un ejemplo de representación del coito en la postura Venus pendula procedente de Arezzo (1-25 d. C.) conservado en el Ashmolean Museum (inv. n° AN 1966.254) (fotografía de la autora).....	381
Fig. 147. Detalle central de la escena nilótica que decora uno de los muros de la Casa delle Quadrighe (VII 2, 25) (actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 27.698) que muestra un trío sexual entre dos hombres y una mujer (fotografía de la autora).	382
Fig. 148. Detalle de la decoración de una copa negra de figuras rojas realizada por el pintor Byrgos (c. 480 a. C.). Entre la escena de orgía destaca esta imagen en la que la mujer, en el centro, es penetrada por el hombre que está detrás de ella, mientras se le exige practicar una felación al que tiene delante (Johns, 1989: 130, fig. 108).....	383
Fig. 149. Medallón procedente de las excavaciones de La Solitude en el que se representa un trío (Clarke, 2003: 145, fig. 98).....	384
Fig. 150. Lucerna procedente de Kavusi (Creta), actualmente conservada en el Museo de Heraclión, en la que se representa otra escena de trío (Clarke, 2003: 146, fig. 99).	385
Fig. 151. Detalle de uno de los frisos de la tumba de Ipuu (Tebas, Deir el Medina) del Imperio Nuevo, XIX Dinastía, en el que aparece representado un shaduf (Hairy, 2011: 557, fig. 4). ...	387
Fig. 152. Fotografía que muestra la utilización del tornillo de Arquímedes en Fayum en los años 70 (Hairy, 2011: 561, fig. 8).	388
Fig. 153. Friso paisajístico procedente del ambulatorium blanco (G) de la Villa della Farnesina. Detalle. Roma, Museo Nazionale Romano, inv. n° 1.230 (Von Blanckenhagen y Alexander, 1990: pl. 54).	406
Fig. 154. Detalle del friso paisajístico de fondo amarillo procedente de la Casa di Livia, Roma, Palatino (Croisille, 2010: 80, fig. 100).	408
Fig. 155. Aula Isiaca. Luneta sobre la pared que presenta objetos relacionados con el culto isíaco –la sítula de oro, el vaso contenedor del agua del Nilo y la guirnalda de rosas que portaban los sacerdotes en la procesión que se celebraba en honor de la diosa–. En la parte inferior destaca la decoración egiptizante de flores de loto y cobras (Iacopi, 1997: 18, fig. 11).....	408

Fig. 156. Detalle de la pintura de la habitación negra (15) de la Villa de Boscotrecase, zona superior del panel derecho del muro norte de la estancia. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, inv. nº 20.192.3 (Von Blanckenhagen y Alexander, 1990: pl. 9).....	409
Fig. 157. Villa della Farnesina, Roma. Ejemplo de pintura que muestra a una novia recelosa, tocada aún con el velo, inclinándose tímidamente ante su marido que, desnudo, intenta seducirla. Los antiguos romanos solían contar con la ayuda de sus sirvientes incluso en momentos tan íntimos (Clarke, 2003: 30, fig. 10).....	414
Fig. 158. Decoración erótica del apodyterium de las Termas Suburbanas de Pompeya, que ilustra una serie de conductas sexuales tachadas de impudicitia –escenas de felación, cunnilingus, cópula en las posturas a tergo y Venus pendula– (fotografía de la autora).	415
Fig. 159. Lucerna procedente de Pompeya con escena de fellatio (Clarke, 2003: 124, fig. 84).	419
Fig. 160. Escena de cunnilingus procedente de las Termas Suburbanas de Pompeya (Vout, 2013: 13, fig. 6).....	420
Fig. 161. Mosaico procedente de la entrada de la Casa del Mal de Ojo, Antioquía (Clarke, 2003: 109).	422
Fig. 162. Tintinnabulum procedente de Pompeya (Clarke, 2003: 24).....	423
Fig. 163. Mosaico procedente de Mokhnine (Túnez) que muestra un ojo siendo atacado por un fallo (Alvar Nuño, 2012: 173, fig. 15).	424
Fig. 164. Representación de cuatro fallos con una botella en el centro –realizada sobre terracota– procedente de la Taberna lusoria (VI 14, 28) de Pompeya (fotografía de la autora).....	424
Fig. 165. Elemento fálico que decora la puerta meridional –que da acceso al Foro– de la muralla de Ampurias (fotografía de la autora).	425
Fig. 166. Representación de Príapo pesando su pene en una balanza procedente de la fauces de la Casa dei Vettii (Pompeya, VI 15, 1) (fotografía de la autora).....	427
Fig. 167. Pintura del muro oeste del pódium del peristilo de la Casa del Medico (VIII 5, 24) de Pompeya (fotografía de la autora). En el centro de la imagen, junto a la escena de banquete, una pareja de pigmeos mantiene relaciones sexuales.	430
Fig. 168. Pintura del pódium del triclinium estivo de la Casa dell'Efebo (I 7, 11) de Pompeya (fotografía de la autora). En el centro de la imagen una pareja mantiene relaciones sexuales..	430
Fig. 169. Reproducción de pintura, ahora perdida, procedente de la Caupona (VI 10, 1) de Pompeya, con representación de espectáculos sexuales protagonizada por acróbatas (Varone, 2001: 51, fig. 46).....	434
Fig. 170. Pintura nilótica del muro este del ninfeo que rodeaba la natatio de las Termas Suburbanas de Pompeya (fotografía de la autora).	436
Fig. 171. Mosaico que decora el pasillo que conecta el tepidarium con el caldarium de las termas privadas de la Casa de Menandro (I 10, 4) de Pompeya (Clarke, 2003: 110, fig. 77).....	437

Fig. 172. Lunetas del Sepolcro Corsini, mostrando el Más Allá en ambiente acuático (Andreae, 1963: lámina 78).	438
Fig. 173. Teselas alejandrinas que presentan el término Pamiles (= Pam(o)ules) y la figura de un enano itifálico (Alföldi y Rosenbaum, 1976: 90-98, pl. 26, figs. 65 y 68).	441
Fig. 174. Estatuilla de Bes realizada sobre terracota vidriada (10 x 9 x 33,8 cm.) datada en el siglo I d. C. y conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 22.583 (Bragantini, 2006: 209, fig. II.1 30).	442
Fig. 175. Fragmento de mosaico policromo de 247 x 238 cm. que forma parte de la colección del Museo Nazionale Romano (Palazzo Massimo alle Terme), inv. nº 125.535. (Gasparri y Paris, 2013: 448-449, fig. 326). A pesar de que Versluys y Meyboom (2000: 111-127) datan alrededor del año 30 a. C., Gasparri y Paris (idem) demuestran que debe fecharse durante la segunda mitad del siglo II d. C.	444
Fig. 176. Dibujo que corresponde con los restos de pinturas que decoran el muro meridional de la Casa di Giulia Felice (II 4, 3) de Pompeya, en la que aparece representado un pigmeo a lomos de un cocodrilo sosteniendo en sus manos lo que parecen elementos vegetales, como cañas, que diferentes autores identifican como dos varillas metálicas cruzadas (V. V. A. A., 1757-1792, vol. V: 293, lámina LXVI).	445
Fig. 177. Relieve del techo de la capilla del templo de Hathor (Dendera) datado a finales del período Ptolemaico. Mientras Neftis (a la izquierda) mantiene con vida a Osiris –dotado de un falo artificial–, Isis (a la derecha) se transforma en halcón para ser fecundada. (Dasen, 2013: 78, fig. 6. 4).	447
Fig. 178. Calco de la Biblioteca Nacional de España de la escena octava del Papiro de Turín, con exhibición de la “Posición de Geb y Nut”, en la que se parodia la postura pendula conversa (Virgili, 2013: 177).	448
Fig. 179. Escena procedente del muro sur del templo de Luxor en la que se representa una libación con “agua fresca” del rey Amenhotep III al dios Amón-Ra. La forma del recipiente (signo ankh, ♀) indica el carácter vitalizante y regenerador del líquido que guarda (Gulyás, 2007: 896).	449
Fig. 180. Bajorrelieve del templo de Luxor en el que se representan los “Vasos de Amón”, que contienen el agua sagrada del Nilo, llevados en procesión (Gulyás, 2007: 899).	450
Fig. 181. Pintura procedente del pórtico del peristilo de la Villa di San Marco (Estabia) en la que aparece representada una hydria (Barbet y Miniero, 1999, vol. I: fig. 43).	451
Fig. 182. Mosaico procedente de una villa de Beit Jibrin (Palestina) en el que aparece representada la figura de la Semasia (Balty, 1995: 377, fig. 1, pl. XLV).	451
Fig. 183. Escena F 13 procedente del Columbario de la Villa Doria Pamphili, Roma (Bandinelli, 1941: fig. 2, tav. B).	452
Fig. 184. Pintura que decoraba el muro norte del peristilo de la Casa dello Scultore (VIII 7, 24.22) de Pompeya (Clarke, 2007b: pl. 2).	453

Fig. 185. Fragmento del tercer intercolumnio del friso de la pared A del ala de la Casa de Livia (Palatino, Roma) (Croisille, 2010: 80 –montaje de las figs. 100 y 101–).....	471
Fig. 186. Panel procedente del muro sur de la habitación B de la Villa de Fondo Zurlo, Musée du Louvre (inv. n° P24) (https://www.photo.rmnm.fr/archive/94-055990-2C6NU00ADZXG.html).	472
Fig. 187. Panel procedente del muro este de la habitación B de la Villa de Fondo Zurlo, Musée du Louvre (inv. n° P25) (https://www.photo.rmnm.fr/archive/94-055992-2C6NU00ADWYE.html).	473
Fig. 188. Panel procedente del muro este de la habitación B de la Villa de Fondo Zurlo, British Museum (inv. n° 1899,0215.2) (https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1899-0215-2).	474
Fig. 189. Panel procedente del muro norte de la habitación B de la Villa de Fondo Zurlo, British Museum (inv. n° 1899,0215.3) (https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1899-0215-3).	474
Fig. 190. Recreación de la pintura que decoraba el muro del viridarium de la Casa delle Amazzoni (VI 2, 14) de Pompeya (PPM, vol. VI: 174, fig. 13).	476
Fig. 191. Pintura que decoraba el muro meridional del tablinum de la Casa di Apolo (VI 7, 23) de Pompeya (V. V. A. A. 1989: 269).	477
Fig. 192. Panel que decora uno de los muros largos del tablinum de la Villa de los Misterios de Pompeya (fotografía de la autora).....	479
Fig. 193. Panel que decora uno de los muros cortos del tablinum de la Villa de los Misterios de Pompeya (fotografía de la autora).....	479
Fig. 194. Panel que decora uno de los muros cortos del tablinum de la Villa de los Misterios de Pompeya (fotografía de la autora).....	480
Fig. 195. Diversas alusiones iconográficas a los pigmeos. 1) Tumba del capitán Jarsuf, Asuán (siglo XXII a.C.): jeroglífico egipcio con la inscripción DNG (deng, deneg, dong = “pigmeo”; 2) Vaso griego procedente del Museo de Viena; 3) “Vaso François” (siglo VI a. C.); 4) Livre des Merveilles, manuscrito francés (siglo XV); 5) Atlas Catalán, 1375; 6) Libro de los prodigios de julio Obsecuente (restituido a su integridad en beneficio de la historia, por Conrado Licóstenes), 1557. Apud (Bahuchet, 1993: 168, fig. 1).	482
Fig. 196. Mosaicos nilóticos procedentes, respectivamente, de la Casa de la Exedra y de las termas de la Casa de Neptuno de Itálica (Sevilla) (fotografía de la autora).	483
Fig. 197. Escena B 19 del Columbario de la Villa Doria Pamphili, Roma (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MNR-PalMassimo-ColombarioVillaDoriaPamphilj_03.JPG).	486
Fig. 198. Escena que decora el muro oeste (predela norte) de la habitación (q) de la Casa delle Nozze d’Argento (V 2, i) de Pompeya (Ehrhardt, 2004: fig. 343).	487

Fig. 199. Escena que decora el muro este (predela norte) de la habitación (q) de la Casa delle Nozze d'Argento (V 2, i) de Pompeya (Ehrhardt, 2004: fig. 353).	488
Fig. 200. Pinax de fondo rojo que decoraba la zona media de la pared meridional del triclinum de la Casa dei Capitelli Colorati (VII 4, 31.51) de Pompeya (V. V. A. A. 1989: 296, fig. 50).	489
Fig. 201. Pinax de fondo rojo que decoraba la zona media de la pared meridional del triclinum de la Casa dei Capitelli Colorati (VII 4, 31.51) de Pompeya (V. V. A. A. 1989: 296, fig. 50).	490
Fig. 202. Acuarela atribuida a M. Mastracchio que reproduce la pintura que decoraba el atrium de la Casa delle Regina Carolina (VIII 3, 14) de Pompeya (PPM, vol. Disegnatori: 434, fig. 4).	490
Fig. 203. Témpera que reproduce la acuarela atribuida a M. Mastracchio que reproduce la pintura que decoraba el atrium de la Casa delle Regina Carolina (VIII 3, 14) de Pompeya (PPM, vol. Disegnatori: 434, fig. 5).	491
Fig. 204. Decoración parietal de la pared este del atrio. Acuarela de Morelli (PPM, vol. Disegnatori: 91, fig. 27).	493
Fig. 205. Decoración parietal del atrio (PPM, vol. Disegnatori: 90, fig. 26).	494
Fig. 206. Pintura que decoraba el muro oriental del atrio de la Casa del Toro (V 1, 7) de Pompeya (Clarke, 2007b: pl. 3).	498
Fig. 207. Pintura procedente del atrium de la Casa de Giulia Felice (II 4, 3) (actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 9.064) en la que se representa una escena típica de día de mercado en Pompeya, en la que dos mujeres compran telas (©Jackie and Bob Dunn www.pompeiiinpictures.com , su concessione del MiBAC - Parco Archeologico di Pompei).	499
Fig. 208. A) Decoración parietal del atrio (PPM, vol. Disegnatori: 90, fig. 26) B) Dibujo de la escena realizado por Cèbe (1966: fig. 5, pl. XV). El autor localiza erróneamente esta pintura en la Casa de Adonis (VI 7, 18). Esto se debe a que la excavación del conjunto fue reanudada en tiempos de los Borbones y su nombre fue cambiado, de ahí el yerro.	500
Fig. 209. Decoración parietal del atrio (PPM, vol. Disegnatori: 90, fig. 26).	501
Fig. 210. Representación procedente de la Fullonica di Veranius Ipseus (VI 8, 20) de Pompeya (conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 9.974), en la que aparecen diferentes actividades de lavandería, destacando la presencia de la viminea cavea (Borriello, 1999: 141).	502
Fig. 211. Acuarelas realizadas por Niccolini del zócalo del triclinum de la Casa del Centenario (IX 8, 3.7) de Pompeya (Kockel y Schütze, 2016: 382-383).	504
Fig. 212. Escena de procedencia desconocida en la que aparece representada una escena de la vida cotidiana protagonizada por pigmeos (V. V. A. A., 1757-1792, vol. V: 305, tav. LXVIII).	505
Fig. 213. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 9.095 (fotografía de la autora)..	506

Fig. 214. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 9.098 (fotografía de la autora)...	507
Fig. 215. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 9.099 (fotografía de la autora)...	508
Fig. 216. Muro norte del atriolum de las termas de la Casa de Menandro (I 10, 4) de Pompeya (Ling y Ling, 2005: 429, fig. 81).	509
Fig. 217. Muro este del atriolum de las termas de la Casa de Menandro (I 10, 4) de Pompeya (idem).	510
Fig. 218. Pintura que decoraba el muro este del pódiom del peristilo de la Casa del Medico (VIII 5, 24) de Pompeya; actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 113.197 (foto de la autora).	513
Fig. 219. Pintura de procedencia desconocida conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (inv. nº 9.101) (fotografía de la autora).	518
Fig. 220. Pintura que decora la predela sur del muro oeste de la habitación (q) de la Casa delle Nozze d'Argento (V 2, i) de Pompeya (Ehrhardt, 2004: fig. 342).	519

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo es el resultado de una extensa investigación que no habría sido posible sin la ayuda y el apoyo de numerosas personas.

En primer lugar, quiero expresar mi profundo agradecimiento a los directores de este trabajo, los doctores Carmen Guiral Pelegrín y Gabriel Sopena Genzor, por la confianza y el apoyo que me han brindado. Con sus conocimientos, consejos y dedicación me han guiado a través de cada una de las etapas de este proyecto y han contribuido a enriquecerlo.

Al personal del departamento de Ciencias de la Antigüedad de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, que me han formado y donde he crecido como investigadora.

Del mismo modo, quiero agradecer a los directores del Museo Provincial de Zaragoza, Miguel Beltrán Lloris e Isidro Aguilera Aragón, por brindarme todos los recursos y herramientas que fueron necesarios para llevar a cabo el proceso de investigación. Igualmente, a Honorio Romero Herrero, director de la Real y Excelentísima Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, por permitirme la consulta y reproducción de los fondos de la institución.

Por su orientación, atención y asesoramiento, mi agradecimiento a la doctora María Correas Amador, de la Universidad Autónoma de Madrid, por las sugerencias recibidas.

A la doctora María Sanz Julián, profesora titular del área de Filología Alemana de la facultad Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, por su ayuda con las traducciones.

A la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, a la conservadora del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, Valeria Sampaolo, y a sus trabajadores, por su acogida y asistencia durante mi estancia en Italia. A la Soprintendenza Speciale per i

Beni Archeologici di Napoli e Pompei, así como a las trabajadoras del Laboratorio de Restauo de Pompeya, que me recibieron y ayudaron en mi visita al yacimiento.

A las diferentes personas que, bien mediante la facilitación de fotografías, bien mediante su dedicación, han contribuido a que esta investigación alcanzara los actuales resultados: Antonio Mostalac Carrillo, Alexandra Dardenay, Stella Falzone y Mario Grimaldi.

Al Tribunal designado, que ha tenido a bien juzgar la presente Tesis Doctoral.

Gracias a mi familia, en especial a mis padres y a mi hermano, sin cuyo reconocimiento y apoyo vital no habría tenido la fuerza necesaria para concluir esta investigación. Gracias a Carlos, que siempre ha estado ahí para reconfortarme.

Gracias a mis amigos, que siempre me han prestado el apoyo moral y humano tan necesario en los momentos difíciles.

INTRODUCCIÓN

El objetivo principal de este trabajo ha consistido tanto en la recopilación y catalogación de las pinturas murales de tema nilótico –o supuesta temática nilótica– procedentes de la Península itálica como en el estudio iconográfico de las mismas. Así, tras la consulta exhaustiva del *PPM* y de los trabajos capitales acerca de nuestro tópico (Whitehouse, 1988; Cappel, 1994; Verluys, 2002), se ha realizado la revisión crítica de los catálogos que proporcionan dichas obras para, de esta forma, además de completar carencias importantes que presentan –como, por ejemplo, la falta de aparato gráfico, que, a nuestro criterio, resulta indispensable en la elaboración de un compendio, rectificar los diferentes errores que hemos hallado.

Así, en primer lugar, debemos subrayar la diferencia entre dos conceptos clave que creemos que no han sido tenidos en cuenta hasta el momento a la hora de realizar la compilación de sus obras: “nilótico” y *aegyptiaca*. Por una parte, el genérico plural *aegyptiaca* engloba: “Todo tipo de material o asunto relacionado con Egipto” (Swetnam-Burland, 2007). Por otra, hablamos de “nilótico” cuando: “Estamos ante imágenes de la crecida del Nilo y del país de Egipto que aparecen en el mundo romano sobre diferentes soportes y contextos y se caracterizan por incluir determinados elementos, tales como la flora, la fauna, la arquitectura y la actividad popular de dichas latitudes” (Versluys, 2002: 28; Versluys-Meyboom, 2000: 111-127). Así, si atendemos a la diferenciación que acabamos de establecer, aunque todas las imágenes que los autores recogen en sus obras pertenecerían al género de los *aegyptiaca*, no todas ellas pueden ser consideradas nilóticas. Por ello, como se mostrará en el capítulo 10, existen algunas imágenes que consideramos necesario extraer del catálogo por no pertenecer al género nilótico.

Del mismo modo, cabe destacar la falta de unidad en el sistema de numeración utilizado por los diferentes autores, lo que ha dificultado extremadamente la identificación de las piezas. Así, como veremos en las fichas catalográficas, hemos creído conveniente unificar el criterio; y, siempre que las pinturas están custodiadas en un museo, se hace referencia al número de inventario de la propia entidad museística.

Por último, pero no por ello menos importante, siguiendo la línea investigadora actual, hemos analizado dichas imágenes para tratar de ofrecer una visión interpretativa de las mismas. A pesar de que podríamos haber tratado cada imagen de manera individualizada –pues, para el estudio comprensivo, como veremos, resulta crucial el análisis de la localización de cada pieza y su contexto arqueológico–, hemos preferido dar una visión general del género pictórico nilótico y establecer, de manera global, las diferentes interpretaciones iconológicas que, actualmente, consideramos más plausibles.

Para alcanzar los citados objetivos, cabe destacar que, gracias a la concesión de una beca de investigación¹, y siempre que ha sido posible², se ha realizado la autopsia directa de las pinturas. Así, tras dos viajes a Nápoles, hemos tenido acceso a la mayor parte de las piezas, lo que nos ha garantizado tanto la obtención de fotografías de calidad de las mismas como el análisis directo y exhaustivo de los materiales a estudiar.

No obstante, hay que tener en cuenta que, en algunas ocasiones, debido a la desaparición de las piezas originales –cuyo rastreo resulta hoy ya imposible–, hemos tenido que realizar –muy a nuestro pesar– un auténtico acto de fe, al tener que basar nuestro estudio, cuando se ha dado este extremo, en documentación antigua recogida por otros autores.

Del mismo modo, se han buscado paralelismos en otras fuentes arqueológicas –epigrafía, numismática, musivaria y elementos de cultura mueble–, se ha realizado un análisis de las fuentes literarias más importantes y se han examinado las diferentes teorías interpretativas existentes actualmente para explicar la significación de estas escenas nilóticas. En definitiva, se ha trabajado con la dualidad de la descripción iconográfica y la interpretación iconológica, sin olvidar en ningún caso los contextos arquitectónicos, que ayudan, en gran medida, a la interpretación final.

En suma, el presente estudio, trata de mostrar y valorar documentos inéditos e incidir, de manera rigurosa, sobre cómo nos hallamos ante imágenes con un intrincado valor polisémico y ante asociaciones muy difíciles de desentrañar desde nuestra

¹ Contamos, en 2013, con la concesión de una beca Programa Europa de Estancias de Investigación de la Obra Social de Caja Inmaculada.

² Gracias a la acogida en la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma (C.S.I.C.) y a la concesión de un permiso especial expedido por la Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, pudimos acceder a diferentes archivos y bibliotecas, así como fotografiar *in situ* diferentes pinturas en el yacimiento arqueológico de Pompeya y en los fondos del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

perspectiva actual. Sin duda, las representaciones de los diversos conjuntos pictóricos reflejan muy bien esa *interpretatio* romana que generó un sistema de incorporación paulatina de formas y lenguajes por parte de las elites. Con la precaución exigible ante una posible explicación desde presupuestos demasiado clasicistas, es posible plantear que la aristocracia romana se apropió selectivamente de perspectivas exógenas y que las empleó como vehículo para exponer y reinterpretar componentes trascendentales de su sistema religioso, en el ámbito de una realidad cultural nueva y cambiante que suponía, de hecho, la globalización de un Imperio en continuo crecimiento.

1. Descripción de los contenidos

Antes de proceder a la exposición de los contenidos del trabajo, creemos necesario realizar ciertas aclaraciones.

En primer lugar, queremos argumentar por qué hemos decidido entregar el trabajo en formato digital. Además de la carga económica que supone la impresión de la obra en papel, creemos que su exposición en pdf resulta especialmente ventajosa a la hora de examinar las fichas del catálogo, pues este formato permite al lector ampliar las fotografías –todas en alta resolución– y acceder a detalles que de otra manera resultarían invisibles.

En segundo lugar, se observará que en las fichas del catálogo incluimos una bibliografía que no se cita al final del trabajo. Se trata de obras que hacen referencia exclusiva a la vivienda o a la pintura específica que se trata en la ficha, con lo cual, no comprometen al cuerpo del texto; y podrían hacer excesivamente prolijo y confuso el apéndice bibliográfico. Igualmente, hemos optado por aportar los títulos de las obras de los autores griegos y romanos en su traducción española, siguiendo el *usus* habitual de los editores.

Por último, se ha prescindido en la medida de lo posible la inserción de notas a pie de página para evitar abrir un segundo discurso y facilitar la lectura. Sin embargo, especialmente en el tercer bloque, se recurre a ellas en mayor medida porque, en este

caso, estimamos que ayudan a realizar aclaraciones útiles, muy difíciles de insertar en cuerpo de texto.

Así pues, hechas estas consideraciones preliminares, el presente estudio se ha dividido en dos volúmenes. En el primero de ellos encontraremos el grueso de las investigaciones, reservando el segundo para la inclusión de las fichas del catálogo.

El primer volumen, comienza con un primer bloque dedicado a la construcción de Egipto como paradigma. Aunque evidentemente se trata de un excursus de apoyo, hemos creído conveniente un somero análisis del nacimiento de la “Egiptomanía” y del papel decisivo que tuvo el Nilo desde época faraónica –apunte que, obviamente, rehúsa de principio ser exhaustivo, pero que pretende revelar lo esencial–, para subrayar el interés que despertó Egipto como paradigma de exotismo y maravilla hasta época romana. Del mismo modo, examinando las rutas comerciales, los intercambios culturales y la consecuente aculturación que sobrevino a las mismas, pretendemos subrayar la fascinación que ejerció el país del Nilo en el Mediterráneo antiguo; y ello precisamente, porque dedicamos el último epígrafe de este bloque a profundizar en el origen y desarrollo artístico de unos personajes –exóticos en el ya particular paradigma egipcio desde el propio Homero y sin interrupción– que protagonizan nuestras escenas nilóticas y constituyen tema de nuestra tesis: los pigmeos. Egipto, en este sentido, ejerce un papel determinante en la difusión de este tópico como motivo artístico, pues lo acuña.

El segundo bloque está dedicado al paisaje. Mediante el análisis del nacimiento del género pictórico paisajístico y la revolución artística que supuso el Helenismo, pretendemos contextualizar cómo se introdujo y se desarrolló este género pictórico en Roma y cuál fue su valoración, de cara a poder insertar los personajes nilóticos en este marco semántico y poder interpretar su papel con ponderación.

El tercer bloque está dedicado exclusivamente al estudio del paisaje nilótico. Así, encuadraremos su evolución dentro de un marco cronológico y analizaremos los contextos en los que aparece –tanto en ámbito doméstico como en ambientes públicos–, para terminar examinando los elementos iconográficos que conforman este tipo de imágenes.

A continuación, enunciaremos las diferentes teorías interpretativas que han sido proporcionadas a lo largo de la historia de las investigaciones y profundizaremos en las

mismas para, de manera crítica, introducir nuevos datos y exponer nuestro propio punto de vista al respecto.

Seguidamente, dedicaremos un epígrafe a analizar y justificar por qué consideramos necesario extraer del *Corpus niloticarum* las imágenes que otros autores anteriormente han catalogado como nilóticas.

Por último, a modo de síntesis, presentaremos las conclusiones generales a las que hemos llegado tras la realización del estudio.

En lo referente al compendio catalográfico, debido a su importancia, le hemos dedicado en exclusiva el segundo volumen del presente trabajo. Precisamente, como ya hemos mencionado anteriormente, para la elaboración de las fichas del *Corpus niloticarum* nos hemos basado en los trabajos publicados previamente –especialmente en: *PPM*, Cappel (1994), Whitehouse (1988) y Versluys (2002)– y hemos tratado de subsanar las carencias que presentan estas obras. Así, hemos aglutinado las pinturas en función de su origen geográfico. Como veremos, aparecen agrupadas en el siguiente orden: Roma, Ostia, Pompeya, Herculano, Estabia y Oplontis y, por último, hemos incluido aquellas piezas cuyo lugar de procedencia se desconoce.

Cabe destacar que las fichas están divididas en dos apartados. En el primero de ellos encontramos la información referente al yacimiento arqueológico de procedencia de la pintura. A continuación, indicamos el tipo de edificio donde se ubicaba la misma –vivienda, *caupona*, templo...–, del que hemos incluido una imagen de su planimetría y una descripción. Para seguir, en los casos en los que se conoce, especificamos la estancia que decoraba la pintura, de la que también incorporamos una imagen y una descripción.

El segundo apartado concierne únicamente a la pintura nilótica en sí. Así, detallamos el lugar de conservación actual de la pieza –como ya hemos indicado anteriormente, siempre que las pinturas están custodiadas en un museo, hacemos referencia al número de inventario de la propia entidad museística–, una imagen de la misma –de la que se han incluido las dimensiones siempre que se conocen– y su descripción exhaustiva. Para finalizar, incluimos la cronología de la pieza y la bibliografía que se ha consultado para la obtención de los datos.

2. Estado de la cuestión

Rostovtzeff (1911: 1-186) fue el primer autor en considerar las escenas nilóticas como una mera decoración exótica, comparable a la *chinoiserie*³ del arte europeo. Años más tarde, Blake (1940: 80-130), en su investigación sobre los mosaicos, se centra en los orígenes estableciendo que las escenas nilóticas, procedentes del mundo helenístico, llegaron a Occidente junto con el arte de la musivaria.

Maiuri por su parte (1938) fue otro de los pioneros, confeccionando un listado razonablemente extenso de escenas nilóticas, con el objetivo de añadir referencias y paralelos para, así, poder analizar las pinturas de la Casa de *P. Cornelius Teges* de Pompeya (I 7, 11).

Una primera interpretación de las escenas egiptizantes, entre las que se incluyen las imágenes del Nilo, fue formulada por Schefold en sus publicaciones de pintura mural romana (1952; 1957), a las que atribuye un significado religioso. Consideraba que tuvieron un significado religioso; por lo que fueron clasificadas en la categoría “Isis y su contexto”: para este autor constituían, en efecto, “ejemplos de vida creciente”.

Algunos años más tarde, Foucher (1965: 137-145) fue precursor en recopilar e interpretar las escenas nilóticas de un área específica del Imperio romano –el norte de África, en concreto– presentando una visión general de las mismas. En comparación con los ejemplos itálicos, Foucher considera que los mosaicos nilóticos africanos hacen referencia al dios Nilo. Así, el autor defiende que este repertorio, en origen, fue destinado a la decoración parietal y que, posteriormente, se extrajeron ciertos elementos que fueron usados por artistas alejandrinos para exportar el género nilótico por la οἰκουμένη.

En el mismo período, Achille Adriani (1961) defiende que la difusión que alcanzaron las escenas nilóticas en Roma se debió, probablemente, a la popularidad que

³ Durante el Barroco y el Rococó una de las tendencias decorativas europeas más exóticas, valoradas e imitadas fue la denominada *Chinoiserie*, cuyo origen se encuentra en el coleccionismo de objetos de lujo chinos –realizados para la exportación–, como la porcelana, los paneles y muebles lacados, los tejidos y los marfiles. En una segunda etapa, iniciada a mediados del XIX, la influencia artística del Extremo Oriente derivó hacia el *Japonismo*, que supuso el influjo oriental más allá de las salas palaciegas y su difusión al ámbito de la cultura burguesa. En este sentido, cualquier rincón de la vida cultural finisecular estuvo marcado por el exotismo del Extremo Oriente: el arte, la decoración, el diseño, la literatura, la moda, los espectáculos y la publicidad (Almazán Tomás, 2003: 83-106).

adquirió la conocida imagen del dios Nilo, que exhibe una escena nilótica en su base, y se conserva en los Museos Vaticanos (Swetnam-Burland, 2009: 439-457) (fig. 1). No obstante, en el capital trabajo de Tran Tam Tinh (1964), las escenas nilóticas no se consideraron elementos relacionados con el culto isíaco sino, más bien, como el reflejo del gusto exótico de la época. En contraposición, Irving Lavin (1963: 179-286) retoma la interpretación religiosa de las imágenes nilóticas: “Es posible que los mosaicos nilóticos fueran un factor clave para el desarrollo del elemento cosmográfico (...); pues el Nilo fue una parte importantísima de la especulación cosmológica alejandrina”. Siguiendo esta misma línea, Geza Álföldy (1965-1966: 53-87) definiría el género intencionalmente como *Kirchenkunst* del culto isíaco.



Fig. 1. Escultura en la que aparece representado el dios Nilo y exhibe una escena nilótica en su base (<http://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/en/collezioni/musei/braccio-nuovo/Nilo.html>).

Tras esta primera fase descrita –desde principios de siglo hasta los años sesenta–, en la que se plantearon diversas cuestiones relativas al género nilótico, pero sin abordar un estudio de conjunto propiamente dicho, en el curso 1973/74, Fiametti presentó su tesis doctoral en la Universidad de Trieste –desafortunadamente nunca publicada–, que llevaba por título *Scene nilotiche in mosaici romani*. El autor distingue entre las escenas vidriadas del mosaico encontrado en Céncreas (Corinto) –extensivamente publicadas por Ibrahim y Scranton (1976)– un gran número de representaciones con carácter nilótico. No

obstante, a pesar de que en este trabajo se buscaban paralelismos en otros paisajes egiptizantes, no profundizaba en la interpretación del género.

En el artículo de Helen Whitehouse (1977: 52-68) podemos encontrar la reconstrucción y discusión interpretativa de los frescos nilóticos que decoraban la *praedia di Giulia Felice* de Pompeya (II 4, 3). A pesar de que la mayoría de las imágenes nilóticas quedan relegadas a un segundo plano en la decoración, se desarrollan en la fase reconstructiva de Pompeya (después del terremoto del año 62 d. C.) y generalmente aparecen decorando espacios asociados al agua, esta vivienda es una excepción. Teniendo en cuenta estas observaciones, Whitehouse concluye que la elección de algunas escenas: “Pudo haber sido determinada por algo más que por la moda vigente”. Dos años después, en 1979, defendió en la Universidad de Oxford su tesis doctoral titulada *A Catalogue of nilotic landscapes in Roman art*. En ella, a pesar de haber realizado un catálogo relativamente exhaustivo y de analizar los elementos que componen las escenas nilóticas, la autora no agregó ningún tipo de interpretación iconológica. Poco después, las escenas nilóticas se excluyeron del catálogo de Egiptomanía compilado por Mariette De Vos (1980: 75-78) para ser convenientemente incluidas en el apéndice. En este, el generico *Nilotica* es interpretado como ejemplo de tradición alejandrina adoptada por los romanos con el objetivo de aludir al mundo exótico como forma de escape y deleite.

Posteriormente, los paisajes nilóticos fueron analizados como parte del mobiliario y la decoración de la vivienda por Paul Zanker (1979: 460-523). El autor distingue tres categorías: pinturas de jardín, pinturas paisajistas y *paradeisoi* –paisajes sacros– en los que inserta las escenas nilóticas.

En la década de los 80 se insiste con fuerza en las teorías interpretativas. En una colección de ensayos dedicados a Adriani, en 1984 se presentaron otras dos hipótesis acerca de las escenas nilóticas. Leclant (1983-1984, vol. III: 440-444) analizó los ejemplos hallados en la Galia y su influencia alejandrina, concluyendo que estas composiciones son un testimonio directo del interés que despertaron Egipto y la civilización egipcia en el mundo romano; pero, tras estudiar otros ejemplos procedentes de otras partes del Imperio, acabó abogando por la interpretación religiosa de las mismas. Por su parte, Balty (1983-1984: 827-834) estudió los mosaicos nilóticos conservados en Oriente Próximo; y, a pesar de admitir que estas imágenes podrían contener un significado subyacente, en la mayoría de los casos dice no abogar por el mismo, principalmente porque suelen destinarse a decorar espacios profanos y no religiosos.

Ya en su inventario de *aegyptiaca* itálicos, Malaise (1972a) fue el primero y uno de los pocos autores en mostrarse reacio acerca de apostar por una valoración religiosa, en detrimento de una influencia cultural general. Poco después, en un artículo, abordaba específicamente la interpretación de las escenas nilóticas, aunque sigue sin considerarlas elementos religiosos, si bien este trasfondo no pueda descartarse totalmente: “Las escenas nilóticas y los paisajes alejandrinos, aunque pueden no estar totalmente excluidos del universo religioso, en su mayoría son testigos de la moda alejandrina” (1984: 1615-1691).

Pierre Grimal (1984: 317-318), en su publicación sobre los jardines romanos, considera las imágenes nilóticas como *topia*. Señala una serie de elementos establecidos en las representaciones a los que considera como propios del país de Egipto: “Para los romanos, estas imágenes resumen todo Egipto”.

Helen Whitehouse, a propósito del análisis de un emblema nilótico procedente de Tívoli (1985: 129-134), realizó algunos apuntes estilísticos, estableciendo las dos décadas posteriores al año 79 d. C. como punto álgido de la popularización de los paisajes nilóticos de enanos; y ve una continuación de esta tradición pictórica en los mosaicos blancos y negros de los siglos II y III d. C. De Loos-Dietz (1991: 133-144), a propósito del análisis de una imagen que presenta un ave acuática agarrando a una serpiente con el pico, considera que: “Incluso podemos preguntarnos si los paisajes nilóticos no poseen una finalidad apotropaica”, abriendo una vía de estudio que continuará en las siguientes décadas. Una interpretación similar del género nilótico es sugerida por varios arqueólogos italianos que, a propósito del mosaico encontrado en la tumba 16 de *Isola Sacra* (Ostia), concluyen: “En contextos funerarios, estas representaciones simbolizarían la lucha contra el elemento antidionisiaco” (Baldassarre, I. *et al.*, 1996).

En su monografía sobre esculturas de divinidades de ríos, Klementa (1993), en referencia a las representaciones del Nilo divinizado, subraya que: “Desde el período helenístico se añaden atributos al dios Nilo que hacen referencia a Egipto. Esta hipótesis parece confirmada gracias a las numerosas representaciones de paisajes nilóticos, en las que los mismos símbolos –aunque no aparezca el dios Nilo en sí– hacen que Egipto sea reconocible para todos”. Las escenas con vistas nilóticas serían, por lo tanto, indicaciones metafóricas de la tierra del Nilo, en las que, sin embargo, el dios río no aparece.

En 1994 se publicó la tesis doctoral de Alexandra Cappel (*Untersuchungen zu Pygmäendarstellungen in der römischen Dekorationskunst*), que estudiaba las escenas de pigmeos en la cultura romana. La autora presenta un catálogo –más descriptivo que

interpretativo y carente de imágenes— de apenas cien ejemplos, en el que afirma que las escenas nilóticas decoraron, principalmente *oeci* y *triclinia*, debido, básicamente, a su función de esparcimiento. En este sentido, destaca la existencia de enanos entre la servidumbre romana, que eran utilizados como entretenimiento. La obra de Paul Meyboom examina las escenas nilóticas del siglo I a. C. para poder, posteriormente, analizar la función del mosaico de Palestrina. El autor concluye que: “Considerando la variedad de escenas nilóticas y su carácter genérico en Pompeya, así como la forma arbitraria en la que son utilizadas como elementos decorativos, resulta difícil reconocer en ellas una significación religiosa específica. Parece más probable que, debido a su adecuación a todo tipo de estancias, estemos ante imágenes de carácter exótico que emulen fertilidad y abundancia” (1995: 84). De acuerdo con Meyboom: “Las escenas nilóticas fueron alegorías de la *tryphé* helenística, al igual que los motivos dionisiacos. Con respecto al período republicano, no existen pruebas que subrayen el carácter religioso de estas imágenes y parecen, más bien, reflejar las relaciones comerciales y turísticas entre Egipto y Roma” (*idem*).

En cuanto al papel que desempeñaron Isis y Serapis a finales de la República romana, Takács rebate el significado de las escenas nilóticas, afirmando que: “Tanto los símbolos isíacos como los paisajes nilóticos deben ser entendidos como elementos disociados de su contexto cultural original y convertidos en componentes del nuevo estilo romano. Las escenas nilóticas describen un mundo exótico que proporcionó un subterfugio imaginario a las normas establecidas y suministró un estímulo intelectual para escapar del mundo real” (1995b: 34). En sentido parecido se manifestaba poco después Marion Rauch, quien publicó un estudio sobre los relieves campanos con escenas nilóticas. Además de presentar un catálogo de las piezas, el autor proporciona la siguiente idea: “El género nilótico presenta un paisaje idealizado por su exotismo” (1999: 219-269).

Sería Miguel John Verluys (2002) quien continuaría la línea de investigación de Meyboom, en el sentido de que también rechaza una interpretación cultural de las imágenes. Así, mediante un análisis exhaustivo del *Corpus niloticarum*, subraya la necesidad de tener en cuenta diferentes niveles a la hora de establecer una hipótesis interpretativa: a) nivel práctico: las pinturas nilóticas que decoran los ninfeos, por ejemplo, conectan con el espacio acuático; b) nivel personal: la elección de pinturas nilóticas puede deberse a la relación personal del propietario de la vivienda con Egipto o

con el culto isíaco; c) nivel social: las escenas nilóticas se consideraban apropiadas para decorar determinadas estancias domésticas y d) nivel sintagmático: relacionado con el contexto histórico, en el que las escenas nilóticas personifican el sentimiento romano hacia Egipto. Se trata de una obra de suma importancia, pues es el único estudio monográfico que existe en la actualidad, aunque, como veremos más adelante, presenta importantes carencias, tales como la falta de aparato gráfico.

En esta misma línea hermenéutica se insertan las obras de Clarke (2007: 155-169), Allison (1997; 2006) y Mol (2015), que abogan por la pluralidad interpretativa de las escenas nilóticas. Así, mientras consideran que algunas composiciones responden a un esquema cómico de decoración, otras personifican al “otro” colonial y otras encierran un significado apotropaico.

Como vemos, a pesar del relativo consenso alcanzado actualmente entre los principales expertos –Allison, Clarke, Meyboom, Versluys, Tran Tam Tihn y Whitehouse–, quienes rechazan la interpretación tradicional en exclusiva clave religiosa de las escenas nilóticas, Caitlín Barrett, en diferentes estudios (2012, 2019), refuta esta hipótesis argumentando que, predominantemente, las imágenes nilóticas deben entenderse como expresiones sacras. De acuerdo con esta última autora, la composición de las escenas y todo lo que retratan –subrayando especialmente las actividades sexuales y festivas– atestiguan un profundo conocimiento de la teología egipcia. No obstante, aunque la estudiosa admite que no todos los espectadores habrían reconocido el significado religioso de las escenas, aquellos familiarizados con la teología egipcia habrían apreciado tal trasfondo.

En suma, una vez superada la interpretación religiosa tradicional que la historiografía concedió a las imágenes nilóticas, las sucesivas autoridades académicas que han tratado de analizar la significación de este tipo de escenas han abogado abiertamente por la pluralidad interpretativa. Así, paulatinamente, se han sumado nuevas teorías, tales como la alegoría de la *τροφή* helenística o su interpretación como elemento de alteridad. Sin embargo, como defenderemos a lo largo de este trabajo, los paisajes nilóticos deben ser entendidos como elementos disociados de su contexto cultural original y convertidos en componentes del nuevo estilo romano para comprenderlos. Como veremos a continuación, aunque se ha avanzado notablemente en las investigaciones en este campo, creemos que, hasta la fecha, no se ha elaborado un catálogo que recoja la totalidad de pinturas nilóticas y realice un estudio interpretativo exhaustivo.

BLOQUE

I

LA CONSTRUCCIÓN DEL ÁMBITO NILÓTICO
COMO PARADIGMA GRIEGO Y LATINO

CAPÍTULO 1. EGIPTO Y EL NILO: DOS REALIDADES, UN PARADIGMA

“Que el que ha bebido una vez agua del Nilo
aspire a volver a ver el Nilo, porque ninguna otra
agua apagará su sed” (*Sinuhé el Egipcio*).

Como en tantas otras cosas, los griegos fueron quienes iniciaron el largo proceso de mitificación de Egipto que ha perdurado hasta nuestros días. Los motivos principales que provocaron esta actitud apenas han variado con el paso del tiempo y los vemos repetirse a lo largo de la historia con tenaz insistencia. Solo la orientación general de la época, las modas predominantes, incentivaban o disminuían una u otra de las claves fundamentales señaladas. Egipto alimentó desde el principio toda clase de curiosidades: desde las inquietudes naturalistas y geográficas hasta las más profundamente filosóficas rayando incluso en el misticismo más esotérico y misterioso (Froidefond, 1971). Sin embargo, al igual que hicieron los griegos, muchos de los que posteriormente se han acercado a Egipto atraídos por su cultura han decidido prescindir por completo de la realidad estrictamente histórica del país para satisfacer en él otro tipo de expectativas y necesidades de carácter personal o más colectivas, pero que resultaban del todo ajenas a la propia cultura y mentalidad de los egipcios (Gómez Espelosín y Pérez Largacha, 2003: 7-8).

En esta atracción que experimentaron los griegos desde los albores de su historia hacia Egipto, el Nilo desempeñó un papel fundamental. Este inmenso río –el más largo de la Tierra, en disputa con el Amazonas– atravesaba y vertebraba todo el territorio egipcio de sur a norte y constituía el fundamento de su misma existencia al posibilitar, mediante el riego de sus aguas, toda la riqueza agrícola del país; y, mediante su continuidad, la propia comunicación del Reino, durante milenios. La fascinación griega por el Nilo resulta perfectamente explicable si tenemos en cuenta las duras condiciones de su tierra de origen: Grecia era un país fundamentalmente árido recorrido por escasos

cursos de agua que se agostaban durante la época estival. Así, la práctica de la agricultura se convertía en una lucha constante y difícil contra la naturaleza, a la inquieta espera de las pertinentes lluvias. La comparación con el Nilo resultaba inevitable y ponía de manifiesto la reconocida inferioridad de la Hélade en este terreno, supeditada por completo a la voluntad divina de proporcionarles el agua de lluvia necesaria (AlSayyad, 2019: 107-124).

Además, las excepcionales circunstancias –ausencia de nubes y calor extremo– en que se producía la inundación anual, hicieron que el fenómeno de la crecida del Nilo fuera estudiado hasta la saciedad. Fue considerado como una anomalía portentosa, ya que por sí mismo, y a falta de lluvias, el río hacía de Egipto un país, no solo habitable, sino fértil hasta la opulencia en mitad de un vasto desierto. Así, los testigos presenciales de la inundación anual eran plenamente conscientes de que para Egipto significaba prosperidad y bienestar, vida y salud, orden y estabilidad. La matriz de esta idea que convertía al río egipcio en germen de fertilidad extrema fue expresada de manera lacónica y proverbial por Heródoto (II, 5, 5), que dedicó un libro entero de su *Historia* al país: “[Egipto es] un don del Nilo”.

Debido a esta fascinación que desde muy temprano surgió en torno al Nilo, es muy difícil encontrar un escritor grecorromano –ya sea poeta, historiador, científico, filósofo, etnógrafo o geógrafo, desde Homero hasta Procopio de Gaza–, que, en algún rincón de su obra, no se refiera al gran río egipcio, a sus fuentes y a su crecida periódica. Así, fueron muchos los escritores que trataron de realizar un “ensayo” que abordara todas las incógnitas que presentaba el Nilo. El ansia de refutar y discutir las teorías precedentes hicieron del asunto un tema apropiado para la confrontación intelectual, dialéctica y retórica (Bosak-Schroeder, 2020: 32-56).

1. Los griegos y la idea de hidrografía

La obsesión griega por la hidrografía, con todos sus componentes geográficos, religiosos y filosóficos, se explica seguramente dentro de este contexto de penuria y escasez del líquido elemento en el territorio nativo. Los ríos figuraban efectivamente

como elementos definatorios del espacio geográfico en todas las descripciones de esta naturaleza. Los dos grandes ríos mejor conocidos, el Nilo y el Danubio, formaban los ejes fundamentales de la cartografía elemental del mundo conocido a lo largo de todo el período clásico, configurando de esta manera simétrica los dos hemisferios, septentrional y meridional, en torno al Mediterráneo. Los ríos marcaban, también, las divisiones continentales entre Europa y Asia (Gómez Espelosín, 2005: 143-159; *idem*, 2019: 137-154).

Los cursos fluviales gozaban, además, de una posición preeminente dentro de las genealogías míticas griegas como antepasados de ciudades enteras. Del mismo modo, eran considerados auténticas divinidades –representadas en forma serpentiforme o como un toro con cabeza humana, testimoniando el poder y los atributos que se les conferían en la imaginación griega– que recibían su propio culto y eran además objeto de determinadas ofrendas.

El interés griego por los ríos se refleja, asimismo, en la existencia de tratados monográficos dedicados al tema, como el del poeta helenístico Calímaco o uno anónimo de época tardía que se atribuyó a Plutarco. El agua era también uno de los principios creativos fundamentales del universo en las especulaciones de los primeros filósofos como el milesio Tales; y fue considerada como elemento agente de la Providencia hasta el estoicismo tardío, incluso en época cristiana (Sopeña y Ramón, 2002: 227-269).

1.1. El primitivo conocimiento del Nilo

El Nilo fue el primero de los grandes ríos que conocieron los griegos. Las noticias de su existencia pudieron recibirlas de los cretenses, que mantenían intensas relaciones con Egipto desde el III milenio a. C. Así, el Nilo se hallaba ciertamente dentro de un ámbito geográfico mucho más familiar para los griegos que el resto de los grandes ríos que discurrían por Europa.

La posterior relación de Egipto con el mundo Egeo –primero con los cretenses y después con los micénicos– queda probada por los numerosos objetos hallados a ambos lados del mar. Además, algunos autores (Marinatos, 1986: 16-24) afirman que en una de

las soberbias pinturas murales descubiertas en la isla de Tera, aparece representado un paisaje fluvial nilótico (fig. 21): una corriente de agua surcada por palmerales y animales propios de aquellas latitudes como patos, una pantera y algunos pájaros, que podrían representar al ibis. Sin embargo y a pesar de estas relaciones y de la más que probable presencia en Egipto de numerosos griegos, no contamos con ninguna valoración expresa del Nilo ni tenemos conciencia del impacto efectivo que provocó en ellos dada la ausencia completa de textos literarios de la civilización micénica (Krzyszowska, 2010: 169-187).

1.2. El hidrónimo

Paradójicamente, el Nilo careció, por una parte, de un nombre propio en la milenaria lengua vernácula de Egipto y, por otra parte, de una divinidad que lo diferenciara clara e inequívocamente en el panteón egipcio.

En lo que se refiere a la denominación del Nilo, para los habitantes de Egipto bastaba la de “río” (*itrw/Iteru*), sustantivo con frecuencia acompañado del superlativo “grande” o del determinativo genérico. Esta forma generalista de referencia está bien documentada a lo largo de la historia egipcia –incluso cuando la denominación “Nilo” estaba ya extendida por doquier, encontramos referencias idénticas–, y subraya la futilidad de darle un nombre propio al único río del país (Taverna, 1968: 31-35; Kadish, 1988: 185-194).

Así, el hidrónimo *Nilo* fue una elaboración foránea, griega en concreto, que se encuentra por primera vez en Hesíodo. No obstante, no aparece como tal, sino solo cuando el poeta comenta que *Neilos* era hijo de los titanes Tetis y Océano (*Teogonía*, 338). Los mitógrafos griegos nos informan de que originariamente se llamaba Μέλας; que luego, su nombre fue modificado en Αἴγυπτος; y al fin, fue alterado en Νεῖλος, siendo Melo la latinización de Μέλας, denotando al Nilo personificado (Giangrande, 2006: 391-392). Diodoro Sículo (I, 19, 4 y 63, 1) historiza el fenómeno y afirma que la denominación “Nilo” deriva de Νεῖλεως, un supuesto faraón egipcio digno de ser recordado en los libros sagrados por su preocupación por convertir el río en una fuente de bienestar y prosperidad para su pueblo (Thomas, 1963: 254-258).

2. La crecida y su génesis en las fuentes egipcias

A diferencia del hombre griego y romano –que buscó la explicación racional y tangible–, a los egipcios parece haberles bastado con las creencias cosmogónicas y míticas que, desde épocas muy tempranas, explicaron el origen y el comportamiento de su único y omnipresente río. Hasta donde sabemos, ni en las crónicas faraónicas, ni en la literatura profana han quedado huellas de una preocupación indígena acerca de la ubicación terrenal de las fuentes del Nilo o las causas verificables de su desbordamiento anual (Bolaños Bonzález, 2003: 75-103; Bresciani, 2001).

Sin embargo, no cabe duda de que los egipcios fueron plenamente conscientes del significado que tenía para el mantenimiento de su sistema de vida la crecida del Nilo. Para bien o para mal, su desbordamiento podía acarrear bienestar y riqueza o miseria y hambre. Numerosos documentos así lo recogen: una estela grabada en las rocas de la región de Gebel Silsileh (a unos 60 kilómetros al norte de Syene) proclama que: “Es la Crecida [*Hâpi*] la que hace vivir al Doble País [Alto y Bajo Egipto]”; y esto mismo afirma la inscripción del templo de Montu en Medamoud: “[Amón] ha levantado de la tierra las plantas de sus pies, creando la Crecida [a *Hâpi*] para hacer vivir al Doble País” (Aja Sánchez, 2015: 124).

Así, el Nilo y sus periódicos desbordamientos formaron parte relevante del acervo religioso, mítico y simbólico de su civilización. En este universo simbólico, el río egipcio estaba intrínsecamente ligado a la noción del Nun primordial: un océano cósmico de oscuridad sin límites y de aguas inertes, dentro del cual flotaba la vida como una esfera de aire y luz (Allen, 1988: 4-7). Pasado el momento crítico de la Creación, las aguas primordiales y germinativas del Nun se encontraron concentradas en el cielo de tal manera que podían ser cruzadas por la barca solar; pero también se hallaban recogidas por debajo del plano terrestre, convirtiéndose en una fuente y reserva eternas de agua para las crecidas anuales del Nilo (fig. 2). La consecuencia de esta “estructura” cósmica fue que el Nun se identificó tanto con la crecida –en el plano terrestre– como con el agua de lluvia –en el plano celeste–.

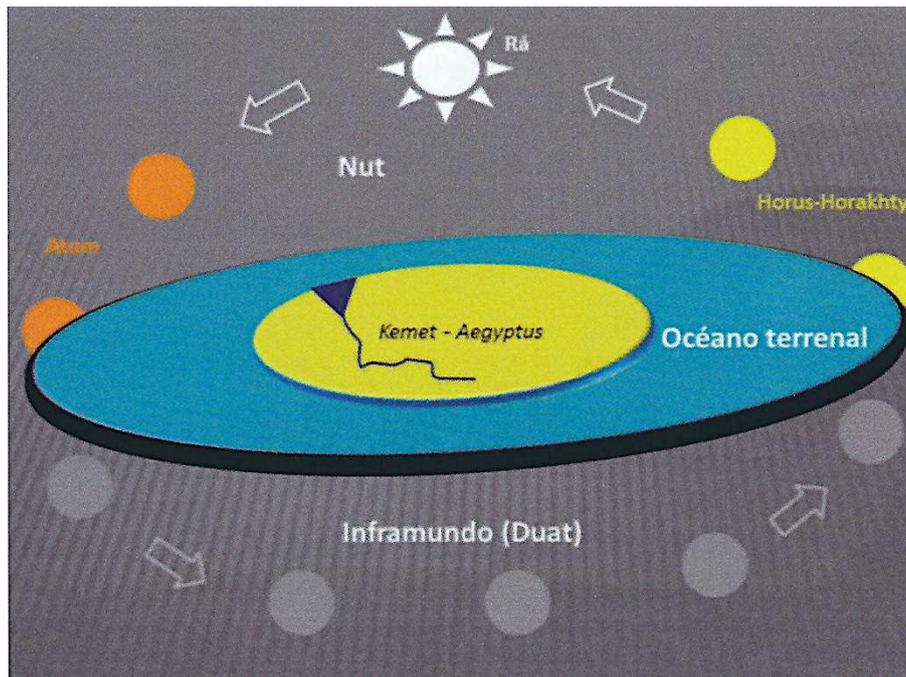


Fig. 2. Representación esquemática de la cosmogonía heliopolitana (Aja Sánchez, 2015: 125, fig. 8).

Erik Hornung (1999), explica este concepto de manera magistral. La inundación traía a Egipto todos los años la Creación, es decir, el No-Ser primordial. Este paso por el No-Ser, producía un fenómeno de rejuvenecimiento y regeneración vital en el mundo terrenal: todo lo existente se va deteriorando y necesita revitalizarse –volver al *Tep Zepi*, al estado perfecto anterior a la Creación– que solo puede surgir de la negación y abolición pasajeras del Ser. Es decir, desde esta perspectiva, la cosmogonía egipcia consideraba que el Nun era el principio creador de la crecida, a la vez que materia mágica y sagrada de la misma, haciendo que sus aguas abonaran la vida. Cuando el Nun asomaba a la superficie de la tierra, lo hacía asumiendo la forma de la periódica inundación, y cuando se retiraba, dejaba la tierra fertilizada y lista para su cultivo (Allen, 1988: 4-7; Aja Sánchez, 2015: 125-127).

En la denominada estela Kawa V, de la Dinastía XXV, en la que se conmemora una de las crecidas más formidables, se lee: “Cuando llegó la fecha de la crecida, esta se desbordó mucho cada día, y cada día más y más, hasta que inundó las colinas del Alto Egipto y los montículos del Bajo Egipto. La tierra era como el Nun, una inmensidad inerte” (Bickel, 2005: 195; Gozzoli, 2005: 144). Del mismo modo, en un texto grabado sobre uno de los muros del templo de Luxor, que recordaba una crecida descomunal ocurrida en el año 784 a. C., se registraba: “Nun se elevó anegando completamente el

país; se desbordó por encima de las Dos Riberas como en el Primer Momento” (Vandersleyen, 2008: 397).

Así, actuando de esta manera, esta sociedad semántica abarcó la noción de agua germinativa y fecunda: cuando se hablaba de la “llegada del Nun” se aludía a la llegada de la crecida. La misma asociación afectó igualmente al uso de ciertas expresiones: se decía “Nun Alto” en vez de Nilo Alto. Por lo tanto, esta confusión conceptual, llegó incólume hasta prácticamente el final del Mundo Antiguo (Sandri, 2017: 193-214).

3. La *interpretatio graeca* del Nun

La percepción cosmogónica egipcia fue, en general, simplificada y mal entendida por los griegos. Las especulaciones de los sacerdotes egipcios sobre un océano primigenio origen del mundo (y del Nilo), fueron cribadas por los griegos a la luz de sus propias concepciones intelectuales sobre un mundo terrenal y un Inframundo ultraterreno, siendo el resultado final el Ὠκεανός del que hablaban los versos de los poemas épicos y las obras de los primeros periplos helénicos: un Océano de agua dulce ubicado en los confines del mundo, circunvalándolo, a mitad de camino entre el plano terrenal y el Más Allá (fig. 3). Este *Oceanus* fue fundamental para que la Hélade pudiera descifrar y entender el concepto egipcio del Nun primordial del que procedían las aguas del Nilo (Aja Sánchez, 2015: 128). Diodoro Sículo (I, 37, 7) lo refleja claramente: “Los sacerdotes de Egipto afirman que el río [Nilo] toma su constitución del *Okeanós* que fluye alrededor del mundo habitado”. Más adelante, el poeta Lucano (*Farsalia*, X, 255) demostraba conocer la misma versión mítica: “Existe también la opinión de que el Nilo irrumpe con violencia por obra de un lejano desbordamiento del Océano, que ciñe las tierras todas, y que en su largo recorrido va dulcificando el sabor a sales marinas”.

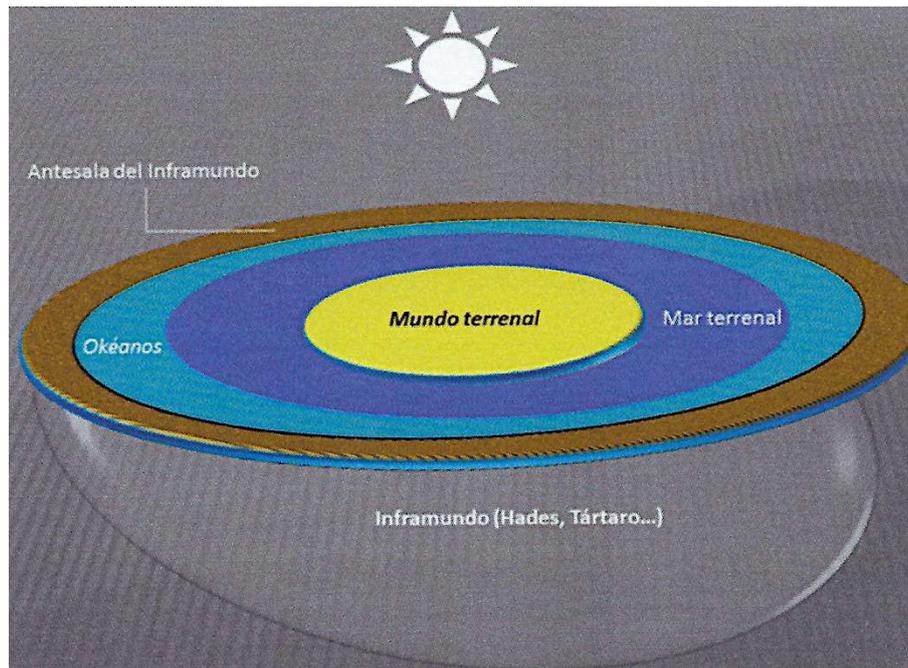


Fig. 3. Representación de la cosmogonía griega (Aja Sánchez, 2015: 129, fig. 10).

Sin embargo, la cuestión venía de siglos atrás. Dicha cosmovisión se percibe en la poesía épica griega, que tiene su máximo exponente en la *Iliada* (XVIII, 607-608), en la *Odisea* (XI, 13) y en Hesíodo (*Escudo*, 315). Con el paso del tiempo, esta visión helénica fue diluyéndose y conservó únicamente su carácter escatológico. De esta manera, perduró como una tradición mítica, cosmogónica y geográfica de la que todavía se hacía eco Avieno en el siglo IV d. C. (*Ora marítima*, 380-389 y 405-411). Este proceso de disolución de la tradición épica referente al Océano se produjo a la par que el proceso de evolución de la cosmovisión griega del Más Allá, que fue absorbiendo otras creencias inherentes a las religiones místicas y a las especulaciones filosóficas, bien visibles a partir del siglo II d. C. (Barry, 2011: 7-37).

La interpretación griega pretendía, seguramente, traducir la versión genuina del Nun; pero produjo asociaciones conceptuales equívocas y algunas tergiversaciones. Así, la vinculación helena entre el Nilo y el *Okeanos* estaba en el origen de todo.

Heródoto (II, 21, 2-5) explicaba que una antigua teoría, en la que él no creía, defendía que: “El Nilo daba lugar a esos fenómenos [la crecida] por proceder del Océano y que este corre alrededor de toda la tierra”. Por su parte, Diodoro Sículo (I, 12, 6; I, 19, 4; I, 37,7), concluía: “Los egipcios creen que el Océano, es decir, su río, el Nilo, fue el creador de los dioses (...) [el origen del Nilo está en] el Océano que fluye alrededor del

mundo habitado, por lo que no dicen [los egipcios o griegos] nada sensato, sino que resuelven el problema con un problema y aportan para su crédito un argumento que necesita él mismo de mucho crédito”.

Las diferencias conceptuales entre el Nun egipcio y el *Okeanós* griego eran inmensas (Tyldesley, 2012: 37-41). El primero representaba el principio supremo de la Creación, de la Vida y de la Regeneración; por el contrario, el *Okeanós* griego estaba estrechamente vinculado al Inframundo. Traspasar aquel significaba llegar al Hades, es decir, morir. Además, el *Okeanós* estaba inserto en una geografía tangible, finita y delimitada, y su ámbito temporal estaba acompasado con el terrenal; por el contrario, los ámbitos del Nun eran intangibles, infinitos y eternos (Purcell, 2012: 373-387).

“En Homero, la tierra es una meseta en lo alto de una gran montaña, cerca de la cual se halla el Hades, y por debajo está el Tártaro, el reino de una eterna oscuridad. El altiplano está rodeado por el Océano. (...) Había una zona de contacto crítico entre el mundo terrenal y el Inframundo a los que este separaba. (...) Era la frontera definitiva. Cualquier cosa que quedara más allá de él o en él mismo, era materia de hipótesis, pero nunca de certezas” (Lamuà Estañol, 2011: 193-206). En su extremo occidental, el sol se introducía en sus aguas todas las noches y en el oriental el sol regresaba precedido por la “aurora de rosados dedos que asoma todos los días desde su cuna de espuma”, según insiste la fórmula repetida en la *Iliada* (I, 477; XXIV, 786, por ejemplo); y por encima, la bóveda celeste, donde habitaban los dioses y se ubicaban las estrellas. El *Okeanós* era la antesala del lóbrego Hades, teniendo las dos entidades ultraterrenales unas topografías bosquejadas a partir del propio conocimiento y experiencia espacial que los griegos poseían del mundo perceptible que les rodeaba. Este Océano, en fin, era vasto, insondable y misterioso, definido por los propios poetas épicos como un “anchuroso río sagrado” (*Odisea*, XII, 2 y XI, 1), “profundo” (Hesíodo, *Teogonía*, 788-789; 266) o “de hondas corrientes” (*Los trabajos y los días*, 171); “de poderosos remolinos” (*Odisea*, X, 507-515), “habitado por seres monstruosos” y “lleno de peligros” (*Ora marítima*, 380-389 y 405-411) (Rudhardt, 1981: 5-284).

Odiseo y sus compañeros, con las precisas instrucciones de Circe y con la guía de Bóreas (*Odisea*, X, 508-515), fueron capaces de llegar con su embarcación “Hasta el confín del profundo y arremolinado *Okeanós*” (*Los trabajos y los días*, 171-173), “Pasadas las brumosas y oscuras tierras de los cimerios” (*Odisea*, XI, 14-19), confín en el que radicaban el Hades y el “profundo” Tártaro (*Iliada*, VIII, 477-486). Y alcanzaron

el prado de los asfódelos, donde habitaban las almas, imágenes de los difuntos (*Odisea*, XXIV, 14), la Laguna Estigia, los Bosques sagrados de Perséfone, el Lago de los Llantos y el río Aqueronte (*Odisea*, X, 509-515); y donde se ubicaban las Islas de los Bienaventurados, en las que los héroes “Viven con un corazón exento de dolores, junto al *Okeanós* de profundas corrientes, héroes felices a los que el campo fértil les produce frutos que germinan tres veces al año, dulces como la miel...” (Hesíodo, *Los trabajos y los días*, 167-173; *Odisea*, IV, 566 y ss.).

Así pues, la épica griega imaginaba un Ὠκεανός cuasi terrenal muy cercano al ámbito escatológico. Homero y Hesíodo se complacían, no solo en describir con detalle y con parámetros terrenales los rasgos que conformaban el paisaje del tenebroso Hades, sino también la ruta marítima que la nave de Odiseo recorrió desde el palacio de Circe hasta el Hades. De todo ello se deduce que el concepto metafísico egipcio del Nun, escenario cósmico de la Creación, no encajaba con el pensamiento físico que los griegos tenían de un Océano presuntamente “metafísico”. De aquí partían las antiguas, equívocas y confusas especulaciones helénicas sobre el origen oceánico del Nilo y de sus crecidas anuales. Una génesis que puede rastrearse en Hesíodo (*Teogonía*, 337-338), Hecateo de Mileto (*F. Gr. Hist.* 1, fr. 302 c) o Eutímenes (*F. Gr. Hist.* 1, 647, fr. 1), antes de encontrarlas en Heródoto y Diodoro Sículo. Precisamente el logógrafo Eutímenes de Masalia escribió un *Periplo del Mar Exterior* en la segunda mitad del siglo VI a. C., y en él defendía que la causa de las crecidas nilóticas residía en el hecho de que las aguas del gran río-oceano exterior, donde se localizaban las fuentes del Nilo, por el efecto de los vientos etesios, penetraban en el río, ocasionando el aumento de su caudal (Gómez Espelosín, 2000: 104-110). Séneca, confundiendo el *Okeanós* con el mar terrenal (θαλασσα), afirmaba que el propio periplógrafo había sido testigo de lo que narraba: “he recorrido en nave, dice [*Euthymenes Massiliensis*], el mar Atlántico [*Atlanticum mare*]. De allí procede el Nilo, más caudaloso durante la época de los etesios. En efecto, entonces el mar es desalojado por los vientos que lo impulsan. Cuando se han calmado, el mar queda tranquilo y por ello el caudal del Nilo, en su descenso, es menor. Por lo demás, el agua de mar tiene sabor dulce [*dulcis mari sapor est*] y sus bestias semejan a las del Nilo” (*Cuestiones naturales*, IVa, 2, 22-25). Esta teoría tuvo una difusión aceptable en la Antigüedad, pero no careció de críticas, como demuestran los propios autores que nos transmiten este periplo: Séneca, Éforo, Elio Aristides o Aecio (Rudhardt, 1971: 75-76, 95-96, 111-114, 124-129, *passim*).

Aristóteles revisó al parecer todas las teorías anteriores a su época sobre el origen de la crecida. Aunque no menciona a Eutímenes –esta omisión quizá haya que interpretarla como su inclusión en la categoría aristotélica de autores “fabuladores”–, apunta otra teoría parecida según la cual la pleamar del *Okeanós* y los vientos etesios originaban el desbordamiento periódico del Nilo (*Sobre el crecimiento del Nilo*, 8).

Ahora bien, lo interesante de la interpretación de Eutímenes es que nos explica el sentido correcto en que se deben analizar ciertos textos antiguos, como el epitafio del soldado griego Eubios hallado en Luxor que ruega a cualquier caminante que se detuviera ante su tumba que le vertiera “unas gotas de agua fresca del Nilo” y se compadeciera de él, pues nunca más volvería a beber “agua fresca del Océano” (Aja Sánchez, 2015: 135, n. 105). Parece claro que el soldado suponía que las aguas del *Okeanós* y las del Nilo eran las mismas aguas dulces que le podían aliviar. Pero no hay que olvidar que bajo este “Océano de aguas dulces” subyace la emulación griega del Nun egipcio.

Llegados a este punto es necesario aclarar que la llamada “agua fresca” en los textos litúrgicos y epigráficos era una forma habitual de distinguir el agua recogida durante el desbordamiento del Nilo de cualquier otra agua corriente. Su singularidad residía en el hecho de ser considerada agua del Nun, regeneradora y reanimadora de vida. Este concepto tuvo una relevancia notable en la religiosidad griega. En la primera mitad del siglo IV d. C., Eusebio de Cesarea (*Preparación evangélica*, III, 3, 5) se acercó mucho al concepto egipcio de Océano primordial: “Al elemento húmedo lo llamaron los Antiguos, al parecer, Océana, cuya traducción significa Madre nutricia; pero algunos griegos lo han interpretado como Océano”. El error a su entender parece radicar en el hecho de que algunos griegos hubieran confundido a una divinidad de rango supremo (Madre nutricia = *Okéana*) con otra de rango inferior (*Okeanós*), siendo aquella la auténtica creadora del Agua, uno de los cuatro elementos indispensables en la representación antigua del mundo físico (Aja Sánchez, 2015: 136).

Eusebio pudo basarse en las informaciones de Plutarco (*Sobre Isis y Osiris*), uno de los pocos autores que, en el siglo II d. C., sostenía la asociación del concepto metafísico egipcio de océano primordial con el simple y tangible concepto físico de océano semi-ultraterreno concordante con la temprana cosmología griega. Siguiendo al sabio de Queronea:

1. El agua estuvo en el origen de la Creación (*idem*, 36, 365 C): “El elemento húmedo, principio y origen de todo, creó de sí mismo las tres primeras sustancias materiales: la tierra, el aire y el fuego”.
2. Los egipcios asociaban el Agua con Osiris (*idem*, 33, 364 A): “Los más sabios sacerdotes [egipcios] dan el nombre de Osiris a todo principio y fuerza productores de humedad, por considerarlo causa de la generación y sustancia del germen vital”.
3. Egipcios y griegos concuerdan en asociar a Osiris con Océano (*idem*, 34, 364 C-D): “Homero, como Tales, consideraba el agua [la humedad] principio y origen de todo, por haberlo aprendido de los egipcios; pues el Océano es Osiris y Tetis es Isis, como la que nutre y alimenta todo”.

En definitiva, la noción del Nun perduró hasta Eusebio pero interpretada, como siempre, por la cosmovisión griega. Ninguno de los autores grecorromanos fue consciente de la envergadura conceptual que poseía la entidad primordial egipcia sobre la que escribían (Aja Sánchez, 2008: 273-332).

4. La longitud de los manantiales del Nilo

En la Antigüedad nadie supo nunca cuál era la fuente original del Nilo y dónde se localizaba: hubo que esperar milenios (Sutcliffe-Parks, 1999). Los propios egipcios, aunque conocedores de multitud de detalles de su río sagrado, y a pesar de haber alcanzado en el Imperio Nuevo la ciudad de Napata –entre la Cuarta y la Quinta Catarata–, no supieron o no dejaron por escrito nada acerca de sus fuentes. Sin embargo, algunos autores grecorromanos conjeturaban que los manantiales del Nilo estaban ubicados en cierto punto lejano y desconocido de *Aethiopia*, denominación que daban al territorio de África situado más allá de Nubia –Sudán y Etiopía modernos–. El impulso inicial y crucial hacia este conocimiento grecorromano fueron los contactos frecuentes entre la región y Egipto desde el reinado de Ptolomeo II Filadelfo (285-246 a. C.) en adelante. El motivo principal de ellos fueron los intercambios comerciales de todo tipo que se empezaron a producir entre ambas regiones (Bonneau, 1964).

Así, las diversas expediciones de carácter militar organizadas como consecuencia de los intereses y actividades mercantiles aportaron un segundo impulso al conocimiento de la región. De todo este material informativo se aprovecharon autores como Eratóstenes, Agatárquides, Diodoro Sículo, Estrabón, Pomponio Mela, Séneca y Plinio, que aludieron a esas expediciones para dejarnos entrever que, algunas de ellas, sirvieron, efectivamente, para ampliar el conocimiento de ciertos detalles de la región (Moorehead, 1986; *idem*, 2003).

Estrabón fue el primero en aclarar, de forma detallada, las causas que llevaron al tercer prefecto de Egipto, Cayo Petronio, a realizar una incursión militar en Napata en el año 25-24 a. C. Plinio (VI, 181) y Séneca (*Cuestiones naturales*, VI, 8, 3-4) mencionan, asimismo, una expedición posterior que tuvo lugar en tiempos de Nerón entre los años 61 y 63. Esta, compuesta por un destacamento de pretorianos al mando de un tribuno, tuvo como objetivo, explorar tanto la región comprendida entre Syene y Méroe, como las tierras ubicadas entre aquella y la costa del Mar Rojo. La narración evidencia la llegada de los expedicionarios al pantano del Sudd; y, dada su inmensidad e impenetrabilidad, el senador romano se pregunta si no sería este la fuente del Nilo. No obstante, este tipo de empresas ya habían tenido lugar bastantes décadas atrás, durante el mandato de los primeros Ptolomeos. Así, según Agatárquides de Cnido (*apud* Diodoro I, 37, 5 y III, 36, 3), una expedición militar organizada por Ptolomeo II Filadelfo alcanzó territorio etíope en el año 275 ó 274 a. C. Su objetivo era la provisión de elefantes y el control de los yacimientos auríferos de la región de Méroe. Posteriormente, Plinio (VI, 183) identificó a los jefes de la expedición y a los “sabios” que la integraban: Timóstenes, Dalión, Aristocreonte, Bión, Basílida y Simónides (De Nardis, 1989: 123-152; Williams, 2008: 218-242; Buckley-Dinter, 2013: 364). Sin embargo, después de estas expediciones y teniendo un buen conocimiento de las mismas, Plinio (V, 10) todavía aseguraba que *Nilus incertis ortus fontibus*. Y no solo Plinio: décadas después, Elio Aristides reconocía igualmente que se desconocía el punto desde donde el río empieza a correr gracias a sus fuentes y que más al sur de Méroe nadie sabía nada del curso del río, “salvo el hecho de que allí los hombres eran negros” (*Discursos*, XXXVI, 56).

5. La crecida y su génesis en las fuentes grecorromanas

El desbordamiento periódico del Nilo fue el aspecto que focalizó el máximo interés, pues era el rasgo que lo convertía en un “río único entre todos” (Elio Aristides, *Discursos*, XXXVI, 85). La regularidad de la crecida anual, la espectacularidad de la misma –que anegaba de agua un extenso terreno rodeado de desierto en la época más árida y calurosa del año– y la fertilidad que proporcionaba al país, hacía del Nilo continente y contenido del prodigio: “[El Nilo] aporta agua y tierra al suelo arenoso y sediento. En efecto, al fluir enturbiado, deja todas las heces en los campos resecaos y agrietados y toda la materia grasa que ha arrastrado consigo la deposita en los lugares calcinados; beneficia a los campos por dos causas: porque los inunda y porque los fertiliza...añade reservas [al suelo] y lo de menos es que lo riegue... Satura las arenas con el limo que arrastra y les da cohesión: Egipto no solo le debe [al Nilo] la fertilidad de sus tierras, sino las tierras mismas [*debetque illi (Nilus) Aegyptus non tantum fertilitatem terrarum, sed ipsas*]” (Séneca, *Cuestiones naturales*, IVa, 2, 9-10).

En verdad, nadie en la Antigüedad supo a ciencia cierta cuáles eran las verdaderas causas que producían cada año la crecida del río. Incluso los que más se acercaron a la realidad, no eran plenamente conscientes de ello, sino que se limitaban a compartir una teoría que simplemente les parecía plausible. Hubo quien supo relacionar el fenómeno de la crecida anual con la ubicación de los ignotos y supuestamente lejanos manantiales del río, dos aspectos que hoy sabemos que están ciertamente vinculados. Séneca (*idem*, IVa, 2, 3), hacia mediados del siglo I d. C., decía que: “Si se pudiera tener idea del punto a partir del cual comienza a crecer [el Nilo], se descubrirían también las causas de la crecida”. No le faltaba razón. Tampoco a Aristides, que un siglo después escribía lo siguiente: “Con respecto al Nilo todo el mundo está de acuerdo en que todavía no se ha encontrado su lugar de nacimiento y cuál es su límite meridional. ¿Cómo es posible entonces investigar la causa de la crecida o atreverse a decir por qué crece el río? (...) Pero cómo llega [el río] a este extremo [de inundar todo el país] y dónde empieza la crecida escapa a toda investigación” (*Discursos*, XXXVI, 39 y 122). Por consiguiente, en la Antigüedad existió una intuición firme de que ciertamente había una relación estrecha entre los fenómenos naturales que podían producirse en el lugar donde se ubicaban las fuentes del río y las causas de la crecida (Bonneau, 1964: 161-169).

A la hora de plantearse la cuestión del desbordamiento anual del Nilo, griegos y romanos partían de un error de método importante: intentar comprenderla teniendo en mente como parámetro de referencia los regímenes fluviales de los ríos que ellos conocían en sus respectivos países. Estos, no solo eran modestos en su longitud comparados con el Nilo, sino también anárquicos o imprevisibles en sus ciclos hídricos, ya fuera por la escasez de lluvias o, por el contrario, por la repentina demasía de las mismas.

Heródoto (II, 25, 15-25) era muy consciente de estos rasgos cuando abordó el problema: “[Durante el invierno] los demás ríos, al sumarse a ellos gran cantidad de agua de lluvia y surcada por los torrentes–, bajan crecidos; en verano, sin embargo, faltos de lluvias y absorbida su agua por el sol, son poco caudalosos. En cambio, el Nilo, que en invierno carece de lluvias y ve su agua absorbida por el sol, es el único río cuyo nivel en esa estación va, como es natural, mucho más bajo que en verano”. Por su parte, Diodoro Sículo (I, 36, 7), añadía: “Todos los otros ríos disminuyen hacia el solsticio de verano [21-22 de junio] y bajan siempre más y más durante el tiempo siguiente del verano, pero solo él [el Nilo], emprendiendo entonces el inicio de su desbordamiento, crece tanto cada día que, al final, inunda casi todo Egipto”.

Séneca (*Cuestiones naturales*, IVa, 2, 19), conocía también esta antítesis entre la generalidad de los ríos y el Nilo: “Los ríos de estas montañas [las de Tracia y el Cáucaso] crecen en primavera y a principios de verano, pero muy pronto bajan [su cauce] hasta hacerse menores que en invierno. Las lluvias de primavera comienzan a fundir las nieves, que los primeros calores hacen desaparecer”. De ahí que el de *Corduba* sentenciara el problema fundamental –parafraseando a Ovidio: “Ni la hierba suplica a Júpiter, dios de la lluvia” y a Tibulo (*Elegías*, I, 23): “Por tu causa [Nilo] tu tierra no pide lluvias, ni la hierba reseca suplica a Júpiter lluvioso”–: nadie veía, materialmente, lluvias que alimentaran el caudal del Nilo: “Jamás atiende el labrador [egipcio] al estado del cielo” (Séneca, *Cuestiones naturales*, IVa, 2, 2).

Lucano (*Farsalia*, X, 298-299), era sabedor de lo mismo: “Tienes [el Nilo] el privilegio de elevar tu nivel en pleno solsticio, aumentar tu caudal fuera de la época de lluvias y ocasionar tu propio invierno”. Sin embargo, también cometía el error de compararlo al fenómeno de los deshielos primaverales (*ibidem*, X, 223-224): “Toda cabecera de río a la que precipita el deshielo, comienza a hincharse al llegar la primavera, con el inicio de la fusión de las nieves: el Nilo, en cambio, ni eleva el nivel de sus aguas antes de la aparición de los rayos del Can, ni encadena su corriente entre sus riberas antes

de que Febo sea igual a la noche bajo el arbitrio de Libra. De ahí que también ignore [el Nilo] las leyes que rigen otras aguas: no se hincha en invierno... se sale de cauce en medio del verano, bajo la zona tórrida... ¿Quién podría explicar las causas del fenómeno?”.

Elio Aristides (*Discursos*, XXXVI, 26) fue, una vez más, uno de los pocos autores clásicos que detectó el error de método: “Nuestros ríos no están crecidos durante todo el invierno, sino que crecen cuando llueve y disminuyen su caudal cuando cesa la lluvia. Se pasan el invierno continuadamente creciendo y decreciendo, según las precipitaciones”.

Observaba, a la vez, que el desbordamiento del Nilo poseía rasgos distintivos muy diferentes, a tenor de los cuales argumentaba (*idem*, XXXVI, 22-24): “No debemos comparar el Nilo con otros ríos y sacar nuestras conclusiones a partir de los mismos indicios (...) Cuando lo comparamos [con otros ríos] en otros aspectos, consideramos al Nilo un río muy singular. Pero así caemos en una paradoja: después de haber asumido que el río no se comporta como los demás, intentamos demostrar que es similar a ellos, y, a su vez, aunque asumimos que es similar a los otros ríos, establecemos que no lo es”. Finalmente, acababa concluyendo (*idem*, 114): “Es enteramente posible que todo el asunto del Nilo sea algo muy particular y completamente diferente a lo que ocurre con los demás ríos”.

En virtud de este error metodológico advertido y bien enunciado por Aristides, y pese a la ausencia de un consenso en la época, algunos autores griegos y romanos consiguieron acercarse bastante a la raíz científica de las dos cuestiones fundamentales: la ubicación de las fuentes del Nilo y la causa de la crecida. En cuanto a la primera cuestión, concedamos, al menos, que el hombre antiguo supo ubicar en un ignoto “sur africano profundo”, en las zonas más alejadas de *Aethiopia* –más allá de las tierras áridas de Egipto, Nubia y el Sudán actuales–, la ubicación de los manantiales del Nilo. Del mismo modo, al menos en época de Elio Aristides, también se sabía que el cauce del río procedía de, al menos, dos caudales diferentes: los del Nilo Blanco (insondable más allá del Sudd) y los del Nilo Azul (intuidos entre las montañas etíopes) (Moorehead, 1986: 24-32; Moorehead, 2003: 50-55).

Respecto al segundo asunto, el hombre antiguo imputó las causas del desbordamiento anual a factores más o menos razonados, entre otros: las lluvias torrenciales (según Demócrito de Abdera, Eudoxo de Cnido, Aristóteles y Agatárquides de Cnido), la fusión de las nieves (Anaxágoras de Clazomenes), la influencia del sol (Enópides de Quíos y Heródoto), los aluviones (Éforo de Cumas), los vientos etesios que

frenan las aguas del Nilo (Tales de Mileto), el Océano que circunvala la Tierra (Eutímenes de Masalia) y la teoría climática (Nicágoras de Chipre) (Aja Sánchez, 2015: 97-118).

Actualmente, sabemos que las causas de la crecida se deben a ciertos procesos climáticos o atmosféricos: en esencia, la pluviosidad monzónica en las tierras altas y montañosas de Etiopía (Meseta abisinia). Estas lluvias originan unos aumentos considerables de carácter estacional en los cauces del Nilo Azul y del Atbara principalmente, que corren casi secos la mayor parte del año. Esta pluviosidad se forma a partir de cúmulos nubosos que se han estado configurando previamente en el norte, sobre el Mediterráneo, y que los vientos secos anuales (*etesios* en la terminología antigua), que soplan desde esas latitudes atraídos por la zona de bajas presiones del interior de África, trasladan hacia el sur. Esas nubes topan contra las montañas del macizo etíope y descargan sobre las tierras altas enormes cantidades de agua en forma de lluvia y granizo (1.000 l/m² son los picos más habituales a lo largo de la estación). Lluève de forma continuada durante, al menos, cinco meses a partir de marzo, pero durante los tres primeros no provocan ningún efecto sobre el cauce del Nilo en Egipto. Solamente cuando se alcanza el solsticio de verano (20 ó 21 de junio), sus aguas empiezan a elevarse a la altura de Syene, e, inmediatamente después, empiezan a desbordarse en Egipto, a la vez que en las zonas ecuatoriales las lluvias cesan. Sin embargo, el dato más relevante en esta fenomenología de la crecida es el siguiente: el Nilo Azul, el Atbara y otros cauces tributarios menores, naciendo todos en el macizo etíope, aportan el 90% del caudal de la crecida, así como casi la totalidad de los sedimentos minerales y orgánicos que componen el limo que antaño renovaba, nutría y fertilizaba los campos de cultivo de Egipto (Montet, 1957-1961; Butzer, 1976).

Algunos físicos, filósofos y geógrafos griegos entrevieron correctamente el papel que los factores climáticos aludidos tuvieron sobre la hidrología del Nilo. Estos casos fueron, curiosamente, el resultado de teorizar y trascender los rasgos y comportamientos de los ríos que ellos mejor conocían a la realidad insondable del Nilo. Dos de esos escritores griegos, Demócrito de Abdera (siglo V a. C.) y Agatárquides de Cnido (siglo II a. C.) fueron, si no los precursores, los que consiguieron acercar más al hombre antiguo a la fenomenología moderna de la crecida nilótica. Diodoro Sículo recogió las teorías de estos y de todos los restantes escritores que hasta su propia época habían expresado opiniones relevantes sobre este asunto. Respecto a las teorías formuladas por Demócrito y Agatárquides, las expuso de la siguiente manera (I, 39, 1-3; *idem*, 41, 4-6; y 41, 7-8,

respectivamente): “Demócrito de Abdera afirma que la zona del sur no está nevada, como han dicho Eurípides y Anaxágoras, sino la del norte, y eso es evidente para todos. La cantidad de nieve acumulada en las partes del norte permanece helada durante el solsticio [inicio del verano] pero, a lo largo del verano, al diluirse los hielos por el calor, se produce una gran fusión y, por eso, se originan muchas y espesas nubes sobre los lugares más elevados, ascendiendo abundante vapor hacia las alturas. Y esas nubes son empujadas por los etesios hasta que tropiezan con las mayores montañas del mundo habitado, que afirma [Demócrito] que están por Etiopía; después, quebradas violentamente contra éstas, que son altas, originan lluvias grandiosas, por las cuales el río se desborda principalmente durante la estación de los etesios”. “Muy cerca de la verdad ha llegado Agatárquides de Cnido. Afirma que cada año se producen continuas lluvias en las montañas de Etiopía desde el solsticio de verano [20-21 de junio] hasta el equinoccio de otoño [22-23 de septiembre]; el Nilo desciende, pues, lógicamente en invierno solo con el caudal de las fuentes según su naturaleza pero, durante el verano, alcanza su desbordamiento por las lluvias vertidas. Y, si nadie puede hasta ahora dar las causas del origen de las aguas [de la crecida], no procede desatender su particular afirmación [la de Agatárquides]”. “Y también testifica en favor de lo dicho por él [Agatárquides] lo sucedido en algunos lugares de Asia... Sobre el río Hidaspes, empezando el verano, se producen lluvias continuas; por Etiopía, sucede lo mismo algunos días después y esa circunstancia cíclica siempre provoca tormentas en los lugares vecinos. No es nada asombroso, pues, si también por la Etiopía situada sobre Egipto, al caer lluvias continuas en las montañas en verano, desbordan el río”.

Observando los textos, diríamos que Agatárquides hace suya la teoría desarrollada anteriormente por Demócrito. Ambos se referían a la existencia de un proceso de orden climático o atmosférico en el que tres factores sucesivos producían indefectiblemente el fenómeno en cuestión: la fenomenología moderna de la crecida nilótica expuesta más arriba. En realidad, la teoría parece haber partido, según Estrabón (XVII, 1, 5), del físico Trasicles de Tasos. Después de él, aceptaron su teoría Demócrito de Abdera, Aristóteles (*Sobre el crecimiento del Nilo*, 12); y, algo más tarde, Calístenes de Olinto (*apud* Estrabón, XVII, 1, 5) y Agatárquides, de manera que la hipótesis tuvo una gran difusión en la Antigüedad, como evidencian, también Pomponio Mela (*Corografía*, I, 53), Plinio (V, 55), Séneca (*Cuestiones naturales*, IVa, 2, 26), Lucano (*Farsalia*, X, 240 y ss.), Elio Aristides (*Discursos*, XXXVI, 19-40), Solino (XXXII, 9) o Amiano Marcelino (XXII,

15, 5-6). Hay que destacar que incluso Diodoro Sículo refutó la propuesta de Demócrito de Abdera y que recogió una teoría sostenida por los φιλοσοφοι de Menfis, es decir, los sacerdotes (I, 40, 1-4): “Algunos filósofos de Menfis intentaron ofrecer una causa del desbordamiento irrefutable más que verosímil, con la que muchos coinciden. Dividiendo la tierra en tres partes, afirman que una es la de nuestro mundo habitado, otra, la que experimenta lo contrario a ese lugar en estaciones [climas opuestos] y la tercera está situada en medio de esas y es inhabitable por el calor. Si el Nilo se elevara, pues, en la época del invierno, sería evidente que toma su sobreflujo de nuestra zona por producirse principalmente en esa época las grandes lluvias entre nosotros [los griegos, o los mediterráneos en general]; pero, puesto que, por el contrario, se desborda en verano, es verosímil que las lluvias se produzcan en los lugares opuestos [en los que llueve mucho] y el exceso de agua de aquellos lugares discurra hacia nuestro mundo habitado. Y, por tanto, nadie puede llegar a las fuentes del Nilo [y verificar la teoría], pues el río discurre desde la zona contraria a través de la inhabitable [es decir, a una distancia inaccesible]” (Elmer, 2008: 411-450; Aja Sánchez, 2015: 108-110).

Analizando la información que transmite Diodoro, aducimos que la explicación se basa en tres supuestos:

1. El río se desborda en verano porque allí donde nace existe un clima opuesto en el que caen grandes lluvias.
2. La distancia existente entre los fenómenos atmosféricos que se producen en las cabeceras del Nilo y la visibilidad de la crecida en Egipto, es tan amplia en términos geográficos y temporales que dificulta relacionar aquellos con esta.
3. El espacio geográfico entre los dos puntos es tan difícil de atravesar que el acceso a la fuente del Nilo es imposible.

Si los enunciados son correctos, hay que reconocer que estas disquisiciones menfitas apuntan a datos sabidos en la actualidad. El desfase espacial y temporal entre la caída de las lluvias en la cabecera del río y su percepción tangible, meses después, en Egipto desorientó profundamente a todos los pensadores de la Antigüedad. En consecuencia, impidió que todos ellos relacionaran la colosal inundación que sufría Egipto en verano con las lluvias que se producían meses antes en puntos remotos del cauce del río. Así, este desfase espacial y temporal fue, en definitiva, el causante de que el hombre antiguo anduviera dando palos de ciego.

Por último, cabe subrayar que esta teoría del clero menfita nada tiene que ver con otra, de enunciado muy diferente, que menciona Diodoro atribuyéndola también a los sacerdotes egipcios (I, 37, 7): “Los sacerdotes de Egipto afirman que el río toma su constitución del Océano que fluye alrededor del mundo habitado, por lo que no dicen nada sensato, sino que resuelven el problema con un problema y aportan para su crédito un argumento que necesita él mismo de mucho crédito”. Gracias a este apunte sabemos que se trata de la misma teoría a la que Heródoto (II, 21, 1) se había referido siglos atrás sin mencionar su autoría, según la cual un “Océano” que transcurría alrededor de toda la tierra era el origen del Nilo.

Elio Aristides fue, quizá, el autor que más extensa y organizadamente se ocupó de la fenomenología de la crecida nilótica. Aunque académica y formalmente el tratamiento del tema es impecable, los argumentos que empleó lo debilitan mucho:

1. Aristides descalificó la teoría de las lluvias en el Alto Egipto que presuntamente desencadenaban la crecida del Nilo. A pesar de conocer bien que el curso del Nilo venía desde cientos de kilómetros al sur de la Primera Catarata –desde, al menos, el punto de confluencia del Nilo Blanco y el Azul, más allá de Méroe– constató la ausencia notoria y evidente de lluvias en el Alto Egipto, Nubia y Etiopía, así como la existencia de desiertos en esas regiones.
2. Él mismo cayó en el mismo error metodológico que denunciaba en los demás: comparar y comprender el Nilo con los parámetros de los demás ríos conocidos por el hombre antiguo. Entendía que, si la lluvia era la causa de la crecida, “El Nilo debería comportarse como todos los demás ríos que crecen cuando llueve (es decir, anárquicos, impredecibles)”. Así, descartó cualquier información o dato que insinuara que la lluvia era el factor causante de la crecida.
3. Da la impresión de que Aristides se apoyó solamente en el eco de las pretéritas afirmaciones de Heródoto sobre que los etíopes de Méroe no sabían nada de lo que ocurría con la crecida del Nilo (II, 31, 6): “De lo que hay más al sur [de Méroe] nadie puede hablar con precisión, pues esa zona está desierta a causa de su ardiente calor”; o de Diodoro Sículo sobre lo mismo (I, 37, 9; I, 32, 1): “Los habitantes de Méroe, situados muy cerca de los lugares investigados [los de las fuentes del Nilo] se abstienen de decir algo preciso acerca de esto (...) sus manantiales proceden de lugares inexplorados, que se encuentran hacia el desierto de la Etiopía más lejana, territorio que es inaccesible por el exceso de calor”.

Aristides mismo confirma (*Discursos*, XXXVI, 56): “[mi informante local etíope] Me dijo que ni él ni ningún otro etíope conocía completamente el curso del río hacia el sur”.

Desde el punto de vista natural, el país colmaba las expectativas de la curiosidad insaciable de los naturalistas jonios: tanto la flora (plantas como el loto o el papiro proporcionaban alimentos de una calidad excepcional e incluso podían servir para otro tipo de utilidades) como la fauna (animales exóticos como el ave fénix, el hipopótamo y el cocodrilo) suscitaban la admiración y el asombro de quienes nunca antes habían contemplado nada parecido en otras latitudes.

Otra de las razones que atrajeron el interés de los griegos por Egipto era su inveterada afición por las maravillas de toda índole: tanto las producidas por la propia naturaleza como las que eran obra de la acción de los hombres. El país era también en este sentido un territorio privilegiado, pues presentaba ilustres ejemplos de las dos modalidades, lo que hizo que algunas ciudades como Tebas dejaran su impronta en obras como la *Iliada* (IV, 125-132; IX, 379-384).

Así, parece evidente que durante los primeros tiempos de la edad arcaica Egipto representaba en la imaginación griega un lugar privilegiado en el que abundaban las riquezas de todo tipo y que producía los objetos de lujo más sobresalientes. No es casualidad, por tanto, que el país fuera precisamente el destino principal de las operaciones de piratería a las que se alude en los relatos del propio Odiseo.

Esta clase de expectativas, que la poesía épica y los relatos de viaje habían auspiciado en la imaginación griega, se vieron confirmadas cuando, a lo largo del siglo VII a. C., un número creciente de griegos empezó a llegar a Egipto y pudieron contemplar en persona la magnificencia y el esplendor de los monumentos. Todo el territorio constituía un auténtico museo en vivo para sus visitantes, que deambulaban llenos de admiración contemplando tales maravillas.

No obstante, el proceso de idealización de Egipto experimentó un cierto cambio de paradigma a lo largo de la época imperial romana. A fin de cuentas, nominalmente, tras la derrota de *Actium* en el año 31 a. C., Egipto era una más de las provincias del Imperio (si bien con jurisdicción directa del *princeps*) (Sartre, 1991; Peacock, 2000: 422-445). Alejandría conservaba casi intactos la mayor parte de sus atractivos y seguían siendo muchos los que acudían hasta ella en busca de ciencia o diversión, las pirámides

continuaban en pie y seguían despertando el asombro y la admiración de sus cada vez más numerosos visitantes; los templos y palacios, a pesar de que algunos ya se encontraban en ruinas, todavía atraían con su esplendorosa apariencia el interés de los viajeros; y el Nilo seguía también discurriendo a lo largo del país con su particular régimen de crecidas y todavía permanecía dentro del misterio la localización de sus fuentes y su índole divina (cuyo vigor en el imaginario romano no mermó) (Bonneau, 1995: 3195-3215). Sin embargo, la antigua imagen idealizada de Egipto había empezado a cambiar y cedido el paso a una visión del país más realista, que contemplaba las costumbres y modos de vida de sus habitantes con cierta hostilidad, desde una perspectiva mucho más crítica que tendía a resaltar aquellos aspectos más chocantes y negativos de la cultura indígena. La conquista romana del país acentuó una tendencia que ya se había dejado sentir con fuerza en los períodos precedentes, en el que una minoría de origen greco-macedonio gobernaba y vivía a expensas de la gran mayoría de la población indígena. Por regla general, la mentalidad pragmática de los romanos convirtió la insaciable curiosidad de los griegos por todo lo extraordinario que contenía el país en una constatación palmaria de simple soberbia y una demostración de extravagancia (Dubois, 1997; Willems-Clarysse, 2000).

Es muy probable que en el origen de esta actitud hostil tuvieran mucho que ver las actividades de los últimos representantes de la dinastía ptolemaica en Roma. En efecto, Ptolomeo XII, el padre de Cleopatra VII, había hipotecado el país en manos de los financieros romanos, provocando con ello una serie de escándalos políticos que demandaron la intervención judicial de una figura de la talla de Cicerón. Tras la muerte de aquel, su testamento final quedó depositado en el tesoro romano, por lo que su hija Cleopatra VII trató por todos los medios a su alcance de conseguir el apoyo de los romanos más destacados en su propósito de restaurar la pasada grandeza del imperio ptolemaico. Así, las maniobras de la reina egipcia entre la clase política romana, los excesos de su afición al exhibicionismo en la propia capital del Imperio durante su corta estancia al lado de César, y los desaires familiares que provocó con su conducta hicieron mella en muchos romanos y suscitaron en su contra una gran animadversión general (Chaveau, 2000; Lloyd, 2000: 395-421). Augusto supo orquestar y dirigir esta corriente de hostilidad y presentó la victoria de *Actium* desde un punto de vista ideológico: como el triunfo de un Occidente romano, virtuoso y religioso, sobre un Oriente despótico, decadente y presa de la superstición. Dicha hostilidad hacia Egipto se deja sentir entre los

poetas del círculo de Augusto como Virgilio, Horacio o Propertio (Lampela, 1998; Stephens, 2002).

Sin embargo, la aureola mítica que había envuelto Egipto desde los primeros tiempos no se había esfumado del todo a pesar del surgimiento aparente de esta actitud negativa y crítica que se acentuó con la conquista romana y fue estimulada de manera interesada por los poderosos resortes de la propaganda augustea. El país siguió conservando prácticamente íntegro todo su poder de atracción como puede apreciarse a través de las numerosas visitas “turísticas” –aunque más bien se trató de peregrinaciones, no exentas de índole religiosa– que las más destacadas personalidades romanas efectuaron al país: desde Germánico, pasando por Tito, Marco Aurelio y Caracalla (Marco Simón, 2010: 227-240).

El atractivo considerable que la vegetación y la fauna tan particulares del Nilo ejercieron sobre la imaginación romana, queda ilustrado en los numerosos paisajes egiptizantes que fueron reproducidos en mosaicos y frescos parietales con los que los romanos adinerados decoraron sus villas. Un testimonio excepcional de la proliferación de este nuevo estilo lo encontramos en el célebre mosaico de Palestrina, que reproduce un paisaje típicamente nilótico donde aparecen los característicos ibis y toda clase de aves acuáticas, así como los inevitables cocodrilos e hipopótamos (Meyboom, 1995). Esta admiración por el paisaje exuberante del Nilo y por el entorno idílico de las estancias construidas en sus orillas impulsó a algunos emperadores como Adriano a recrear en su villa de Tívoli un *stibadium* inserto en una compleja construcción rematada con una semi-cúpula, conocida como “Canopo”: un lugar de recreo y placer (Pensabene, 2012: 17-32). Algunas de las poblaciones exóticas como los pigmeos, que se creía que habitaban al sur del país, sirvieron como tema decorativo a numerosos mosaicos como alguno de los encontrados en la ciudad de Itálica en las inmediaciones de Sevilla (Blázquez, 1993: 70-92). Por fin, algunas leyendas como las del Fénix –ya recogida por Heródoto– continuaban ejerciendo también una fascinación enorme entre los intelectuales, como demuestra la creencia de Tácito en su milagrosa aparición (*Anales*, VI, 28) o la mención por parte de Plinio el Viejo de una palmera cuya existencia estaba vinculada por completo a la aparición y desaparición de la mítica y sorprendente ave (X, 2).

CAPÍTULO 2. EGIPTO Y EL MUNDO

EXTERIOR

“[Su majestad (Montuhotep III) me] mandó para dirigir barcos a Punt, para traerle mirra de los gobernantes jefes del desierto, debido a que por tierras extranjeras había respeto por él. Salí [...] habiendo partido de Coptos por el camino que su majestad me había ordenado, y estando conmigo una tropa del Sur (...) alcancé el mar” (traducción de J. M. Galán del relato egipcio *El Naufrago*).

1. Introducción

Antes del 3.000 a. C., cuando no existía un estado egipcio unificado que controlara la totalidad del Valle del Nilo, varias comunidades situadas a orillas del río ya realizaban intercambios comerciales entre ellas y poblaciones asentadas más lejos. Los estrechos lazos con las comunidades de Canaán, así como con gentes que habitaban en regiones situadas más al norte son incuestionables, pues la influencia sumeria y elamita es evidente en la iconografía del Predinástico tardío. Desde la VI Dinastía (c. 2345-2181 a. C.) en adelante, los textos egipcios hablan de “los barcos de Biblos”, como indicativo de la creciente importancia del comercio marítimo, especialmente con la ciudad costera citada. A través de este y de otros centros comerciales levantinos, Egipto se conectó con el mundo, incluyendo el litoral Egeo. El número creciente de materiales importados, objetos, ideas e, incluso, extranjeros, supuso que en el II milenio a. C. comenzara una era “internacional” sin precedentes que fue testigo de contactos entre varias regiones del Mediterráneo antiguo (Kelder *et. al.*, 2018: 9-17). Así, las zonas con las que Egipto fue estableciendo relaciones comerciales y políticas, gradualmente, pueden agruparse en tres zonas básicas: África –especialmente Nubia, Libia y Punt–, Asia –Siria-Palestina,

Mesopotamia, Arabia y Anatolia– y el norte y el este del Mediterráneo –Chipre, Creta y Grecia⁴.

Las relaciones de Egipto con el mundo exterior se basaron principalmente en el poder y el prestigio. El motivo fundamental de los primeros contactos comerciales entre los egipcios y sus vecinos de África y Oriente Próximo fue conseguir materias escasas o exóticas y productos que pudieran servir para reforzar la base de poder de los individuos o grupos afectados. Así, el comercio, ya fuera regional o internacional, constituyó una parte integral de la formación y expansión de los primeros Estados de Oriente Próximo.

Cuando ya estaba en marcha un aparato administrativo nacional completamente desarrollado, durante los Reinos Medio y Nuevo, existieron grandes sectores de la burocracia regia y del poder militar dedicados exclusivamente al proceso de obtener impuestos y azofra de las provincias de Egipto. Este eficiente sistema económico nacional era la base ideal para el proceso de conseguir tributo y botín de las tierras situadas fuera de las fronteras egipcias. Tanto ideológica como económicamente, los actos de conquista y gobierno eran inseparables de la idea de inyectar nuevas riquezas a las heredades del rey y a los principales cultos religiosos.

No obstante, no solo era cuestión de importar materias y bienes a Egipto. También parece haber existido un constante flujo de gentes y de influencias lingüísticas y culturales que condujeron a la creación de una sociedad característicamente cosmopolita y multicultural desde, al menos, el Reino Nuevo y específicamente en la zona del Delta. Pese a todo, la aparente tolerancia respecto a los extranjeros en el seno de la sociedad egipcia se acompañaba de una tremenda continuidad en cuanto a los valores y creencias centrales de la población indígena. Aparentemente, la cultura egipcia fue lo bastante fuerte y flexible como para sobrevivir a largos períodos de dominio libio, kushita, persa y ptolemaico sin que se viera afectada la identidad de los egipcios como nación.

⁴ Las siguientes líneas, relativas a la internacionalización de la política egipcia, hacen referencia sistemáticamente a las siguientes obras: Valbelle, 1990; Redford, 1992; Davies y Schofield, 1995; García Moreno y Pérez Largacha, 1997; Hasel, 1998; Pérez Largacha, 1999: 411-423; Redford, 2006; Shaw, 2010; Dodson, 2012.

2. Las fronteras del mundo exterior

Las tradicionales fronteras físicas de Egipto –los desiertos Oriental y Occidental, el Sinaí, la costa mediterránea y las cataratas del Nilo al sur de Asuán– fueron suficientes para proteger la independencia del país durante miles de años. Sin embargo, la lenta transformación que sufrió el concepto de dónde comenzaba el mundo exterior es uno de los aspectos más intrigantes de la geografía del Antiguo Egipto.

Los egipcios utilizaban dos palabras para referirse a frontera: *djer* –límite eterno y universal– y *tash* –frontera geográfica real que puede ser delimitada por los hombres o los dioses–. Esta última era esencialmente móvil y, en teoría, todos los faraones tenían la responsabilidad de “ampliarla”. La mayor extensión de las fronteras físicas se produjo durante el reinado de Tutmosis III, en la XVIII Dinastía, cuando se erigió una estela triunfal en el río Éufrates y otra en Kurgus (entre la quinta y la sexta cataratas, en Nubia).

A comienzos del Dinástico Temprano y del Reino Antiguo, la frontera con la Baja Nubia se encontraba en Asuán, cuyo nombre moderno deriva del término antiguo egipcio *swenet* –“comercio”–, un claro indicio de las posibilidades mercantiles que ofrecía su emplazamiento. La primera catarata, a poca distancia hacia el sur, representaba un importante obstáculo para los barcos: por lo tanto, todos los productos tenían que transportarse por la orilla del río. Esta ruta terrestre al este del Nilo se protegió mediante un inmenso muro de adobe de casi 7,5 kilómetros de longitud, probablemente construido en el curso de la XII Dinastía. No obstante, ya durante este período la frontera con Nubia se encontraba mucho más al sur, en la garganta del Semna, la parte más estrecha del valle del Nilo. En esta posición estratégica, los faraones de la XII Dinastía construyeron cuatro fortalezas: Semna, Kumma, Semna Sur y Uronarti. Varias “estelas de frontera” erigidas por Senusret III describen el completo control de los egipcios sobre la región, incluidas las normas que regulaban las posibilidades de los nubios de comerciar en el valle del Nilo.

Desde al menos el comienzo de la XII Dinastía, la frontera con Palestina en el delta oriental también estuvo defendida por una serie de fortalezas, conocidas como los “muros del gobernante”. Parece que fue, aproximadamente, por las mismas fechas cuando se erigió una fortaleza en Wadi Natrun para proteger el delta occidental de los “libios”.

Esta política se mantuvo durante el Reino Nuevo, construyéndose más fortalezas durante este período tanto en la zona oriental –Tell Abu Safa, Tell el Farama, Tell el Heir y Tell el Maskhuta– como occidental –El Alamein y Zawiyet Umm el Rakham–.

3. Los primeros contactos con la periferia: Asia y Nubia

Las pruebas sobre las relaciones comerciales y diplomáticas entre el emergente Estado egipcio, las culturas adyacentes y los Estados vecinos sobreviven, a menudo, en forma de productos y materias primas exóticas. Si bien Egipto era claramente autosuficiente, seguía habiendo muchos materiales valiosos que no se podían obtener en el valle del Nilo. La turquesa solo se podía conseguir en el Sinaí; la plata probablemente en Anatolia o el norte del Mediterráneo, vía Levante; el cobre en Nubia, el Sinaí y el Desierto Oriental; y el oro en el Desierto Oriental y Nubia; mientras que las maderas preciosas como el cedro, el junípero y el ébano, así como productos como el incienso y la mirra, se importaban desde el oeste de Asia y el África tropical.

Algunos de los datos arqueológicos más importantes respecto a los más antiguos contactos egipcios con el mundo exterior proceden de los recipientes de cerámica, en los cuales se transportaban muchos bienes –por lo general comida, bebida o cosméticos– desde y hacia el valle del Nilo. El grupo de unos cuatrocientos recipientes cerámicos de estilo palestino encontrados en una de las cámaras de la Tumba U-j, en el Cementerio U (Nagada III) de Abydos, demuestra que el dueño de esta tumba, miembro de la elite, era capaz de ejercer una influencia comercial considerable para conseguir estos bienes suntuarios. Muy pocos de estos recipientes tienen paralelos en la cerámica procedente de yacimientos contemporáneos cananeos, de modo que debe tratarse de tipos fabricados exclusivamente para la exportación (Pérez Largacha, 1999: 411-423; Shaw, 2007: 417-418).

La cerámica encontrada en los asentamientos urbanos de la propia Palestina sugiere que en esta región pudo haber existido una floreciente red comercial egipcia desde una fecha tan temprana como la primera fase del Bronce Medio. Se ha sugerido que la expansión de la cultura Nagada hacia la región del Delta a finales del Predinástico pudo

haber sido resultado del deseo de los soberanos del Alto Egipto de conseguir contactos comerciales directos con Palestina, para no tener que adquirir los bienes a través de los intermediarios de Maadi y otros asentamientos del Bajo Egipto. Al menos desde la I Dinastía, el recién unificado Estado egipcio se habría expandido más allá del delta hasta alcanzar el sur de Palestina, con una floreciente ruta comercial que discurría a lo largo del extremo septentrional de la península del Sinaí. Varias de las tumbas reales del Dinástico Temprano en Abydos albergan fragmentos de recipientes palestinos, lo que demuestra que los soberanos egipcios incluían bienes asiáticos en su ajuar.

Aproximadamente en la misma época, Egipto establece relaciones de intercambio con los pueblos de Nubia, sobre todo para conseguir acceso a los productos exóticos procedentes del África tropical. Los restos arqueológicos del Grupo A de Nubia presentan ajuares funerarios que incluyen recipientes de piedra, amuletos y artefactos de cobre importados de Egipto, testimonio inequívoco de los contactos comerciales regulares con los egipcios del Predinástico y del Dinástico Temprano. La riqueza y cantidad de objetos importados parece incrementarse en las tumbas más tardías del Grupo A, lo que sugiere un crecimiento sostenido de los contactos entre ambas culturas. Resulta evidente que yacimientos como Khor Daoud –donde no hay restos de asentamiento– funcionaron como puestos comerciales en los que se procedía al intercambio de bienes entre los egipcios de finales del Predinástico, el Grupo A y los nómadas del Desierto Oriental. A juzgar por algunas de las ricas tumbas de los cementerios de Sayala y Qustul, la elite del Grupo A obtenía grandes beneficios de su papel como intermediaria en la ruta comercial africana.

Durante la I Dinastía parece producirse en la Baja Nubia un proceso de empobrecimiento, probablemente producido como resultado de la depredación producida por la explotación económica egipcia de la zona. Se ha sugerido que la población local abandonó temporalmente la región, trasladándose hacia el sur para regresar después como el llamado Grupo C.

Las gentes del Grupo C son contemporáneas al período de la historia egipcia que abarca desde mediados de la VI Dinastía hasta comienzos de la XVIII (c. 2300-1500 a. C.). Su modo de vida parece haberse basado en la cría de ganado, mientras que su sistema social es probable que fuera esencialmente tribal. A principios de la XII Dinastía, los egipcios conquistaron el territorio de la Baja Nubia quizá para impedir que establecieran contacto con la cultura Kerma, que había aparecido en la Alta Nubia (Friedman, 2002).

3.1. El reino de Punt

Los contactos egipcios con África se ampliaron de forma gradual hasta llegar más allá de la Baja y la Alta Nubia, alcanzando la región del este de África que describen como Punt, donde, al menos desde mediados de la V Dinastía (2494 a. C.), se enviaron expediciones comerciales para conseguir productos como oro, resinas aromáticas, ébano, marfil, mano de obra y animales salvajes. Desde el Reino Medio este tipo de expediciones son representadas en los relieves de los templos y las tumbas, donde se muestra a los habitantes del Punt como gentes de tez rojiza oscura y rasgos delicados (Bradbury, 1988: 127-156; Espinel, 2011).

Todavía existe cierto debate respecto a la localización concreta del Punt, que llegó a identificarse con la región de la moderna Somalia. Actualmente, se han ofrecido argumentos sólidos para situarla o bien en el sur de Sudán o bien en la región de Eritrea (Etiopía), donde las plantas y los animales de la zona se corresponden a los representados en los relieves y pinturas egipcios. Se solía dar por supuesto, basándose en las escenas de Deir el Bahari que representan la expedición de Hatshepsut al Punt, que este tipo de empresas comerciales siempre se realizaban por mar, desde los puertos de Quseir o Mersa Gawasis. Sin embargo, actualmente parece posible que al menos algunos mercaderes egipcios viajaran al sur siguiendo el Nilo y luego tomando una ruta terrestre hacia el Punt, encontrándose quizá con los nativos en las cercanías de Kurgus, en la quinta catarata. Las escenas de Deir el Bahari muestran representaciones de los poco habituales asentamientos puntitas –con chozas de cañas sobre pilotes, a las que se accede mediante escaleras– circundados por una vegetación consistente en palmerales y árboles de mirra (Meeks, 2003: 53-80).

4. El “imperialismo” de los Reinos Medio y Nuevo

Durante el Reino Medio y el Reino Nuevo, Egipto consiguió, de forma gradual, un cierto control económico sobre las regiones de Nubia y Siria-Palestina. Sin embargo,

las opiniones difieren a la hora de hablar de “colonialismo” político (Pérez Accino, 1997: 67-85; Shaw, 2007: 422-425).

En lo que respecta a Nubia, sabemos que durante el Reino Medio los faraones de la XII Dinastía utilizaron la fuerza militar para controlar la región hasta al menos la tercera catarata, construyendo una cadena de fortalezas que les habría proporcionado el control sobre el comercio del Nilo. Estas albergaban guarniciones y almacenes que no solo habrían asegurado una continuada presencia militar en la zona, sino que también habrían proporcionado la capacidad para enviar campañas más al sur cuando fuera necesario responder ante cualquier amenaza. La enorme cantidad de espacio destinado a graneros en fortalezas como Askut, sugieren que estas fortalezas de la XII Dinastía en la Baja Nubia eran más bien un trampolín hacia África y no solo una frontera bien defendida. La capacidad de almacenamiento de las fortalezas se utilizó, sin duda, para guardar los materiales y productos importados mientras iban de camino hacia Tebas (O'Connor, 1994: 41-44).

Sin embargo, durante el Imperio Medio existen muy pocos restos de presencia egipcia permanente en Palestina. Es indudable que durante las XII y XIII Dinastías se produjeron contactos con el Levante y el Egeo, pero no está claro hasta qué punto Egipto consiguió un control político o económico. Un fragmento de los *Anales de Amenemhat II* menciona, al menos, dos invasiones del Levante durante su reinado, mientras que la estela de Khusobek recoge una expedición contra la ciudad palestina de Shechem durante el reinado de Senusret III. Aparte de estas referencias, el único indicio de intenciones militaristas en el Levante lo encontramos en los epítetos y títulos de la elite y en las descripciones de los productos conseguidos de Asia. No obstante, desde un punto de vista arqueológico, se puede sostener que, durante el Reino Medio, existió en Palestina y Biblos una presencia económica egipcia bastante importante y continua, reforzada probablemente periódicamente con cierta presión militar. El cada vez mayor número de asiáticos que viven en Egipto durante el Reino Medio sugiere que, al menos, algunos de ellos llegaron como prisioneros de guerra.

Algunos especialistas, como Hasel (1998: 89-93), consideran que existen suficientes pruebas arqueológicas y textuales como para afirmar la colonización egipcia de algunas ciudades palestinas. Según esta teoría, toda la zona de Siria-Palestina estaba dividida en tres áreas, de norte a sur: Amurru, Upe y Canaán. Cada una de ellas estaba dirigida por un gobernador egipcio con la ayuda de un reducido número de guarniciones,

repartidas entre los asentamientos locales. Sin embargo, otros especialistas, basándose en las diferencias de la cultura material que presentan los yacimientos egipcios del delta oriental respecto de los hallazgos en área palestina, aducen que parece muy improbable que llegara a haber demasiados egipcios viviendo entre la población local.

La importante presencia egipcia en Nubia durante el Reino Nuevo parece responder a motivos económicos. Sin embargo, autoridades como David O'Connor (1994) han puesto de relieve que las pruebas, tanto arqueológicas como textuales, informan de las actitudes de los egipcios respecto a Nubia: los nubios aparecen caracterizados como bárbaros despreciables portadores del caos en las representaciones artísticas y literarias egipcias, sabemos que muchos extranjeros vivieron felices entre los nativos egipcios y existen pruebas de una deliberada política egipcia de aculturación tanto en Nubia como en el Levante. Así, la imagen del “imperialismo” egipcio posee muchas facetas, quedando el pragmatismo económico y político de los faraones oculto por la hipérbole de la retórica y la piedad regias. La reconstrucción del comportamiento egipcio en el mundo exterior se basa en una combinación de textos religiosos y funerarios, cuando la historia real probablemente se encuentre en el más prosaico material de archivo que tan raras veces ha llegado hasta nosotros.

4.1. Biblos

Para los egipcios, Biblos era la llave para acceder a la tierra donde crecía la ansiada madera de cedro y de pino utilizada en la construcción de tumbas, barcos, sarcófagos, columnas, puertas, techumbres... A esta riqueza forestal y a la producción de aceite de la región se le añadían recursos complementarios, como el cobre y la plata. De ahí que ningún otro lugar del Próximo Oriente haya proporcionado tal cantidad de importaciones egipcias como Biblos. Casi todos los faraones del Imperio Antiguo enviaron presentes a la ciudad con la dedicatoria de su nombre (Pons, 2009: 77-104).

Desde las Dinastías II y III se afirma gradualmente en Egipto el poder del faraón, tal como atestiguan las dimensiones colosales de sus monumentos funerarios, que expresan una capacidad sin precedentes para movilizar recursos y fuerza de trabajo. En la sociedad egipcia del III milenio el uso de la escritura se hallaba restringido al círculo

del poder real, de ahí que el número de inscripciones encontradas en Biblos sugiere una implicación directa de los dignatarios y escribas de la corte. Por otra parte, tanto los anales reales como los decretos emitidos por la cancillería real revelan que durante el Imperio Antiguo el faraón intervenía directamente en los asuntos internacionales. Los objetos egipcios más antiguos encontrados en Biblos datan de finales de la II Dinastía y proceden del Templo de Baalat Gebal. Entre ellos destaca un vaso de piedra en cuya inscripción jeroglífica puede leerse el nombre del último faraón de la II Dinastía, Horus Khasekhemui (Scandone, 1991: 57-63).

Desde mediados del III milenio, las relaciones de Biblos y Egipto son, pues, regulares e intensas. La primera referencia explícita a la navegación a Biblos procede de la Piedra de Palermo, en la que el primer faraón de la IV Dinastía, Snefru (2575-2551 a. C.), proclama haber enviado una expedición a Biblos de la que vuelve a Egipto con 40 barcos cargados de madera. En las ofrendas reales halladas en los templos de Biblos también figuran los nombres de los faraones de la V Dinastía. Vasos de alabastro del faraón Unas, algunos con la efigie de Hathor, “Señora de Biblos”, han sido hallados en el templo de Baalat. Del mismo modo, en un relieve de un templo funerario de Abusir aparecen escenas de expediciones marítimas y de transporte de esclavos y de jarras de tipo levantino. A juzgar por el número de objetos egipcios hallados en Biblos, la VI Dinastía (2323-2150 a. C.) representa probablemente el período de apogeo de las relaciones entre Biblos y Egipto en el III milenio. Estamos ante una época de intensa actividad política y comercial en el país, durante la cual se intensifica notablemente la presión de la monarquía sobre los recursos de la periferia (Aubet, 2007: 253-259).

Las exigencias de un tráfico marítimo cada vez más intenso en la zona levantina debieron favorecer la proliferación de centros portuarios en la región a mediados del III milenio –como fue el caso de la primera ocupación de la isla de Tiro, de Tell Arqa y de Beirut–. Sin embargo, en este crisol cultural, Biblos supo aprovechar su posición privilegiada con Egipto para canalizar recursos procedentes del interior de Asia y convertirse así en la principal intermediaria en el comercio de larga distancia. Se inicia un período en el que se intensifica la circulación de plata y de cobre por todo el Próximo Oriente, probablemente en respuesta a la demanda de las grandes ciudades-estado de Mesopotamia y Siria. Las principales fuentes de plata y cobre fueron los distritos mineros del Amanus y de Ergani Maden, en Anatolia. El control de sus rutas de abastecimiento,

combinado con el comercio del cobre procedente de Dilmun, en el golfo Pérsico, pudieron sentar las bases de la prosperidad de Ebla en el III milenio (Moscati, 1999).

Así, a mediados del III milenio, surge la poderosa ciudad-estado de Ebla, cuya economía se había especializado en la manufactura a gran escala de textiles y productos agrícolas. Su posición privilegiada en la ruta entre Mesopotamia y el Mediterráneo la convertiría en el principal socio comercial de Mesopotamia y en canalizadora del oro egipcio, la plata anatólica y el cobre procedente de las minas de Magan gracias a sus contactos comerciales con Ur, Kish, Mari, Emar y Karkemish. De hecho, en los almacenes del palacio real de Ebla se han encontrado objetos de diorita, esteatita, cornalina, turquesa, cobre, estaño y madera de cedro, que denotan una vasta red de contactos internacionales que abarcan desde Irán, el golfo Pérsico y Anatolia, hasta Biblos y Egipto. Entre las piedras preciosas, una de las más cotizadas en Egipto fue el lapislázuli. Los egipcios lo importaban de Biblos, a donde llegaba a través de una compleja red de intermediarios desde las minas de Badakhashan en Afganistán, hasta Dilmun, Assur y Ebla (Scandone, 1994: 37-48; Aubet, 2007: 259-261; Del Cerro, 2016).

Tras la destrucción de la ciudad a finales del III milenio y el consiguiente cese de los contactos comerciales con Egipto durante el Primer Período Intermedio (c. 2200-2050 a. C.), las relaciones entre Egipto y Biblos se reanudan con la XII Dinastía (c. 1991-1783 a. C.), cuando Egipto se constituye de nuevo en un poderoso estado durante el Imperio Medio y reconoce una vez más a Biblos como su principal interlocutor en Levante. Así, una inscripción de Mit Rahina de época de Amenemhet II, alude a un barco que navega rumbo a Egipto con un cargamento de 231 troncos de cedro, además de plata, cobre, bronce, perfumes, aceites y resinas.

Biblos fue el punto de encuentro y fusión de dos civilizaciones, la egipcia y la cananea. En cierto modo, Biblos fue una creación egipcia, producto de la necesidad egipcia de adquirir unas materias primas. Egipto impulsó e inició estos contactos comerciales e institucionalizó unas relaciones que se prolongarían durante casi dos milenios.

4.2. Meggido

Esta ciudad fue uno de los centros más importantes de Palestina en la Antigüedad. Tras un período de abandono –entre el 2200 y el 2000 a. C.–, en el Bronce Medio IIa, se erigió una ciudad fortificada que se convirtió en uno de los centros más importantes de Palestina.

En un espacio de culto se halló un depósito de cerámica de tipo egipcio, perteneciente quizá al IV milenio a. C. Este conjunto, así como la escultura de Djehwty-Hetep, –nomarca del nomo XVI del Alto Egipto durante los reinados de Sesostris II y III– hallada dentro de otra estructura templaria, probaría el inicio de los contactos entre Egipto y Meggido en dicha época. En el cenotafio del nomarca en El Bersheh, está inscrito el título “puerta de todo el país extranjero”. La palabra “puerta” está relacionada con el término actual frontera y, por extensión, aduana, con lo cual el título hace referencia a la función de cobro de tasas aduaneras en las fronteras. Además, en una de las representaciones, un tal Djehwty-Hetep aparece presidiendo el censo del ganado. Algunos investigadores interpretan el hallazgo como la prueba del asentamiento del funcionario egipcio en Meggido encargado del envío de reses y de otros bienes a Egipto (Daneri Rodrigo, 2001: 68-72), pues en efecto el ganado formaba parte del servicio diario de ofrendas egipcio y posiblemente las necesidades internas superaban las existencias. Por ese motivo, era necesario el aprovisionamiento desde otras regiones productoras, como la Faja Siro-palestina. Sin embargo, teniendo en cuenta que por vía marítima el traslado era inviable, solo quedaba la posibilidad del traslado terrestre y su supervivencia a través del desierto. Atendiendo a este factor, otra posibilidad que es que dicho ganado fuera utilizado para la manutención de los egipcios instalados en la zona levantina.

Sea como fuere, lo que queda patente que el Estado egipcio monopolizó la circulación de los bienes en Egipto y probablemente en los enclaves controlados (Kempinski, 1989: 202-206).

Como conclusión, podemos aducir que Meggido funcionó durante el Bronce Medio como un centro proveedor y distribuidor de ganado, en el que los egipcios tuvieron un particular interés. Además, la situación geopolítica de la ciudad permitía controlar las rutas y los enclaves palestinos con el fin de proteger la zona frente a cualquier amenaza

externa. Así, Egipto se aseguraba el rápido y eficaz acceso a Siria y a sus productos y materias primas.

4.3. El ámbito Egeo

Al principio, la Creta minoica formó parte de este desarrollo internacional, como demuestra un pequeño número de importaciones egipcias encontradas en Cnosos a finales del III milenio a. C. Del mismo modo, varios escarabeos egipcios datados en el Primer Período Intermedio (c. 2160-2055 a. C.) han sido hallados en diferentes lugares de Creta y, desde el Período Minoico Medio I (c. 2000-1800) en adelante, los artesanos minoicos comenzaron a producir sus propios escarabeos-sellos, caracterizados por contener motivos cretenses en vez de jeroglíficos. Del mismo modo, los conceptos religiosos egipcios penetran en la sociedad isleña en esa misma época: por ejemplo, para época del Minoico Medio IA (c. 2000-1900 a. C.) se hallan diferentes elementos religiosos egipcios, como un sistro de terracota hallado en Arjanes. Sin embargo y aunque no podemos asegurar que estos objetos fueran usados del mismo modo en ambos países, la representación en el Harvester Vase (procedente de Agia Triada) de un sistro sostenido por un hombre que forma parte de una procesión religiosa sugiere la aceptación del significado ritual del instrumento (Kelder *et al.*, 2018: 9-17)

Alrededor del año 2000 a. C. se producen cambios trascendentales en Creta, pues es el momento de la construcción de los grandes palacios en numerosas ciudades, como Malia, Cnosos y Festos. A pesar de que la función concreta de estas estructuras sigue siendo desconocida, es muy probable que se erigieran como centros de la economía local y de la actividad religiosa. Así, es plausible que el contacto creciente con Egipto y otros estados del Próximo Oriente, incitara la construcción de estos primeros palacios minoicos y la formación de estructuras sociales que los sustentaran⁵.

⁵ Aunque la emergencia de los palacios en Creta en el II milenio a. C. fue debida en gran parte a un desarrollo indígena centrado en la explotación de los recursos naturales como el olivo y la vid, la agricultura por sí sola no puede explicar por qué este tipo de estructuras y la organización social asociada a ellas fue característica únicamente de Creta y no se reflejó en otras regiones del Egeo. Lo que distingue a Creta del resto de regiones es el comercio exterior con el Próximo Oriente, el litoral Siro-Palestino y Egipto. De este

Sin embargo, el contacto y los intercambios entre Egipto y Creta no fueron solo unidireccionales: los textos egipcios recogen, por ejemplo, la importancia de los aceites aromáticos minoicos, que eran usados en el embalsamamiento, y son numerosas las importaciones cerámicas que se producen en este momento. Los tipos cerámicos que llegan a Egipto eran asociados en la Creta minoica a la actividad cultural, y existen indicios de que los egipcios lo sabían y apreciaban la función religiosa de dichos recipientes, pues las usaban de manera similar. Del mismo modo, paulatinamente aparecen talleres artesanales egipcios, sobre todo en la zona del Delta del Nilo, que se dedican a fabricar copias de estas cerámicas minoicas; y por otra parte, no hay duda de que los metales ayudaron a impulsar el comercio marítimo minoico. La situación estratégica de Creta permitió la adquisición de cobre, normalmente proveniente de Chipre –ya fuera de manera directa o indirecta a través de diferentes enclaves comerciales situados en Levante–; de estaño, procedente de la actual Afganistán –obtenido vía Mari y Ugarit–; y de plata obtenida en la zona occidental y meridional de Anatolia, así como de la Península Balcánica (Kelder *et al.*, 2018: 24-28).

En Egipto, el período conocido como Imperio Medio comenzó alrededor del año 2055 a. C. y terminó hacia el año 1650 a. C. Aunque no está del todo claro qué causó el colapso de la dinastía, los efectos fueron evidentes: Nubia, la región meridional de donde se extraía la mayor parte del oro egipcio, se separó e inició una propia regencia indígena; y varios gobernantes procedentes de la zona cananea se establecieron en el Delta del Nilo, fundando Avaris. Así, durante el curso del siglo XVII a. C., Avaris se convirtió en un centro urbano cosmopolita de unas 250 hectáreas de extensión y que alojó a entre 25 y 40.000 personas. Este ascenso meteórico se produjo, sin duda, gracias a la riqueza que aportó el comercio marítimo con el Levante y Chipre, así como con la Creta minoica (Bietak, 2016: 263-274).

No obstante, en este mismo momento se produjeron cambios notables en Creta. Alrededor del 1700 a. C., los palacios de la isla fueron destruidos, muy posiblemente por una serie de terremotos, aunque no podemos excluir la existencia de conflictos humanos. Sin embargo y a pesar de las destrucciones, los asentamientos y palacios fueron rápidamente reconstruidos y a escala aún mayor. Con ello, Creta no solo afianzó su poder

modo, este concepto palaciego, así como ciertas nociones de realeza o religión –como el uso del sistro– quizá fueran introducidas en Creta a través del comercio marítimo.

marítimo, sino que, es más, inició una expansión que llegó hasta lugares como Mileto, situada en la costa occidental de Anatolia. En un texto procedente de Mari fechado a comienzos del siglo XVIII a. C., se dice que mercantes procedentes de *Kaptara* (nombre acadio para Creta) visitaron el puerto sirio de la ciudad de Ugarit, aparentemente para comprar estaño y textiles. Otro texto procedente de la misma ciudad hace referencia a la importancia de los textiles, las vasijas de oro y las armas de oro con empuñaduras de lapislázuli manufacturadas en Creta. De la misma forma, durante el siglo XVII a. C., frescos de estilo minoico decoraban los palacios de Alalakh (Siria) y Tel Kabri (Israel), indicando que estos artesanos cretenses fueron contratados por las elites levantinas (Yener, 2009: 48-50; Peyronel, 2020: 45-58).

Como vemos, el arte minoico tuvo una expansión internacional. Es más, durante la siguiente unificación de Egipto bajo el reinado tebano, los minoicos aparecen cada vez con más frecuencia en el registro arqueológico egipcio, lo que subraya la importancia comercial que mantuvo durante el Imperio Nuevo (c. 1550-1069 a. C.) (Judas, 2015: 123-134).

Además del comercio, algunos hallazgos en Grecia sugieren posibles lazos diplomáticos. En este sentido destacan algunos objetos que contienen el cartucho real de Amenofis III o de su esposa, la reina Tiyi, que se han encontrado, precisamente, en los sitios que se mencionan en la inscripción de Kom el Hetan, que narra la expedición diplomática egipcia que visitó las principales ciudades del mundo micénico. Así, durante el reinado de Amenofis III y su sucesor Ajenatón los contactos entre Egipto y el mundo micénico alcanzaron un nuevo nivel de intensidad y diversidad. En ningún otro lugar es tan evidente como en Tell el-Amarna, donde se han hallado alrededor de 2000 fragmentos de cerámica micénica (Cline, 1987: 1-36).

Los contactos entre Egipto y el mundo egeo evolucionaron desde el comercio irregular de objetos preciosos y materias primas hasta lazos más profundos que incluyeron el intercambio de artistas y tecnologías –se ha atestiguado la introducción del cultivo del olivo en Egipto (Kelder, 2009: 339-352)– y misiones diplomáticas. En este sentido, también tenemos testimonios de que Micenas proveyó soldados para Ajenatón. Junto a un recipiente cerámico micénico completo se descubrieron varios fragmentos de un papiro en el que se representa una batalla entre las fuerzas egipcias y las tribus libias, incluyendo una representación de un soldado egipcio bajo coacción. Acercándose a este, un grupo de soldados que, a juzgar por sus faldellines blancos típicos egipcios, parecen

acudir en su ayuda. Sin embargo, a diferencia de las fuerzas egipcias regulares, estos guerreros visten armaduras de cuero y cascos amarillos con una especie de estrías verticales. Es casi seguro que estamos ante la representación de cascos de colmillo de jabalí, un tipo egeo único que fue usado por la elite micénica (Schofield y Parkinson, 1994: 157-170).

Como hemos comentado anteriormente, desde el reinado de Ajenatón en adelante, la cerámica micénica es regularmente importada a Egipto y, como sucediera con la cerámica minoica en el pasado, los artesanos egipcios producen su propia versión de estas formas extranjeras. Del mismo modo, la plata se populariza entre la elite egipcia y la reina Nefertari, esposa del faraón Ramsés II (c. 1279-1213 a. C.), es retratada en las paredes de su tumba en el Valle de las Reinas luciendo pendientes de plata de tipo micénico. La presencia de mercenarios en Amarna y Pi-Ramsés debe entenderse, sin embargo, más bien como una iniciativa privada que como el resultado de un acuerdo diplomático. El descubrimiento en la isla de Salamina de una lámina de bronce que formó parte de una costosa armadura de un soldado egipcio sugiere que algunos de estos soldados, después de hacer fortuna en el ejército egipcio, podían regresar a casa con su equipación. Sin embargo, no todos los soldados micénicos ingresaron en el ejército egipcio de manera voluntaria, muchos de ellos serían prisioneros de guerra. De hecho, la presencia de estos mercenarios coincide, en los textos diplomáticos de Amarna, con las referencias a piratas que interrumpían las rutas comerciales y asaltaban las cosas chipriotas (Kelder *et al.*, 2018: 9-17).

4.4. Chipre

Las fuentes egipcias, ugaríticas y acacias indican que la isla de Chipre desempeñó un papel fundamental como intermediaria en la mayor parte de los intercambios de bienes realizados en el Mediterráneo Oriental. El material arqueológico hallado en la isla revela que las condiciones internas fueron pacíficas y permitieron el desarrollo de un floreciente intercambio interestatal durante el Bronce Tardío. Debido a su papel de intermediaria entre Oriente y Occidente, el destino político y económico de Chipre dependía de dos factores –ninguno de los cuales podía ser controlado por los mismos chipriotas–: la

situación política en el ámbito del Mediterráneo Oriental y la demanda exterior de productos chipriotas y del Egeo. El patrón de asentamientos indica la existencia de grandes centros urbanos en las costas este, sur y oeste –Enkomi, Kitión, Hala Sultan Tekke, Kalavastos, Maroni y Maa–, que se habrían desarrollado como centros de actividad industrial y comercial (Gestoso Singer, 2008: 49-51).

Mediante el estudio de las fuentes egipcias, hititas, ugaríticas y mesopotámicas, datadas entre los siglos XVIII y XII a. C., Portugalí y Knapp (1985) mantienen que esta isla fue considerada como un punto de trasbordo para el intercambio interestatal de bienes en el Mediterráneo. Además, la cerámica chipriota, minoica y micénica hallada en Ugarit; las tablillas chipro-minoicas halladas en Enkomi y Ugarit; y la cerámica chipriota del tipo “Micénico rústico” encontrada en Kitión y Enkomi, confirman este papel de Chipre como intermediaria en los intercambios entre el Egeo, la costa asiática y Egipto.

Del mismo modo, el enorme material extraído en Egipto, indica que la cerámica chipriota fue objeto de un intercambio especializado. La cerámica chipriota hallada en Tell el-Daba, como jarras y jarritas de cuello estrecho del tipo de “base anular”, “roja lustrada” y “bicolor”, indica que los chipriotas intercambiaron algún líquido que habría sido transportado en estos recipientes especiales. Este tipo de recipientes habría sido distribuido por todo el territorio egipcio, llegando hasta Nubia, y fue también exportado a Creta y la zona siro-palestina, alcanzando su apogeo bajo el reinado de Tutmosis III. La mayor parte de esta cerámica consiste en contenedores en forma de huso y ha sido hallado en contextos funerarios de Egipto, así como en templos chipriotas, en Levante y Anatolia (Gestoso Singer, 2008: 101).

La cerámica chipriota hallada en tumbas de Saqqara, Kahun, Sidmant y Aniba, datada en los reinados de Hatshepsut (c. 1479-1457 a. C.) y Tutmosis III (1479-1425 a. C.), indica la existencia de dos categorías: una cerámica fina destinada a los altos funcionarios de la corte –a juzgar por la exclusividad de sus formas, a su decoración y al contexto funerario en que fue hallada– y otra común con predominio de formas cerradas, destinada a funcionarios menores y a particulares –a tenor de su pobre decoración, por su contenido, y por el contexto funerario y doméstico en que fue hallada–. Respecto de otros productos chipriotas, el material arqueológico y los textos egipcios y acadios revelan un intercambio de aceites perfumados, ungüentos, especias y vino, que integraron un circuito de bienes de prestigio. Por otro lado, los escarabeos egipcios conmemorativos de Amenofis III hallados en Paleopaphos-Skales, y el anillo de oro con la cartela de Tutmosis

III registran la circulación de bienes, que fue ininterrumpida desde finales del Reino Medio hasta la XIX Dinastía egipcia (Gestoso Singer, 2008: 58).

5. Las rutas de intercambio

5.1. Las rutas de comunicación con Siria-Palestina

Graciela Gestoso Singer (2008: 83-86) realiza una propuesta global que comprende:

- Rutas marítimas:
 - Durante la XVIII Dinastía se utilizó la “Vía Mediterránea”, que bordeaba, mediante cabotaje, las costas del Mediterráneo desde el delta del Nilo hasta el norte de Siria. La ruta continuaba desde Minet el-Beida –la ciudad puerto de Ugarit– hasta Chipre y, finalmente, alcanzaba la costa sur de Asia Menor. Los enclaves más importantes localizados en el recorrido siro-palestino de esta ruta marítima fueron, de sur a norte: Gaza, Jaffa, Dor, Akko, Tiro, Sidón, Biblos, Sumur y Minet el-Beida.
Esta opción marítima tuvo ciertas ventajas respecto de las terrestres. Por un lado, permitía el transporte de un mayor volumen de productos gracias a la mayor capacidad de carga de los barcos respecto de la tolerada por los animales de carga y el hombre. Por otro lado, los costos del transporte marítimo eran menores en función de variables como distancia-tiempo. De ahí que la mayor parte del grano intercambiado entre Egipto, Asia Menor y Levante se transportara por mar.
- Rutas terrestres:
 - Los *Anales de Tutmosis III* y las *Cartas de El Amarna* permiten reconstruir el trayecto de la *Via Maris*. En su primera sección, esta ruta corría paralela a la línea de costa a unos siete kilómetros tierra adentro. Su trayecto partía

siguiendo la dirección del “Camino de Horus”⁶, llegaba a Rafia, Laban, Sharuhen, Yurza, Beth-Eglaim, Gaza; después se dirigía hacia Jaffa, Gath, Lod, Aphek, Socoh y Yaham. A partir de la región del Sharon, la ruta se bifurcaba en dos secciones:

- Una por la costa, que pasaba por Dor y llegaba hasta Akko.
 - Otra hacia el noroeste, que atravesaba el valle de Jezrael y llegaba hasta Meggido. En Meggido, la ruta se dividía nuevamente en tres direcciones:
 - Hacia el Noroeste: atravesando Akko, Biblos, Sidón, Tiro, Sumur, Ugarit y Ura.
 - Hacia el Noreste: por Galilea hasta Hazor. A su vez, esta sección se bifurcaba: un ramal hasta Damasco, Tadmor y el Éufrates; y otra hasta Qadesh, el Biqa libanés, Aleppo y Karquemish.
 - Hacia el Sudeste: desde el valle de Dothan, Jezrael, Taanach hasta Beth Shean, donde una ruta llegaba hasta Ashtaroth y otra hasta Hazor y Damasco.
- El “Camino Real”, la ruta de las tierras altas que corría paralela a la *Via Maris*. Partía de Damasco, donde confluían todas las vías caravaneras procedentes de Irán, Mesopotamia y Arabia. De norte a sur, su recorrido era: Damasco, Ashtaroth, Karnaim, Ham, Dibón, Monte Seir y Edom. A partir de aquí, se bifurcaba: la ruta norte se dirigía hasta Zin-Kadesh-Barnea; y la ruta sur o “Camino del Monte Sinaí” corría desde las tierras altas de Edom, pasaba por Arabia y Eilat y cruzaba el desierto de Parán hacia Egipto.
- Además, existían numerosas vías secundarias interregionales y transversales. Gracias a los *Anales de Tutmosis III* y las *Cartas de El Amarna*, se conoce la existencia de rutas que unían las tierras altas con las

⁶ El Papiro Anastasi I (ANET, 476-478), del reinado de Ramsés II, menciona específicamente las vías de circulación. En el documento, se indica que el punto de partida del “Camino de Horus” era la fortaleza de Sile, ubicada a unos tres kilómetros al este de Qantara. Sin embargo, conocemos dos documentos anteriores que hacen referencia al mismo Camino de Horus: *la Enseñanza para Merikara* y el *Cuento de Sinuhé*. El itinerario de dicha ruta aparece también recogido en una serie de relieves pertenecientes al reinado de Seti I.

tierras bajas y atravesaban las regiones de Negev, Judea, Efraím, Galilea y Transjordania.

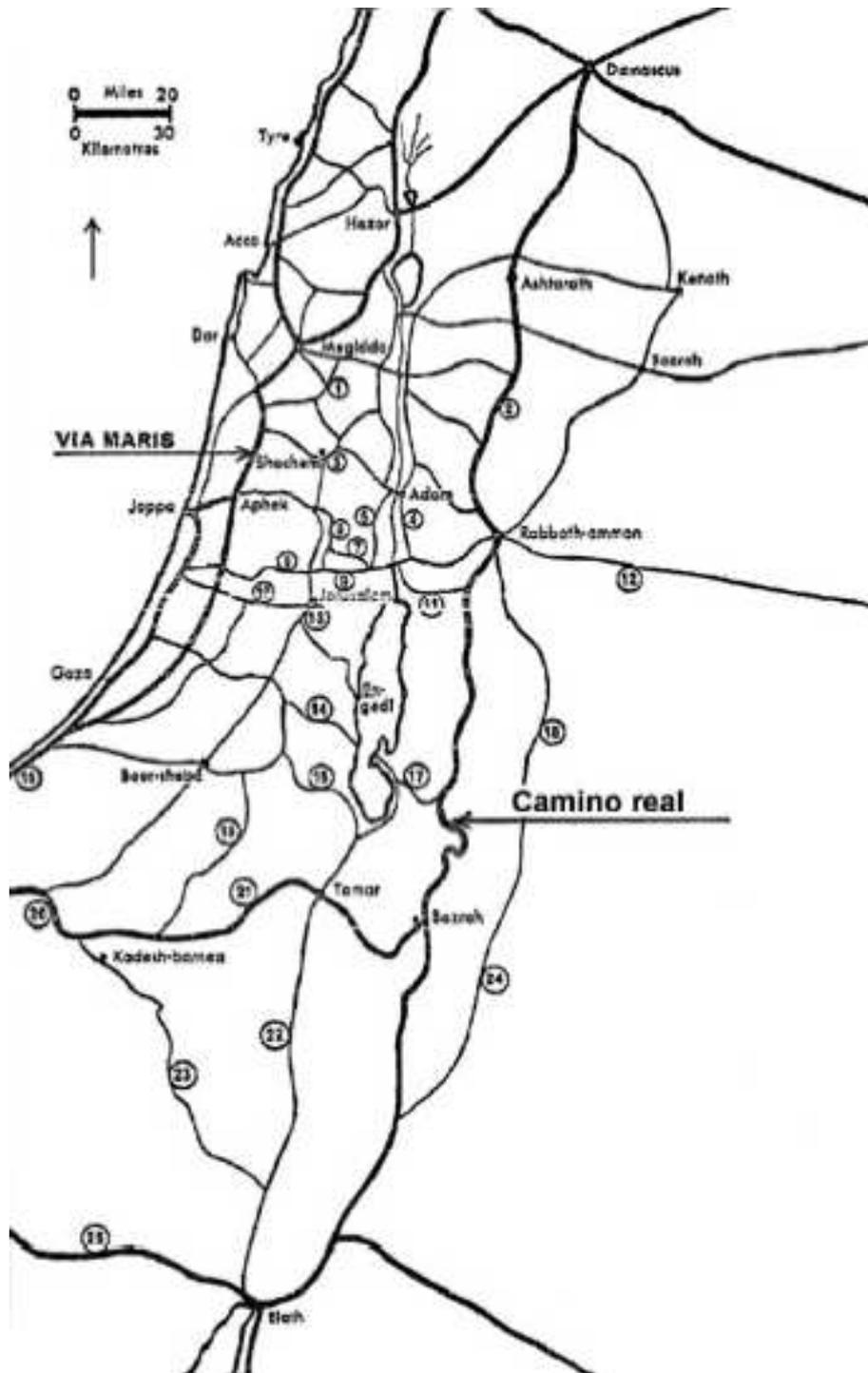


Fig. 4. Mapa en el que se señalan las rutas terrestres de comunicación entre Egipto y Siria-Palestina (siglos XV-XIV a. C.). 1. Camino a Beth-haqqan. 2. Ruta a Barhan. 3. Camino a los robles sagrados. 4. Camino del valle. 5. Camino del Jardín. 6. Camino a Ophrah. 7. Camino del desierto. 8. Camino de Beth-Haran. 9. Camino del Arabah. 10. Camino a Beth-Shemesh/Ruta a Timnah. 11. Camino a Beth-Jashimath. 12. Camino de los Beduinos. 13. Camino a Ephrath. 14. Camino a Moab. 15. Camino a Edam. 16. Camino a la Tierra de los Filisteos. 17. Ruta a Horonaim. 18. Camino del desierto de Moab. 19. Camino a Atharim. 20.

Camino a Shur. 21. Camino al Arabath. 22. Camino al Mar Rojo. 23. Camino a las Tierras Altas de los Amorreos. 24. Camino del desierto de Edom. 25. Camino al Monte Seir (Gestoso Singer, 2008: 170, fig. 6).

5.2. Las rutas en el ámbito Egeo

Algunos investigadores, basándose en el hallazgo de elementos cerámicos egipcios en Micenas que interpretan como intercambio formal y regular de regalos entre gobernantes, mantienen que durante el reinado de Amenofis III existió un contacto directo entre Egipto y Micenas a través del envío de delegaciones diplomáticas y comerciales egipcias (Hankey, 1981: 45-46).

Del mismo modo, estos autores se han basado en la lista topográfica de Kom el-Hetan –templo funerario de Amenofis III–, que menciona catorce topónimos correspondientes al mundo egeo –Keftiu, Tinay, Amnisos, Faistos, Kydonia, Micenas, Tegai, Mesenia, Nauplia, Kythera, Ilios, Cnossos, Amnisos y Lyktos– para confirmar la hipótesis de los contactos directos entre el mundo egeo y Egipto (Daneri Rodrigo, 2001: 82-92).

Sin embargo, otros expertos, como Albright (1956: 144-164) y Kitchen (1966: 23-24), afirman que dichos topónimos corresponderían al itinerario seguido por alguna de las delegaciones diplomáticas o comerciales emprendidas durante el reinado de Amenofis III. Por su parte, Merrillees (1972: 281-294) sostiene que los nombres no están ordenados geográficamente y, por lo tanto, no conforman ni un itinerario ni una realidad histórica.

La reiteración de ciertos topónimos –como Tinay y Amnisos– prueba que la lista no está ordenada y probablemente corresponde a una copia de una lista anterior –tal vez la de Tutmosis III de Karnak–, que respondería a un itinerario tradicionalmente utilizado por los mercaderes egipcios (Ventris y Chadwick, 1959: 136).

Si bien pudieron existir intercambios directos entre el Egeo y Egipto durante la XVIII Dinastía, las fuentes epigráficas y arqueológicas indican que, en gran parte, los contactos fueron indirectos ya que, desde el Bronce Tardío I, se habría utilizado a Chipre como intermediaria en las transacciones comerciales con la costa asiática y Egipto. Tanto los hallazgos de material chipriota –cerámica hallada en Ugarit, tablillas chipro-minoicas

halladas en Enkomi y cerámica chipriota del tipo “Micénico rústico” (o “estilo del granero”) encontrada en Kition y Enkomi– en la zona asiática, como los hallazgos de objetos suntuarios egipcios –escarabeos conmemorativos de Amenofis III– en Chipre, Rodas y Creta indican las escalas en la ruta desde Egipto hacia Grecia (Daneri Rodrigo, 2001: 82-92).

Merrillees (1973: 175-186) sugiere que los mismos mercaderes que transportaron la cerámica micénica, también llevaron la chipriota y que, a su vez, estos fueron comerciantes de la costa siria. Sin embargo, la mayor demanda de cerámica micénica por parte de la sociedad amarniense no determina el origen sirio de los mercaderes. Resta, por tanto, probar la presencia de mercaderes chipriotas en el Egeo y su papel de intermediarios en el comercio en el Mediterráneo.

Algunos textos micénicos del Lineal B registran hechos que sugieren la existencia de contactos comerciales entre chipriotas y micénicos y la presencia de mercaderes chipriotas en el Egeo (Dickinson, 2000: 297-308).

No obstante, las fuentes procedentes del Egeo no sugieren la presencia de barcos chipriotas en el mar Egeo durante el Bronce Tardío (Daneri Rodrigo, 2001: 82-92). Sin embargo, el pecio hallado en Ulu Burun (Turquía), transportaba rumbo al oeste una gran cantidad de cerámica chipriota cuando naufragó. Aunque el origen del barco no ha sido determinado, se cree que procedía de Chipre debido a la posición en que fue hallado y la dirección que seguía (Karageorghis, 2004: 43-50).

En lo que respecta a las *Cartas de El Amarna*, en la EA 114 se destaca el papel de Chipre como intermediaria entre Siria y Egipto ante circunstancias adversas. Del mismo modo, las EA 33 a 40 confirman la presencia de mercaderes chipriotas en la misma ciudad de El Amarna. Tras la muerte de Ajenatón y durante el reinado de Tutankamón se produjo una interrupción en los contactos comerciales con el mundo egeo, a juzgar por la ausencia de cerámica micénica en Chipre. En suma, según nuestras fuentes es posible reconstruir con relativa precisión la ruta comercial. Atravesando el mar Egeo, con escala en Creta (Amnisos, Cnossos y Festos) o en alguna de las islas Cícladas (Siros, Ceos, Andros, Melos, Tera, Anafe, Astipalaia, Delos, Naxos o Amorgos), se dirigía a los puertos de la costa sur de la isla de Chipre (como Kitión). Los mercaderes chipriotas transportaban las mercancías a través de la ruta ultramarina hacia Medinet el-Beida; y de ahí se llevaban los objetos a Egipto (*idem*: 40-43).

5.3. Las rutas entre Egipto y Chipre

Kemp y Merrillees (1980) han estudiado las rutas de intercambio que recorrieron el Mediterráneo Oriental durante el Bronce Tardío. Chipre se encontraba en el trayecto de la ruta tradicional de navegación que discurría en sentido contrario de las agujas del reloj: desde Grecia continental se alcanzaba Creta, luego hacia el sur se llegaba a Egipto, de allí se ponía rumbo a Siria-Palestina y Chipre, para seguir hacia el Egeo, pasando por la costa sur de Anatolia, Rodas y las Cícladas, finalizando en la Península Balcánica.

Watrous (1992) ha descubierto la existencia de una ruta, en el sentido horario, que partía desde Egipto y, vía Marsa Matruh, alcanzaba Creta y Grecia continental, para llegar, a través de las Cícladas, Rodas y la costa sur de Anatolia, hasta Chipre, Siria-Palestina y concluir en el punto de origen.

En lo que respecta concretamente al intercambio de bienes entre Chipre y Egipto, la vía utilizada normalmente fue la ultramarina desde la costa noreste de la isla –Salamina y Enkomi– hasta el puerto de Minet el-Beida –en la costa norte de Siria– y, en su segundo tramo, mediante navegación de cabotaje se bordeaba la costa siro-palestina –con escalas en Biblos, Sidón, Tiro, Tel Nami y Dor– y se alcanzaba Egipto (Gestoso Singer, 2008: 51-52).

6. Relaciones comerciales en el I milenio a. C.: los intercambios con el área griega

El paso de la Edad del Bronce a la Edad del Hierro estuvo marcado, como es bien sabido, por la crisis del siglo XIII a. C., que puso fin a los sistemas políticos que habían dominado durante el II milenio. Al oeste del Éufrates, las migraciones de los denominados “Pueblos del mar” quebraron el equilibrio político regional de final del Bronce Reciente, disolviendo al Imperio hitita, forzando la retracción de Egipto y destruyendo los pequeños reinos de la franja siro-palestina –especialmente Ugarit y Alalakh– (Cline, 2018: 29-34). La destrucción de los sistemas palatinos desestructuró temporalmente la red de los contactos interregionales. Así, las economías principales del

II milenio a. C., centralizadas y burocráticas, dieron paso a formas económicas menos centralizadas y a una actividad marítima de mayor independencia.

Las redes de la Edad del Bronce, operadas desde el sistema palacial, serán reemplazadas por las controladas por las ciudades-estado mercantiles que surgen como unidades comerciales independientes. Fenicia y la costa filisteá, ligadas a Chipre desde la Edad del Bronce por lazos de intercambio, fueron el núcleo de la primera expansión hacia el Mediterráneo occidental en los siglos X y IX a. C. Así mismo, en el sur del Levante la prosperidad del reino de Israel estuvo ligada a sus relaciones comerciales con Tiro y al paso de las caravanas árabes por su territorio. En los siglos siguientes, el ascenso de Asiria y sus demandas de tributo y de intercambio a las ciudades costeras impulsó una mayor extensión en los recorridos de aquellas y el establecimiento de estaciones de intercambio para la obtención de materias primas de gran valor, especialmente metales. El área egea estableció también lazos comerciales con el oeste, entrando en competencia con los de Levante. En una nueva escala de integración, desde el siglo VIII a. C. en adelante, los imperios asirio, neobabilonio y persa y las ciudades-estado costeras se complementaron para llevar a cabo el comercio exterior.

En el comercio del I milenio a. C. prevaleció la navegación costera y la segmentación de los recorridos sobre la navegación de largas distancias. La existencia de zonas de influencia regionales que se superponían y complementaban, explica la complejidad de las redes que podían ser operadas y la multiplicidad de sus gestores. Un circuito, en uso desde la Edad del Bronce, seguía el siguiente recorrido: desde Grecia continental hacia Creta, Egipto, Siria-Palestina y Chipre y hacia el oeste por la costa sur de Anatolia a las Cícladas y, de regreso, a Creta y la Península Balcánica.

Los puntos de entrada a Egipto desde el Mediterráneo fueron las bocas de los brazos principales en los que se abría el delta del Nilo y cuyo número fue variable según las épocas. Una vez en el Delta, la circulación este-oeste estaba garantizada por diferentes vías internas. Durante el Imperio Medio era posible navegar desde la fortaleza de Sile – en la frontera este– hasta la residencia real –en la región de Menfis–. El canal bítico, que unía las ramas pelusíaca y canópica del Nilo, reemplazó en el siglo VII a. C. a una antigua ruta terrestre transversal, que unía las ciudades de Sais, Sebennytos, Hermópolis, Mendes y Tanis (Daneri Rodrigo, 2001: 131-134).

Como hemos visto, la arqueología ofrece una sólida fuente que permite localizar y analizar las influencias culturales orientales que se produjeron en Grecia durante los

siglos VIII y VII a. C. Numerosos objetos procedentes del área oriental aparecen en emplazamientos griegos –especialmente en la rápida evolución de los santuarios–, y, al mismo tiempo, el estilo representativo griego es sometido a modificaciones básicas mediante la introducción de imitaciones que transforman los motivos del arte oriental. Sin embargo, el establecimiento de estilos locales y, por tanto, la identificación del origen de algunas piezas continúa en proceso. Además, muchos yacimientos del Próximo Oriente continúan inexplorados o parcialmente estudiados, debido al complicado contexto político de la zona. No obstante, el desarrollo de los entornos cultural y económico parece estar firmemente establecido, subrayándose el protagonismo primordial de Siria, que funcionó como enclave que interconectaba las diferentes influencias culturales: hititas, urartios, asirios y egipcios (Albright, 1956: 144-164; Dever, 1992: 99-110).

En cuanto a Grecia, el comercio con Oriente, aunque muy debilitado, nunca se interrumpió completamente. Existen piezas importadas en los siglos X y IX a. C. y su número se incrementa notablemente en el siglo VIII a. C. y, más aún, en la primera mitad del VII a. C. El origen exótico queda demostrado en el caso de las tallas de marfil, de los huevos de avestruz o de las conchas tridacna, procedentes del Mar Rojo, que aparecen en el siglo VII a. C. Del mismo modo, el uso y la propagación de gemas y sellos se produce gracias al contacto con Oriente. Cerca de un centenar de sellos procedentes de Siria-Cilicia se han encontrado en Pitecusa e Isquia; amuletos decorados al estilo sirio o egipcio se hallaron en las tumbas de Lefkandi, y el príncipe que fue enterrado en el Herón de Eretria portaba un escarabeo de oro. Cilindros-sellos, típicos del área de Mesopotamia, se encontraron tanto en Olimpia, como en Samos y Delos. Las evidencias en el campo metalúrgico son todavía más impresionantes. Cuencos fenicios de bronce y plata fueron abundantemente transportados como objetos de lujo. Además de en Chipre se han encontrado en Atenas, Olimpia y Delfos. Han sido identificados con las cráteras de Sidón mencionadas por Homero; su técnica y estilo aparecen muy cercanas a las descritas en la *Iliada* en relación al escudo de Aquiles. Otros objetos metálicos llegaron a Grecia desde la misma región, o desde el norte de Siria, o incluso desde Urartu: una nueva forma de grandes calderos sobre trípode decorados con sirenas o serpientes. Los artesanos griegos adoptaron rápidamente la técnica para crear sus propias *masterpieces* (Burkert, 1992: 15-22; Dickinson, 2006; Morris, 2009: 64-80).

Chipre y Creta, gracias a su localización geoestratégica, se mantuvieron en contacto continuo con el horizonte orientalizante. Rodas se convirtió en un enclave importante también a lo largo del siglo VIII a. C. En Samos, el influjo de las divinidades orientales parece sentirse alrededor del año 700 a. C. Todos los grandes sitios sagrados que florecieron en el siglo VIII a. C., como Delos, Delfos y Olimpia, han aportado una gran cantidad de material oriental (Coldstream, 1998).

Por otra parte, los motivos pictóricos orientales aparecen también en otro tipo de manufacturas, como las cerámicas. El tema del “Señor (o Señora) de los Animales”, que se remonta a las tradiciones de la Edad del Bronce, se retoma junto a otras representaciones características de caza animal, en particular, la del león. La moda exótica pone en relieve la representación de bestias –grifos, esfinges, sirenas– que también proviene de la Edad del Bronce, pero se adapta a los nuevos gustos. La quimera puede vincularse claramente con las representaciones hititas, mientras que el tritón –un hombre con cola de pez– parece proceder de Mesopotamia. Finalmente, el motivo del Árbol de la Vida debe mencionarse, así como los frisos de palmeras y lotos (Morris, 2005: 30-55; *idem*, 2009: 64-80).

Así mismo, la iconografía religiosa presenta ciertos cambios. La herencia micénica cede ante los ejemplos orientales. Las estatuillas de bronce de guerreros-dioses blandiendo su arma en su mano derecha, originarias de la región sirio-hitita, aparecen en Grecia a finales del período micénico y fueron emuladas durante el siglo VIII a. C. A pesar de que las representaciones de guerreros en contexto griego siguen siendo tema de disputa, no hay duda de que las imágenes posteriores típicamente griegas de Zeus y Poseidón, blandiendo respectivamente el rayo y el tridente, derivan de estas estatuillas. La representación del rayo en la mano del dios del tiempo, en particular, recuerda claramente al modelo oriental. Algo diferentes son las representaciones de divinidades femeninas desnudas, de pie, que ofrecen sus pechos, realizadas tanto en forma de relieves metálicos –especialmente en la joyería de oro–, como en simples tablillas de arcilla a partir de moldes. Normalmente se le denomina Astarté-Afrodita y es muy común en la zona de Siria. Otro tipo de imágenes divinas fueron importadas. En Grecia, las diosas fueron rápidamente provistas de ropas, pero la imagen oriental siguió manteniéndose. Es más, estas imágenes de diosas fueron vestidas imitando el lujo oriental, como los ornamentos de Hera que se nombran en la *Iliada*.

Vinculadas a las actividades culturales parecen estar las curiosas máscaras que se han encontrado en santuarios griegos como Samos y Esparta. Se trata de caretas grotescas que imitan a las orientales del monstruo Humbaba, rival de Gilgamesh y de Enkidu en el Bosque de los Cedros; pero incluso la forma de bol del ónfalo que se convierte en universal empleado en la libación del ritual griego es de tipo oriental. Por encima de todo, el incienso, generalmente introducido en este momento en las ofrendas a los dioses, mantiene el origen oriental, así como su nombre: *libanos* y *myrrha* (Burkert, 1992: 15-22).

Una de las áreas de la religión griega en la que se acusa mayor influencia oriental es en la construcción de grandes altares para ofrendas y, sobre todo, la erección de templos que ejercen como moradas de las divinidades. No parece existir ningún templo anterior al siglo VIII a. C., momento de la mayor influencia orientalizante en Grecia. La muestra más peculiar de mezcolanza entre el culto indígena, el fenicio y el griego aparece atestiguada en Kommos, en la costa sur de la isla de Creta. Evidentemente, gracias a su localización geoestratégica, se convirtió en lugar de paso, donde las embarcaciones en tránsito aprovechaban para anclar, reponer provisiones y homenajear a las divinidades locales. El uso del lugar de culto está documentado desde el siglo X a. C., con varias estructuras todavía identificables –gracias a los restos encontrados de comidas rituales y figurillas votivas–. Sin embargo, a finales del siglo IX a. C., se distingue un santuario fenicio, con tres pilares que representan el centro sagrado, entre las cuales se realizaba la cremación de las ofrendas. Más tarde, a la estructura se le añadieron elementos arquitectónicos griegos. Así, Kommos es uno de los puntos de encuentro entre la cultura religiosa fenicia y griega más remarcables (Shaw, 1998: 13-27).

Los mercaderes fenicios siempre han sido considerados como los transportistas de la cultura oriental, los proveedores de las importaciones orientales a los griegos, de acuerdo con la imagen presentada en la *Odisea*: Homero considera a los *Phoinikes*, hombres de Sidón, como productores de costosos productos metálicos, comerciantes del mar que, ocasionalmente, se dedicaron a la piratería. La presencia fenicia está claramente atestiguada en Cos y Rodas, y las huellas de su presencia nos han llevado hasta Éfeso. Sin embargo, las excavaciones de Al Mina demostraron un avance griego en territorio oriental. La expansión de los griegos y los fenicios en el Mediterráneo aparece desde el inicio como una competición. Ambas potencias parecen empezar estableciendo bases para el comercio exterior, siguiendo la práctica anterior asiria, pero posteriormente llegan

a fundar ciudades independientes, movimiento que conocemos como colonialismo. Las principales colonias fenicias fueron Kition en Chipre y Cartago en África; y Grecia fundó sus principales emporios comerciales en el sur de Italia y Sicilia. Este desarrollo dio paso a nuevas formas de competencia política (Pappa, 2013).

Sin embargo, las conexiones comerciales puestas en marcha, primero de la mano de los fenicios y después de la mano de los eubeos, no fueron los únicos canales de contacto mutuo. Contactos e intercambios culturales más íntimos tuvieron lugar a través del artesanado. Se ha sugerido que, desde finales del siglo IX a. C., artesanos orientales emigraron a las ciudades griegas y transmitieron sus conocimientos a los griegos. En tiempos de las grandes expansiones y conquistas asirias, las migraciones de refugiados han sido demostradas, especialmente en el caso de Creta. Una familia de orfebres de oro y de talladores de gemas utilizaron una tumba típica minoica –el tolos–, donde consagraron un depósito votivo de estilo oriental alrededor del año 800 a. C. Un taller especializado en el trabajo del bronce produjo el tímpano y los escudos –de iconografía claramente asiria– que se encontraron en la cueva de Ida. Finalmente, tumbas de estilo sirio, comparables con aquellas próximas a Karkemish, se encontraron en Afrati, en el centro de Creta en la primera mitad del siglo VII a. C. Estas edificaciones son claros indicadores de las migraciones que tuvieron lugar, en dos fases, antes del año 800 y de nuevo alrededor del año 700 a. C., correspondientes a las campañas militares asirias (Hoffman, 2000).

Las pruebas con que contamos actualmente –en una línea de investigación de muy hondo calado en la actualidad sobre la salida de los tradicionalmente llamados “Siglos Oscuros” (Bull, 2005; Brandherm y Trachsel, 2008; Wells, 2008; Broodbank, 2013)– permiten conectar la aparición de productos orientales no solo con el comercio de intermediarios, sino también con el aprendizaje y la enseñanza que se produjeron a través del contacto directo, de ahí que la adopción de nuevas técnicas no derive únicamente de la simple compra de productos elaborados.

CAPÍTULO 3. EL ESTABLECIMIENTO DE LA LEYENDA DE LOS PIGMEOS

“Por fin se logró cuanto podía lograrse en el espacio de un par de horas: el pigmeo fue medido, retratado, saciado, obsequiado e interrogado hasta la extenuación. Se llamaba Adimokuh y era cabeza de una familia que constituía una pequeña colonia de pigmeos a cosa de media hora del poblado. De su propia boca obtuve la confirmación de que el nombre de su pueblo es *akka*. Los *akkas* habitan una extensa faja de tierra al S de la región ocupada por los monbutts, cuyos vecinos inmediatos son”, palabras de Georg August Schweinfurth, explorador alemán cuando descubrió a los pigmeos *akkas* (Treue, 1948).

La leyenda de los pigmeos, ya recogida en los poemas homéricos y posteriormente representada en los frescos pompeyanos, tras su adaptación durante el helenismo, generó durante más de un milenio la atención de eruditos, geógrafos, naturalistas y artistas: son innumerables los soportes sobre los que aparecen las representaciones de estos pequeños seres de cabeza enorme, vientre hinchado, piernas arqueadas y siempre en situaciones dinámicas o de disputa (Monceaux, 1891: 1-64).

Ciertamente, casi todos los autores antiguos hasta bien entrada la época bizantina conocían, al menos de oídas, a esta raza de enanos y ninguno, a excepción de Estrabón, dudó de su existencia real. Cuando las grandes expediciones del siglo XIX descubrieron las poblaciones pigmeas del África ecuatorial, la excitación fue inmensa: un antiguo mito se revelaba como verídico. Así, estas figuras procedentes de un lugar lejano fantasmagórico, enfrentan al historiador con un doble problema metodológico. Por una parte, no se trata de una raza fabulosa: existieron. Seducidos por esta realidad, muchos investigadores modernos han tratado de revitalizar las fuentes clásicas, intentando revelar las huellas del conocimiento directo o indirecto de los pigmeos en la Antigüedad. Por otra parte, el concepto posee un fuerte componente arquetípico; y, aunque escapa

evidentemente al objeto y propósito de nuestro trabajo, la existencia de poblaciones de enanos es un *topos* común a todo el mundo. Desde el norte de Europa hasta la América precolombina, pasando por Asia, en todos los continentes encontramos leyendas concernientes a misteriosos pueblos de hombres pequeños que vivieron en los límites del universo conocido. El fenómeno ha intrigado a numerosos investigadores, que se han embarcado en busca del origen del mito en el mundo occidental (*idem*: 95-113).

1. El origen egipcio de la leyenda

1.1. Los pigmeos en Egipto

La presencia de los pigmeos en tierras egipcias se remonta a tiempos primitivos, cuando Egipto estuvo poblado por enanos semejantes a los pigmeos africanos, los cuales recibían una veneración religiosa de la que sin duda quedó rastro en la teología egipcia (Wolf, 1938: 445-514; Bahuchet, 1993: 153-181). Los egipcios creían que, en otro tiempo, los pigmeos habían habitado todo el país y que, por la presión, estos pequeños individuos negroides habían reducido progresivamente su territorio (Leca, 1986).

La mención más antigua de los pigmeos data del reinado de Pepi II, soberano de la VI Dinastía egipcia (2246-2152 a. C.). Harkhouf, un alto funcionario al servicio del faraón, emprendió una expedición al país de Yam –situado en Sudán, en la región en la que posteriormente se desarrollará el reino de Kush– y dejó testimonio de esta en las inscripciones talladas en la fachada de su tumba en Asuán, que reproducen la carta de felicitación que el soberano Pepi II le envió. En ella, se menciona un regalo excepcional traído de aquel viaje, del país de *Akhetiu*, “El horizonte de los habitantes”: Harkhouf trae un *dng* –criatura designada por un ideograma (fig. 5)– que describe un hombre pequeño dotado de una enorme cabeza, tronco largo y miembros cortos (Dasen, 1993: 25).

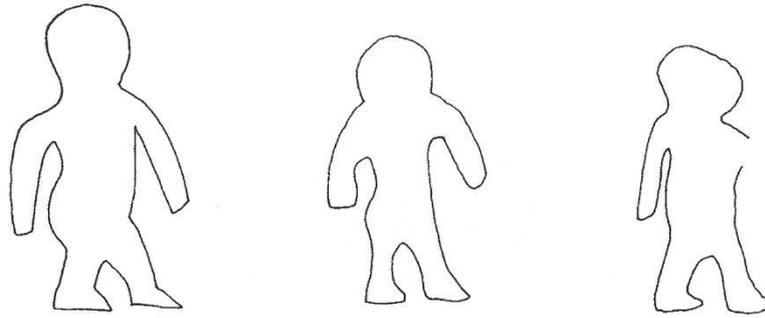


Fig. 5. Asuán, tumba de Harkhouf (VI Dinastía, 2246-2152 a. C.) (Dasen, 1993: 26, fig. 3.1).

Pepi no describe las características físicas de este *dng*, pero asegura que se trata de un precioso ser: “Navega inmediatamente hasta mi Residencia. Deja [a los demás] y trae a ese *dng* que encontraste en el País de los habitantes del horizonte, vivo, sano y salvo (...). Si va contigo en el barco, haz que hombres capaces lo escolten, para evitar que caiga por la borda. Si duerme en la noche, haz que hombres capaces vigilen sus sueños. Comprueba diez veces su estado en la noche. Mi Majestad desea ver más a este *dng* que cualquier otro presente venido de Opone” (*idem*: 25-26).

El rey añade que otro *dng* fue traído de Punt, país localizado en las costas del Mar Rojo, sesenta años atrás, en tiempos del faraón Isesi (V Dinastía, hacia el año 2380 a. C.). Los soberanos de Punt y de Yam ofrecieron sin duda a estos *dng* como regalos de prestigio a los faraones. El destino que Pepi II reserva para el hombrecillo revela el valor simbólico que poseían en el contexto egipcio. El soberano anuncia que le pedirá que ejecute: “Los bailes del dios, *jb3w ntr*, para alegrar el corazón del rey del Alto y del Bajo Egipto”. En los textos religiosos del Imperio Nuevo y de Baja Época, la expresión *jb3w ntr* designa la ceremonia que acompañaba a los babuinos sagrados en el horizonte. Para saludar al sol en su salida, Ra, bailaban en su dirección y recitaban las primeras oraciones del día, con las manos elevadas, en un gesto de adoración. Así, la llegada de un pigmeo, como criatura liminal, solo podía alegrar al faraón. En su demanda de bailar para él, el rey hizo celebrar su cualidad de hijo y de representante de Ra en la tierra. El propio rey difunto tomó la apariencia de un pigmeo como demuestra una variante de los Textos de las Pirámides. La oración le describe ascendiendo al cielo, transformado en un *dng* ejecutando el baile *jb3* delante del trono de Ra (Meyer-Dietrich, 2009).

Un “juguete” realizado en marfil datado en el Imperio Medio (XII Dinastía, hacia el año 1900 a. C.), procedente de la necrópolis de El-Lish, evoca los bailes de los pigmeos y su relación con los babuinos divinos (fig. 6). La figura muestra un grupo compuesto por tres personajes masculinos de pie, con las piernas arqueadas y dobladas y los brazos levantados. Las figurillas están alojadas en una base provista de agujeritos donde un sistema mecánico permite que giren para generar la ilusión de que están bailando (cf. Reeves, 2015: 42-61). La apariencia física de estos es poco habitual y no corresponde a los cánones artísticos egipcios. Desnudos, con la espalda encorvada, el vientre prominente y las piernas arqueadas, exhiben su sexo, algo excepcional en la estatuaria antropomorfa. La expresividad de sus rostros evoca la mímica de los simios. ¿Podemos hablar, pues, de realismo y tratar de detectar rasgos étnicos? La única certeza es que el artista quiso representar estos protagonistas de físico singular mediante la acentuación de diferentes detalles corporales –como la desnudez, las muecas, o la fuerte curvatura de las piernas–, haciendo hincapié en la alteridad.

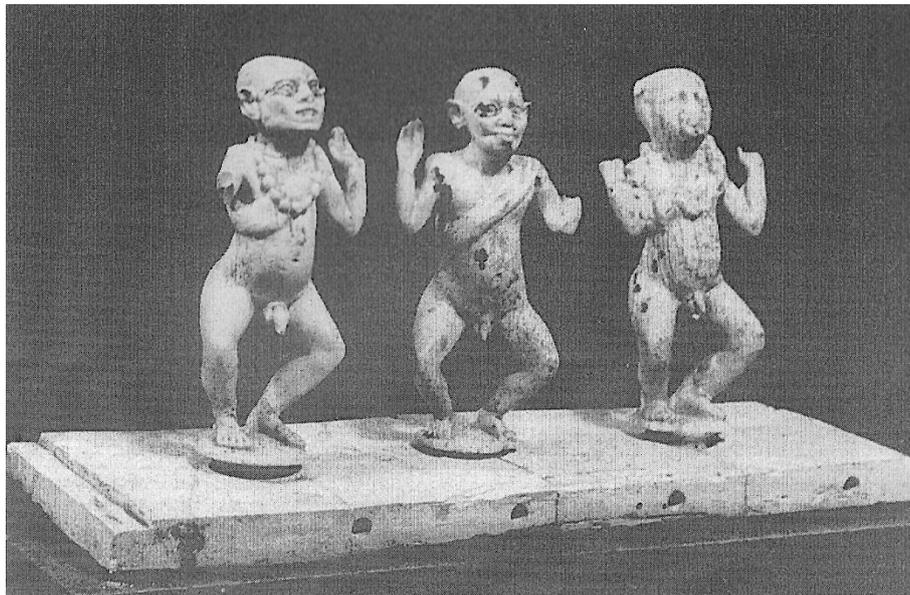


Fig. 6. Figura procedente de El-Lish, conservada en el Museo Egipcio de El Cairo, inv. n° JdE 63.858 (Dasen, 1993: plate 31).

1.2. Los enanos en Egipto

En el Antiguo Egipto, la belleza física, definida en términos de proporción, fue especialmente admirada (Arnold, 1997). Cabe preguntarse qué ocurría, entonces, con aquellos que no se acercaban a estas proporciones ideales. En el caso del enanismo, contamos con una gran cantidad de fuentes iconográficas –que comprenden desde pinturas de tumbas y relieves hasta decoraciones cerámicas, estatuaria y artes menores– y escritas, que proporcionan información acerca de los diferentes términos que se utilizaron para hacer referencia a estos seres “deformes” (Dasen, 2006: 95-113):

- El primer término atestiguado (consignado en textos del Imperio Antiguo) que designó al enanismo hereditario –cuyos representantes por antonomasia eran los pigmeos–, fue *dng*. Aunque esta locución se utilizó indistintamente para designar tanto a unos como a otros, algunos estudios (Weeks, 1970: 215) afirman que el término *dng* no hacía referencia a los pigmeos, sino que simplemente era utilizado para describir a individuos que presentaban signos de enanismo con el fin de establecer una diferencia de estatus. Desde un punto de vista filológico, *dng* se relaciona con uno de los dialectos africanos, concretamente el amhárico (Vicychl, 1957: 248-249).
- El término *nmw*, que se utilizó a partir del Imperio Medio, hacía referencia tanto al enano patológico –cuyos rasgos característicos eran la enorme cabeza, la espalda alta y las extremidades cortas– como a las divinidades egipcias enanas, como Bes. Este tipo de personajes aparecen mencionados en textos mágicos – Papiro Boulaq, Papiro Chester Beatty, Papiro Mágico de Londres y Leiden– y en las danzas de carácter funerario (Dasen, 1993: 30-31).
- Al enanismo hipofisario –falta de crecimiento debido a un déficit de la hormona del crecimiento, que suele caracterizarse por prominencia frontal, obesidad central y voz con tonalidad elevada (Weeks, 1970: 215)– se le conocía como *jwhw*, caracterizado por una joroba. En el diccionario de la lengua egipcia de A. Erman y H. Grapow (1926-1961) este término se traduce como “corto” y es aceptado como un título de un tipo concreto de enanos, representados con monos.

- Por último, los vocablos *Dnb* y *iw* se utilizaron para hacer referencia a las anomalías físicas o malformaciones genéticas asociadas a la estatura (Dasen, 1993: 32).

Aunque pueda parecer extraño, el enanismo, lejos de considerarse una característica negativa, no solo fue tolerado, sino que fue valorado como una marca divina. Así, a los individuos con estas características se les atribuyeron virtudes mágicas y sobrenaturales solo por su fisionomía. Además, debido a sus limitaciones físicas, no podían realizar cualquier tipo de oficio, por lo que fueron empleados para el entretenimiento al servicio de los dioses (Rupp, 1965: 260-309). Concretamente en el Imperio Antiguo, se conocen varias representaciones en las que aparecen enanos caracterizados como músicos (Weeks, 1970). Estos enanos *dng*, cuya finalidad era el alejamiento de presencias maléficas, se colaron en la corte faraónica mediante su representación en utensilios de aseo (Bruyère, 1937).

Así, a nivel mitológico, los enanos fueron relacionados con los poderes solares. Sus cuerpos anormales, con miembros excesivamente cortos, fueron asimilados a los del escarabajo sagrado *Jepri*, una de las hipóstasis del dios-sol Ra: estaban junto a los hombres en los momentos cruciales de la transición de la vida a la muerte, repeliendo al mal y atrayendo la regeneración vital (Dasen, 2006: 95-113).

Como los pigmeos, los enanos ocuparon también la función de “bailarines del dios” a lo largo de toda la época faraónica (Spencer, 2003: 111-121). El documento más antiguo conservado procede del complejo funerario del rey Den en Abidos (I Dinastía, c. 2800 a. C.). Entre las tumbas de los cortesanos encontramos las sepulturas de numerosos enanos rematadas con lápidas que exhiben su imagen. Las representaciones se caracterizan por el diferente trato que reciben para subrayar sus anomalías físicas. En lugar de aparecer sentados o de rodillas, los enanos son mostrados de pie, sobre sus pequeñas piernas. Sus nombres parecen describir las funciones que realizaban en la corte; y así, por ejemplo, consta “Simanetjer, aquel que regocija al dios”, quien evoca la misma danza *jb3* del pigmeo de Pepi II y podría estar relacionado con una función similar de bailarín conectada con el culto solar y real. El documento conservado más reciente es un sarcófago de Baja Época descubierto en Saqqara (siglo IV a. C.), que pertenecía a un enano llamado Djedher (fig. 7). La pieza es excepcional, realizada en caro granito trabajado con mucho cuidado. El contexto del hallazgo es también inusual. Djedher fue enterrado en el mismo pozo funerario que su maestro, Tjaiherpato, un alto funcionario al

servicio del faraón Nectanebo II. Tenemos aquí un inusitado ejemplo de tumba común de un maestro y su sirviente, testimonio probable del afecto que el maestro sentía por él.



Fig. 7. Sarcófago de Djedher, conservado en el Museo Egipcio de El Cairo, inv. nº CG 29.307 (siglo IV a. C.) (Dasen, 1993: plate 26-2).

Las proporciones del difunto son taxativas para determinar que estamos ante un caso de acondroplasia –frente protuberante, nariz chata, torso largo con marcada lordosis y miembros cortos y arqueados– (fig. 8). Las inscripciones grabadas sobre el ataúd indican que Djedher actuaba en Heliópolis y Saqqara, lugares de enterramiento de los bueyes sagrados Apis y Mnevis, encarnaciones del dios Ptah y Ra-Atón, símbolos de regeneración y fecundidad (Dasen, 2006: 95-113).

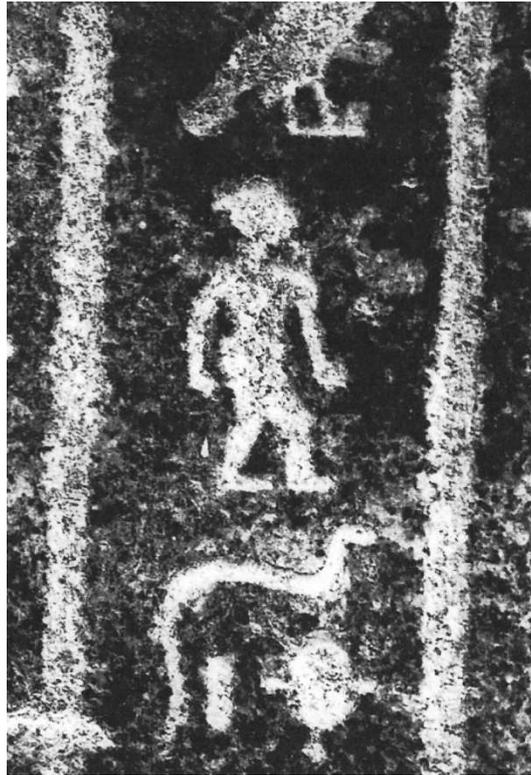


Fig. 8. Detalle de la tapa del sarcófago de Djedher (Dasen, 2006: fig. 3b).

Igual que con los pigmeos de El-Lish, el enano se caracteriza por su completa desnudez, poco habitual en las convenciones artísticas de la época. La ausencia de atributos exóticos –plumas, escarificaciones– sugiere que, para llevar a cabo su función ritual, el bailarín enano no tiene por qué parecer un verdadero pigmeo. Su anomalía física constituye la brecha que determina la vuelta a lo esencial, su asociación al simbolismo solar, basado en diferentes juegos de correspondencias. Como hemos indicado, en el pensamiento religioso egipcio, el enano en sí mismo representa uno de los aspectos solares. Un papiro mitológico del Imperio Nuevo (fig. 9) lo demuestra: el disco solar encierra a un carnero –encarnación de la puesta del astro–, a cuyo lado un enano reemplaza la imagen del escarabajo, símbolo de la salida del sol. Esta sustitución enano-escarabajo se explica por un juego de imágenes. Sus miembros arqueados y su largo torso proyectan la misma silueta que el insecto sagrado. Incompleto, el enano simboliza lo que está tomando forma, lo que crece y se regenera sin descanso, como el sol renaciente, que presenta al amanecer la misma ambigüedad que el enano, que, a la vez, es eternamente joven y maduro (Kozma, 2006: 303-311).

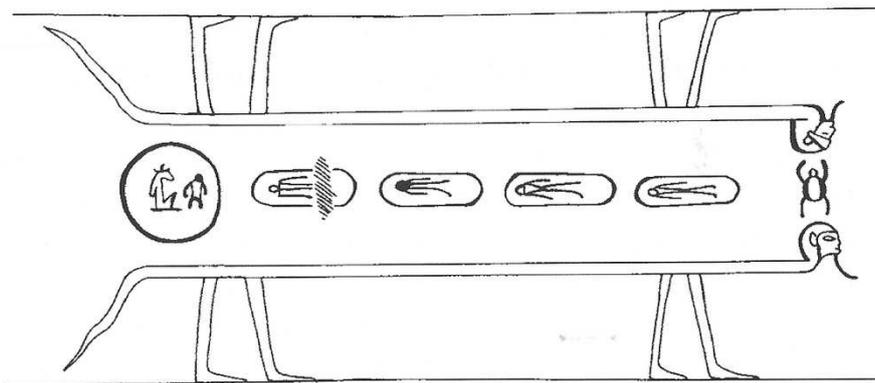


Fig. 9. Papiro de la XXI Dinastía, conservado en el Museo Meermannno-Weestreenianum de La Haya, inv. nº 37 (Dasen, 2006: 49, fig. 5.1).

2. Los dioses egipcios enanos y pigmeos

La religión egipcia estaba profundamente preocupada por el mantenimiento del orden en el mundo, siempre temerosa del regreso al caos y la perturbación del *Tep Zepi*. En este sentido, los enanos fueron aceptados en su liminalidad y se asociaron a conceptos religiosos positivos, relativos a la correcta armonía. Así, desde el Imperio Medio, y probablemente antes, emergen deidades enanas que se popularizarán muy pronto y que serán invocadas en una serie de prácticas mágicas cuyo objetivo es el de proteger a los mortales durante todas las etapas de su vida –fundamentalmente la ayuda a las parturientas y la protección de los niños frente a los animales venenosos–, hasta su viaje al Allende.

En la mayoría de los textos mágicos, estas deidades aparecen como hipóstasis de dioses mayores: Ra, Horus, Jepri y la Luna, que no constan explicadas mediante ningún mito específico. Se trata de analogías simbólicas. Los egipcios creían que las correspondencias cósmicas expresaban atributos de los múltiples poderes de los dioses. Así, los enanos fueron integrados en el panteón egipcio, pues, su malformación, lejos de ser juzgada como un atributo inquietante, fue considerada divina. Esta correspondencia en el plano ideológico parece que fue la que pudo heredar posteriormente el mundo griego (Ballabriga, 1981: 57-74).

2.1. Bes

Entre la multitud de genios o demonios que hubo en el Antiguo Egipto existe un tipo de entes caracterizados, desde un punto de vista iconográfico, por un rostro grotesco y una estatura enana que se suelen agrupar bajo el nombre genérico de Bes (Bonnet, 1952). Los precedentes inmediatos datan del Imperio Medio Egipcio (2061-1785 a. C.), aunque la iconografía con la que lo conoceremos hasta época romana no acabó de definirse con claridad hasta finales del Imperio Nuevo (1550-1080 a. C.), momento en el cual aparece por primera vez documentado su nombre (Erman y Grapow, 1926-1961; Ranke, 1935; Padró, 1978: 19-41).

En cuanto al origen antroponímico no hay un convenio establecido. Bes parece haber sido utilizado como genérico para diferentes divinidades enanas que tenían una apariencia similar. Sin embargo, conocemos otros nombres que describen a dichas figuras: *Aha*, *Bes*, *Segeb*, *Soped*, *Hit* y *Tettenu* (Meeks, 1992: 423-436). El significado de la nomenclatura más ampliamente extendida, *Aha* y *Bes*, arroja cierta luz en lo que respecta a la naturaleza del dios. Así, “Aha”, “El guerrero”, describe su función de alejar el mal.

Dos hipótesis han sido planteadas al respecto. La primera, alude a *bs*, “llama”, que podría hacer referencia al aspecto fiero de Bes como hipóstasis de Ra; un círculo de llamas simboliza el triunfo sobre los enemigos, como representan las escenas mágicas del período tardío. Bes también podría asociarse a *bz*, “introducir, iniciar”, que podría aludir al uso de máscaras en el culto del dios. Una tercera etimología, que asimila a Bes con la pantera, fue propuesta a finales del siglo XIX. Se basó en la interpretación errónea de *b3w*, “pantera”, que identifica a una criatura felina fantástica en la tumba Baqt III de Beni-Hasan. Actualmente esta hipótesis está rechazada, pues los términos estándares para pantera, *b3* y *3bj*, no tienen ninguna conexión posible con Bes (Dasen, 1993: 55-57).

Quizá estas etimologías pudieran denotar las diferentes atribuciones de una única divinidad, o acaso realmente describirían a diferentes dioses que compartirían la misma forma visual. La primera hipótesis es sostenida por el hecho de que los grandes dioses, especialmente Ra, Amón y Osiris, son comúnmente asociados a multiplicidad de nombres y epítetos que expresan la variedad de sus poderes. Así, Bes podría poseer varios nombres

que hicieran referencia a sus diferentes atributos (Malaise, 1989: 53-70; Meeks, 1992: 423-436).

La segunda hipótesis parece más argumentada. La religión egipcia incluye otras “familias” de seres divinos, especialmente entre las deidades asociadas con el alumbramiento, como Bes. Existen doce o trece Hathores, cuatro Meskhenets y doce o catorce Tawerets. Normalmente, este tipo de divinidades aparecen en grupo, tienen la misma forma física y atributos, y parecen compartir una única identidad. Las inscripciones, sin embargo, revelan que fueron diferenciadas. Por ejemplo, en los monumentos de período grecorromano –hasta plena época cristiana– cada una de las doce Tawerets tiene su propio nombre y supervisa un mes del año; la diosa guardiana del mes Phamenoth era llamada Ta-Weret, “La mejor”, epíteto que después será utilizado por los griegos para designar a todas las diosas-hipopótamo. Es tentador sugerir que a partir del siglo III a.C. Bes era utilizado como nombre genérico para referirse a todos los tipos de dioses enanos. Ningún texto indica que este grupo consistiera en un número específico de divinidades, pero es una posibilidad. Como cada una de las doce Tawerets, cada tipo de Bes podría interpretar su propio papel. Sin embargo, la escasez de inscripciones monumentales limita los intentos de definir sus formas particulares y funciones (Malaise, 1989: 68; *idem*, 1990: 680–729).

Desde su creación como ciencia, la egiptología se ha afanado en buscar el origen de la divinidad que nos ocupa. Debido a su imagen tan alejada del canon estilístico egipcio, se le han atribuido los más extraños lugares de procedencia. Así, desde el siglo XIX se elaboraron aparatosas teorías para dilucidar su origen, centrándose la controversia sobre la extracción arábiga, levantina, africana o autóctona del dios (Romano, 1998: 89-101; Velázquez Brieva, 2007: 19-23). No obstante, nos adscribimos a la teoría del origen africano del dios.

Para justificar su procedencia de la zona ecuatorial de África (Bernot, 1963: 78-82), han sido invocados los textos de los templos de Hathor en Dendera y File, cuyas inscripciones se inspiran en documentos religiosos mucho más antiguos, describen a Bes y Hyty como señores de los países del sur –*bwgm* y *pwnt* respectivamente–, desde donde, según la leyenda del retorno de Hathor, habrían viajado hasta Egipto para acompañarla (Junker, 1911; Daumas, 1959).

Igualmente, los tradicionales atributos de la divinidad, tales como el penacho de plumas de avestruz –material exótico importado del sur, similar al que luce la diosa

Anukis–, o la piel de pantera o de león –símbolo o insignia real en algunas tribus africanas–, así como su asociación con ciertos animales –como los babuinos, probablemente originarios de Nubia–, sugerirían su procedencia sureña. Del mismo modo, los tatuajes o escarificaciones que parece lucir el dios en ciertas representaciones, se asemejan a las decoraciones faciales que lucían –y aún lucen hoy en día, en algunos lugares– las tribus indígenas nilóticas (Keimer, 1943: 159-161).

Algunos autores como Pleyte (1998: 92-93) aseguraban que, cronológicamente, los ejemplos más antiguos proceden de los monumentos de la actual Etiopía, como el caso de un Bes –barbado y tocado con un penacho de plumas– que toca el arpa en presencia de un león. Por otra parte, la popularidad de Bes en el reino de Meroe ha sido puesta en relación con su probable origen nubio: figuras monumentales de Bes adornan las columnas del templo de Gebel Barkal (Napata) construido en el reinado de Taharqa (690-664 a. C.) (Aufrère, 1998: 18-39).

En algún momento, en la vieja historiografía, se anotó que los rasgos negroides que presenta el dios hacen clara referencia a su origen y reflejan su asociación con el sur (Bisi, 1980: 19-42; Capriotti Vitozzi, 2011: 69-84). Autores como Bruyère (1939: 93-108) y Delpèch-Laborie (1941: 252-254) consideraban que la fisonomía de Bes sería una reminiscencia de las máscaras rituales utilizadas por las tribus africanas en sus celebraciones culturales –tal es el caso de los sacerdotes de la tribu centroafricana Niam-niam (*contra*, sobre un posible influjo iranio, cf. Abdi, 1999: 111-140).

Del mismo modo, la pequeña estatura del dios ha hecho que sea considerado como un enano. Como hemos visto, desde tiempos antiguos, a los individuos con señas de enanismo se les adjudicaron virtudes mágicas y sobrenaturales solo por su apariencia, y muy pronto se les consideró guardianes de la familia y garantes de la fertilidad (Malaise, 1990: 680–729). Borghouts (1978: 98-106) menciona textos en los que se habla de amuletos con forma de enanos, como por ejemplo “el que protege el cuello de Neith”.

Bes, debido a su pequeña estatura, también fue considerado como un pigmeo. Como hemos visto, la presencia de esta raza en tierras egipcias se remonta a tiempos primitivos, cuando Egipto estuvo poblado por enanos semejantes a los pigmeos africanos, los cuales poseían una veneración religiosa de la que sin duda quedó rastro en la teología egipcia (Wolf, 1938: 445-514). La hipótesis sobre el origen centroafricano de Bes goza con la ventaja de la “danza del dios” que los pigmeos realizaban: “Es bien conocido el gusto por la danza que poseen los negros y en particular los pigmeos. Por tal motivo

fueron llevados a la corte, para bailar en honor a los dioses y también para distraer al rey. De hecho, un texto de las pirámides dice: "Es el deneg quien baila para el dios y se regocija con el dios (Rey) delante de su trono" (Leca, 1986).

Asimismo, se le ha relacionado con la divinidad del pueblo pigmeo de los Accas, del África ecuatorial, a la que se rendía culto en Etiopía durante la XXV Dinastía egipcia (Lanzone, 1974). Del mismo modo, se ha puesto en conexión con los mitos negro-africanos, en los cuales las danzas y los bailes intervinieron no solamente en la religión, sino en toda manifestación que se saliese de la normalidad de la vida del indígena (Bernot, 1963: 78-82).

Comprobando la continuidad cronológica –comenzando por los hallazgos de figuras enanas sobre soportes de marfil en el período Predinástico– se afianzan las bases de la hipótesis africana. Además, los atributos que el dios lleva son la clave para saber que no nos encontramos ante enanos, sino ante pigmeos (Capriotti Vitozzi, 2011: 73-80).

2.2.1. Evolución iconográfica y atributos

Como hemos aducido anteriormente, en el Imperio Nuevo encontramos las primeras inscripciones que hacen alusión a la divinidad (Wilson, 1975: 77-103). Sin embargo, los soportes más habituales de estas primeras representaciones son los talismanes confeccionados con defensas de hipopótamo, que se utilizaban para proporcionar protección a quien los llevara puestos –destinados especialmente a las mujeres durante el embarazo y el alumbramiento y a los recién nacidos–, sustancialmente durante el trance del sueño nocturno, momento en el que el sentimiento de desprotección frente a los malos espíritus se hacía más evidente (Robins, 1996). En este tipo de amuletos aparece ya representado con sus atributos más característicos: figura enana representada frontalmente, desnuda, en cuclillas, con las manos apoyadas sobre los muslos, el rostro con facciones grotescas, grandes orejas y cubierto con una piel de león puesta sobre la cabeza cuya cola le cae entre las piernas. En ocasiones, para cumplir esta función apotropaica con eficacia, aparece representado agarrando con ambas manos serpientes –símbolo de las fuerzas nocivas– y junto al jeroglífico *sa* –que significa “protección”– (Bonnet, 1952; Romano, 1998: 89-101; Capriotti Vitozzi, 2011: 69-84).

A partir del Imperio Nuevo (1552-1069 a. C.) el número y la variedad de soportes sobre los que va a aparecer Bes crecerá enormemente. La mayoría están relacionados con el desarrollo de la vida cotidiana y con el sueño: camas, almohadas, espejos, utensilios de tocador, etcétera (Altenmüller, 1975-1992: 720-724; Malaise, 1989: 53-70). Durante esta época su figura se enriquecerá con nuevos elementos iconográficos. El más significativo es, sin duda, el penacho de plumas que corona su cabeza. Este adorno, muy parecido al que luce la diosa nubia Anukis, se debe muy probablemente al influjo de las costumbres ornamentales kushitas (Bonnet, 1952; Malaise, 1990: 680-729; Romano, 1998: 89-101; Capriotti Vitozzi, 2011: 69-84).

Otra de las novedades es que aparece vestido con un faldellín liso, plisado o fajado. Los primeros ejemplos se remontan al reinado de Amenofis III (1417-1378 a. C.) (Davis, 1907; Bonnet, 1952). También en tiempos de la XVIII Dinastía aparece el Bes dotado de alas, aunque se trata de un motivo excepcional en Egipto. Del mismo modo que el faldellín, puede tratarse de un motivo importado del Próximo Oriente (Wilson, 1975: 77-103; Romano, 1998: 89-101).

Durante este período surgirá, igualmente, el tipo de Bes tocando instrumentos musicales y danzando. Haciendo sonar una especie de tambor plano o agitando cuchillos, Bes mantiene alejados a los malos espíritus que atacan a las desprotegidas madres embarazadas. Pero, una vez cumplida esta misión, la música puede tener un efecto secundario y complementario: el de propiciar la alegría y la hilaridad en los defendidos; y es también durante la XVIII Dinastía cuando el dios rompe su tradicional frontalidad y se muestra totalmente de perfil o con otras variaciones posturales (Bonnet, 1952: 103).

Por último, sobre todo durante la XIX Dinastía, un nuevo tipo de documentos nos muestran, claramente, una faceta de la divinidad que parecía latente en el período anterior: aquella que lo relaciona con cultos de fertilidad y con prácticas puramente eróticas. Datadas en el Imperio Nuevo y halladas en el poblado de Deir el-Medina, varias figuras de Bes asociadas a cerámica hathórica y a figuras de mujeres desnudas, formarían parte de ritos domésticos relacionados con la fertilidad (Koltsida, 2007: 121-127; Weiss, 2009:193-208). Del mismo modo, su vinculación con lo puramente erótico queda patente gracias a otros documentos. Entre ellos, destaca la representación sobre un cuenco cerámico del Imperio Nuevo, en el que aparece una mujer semidesnuda tocando un instrumento musical de cuerda. Sobre su muslo derecho lleva tatuada la imagen del dios

Bes (Bruyère, 1939: 93-108). Según Robins (1996) se trataría de signos inequívocos que relacionarían el contexto con el erotismo.

Entre el III Período Intermedio (Dinastías XXI-XXV, 978-716 a.C.) y época grecorromana, la iconografía de Bes se va a ir enriqueciendo. Durante este largo período de tiempo, va a ir entrando a formar parte de ciertos cultos solares convirtiéndose en un dios que, irá haciendo suyas las atribuciones de otros dioses, llegando a ser, por tanto, un dios casi panteísta (Malaise, 1990: 680-729); y ha sido indicada la evidente importancia de los aportes iraníes en este sentido (Abdi, 1999: 111-140). Quizá las representaciones más populares de Bes sean aquellas estelas en las que aparece figurado como Horus-niño –el Harpócrates griego– sobre cocodrilos y agarrando serpientes con sus manos, destinadas a la protección de los infantes, desarrolladas a partir de la XIX Dinastía (Wilson, 1975: 77-103). Así mismo, existen varios ejemplos de representaciones suyas con inscripciones anexas que no lo reconocen como Bes, sino como una de las diversas hipóstasis de Horus (Bresciani, 1998: 57-60).

En efecto, a partir de la Baja época (Dinastías XXV-XXX, 716-343 a. C.), son numerosas las ocasiones en las que aparece documentada una compleja figura divina que es conocida en la literatura egiptológica como *Bes Pantheos* –en su acepción griega– ya que, como su nombre indica, asume él solo, atribuciones de todos los dioses. Así, se conocen representaciones de Bes a las que acompañan inscripciones en las que se lo califica con los nombres de Amón-Ra, Homerty y Haroeris (Malaise, 1990: 680-729). Aunque la mayoría de las veces se representa a todas estas divinidades juntas, los rasgos más característicos de este tipo iconográfico son una cabeza de Bes, rodeada a su vez de otras pequeñas cabezas de animales diversos y tocada con una corona de complicada ejecución; su cuerpo suele estar cubierto de una multitud de pequeños ojos y posee dos pares de alas y dos pares de brazos, pudiendo sostener con varios de ellos diversos tipos de cetos; normalmente se muestra itifálico; y en muchas ocasiones con espalda de pájaro y cola de cocodrilo (Wilson, 1975: 77-103; Mastrocinque, 2011: i-130).

Como hemos apuntado, mediante la danza y la música, se invocaba al dios. Pero estos mismos sentimientos también pueden ser propiciados por la bebida, con la que Bes guardaba una estrecha relación, ya que en época ptolemaica aparece representado en unas vasijas a las que los alejandrinos llamaban *Besiakon* (Spencer, 2003: 111-121). Posteriormente, se potenciará el carácter sexual de la divinidad. Como ya en su día adujera J. E. Quibell (1907), en las llamadas “Cámaras de Bes”, excavadas en Saqqara,

aparece el mismo Bes representado como figura itifálica. Por este motivo, parece clara la relación entre la divinidad y su capacidad para proveer de potencia sexual, cosa que le acerca a Osiris; y los griegos lo asimilaron a los sátiros, a Pan, a Priapo y a otras figuras del tíaso dionisiaco, precisamente por este carácter de vigor y plenitud productiva (Csapo, 1997: 253-295). También quizá por una antigua influencia levantina se generalizan unas representaciones que lo muestran con una mano alzada en la que sostiene una espada, mientras que mantiene la otra totalmente libre o agarrando una serpiente, modelo que se complica en época romana añadiendo a la mano libre un escudo, dando así a Bes la apariencia de un guerrero (Wilson, 1975: 77-103; Counts, 2008: 3-27; West, 2011: 135-166). Por último y del mismo modo, el hermafroditismo que presenta Bes en algunas de sus representaciones, hacen que autores como Jesi (1958: 171-183; 1963: 237-255) y Jean Capart (1930-1931: 73-75), hablen de su faceta de divinidad iniciática. En algunos contextos, Bes aparece amamantando a un recién nacido o con algunos rasgos propiamente femeninos desarrollados –tales como pechos prominentes–, que hacen que se relacione con ciertos rituales como la circuncisión (Romano, 1998: 89-101).

Entre sus atribuciones, estuvo también la de dios oracular. Los fieles que fueron a consultar su oráculo en el templo que construyó Seti I en Abydos, dejaron una gran cantidad de grafitis dedicados a Bes (Dunand, 1997: 65-84).

2.2. Ptah-Pataikoi

El primer autor que utiliza el término *pataikos* es Heródoto (III, 37), haciendo alusión a las representaciones de Ptah –equiparado a Hefesto– que habría provocado la risa ofensiva del rey Cambises en su viaje hacia Menfis. Así, el autor de la *Historia* hace una comparación de las figuras egipcias con aquellos dioses fenicios, llamados *Pataikoi*, y con los Cabiros griegos. Sabemos muy poco acerca de estos enanos fenicios: apenas que eran colocados en las proas de los barcos, probablemente a modo de protección. Ninguna representación de los mismos ha sido identificada con plena seguridad todavía, pero probablemente fueran influenciados por los dioses enanos egipcios (Hurschmann, 2006). No obstante, la palabra *Pataikos* no es conocida en egipcio y su etimología no es clara. En el mundo griego, los autores la asociaban a dos verbos: *Pateisthai* –alimentarse–

y *apatao* –engañar– (Liddell, Scott y McKenzie, 1968: 181), lo que puede reflejar la imagen griega de los enanos como inquietantes y codiciosos. Actualmente, los expertos optan por derivar el término *Pataikos* del egipcio Ptah, y algunos lo consideran como una forma diminutiva. Ptah en sí es un término con significado incierto, que puede estar relacionado con los verbos semíticos “grabar” o “abrir” (Erp, 2014: 6-21).

Los egiptólogos normalmente siguen la comparación de Heródoto y denominan a las figurillas enanas egipcias como “Pataikoi” o “Ptah-Pataikoi” para distinguirlas de las representaciones canónicas de Ptah. Aunque es la metodología más utilizada, no debemos olvidar que *Pataikos* es un término extranjero que no aludía a las divinidades egipcias, sino a las fenicias; y la forma compuesta simplificaba la identificación de las divinidades (Györy, 2003: 58-68; Bonnet, 1952: 584).

Mientras que Bes aparecía en numerosos mitos, ningún texto egipcio mencionaba a Ptah-Pateco, que no parece haber tenido cabida en la mitología egipcia ni ser recogido por los textos oficiales o la iconografía. Los dioses enanos anónimos que son invocados en los hechizos mágicos podrían quizá identificarse con esta figura, pero ninguno aparece específicamente asimilado a Ptah. La evidencia esencial con que contamos para conocer la naturaleza y funciones de estos dioses es iconográfica (Györy, 2002: 491-501).

Así, teniendo en cuenta dichas premisas, los expertos relacionan la emergencia de estas figuras con dos creencias primitivas. Por un lado, la noción protectora contra los animales peligrosos que se atribuía a los enanos, que puede rastrearse hasta el Protodinástico, cuando aparecen cilindros de marfil con representaciones de enanos rodeados por cocodrilos, escorpiones o abejas (Györy, 2003: 58-68). Por otro lado, existe otra hipótesis, según la cual, los enanos habrían contado desde tiempos muy tempranos con una privilegiada relación con Ptah, el patrón de los artesanos. Esta teoría se basa en la representación de enanos joyeros que aparece en algunas tumbas del Reino Antiguo. El motivo pudo adquirir una dimensión mítica en períodos posteriores, y dar lugar a la creación de amuletos de enanos, que representarían a los hábiles hijos de Ptah (Montet, 1952: 1-11; Györy, 2001: 27-40).

Con todo, estas hipótesis omiten ciertos aspectos del simbolismo de los enanos, como la afinidad solar que se les atribuye repetidamente en los textos mágicos y en la iconografía del período Dinástico. Este concepto de rejuvenecimiento pudo motivar la creación de dichos amuletos, que se identifican con Ptah no como artesano, sino como dios creador: como sucedió con Horus, Khons, Osiris y otras divinidades regeneradoras.

Este papel de protectores de los niños puede también haberse visto influenciado por otros precursores de Bes, como las figurillas de enanos del Reino Medio. Estas no están relacionadas con las serpientes, ni con el artesanado, ni con Ptah; pero parecen estar íntimamente ligadas con el concepto de fertilidad y pudieron ser utilizadas como talismanes mágicos. Otros elementos iconográficos indican su vinculación con el mundo liminal de los demonios. La apariencia anormal de los enanos y sus atributos evocan a los genios inquietantes que guardaban las puertas del inframundo. Algunas de las representaciones de estos genios del inframundo incluyen plumas, generalmente de avestruz, que pueden relacionarse con Maat, y simbolizarían su función de guardianes del orden. Esta conexión demoníaca puede explicar la multiplicidad de Ptah-Pataikoi, que no serían consideradas como divinidades independientes, sino como manifestaciones de dioses mayores.

La función de los amuletos parece haber afectado tanto a los vivos como a los muertos. Como Horus-cippi, Ptah-Pateco protegía a los vivos, especialmente a los niños pequeños ante las fuerzas negativas impredecibles. Podían colocarse alrededor del cuello, como los amuletos de enanos realizados en fayenza que prescriben los hechizos mágicos, quizá únicamente en momentos críticos. Los modelos en miniatura de Horus-cippi pudieron ser colocados en las casas o en los jardines, como sugiere Bonner (1950), posiblemente para alejar a los animales peligrosos como serpientes y escorpiones. Como el escarabajo sagrado, Ptah-Pateco también encerraba un fuerte simbolismo de regeneración, crucial para las creencias funerarias egipcias. Algunas figurillas han sido encontradas en contextos de cremaciones, o asociadas a la muerte.

Sus cualidades rejuvenecedoras destacan por los signos tallados bajo sus peanas que garantizan la salud y la fertilidad, tales como el ojo de Horus, que suele aparecer junto a otras figuras simbólicas, tales como peces, flores de loto, leones y cuadrúpedos sin identificar. Las inscripciones describen a Ptah como el “dador de vida” y algunas figurillas pueden interpretarse como ofrendas votivas. En definitiva, Ptah-Pateco asume la función de protección tradicionalmente expresada por Ptah y Amón como dioses-creadores; la de rejuvenecimiento, correspondiente a los dioses Horus y Khons; la de fertilidad, perteneciente al dios Min; y las funciones de Sokar y Osiris, como formas nocturnas del dios solar. Sus atributos se pueden mezclar libremente, con lo que la posibilidad de que Ptah-Pateco muestre una relación privilegiada con los enanos y con Ptah como artesano no puede ser excluida, aunque la única evidencia para esta conexión

date del Imperio Antiguo y sea indirecta (Dasen, 1993: 97-98; Gómez Lucas, 2004b: 91-106; Györy, 2003: 58-68; Erp, 2014: 5-12).

2.2.1. Evolución iconográfica de los patecos

La iconografía de Ptah-Pateco es enormemente variada. Todas las representaciones se basan en un modelo base consistente en la figura de un enano desnudo, con rostro humano y barbilampiño, la cabeza afeitada –o cubierta con un finísimo tocado–, con las manos apoyadas en las caderas, el vientre abultado, las piernas encuclilladas y los pies torcidos hacia adentro (Györy, 2002: 491-501; Gómez Lucas, 2004b: 127-148; Barret, 2011: 279-284).

En Egipto se tiene constancia de la existencia de representaciones de enanos en pequeñas estatuillas de diversos materiales desde época Predinástica (c. 4500-3200 a. C.) hasta el Imperio Medio (c. 2133-1991 a. C.), pero no podemos asegurar que se trate de representaciones de Ptah-Pateco. Las primeras representaciones seguras que conocemos son unas pequeñas estatuillas de marfil procedentes del cementerio Predinástico de el-Ballas, en el Alto Egipto. Sobre la función que pudieron desempeñar no existe acuerdo. Algunos autores (Barnett, 1982) dicen que se trataría de representaciones de los sirvientes favoritos del difunto. Otros, como V. Dasen (1993), creen que estas figuras no corresponden al retrato de enanos humanos, sino que se trata de idolitos que representan un temprano ejemplo de la asociación existente entre el enanismo y los conceptos de protección y fertilidad (Gómez Lucas, 2004b: 127-148).

El primero de los aspectos quedaría demostrado por un cilindro de piedra caliza en el que dos figuras humanas itifálicas de proporciones normales parecen luchar contra fuerzas malignas que les rodean, encarnadas simbólicamente por escorpiones y cocodrilos. De concederle un valor apotropaico a esta escena, tendríamos que hacer lo mismo con las cuatro esquemáticas figuras de aspecto enanoide que aparecen en la parte superior de dicha composición y cuyo aspecto y posición frontal nos recuerda a las aún por venir de Bes. En cuanto al segundo, Véronique Dasen (1993) sugiere que los abultados pechos, vientre y piernas que distinguen a estos idolitos enanos, evocarían la idea de un perpetuo embarazo y, consecuentemente, de una fertilidad ilimitada. Su

peculiar silueta podría haber servido de inspiración para crear un símbolo universal de fertilidad, más fácilmente entendible que las excesivamente conceptualizadas “figuras de fecundidad” que tenían un aspecto andrógino.

Los primeros Patecos surgieron en el Imperio Nuevo (c. 1550-1295 a. C.) y lucen en su cabeza el escarabajo sagrado. Algunos se muestran mordiendo serpientes y sosteniendo cuchillos y suelen llevar collares muy similares a los que luce el propio Jepri.

Posteriormente disminuyen visiblemente las representaciones de humanos enanos en detrimento de pequeñas figurillas de aspecto enanoide. Este fenómeno coincide con la aparición de auténticos enanos divinos relacionados con cultos de fertilidad y de protección de las mujeres embarazadas y los niños recién nacidos, tales como Bes o Aha. La relación de estas figuras con los conceptos de fecundidad y protección parece estar confirmada porque la gran mayoría de ellas aparece en tumbas. Además, el hecho de que se muestren desnudas, con los vientres aparatosamente abultados y ciertos adornos corporales como cinturones, colgantes, etcétera –muy propios de las llamadas “figuras de fecundidad”–, apunta en esta misma dirección (Gómez Lucas, 2004b: 127-148).

A partir del Tercer Período Intermedio (c. 1069-702 a. C.) la iconografía se hace más compleja. Aparecen amuletos en los que Ptah-Pateco se toca con la corona *Atef* y representaciones en las que el dios se muestra alado. A partir de la XXII Dinastía, al igual que el Horus-niño (Harpócrates), el dios pateco es representado sobre cocodrilos y, desde la XXV Dinastía, con halcones sobre sus hombros. Será durante la Baja época (664-332 a. C.) cuando se generalicen; y, desde época Saíta, se popularizan aquellos amuletos en los que esta divinidad aparece asociada a deidades femeninas: Isis-Hathor, Maat o Neftis (Gómez Lucas, 2004b: 127-148; Györy, H. 2002: 491-501).



Fig. 10. Amuleto de Pateco de pasta vítrea (3 x 1,8 cm.) de procedencia desconocida, actualmente conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 161.611 (Bragantini, 2006: 198, fig. III. 93).

En la génesis del Pateco influyó de manera decisiva el desarrollo de la figura del dios Ptah, en tanto que demiurgo; y Dasen ha hecho hincapié, en este sentido, en cómo la peculiar apariencia de estas personas simbolizaba un continuo proceso de creación, acabada y renovada al mismo tiempo (1993: 89). Ptah había sido en la cosmogonía menfita el demiurgo que había formado el mundo mediante su voluntad y la palabra que habitaba en su lengua. Pero a partir de la XVIII Dinastía, este acto creador se va a concebir de una forma nueva mucho más gráfica. A partir de ahora, Ptah será “aquel que separa el cielo con su mano”, alzándolo de la tierra y, por lo tanto, poniendo orden en el caos. Es decir, se le van a adjudicar las formas demiúrgicas que hasta ahora solo eran propias del dios Shu (Gómez Lucas, 2004b: 127-139).

Sin embargo, como ha destacado en su excelente estudio Gómez Lucas, a pesar de la abundancia de textos que describen este nuevo aspecto de Ptah no será hasta plena época persa cuando hallemos una representación gráfica, en el santuario de Hibis, del dios en plena realización del acto creador así concebido. Esta ausencia responde a la existencia de otro tipo de imágenes que de forma menos evidente para nosotros servían para expresar

gráficamente esta nueva faceta demiúrgica de Ptah como Ptah-Pateco (2004b: 138). Así, según Jocelyne Berlandini, podríamos considerar la existencia de una precoz iconografía del creador menfita bajo la apariencia de un enano en curso de elaboración desde principios del Imperio Nuevo, momento en el que aparecen los primeros testimonios de amuletos que, con seguridad, podemos identificar con Ptah-Pateco. A la luz de estas pruebas y según esta autora: “Asistimos a un estado inicial de especulación teológica que busca asimilar cualquier atlante, en este caso Ptah, a una entidad universal que ceda su poder de un modo simultáneo al feto/infante y al enano pseudo-hercúleo, provocando, por otra parte, puntos de encuentro con otros dioses de características similares a las de Bes, en el que los aspectos uránicos y su relación con el nacimiento están bastante subrayados” (Berlandini, 1995: 9-41).

El mismo Ptah, en suma, estuvo relacionado con cultos solares desde el Imperio Nuevo y, desde época de Tutankamón, se le incluye en las tríadas solares, como la de Amón-Ra-Ptah. Precisamente, el escarabeo que aparece en muchas de las representaciones de Ptah-Pateco constituye una prueba más de la vinculación de Ptah con los cultos solares. Como signo jeroglífico significa “llegar a ser” o “devenir”, es decir, sugiere la naturaleza de algo que comienza su desarrollo y que se convertirá en otra cosa pasando por diferentes fases. Este concepto hizo que los egipcios adoraran al escarabajo al considerarlo como el escarabajo Jepri, la forma matinal de Ra. Durante el Tercer Período Intermedio, en suma, la asociación entre el escarabajo y el dios Pateco será tan estrecha que incluso se encuentran documentos en los que la silueta del enano es intercambiable con la del coleóptero (Gómez Lucas, 2004b: 127-139).



Fig. 11. Estatuilla de Ptah-Pateco de terracota vidriada (47,8 x 11 cm.), procedente de la *Caupona* (VI 1, 2) de Pompeya y datado en el siglo I d. C., actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 22.607 (Bragantini, 2006: 209, fig. III. 129).

3. La difusión de los dioses enanos

Como hemos visto en capítulos anteriores, el crisol cultural que surgió gracias a las relaciones de intercambio en el Mediterráneo Oriental permitió que, desde época de la XVIII Dinastía, fluyeran las ideas desde Egipto hasta la costa asiática y viceversa. Con el paso del tiempo, acabaría siendo fundamental el papel de intermediarios que desempeñaron los fenicios entre Egipto y los pueblos más antiguos de Europa. Gracias a las relaciones comerciales entre ambos países, las estatuillas “grotescas” viajaron hasta la costa asiática, donde fueron imitadas y comercializadas siguiendo el modelo egipcio. Debido a las similitudes entre los atributos de las divinidades egipcias y las divinidades mesopotámicas, se empiezan a producir una serie de asimilaciones religiosas, de las que surgirán nuevos dioses.

Como veremos a lo largo del trabajo, los pigmeos se convierten en el mundo romano en los protagonistas indiscutibles de las escenas nilóticas. Así, debido a la importancia de estos personajes, consideramos imprescindible profundizar tanto en el origen mitológico de la leyenda de los pigmeos como en su posterior difusión y reelaboración iconográfica. No obstante, debido a la complejidad y extensión historiográfica del tema, que escapa por completo al propósito de este trabajo de investigación, nos centraremos en aquellas áreas que influyeron religiosa e iconológicamente de manera directa en la reelaboración de nuestros protagonistas.

3.1. Bes en Chipre

Tras superar el período de oscuridad de los siglos XII y XI a. C., el Mediterráneo oriental empieza a conocer una actividad frenética desconocida hasta entonces. Fruto de esta, la presencia fenicia en Chipre está documentada a partir de la segunda mitad del siglo XI a. C., aunque no se hace estable y sólida –al menos en la zona suroriental de la isla– hasta finales del siglo IX a. C., momento de la fundación o refundación de Kitión.

Así, Chipre representa un caso excepcional, pues especialmente desde el siglo VIII a. C., se convertirá en un lugar privilegiado para la confluencia de las grandes culturas del momento: Egipto, el mundo griego, el fenicio y el próximo-oriental. Pero el verdadero interés del estudio del dios Bes en la isla no radica solo en el gran número de representaciones que de él han sido halladas, ni en la antigüedad de estas, sino en la complejidad que llegaron a alcanzar hasta el siglo VI a. C. Chipre estaba familiarizado, por estas fechas, no solo con la figura de Bes, sino con otros dioses, y aunque todos ellos eran creaciones independientes, se influyeron mutuamente, y en la isla asistimos a la reelaboración iconográfica y conceptual de la divinidad. Así, encontramos representaciones de Bes con rasgos propios de otros dioses o semidioses.

Bes aparece por primera vez en la isla durante el Bronce final (c. 1550-1250 a. C.) y sus primeras representaciones acusan una fuerte influencia egipcia. Uno de los primeros ejemplos lo encontramos en pequeños cuencos de fayenza en el que se asocia a figuras danzantes. Otra de las representaciones más antiguas del dios en la isla la encontramos en una serie de anillos datados entre finales de la XVIII y la XIX Dinastías (c. 1550-1194

a. C.): muestran al dios desnudo, con la corona de plumas de perfil y caminando hacia la derecha. Estas imágenes de Bes corresponden al estereotipo del Imperio Nuevo, pero con ligeras variantes que hacen dudar del lugar de fabricación –Egipto, costa Palestina o Chipre– (Wilson, 1975: 77-103; Counts y Toumazou, 2006: 598-602).

Pero sin duda el sarcófago de Amathus, fechado hacia el 480 a. C., es la pieza más importante para comprender la mezcla de influencias culturales (fig. 12). Sobre uno de sus laterales aparecen cuatro figuras de Bes que presentan un par de cuernos sobre la cabeza, el rostro y el tronco de frente, las piernas de perfil, cubiertas hasta la rodilla por un faldellín plisado; y avanzando hacia la derecha, en una posición que recuerda a las gorgonas arcaicas griegas. En cuanto a la expresión de su rostro, recuerda más a los sátiros que a las representaciones primitivas de Bes (Adelman, 1971; Hermary, 1986).



Fig. 12. Detalle del sarcófago de Amathus (<https://www.flickr.com/photos/antiquitiesproject/5443314451>).

Como producto de dicha convivencia cultural, confluyeron en Chipre todos los citados modelos de genios y demonios, para producirse una fusión que hará harto difícil la distinción del origen de las representaciones iconográficas. Así, muchas veces no conocemos con seguridad si el amuleto o la figurilla que tenemos delante representa al Ptah-Pateco, al demonio Humbaba, a una Gorgona griega o a un sátiro. Por todo ello, podemos concluir que la isla desempeñó un papel de capital importancia en el proceso de

fusión iconográfica y conceptual de figuras como veremos a continuación (Gómez Lucas, 2004: 91-106).

El siglo VIII a. C. supone, pues, el surgimiento –tanto en la glíptica como en la cerámica chipriotas– de un nuevo tipo: Bes como “Señor de los animales”. El modelo tiene sus precedentes en el mundo próximo-oriental, muy aficionado a las representaciones en las que un héroe o un dios se enfrentaba a las fieras (Bisi, 1980: 20; Markoe, 1985). Dicha influencia supondrá la aparición de esta iconografía de Bes en la glíptica fenicio-chipriota de los siglos VII y VI a. C. Así, las series de escarabeos de jaspe verde lo muestran luchando contra las fieras. Del mismo modo, algunas cerámicas reproducen el mismo motivo: siempre vestido con una leontea, aparece en actitud de pelea (Counts y Toumazou, 2006: 598-599). Por otra parte, debemos tener en cuenta las informaciones que, a finales del siglo VIII y principios del siglo VII a. C., tenemos del Heracles griego. El héroe, en época homérica, aunque aparece con sus rasgos básicos definidos en la mitología, carece de iconografía propia. Esta irá perfilándose en contacto con imágenes anteriormente muy arraigadas en el mundo fenicio –entre ellas, precisamente la de Bes como *δεσπότης θηρῶν*– y las del Melqart que golpea con la maza– y, a su vez, influyendo en aquellas, hasta ir configurando, con el paso del tiempo, una propia (Bonnet, 1988). De ahí que el protagonismo del dios Bes, aunque no exclusivo, fue de gran importancia para el perfilado de la figura heraclea. Su iconografía versátil y sus innumerables atribuciones lo convirtieron en una rica fuente de influencias para un Heracles que, en el siglo VIII a. C., aún tenía muchas facetas por configurar (Gómez Lucas, 2004: 91-106; Burkert, 1979: 78-98; Bonnefoy, 1996: 235-236).

3.2. El caso de Ptah-Pateco y su posible asimilación con Paam-Poumai

Debido a la falta de información sobre el tema, las siguientes líneas hacen referencia al único estudio existente al respecto, llevado a cabo por Berger (1880: 60-68).

Los fenicios repetirán hasta la saciedad los retratos de sus pequeños dioses burlescos, hasta que alcanzaron las costas de Chipre. De tal manera, los patecos importados a Chipre serían aquellos a los que los cananeos les dieron las características de *Paam* o *Poumai* (“El dios de un pie de altura”). Esta pequeña divinidad, originaria de

la costa asiática, se transforma en Chipre en *Poumaion* o *Pygmaion*, convirtiéndose en una figura muy popular en la isla, donde se modificarán ciertos rasgos de su fisionomía.

En Chipre, como sucederá después en Grecia, fue subrayada su altura, y pronto ya no se podrá distinguir entre el dios enano *Pygmaion* y Adonis, dios niño de culto local. De esta forma, el dios enano de Egipto y de Fenicia empieza a ser representado por los artistas griegos. Así, *Pygmalión* llega con una fisionomía confusa, cargado de los atributos del Bes etíope, del Ptah memfita, de los patecos fenicios y del Adonis chipriota.

Este dios –que se había ganado muy tempranamente el derecho de ciudadanía en Chipre–, fue importado por los marinos y comerciantes de la costa asiática. Así, en Fenicia, fue adorado bajo el nombre *Poumai-Paam* que, en lengua fenicia, era un término utilizado para denominar “la huella del pie”.

Del mismo modo, aparece asimilado a la familia de los numerosos dioses patecos, divinidades grotescas cuya imagen ornamentaba la proa de las embarcaciones fenicias y que los marinos de Tiro y de Sidón popularizaron en las costas de todo el Mediterráneo. No existe duda, pues, de que a través de *Pygmaion* y de *Poumai*, los pigmeos clásicos habían heredado muchos rasgos de los patecos. Heródoto (III, 37) se hace eco de este parecido: “(...) Aquí también fue al santuario de Hefesto y se burló de la estatua del dios. La imagen de Hefesto es muy parecida a la del fenicio Pateco; es la que los fenicios llevan en las proas de sus trirremes. Quiero mostrarlo a quien no la haya visto: es la imitación de un hombre pigmeo”.

Son, pues, los fenicios los que popularizan en todo el mundo antiguo este tipo de pequeños dioses grotescos. Pero no los habían inventado ellos. Sus patecos, que presentan características de niños y de enanos, se relacionan doblemente con el panteón egipcio.

3.3. Del Ptah egipcio a los “panzudos griegos”, pasando por los Patecos fenicios

Como en su día puso de manifiesto Manuel Arjona (2013: 23-35) –en un estudio capital e inédito en castellano, al que nos ceñiremos en las siguientes líneas–, uno de los tipos iconográficos griegos más misterioso es el Προγάστορας δαίμονας ó Προγάστορας

νόθος –cuyas primeras manifestaciones datan del segundo cuarto del siglo VI a. C.–. Se trata de una figura masculina desnuda, de cabeza voluminosa, cejas arqueadas, ojos almendrados, nariz ancha, carrillos rollizos y boca pequeña. Característico por su cuerpo adiposo y flácido, los rasgos más llamativos de este personaje son, sin duda, el vientre voluminoso y las abultadas nalgas. Normalmente presenta los codos doblados, los antebrazos apoyados sobre las rodillas, y las manos posadas en la barriga. Las piernas aparecen flexionadas y los órganos sexuales se intuyen vagamente, aún cuando en la bibliografía especializada se ha sostenido en alguna ocasión que “le personnage est légèrement ithyphallique”.

A pesar de que el tipo iconográfico del enano apenas estuvo en boga durante unas pocas décadas, resulta sorprendente la amplia difusión geográfica de este tipo de figuras. Así, además de los ejemplares aparecidos en las islas jónicas y egeas, se han hallado otros en latitudes meridionales como en el yacimiento de Karayeb en Fenicia o en el asentamiento de Amizon en Caria –concretamente en el santuario de Ártemis–. Del mismo modo, en Grecia continental se han encontrado figuritas del personaje que nos ocupa en el *Heraion* de Argos, en el santuario de Hera en Peracora, en el Telesterion de Eleusis, en el santuario de Apolo en Delfos y en el santuario de las Musas Ninfas Libétrias del Helicón. También han aparecido ejemplares en algunos asentamientos a orillas del Mar Negro como, por ejemplo, en Berezán y en Olbia. Por último, se han encontrado un gran número de ejemplares en Sicilia y en la Magna Grecia –entre los que se pueden mencionar los encontrados en Seliunte, en Gela, en Morgantina, en Siracusa, en Mégara Hiblea, en Catana, en Naxos, en Himera, en Regio, en Tarento y en Cumas–.

En lo referente a la identidad del personaje, aunque se han formulado numerosas hipótesis, existe cierto consenso entre los especialistas, que señalan a la microplástica egipcia y fenicia de la primera mitad del I milenio a. C. como el análogo más próximo. Así, ciertos investigadores opinan que hay que buscar el origen de estas figuras en la divinidad egipcia Bes. Sin embargo, algunos de los atributos más característicos del dios –como el bigote y la barba–, constituyen un serio obstáculo cuando se buscan paralelismos entre ambos.

Por ello, la mayoría de los expertos, debido fundamentalmente a la paridad entre ambos, se decanta por buscar el origen en otra divinidad egipcia: Ptah. Como ya hemos visto, este dios es generalmente encarnado por un niño o joven desnudo, de cabeza voluminosa, imberbe, de tripa prominente, piernas arqueadas y nalgas abultadas.

Por su parte, la versión fenicia del Ptah egipcio es el Pateco. Como ya hemos visto Heródoto (III, 37) afirma que los marinos fenicios colocaban en la proa de sus naves reproducciones de estos genios benefactores, los cuales, en opinión del historiador, se asemejaban a los pigmeos. El historiador añade que los patecos se parecían a la estatua de Hefesto-Ptah que podía contemplarse en el santuario de dicho dios en Menfis.

Teniendo en cuenta la fluidez de las relaciones comerciales –ya tratadas en el capítulo 2 de este trabajo– entre las áreas griega, fenicia y egipcia, sabemos que a los helenos no les fueron desconocidas las representaciones de estos personajes enanos, desnudos y acuclillados que caracterizaron a las manufacturas de la microplástica egipcia y fenicia. Bien al contrario, estos amuletos y figuritas de Ptah se consideraron objetos totalmente apropiados para ser depositados como ajuares funerarios en las necrópolis y como ofrendas votivas en los santuarios de las divinidades griegas. Así, podemos concluir que se tiende a considerar que el panzudo griego sería la *interpretatio graeca* del Ptah egipcio, resultado de una asimilación directa, a través de un proceso indirecto que habría tenido como etapa intermedia la versión fenicia de los Patecos.

Blinkenberg (1931) y Lo Porto (1978: 131-136), aseguran que la aceptación y popularización de este tipo iconográfico por parte de los griegos se habría visto facilitada por su equiparación en Rodas a los Telquines –divinidades menores que fueron especialmente veneradas en la isla y que eran experimentadas en las artes marítimas y metalúrgicas (tenían, por lo tanto, funciones afines a Ptah y los Patecos)–.

Por su parte, Bell (1981) cree que los coroplastas helenos, inspirándose en las representaciones de Ptah-Pateco, se habrían limitado a redefinir su iconografía para hacerla más afín a los cánones estéticos griegos, pero manteniendo el trasfondo temático oriental. Los griegos sabían que en Egipto a las divinidades enanas se les consideraban protectoras de los niños y de ahí que los propios helenos del período arcaico hubieran decidido depositar, a su vez, las figuritas griegas de enanos en tumbas infantiles. Hadzisteliou Price (1978), sigue esta misma línea interpretativa, basándose principalmente en que algunas figuritas enanas que portan a niños en sus hombros. Ahora bien, la autora no excluye la posibilidad de que estos personajes hubieran sido considerados como simples humanos y no como seres sobrenaturales.

Según Sinn (1977) los “panzudos” griegos se identificarían con demonios benignos que tendrían capacidades curotróficas. Así, la consagración de figuritas de enanos en santuarios se habría realizado en honor de divinidades exclusivamente

femeninas, ya fueran estas las titulares de los espacios culturales o simplemente unas “deidades visitantes” en santuarios de algún dios masculino. Del mismo modo, Orlandini (1956: 205-217), los considera demonios, pero, para el investigador, “no hay duda de que deben relacionarse con el concepto de fecundidad”.

Por otra parte, Karamitrou-Mentesidi (2008) cree que las figuritas de enanos tuvieron un carácter apotropaico y que la deformidad de estos seres habría servido para conjurar las fuerzas maléficas. Sin embargo, Scatozza Höricht (1987) considera insuficiente esta interpretación del personaje como motivo jocoso. A su parecer, el vientre prominente y la posición de las manos sobre la barriga indicarían que estas representaciones vendrían a transmitir el concepto de *ευτροφία*, esto es, la buena alimentación como fuente de salud corporal y de bienestar espiritual.

Finalmente, Orsi y Cavalleri (1889), afirman que los coroplastas griegos del período arcaico adaptaron el prototipo egipcio-fenicio de Ptah-Pateco al gusto heleno sin tener mayores aspiraciones que la de “convertirlo en un simple y grotesco *παίγνιον*”, o lo que es lo mismo, un juguete. El personaje sería un “dio della toletta”, lo que explicaría su presencia en tumbas infantiles y de mujeres.

Independientemente del valor simbólico que los griegos dieran a estas figurillas, queda patente la permeabilidad, versatilidad y mutabilidad que caracterizaron a las prácticas culturales y funerarias helenas. Posiblemente inspirado en modelos egipcio-fenicios, este tipo iconográfico alcanzó una gran popularidad tanto en ámbitos metropolitanos como en ámbitos coloniales griegos. De hecho, las zonas con mayor índice de hallazgos son aquellas que se caracterizaron por una extensa actividad marítima durante el período arcaico y/o por su inclusión en amplias redes comerciales de gran dinamismo y con una participación conspicua de agentes fenicios y egipcios. Sin duda, la helenización iconográfica del personaje constituyó un factor esencial para que la figura tuviera una buena acogida en los mercados griegos: los coroplastas lograron dotar al enano de una imagen más acorde al gusto imperante en los asentamientos griegos tras despojar a su supuesto predecesor, Ptah-Pateco, de ciertos detalles orientalizantes y añadirle o acentuar una serie de rasgos característicos de la estatuaria arcaica helena, tales como la forma almendrada de los ojos, la *meidiama* y el tipo de peinado a nudos.

4. La recepción de la leyenda de los pigmeos en la Hélade y Roma

Como en el Antiguo Egipto, en la Hélade los pigmeos son considerados seres liminales, asociados al mundo animal, a la infancia y a una patología anormal; pero estos elementos no se articularon de la misma manera y tradujeron preocupaciones muy diferentes. El pigmeo no es un luchador formidable sino una criatura patética que representa el modelo de anti-héroe y exorciza los miedos gracias a la risa que genera. Los confines donde habita no se conciben como lugar de celebración o de renacimiento, sino de muerte: son lugar de sangrientas batallas entre el hombre y el animal, que se enfrentan de igual a igual (Dasen, 2009: 95-113).

En el mundo grecorromano, el episodio principal de la leyenda de los pigmeos es la geranomaquia, la lucha implacable que libraban periódicamente estos hombres mínimos y los gruidos: cada otoño, la existencia de los pigmeos era amenazada por la llegada de las grullas migratorias, que se abastecían de sus cultivos y aniquilaban a los habitantes.

La referencia más antigua la encontramos en Homero, en la obertura del canto III de la *Iliada*, donde los gritos profesados por los guerreros troyanos son comparados con aquellos que emitían las grullas a la llegada de la tierra de los pigmeos: “Puestos en orden de batalla con sus respectivos jefes, los troyanos avanzaban chillando y gritando como aves –así profieren sus voces las grullas en el cielo, cuando, para huir del frío y de las lluvias torrenciales, vuelan gruyendo sobre la corriente del Océano, y llevan la ruina y la muerte a los pigmeos, moviéndoles desde el aire cruda guerra–, y los aqueos marchaban silenciosos, respirando valor y dispuestos a ayudarse mutuamente”.

La historia, sin embargo, presenta variantes. Hecateo de Mileto (*F. Gr. Hist.* 1, fr. 328 a-b) cuenta que los pigmeos cabalgaban sobre carneros y daban caza a las aves mientras hacían sonar castañuelas. Por su parte Plinio (VII, 26-27) añade que los pigmeos, armados con arcos y flechas, cabalgaban sobre carneros, cabras y perdices; y cada primavera organizaban una expedición a la costa para destruir los nidos de las grullas.

Los autores antiguos apenas aportan información acerca de la apariencia física de los pigmeos. Su principal característica somática es la pequeñez –a menudo exagerada– que queda subrayada por su propio nombre: *πυγμαῖος*, que deriva de *πυγμή* –puño–,

medida de longitud de un codo (unos 36 cm en el Ática de Péricles). Este pequeño tamaño, combinado con el fútil enfrentamiento –igualmente contenido en su nombre: “puño”–, convirtió al pigmeo en uno de los tipos cómicos favoritos de la literatura antigua –como puede verse en Lucilio (*Antología Palatina*, XI, 95, 265) o Juvenal (*Sátiras*, VI, 504-7)– (Cèbe, 1966; Colin, 1990: 193-197).

Solo Ctesias (*F. Gr. Hist.*, 688, F 45) proporciona una descripción física detallada: “Les retratan como modelos de fealdad, no solamente minúsculos, sino deformes, con una nariz chata, un sexo desmesurado que les llega hasta los tobillos y una barba tan larga que se mueve como un manto”.

En cuanto a su modo de vida, todos los autores los describen como muy primitivos, pero sin ninguna relación con la vida nómada de los verdaderos pigmeos africanos hasta nuestros días (Pemunta, 2013: 353–371). Según Hecateo de Mileto (*F. Gr. Hist.* 1, fr. 328b), los pigmeos son agricultores y trabajan laboriosamente los campos de trigo, cuya altura alcanza sus orejas. Igualmente, crían animales domésticos de raza enana. Aristóteles (*Historia de los Animales*, VIII, 12, 597 a) los caracteriza como cavernícolas, haciéndose eco de la tradición hesiódica que localiza a los pigmeos en las costas de los *katoudaioi*, hombres que vivían bajo tierra. El *Catálogo de mujeres* (Fr. 150 Merkelbach-West, v. 17-18) precisa que los pigmeos son seres: “Sin entusiasmo, inconsistentes –αμευηνοι–, fantasmales, apenas con vida”. Esta tradición se remonta a Filóstrato (*Imágenes*, XXII, 26-27) que compara a los pigmeos con las hormigas, que llevan una vida triste y subterránea. Su corta vida se corresponde a su pequeña estatura, lo que contrasta con otros pueblos africanos, como los longevos etíopes, que Heródoto (III, 20-21 y III, 114) designa como: “Los más grandes y los más bellos de todos los hombres” (Dan, 2014: 39-66).

La sociedad de los pigmeos no solamente era primitiva, sino que también se caracterizaba por la impiedad. Los mitógrafos de época imperial romana, y en general la Segunda Sofística, explican la eterna hostilidad entre las grullas y los pigmeos atribuyéndola a la *hybris* (Eliano, *Sobre la naturaleza de los animales*, XV, 29; Ateneo, *Banquete*, IX, 393, e-f; Ovidio, *Metamorfosis*, VI, 90-2). Atendiendo a estos autores, los pigmeos veneraban a una de ellas, Gerana o Énoe (Οιβόνη), al igual que una diosa, por su belleza excepcional. Según Eliano, la habían convertido en su reina. Esta mujer llegó a despreciar a los dioses y, para castigar esta ofensa, Hera la transformó en una grulla (de ahí su nombre, pues γέρωνος es la denominación exacta del ave en griego) de apariencia

horrible. Cuando Gerana trató de volver a su pueblo para reunirse con su hijo, los pigmeos la cazaron creyendo que iba a acabar con sus cosechas. A partir de ese momento, en suma, se desató el conflicto eterno con las grullas, que acabó con la extinción de los primeros (Ballabriga, 1981: 52-74; Mathieu, 1990: 55-73; Harari, 2004; Dan, 2014: 39-66; Ovadiah y Mucznik, 2017: 151-166).

Este destino impregnado de impiedad recuerda a aquel de la raza hesiódica de la Edad de plata (Hesíodo, *Los trabajos y los días*, 127-142), que se mantuvo cien años en la edad de la infancia y que pereció exterminada por Zeus por no respetar a los dioses: “El niño, durante cien años, creció jugando junto a su digna madre, el alma infantil, en su casa. Y cuando creció y alcanzó la adolescencia, sufrieron mil penas. No pudieron abstenerse de cometer excesos. Rehusaron ofrecer culto a los Inmortales y sacrificar a los santos altares. Zeus, hijo de Cronos, los enterró”.

Algunos investigadores han tratado de explicar en términos etnológicos los elementos del mito. Las descripciones de Plinio el Viejo (*Historia Natural*, VII, 26-7) podrían evocar las particulares formas de las chozas de los pigmeos africanos. Vivían, en efecto, en chozas hemisféricas, recubiertas de grandes hojas que las impermeabilizaban. Las historias de los viajeros comparan estas formas con la cáscara de un huevo, de manera que la idea de que se construyeron con barro mezclado con plumas y aquellas –como recoge Plinio– no es más que una deformación de la realidad. Del mismo modo, la geranomaquia podría, pues, traducirse como la adaptación al plano mítico de las conflictivas relaciones reales entre los pigmeos y sus vecinos negros, que acostumbraban a apoyarse sobre una sola pierna, al igual que las grandes aves zancudas. Es evidente que, aparte de la pequeña talla de los pigmeos y la forma de sus cabañas, los elementos fabulosos predominan en los relatos. Propios del imaginario colectivo griego –y después romano–, no pueden reducirse a una explicación de tipo etnológico. De este modo, se destacan dos aspectos que parecen ser esenciales: el hecho de que los pigmeos sean agricultores y no nómadas y que las grullas coman carne humana. Estos elementos no son sino un reflejo de las preocupaciones específicas de la sociedad griega que la iconografía implementa a través de diferentes juegos de referencias visuales (Janni, 1978; Ballabriga, 1981; Mathieu 1990; Brioso Sánchez, 1994: 187-209; Dan, 2014: 39-66; Ovadiah y Mucznik, 2017: 151-166).

Los artistas recurrirán, principalmente, a dos procedimientos. Por un lado, desarrollando la dimensión paródica de la geranomaquia, se pretende deformar el

universo heroico y de la épica, donde abundan las referencias bélicas, a la caza y a las hazañas de Heracles. Por otro lado, la sustitución de los rasgos étnicos de los pigmeos por aquellos de los enanos patológicos, construyen una figura imaginaria de alteridad que combina rasgos de otros seres liminales, como el negro, el sátiro y el niño (Dasen, 2006: 95-113; Mackowiak, 2008: 281-298; Ovadiah y Mucznik, 2017: 151-166).

4.1. La parodia del mundo épico y heroico

En Grecia y posteriormente en las letras romanas, de la leyenda original, la reina Gerana es olvidada y solo parece recordarse el mero combate entre grullas y pigmeos. Hasta época plenamente helenística, el único elemento que sitúa las escenas es el ave y no aparece ningún componente exótico o vegetal: la imagen se descontextualiza al no ser localizada en una latitud meridional, donde el clima es cálido y destino de las migraciones de estas aves en invierno. Asher Ovadiah y Sonia Mucznik han incidido –en un magnífico estudio reciente– en la “racionalización” helénica del asunto –que desemboca necesariamente en la conceptualización romana–, lo que constituiría el verdadero hilo conductor entre el mito y la realidad de la geranomaquia. En efecto, además de la consigna en nuestras fuentes literarias (v.g.: Heródoto, II, 154 y 179), no solo constan claramente en la epigrafía mercenarios griegos a las órdenes de Psamético I y Psamético II (entre 663 y 598 a.C.), sino que la colonia de Náucratis, en el Delta –de fundación multipolitana, con evidencias de matrimonios mixtos y de mestizaje cultural greco-egipcio desde muy antiguo, quizá desde el siglo VII a. C. (Redon, 2012: 55-93)– habría servido de observatorio para introducir el tipo humano negro en las artes de la Hélade; y de crisol para condensar la vieja historia del combate de grullas y pigmeos al modo griego (Ovadiah y Mucznik, 2017: 151-156).

Los pigmeos aparecen ya, por lo tanto, sobre diferentes tipos cerámicos áticos – fundamentalmente contenedores de vino de figuras negras– a principios del siglo VI a. C. Clitias y Ergotimos los representaron en el pie del denominado “Vaso François” (fig. 13), una zona generalmente sin decoración en el hábito helénico, para indicar su distancia geográfica y marginarlos visualmente. Como en la mayoría de los documentos del Arcaísmo, los pigmeos son representados como perfectas miniaturas humanas, bien

proporcionados y sin ningún rasgo étnico. Su lucha sirve de contrapunto cómico a la caza del jabalí de Calidón que decora el registro superior del recipiente; y a la representación de la “danza de la grulla” por los jóvenes atenienses salvados por Teseo, que decora la otra cara. El humor reside en la dimensión paródica del combate contra las grullas, enfatizado por la determinación de los hombrecillos: fieros como los héroes a los que caricaturizan, a diferencia de los participantes de la caza heroica –armados con lanzas, tridentes y escudos, todos con nombres célebres (como Meleagro) y haciendo frente a un enemigo formidable–, los pigmeos luchan montados sobre cabras contra catorce pájaros, con armas primitivas –hondas y ganchos, sobre todo– y forman un batallón anónimo.



Fig. 13. Desarrollo del “Vaso François” con escena de geranomaquia en el pie (Ovadiah y Mucznik, 2017: figs 4-6).

El mismo juego de oposición se distingue en otros recipientes cerámicos que contienen en un lado la caza del monstruoso jabalí de Calidón y en el otro una escena de geranomaquia. Desde finales del siglo VI a. C., cuando el combate se reduce a un duelo, los artistas recurren a otros métodos para aludir a la cinegética heroica. De esta manera, por citar un ejemplo, los pigmeos pintados procedentes de Nola (Italia), hoy en el Museo de Compiègne –atribuidos al pintor Sotanes–, son representados sobre un *rhyton* con forma de suido salvaje, que bien podría hacer alusión a la caza aludida (fig. 14).



Fig. 14. Ritón conservado en el Compiègne Museum, inv. n° 898 (Dasen, 1993: plate 64).

El exotismo de los confines que habitaban es sugerido mediante otras técnicas. El pequeño aríbalo esférico del taller de Nearco (fig. 15) posee un friso decorado alrededor de la boca en el que aparecen dieciocho figuras, alternando grullas y pigmeos desnudos, armados con garrotes y algunos escudos redondos. El asa también está decorada con personajes peculiares: en una de sus caras se muestra Perseo, vinculado a Etiopía por haber liberado allí a Andrómeda; y en la otra aparece Hermes, dios de los pasajes, el tránsito y las fronteras. En la parte media, un grupo de tres sátiros hacen alusión a la liminalidad y los espacios salvajes. Y son destacables las inscripciones que aluden a los pigmeos: palabras completas, pero sin ningún sentido, logran una absurdidad destinada a sugerir la rareza e incomprensibilidad del idioma extranjero que estos hablaban (Richter, 1932: 273-274). Se pretendía poner de relieve, evidentemente, el contraste entre el mundo helenizado y los confines, donde habitaban los pigmeos.

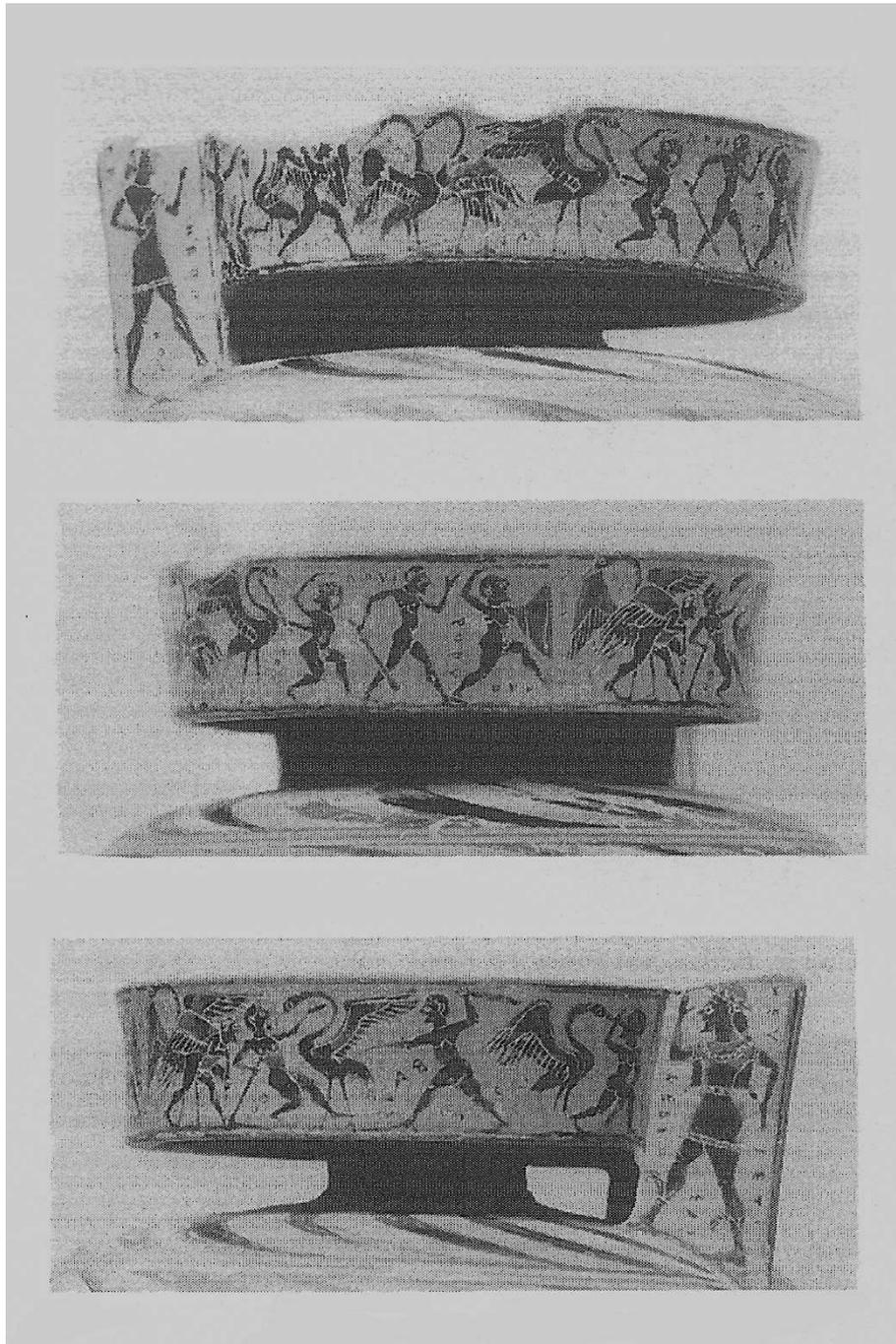


Fig. 15. Aríbalo conservado en el Museo Metropolitano de Nueva York, inv. n° MMA 26.49 (c. 550 a. C.) (Dasen, 1993: plate 59, fig. 1).

La barbarie de estos pequeños seres en esta pieza maestra está subrayada tanto por su armamento rudimentario –integrado por una maza y una piel de animal– como por los accesorios de tipo oriental: sombrero, botas, arco (figs. 14, 16 y 17). Solo sus facciones –nariz ancha y chata y labios gruesos– delatan el origen negroide. Ninguna escarificación

ni tatuaje se dibujan para aumentar el exotismo. Al contrario, sus cuerpos minúsculos pero musculados recuerdan, de manera humorística, a los de los atletas griegos. Como si se tratara de deportistas entrenando, los pigmeos exhiben el sexo (fig. 17). En estos recipientes, la distancia es aún más reducida, y se crea la ilusión de un mundo invertido. El pigmeo aparece ahora equipado como un guerrero hoplita, con casco con cresta, armadura, lanza o espada (fig. 18). Sin la presencia de las grullas, el personaje podría confundirse con la figura de un enano o de un niño disfrazado de guerrero (Dasen, 1993: 187-188).



Fig. 16. A) Bruselas, Musées Royaux R 302 (c. 450 a. C.) (Dasen, 1993: plate 65, fig. 1). B) Museum of Fine Arts, Boston 00.345, c. 425-400 B.C. Combate de Heracles contra el centauro Neso (<http://www.perseus.tufts.edu/Herakles/deianira.html>. Consultado el 13-XII-2020).

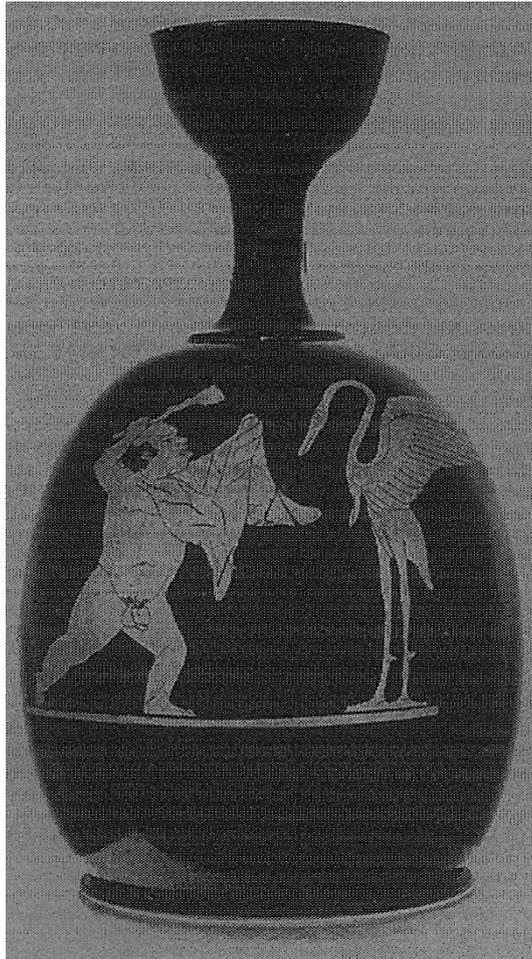


Fig. 17. Lecito conservado en el Museo del Louvre de París, inv. nº TH 16 (c. 450 a. C.) (Dasen, 1993: plate 67, fig. 2).

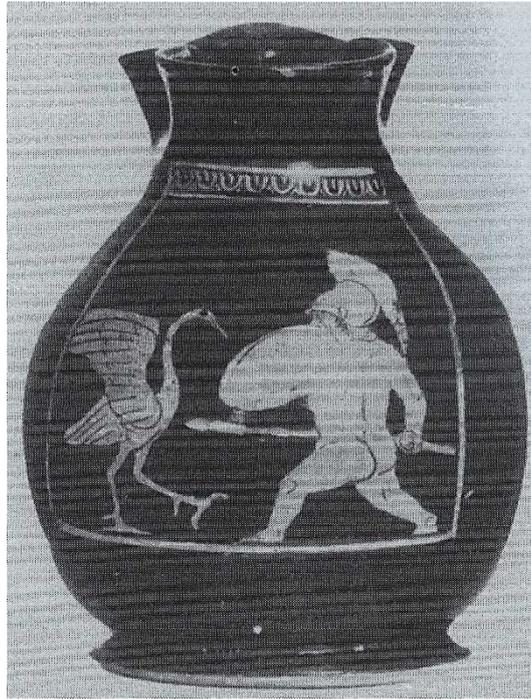


Fig. 18. Oinocoe, colección privada Zurich (c. 440-430 a. C.) (Dasen, 1993: plate 69, fig. 1).

La referencia a la lucha de Heracles contra las aves del lago Estínfalo, en la salvaje Arcadia –en lo que constituyó su sexto Trabajo– evoca la época primitiva en la que el hombre todavía no dominaba a los animales. Pausanias detalla (VIII, 22, 4-5) que unas aves caníbales originarias de Arabia, del tamaño de las grullas, con garras y picos de bronce, atacaban a la población y assolaban la región. Heracles –con la generosa ayuda de Atenea, pues eran muchas y el héroe no daba abasto con su esfuerzo– consiguió exterminarlas para siempre. Así, en un ánfora conservada en Bruselas y atribuida al pintor Epimenes (fig. 16a), un pigmeo ataca a una grulla en la misma posición en la que Heracles se suele enfrentar a Aqueloo: asiendo una maza y protegiendo su brazo con una piel de animal (fig. 16b). La alusión a la hazaña heroica de vencer a un centauro divino y monstruoso provoca que los esfuerzos de los pigmeos contra las delgadas aves parezcan ridículos e insignificantes. Del mismo modo, el artista se afana en resaltar el contraste entre los duelistas en un lecito del Louvre (fig. 17), en el que un enano grotesco gesticula para espantar a una hermosa ave inmóvil. Por otra parte, cabe subrayar que estas terribles aves que aterrorizaban a los pigmeos eran animales domésticos en el mundo griego. De hecho, la cerámica ática representa numerosas escenas de gineceo con grullas como mascotas; y es conocida la veneración por estos animales, por ejemplo, en el célebre episodio del poeta Íbico. Camino de Corinto, fue herido mortalmente por unos criminales

y les suplicó venganza a unas grullas consagradas a Apolo. A la tarde, los asesinos que habían ido al teatro, vieron a la bandada de aves; y burlándose de ellas, uno de ellos espetó: “Mirad a los vengadores de Íbico”, dando la pista sobre el crimen y motivando su detención (Plutarco, *Sobre la charlatanería*, 14 E-F) (Mathieu, 1990; Brioso Sánchez, 1994; Harari, 2004).

Como vemos, en los confines primitivos, evidentemente, el comportamiento de las aves se transforma: son dóciles en Grecia, pero implacables con los exóticos pigmeos, en coherencia plena con la mentalidad helénica que tenía al Egeo y sus alrededores como centro de vida ordenada; una periferia intermedia habitada por escitas, egipcios, libios y persas; y, por fin, unos límites estériles, poblados de monstruos (Gómez Espelosín, 2019: 137-154). Aristóteles fue el primero en ubicar la patria de los pigmeos en las fuentes del Nilo, pero también lo fue en explicar la migración de las grullas desde Egipto hasta las proximidades del Ponto (*Historia de los animales*, VIII, 12, 596b-597a; cf. Estrabón, I, 2, 28), situando ya Plinio –entre otros muchos autores– a unos pigmeos en Tracia (*Historia Natural*, VI, 188). Como han destacado en fechas recientes Anca Dan, Asher Ovadiah y Sonia Mucznik, ello es una prueba inmejorable de cómo los nombres antiguos, los paisajes y rasgos culturales cambiaron su significado en nuevos contextos históricos. Mediante la identificación de viejos hechos mitológicos con realidades recientes –el combate de grullas y pigmeos, en este caso– fue posible transformar una entidad legendaria en un grupo etnográfico e integrarla en el imaginario helénico –y luego romano–, mostrándolo en las artes como paradigma hilarante de primitivismo (del mismo modo que sucederá en la época colonial europea de los siglos XIX y XX d.C.). En efecto, la grulla es un ave de paso, con su viaje otoñal hacia el sur y su regreso hacia el norte en la primavera. La migración de estos animales llevó a los griegos a imaginar dos tierras de las aves y, consecuentemente, también de los pigmeos, justamente en los dos extremos cardinales del mundo habitado: el sur (Egipto y Etiopía) y el norte, tradicionalmente identificado con la ruda Tracia o el aterrador país de los escitas. (Dan, 2014: 39-66; Ovadiah y Mucznik, 2017: 151-166).

Precisamente debido a sus migraciones, Dasen ha señalado la preocupación del campesino griego frente a la posible ruina de sus cultivos a causa de los pájaros (las aves de Aristófanes, recuérdese, amenazan con el hambre mediante el saqueo de los campos y la muerte de los rebaños, como hacían las aves del Estínfalo). Así, la geranomaquia

evocaría este temor real, pero de un modo paródico, con el fin de quitarle dramatismo (Dasen, 1993: 181-182).

La apariencia física de los pigmeos griegos merece igualmente un comentario. Dasen –cuyo trabajo de 2006 seguiremos sustancialmente en las líneas siguientes– ha insistido reiteradamente en cómo los artistas helénicos –como sucedió también con los egipcios (El-Aguizy, 1987: 53-60)– no establecieron una distinción entre el enano étnico y el patológico, sino que mezclaron rasgos físicos diferentes que confunden a los pigmeos con otras figuras marginales, como los sátiros o los niños. Si los del Arcaísmo se muestran como adultos de tamaño reducido y bien proporcionados (fig. 14), las pinturas sobre cerámica del siglo V a.C. en adelante los caracterizan como enanos acondroplásicos: con una cabeza muy grande, nariz chata, frente abombada, torso largo y miembros cortos y deformes (fig. 17). La precisión del acabado es tal que cabe preguntarse si un enano real podría haber ejercido de modelo.



Fig. 19. Perfiles de: A) sátiro, B) enano y C) niño (Dasen, 2006: fig. 11).

La semejanza entre el pigmeo y el enano patológico puede dificultar la identificación de los personajes. También es complicado establecer con certeza si la representación aislada de un enano armado, en posición de combate pero sin adversario, responde a un dominio mítico o humano. Las únicas combinaciones válidas reúnen en una misma imagen a la pareja enano-grulla en actitud de conflicto, o localizan al enano en un contexto nilótico.

Determinados aspectos físicos son compartidos por otras figuras, como es el caso de los sátiros (fig. 19), dotados también como los enanos de nariz chata, cejas espesas, labios gruesos y barba. Otro punto en común entre los enanos y los pigmeos es la representación de un miembro viril desproporcionado que, lejos del canon de belleza

masculina, ofrecía un pretexto para denigrar al pigmeo: a pesar del tamaño de su sexo, su virilidad le es arrebatada por las grullas y por ello es motivo de burla. La desmesurada magnitud del miembro no alude ni a la idea de fertilidad ni a la protección, como en el caso del Bes egipcio. Al contrario: como explica Aristóteles (*Historia de los animales*, VI, 24, 577b) los animales dotados de grandes órganos sexuales, como los burros, son menos fértiles. El propio Príapo nació con esta deformidad y fue rechazado por su madre, Afrodita, y maldito por Hera a causa de sus celos: no podría procrear jamás (Pausanias, IX, 31, 2). Los pigmeos y los enanos, además, poseen rasgos faciales propios de los niños (fig. 19), característicos en el período clásico: nariz respingona, vitalidad desbordante desprovista de control y de racionalidad. Las proporciones infantiles de los cuerpos de los pigmeos evocan una humanidad cercana todavía a la infancia, agitada y atrevida.

Los pintores griegos sabían representar perfectamente los rasgos negroides, pero prefirieron utilizar la extrañeza de la patología enana para describir las peculiaridades propias de los pigmeos, en opinión de Dasen. Ello podría explicarse porque estos artistas no tuvieron ocasión de ver a un verdadero pigmeo, mientras que conocían enanos compatriotas. Este procedimiento de sustitución posee, sin embargo, un profundo significado. Las imágenes de acondroplásicos transformados en raza legendaria podrían estar traduciendo la necesidad griega de reducir el carácter inquietante de esta anomalía y asimilarla a una etnia. Cuando la anormalidad se racionaliza y se convierte en característica de un ἔθνος pierde su carácter singular y, por lo tanto, perturbador. Por definición, el monstruo es un ser único cuyo impacto angustiante desaparece tan pronto como desaparece su carácter excepcional. El mundo invertido de los pigmeos permitía, así, gestionar la inquietud e incluso el rechazo que suscitaba la existencia de enanos reales, traducido en términos de diferencia étnica (Dasen, 2006: 95-113).

BLOQUE

II

EL PAISAJE

CAPÍTULO 4. EL GÉNERO PICTÓRICO PAISAJÍSTICO

“El lector podrá imaginarse por sí mismo el estupor de cuantos las contemplaban [las pinturas], y especialmente el de los eruditos, puesto que los mismos pintores las juzgaron de óptimo gusto y semejantes a las obras de Rafael por la dulzura de las actitudes”, palabras de Marcello Venuti aludiendo al descubrimiento de las pinturas pompeyanas (Bencivenga Trillmich, 1990: 6).

El término “paisaje” ha ido cobrando significados más o menos específicos en diferentes dominios disciplinares y profesionales sin haber gozado de una delimitación etimológica clara, dada la diversidad de campos de conocimiento en que se emplea. Su uso indebido se remonta al origen de la traducción, pues términos griegos y latinos como *topia*, *prospectus* o *loca amoena*, han sido traducidos voluntariosamente como “paisaje”. De hecho, “paisaje” es un término que surge en el ámbito de una actividad concreta: el arte, pues no se produjo la contemplación del entorno como paisaje hasta que los artistas pintores empezaron a representarlo. Todo ello, unido a los valores que ha conformado nuestra cultura consumista, nos ha conducido a una cosificación del paisaje; sin embargo, este no es una realidad física, ni sinónimo de naturaleza, ni del medio físico que nos rodea, sino que se trata de un constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura. Así, “paisaje”, entendido como fenómeno cultural, es una convención que varía de una cultura a otra (Maderuelo, 2005: 15-16; *idem*, 2007: 11-13).

Por ello, el paisaje imbrica lo tangible y localizable con lo etéreo, lo ideológico y lo fantástico, ofreciendo una proyección vital de cada sociedad y los procesos de relación entre sus miembros. Su construcción es un fenómeno complejo en el que, lejos de intervenir únicamente factores materiales y geopolíticos, adquieren una importancia decisiva los elementos ideológicos, ya que es en la interacción entre todos sus

componentes donde podemos reconocer el paisaje como red de significado y experiencia vital (Cadrete del Olmo, 2010: 23). De hecho, la misma definición que proporciona el diccionario de la Real Academia Española, en su vigésima segunda edición, y que reza así: “Extensión de terreno que se ve desde un sitio”, ya entraña esta interpretación. Es decir, la idea de paisaje no se encuentra tanto en el objeto que se contempla como en la mirada de quien lo contempla (Maderuelo, 2005: 38).

Según Berque las cuatro condiciones que revelan la cultura paisajista de una civilización son:

1. Que en ella se reconozca el uso de una o más palabras para denominar “paisaje”
2. Que exista una literatura –oral o escrita– describiendo paisajes o cantando su belleza
3. Que existan representaciones pictóricas de paisajes
4. Que posean jardines cultivados por placer

Ciertamente, entonces, las representaciones paisajísticas existen desde el III milenio a. C., pero los primeros ejemplos relegaron a un segundo plano todos aquellos fenómenos físicos que no se consideraron humanos, como es el caso de la naturaleza y sus creaciones, que únicamente responden a una conceptualización naturalista del poder o de la prosperidad. Así, en el mundo antiguo, desde Mesopotamia hasta la Grecia clásica, no se despertó un interés poético basado en la contemplación de las características particulares del territorio, los fenómenos de la naturaleza o las cualidades de sus elementos, sino que la conciencia del lugar cobrará unos tintes claramente pragmáticos y utilitarios (Berque, 1994).

Del mismo modo, las referencias literarias que han llegado hasta nosotros de esas culturas responden más bien a la exposición de criterios prácticos y útiles que tendrán aplicación en agricultura, medicina, geografía o en la agrimensura. Así, los mitos de la Antigüedad que hacen referencia a la naturaleza o al territorio suelen poseer también un sentido “utilitario” y la mención de ríos, montes, árboles y otros elementos de la naturaleza no puede ser interpretada en la actualidad como signos poéticos de una reverencia contemplativa o de una delectación desinteresada, sino como emblemas ritualizadores que les permitían hacer frente a necesidades primarias, tal como explican los antropólogos. Sin embargo, en este sentido, la aparición de las religiones místicas orientales, alejadas de la mitología grecorromana y basadas en la aceptación de misterios

sobrenaturales y en la fe, supondrá no solo la introducción de unos nuevos hábitos de comportamiento social sino de una sensibilidad y una moralidad diferentes que condicionarán la comprensión del mundo y sus fenómenos, los cuales serán conocidos y explicados desde la iluminación espiritual, alejándose así del concurso de la razón (Maderuelo, 2005: 67; Cauquelin, 2013: 25-38).

Así mismo, el término “país” y el concepto de paisaje van a surgir, en buena medida, de la comparación entre territorios, de la constatación de las diferencias visuales y caracteriológicas entre el lugar del que se procede y aquel al que se llega, y de la añoranza de la patria dejada atrás. Desde los orígenes de la humanidad los hombres han tenido que desplazarse hasta remotos lugares, al sentir la necesidad de buscar alimentos o territorios en los que poder cultivarlos. Toda la historia del Mediterráneo está trazada por los periplos de los distintos grupos humanos en busca de otros territorios en los que fundar colonias o reinstaurar su estirpe y toda su geografía está jalonada de asentamientos de unos pueblos en otras tierras distintas de las de su origen. Existe, por lo tanto, una enorme cantidad de literatura referida a esos viajes que tiene en la *Odisea* uno de sus pilares más genuinos. Pero en toda ella no se encuentran descripciones del aspecto de los lugares y los entornos que recorren o en los que se asientan, ya que el motivo de estas narraciones tiene por objetivo principal la exaltación del héroe, como sucede también en el caso de la *Eneida*. La gran actividad conquistadora y colonizadora llevada a cabo por el Imperio Romano, con sus campañas militares, el abastecimiento de las grandes ciudades y la acción político-administrativa, supuso el traslado constante de millares de personas que diariamente se desplazaban de un lugar a otro dentro de los límites del Imperio, desde la Lusitania hasta Siria y desde la Germania Inferior hasta la Cirenaica. Sin duda, esta actividad viajera y una cierta curiosidad por aquellos aspectos nuevos o sorprendentes que se contemplaban en lejanos lugares permitieron afinar una cierta sensibilidad hacia la idea de paisaje (Marzano, 2014: 195-244).

1. El paisaje antes del Helenismo: un esbozo

A pesar de la riqueza y complejidad de la cultura figurativa grecorromana, el género paisajístico, al igual que la “pintura de paisaje”, es paradójicamente periférico. Como hemos visto, por “paisaje” y “arte paisajístico” se entiende la representación panorámica de una parte del territorio desde un punto determinado en el que la figura humana no existe o cumple una función secundaria. Solo con la llegada del Helenismo, el paisaje deja de funcionar como soporte o fondo para configurarse como un género independiente.

Sin embargo, esto no quiere decir que no existieran representaciones paisajísticas en todo tipo de soportes en la Antigüedad. Como veremos a continuación, las primeras aparecen en el ámbito mesopotámico en el III milenio a. C. No obstante, estas representaciones primitivas no son sino la conceptualización naturalista del poder o de la prosperidad. Así, como ya hemos dicho, habrá que esperar hasta época helenística para que el paisaje sea concebido como enmarque del ocio o evocación exótica. Esto es, que se produzca la humanización del paisaje.

1.1. Las representaciones del paisaje en Próximo Oriente

Los primeros vestigios que sugieren un interés por la representación del entorno natural deben buscarse en Mesopotamia, donde, desde el III milenio a. C., aparecen elementos vegetales y representaciones animalísticas que se insertan en cuadros muy estilizados, con una vocación aparentemente decorativa, pero donde el aspecto realista aflora en algunos bajorrelieves (Croisille, 2010: 19-32).

A diferencia de las representaciones paisajísticas egipcias del II milenio a. C., donde se observa una sensación de intimidad, el paisaje en el ámbito mesopotámico se reduce a un elemento accesorio de las composiciones de narrativa histórica, donde se enmarcan los logros y hazañas de los soberanos. Esta encontrará sus más grandiosas manifestaciones en Asiria en los siglos IX-VII a. C. Aunque pueden considerarse indirectamente influenciadas por el arte egipcio del Imperio Nuevo (Dinastías XVIII-XX,

1570-1085 a. C.), la narrativa histórica encuentra en Asiria un mayor desarrollo como consecuencia de una concepción más “laica” de la realeza; es más, en este tipo de representaciones aparecen exaltadas las acciones terrenales de los regentes y apenas encontramos alusiones a su ascendencia divina (Bianchi Bandinelli, 1968: 51-52; Kreppner, 220; Kertai, 2015).

Ya en período acadio, destaca la estela de Naram-Sin, que en fecha tan temprana como el siglo XXIII a.C. sirve de marco a la epifanía áulica del monarca que, tocado con dos cuernos –como dios entre los reyes– y representado aplastando el pecho de un enemigo lulubita, aparece en un paisaje montañoso con un elemental estudio de la perspectiva (Winter, 2009: 109-131).

Posteriormente, en los relieves del palacio de Nimrud, encontramos representaciones paisajísticas entre las composiciones de guerra de Asurnasirpal II, que sirven para situar la narración: desde la ciudad fortificada, flanqueada por árboles que se localizan en la orilla rocosa del río, los enemigos fugitivos son perseguidos por las flechas de los arqueros. De nuevo, el paisaje aparece completamente subordinado al propósito principal de mostrar las hazañas del gobernante asirio (Bianchi Bandinelli, 1968: 51-52).

En las placas de bronce de las puertas de Balawat, de época de Salmanasar III (858-824 a. C.), la relación entre figura y paisaje es más naturalista, especialmente en las escenas secundarias (por ejemplo, en las imágenes de oferentes), lo que indica la existencia de una cierta frescura de percepción cuando la composición no está vinculada a sujetos cortesanos y de celebración (Curtis y Tallis, 2008).

Sustancialmente muy similares son las representaciones de caza conservadas en Khorsabad o Nínive, o la composición de una batalla de Senaquerib (704-681 a. C.) en el pantano, o las de las expediciones de Asurbanipal (668-626 a. C.) contra los elamitas y en Arabia, una meticulosa crónica y “topografía” en el sentido etimológico del término, de lugares y eventos, cuyo final se revela, al final, mucho más narrativo que festivo. Esta narrativa histórica asiria alcanza en este punto su máxima expresión: la tradicional representación en franjas paralelas se rompe y las figuras se organizan en todas direcciones. No obstante, artísticamente, estas representaciones siguen siendo de peor calidad que las famosas escenas de cacería del rey. Aunque en estas todavía se organizan las imágenes en diferentes niveles y la referencia explícita al elemento paisajístico es casi completamente suprimido –excepto en el friso de la caza de leones–, el artista concentra todas sus habilidades en la representación realista de los animales. Es decir, en el

desarrollo iconográfico de la narrativa histórica próximo-oriental, existe una evidente y estrecha conexión entre la composición y la representación paisajística. Sin embargo, no podemos considerar que estemos ante el desarrollo del género paisajístico como la pintura europea y la terminología crítica derivada de ella comprenden o pretenden; siempre estamos ante un paisaje subordinado a la narración, no un protagonista en sí mismo.

1.2. Las representaciones del paisaje en Egipto

En Egipto, sin embargo, sí que existen, a partir del III milenio a. C., por ejemplo, en Menfis, escenas de caza o de pesca alojadas en un entorno natural. Destacan algunas tumbas, datadas en el II milenio a. C., como la decoración paisajística del enterramiento de un visir en Tebas donde se exhiben palmeras y sicomoros alrededor de un estanque rectangular en líneas concéntricas de tamaño decreciente. Los personajes que aparecen en los frisos interiores se dedican a labores agrícolas o tiran de las amarras de la barca que navega por las aguas de la pieza central (Croisille, 2010: 19-32).

Elementos paisajísticos –tales como ramas de árboles que enmarcan escenas navales, junto a embarcaciones, cigüeñas y avestruces–, decoran algunas cerámicas predinásticas de Nagada, al igual que las paredes de una tumba de Kom el-Ahmar del IV milenio a. C. Ya en estas primeras manifestaciones observamos el estilo artístico que conducirá al arte egipcio de la V Dinastía (2480-2350 a. C.), a composiciones como la escena de caza que decora el templo piramidal del faraón Sahura, donde el terreno se representa mediante líneas onduladas de las que emerge una gran variedad de vegetación y los animales se agazapan entre las plantas acuáticas. Del mismo modo, en Saqara, en el primer templo piramidal que Userkaf erigió al borde del desierto occidental, se conserva una escena de huerta, en la que aparecen representados, entre la vegetación, árboles cuyas ramas están llenas de aves. Se trata de una composición que anticipa el tipo de decoración que encontraremos, en el Imperio Medio (1991-1778 a. C.), en la tumba número 3 de Beni Hasan. En esta, podemos decir que se ha alcanzado la expresión definitiva de la representación paisajística egipcia. A partir de este momento, este tipo de composiciones, tanto en bajorrelieve como en pintura, aparecen decorando las tumbas tebanas privadas. Los elementos paisajísticos se utilizan como complemento narrativo,

pero, más allá de la yuxtaposición analítica y descriptiva, encontramos representaciones de lo que forma la esencia de un paisaje real: la soledad escuálida de una tierra poblada por plantas delgadas en medio de las cuales el hombre se enfrenta a un animal salvaje (Amenemheb y la hiena, Tebas, tumba 85); un estanque cubierto densamente por los tallos rectos de las cañas del papiro y de los lotos, y en ese matorral cerrado, el hipopótamo que se levanta repentinamente con la cabeza fuera del agua (tumba 82) o el pescador que se desliza al borde de la corriente con su bote plano mientras los pájaros vuelan en círculos. Todas estas composiciones reproducen, con una particular intimidad, los motivos iconográficos que encontramos desde los tiempos más antiguos (como la tumba de Tiye, mitad de la V Dinastía) (Bianchi Bandinelli, 1968: 50-51; Herb y Derchain, 2009).

Esta expresión de intimidad sentimental, lograda con delicados medios en el arte egipcio, nunca encontrará parangón en las composiciones de las civilizaciones mesopotámicas y permanecerá excluida del racionalismo fundamental del arte griego arcaico y clásico.

Otras representaciones egipcias, consisten en la disposición de árboles y arbustos de un jardín en un mapa rectangular alrededor de una piscina o estanque, como si estuviéramos ante una planta topográfica, que no van más allá de la etapa descriptiva (Tebas, tumba número 100). Las escenas de caza en las que aparecen bandadas de gacelas y onagros, avestruces corriendo al frente del carro del faraón, con episodios de animales salvajes heridos y agarrados por perros, todos distribuidos entre el follaje terrestre y las inflorescencias en series superpuestas y lo suficientemente variadas como para poder dar una apariencia de espacio abierto, siguen siendo esencialmente descriptivas y no surgen de una concepción lineal y paratáctica de la composición. Tal testimonio lo tenemos en la cacería de Ramsés III en Medinet Habu (XX Dinastía, 1200-1085 a. C.) (fig. 20), donde el efecto general se destruye por la variación de las proporciones jerárquicas, incluso la representación única de los toros salvajes asesinados, heridos o que huyen, que se puede ver a través de los arbustos, constituye una notación naturalista y paisajística válida. A partir de estas premisas, algunas representaciones de época Saíta (663-525 a. C.), donde se utilizan medios similares, aparecen los únicos precedentes de las escenas idílicas de la pintura y escultura helenísticas: por ejemplo, la mujer sentada entre dos árboles con un niño agarrado a su cuello, que se conserva en el Museo de Brooklyn. La tumba de Petosiris en Hermópolis (c. 325 a. C.) pertenece al período en el que Egipto, durante

sesenta años, reconquistó su propia independencia liberándose del dominio persa, antes de ser sometido al yugo macedonio (Bianchi Bandinelli, 1968: 50-51; Herb y Derchain, 2009).



Fig. 20. Relieve procedente del templo de Medinet Habu (Luxor, Egipto) en el que aparece una escena de cacería del faraón Ramsés III (fotografía de la autora).

1.3. Las representaciones del paisaje en la Hélade

En los restos pictóricos de las culturas del Egeo, podemos encontrar, para casi la misma época, motivos figurativos que representan una tradición que A. Roger (1997: 48) denominó “proto-paisajística”, como es el caso de las pinturas de Cnosos, Hagia Triada y Tera (Santorini) (fig. 21). La figura humana es la protagonista y el uso de flores, follaje y otros motivos naturales que se combinan sin aportar profundidad, es meramente ornamental. El friso en miniatura de la Casa Oeste de Tera muestra, sin embargo, un desarrollo muy temprano de la escena de paisaje, siempre tratada mediante la yuxtaposición de elementos naturales y seres animados, sobre un contexto terrestre o marítimo, sin ningún tipo de profundidad (Doumas, 1999).



Fig. 21. Friso en miniatura de Acrotini (Tera), c. 1600-1530 a. C. (Croisille, 2010: 23, fig. 6).

Las fuentes esenciales que permiten el estudio del espacio y de los escenarios naturales en la pintura griega son, esencialmente, la pintura vascular y las fuentes literarias, dada la escasez de restos pictóricos parietales. A pesar de que las representaciones realizadas sobre objetos cerámicos estaban limitadas por las exigencias del soporte, las decoraciones destacan, generalmente, por el dominio de la figura humana.

En los vasos griegos de figuras rojas y negras de los siglos VI-V a. C. encontramos motivos paisajísticos estilizados, aunque son escasos y están subordinados a la presencia humana. Podemos citar dos ejemplos en los que la presencia natural adquiere el protagonismo: una copa de figuras negras de mediados del siglo VI a. C. procedente de una isla de Grecia oriental (fig. 22), en la que una silueta humana –puede ser un cazador– aparece rodeada por la frondosidad de las ramas de dos árboles estilizados; del mismo modo, en una hidria ateniense algo más tardía, una escena de baño muestra a dos hombres que se lavan en el interior de un edificio columnado, mientras que otros se ungen aceite fuera mientras sus ropas cuelgan de las ramas de los árboles (Croisille, 2010: 20).



Fig. 22. Copa de figuras negras de mediados del siglo VI a. C. procedente de la Grecia oriental (Croisille, 2010: 23).

Las fuentes literarias y algunas pinturas sepulcrales italianas de finales del siglo VI a. C. y principios del siglo V a. C. –tales como la tumba etrusca de la Caza y la Pesca (Tarquinia) o la *Tumba del Tuffatore* (Paestum)– empiezan a atestiguar el interés de algunos pintores por crear un espacio figurativo más complejo. En la Tumba de la Caza y de la Pesca (hacia el año 520-510 a. C.) (fig. 23) se desarrolla un friso naturalista de carácter paisajista: los personajes, de formato restringido, aparecen en un medio marítimo sobre rocas que emergen del agua o en barcas, dedicándose a actividades lúdicas (nadando, tirando hondas) o pescando. Las miríadas de aves multicolores se representan sobre un cielo uniforme que, a pesar de dicha policromía, no permite obtener un efecto de profundidad (Steingraber, 2006).

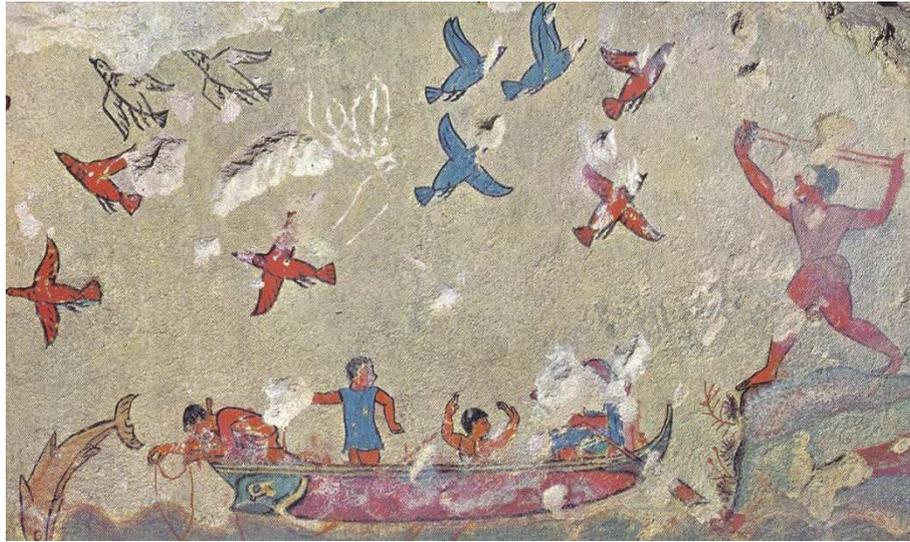


Fig. 23. Tumba de la Caza y de la Pesca (Etruria), c. 520-510 a. C. (Steingraber, 2006: 106).

También las fuentes literarias subrayan, el interés de los artistas de época periclea por desarrollar el espacio pictórico. Pausanias cuenta que el artista Polignoto de Tasos, de mediados del siglo V a.C. y algunos contemporáneos suyos desarrollaron unos fondos pictóricos que empezaban a diferenciarse de los de la pintura cerámica (Croisille, 2010: 26-32).

A la cabeza de esta “exploración” estuvieron los pintores atenienses dedicados a pintar los paneles de madera –*pinakes*– que se empleaban como decorados escenográficos en las representaciones teatrales griegas. El más destacado de estos artistas fue Agatarco, recordado siglos después como el inventor de la perspectiva pictórica –denominada en griego *skenographia*, literalmente “pintura de escenas”– (Pollitt, 1989: 299-333).

Por otra parte, un pintor ateniense llamado Apolodoro, empezó a desarrollar una técnica de sombreado para producir una sensación de masa y volumen. La llamada *skiagraphia* –literalmente “pintura de sombras”–, fue refinada posteriormente por una sucesión de pintores famosos que trabajaron en el siglo IV a. C., empezando por Zeuxis y terminando por Apeles y Protógenes (*idem*: 299-333)

Los relieves arcaicos y clásicos, de mediados del siglo V a. C. y el siglo IV a. C., raramente incluyen elementos paisajísticos, salvo aquellos estereotipados –rocas, líneas de horizonte, árboles...– que se subordinan a la acción de los personajes o aparentemente sirven de ornamentación (Croisille, 2010: 19-32). Sin embargo, los trabajos de Lissarrague y otros autores, en los últimos veinte años, han demostrado la importancia

explicativa de estos motivos supuestamente ornamentales incluso en la comprensión de la propia religión griega (Couëlle, 2019).

Por lo que se refiere al periodo helenístico, entre el final del siglo IV a.C. y el inicio del siglo I a.C. tampoco los documentos materiales con elementos paisajísticos son muy numerosos. El relieve votivo de finales del siglo III e inicios del II a. C. conservado en Múnich (fig. 24) que representa a una familia ofreciendo un sacrificio en un altar ante dos deidades, contiene un gran árbol en un primer plano que produce una imagen de profundidad que también se observa en un fragmento del friso del altar de Pérgamo donde Heracles está bajo un árbol y Telefo amamantado por una leona se sitúa delante de una gruta. También en fondos rocosos se disponen los personajes del denominado disco de las Nióbidas (Croisille, 2010: 26).



Fig. 24. Relieve votivo con escena de sacrificio, mediados o finales del siglo II a. C. (Múnich, Glyptothek). (Pollitt, 1989: 315, fig. 210).

Estos y otros ejemplos de similares características (Croisille, 2010: 28) no han permitido establecer el momento en el que los personajes se insertan en un paisaje, componiendo una escena tridimensional; este problema afecta también a la pintura de época romana ya que no se sabe si la presencia de los paisajes ya era propia de las obras originales o son innovaciones de los copistas romanos.

En el arte griego clásico, los artistas normalmente se esforzaron por conservar la unidad de tiempo y espacio en las escenas narrativas. Es decir, las acciones se representaban como si tuvieran lugar en un mismo espacio y en un mismo tiempo. Podían introducirse alusiones a episodios anteriores o posteriores a la escena representada, pero esos episodios no se mostraban realmente. Como solución a este problema, en el período helenístico se desarrolla una práctica consistente en la disección de episodios narrativos limitados en etapas sucesivas y en la repetición de los personajes varias veces en un espacio figurativo continuo, para crear una especie de instantáneas, cada una de las cuales poseía su propia unidad de tiempo y espacio, pero que se debían leer conjuntamente. En este sentido, K. Weitzmann (1947: 40; Meyboom, 1995: 177-180) defiende que el rollo de papiro ilustrado, seguramente producido de forma sistemática en la biblioteca de Alejandría en época de Ptolomeo II Filadelfo, fue el único medio que podía proporcionar el espacio físico suficiente al artista para un número casi ilimitado de escenas individuales.

Los vestigios pictóricos de época helenística en los que el paisaje cobra una cierta importancia y ya se ha logrado la tridimensionalidad gracias, esencialmente, a los juegos de luces y sombras y buena muestra de ello son las pinturas de la tumba de Vergina, considerada, no sin ciertas controversias, como perteneciente a Filipo II. En el friso de la zona superior de la fachada se representa una gran escena de caza en un ambiente agreste, en el que los cazadores siguen siendo los protagonistas insertos en un paisaje en el que destacan los árboles y un fondo montañoso (Couëlle, 2019: 160-161).

Otro eslabón en esta cadena, en la que ya el paisaje cobra un protagonismo es el gran mosaico de Palestrina al que, por su importancia en el desarrollo del paisaje nilótico, dedicamos el capítulo 6. Este pavimento y otros restos de similares características demuestran el gusto por lo exótico, por la novedad, por las cosas pintorescas y las experiencias que llaman la atención de los viajeros cuando descubren nuevas tierras y culturas. Un reflejo característico de este gusto en la literatura helenística fue la aparición de un grupo de escritores llamados *paradoxographoi*, “escritores de maravillas”. Los paradoxógrafos se especializaron en describir lugares remotos o exóticos, fenómenos naturales extraordinarios, costumbres sociales curiosas. Los artistas helenísticos tuvieron su propia versión de la paradoxografía. Un ejemplo típico es el uso frecuente de animales exóticos –como loros, cobras, tigres o leopardos– como motivos en las artes decorativas del período. En este sentido, cabe destacar la importancia de Egipto, pues fue para los

griegos el principal proveedor de criaturas extrañas, y las escenas nilóticas que celebran sus cualidades exóticas parece que se convirtieron en un género popular a principios del período helenístico. El pintor Nealces, por ejemplo, ya incluía cocodrilos en sus pinturas en el siglo III a. C. (Plinio, *Historia natural*, XXXV, 142) (Pollitt, 1989: 239-242).

2. Las innovaciones de la pintura alejandrina y la consolidación del género paisajístico

En el campo de la pintura, el Helenismo puede encuadrarse entre dos acontecimientos bien definidos: el comienzo se hallaría en las dos últimas décadas del siglo IV a. C., caracterizadas por el cambio generacional que marcó el paso entre la carrera de Apeles y la de sus discípulos y competidores más jóvenes –Antifilo en particular–; y el final coincidiría con la organización del estilo augusteo, en la década 30-20 a. C., y su manifestación más vistosa: el establecimiento del III estilo pompeyano (Barbet, 2009).

La escasez de datos literarios, la diversificación desmesurada de los núcleos de producción artística y la multiplicación de imitaciones y copias debida al creciente interés y estudio del pasado, complican muchísimo la labor del investigador. Por estas razones, pervive la costumbre de concebir el Helenismo como un conjunto fluido y, en el campo de la pintura, suele aplicarse un esquema expositivo basado en el tratamiento independiente de los diferentes géneros artísticos.

El cosmopolitismo de la época permitió, por un lado, el desarrollo de escuelas pictóricas y, por otro, la afluencia de artistas extranjeros cuyos influjos darán lugar a nuevas técnicas y estilos. En este sentido, la Biblioteca y el Museo de Alejandría ocuparon un lugar de relieve, pues fueron, sin duda, el más importante centro de preservación y difusión de la cultura griega durante la época helenística. Lo que comenzó como un mecenazgo por parte de los Ptolomeos, que fomentaron e institucionalizaron la actividad intelectual buscando acrecentar la gloria y el prestigio de su nombre y de su imperio, desembocó en una enorme afluencia de científicos a la capital egipcia cuyos descubrimientos y conocimientos fueron aplicados a la producción, a la guerra y, en

general, a todas las actividades que se encontraban bajo el control estatal (Melogno Neves, 2006: 100-129).

El número de filólogos y literatos vinculados al Museo a lo largo del siglo III a. C. y en la primera mitad del siglo II a. C. es significativo. Las características de las cortes griegas y la prosperidad económica de los reinos helenísticos propiciaron la realización de los más diversos trabajos y producciones artísticas de tipo histórico y literario. Además, la figura del literato que es, al mismo tiempo, artista, editor e historiador de literatura se perfila en Alejandría hasta consolidar el embrión de la filología como lo que hoy llamamos una ciencia. Entre otras actividades, una de las principales funciones del Museo era la de preservar y difundir sistemáticamente los textos clásicos que constituían el acervo cultural de Grecia –Plutarco cuenta que se dedicaban a traducir y corregir los poemas homéricos–. Estas actividades propiciaron el desarrollo del gusto por la poesía idílica y bucólica lo que, artísticamente, desembocó en la multiplicación de los temas pastoriles y marítimos en pintura. Concebido en un primer momento como fondo o enmarque de figuras humanas, el paisaje se desarrolla hasta absorber y empequeñecer la figura que, de personaje y protagonista, pasa a elemento secundario. En este momento, y, como veremos, gracias a diferentes disciplinas científicas, se desarrolla en pintura el gusto por el realismo, lo pintoresco y lo grotesco, así como el amor por la naturaleza y el paisaje, por la flora y por la fauna.

2.1. La pintura cartográfica

El mapa antiguo es un producto científico y, a la vez, una obra de arte. En el siglo III a. C. especialistas en arte figurativo empiezan a desarrollar mapamundis o mapas regionales que, en la mayoría de los casos, conforman obras pictóricas monumentales. De hecho, los propios términos *graphé* y *pinax* eran utilizados indistintamente para calificar tanto a las obras de arte como a la cartografía. Del mismo modo, las fuentes clásicas dejan patente la consideración de los mapas cartográficos como una obra de arte, pues se trata de obras que no se “miran”, sino que se “contemplan”, “admiran”: *spectantes* es el término que se utiliza en la obra de Plinio (*Historia natural*, III, 17) a propósito de la carta de Agripa: “(...) *cum orbem terrarum orbi spectandum propositurus esset*”. El

nacimiento de estas representaciones fue propiciado por los intereses geográficos de los escolares, que estimularon las expediciones científicas a lugares hasta entonces desconocidos –los egipcios, por ejemplo, alcanzaron las costas del Mar Rojo alrededor del año 270 a. C.–. Se crearon, en este momento, dos tipos de pintura cartográfica: la corografía y la topografía (Meyboom, 1995: 186-190). La corografía representaba grandes áreas –países o islas–, en forma de mapas que contenían detalles característicos topográficos, como ríos, montañas y ciudades. Por su parte, la topografía ofrecía pinturas de áreas particulares con características de su terreno, flora y fauna (Prontera, 1985: 137-138). Estas escenas, que fueron visualizaciones a gran escala de tratados histórico-naturales, se elaboraron y recogieron en la Biblioteca de Alejandría. Así, hacia finales del siglo III a. C. se había creado ya en la ciudad una pintura paisajística de carácter idílico o color local y será la topografía la que culminará el desarrollo de esta serie de composiciones eminentemente paisajísticas (Balil, 1962: 100-108). Es tentador considerar la posibilidad de la existencia de imágenes similares que decoraran el vestíbulo o el pórtico del Museo y de la Biblioteca, situados dentro del complejo del Palacio Real alejandrino (Meyboom 1995: 106-107).

2.2. La representación faunística

En cuanto a la representación de la fauna local, la curiosidad y el mecenazgo de los Ptolomeos, que se vio favorecido por la privilegiada localización de Egipto, fue clave para la obtención de ejemplares animales procedentes de África o de Asia occidental

De Ptolomeo II (283-246 a. C.) no solo se conoce su interés por conseguir ejemplares de elefantes de Etiopía, sino que también recompensó generosamente a quienes capturaran cualquier tipo de bestias en dicha región. Así, puso en contacto a los griegos con animales que nunca habían visto antes, entre ellos, el chimpancé. Además, se ha conservado la descripción que realizó Ateneo (*Banquete*, XIV, 654b) de una impresionante procesión de animales exóticos que se exhibieron en un festival celebrado en honor a Dioniso por mandato de Ptolomeo II, probablemente a comienzos de su reinado (Hubbell, 1935: 68–76).

Aunque sobre la colección zoológica real de Alejandría no tenemos evidencias, sabemos que Ptolomeo III (246-221 a. C.) se interesó, como su padre, por la obtención de ejemplares de elefantes. Tras la batalla de Rafia (217 a. C.) –donde los elefantes africanos de Ptolomeo IV fueron gravemente heridos por las bestias indias del seleúcida Antíoco III–, la búsqueda de elefantes etíopes parece haber finalizado; sin embargo, los puestos comerciales encontrados en las costas del Mar Rojo evidencian relaciones con la caza del elefante. La pérdida del territorio de Siria meridional bajo Ptolomeo V, alrededor del año 198 a. C., pudo dificultar la obtención de animales asiáticos. En cualquier caso, durante la segunda mitad del siglo II a. C., todavía existía una colección de animales exóticos, quizá correspondiente al jardín zoológico descrito por Ptolomeo VII. La jirafa exhibida en Roma por César en el año 46 a. C., que presumiblemente procedía de Alejandría, pudo ser un regalo de Cleopatra. No sabemos cuántos de los animales asesinados en los espectáculos del año 29 a. C. en Roma, tras la anexión de Egipto, procedían de la colección de los lágidas, pero es probable que tanto el hipopótamo como el rinoceronte mencionados por Dión (LI, 22, 5) procedieran del país del Nilo (Trinquier, 2002; Jennison, 2005: 28-41; Gérardin, 2016).

Por otra parte, los visitantes romanos que viajaban a Egipto estaban, por supuesto, interesados en la zoolatría y algunos de estos animales despertaban mucha curiosidad, en particular, el cocodrilo. Conservamos una nota que se envió en el año 112 a. C. en la que se subraya que los cocodrilos debían estar hambrientos cuando llegara un turista distinguido, como, por ejemplo, el caso de un senador romano. Estrabón (XVII, I, 38) describe cómo los sacerdotes de un templo alimentan a un cocodrilo poniéndole la comida ofrecida por los visitantes en las fauces a la bestia (Burstein, 1996: 799-807; Jennison, 2005: 28-41).

Como herencia del *paradeisoi* helenístico –grandes recintos ajardinados, que incluían árboles frutales y ornamentales, poblados por animales, que eran utilizados por la realeza como coto de caza–, los romanos adquirieron el gusto por estas actividades de caza y el exterminio de animales salvajes se popularizó entre una población que, ya en el siglo III a. C., había aprendido a deleitarse con los combates de gladiadores, desarrollándose así las *venationes*. Sin embargo, existen indicios de que, en los espectáculos romanos de finales de período republicano, los animales se exhibían en procesiones, práctica probablemente importada de Alejandría o de cualquier otra parte del mundo griego. Además, a mediados del siglo I a. C., los animales traídos de Egipto

eran exhibidos en Roma como curiosidades, como sucedió con los hipopótamos y cocodrilos que aparecieron en los juegos de Escauro del año 58 a. C. A comienzos de época imperial parece que Egipto ejerció como principal fuente de suministro de animales exóticos para la arena y fueron expertos alejandrinos los que se ocuparon de la domesticación de dichos animales (Trinquier, 2002; Jennison, 2005: 42-59; Ferris, 2018: 107-142).

2.3. El gusto por el realismo, lo pintoresco y lo grotesco

Por otra parte, nace en la pintura alejandrina el gusto por el realismo, lo pintoresco y lo grotesco. En lo referente al realismo, es en el período helenístico cuando se empezó a desplazar al idealismo. Así, mediante la representación realista tanto de las figuras como de los espacios que ocupaban, el artista intentó encontrar la manera de introducir al espectador en el universo físico y en el tema psicológico de sus obras (Giesecke, 2007: 79-109). De esta forma se introdujo la representación de estados emocionales pasajeros, como el dolor o el ardor erótico, y a ello se sumó un nuevo interés por el patetismo o el sentimiento de compasión, surgiendo el género grotesco o caricaturesco –representación exagerada de unos personajes o de unos hechos con el fin de transmitir un mensaje o una idea sarcástica sobre una cuestión determinada– que alcanzó en el mundo egipcio, tanto en escultura como en representaciones gráficas o arte mueble, una gran importancia. En este punto empiezan a proliferar figuras que aparecen en su mayoría, aunque no exclusivamente, en terracotas de pequeño tamaño: las caricaturas de matices grotescos, cuyos protagonistas son muy a menudo enanos o personas con deformidades físicas (Pollitt, 1989: 230-239).

Es en Alejandría, en el siglo III a.C., donde el artista Antifilo introdujo un nuevo tipo de caricatura que, a pesar de que no se han conservado demasiados ejemplos, sabemos que se reduce, casi exclusivamente, a las representaciones de los pigmeos en los paisajes egipcios. Así, asistimos al resurgimiento de una temática que encontramos ya en boga en el arte griego del siglo VI a. C.: la lucha de los pigmeos contra las grullas (Moreno, 1994). Aunque las fuentes literarias son singularmente escasas en lo que respecta a la pintura del Egipto helenístico, su influencia es excepcionalmente importante

para el desarrollo de la pintura decorativa romana, pues la caricaturización que presentan las pequeñas terracotas alejandrinas serán el origen de la iconografía de los pigmeos. No obstante, como veremos detalladamente a lo largo de este trabajo, en Roma se diversificará la imagen de los pigmeos y se les adjudicarán otras muchas funciones, tales como la caza de cocodrilos e hipopótamos, la pesca, etcétera (Pollitt, 1989: 230-239).

El resurgimiento de esta temática grotesca pudo tener algo que ver con el desarrollo de la ciencia médica. El hallazgo de numerosas terracotas extravagantes en las inmediaciones de Esmirna –sede de una escuela médica muy importante–, hizo que algunos estudiosos (Besques, 1972, vol. III: 153; Leyenaar-Plaisier, 1984: 69-80; Anderson, 2015) plantearan la posibilidad de que originalmente fueran propiedad de la famosa escuela de medicina y sirvieran de modelo de enseñanza a los estudiantes, aunque no poseemos evidencias literarias que refuercen la hipótesis (Garland, 1995: 110-111). A este respecto, Alejandría aventajaba a otros centros de formación y de estudio gracias a la investigación fomentada por los Ptolomeos. En la primera mitad del siglo III a. C. Herófilo de Calcedonia fundó una escuela que puso todo su empeño en crear una medicina “científica”. Mientras que Hipócrates y sus discípulos se contentaban con ordenar el conjunto de las observaciones fisiológicas y las descripciones de las patologías, los herofilianos intentaron adquirir conocimientos de primera mano y utilizar una terminología precisa. Para ello, Herófilo inventó nuevas técnicas de estudio del cuerpo humano, basadas en la anatomía y en la disección. En este sentido, el embalsamamiento, que demostraba el gran conocimiento que poseían los egipcios de la anatomía humana favoreció el desarrollo de la ciencia. Así, por primera vez numerosos órganos de cuerpo humano fueron descritos correctamente y se dieron nombres médicos específicos a los diferentes elementos y partes (Romero Reverón, 2018: 517-526).

2.4. Las representaciones alejandrinas y su recepción en Roma

A pesar de que apenas se han conservado restos pictóricos de la Alejandría ptolemaica, la decoración de algunas tumbas permite establecer ciertos paralelos con la posterior pintura pompeyana. En este sentido, la ilusión óptica de que existe una escena más allá del muro mediante el uso de pigmentos azules la encontramos por primera vez

en Alejandría, como demuestran algunas tumbas del siglo III a. C. En la cámara de la *kliné* de la tumba de Sidi Gaber, entre las pilastras que decoran el tercio superior del muro, se utiliza la pintura azul para crear esta ilusión. Este mismo recurso es utilizado en la tumba A de Shatby. De hecho, el uso del pigmento azul a gran escala para la decoración de los techos de los templos y tumbas aparece atestiguado en Egipto desde período Dinástico. Así, el uso de pintura azul en la zona superior de los muros para crear la ilusión espacial podría haberse desarrollado en Alejandría como extensión de esta práctica tradicional. Por otra parte, la elección de este pigmento pudo estar condicionada por la disponibilidad que hubo en Egipto, como menciona Vitruvio (*Arquitectura*, VII, 11, 1) (McKenzie, 2007: 108-112).

También se han conservado composiciones de este tipo que decoran losas de lóculo procedentes de Alejandría y que podrían estar relacionadas con ejemplos del II estilo pompeyano. Así la losa del lóculo de la tumba de Stephanos en Hadra, del siglo III a. C., destaca por el uso del azul en la zona superior de la escena que, enmarcada por pilastras, también está decorada con guirnaldas (*idem*).

Por otra parte, la profundidad se consigue mediante las sombras que proyectan los elementos arquitectónicos, así como mediante el uso de la perspectiva. En algunas representaciones alejandrinas, la sombra –conseguida mediante la adición de trazos inclinados– se proyecta bajo las cornisas, lo que incrementa la sensación de profundidad. Tal es el caso de la moldura, decorada con ovas y dardos, que decora la zona superior de la pared de la tumba de Sidi Gaber. En una losa de lóculo del siglo III a. C. procedente de la tumba A de Shabty, las sombras proyectadas por los dentículos de la cornisa que presenta el frontón pintado son muy similares. Del mismo modo, la cornisa que aparece en uno de los fragmentos de la pintura mural de la tumba 2 de Mustafá Pasha, datada no más tarde del siglo II a. C., presenta una proyección de sombras del mismo tipo. Esta técnica, que no se encuentra en ninguna otra representación mural helenística, es utilizada, sin embargo, en la pintura mural pompeyana, lo que sugiere que su procedencia debe buscarse en Alejandría (*idem*).

La perspectiva axial ya era utilizada en el siglo III a. C. en Alejandría, como demuestra la “estela de Helixo”, la losa de lóculo procedente de Hadra. La estructura que decora la losa está representada mediante líneas que convergen en una línea de fuga central, de modo que da la sensación de que el techo retrocede hacia un cielo azul que se extiende más allá. Del mismo modo, este tipo de perspectiva se utiliza en la decoración

de otra losa de lóculo procedente de otra tumba helenística de Wardian, en Alejandría, donde la profundidad de la escena se acentúa mediante la representación de bigas horizontales sostenidas sobre pilares (*idem*).

Este tipo de ejemplos alejandrinos resultan especialmente significativos porque demuestran que, ya en el siglo III a. C., los artistas helenísticos estaban a medio camino del desarrollo de la perspectiva central. Como sucede en los casos anteriores, no encontramos modelos itálicos que utilicen este recurso antes del II estilo, lo que plantea la posibilidad de que la perspectiva axial fuera desarrollada en Alejandría. No resultaría tan sorprendente, teniendo en cuenta las observaciones de la teoría óptica de la perspectiva realizadas por el matemático Euclides, que enseñó en Alejandría a principios del siglo III a. C. (*idem*).

Otro de los recursos pictóricos utilizados en Alejandría es la representación de puertas que se abren hacia una habitación, que crean la ilusión de que atravesamos el muro. Tal es el caso de la escena pintada en la losa de lóculo de Wardian y de la decoración tallada en la tumba A de Shatby (*idem*).

En el muro oriental de la cámara de la tumba de Mustafá Pasha, datada en el siglo III o II a. C., se utiliza otro recurso: la representación de arquitecturas en una escena situada más allá del muro. Entre los edificios se distingue un *tholos*, del que se conserva la parte superior, el cielo azul sobre él y trazas de un jardín. En el extremo derecho de la escena se distingue una franja amarilla, probablemente una pilastra, que enmarcaba la imagen. La similitud entre esta representación y las de las pinturas romanas del II estilo ha sido subrayada por los estudiosos (Adriani, 1933-1950: 131; Tybout, 1989: 163-164; Venit, 2002: 60): tanto los colores utilizados como ciertos elementos, como guirnaldas, son análogos. De hecho, se cree que escenas similares pudieron decorar las viviendas alejandrinas, porque los diseños de las tumbas son muy similares a los de las casas griegas.

Por lo tanto, no parece descabellado sugerir que las pinturas pompeyanas con escenas arquitectónicas, así como las representaciones más complejas en las que se aparece el distintivo *tholos*, enmarcado a veces por un frontón rojo, no solo reproducen la arquitectura helenística característica de Alejandría, sino que también se percibe cierta influencia de la pintura alejandrina. Los restos que se han conservado demuestran que en Alejandría existió una pintura mural cuyas características específicas aparecen, posteriormente, en la pintura de la península itálica (McKenzie, 2007: 108-112).

3. La recepción de la herencia del arte helenístico en Roma

La evolución de la sociedad y cultura romanas durante el siglo II a. C. no podría explicarse si desestimáramos todo lo que significó para Roma asumir los múltiples fermentos del Helenismo. Este trascendental proceso de ósmosis cultural no solo revitalizó las diversas manifestaciones de la cultura clásica, sino que supuso para el propio Estado romano una gran transformación interna (Rodríguez Neila, 1986-1987: 41-56). Así, en el marco de las relaciones culturales entre centro y periferia –donde surgieron procesos de aculturación con emergencia de “culturas locales”–, las regiones helenizadas, poseedoras de un rico bagaje cultural milenario, serán las que dirijan el proceso de elaboración y construcción de una cultura común con clara influencia sobre los conquistadores. Todo ello se realizó en contextos plurales y diversos, y en una dinámica en la que el conflicto, la negociación y el consenso fueron los ejes fundamentales de una relación compleja, en la que ambos pueblos iban redefiniéndose a sí mismos en relación uno con el otro y en un marco de relaciones multiculturales (Hidalgo de la Vega, 2006: 423-448).

Las pretensiones romanas de expansión llevaron a Roma a intervenir en los asuntos políticos y militares griegos. Por ello, muchos romanos accedieron al arte griego por primera vez bajo la forma de botín. Una antigua costumbre romana, establecía que, tras una victoria militar, se celebraban solemnes procesiones triunfales, en las cuales se exhibía por toda la ciudad el botín tomado al enemigo con gran pompa. Durante el período helenístico, la larga serie de triunfos romanos sobre distintos adversarios griegos, supuso la llegada a Roma de numerosas obras de arte⁷.

Así, a partir del saqueo de Siracusa por Marcelo en el año 211 a. C. y culminando con el de Corinto por Mummio en el año 146 a. C., Roma se fue colmando de obras de arte griego, algunas de las cuales fueron ofrecidas a los santuarios públicos y otras se conservaron en colecciones particulares. Con el tiempo era inevitable que esas obras

⁷ Las siguientes líneas, relativas a la influencia helenística que se produjo en el Imperio romano como consecuencia de las conquistas, hacen referencia sistemáticamente a las siguientes obras: Walbank, 1982; Pollitt, 1989: 243-265; Préaux, C. 1989; Lewis *et al.*, 1994; López Barja de Quiroga y Lomas Salmonte, 2004: 88-100; Zanker, 2004; Lévêque, 2005; Bugh, 2006; Erskine, 2008; Thonemann, 2016.

ejercieran su influjo en el gusto y la sensibilidad romanos (Pollitt, J. 1989: 243-265; López Barja de Quiroga y Lomas Salmonte, 2004: 88-100).

La principal consecuencia de las aventuras militares que se acaban de narrar fue, como hemos señalado, el que Roma se colmará de obras de arte bajo la forma de botín de guerra. Cuando las obras tomadas se repartieron por toda la ciudad en templos y edificios públicos y también en colecciones particulares, y se convirtieron en parte del paisaje cultural de Roma, empezaron a ejercer una influencia transformadora en la imaginación romana y a provocar fuertes reacciones (Champion y O'Sullivan, 2017; Vout, 2018: 20–42)

Aunque a algunos romanos les inquietó la helenización de la ciudad y la sintieron como una amenaza⁸, el progreso de la actitud filohelénica en Roma fue sin duda facilitado por el apoyo y el patrocinio de un grupo de nobles romanos a los que los historiadores modernos se refieren en general como el “círculo de Escipión”. Este no tenía una organización formal, sino que era más bien una asociación espontánea de romanos de parecida mentalidad, educados y cosmopolitas. Su figura dominante era Escipión Emiliano, segundo hijo de Emilio Paulo y la personalidad más influyente en la política interior y exterior de Roma entre los años 150 y 130 a. C. Fue elegido cónsul dos veces, y fue el general que dirigió tanto la derrota definitiva de Cartago por Roma en el año 146 a. C. como el victorioso sitio de Numancia en el año 133 a. C. Los efectos de su educación

⁸ Plutarco en su *Vida de Marcelo* (XXI), expone: “Por llamamiento de los romanos volvió Marcelo a la guerra que tenían que sostener en su propio país y casa, trayendo la mayor y más rica parte de las ofrendas votivas de los siracusanos, para que sirviesen de recreo a la vista en su triunfo y a la ciudad de ornato; porque antes no había ni se apreciaba lo gracioso, pulido y delicado, estando llena de armas de los bárbaros y de despojos sangrientos, y coronada de monumentos y trofeos de triunfo, no ofrecía una vista alegre y exenta de miedo propia de espectadores tímidos y delicados, sino que, así como Epaminondas llamaba “bailadero de Ares” a la llanura de Beocia, y Jenofonte a Éfeso maestranza de la guerra, de la misma manera parece que cualquiera podría dar a la Roma de entonces, según el lenguaje de Píndaro, la denominación de “Recinto del profundo en guerras Ares”. Por esta causa, Marcelo, que adornó la ciudad con objetos vistosos y agradables, en que se descubría la gracia y la fuerza de persuasión griegas, se ganó la benevolencia del pueblo; pero Fabio Máximo, la de los ancianos, porque no recogió esa clase de objetos, ni los trasladó de Tarento cuando la tomó, sino que los otros bienes y las otras riquezas los extrajo; pero se dejó las estatuas, pronunciando aquella sentencia tan conocida: “Dejemos esos dioses irritados a los tarentinos”. Reprendían, pues, a Marcelo, lo primero porque había concitado odio y envidia a la ciudad, llevando en triunfo no solo hombres, sino dioses cautivos, y lo segundo, porque al pueblo, acostumbrado a pelear o labrar, distante del regalo y la indolencia, y que era a semejanza del Hércules de Eurípides, simple, inculto y en lo más grande bueno, le llenó de ocio y de parlanchinería sobre las artes y los artistas, haciéndose placer y consumiendo en esto la mayor parte del día. Con todo, él hacía gala, aun entre los griegos, de haber enseñado a los romanos a apreciar y tener en admiración las bellezas y maravillas de Grecia, que antes no conocían”.

configuraron los intereses intelectuales de Emiliano y la elección de sus relaciones, así como guiaron sus acciones a lo largo de su vida. Fue muy amigo del historiador Polibio y sin duda contribuyó a estimular en el erudito, y a través de él en otros griegos, el aprecio de las tradiciones y los valores romanos (Elvers, 2006; Hidalgo de la Vega, 2006: 423-448).

Como indicara Cicerón (*Verrinas*, II, 3, 6: “(...) ¿Piensas tú que hay algún motivo de enemistad mayor que el de sentir contrapuesto de los hombres y las diferencias en sus afanes y deseos? Quien considera la lealtad como lo más sagrado ¿puede no ser enemigo de aquel que, siendo cuestor, se atrevió a expoliar, abandonar, traicionar, atacar a su cónsul, una vez que se le comunicaron los planes, se le entregó el dinero y se le confiaron todos los asuntos?”. El pillaje desenfrenado del siglo II a. C. parecía ahora una brutalidad, y en el siglo I a. C. cedió el paso a un mundo más refinado de coleccionismo y de conocimiento artístico. A raíz de este cambio surgió lo que hoy llamaríamos un “mercado artístico”, el primero de la historia de Occidente. Todos los elementos que hoy consideramos característicos de este se dieron entonces: coleccionistas apasionados, marchantes, falsificadores, restauradores, tasadores, incesantes cambios de moda y continua subida de los precios (Pollitt, 1989: 243-265; López Barja de Quiroga y Lomas Salmonte, 2004: 88-100).

Sin embargo, no solamente la atmósfera intelectual de la época y el sistema educativo romano admitieron el clasicismo, sino que la propia ciudad de Roma, a consecuencia del pillaje de los siglos III y II a. C., se había convertido en un verdadero museo de escultura griega clásica. Para finales del período helenístico, los edificios públicos y santuarios de Roma contenían catorce obras de Praxíteles, ocho de Escopas, cuatro de Lisipo, tres de Eufronor, tres de Mirón, dos de Fidias, dos de Policeto y muchas otras. Entre las pinturas de artistas griegos cabe destacar las de Arístides, Nicias, Apeles, Nicómaco, Zeuxis, Parrasio, Antífilo, Polignoto, Timantes y Pausias (Longfellow, 2018: 203-216).

3.1. La llegada de artistas helenísticos a Roma

Ya en la década de los años 80 del siglo I a. C., L. Escipión había reunido un grupo de artistas griegos y los había llevado a Roma para que ayudaran a crear las decoraciones para una fiesta que él había prometido en la época de su guerra con Antíoco (Livio, XXXIX, 22, 9-10). En las décadas siguientes, cada vez fueron más los artistas griegos que decidieron emigrar a Roma para aprovechar el pujante patronazgo romano (Zanker, 2008).

El primer pintor ateniense que llegó a Roma, adoptado por la familia de Emilio Paulo, fue Metrodoro. Los escultores que, al parecer, causaron mayor impresión en Roma en el siglo II a. C. fueron los atenienses Timárquides y sus hijos Dionisio y Policles, cuya versatilidad parece que fue notable, pues fueron capaces de dar a sus clientes cualquier cosa que éstos pidieran. Estos artistas tomaron parte en un renacimiento del estilo fidíaco y estuvieron entre los que inauguraron la manufactura de la copia, pues Pausanias (X, 34, 8) nos dice que hicieron una imagen de Atenea para un templo en Beocia, cuyo escudo fue decorado a imitación del de la Atenea Parténope de Fidias. Tras la conquista de Macedonia, Metelo siguió el ejemplo de Emilio Paulo y se llevó a Roma un grupo de artistas griegos para que construyeran y adornaran el Pórtico Metelo y sus templos (Pollitt, 1989: 265-268).

En el siglo I a. C. los artistas que lograron mayor renombre fueron los escultores Arcesilao y Pasíteles. Plinio (*Historia natural*, XXXV, 155-156), citando a Varrón como fuente, cuenta que Lúculo pagó a Arcesilao la enorme suma de un millón de sestercios por una imagen de la Felicidad, pero que tanto el artista como su cliente murieron antes de que estuviera terminada. El estilo de Arcesilao parece quera florido y gracioso, adaptando el estilo de “paños volantes” ateniense de finales del siglo V a. C. a temas juguetones de carácter rococó. Plinio, en el mismo pasaje, insiste en que los modelos en escayola o arcilla para sus obras se vendían a precios aún mayores que las obras terminadas de otros. Esta información sugiere que la industria de la copia había dado lugar a una especie de producción en masa de nuevas obras de arte: Arcesilao haría sus modelos en escayola y se los pasaría a los copistas, que harían cuantas copias quisiera el público comprar y coleccionar (Vout, 2018: 22).

El otro gran escultor y grabador del siglo I a. C., Pasíteles, era un griego nacido en el sur de Italia que recibió la ciudadanía romana tras la Guerra Social. Además, fue también erudito y escritor. Su tratado en cinco volúmenes sobre las obras maestras de la escultura (*Nobila Opera* o *Mirabilia Opera*) tuvo, al parecer, una gran influencia sobre Varrón y Plinio. Como Arcesilao, Pasíteles recibió en Roma importantes encargos, como una imagen en marfil de Júpiter para exhibir en el templo construido por uno de los Metelos en el Campo de Marte (Plinio, *Historia natural* XXXVI, 39) (*idem*: 31-33).

El más eminente de los coleccionistas romanos de obras de arte del siglo I a. C. fue Cayo Asinio Polión, íntegro político republicano e historiador que asumió la responsabilidad de restaurar un edificio llamado *Atrium Libertatis*, que contenía las oficinas y archivos de los censores (Suetonio, *Augusto*, XXIX) (Zecchini, 1982: 1265-1296).

4. Paisajes “contra” jardines

Ambos términos aluden a la representación de elementos naturales, que pueden incluir construcciones, animales e individuos; pero el término paisaje alude a visiones espaciales amplias, en tanto que los jardines son espacios más restringidos, en los que la naturaleza muestra una gran exuberancia, tras la que se observa la mano del hombre y es, por lo tanto, una naturaleza antropizada. El término apropiado para designar el jardín es *hortus*, si bien alude a un espacio cerrado y cultivado, con más función utilitaria que ornamental (Croisille, 2010: 15). Pierre Grimal (1984: 90) en su obra dedicada a los jardines romanos considera que el término *topia* alude a las representaciones paisajísticas, ya sean las de mayor amplitud o aquellas más restringidas, correspondientes a los jardines.

A propósito de la cuestión sobre si los jardines pertenecen o no a la categoría de paisajes, es necesario exponer algunos datos sobre el pintor llamado *Studios* del que Plinio (*Historia natural* XXV, 116) afirma que es el inventor de un tipo de pinturas en las que aparecen villas, pórticos, bosques sacros, colinas, estanques, canales, ríos y costas, a las que denomina *topiaria opera*. Son muchos los autores que han especulado sobre el pasaje

de Plinio; así, Grimal (1984: 101-103) afirma que el citado pintor es el creador de la pintura de jardín e incluso hipotetiza sobre la posibilidad de que fuera el autor de las pinturas del *Auditorium* de Mecenate. De la misma opinión es Paul Zanker (1993: 151-230), que considera a *Studios* el creador de las grandes pinturas de jardín que, desde las villas de ocio, pasan a decorar las residencias urbanas. Por el contrario, Ling (1977: 3-4) publica en el año 1977 un artículo cuestionando estas teorías, pues considera que los restos de pinturas de jardín conservados no son la representación material de las descripciones plinianas en las que se hace alusión a una naturaleza habitada y poblada. Esta última hipótesis es la que se ha impuesto en la historiografía reciente y el concepto de *topiaria opera* no se considera tanto un género pictórico concreto, sino que incluye un repertorio de género (Salvadori, 2017: 26-27).

En este sentido es imprescindible la cita de Jashemski (1979: 80-86) que describe con claridad las características de los jardines pintados, caracterizados por una vegetación exuberante poblada de aves y que queda delimitada, en la parte inferior, por una balaustrada; completan la decoración elementos característicos de los jardines reales como fuentes, esculturas, *pinakes* y *oscilla*. Así, admitiendo que no es *Studios* el creador de la pintura de jardín, es preciso indagar sobre los orígenes de este género. La propia Jashemski (1979: 55) considera que la pintura de jardín es plenamente romana y no hace sino manifestar el gran apego que demuestran los romanos por la naturaleza y el campo en general. Frente a las teorías que afirman un origen egipcio, la autora defiende que no existe ninguna semejanza formal entre los jardines pintados romanos y los egipcios que describiremos a continuación. Otros autores de referencia, como Ling (1991: 150) y De Caro (1993: 293-297) también consideran los orígenes plenamente romanos.

De Carolis (1992: 32) por su parte, proporciona una opinión conciliadora: cree, por una parte, que tanto los *paradeisoi* persas –con gran desarrollo en la Alejandría del siglo III a.C.–, como que, por otra parte, el apego por la naturaleza de la cultura romana, contribuyeron a la creación de la pintura de jardín.

No obstante, existe otra corriente que considera que la pintura de jardín fue introducida desde Egipto, cuyos orígenes se remontan a las representaciones de algunas tumbas privadas de época faraónica y los paralelos deben buscarse en los restos procedentes del hipogeo V de la necrópolis de Anfushi. Así Mariette de Vos (1983: 233), considera que en esta transmisión tuvo gran importancia la casa imperial, siendo la decoración de la villa de Livia el primero de los ejemplos conservados.

Así pues, el primer precedente de este género lo encontramos en la secuencia de palmeras y árboles frutales, intercalados con pilares, que decoran las paredes blancas de dos estancias de la tumba V de la necrópolis de Anfushi (Alejandría), para la que se han propuesto diferentes hipótesis de datación (50-25 ó 30-10 a. C.). Ante la falta de testimonios que permitieran identificar el modelo en el que las pinturas romanas se habrían inspirado, la imagen que ofrece la tumba egipcia –considerada por los especialistas cronológicamente anterior al complejo pictórico de Prima Porta– podría acreditar la existencia de sistemas decorativos similares en contextos anteriores que pudieron influir en la producción posterior, llegando así a desempeñar un papel de importancia primordial en la historia de la evolución de la pintura de jardín (Salvadori, 2017: 29-33).

Por otro lado, en cuanto a la influencia oriental que parecen manifestar las pinturas de la tumba de Anfushi, Stauffer (1991: 41-43) indica que: “No solo el orden rítmico de las plantas y su alternancia con las pilastras recordaría a la imagen del *paradeisos*, sino que, sobre todo, la representación de los árboles frutales –otro elemento estrictamente conectado al *paradeisos* y extraño a la tradición egipcia– se explicaría, precisamente, por la influencia del Oriente helenístico que llegó a Alejandría”.

La presencia en la necrópolis egipcia de un tipo de decoración basado esencialmente en la representación de árboles en serie también llevó a Nowicka (1969: 48-50) a la conclusión de que el origen del género pictórico de jardín debe buscarse en el Egipto Ptolemaico. En este sentido, Schefold (1962: 152) va más allá y, defiende que el desarrollo de este género decorativo en época ptolemaica no habría sido más que la consecuencia de una tradición cuyos orígenes se remontan a época faraónica y de la que se conservan ejemplos en las pinturas de Tell el Amarna.

Así mismo, De Vos (1980: 88-89) realiza una sistematización de dichas teorías, proporcionando una serie completa de elementos de comparación entre las representaciones de ámbito egipcio y romano, desde las denominadas “tumbas privadas” de época faraónica hasta la inclusión de motivos egiptizantes en los frescos pompeyanos. No obstante, cabe destacar la diferencia estructural entre las representaciones de jardines romanos y egipcios: estos últimos se desarrollan alrededor de una piscina central. De acuerdo con estas consideraciones y teniendo en cuenta las relaciones que existieron entre Roma y Egipto, así como la influencia egipcia en el ámbito pictórico romano, no debe olvidarse que, como indica Wallace-Hadrill (1994: 30), los romanos utilizaron elementos

culturales externos que adaptaron a las necesidades de su contexto social, lo que podría explicar la diferencia entre ambos estilos artísticos.

No obstante, con respecto a la importancia que se ha proferido a la tumba de Anfushi, Settis (1988: 19) discrepa y aduce que es exagerado que: “Una pintura de calidad tan mediocre se haya convertido en el origen de la pintura romana de jardín”. Debido a la carencia de testimonios, el investigador mantiene que, aunque diversos elementos pueden llevar a creer que el jardín de Prima Porta es una creación original, debe considerarse como el desarrollo de un género ya existente e instaurado del que, sin embargo, no tenemos suficientes datos. En esta línea y desacreditando la excesiva importancia atribuida a la tumba de Anfushi, Rodziewicz (1992: 329), subraya la inexistencia de ejemplos alejandrinos que sustenten la teoría de este origen para este género decorativo.

Aunque el autor alude a un problema existente, entre las limitadas evidencias pictóricas, encontramos la tumba del distrito de Wardian, que debe recibir una especial atención. La decoración del patio exterior del complejo exhibe, en la pared oriental, la representación de una *saqiya* (una rueda de agua) movida por dos bueyes, frente a la que encontramos un estanque con plantas y aves acuáticas. A la izquierda, un joven, marca el ritmo a los animales tocando un instrumento musical de viento. En la sección corta de la pared adyacente aparece representado un herma de Pan colocado en el centro de un recinto cerrado con una cancela, en cuyo interior crece la vegetación. En esta imagen el esquema decorativo destaca por la utilización de los elementos típicos del repertorio de la pintura de jardín; no obstante, su extensión limitada y su inclusión dentro de una imagen más amplia, atestiguan que su intención decorativa difiere bastante de la del jardín romano, que tiende a ocupar la totalidad del muro (Salvadori, 2017: 29-33).

Extremadamente importante es el material fragmentario procedente del *cubiculum* 88 de la terraza superior del Palacio Norte de Masada que parece pertenecer a una decoración de jardín a gran escala que se desarrollaba en la superficie total del ambiente. Entre los fragmentos se distinguen adelfas en flor, frutos esféricos colgando de ramas y troncos de palma. Por otra parte, los colores utilizados en el fondo, que van del gris al azul, así como la representación del follaje, las frutas y las flores, presentan importantes analogías con las del jardín de la Villa de Livia. Este ejemplo, fechable durante la segunda mitad del siglo I a. C., constituye un documento importantísimo porque testificaría la existencia de la pintura de jardín en una fase contemporánea a la de su difusión en Roma.

Además, se trata de la única evidencia actual que certifica la utilización de este género pictórico en un contexto tardo helenístico (*idem*).

Algunos investigadores han llegado a reconocer ciertas influencias itálicas en el complejo. Precisamente es la disposición de la terraza del Palacio Norte y la concepción y decoración del *cubiculum*, lo que les ha llevado a encontrar importantes similitudes con la Villa de la Farnesina (Foerster, 1996: 55-72). No obstante, debido a la actual ausencia de documentos que permitan profundizar en la formación iconográfica de la pintura de jardín Masada, los fragmentos del *cubiculum* pueden ser interpretados siguiendo dos vertientes. Por un lado, estas pinturas podrían constituir un testimonio del origen helenístico del género pictórico de jardín –que desde el área persa habría llegado a Roma a través de los modelos atestiguados en los reinos helenísticos–; o, por otro lado, podría actuar como un argumento a favor de una definición autónoma del género en el contexto italiano (Salvadori, 2017: 29-33).

Se debe tener en cuenta que el desarrollo del género pictórico de jardín en Roma está estrechamente relacionado con las condiciones particulares sociales y culturales. De Caro (1993: 293-294) señala que, para la difusión y evolución del tema decorativo a finales del siglo I a. C., es totalmente transcendental el impulso que la clase dirigente augustea proporcionó al fenómeno de la villa, que supuso el desarrollo de una tipología residencial en la que el jardín se erigió como elemento más significativo.

Como ya hemos visto, a través de las expediciones militares en el Mediterráneo Oriental, el mundo romano entró en contacto directo con el horizonte helenístico y helenizado, lo que supuso un enorme impacto, especialmente para las esferas de poder de la sociedad, que adoptaron “la forma de vida griega”. La aristocracia romana, que adoptó rápidamente la forma de vida de la corte helenística, comenzó una imparable carrera de opulencia, construyendo residencias en las que se exhibía un lujo sin precedentes y, en las que se deja notar la influencia planimétrica de los palacios helenísticos (Romizi, 2001: 37-38).

Del mismo modo, a comienzos del siglo I a. C. se empezaron a popularizar diferentes modos de arte paisajístico en contextos públicos, funerarios y domésticos, cuyos orígenes deben buscarse en los contactos con el Oriente helenístico. Así a finales de la República, encontramos imágenes que muestran la influencia de nuevas técnicas de cartografía y de horticultura, que los especialistas denominan del tipo *hortus conclusus*. Similares a las imágenes medievales, el *viridarium* aparece representado con la forma de

un plano axonométrico que flota sobre el fondo negro. Uno de los mejores ejemplos que conservamos es el que procede de la *Villa Imperiale* de Pompeya (fig. 25): se trata de la representación de un espacio rectangular cercado por una valla alta de mimbre o caña visto en perspectiva. Los mismos elementos que aparecen representados aquí se repiten en, al menos, sesenta pinturas de jardines en miniatura (Jashemski, *et al.*, 2018: 278-538).



Fig. 25. Representación de un jardín procedente de la *Villa Imperiale* de Pompeya (actualmente conservada en el Boscoreale Antiquarium, inv. n° 21.630) (©Jackie and Bob Dunn www.pompeiiinpictures.com, su concessione del MiBAC - Parco Archeologico di Pompei).

En suma, puede concluirse que los jardines –creaciones del hombre en su anhelo de entrar en contacto con la naturaleza, por recuperar la armonía con ella–, son la forma más cercana al concepto aún no establecido de paisaje y en ellos aparece reflejada la cultura y la tradición de un pueblo (Muñoz-Delgado de Mata, 2016: 1-20).

CAPÍTULO 5. EL PAISAJE EN LA PINTURA ROMANA

Cielo azul.
Campo amarillo.
Monte azul.
Campo amarillo.
Por la llanura tostada
va caminando un olivo.
Un solo olivo.

Paisaje sin canción, Federico García Lorca.

1. La introducción del paisaje en la pintura romana

Como veremos a continuación, a pesar de que los primeros restos pictóricos romanos se fechan en el siglo III a. C., el género paisajístico no alcanza su máxima popularidad hasta época de Augusto. Sin embargo, no estamos ante una categoría creada *ex novo*, sino que más bien surge del desarrollo de un tipo de pintura que se remonta a finales del siglo II a. C. A pesar de que el análisis de la pintura de paisaje revela más heterogeneidad que la existencia de un género unitario, esta tendencia estuvo inspirada en una especie de pintura topográfica importada de Alejandría.

Como ya hemos precisado en el capítulo anterior, en el siglo III a. C., especialistas en arte figurativo empiezan a desarrollar mapamundis o mapas regionales que, en la mayoría de los casos, conforman obras pictóricas monumentales. El nacimiento de estas fue propiciado por los intereses geográficos de los eruditos y sus expediciones científicas a lugares hasta entonces desconocidos: los egipcios, por ejemplo, alcanzaron las costas del Mar Rojo alrededor del año 270 a. C.

Así, se crearon en este momento, dos tipos de pintura cartográfica. La corografía representaba grandes áreas en forma de mapas que contenían detalles característicos

topográficos, como ríos, montañas y ciudades. Por su parte, la topografía ofrecía pinturas de zonas particulares con características de su terreno, flora y fauna (Prontera, 1985: 137-138). Estas escenas, que fueron visualizaciones a gran escala de tratados histórico-naturales, se elaboraron y recogieron en la Biblioteca de Alejandría. De tal modo, en el siglo II a. C. se había creado ya una pintura paisajística alejandrina de carácter idílico o color local; y será la topografía la que culminará el desarrollo de esta serie de composiciones eminentemente paisajísticas (Balil, 1962; Clarke, 2005: 264-278).

Mientras que en el I estilo –a través de la decoración de molduras y la imitación de mármoles– se intenta emular en el ámbito doméstico la imagen de los edificios públicos y el II estilo representa grandes edificios arquitectónicos dispuestos en complicadas perspectivas, el III estilo convierte la casa en una galería de imágenes que presenta al propietario como una persona culta, conocedora de las grandes obras maestras griegas. Por ello, es posible que el paisaje, género surgido en el mundo griego helenístico alcance tal popularidad (*idem*).

La rápida renovación que experimenta la decoración parietal en época de Augusto, sugiere que esconde un propósito que va más allá de las meras preocupaciones formales. De hecho, cualquiera que se adentre en la abundante literatura contemporánea sobre el papel de las artes visuales en la época augustea verá que, desde los más simples detalles decorativos hasta los complejos conjuntos decorativos –como pinturas, estucos o mosaicos–, expresaron aspectos de la propaganda promulgada por el *Princeps* y su círculo. Así, en cuanto a las escenas nilóticas o los motivos egiptizantes se ha expresado la hipótesis de que el taller de artistas utilizara conscientemente estos elementos en la decoración para aludir al triunfo de Augusto sobre Egipto (Zanker, 2008: 106-109; Clarke, 2005: 264-278).

Como magistralmente transmite Lavagne (1995: 58-59), el problema del origen del género pictórico paisajístico, podría explicarse mediante una comparación extraída del arte moderno: Delacroix, a su regreso de Marruecos en 1840, comenzó a pintar escenas que se inspiraron en los países que visitó durante su estancia en África, difundiendo así una moda oriental que gozó de gran favor entre los mecenas de arte franceses. Pero está claro que nunca existió una “escuela oriental de paisaje”. Lo mismo ocurre con la pintura de paisajes en Roma: los numerosos contactos que Roma tuvo con Egipto, especialmente después de la batalla de *Actium*, popularizaron en la capital la moda de los paisajes alejandrinos, aunque, no obstante, no podemos hablar con seguridad de

una “escuela alejandrina” (ver capítulo 4, bloque II). En este sentido, Diodoro (XXXI, 18, 2) cuenta que, cuando en el año 164 a. C., el exiliado Ptolomeo VI Filómetor se refugió en Roma, se valió de la hospitalidad de un pintor alejandrino que por entonces residía en la ciudad, llamado Demetrio *Topographus*. Como indica su apelativo, fue probablemente un pintor de escenas topográficas que vivió en Roma en el siglo II a. C. (Pollitt, 1989: 330-331). También podemos mencionar a un tal Serapión –cuyo nombre parece de origen egipcio–, que trabajaba en Roma de *scaenographus*, es decir, pintor de decoraciones de escenografía teatral, en la primera mitad del siglo I a. C. Especialmente a partir del segundo cuarto del siglo I a. C. existen evidencias claras de la presencia de egipcios en Italia que trabajaron como esclavos, artistas y médicos (Malaise, 1972b: 101-112). Así, aunque no podamos hablar de una “escuela alejandrina” sí que podemos plantear que quizá las primeras representaciones paisajísticas pudieran haber sido realizadas por estos artistas egipcios.

Como veremos a continuación, gracias a la influencia que el mundo egipcio ejerció en Roma y teniendo en cuenta el interés existente en el mundo romano por la naturaleza –reflejado especialmente en la literatura de época augustea–, los paisajes alejandrinos fueron tomados como referente e imitados para crear un género artístico original.

1.1. La influencia egipcia en Roma

Aunque muchos autores (Elsner, 2005; Stewart, 2008; Wallace-Hadrill, 2008) afirman que la influencia egipcia se limitó a la cultura material y ocupó una posición secundaria en la literatura romana, esta presencia tuvo un gran calado en el desarrollo de la “identidad romana” (Mol, 2015: 44-48).

Mucho antes de la conquista romana de Egipto, la cultura egipcia tuvo una considerable presencia en Italia. Los pocos testimonios que se han conservado y que proporcionan información sobre estas relaciones subrayan la existencia de estos intercambios desde tiempos remotos. No obstante, aunque objetos egipcios aparecen en la península itálica ya en el siglo IX a. C. –a través de intermediarios o de manera accidental–, solo podemos hablar con cierta seguridad de las relaciones comerciales

estructurales entre Italia y Egipto a partir del siglo III a. C., cuando Alejandría y Siracusa comerciaban con bienes (Swetnam-Burland, 2015: 18-28).

En el siglo VIII a. C. algunos materiales egipcios se han hallado en diferentes puntos de Italia, como Vetulonia o Tarento. Se trata de pequeños vasos, figuritas, sellos y escarabeos, que seguramente serían considerados objetos de prestigio. Este comercio indirecto se desarrolló durante siglos (*idem*).

En Etruria, las formas cerámicas egipcias eran conocidas por la elite ya en el siglo VII a. C., momento en que las familias poderosas locales interactuaban económica, social y políticamente con sus iguales en Roma. Especialmente significativos son los objetos de oro hallados en la denominada tumba Regolini-Galassi de Cerveteri. En 1836, los arqueólogos hallaron, entre otros objetos excepcionales, un pectoral de oro en forma de herradura decorado con relieves dispuestos en frisos con motivos figurados –cabras, grifos, quimeras, leones, ciervos, mujeres aladas y pegasos–. Reforzado por una lámina adicional de cobre, el pectoral originalmente se encontraría cosido al cofre funerario, y probablemente perteneció a una tal *Larthia*, mujer que debió formar parte de la clase dirigente, a tenor de los magníficos objetos hallados en su tumba. En Egipto, este tipo de pectorales formaban parte del vestido ceremonial del difunto y, aunque de diferente material y decoración, el pectoral de Cerveteri es una copia de dichos modelos egipcios en forma y función. Junto a otros objetos egipcios y egiptizantes encontrados en Etruria, el pectoral demuestra que en el período Arcaico los artesanos locales y la elite estaban familiarizados con este tipo de objetos extranjeros prestigiosos (Schneider, 2018: 203-210).

No obstante, entre los siglos V y III a. C., existe un gran vacío informativo acerca de estas relaciones entre Roma y Egipto. Gracias a las fuentes literarias, sabemos de la existencia de contactos diplomáticos entre Italia y Egipto a partir del siglo III a. C. De hecho, fue en el año 273 a. C. cuando el faraón Ptolomeo II Filadelfo inició un acercamiento diplomático con Roma. Así, como respuesta a esta apertura, tres romanos de alto rango –Numerio Fabio Píctor, Quinto Fabio Máximo y Quinto Olgunio Galo– fueron enviados como embajadores con el objetivo de firmar un tratado de *amicitia* entre Alejandría y Roma. Cuando regresaron de la empresa diplomática, según Dionisio de Halicarnaso (*Antigüedades romanas*, XX, 14), “No solo informaron acerca de todo lo que habían realizado durante su ausencia, sino que también entregaron al tesoro público los obsequios que habían recibido del rey. Pero el Senado, admirando a estos hombres por

todos sus logros, no les permitió entregar los regalos reales al Estado, sino que les permitió llevarlos de regreso a sus hogares como recompensa al mérito y para recuerdo de sus descendientes” (*idem*).

Entre los años 215 y 210 a. C., cuando la Italia romana fue destruida por Aníbal, los romanos pidieron a Ptolomeo IV que les proveyera de grano. En las décadas siguientes, sin embargo, los roles se intercambiaron: Roma se convirtió en la potencia hegemónica del Mediterráneo oriental y ofreció protección a un Egipto debilitado por las disputas internas en el gobierno de la dinastía ptolemaica. Así, a partir del año 168 a. C., cuando un general romano, por orden del Senado, conminó a Antíoco IV para que abandonara Egipto, el país del Nilo se convirtió en un protectorado romano. Del mismo modo, como detalla Diodoro Sículo (31, 18, 2), cuando en el otoño del año 164 a. C. Ptolomeo VI Filometor fue mandado al exilio durante un año por su propio hermano, Ptolomeo VIII Evergetes, se dirigió a Roma, que siguió actuando como garante de paz. Como vemos, durante más de un siglo se mantiene esta situación: nominalmente, Egipto es un país libre, pero, *de facto*, es dependiente de Roma. Así, los romanos continuaron con las visitas turísticas y diplomáticas al país del Nilo y buques mercantes llegaban desde Alejandría a Roma (*idem*).

Las embajadas romanas enviadas a Egipto promovieron la popularización del arte egipcio, que acabó produciéndose en la Roma helenística. Cuando Escipión el Africano y su séquito visitó Egipto en el año 140/139 a. C., el faraón Ptolomeo VIII Evergetes, vistiendo ropas transparentes –mencionado por el historiador del siglo II d. C. Justino (*Epítome* 38, 8, 10)–, intentó impresionar a la embajada romana con la fiesta y la pompa egipcia, pero, de acuerdo con Diodoro Sículo (XXXIII, 28b, 1-3), los romanos, estaban poco interesados en tales exhibiciones: “(...) Siendo personas eminentes por la virtud, se contentaron con una dieta moderada y saludable y despreciaron la rica comida que se les dio, por ser perjudicial tanto para la mente como para el cuerpo. En cuanto a las cosas que el Rey estimaba como raras y admirables, solo las miraban de modo superficial y las consideraban como cosas sin valor; pero observaron con sumo cuidado aquellas otras que realmente valía la pena ver, tales como la situación de la ciudad y su prosperidad, y particularmente las características del Faro. Desde allí navegaron a Menfis y se dieron cuenta de la bondad de la tierra, de las ventajas que proporcionaba el río Nilo, el número de ciudades, los infinitos miles de habitantes, las fuertes defensas de Egipto, la excelencia del país y lo bien que se había aprovisionado para apoyar y defender un gran imperio”.

Del mismo modo, una de las descripciones más gráficas acerca del lujo egipcio la proporciona el poeta alto-imperial Lucano (*Farsalia*, X, 59-63; X, 104-93), cuando hace referencia a un banquete organizado por Cleopatra VII en su palacio real de Alejandría para dar la bienvenida a César tras su victoria en Farsalia en el año 48 a. C. (*idem*).

Este interés económico crece durante el siglo I a. C.; con razón Estrabón (XVII 1, 7) señala que “los barcos comerciales viajan más cargados de Alejandría a Puteoli que viceversa”. La hegemonía de Roma posibilitó su beneficio económico; como expresó Rostovtzeff (1911): “en el siglo I a. C., (Egipto) fue explotado por sus propios reyes, quienes, a su vez, fueron robados por los políticos romanos, de los que dependían”. Esta situación se formaliza tras la conquista de Egipto en el año 30 a. C., cuando el emperador romano asumió el rol de faraón y el poder económico de los templos fue severamente restringido. El eficiente gobierno romano permitió un considerable crecimiento económico de la nueva provincia.

Por otro lado, no debemos olvidar que, a finales del siglo II a. C. estaban indiscutiblemente instaurados los cultos egipcios en la península itálica. Presumiblemente introducidos a través de Puteoli, el enclave portuario más importante de la época, y gracias a los intercambios comerciales, es precisamente en esta ciudad en la que se atestigua la edificación del primer *Serapeum* de Italia gracias a la *Lex Puteolana Parieti Faciendo*— ley, promulgada en el año 105 a. C., con relación a la construcción y reparación de los muros del área localizada frente al templo de Serapis— (Tran Tam Tinh, 1972: 3-6). No es de extrañar que, desde este enclave, una de las arterias principales del comercio internacional, tanto el culto de las divinidades egipcias como gran cantidad de materiales egipcios viajaran fácilmente hacia otros puntos de la península itálica. Igualmente, alrededor de la misma época, el culto de Isis se estableció en Pompeya donde, entre los numerosos objetos egipcios o egiptizantes, destaca una escultura de la diosa de mármol, realizada en estilo arcaico —a imitación de las producciones egipcias de período ptolemaico—, que se halló en el pórtico del *Iseum* (Schneider, 2018: 203-210).

Sin embargo, a partir del año 49 a. C. las relaciones políticas entre ambos países cambiaron: estalla la guerra en Egipto por el ascenso al trono entre Cleopatra y su hermano Ptolomeo XIV. César, que había llegado a Egipto en la persecución de su enemigo Pompeyo, es persuadido por la reina (Suetonio, *César*, LII) hasta el punto de ejercer de juez en la contienda para satisfacerla. Es entonces cuando, forzado por la inseguridad que se cernía sobre Alejandría, se produce la inevitable partida de César a

Roma. Cleopatra le sigue hasta la capital del imperio romano, donde se presenta como esposa del dictador, de cuya unión nace un hijo, Cesarión. En este período, que transcurre entre los años 48 y 46 a. C., es cuando se asume que la “moda egipcia” se extendió a diversos campos artísticos, pues la presencia de la reina egipcia pudo influenciar y atraer la actividad de artistas alejandrinos procedentes de la corte ptolemaica que aumentaron su producción artística en Italia (Iacopi, 2008: 76). De hecho, algunos autores defienden la hipótesis de que la Villa de la Farnesina fue construida específicamente para alojar a Cleopatra, que, a petición de César se hospedó en el área transtiberiana (Carettoni, 1983: 373-419). Del mismo modo, estos autores no dudan en atribuir la elección de los motivos decorativos a la propia Cleopatra (Madurga Azores e Íñiguez Berrozpe, 2018: 521-525).

También en este momento asistimos a la construcción del más fastuoso de los foros imperiales: el Foro de César. El extenso recinto, desarrollado a partir del extremo angular noroeste del antiguo Foro republicano, se caracterizó por el lujo extraordinario, reflejo del mundo oriental. La riqueza de los mármoles y la abundancia de obras de arte hicieron del Foro no un centro de negocios, sino un lugar de encuentro para el público. En ningún otro lugar mejor que en el *Forum Caesaris* podría revelarse mejor una posible iniciativa personal de Cleopatra (Walker, 2008: 345-348), quizás ansiosa de proporcionar al pueblo romano un ensayo de construcción maravillosa. No podría justificarse, de no ser así, la presencia de la escultura de la reina en el templo de Venus (Green, 1990: 86-88; Bucher, 2011: 82-87).

No obstante, la derrota en Accio, que condujo al ascenso de Augusto, convirtió a Alejandría en una ciudad romana y a Egipto en una provincia romana. Así, Roma, habituada a la sencilla vida patriarcal latina, asiste al primer contacto con la cultura egipcia gracias al rico botín que Augusto trae consigo para ornamentar su triunfo, celebrado con gran pompa en Roma en el año 29 a. C. (Swetnam-Burland, 2015: 71-82).

Sin embargo, cuando Augusto fundó el Principado en el año 27 a. C., su política gubernamental con respecto a Egipto cambió. Así, mientras que en el país del Nilo trató de fomentar la lealtad de sus ciudadanos y de su jerarquía sacerdotal respetando las creencias tradicionales y haciéndose representar según los cánones faraónicos, en Roma presentó una imagen muy negativa de Egipto. Como recogen los poetas Virgilio (*Eneida* VIII, 671-713) y Horacio (I, 37), como conquistador y benefactor de Roma y del mundo romano, Augusto transmitió la imagen de un Egipto subyugado. Así, destacan las series numismáticas acuñadas durante los años 28-27 a. C. en las que la imagen del cocodrilo –

animal representativo de Egipto— iba acompañado de la leyenda *AEGYPTO CAPTA*. Del mismo modo, Augusto mandó trasladar a Roma dos obeliscos el año 10 a. C. para celebrar la *vicennalia* de la conquista. Como demuestran las inscripciones que se tallaron en las bases, fueron importados como trofeos y se usaron para decorar el circo y el colosal *Solarium*. Con esta gesta pretendía demostrar su superioridad respecto de los antiguos faraones de Egipto, ya que fue el primero en transportar semejantes monumentos atravesando el Mediterráneo en grandes barcos especialmente contruidos para ello. Del mismo modo, mando colocar otros dos obeliscos anepigráficos más pequeños a ambos lados de la entrada de su mausoleo en el Campo de Marte (Sorek, 2010; Swetnam-Burland, 2015: 65-71; Pollini, 2018: 211-217).

Siguiendo esta línea, Augusto integró otros símbolos distintivos del Egipto conquistado en sus programas de renovación arquitectónica urbana, que sirvieron de recordatorio de la *Pax romana* alcanzada gracias a sus victorias militares. En este sentido, cabe destacar las cabezas de mármol de Zeus-Amón que decoraron los clipeos de los áticos de los pórticos laterales que enmarcaron el nuevo y espléndido foro de Roma. Se trata de una iconografía destinada, indudablemente, a ensalzar los logros del emperador que eran considerados, incluso, mayores que los de Alejandro Magno, quien se hizo representar como Zeus-Amón (Pollini, 2018: 211-217).

Toda esta iconografía política usada como propaganda, que en principio se extendió entre la elite como expresión de lealtad al nuevo régimen (Zanker, 2008: 309-318), no debe entenderse únicamente como una declaración de intenciones por parte de sus patronos; paulatinamente, asistimos a la generalización de la experimentación artística, caracterizada por una estética ecléctica y mundana, que identificó al Principado de Augusto tanto en las artes públicas como en las privadas (Swetnam-Burland, 2015: 83). Ello, unido al auge que conoció el peregrinaje de ciudadanos romanos a los santuarios más célebres del Nilo, especialmente a la isla sagrada de File, no ayudó sino a popularizar tanto las representaciones egipcias como la importación o fabricación de cualquier objeto egipcio o egiptizante (Marco Simón, 2010: 227-240).

Así, entre los años 18 y 12 a. C., el pretor Gayo Cestio Epulón se construye a las afueras de la ciudad, en la *Via Ostiense*, una suntuosa tumba con forma de pirámide. El monumento, que tenía un núcleo de cemento, estaba revestido en el exterior con losas de mármol. Columnas independientes se alzaban en cada una de las esquinas y dos esculturas de bronce, que representaban al difunto, se alzaban en las bases de dos de ellas. En el

interior, la pequeña cámara funeraria estaba decorada con frescos del III estilo e inscripciones asociadas al monumento –incluido un epitafio que nos proporciona los datos de Cestio: afiliación tribal y *cursus honorum*– (Swetnam-Burland, 2015: 84-88). A pesar de su innovación y audacia, no fue el único monumento de este tipo que hubo en Roma. Numerosas construcciones funerarias similares surgieron a continuación en las zonas suburbanas. En época renacentista, los anticuarios describen dos monumentos más como *metae*. Así, existía una *Meta Marcelli* cerca de la Via Ripetta y la Piazza del Popolo y una *Meta Romuli* en la necrópolis vaticana. Sin embargo, como recoge Ridley (1992: 1-29), la *Meta Romuli* tenía ocho caras en vez de cuatro y la *Meta Marcelli* tenía una base rectangular o cuadrada, pero nada se sabe de la estructura que la cubría. En otras palabras, estos monumentos quisieron emular la pirámide Cestia, pero ninguno tuvo la misma forma arquitectónica.

En cuanto al arte figurativo, Michele Rostovtzev (1911) publicó una monografía dedicada a demostrar el influjo directo de la corriente artística alejandrina en la pintura pompeyana, particularmente en el IV estilo, que culmina con la introducción del paisaje nilótico en la pintura pompeyana.

Así, como hemos visto, si tenemos en cuenta que el género pictórico paisajístico parece tener sus orígenes en la pintura cartográfica alejandrina, esta enorme influencia que Egipto ejerció en Roma, solo nos lleva a suponer que este escenario favoreció la introducción del paisaje en la pintura romana.

2. Los paisajes de la Odisea del Esquilino

A pesar de la existencia de testimonios que certifican la presencia de una decoración pictórica paisajística ya en el Egipto helenístico, el conjunto de los estudiosos defiende que el nacimiento del género como tal no surge hasta época romana, considerándose los paisajes homéricos hallados en el Esquilino la primera obra pintada en la que la figura humana aparece subordinada a la inmensidad de la naturaleza (fig. 26). Sin embargo, debido a esta importancia que adquiere el paisaje, algunos autores creen

que estas pinturas deben considerarse copias de un original más extenso. Así, la mayoría de los partidarios de esta hipótesis, defienden que su modelo debió ser una obra cuyo estilo se habría desarrollado en uno de los grandes centros del arte helenístico (Croisille, 2005: 204).



Fig. 26. Roma, Esquilino, friso con los paisajes de la Odisea (<http://algargosarte.blogspot.com/2019/01/los-frescos-de-la-odisea-de-homero-de.html>).

Los paisajes de la Odisea fueron descubiertos en 1848 en Roma, en la colina del Esquilino. El friso, que mide aproximadamente 1,15 metros de altura y data de alrededor del año 40 a. C. —atribuidos por Beyen (1938-1960) a la fase IIA del II estilo, las pinturas se pueden fechar en los años centrales del siglo I a. C., es decir, en época augustea—, decoraba una sala cuya configuración es desconocida. No obstante, algunos autores hipotetizaron que decoraron un criptopórtico, que pudo ser abovedado (Giesecke, 2007: 79-109; Pappalardo, 2008: 90-91), mientras que otros, como Matranga (1852: 103-137), defendieron que se trataba de un pórtico, cuya longitud completa alcanzaría los 152 metros y podría haber emplazado entre 35 y 100 paneles (Rouveret, 2013: 289-312).

Del mismo modo, no existe consenso acerca de la ubicación del friso sobre la pared. La mayoría de los estudiosos defienden que se ubicaba en la zona superior del muro, aunque como Biering ha argumentado (1995: 169-170), la información de que disponemos procede de una interpretación errónea. Matranga (1852: 112, n. 12) da la medida, desde el suelo hasta el comienzo de la bóveda (5,5 metros), que algunos autores han utilizado (Coarelli, 1998: 21-37) para ubicar el friso a cuatro metros de altura. Pero, como sugiere el autor, no hay ninguna sugerencia en los dibujos de Vespignani que demuestren que el techo fuera abovedado. Del mismo modo, Matranga habría identificado de forma errónea como bóveda el comienzo de un arco mucho más alto situado en la pared y, así, la medición reflejaría la profundidad total alcanzada por las excavaciones y no la situación de la pintura (O'Sullivan, 2007: 497-532).

De todo el friso se han conservado una docena de paneles intactos, cuyo tema corresponde exactamente con los términos de Vitruvio (*Arquitectura* VII, 5, 2) que, a propósito de los temas homéricos, emplea la expresión *Vlixis errationes per topia* que alude, precisamente, a la representación, fácilmente identificable, de episodios sucesivos cuya temática son las peripecias del periplo que Ulises realizó a la corte de Alcínoo a partir del canto IX del poema. Estas andanzas tienen lugar en un entorno paisajístico, en el que aparecen los protagonistas en un formato reducido, ocupando un lugar secundario de la escena. Este tipo de imágenes se corresponden con los *topia* de Vitruvio (*idem*), término que designa los “elementos típicos de un lugar” codificados de manera convencional y utilizados en las representaciones paisajísticas ficticias que, por su carácter relativamente estereotipado y repetitivo, ayudan a conectar los episodios. Así, el paisaje costero en el que se inscriben las escenas, tratado en tonalidades verdes, azules y ocre, aparece plagado de afloramientos rocosos, salpicado de arbustos y decorado con edificios distantes (Croisille, 2005: 155-160; Giesecke, 2007: 79-109).



Fig. 27. Detalle del friso del Esquilino en el que se muestra la escena en la que Ulises llega al país de los lestrigones (Baldassarre *et al.*, 2002: 114).

Entre las escenas que se han conservado, reconocemos cuatro representaciones del episodio de los lestrigones, una de Circe, dos de la *Nekuia* y un fragmento de las sirenas (Rouveret, 2013: 289-312); todas ellas acompañadas de inscripciones en griego que permiten identificar a los personajes.

Los dos cuadros en los que se narra la llegada y la partida de Ulises están repletos de elementos naturales. En el que se representa la llegada a tierras de los lestrigones se enfatiza el aspecto atormentado del paisaje mediante dos enormes rocas que ocupan el centro de la escena (fig. 21). Entre los personajes miniaturizados que se localizan frente

a ellas, se distinguen tres hombres que, enviados por Ulises, se encuentran con una mujer de un tamaño muy superior al suyo que desciende de entre las rocas. En el extremo izquierdo aparece la flota junto a la orilla y, en el extremo derecho, destaca la presencia de un pastor y su rebaño. Se trata, evidentemente, del episodio en el que la hija de Antípatro da la bienvenida a los navegantes. Al fondo, en el centro de la imagen, el mar forma una bahía profunda entre las rocas escarpadas de la izquierda, donde los lestrigones todavía amenazan al resto de la flota, entre la que el barco de Ulises abandona la escena (Croisille, 2005: 155-160).

El episodio de Circe se desarrolla delante de un edificio imponente, que no es otro que el palacio de la hechicera. A la izquierda, una puerta monumental se enmarca entre dos edificios altos que se asemejan a torres cuadrangulares. La de la derecha se prolonga en forma de pórtico rectilíneo sustentado por dos columnas. Detrás de estas aparece otro pórtico semicircular a dos niveles, en medio del que se ubica un pequeño edículo con frontón triangular, que custodia un nicho abierto en el que se sitúa un candelabro sobre un trípode. En este episodio los elementos paisajísticos se reducen al mínimo: se percibe la orilla a la izquierda y una línea que marca la colina detrás de los edificios, así como un gran árbol que se eleva entre las torres y el pórtico. Frente a la puerta del edificio situado a la izquierda está Circe que, acompañada por un sirviente, recibe a Ulises. El mismo héroe reaparece a la derecha del árbol en actitud amenazante ante una Circe arrodillada, que le implora. Las inscripciones que acompañan la escena no dejan lugar a dudas: los personajes se representan en dos momentos sucesivos, que corresponden a los versos 310-313 y 323 del canto X de la *Odisea* (*idem*).

En el siguiente panel aparece representado un enorme puente natural que se erige junto al horizonte marino visible a la izquierda, donde aparece un velero. En primer plano aparece una figura masculina sentada y, en segundo plano, otra figura, también masculina y sentada, pero a mayor altura. Al fondo, a la derecha, al pie de una roca que forma un acantilado, se extiende una planicie pantanosa donde se ubican los personajes principales junto a varias inscripciones que permiten identificarlos. Así, Euríloco junto a un compañero, sujeta por las patas a un animal sacrificado; Ulises conversa con Tiresias, que se apoya sobre un bastón; a continuación, una figura femenina encorvada, sin duda Anticlea y, tras ella, un grupo de mujeres, que pueden identificarse con Fedra, Ariana y Leda; a la derecha, tres personajes destacan de entre un grupo de una docena de siluetas;

arriba, contra la pared, se sienta Elpénor, con la cabeza entre las manos. La relación con el pasaje homérico del canto XI es indudable (*idem*).

El ancho del siguiente panel es la mitad del anterior. Toda la zona izquierda está ocupada por un enorme acantilado cuya base se hunde en un pantano y cuya cumbre, en forma de terraza, se proyecta en voladizo a la derecha, dominando una extensión plana y nebulosa. Se trata del dominio de los condenados quienes, en el Infierno, sufren su castigo. Dos personajes se distinguen a la izquierda junto al acantilado: uno se apresura, sosteniendo un arco y una lanza y otro transporta una pesada piedra sobre su espalda. Una inscripción permite identificar al segundo con Sísifo y el otro, que parece un cazador, podría identificarse con Orión. A la derecha, en primer plano, se reúnen cinco mujeres que portan ánforas y vierten agua en una cuenca: se trata de las Danaides que, sin embargo, no se mencionan en el poema homérico (*idem*).

Un último panel, en malas condiciones de conservación, muestra a la izquierda un acantilado en el que aparecen dos personajes femeninos, identificados como sirenas. Más a la derecha, en la bahía, se distingue el barco de Ulises, ocupado por varios navegantes –uno de los cuales está atado al mástil–. Bajo la embarcación, en la orilla, una tercera sirena toca el doble aulós. Por último, en la zona inferior izquierda, un hombre semidesnudo, se acuesta y observa la escena (*idem*).

A pesar de que los paisajes de la *Odisea* del Esquilino son uno de los pocos ejemplos de pintura mural del siglo I a. C. que se han conservado en Roma, los estudiosos se han cuestionado si se trata de una obra realmente “romana”. Así, Von Blackenhagen (1963: 100-146) abogó por la teoría de que se trataría de una copia de un original helenístico, actualmente perdido. Teniendo en cuenta que la mayoría de la pintura romana, especialmente la de los estilos I y II, tiene sus antecedentes indirectos en la pintura griega (como ha de verse en los siguientes epígrafes del presente capítulo) (Bruno, 1969: 305-317; Mielsch, 2001, pp. 21-25; Baldassarre, *et al.*, 2002: 67-70; Tybout, 1989: 109-186) y que, además, sabemos que los poetas helenísticos como Teócrito o Mosco desarrollaron el género bucólico o pastoril, no sería extraña la existencia de una tradición pictórica paisajística helenística análoga anterior (Beard-Henderson, 2001; Zanker, 2004).

Además, atendiendo a la composición, debemos valorar la invención helenística de la narración continua. En el arte griego clásico, los artistas perseveraron en la conservación de la unidad de tiempo y espacio en las escenas narrativas. Es decir, las

acciones se representaban como si tuvieran lugar en un mismo espacio y en un mismo tiempo. Podían introducirse alusiones a episodios anteriores o posteriores a la escena representada, pero esos episodios no se mostraban realmente. Como solución a este problema, en el período helenístico se desarrolla una práctica consistente en la disección de episodios narrativos limitados en etapas sucesivas y en la repetición de los personajes varias veces en un espacio figurativo continuo, para crear una especie de instantáneas, cada una de las cuales poseía su propia unidad de tiempo y espacio, pero que se debían leer conjuntamente (Pollitt, 1989: 299-333).

Por otra parte, la adición de pilares se convierte en una de las innovaciones romanas que podría cuestionar la existencia de un “original” griego. A diferencia de la creencia tradicional de que las pilastras que enmarcan las escenas del Esquilino fueron añadidas *a posteriori* (*idem*), el estudio realizado Biering (1995) descubrió, mediante la técnica de fotografía ultravioleta, que fueron diseñadas con anterioridad al resto de las representaciones, demostrando que formaron parte integral de la génesis del paisaje –la ocultación de algunas escenas por los pilares vendría a aumentar la ilusión de que existe un pórtico real a través del cual el espectador observa la escena–. No obstante, este marco arquitectónico no refuta la teoría de que la pintura sería una copia.

Así, siguiendo la exposición de O’Sullivan (2007: 497-532) podría estar aquí la clave. El hecho de que los paisajes del Esquilino utilicen un pórtico ficticio como marco no debió resultar raro para los espectadores de la época, pues, alrededor de finales del siglo II a. C., se popularizó en la arquitectura doméstica romana la construcción de peristilos. El mismo término griego utilizado para la descripción de este nuevo espacio –añadido a la parte trasera de la *domus*–, ha sido entendido como el reflejo de la helenización de la cultura romana. Del mismo modo, el pórtico, elemento esencial en el diseño de la villa –que, en el siglo II a. C. se convierte en espacio de ocio y retiro intelectual–, es igualmente entendido como parte del mismo fenómeno helenizador. Varrón (*De las cosas del campo*, 2 pr. 2) testimonia que, lejos de la mirada de desaprobación de la población urbana, la villa se convierte en lugar donde se llevan a cabo las *negotiationes* y donde la identidad cultural griega se acentúa mediante la edificación de pórticos que emulan la atmósfera del gimnasio ateniense. Asimismo, la correspondencia privada de Cicerón (*Cartas a Ático* 1, 4-11) atestiguan la moda romana que provee a las villas de espacios helenizados. En una de estas cartas a Ático, muestra una gran

preocupación, pues su nuevo peristilo tusculano –al que se refiere como su “academia”– se ha decorado siguiendo un estilo más apropiado para una palestra o un gimnasio.

Estos espacios se destinan tanto a la ostentación del propietario, que quiere demostrar su refinamiento intelectual, como a la conversación y a la reflexión con los amigos. Así, los espacios cívicos griegos diseñados para ofrecer un escenario a la erudición de los filósofos, se introducen en la esfera privada romana. Por ello, el placer de caminar, desarrollado por la aristocracia helenística, encuentra en el *ambulacro* romano la asociación con la discusión filosófica y la contemplación privada, entendido como la ocasión apropiada para la adquisición de conocimiento (Bergmann, 2001: 158).

Como conclusión, podemos aducir que existen varias características del ciclo de pinturas homérico que parecen indicar que fue, de un modo u otro, una copia de un original, probablemente más extenso, anterior. En primer lugar, las escenas de los frescos del Esquilino están compuestas para ser vistas desde arriba y, sin embargo, aunque todavía no se puede afirmar, según parece, decoraban la zona superior de la pared. En segundo lugar, existen diferencias notables en el estilo del dibujo dentro del ciclo narrativo, lo que podría indicar que, parte de las pinturas, pudieron ser realizadas por un copista. Por último, el hecho de que se utilice la representación de un pórtico ficticio como marco para los paisajes del Esquilino, refleja la influencia que ejerció el Helenismo en la cultura romana (Pollitt, 1989: 299-333).

Así, los paisajes de la *Odisea* son una obra tardo-helenística del siglo I a. C. y, por tanto, son grecorromanos. Es decir, representan la culminación natural de una tradición evolutiva de pintura helenística de paisaje que parece tener su origen en Alejandría (Schefold, 1960: 87-96; Pollitt, 1989: 299-333).

3. Tipos de paisajes en la pintura romana

3.1. Problemas terminológicos

Resulta extraño que Berque (1995: 65 y ss.) afirme que ningún término se utilizara en la Antigüedad para designar la representación pictórica de la naturaleza. La locución *topia*, procedente del griego τόπος, fue utilizada alrededor del año 30 a. C. por Vitruvio, en su obra *Arquitectura* (VII, 5, 2) para designar un determinado número de motivos pictóricos destinados a decorar las galerías o *ambulationes*. Entre dichos motivos enumera: puertos (*portus*), promontorios (*promuntoria*), costas (*litora*), cursos de agua (*flumina*), manantiales (*fontes*), canales (*euripi*), santuarios (*fana*), bosques sagrados (*luci*), montañas (*montes*), rebaños (*pecora*) y pastores (*pastores*). Como apunta Rouveret (2004: 325-344; 2006: 65), estos elementos parecen responder a criterios geográficos vinculados a la descripción de paisajes reales, que evocan los cánones del retrato topográfico realizados por geógrafos e historiadores helenísticos como Polibio. Así, probablemente tengamos que diferenciar entre dos grupos de términos en esta enumeración de Vitruvio. Los primeros cuatro –*portus*, *promuntoria*, *litora* y *flumina*– probablemente hagan referencia a las descripciones topográficas helenísticas, mientras que posiblemente los siguientes describan un paisaje modificado por el hombre –*fontes*, *euripi*, *fana* y *luci*–, con una ampliación indicada por los últimos tres vocablos –*montes*, *pecora* y *pastores*–, haciendo alusión a la “conquista” y a la “domesticación” del espacio natural y salvaje (Croisille, 2005: 12-14).

En otro pasaje de su obra, donde describe los decorados de una escena de teatro satírico, Vitruvio (*Arquitectura*, V, 6, 9) enumera diferentes motivos pictóricos que considera apropiados y que pertenecen al dominio natural: árboles (*arboribus*), grutas (*speluncis*), elementos montañosos (*montibus*), motivos campestres (*agrestibus rebus*), cuya disposición proporciona la apariencia de lo que el denomina *topeodi*, genitivo de un término griego derivado de τόπος y que podemos traducir simplemente como “paisaje” o “pintura de paisaje” (*idem*).

El término *topia* se encuentra en forma adjetival en la *Historia Natural* de Plinio el Viejo (XXXV, 116-117), escrita alrededor de los años 70-75, cuando hace referencia a un pintor romano, *Stadius*, contemporáneo de Vitruvio y autor de pinturas inspiradas en la naturaleza: utiliza la expresión *topiara opera* y se acompaña de una enumeración de los motivos pictóricos que incluyen bosques sagrados (*lucos*), bosques (*buxus*), estanques (piscinas), canales (*euripes*), riberas (*amnes*) y costas (*litora*). La expresión aparece precedida de una mención de temas que no pertenecen al compendio natural, pero que están directamente ligados con él: viviendas rurales (*villas*) y puertos (*portus*). Estos paisajes están poblados por personajes anónimos que participan de diferentes actividades. Por último, Plinio, retoma el tema de las edificaciones que se insertan en la naturaleza, como las ciudades situadas en la costa (*marítimas urbes*), que parecen ser la especialidad de *Stadius* y que estaban destinadas a la decoración de muros exteriores (*subdialibus*) (*idem*).

Como vemos, cabe destacar que *topia* y *topiaria opera* –términos empleados en los dos pasajes analizados para designar temas pictóricos en los que se representan los “elementos típicos de lugares”–, aparecen en latín como especificaciones particulares del término griego general τόπος. Es Cicerón, en una de las cartas dirigidas a su hermano Quinto (III, 1, 5), quien, ya en el año 54 a. C., utiliza los términos *topia* (sustantivo femenino) para designar el arte de la jardinería y *topiarius* (sustantivo masculino) para designar a la figura del jardinero. También Plinio (*Historia Natural* IV, 29; XVI, 140) emplea *opus topiarium* para designar los cuadros agrestes reales (*idem*).

Podemos constatar, así, que, desde época augustea, existía en Roma un gusto por las representaciones de tipo paisajístico y que, para designarlas, se tomó prestado un término griego, cuyo significado general (“lugar”, “territorio”) se utiliza aquí como un valor técnico particular, de la misma forma que pudo haber sucedido con la expresión original griega.

3.2. Tipología de las escenas paisajísticas

Tras haber consultado las principales obras que tratan el tema del género pictórico paisajístico en la pintura romana (Peters, 1963; Schefold, 1972; Ling, 1977; *idem*, 1991;

Peters, 1993; Croisille, 2005; La Rocca, 2008; Barbet, 2009; Croisille, 2010; Spencer, 2010; Salvadori, 2017), hemos considerado que la más apropiada es la definida por Peters (1963: 191-197; 1993: 277-291), dado que amplía considerablemente los tipos de paisajes en relación a otras obras del género.

En los paisajes del arte figurativo romano, el hombre siempre está, de cualquier manera, representado. Si él o las divinidades en su apariencia humana no son representadas físicamente, percibimos el trabajo realizado por ellos. Del mismo modo, los paisajes poblados únicamente por animales, llamados *paradeisoi*, evocan la actividad humana. El paisaje puro, el paisaje en sí, es desconocido para los romanos. Por ello, si empleamos el término “paisaje” para definir una categoría determinada de representaciones en el arte romano, se debe a nuestra visión anacrónica y su uso durante otros períodos de la historia, donde estas pinturas, que tampoco eran paisajes en sí mismas, fueron designadas bajo este nombre.

Diferentes tipos de paisaje, de elementos paisajísticos y de imágenes panorámicas, desempeñaron, bajo diversos aspectos y funciones, un papel importante en la pintura romana. La mayoría de estas representaciones aparecen en Campania, en las villas y viviendas enterradas bajo las cenizas que expulsó el Vesubio tras su erupción. Aunque también encontramos fragmentos procedentes de Roma, sobre todo de tiempos de Augusto y Nerón.

3.2.1. Paisajes sacro-idílicos

Entendemos por paisajes sacro-idílicos aquellos que incluyen, como elementos principales, columnas y árboles sagrados, pequeños templos rústicos, esculturas, ofrendas votivas, monumentos funerarios, viviendas de campesinos y establos. La figura humana casi siempre está implícita y su presencia enfatiza tanto la función religiosa de los santuarios –pues el hombre suele aparecer en actitud de oración o realizando ofrendas–, como el carácter idílico de la escena –cuando el hombre aparece representado llevando a cabo sus tareas cotidianas en el campo–. El escenario en el que se desarrollan este tipo de escenas destaca por su calma. A diferencia de los paisajes en los que se desarrollan los pasajes épicos, las pinturas sacro-idílicas transcurren en un universo idealizado, en una

campiña serena, una especie de Arcadia, evocada en las *Bucólicas* de Virgilio o en las *Elegías* de Tibulo –herederos de la tradición literaria helenística–. Como espectadores, tenemos la impresión de descubrir este panorama desde cierta altura. Sin embargo, la perspectiva de los edificios y de los personajes rara vez se corresponde con la realidad, pues están situados en un plano significativamente más bajo y puede variar de un edificio o de una figura a otra.

Si atendemos a todos los elementos que aparecen, podemos establecer que la parte inferior y central de estas representaciones consiste, generalmente, en un terreno bastante plano, a menudo marcado por la presencia de agua o, incluso, inundado. El fondo está formado por una zona de colinas, o bien la tierra y el cielo se fusionan. La escena evoca más bien el paisaje egipcio que el de la Italia central o meridional.

Por regla general, los paisajes son policromos; la monocromía es rara. En los ejemplos policromos, se distingue entre aquellos que diferencian el cielo de los que no lo hacen. En cuanto a los ejemplos monocromos, suelen realizarse sobre fondo amarillo o rojo.

Estos paisajes sacro-idílicos se asimilan a la estación estival. Si el cielo es gris o gris azulado hace alusión más bien a una neblina que a un clima lluvioso. Sin embargo, la ausencia de flores o de árboles frutales dificulta la atribución de estas imágenes a dicha época.

Vitruvio, en su *Arquitectura* (VII, 5, 2), escrito alrededor del año 25 a. C., nos proporciona una definición del paisaje que, en esa época, se destinaba preferiblemente a decorar zonas reservadas al paseo debido al espacio que ofrecían: “Portus, promuntoria, litora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes, pecora, pastores”.

Schefold (1957) establece la hipótesis de que los modelos de paisajes sacro-idílicos, de origen egipcio, se popularizan gracias a la expansión del culto isíaco, a través de los libros ilustrados, que denomina *Bilderbücher*. Así, atribuye, por consecuencia, una función explícitamente religiosa a este tipo de representaciones: un paisaje sereno bendecido por la divinidad.

Swinkels (1984: 40-46) sigue la misma línea, pues defiende que los paisajes sacro-idílicos a través de su composición, subrayan el límite invisible entre lo humano y lo divino.

Desgraciadamente, no tenemos una respuesta definitiva sobre los posibles precursores del paisaje sacro-idílico en el arte figurativo helenístico. Sin duda, tenemos razones para pensar que este género no solo existió en Roma (Schefold, 1957; 1960: 87-96; 1962; Von Blanckenhagen-Alexander, 1990). En este sentido, el mosaico nilótico de Palestrina, datado tradicionalmente en época de Sila, pero ubicado alrededor del año 100 a. C. por Meyboom (1995), resulta esclarecedor: se trata de una composición paisajística detallada cuyo registro inferior es similar a las representaciones sacro-idílicas –y, de hecho, existen numerosas similitudes entre las arquitecturas–.

3.2.2. Paisajes con villas

En un escaso número de paisajes sacro-idílicos del II estilo, percibimos la representación de algunos edificios en el fondo, que debemos interpretar como villas. Sin embargo, los paisajes que utilizan las villas como motivo principal de la composición, no aparecen hasta el III estilo y permanecieron en boga hasta el IV estilo.

Se trata de un tipo de representaciones en las que predominan los elementos arquitectónicos, especialmente las lujosas villas con pórticos, emplazadas generalmente en un entorno marítimo costero, que a veces presenta un fondo montañoso y cuyas orillas suelen presentar una abundante vegetación y la representación de muelles.

A pesar de que los pintores pudieron inspirarse en los estereotipos heredados de la tradición literaria –algunos autores como Estacio (*Silvas* I, 3: II) hacen referencia en sus obras a lugares específicos, especialmente, a las propiedades que poseían en el golfo de Nápoles los romanos más adinerados–, es innegable que los artistas reprodujeron villas reales. Por ello, aunque arriesgado, algunos estudiosos han intentado establecer una relación entre las ruinas de villas romanas y los edificios representados (McKay, 1975).

En lo referente a la presencia de figuras humanas, sus actividades son menos variadas que en los paisajes sacro-idílicos: en la mayoría de los casos, los personajes aparecen inmóviles o caminando y conversando entre ellos.

Plinio (*Historia natural* XXXV, 116-117) asocia el nombre del pintor *Studius* al origen del paisaje con villas: “Tampoco se debe omitir a *Studius* el cual, en tiempos del

Divino Augusto, fue el primero que introdujo la moda de pintar las paredes con casas de campo, pórticos, jardines, arboledas, bosques, colinas, estanques de peces, canales, ríos, costas y todo lo que se pueda desear, junto con varios bocetos de personas paseando o navegando en barca o por tierra, yendo a las villas montadas en asnos o carruajes, y también personas pescando, cazando o capturando pájaros o incluso recogiendo la vendimia. Sus obras incluyen espléndidas villas a las que se llega por caminos que atraviesan marismas, hombres tambaleándose y tropezando, llevando a las mujeres sobre sus hombros a cambio de alguna bagatela, y una serie de dibujos humorísticos de ese tipo, además, diseñados de manera extremadamente ingeniosa. También introdujo el uso de imágenes de ciudades costeras para decorar terrazas descubiertas, dando un efecto muy agradable y con un gasto muy pequeño” (traducción de G. Sopeña).

En este pasaje se citan los motivos que aparecen tanto en los paisajes sacro-idílicos como en los paisajes de villas. En lo concerniente a las actividades de los personajes, parece que describe, más bien, las escenas sacro-idílicas. Tales hallazgos llevaron a Ling (1977: 1-16; 1991: 142-149) a considerar a *Studios* como el artista que perfeccionó el género del paisaje sacro-idílico y no como el inventor del paisaje de villas, que habría sido creado después de su tiempo. Plinio, que escribe durante el período del IV estilo, en el momento en el que se desarrolla el paisaje de villas, habría cometido un anacronismo a la hora de hablar del trabajo de *Studios*. Por supuesto, no estamos en condiciones de datar con certeza un paisaje de este tipo en época de Augusto, pero, teniendo en cuenta los restos pictóricos que se han conservado, no podemos sacar conclusiones precipitadas basándonos en la interpretación de una fuente escrita. No obstante, no debemos descartar la existencia de posibles paisajes con villas como motivos principales en épocas anteriores y que no se hayan conservado. Sin interpretar el término *primus* que aparece en el pasaje, parece justo considerar el género de paisaje de villas como una de las especialidades de *Studios*, junto al paisaje sacro-idílico.

3.2.3. Puertos y marinas

Existen, también, una serie de cuadros polícromos en los que se representan embarcaciones ocupadas por soldados que luchan en un ambiente marítimo, con una orilla

bordeada por edificios, que presentan un entorno semejante al de los paisajes de villas descritos anteriormente. Sin embargo, no sabemos si se trata de representaciones de batallas navales reales o de naumaquias que se representaban en el anfiteatro: Tácito (*Anales*, XII, 56) y Suetonio (*Claudio*, XXI) narran la naumaquia ofrecida por el emperador Claudio en el año 52.

Por su parte, las escasas representaciones de puertos, siempre polícromas, son también muy similares en su composición y detalles a los paisajes con villas, de los que toman prestados motivos con considerable frecuencia.

Según Kolendo (1982: 305-311), el puerto de la figura 28 puede interpretarse como una vista de Pozzuoli o de Alejandría. Sin embargo, en la mayoría de los casos, no somos capaces de afirmar si estamos ante representaciones topográficas de la realidad.

Los paisajes de puertos y navíos, como temas principales, solo se encuentran en el IV estilo. No obstante, como detalles que forman parte de un todo variado, aparecen desde el II estilo y se corresponden con el bosquejo que realiza del paisaje Vitruvio (*Arquitectura*, VII, 5, 2), que habla del *portus* como motivo central.



Fig. 28. Representación del puerto de Alejandría (Kolendo, 1982: 305-311, fig. 1).

3.2.4. Paisajes con pigmeos

Se trata de una serie de pinturas en las que un entorno natural sirve como marco para la inclusión de escenas exóticas, humorísticas e, incluso, licenciosas protagonizadas por pigmeos que participan de diferentes actividades cotidianas y de situaciones cómicas. Tales ejemplos están en el límite del género paisajístico, pues el tema naturalista, siempre presente, ocupa un lugar secundario. Sin embargo, se subraya la importancia de la naturaleza para el desarrollo de la vida: por ello, la presencia del agua es sustancial ya que hace alusión a la inundación anual del Nilo. La arquitectura es muy similar a la que puebla los paisajes sacro-idílicos, aunque predominan las tipologías egipcias.

Ya en el II estilo encontramos escenas de pigmeos, aunque se popularizarán en el período del IV estilo.

Schefold (1957) mantiene que los motivos de este género están, igual que los paisajes sacro-idílicos, inspirados en los libros que, en el contexto del culto isíaco, eran divulgados entre los fieles.

3.2.5. Pinturas de jardín y *paradeisoi*

3.2.5.1. Representaciones de jardín

La documentación arqueológica de la que disponemos nos corrobora que lo que podemos denominar “pintura de jardín” surge en el siglo I a. C., y asume todas las características del III estilo –ausencia de perspectiva, representación paratáctica bidimensional de los elementos constitutivos, tendencia a la simetría, decorativismo y ausencia del elemento humano–.

En la fase precedente, la del II estilo, los elementos de jardín aparecen en cantidades extremadamente reducidas. Ciertamente, los árboles y las plantas, intercalados entre los edificios, que se representan en el fondo de algunas escenas, donde deben considerarse únicamente como elementos vegetales destinados al cierre espacial. Algunas veces, como en el caso del paisaje bucólico que decora el *cubiculum* M de Boscoreale (fig. 29), en el que se representan una gruta de la que emerge una fuente, una pérgola y árboles poblados de aves, estamos ante una escena paisajística en vez de ante un jardín propiamente dicho.

Sin embargo, la decoración de II estilo de la *exedra* situada en el ángulo suroeste del peristilo de la *Casa de Menandro* (I 10, 4) de Pompeya (fig. 30) supone una excepción. Se trata, en efecto, de un jardín arbolado en el que aves multicolores representadas de manera impresionista proporcionan una atmósfera idealizada.



Fig. 29. Muro norte del *cubiculum* M de la Villa de P. Synistor de Boscoreale (Nueva York, MMA, inv. n° 03.14.13d) (Barbet-Verbanck-Piérard, 2013, vol. I: 86, fig. 48).

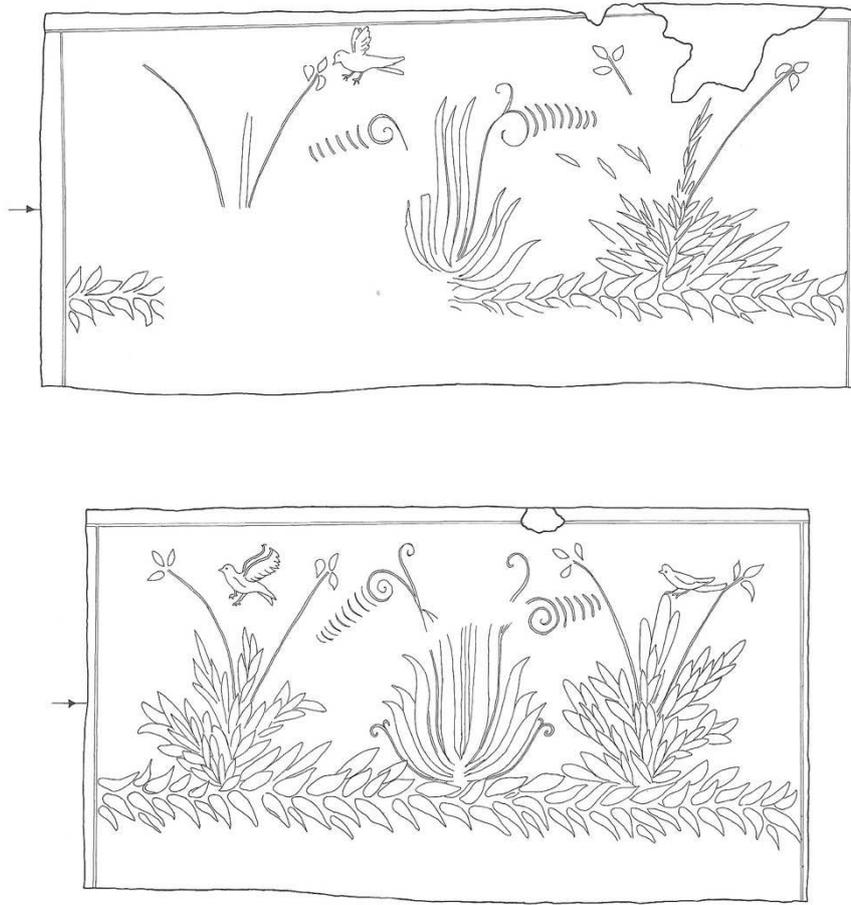


Fig. 30. Decoración de jardín de la exedra situada en el ángulo suroeste del peristilo de la *Casa de Menandro* (I 10, 4) de Pompeya (Ling-Ling, 2005, vol. II: 380, fig. 46).

Lo que está claro es que los datos literarios, entre los que destacan la fama que alcanzaron algunos jardines, como el de Lúculo en Pincio o el de Salustio, resultan suficientes para saber que a finales del siglo I a. C. existía una verdadera cultura de jardín en Roma. Esta tendencia, pulida durante el reinado de Augusto, pasó de la concepción “naturalista” del jardín como bosque sagrado a otra decididamente más artificial donde la intervención humana gana importancia.

Es en este clima cultural en el que surgen las primeras decoraciones del género en Roma, como la famosa decoración de jardín de la *Villa di Livia* en Prima Porta (fig. 45) o el *Auditorium di Mecenate* (fig. 31). En cuanto a Pompeya, los jardines pintados en los márgenes cronológicos del III estilo, procedentes de la *Casa dei Cubicoli Floreali* (I 9, 5) y de la *Casa del Bracciale d’Oro* (VI 17 Ins. Occ., 42), son los ejemplos más significativos (fig. 32).



Fig. 31. Pintura paisajística que decora uno de los nichos del *Auditorium di Mecenate* (Roma) (http://www.sovraintendenzaroma.it/i_luoghi/roma_antica/monumenti/auditorium_di_mecenate).



Fig. 32. Jardín pintado de la *Casa del Bracciale d'Oro* (VI 17 (*Ins. Occ.*), 42) de Pompeya (<https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Casa-del-bracciale-d%27oro---.jpg>).

Estamos ante un repertorio figurativo esencialmente decorativo cuya misión es la de evocar la dicha de la vida a través de sus aspectos más alegres: precisamente una naturaleza exuberante poblada por aves coloridas. Y en esta naturaleza cultivada y ordenada, encontramos, naturalmente, motivos dionisiacos y egiptizantes, que aluden a los mundos egipcio y griego que gozaban de una indiscutible reputación de sabiduría.

Paulatinamente, algunos motivos emigran desde el repertorio de la pintura de jardín para intercalarse entre las arquitecturas: así, los festones con frutas colgando, las máscaras y los instrumentos musicales empiezan a aparecer con frecuencia acompañando a las arquitecturas del III estilo, prolongándose esta moda hasta el IV estilo. Del mismo modo, otro elemento enteramente ligado en origen a la pintura de jardín, son los zócalos poblados de plantas y flores que, ya desde el III estilo, se extraen del repertorio para incluirse en las paredes arquitectónicas.

En el IV estilo, las pinturas de jardín alcanzan una mayor complejidad con la introducción de motivos que, hasta este momento, solo habían aparecido de manera ocasional. La decoración se vuelve más ornamental; se eliminan los elementos exóticos que habían sido característicos en el III estilo, para enfatizar los elementos más o menos

dionisiacos. El jardín sigue siendo el lugar donde la idea de bienestar se traduce en la utilización de colores, la vegetación y los símbolos relacionados con este concepto. La *Villa di Poppaea* en Oplontis (fig. 33) nos ofrece uno de los primeros y más espectaculares ejemplos del IV estilo. En la zona oriental que da a la gran piscina y al largo ambulacro, encontramos una serie de pequeñas habitaciones decoradas con pinturas de jardín (Clarke y Muntasser, 2014: 98).



Fig. 33. Jardín pintado de la *Villa di Poppaea* de Oplontis (Guzzo y Fergola, 2000: 86).

3.2.5.2. *Paradeisoi*

A veces resulta difícil distinguir entre paisajes propiamente dichos y ciertas escenas donde el elemento natural tiene una presencia importante. Este es el caso de los *paradeisoi*, representaciones de recintos reconstruidos de acuerdo a los modelos helenísticos y poblados por animales que se solazan en un espacio accidentado con una vegetación exuberante. Este tipo de propiedades, se conocieron por primera vez en el

mundo occidental gracias al escritor griego Jenofonte (*Anábasis* 1, 2, 7; *Ciropedia* 1, 3, 14; *Helénicas* 4, 1, 15), que describió los *paradeisoi* –término griego procedente del persa *paerdís*– que había visitado durante sus viajes. Se trata de grandes recintos ajardinados, que incluían árboles frutales y ornamentales, poblados por animales, que eran utilizados por la realeza como coto de caza.

Cuando Alejandro Magno conquistó Persia, tomó posesión de sus *paradeisoi*, iniciando una tradición continuada por sus sucesores. Del mismo modo, cuando los romanos conquistaron el mundo helenístico, adquirieron, también, el gusto por estas reservas de caza. En este sentido, Varrón (*De las cosas del campo*, III, 13) deja constancia de la existencia de enormes *paradeisoi* que los romanos más adinerados se mandaron construir (Gharipour, 2013).

Así es como surgen las *venationes*: espectáculos de caza de fieras salvajes – generalmente procedentes de algún lugar exótico–. A este respecto, destacan las narraciones de Calpurnio Sículo –que evoca en la *Égloga* VII, las *venationes* celebradas por Nerón en el año 57 en un anfiteatro de madera especialmente construido para ello; y Marcial que, en una serie completa de 32 epigramas (denominados usualmente *Libro de los espectáculos*) describe la *venatio* celebrada durante el reinado de Domiciano, con motivo de la inauguración de las fiestas de inauguración del Coliseo en el año 80. Como consecuencia, empiezan a popularizarse las representaciones pictóricas de estas *venationes*, en las que los animales salvajes, ubicados dentro de un recinto ajardinado, son cazados por diferentes personajes. Así, además de la inspiración proporcionada por la observación directa, en tales representaciones se introducen elementos fantásticos helenísticos: por ejemplo, en algunas pinturas, son erotes los protagonistas de la caza (Di Pasquale y Paolucci, 2007).

3.2.6. El paisaje en las pinturas teatrales

En el célebre *cubiculum* de la Villa de *P. Fannius Synistor* de Boscoreale (fig. 34), actualmente expuesto en el Metropolitan Museum de Nueva York, observamos, en el centro de los muros laterales de la antecámara, un paisaje representado a través de una puerta sagrada decorada con una escultura. Aunque recuerda en ciertos aspectos a los

paisajes sacro-idílicos, la presentación de la escena presenta notables diferencias. Las arquitecturas están dotadas de más detalles decorativos, son paralelas al muro real y son ejecutadas con minuciosa precisión. Además, tanto la concentración de la vista en el centro del escenario, como la ausencia de personajes, sugiere que estamos ante un género que tiene un origen diferente al del paisaje sacro-idílico. Aunque muchos estudiosos rechazan la presencia en estas vistas de *scaenarum frontes trágico more aut comico seu satyrico* (Vitruvio, *Arquitectura* VII, 5, 1) –teoría de Beyen (1938) contestada, entre otros, por Lehmann (1953); Fittschen (1975: 93-100); Picard (1977: 231-252); Zanker (1979: 460-523) y Barbet (2009)–, Peters (1963: pp. 191-197; 1993: 277-291) vincula este género con las escenas teatrales y, a pesar de los problemas de interpretación, establece una relación entre el texto y la pintura. A este respecto, Wesenberg (1975-1976: 23-43) proporciona una hipótesis justificada de los tres tipos de *scaenarum frontes* que forman los lados de las alas triangulares giratorias, utilizados en teatros romanos.



Fig. 34. Detalle del muro oriental del *cubiculum* M de la Villa de P. Fannius Synistor de Boscoreale (Nueva York, MMA, inv. n° 03.14.13b) (Barbet-Verbanck-Piérard, 2013, vol. I: 89, fig. 50).

3.2.7. Representaciones mitológicas y épicas

Las representaciones de tema mitológico aparecen cada vez con mayor frecuencia en la fase IIb del II estilo, mientras que las escenas épicas son escasas.

Los paisajes mitológicos transcurren en un entorno montañoso o marítimo, donde la vegetación es poca. Sin embargo, no resulta posible identificar el lugar que se recrea en estas escenas, a no ser que estemos ante la representación de un entorno geográfico concreto, perteneciente a un mito o episodio legendario conocido. En estas representaciones aparece, generalmente, un gran afloramiento rocoso en el centro, más o menos cubierto de vegetación, en torno al que se distribuyen los personajes. En otros casos, la acción puede desarrollarse en un escenario marítimo donde los protagonistas aparecen distribuidos en la orilla o a bordo de embarcaciones. En cuanto a la estación, como ya hemos visto anteriormente, todas las escenas paisajísticas transcurren en verano, y el caso de los episodios mitológicos no suponen una excepción. Únicamente, en algunas escenas podemos detectar símbolos que aluden a una estación del año particular. Del mismo modo, en la mayoría de los casos, la luz no se utiliza para traducir una hora particular del día. La noche se representa cuando el episodio lo hace necesario: como, por ejemplo, cuando el caballo de Troya se introduce en la ciudad (Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 9.010).

En lo referente a la escenografía, viene determinada por las exigencias del entorno a recrear. Así, ciertos episodios mitológicos requieren un interior, mientras que otros solo pueden representarse en el exterior. Por ejemplo, en el caso del mito de Andrómeda, ella debe representarse junto a una roca y el monstruo que la ataca debe representarse saliendo del mar.

En cuanto a la temática, casi la totalidad de los episodios representados son de origen griego y, por regla general, aparecen tres o cuatro pasajes mitológicos en cada escena, siempre situada en el centro de la pared. Schefold (1952; 1962; 1972) afirma, tras en análisis de las fuentes literarias, que dichas combinaciones se dependieron de qué estaba en boga en cada época.

En algunas ocasiones, una escena mitológica puede inscribirse en un paisaje sacro-idílico mayor: las divinidades se sitúan en el mismo plano que los orantes, los campesinos o la multitud anónima.

4. El paisaje en el contexto parietal

La pintura mural romana estaba destinada a la ornamentación de paredes enteras, situadas en diferentes áreas de la vivienda, en su mayoría privadas. Esta decoración en la zona de la Campania, que se organiza en sistemas y entre los que es posible detectar una evolución cronológica relativamente precisa, se extiende desde finales del siglo II a. C. hasta época Flavia, período durante el que se produjo la erupción del Vesubio en el año 79.

Así, mientras que en el I estilo –característico por la imitación de elementos realistas, pero que carece de efecto real de profundidad– las escenas figuradas y, en particular, las representaciones naturalistas raramente tienen cabida, por lo que será necesario esperar hasta la década de los años 60 a. C. y siguientes para encontrar las primeras representaciones paisajísticas de la pintura mural romana (Croisille, 2005; Baldassarre *et al*, 2006; Barbet, 2009; Croisille, 2010).

4.1. El II estilo: primeras representaciones a finales de la República

La característica principal de lo que denominamos II estilo pictórico es la representación de la tercera dimensión a través de la introducción de falsas arquitecturas (Beyen, 1938-1960). Esta tendencia no se inicia realmente hasta comienzos del siglo I a. C. y, en este momento aparece por primera vez el primer esbozo paisajístico en la pintura mural romana. Se distinguen, además, dentro de este II estilo, varias fases, que se suceden entre los años 80-60 y 20 a. C. (Croisille, 2010: 35-41).

Si Vitruvio preconiza la utilización de la temática paisajística para la decoración de galerías (*ambulationes*), la encontramos, de igual forma, decorando diferentes habitaciones, tanto en Roma como en Pompeya. Así, estas decoraciones se sitúan primero en zonas secundarias, ya sea ocupando el friso superior de las paredes decoradas en II estilo precoz –como en el *atrium* de la *Villa dei Misteri* (fig. 35) de Pompeya, o como en la habitación N de la villa de Boscoreale (fig. 36)–, ya sea en forma de pequeños cuadros

que flanquean los paneles principales –como en el *atrium* de la Villa de Oplontis (fig. 37)–.

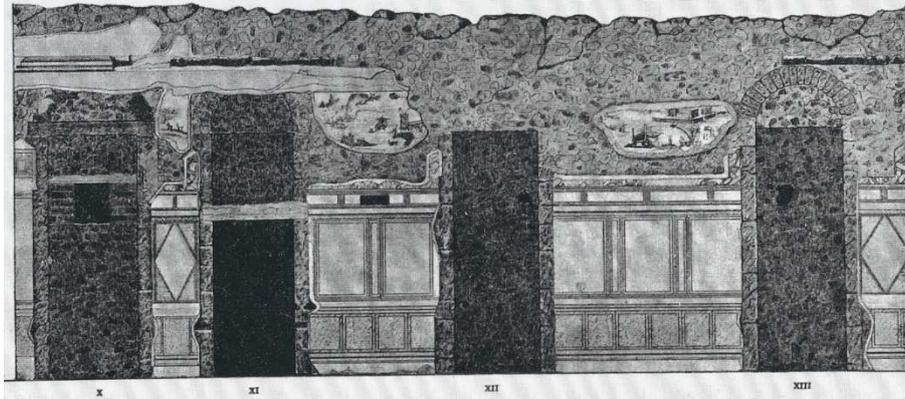


Fig. 35. Paisaje del *atrium* de la *Villa dei Misteri* de Pompeya (Croisille, 2005: 205, fig. 288).

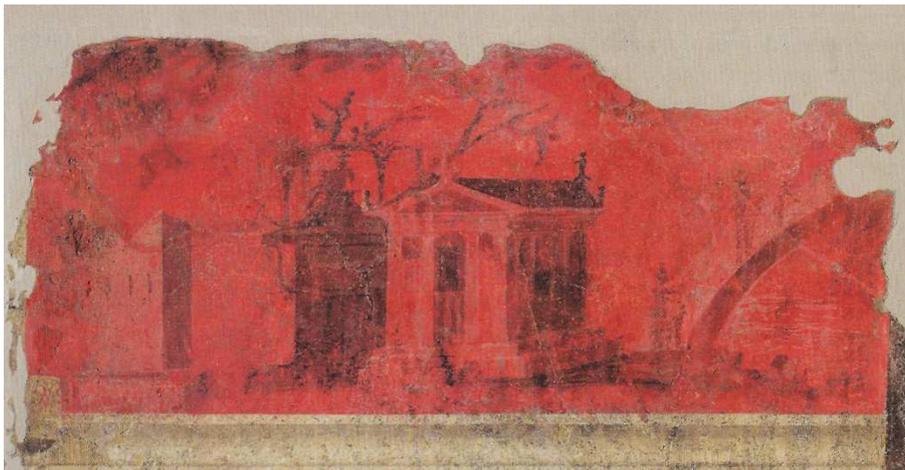


Fig. 36. Paisaje monocromo de fondo rojo de la Villa de P. F. Synistor (Boscoreale) (Barbet-Verbanck-Piérard, 2013, vol. I: 94, fig. 55).

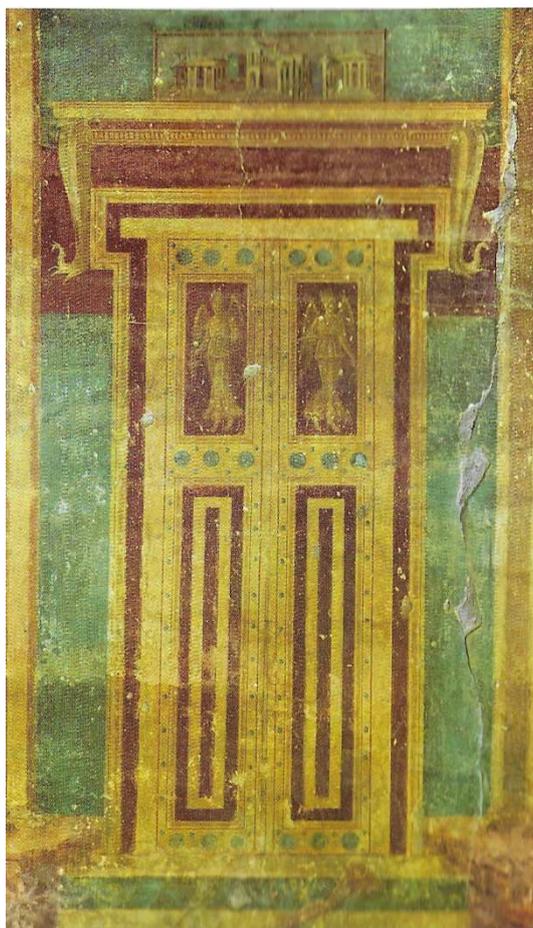


Fig. 37. *Atrium* de la *Villa de Poppaea*, Oplontis (Guzzo y Fergola, 2000: 33).

Es, del mismo modo, en emplazamientos secundarios, en la parte superior de la pared, donde los frisos paisajísticos aparecen en Roma en pinturas del II estilo final, donde el aspecto arquitectónico de las paredes tiende a disminuir, como transmite Vitruvio (*Arquitectura* VII, 5, 3). A este respecto podemos mencionar el friso egipcizante de fondo amarillo que decora la parte superior del *ala* de la *Casa di Livia* en el Palatino (fig. 38), así como los finos bocetos ejecutados en tonos ocre y verde sobre fondo crema que decoran los corredores F-G de la Villa de la Farnesina (fig. 39), que se alternan con naturalezas muertas. Se trata de esquemas comparables a los ya tratados “paisajes del Esquilino” descubiertos en Roma (Croisille, 2010: 35-41).



Fig. 38. Friso con paisaje egiptizante sobre fondo amarillo procedente de la *Casa di Livia*, Palatino, Roma (Croisille, 2005: 212, fig. 300).



Fig. 39. Paisaje que decoraba el corredor F de la Villa de la Farnesina (Museo Nazionale Romano. Palazzo Massimo alle Terme, inv. n° 1.232, 1.233, 1.234) (Sanzi di Mino, 1998: 118, fig. 141; Gasparri y Paris, 2013: 421).

En las viviendas de Livia (Rizzo, 1935-37) y Augusto del Palatino (Carettoni, 1983; Iacopi, 2008), encontramos dos vestigios que anticipan el posterior desarrollo del paisaje como tema central de la decoración: una columna o un pilar sagrado, rodeado de ofrendas, constituye el centro de una composición tripartita, donde aparecen elementos arquitectónicos y esculturas, árboles y vegetación diversa, así como animales, pero sin presencia humana (figs. 40 y 41). En esta línea se sitúan las pinturas del *triclinum* negro (C) de la Villa de la Farnesina (fig. 42), cuyas escenas paisajísticas, actualmente casi perdidas, decoran la parte inferior de los paneles principales. Del mismo modo, en el centro de los paneles blancos que ornamentan el *cubiculum* E (fig. 43), aparecen escenas campestres en las que los pastores rinden homenaje a esculturas de divinidades. Igualmente, las bóvedas estucadas de numerosas habitaciones (*cubicula* B y D) presentan representaciones paisajísticas donde los personajes aparecen dispersos entre las edificaciones rodeadas de vegetación (fig. 44) (Croisille, 2010: 35-41).



Fig. 40. *Triclinum F* de la *Casa di Livia*, Palatino, Roma (Croisille, 2010: 39, fig. 35).



Fig. 41. Sala de las máscaras de la *Casa di Augusto*, Palatino, Roma (Croisille, 2010: 39, fig. 36).

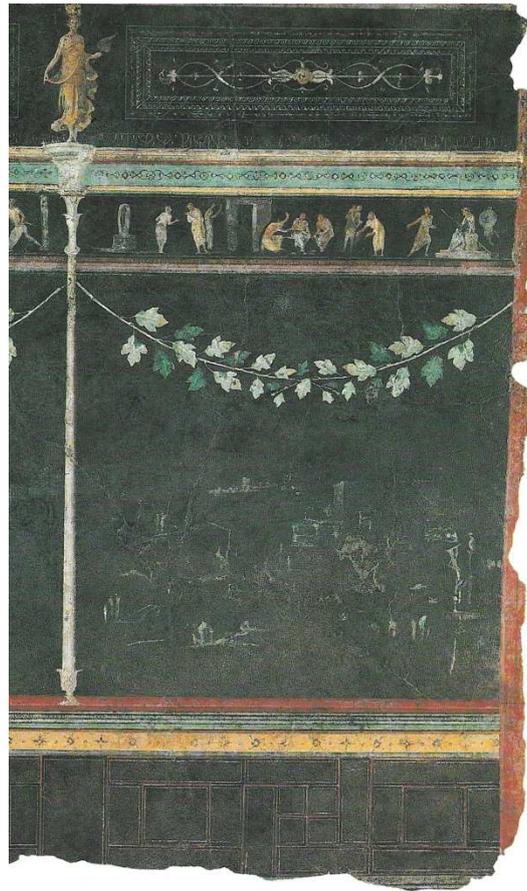


Fig. 42. Detalle de la pared izquierda del *triclinium* C de la Villa de la Farnesina (Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme, inv. n° 1.080, 1.083, 1.084, 1.088 y 1.089) (Sanzi di Mino, 1998: 48, fig. 51; Gasparri y Paris, 2013: 407-409).

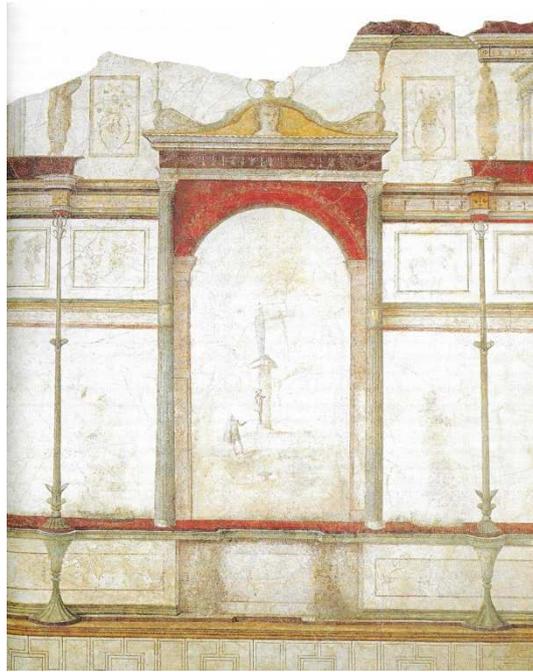


Fig. 43. *Cubiculum* E de la Villa de la Farnesina, Roma (Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme, inv. n° 1.174, 1.178 y 1.182) (Croisille, 2010: 41, fig. 40; Gasparri y Paris, 2013: 416-417).

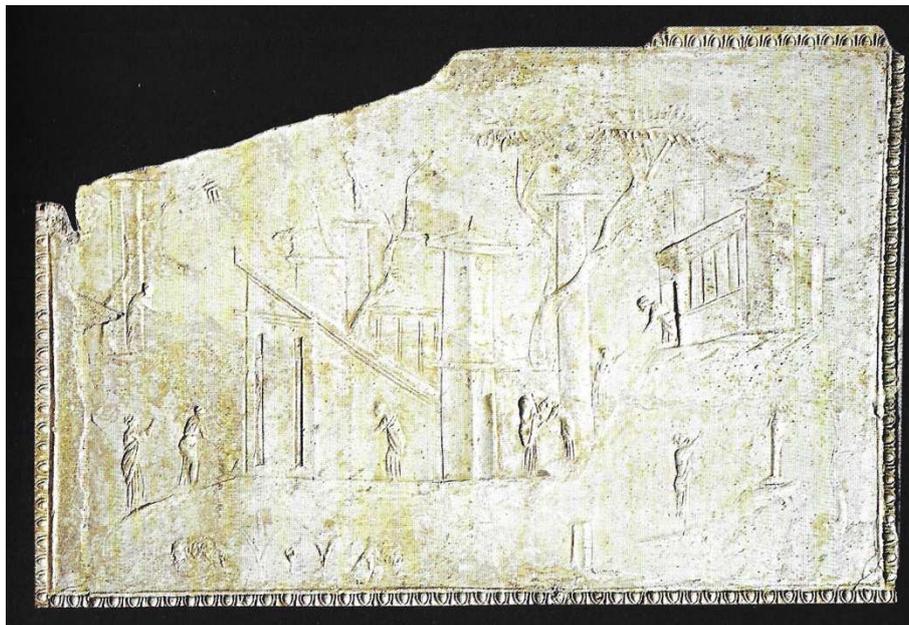


Fig. 44. Fragmento de estuco con paisaje sacro-idílico de uno de los casetones del techo del *cubiculum* B de la Villa de la Farnesina, Roma (Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme, inv. n° 1.071 y 1.072) (Sanzi di Mino, 1998: 85, fig. 102; Gasparri y Paris, 2013: 399-400).

Por otra parte, las representaciones de jardines datan, también, de esta época. La más conocida es la que decora la totalidad de las paredes de la gran habitación subterránea de la *Villa di Livia* en Prima Porta (fig. 45): se trata de una decoración exuberante en la

que se representan numerosos elementos vegetales poblados por aves y se demuestra un uso inteligente del *trompe-l'oeil* (Croisille, 2010: 35-41).



Fig. 45. Decoración de jardín de la pared corta septentrional de la *Villa di Livia*, Prima Porta (Museo Nazionale Romano. Palazzo Massimo alle Terme, inv. n° 126.276=126.373) (Settis, 2008: 19; Gasparri y Paris, 2013: 383-385).

4.2. El III estilo: la época de Augusto y la eclosión del género paisajístico

Los ejemplos que hemos visto, datados en los años 30-20 a. C., pronto serán reemplazados por una representación paisajística más importante. A partir de este momento, este tipo de decoraciones van a destinarse, principalmente, a ornamentar el centro de los paneles principales formando un eje decorativo, donde reina una tripartición vertical y horizontal y donde desaparece la búsqueda de la profundidad (Croisille, 2010: 42-45).

Una pared procedente de Portici constituye una de las primeras manifestaciones de esta tendencia: situado en el centro de uno de los paneles laterales, sobre un fondo monocromo verde azulado, se aprecia una temática muy similar a la que decora el friso amarillo de la Casa de Livia (fig. 46) (*idem*).

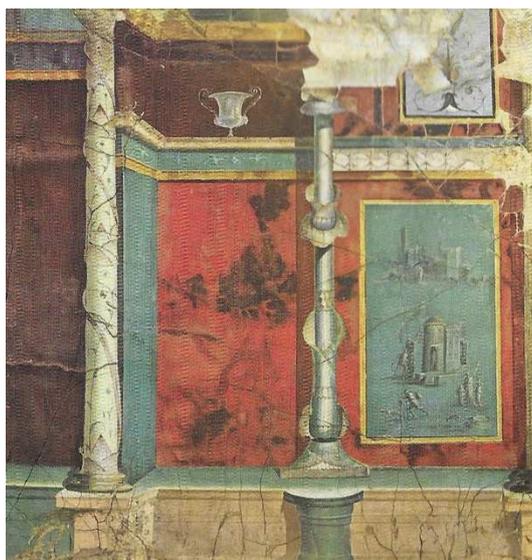


Fig. 46. Pared con pintura monocroma verde procedente de Portici (Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 8.593) (Bragantini y Sampaolo, 2013: 207, fig. 75a).

En este momento e inscrito en este III estilo, asistimos a la popularización de los llamados “paisajes mitológicos”. Se trata de una reanudación, adaptada a las nuevas tendencias, del ciclo de los “paisajes de la Odisea”: en la zona central de la pared de esquema tripartito, en el edículo central, se sitúa un panel de tema mitológico que representa un episodio de un ciclo legendario. Sin embargo, los personajes, miniaturizados, son subordinados al entorno natural en el que se desenvuelven. La Villa de Boscotrecase, cercana a Pompeya, nos ofrece los dos ejemplos más antiguos, en los que se representan los episodios de la liberación de Andrómeda y Polifemo y Galatea (fig. 47). Del mismo modo, en el *caldarium* de la Villa de Oplontis, se conserva la única versión que existe de Hércules y el jardín de las Hespérides. En el caso de Pompeya, podemos citar el panel que decora el *triclinum* de la *Casa del Sacerdos Amandus* (I 7, 7), que reagrupa cuatro episodios mitológicos (fig. 48) (Croisille, 2010: 42-45).

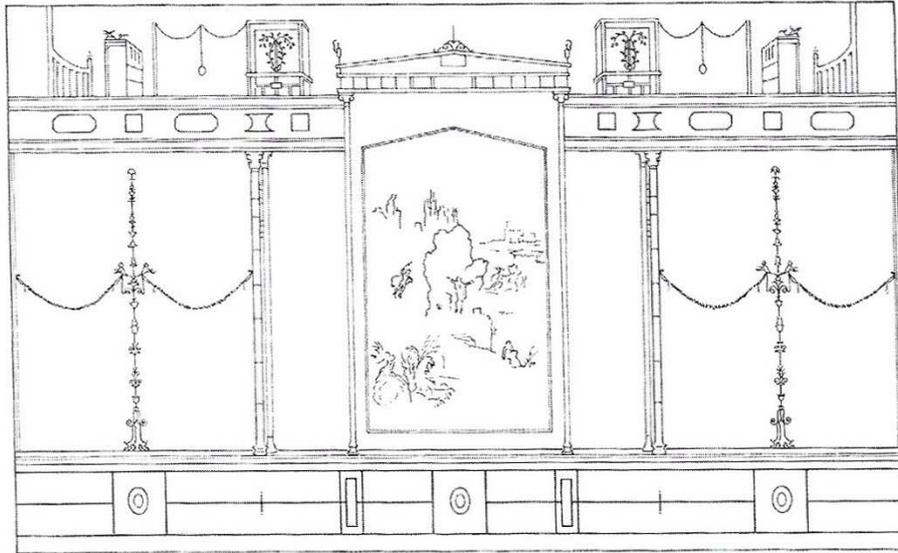


Fig. 47. Reconstrucción de una de las paredes de la Villa de Boscorecase (Croisille, 2010: 42, fig. 42).

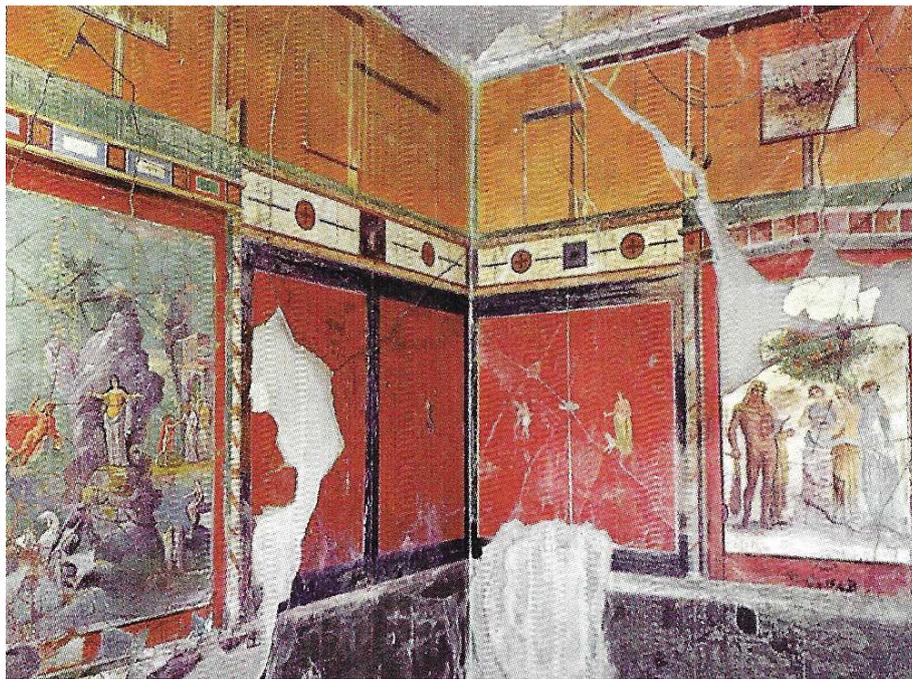


Fig. 48. *Triclinum* de la *Casa del Sacerdos Amandus* (I 7, 7) de Pompeya (Croisille, 2010: 43, fig. 44).

En la citada Villa de Boscorecase, dos *cubicula* de fondo rojo y negro (figs. 49 y 50), pertenecientes al primer período del III estilo y que pueden datarse en el primer decenio a. C., presentan espléndidas composiciones paisajísticas que ocupan el centro de los paneles, donde los elementos, estereotípicos, evocan un contexto pastoral y sagrado.



Fig. 49. Pared norte del *cubiculum* 16 de la Villa de Boscorecase (Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 147.501) (Bragantini y Sampaolo, 2013: 216, fig. 78).



Fig. 50. *Cubiculum* 15 de la Villa de Boscoreale (Metropolitan Museum of Art, Nueva York) (Croisille, 2010: 45, fig. 47).

Un poco más tarde, alrededor del año 40, en el *tablinum* de la *Casa di M. L. Fronto* (V 4, 11) de Pompeya encontramos viñetas paisajísticas de carácter más realista, que representan villas en la costa. Se trata del desarrollo de una nueva temática que florecerá a partir de este momento (Croisille, 2010: 42-45).

4.3. El IV estilo: la “edad de oro” del paisaje

A partir de finales de época Claudia, en el IV estilo –que podemos considerar una especie de síntesis entre el II y el III estilo–, la temática paisajística va a alcanzar una importancia y popularidad notables. Si hasta el momento el uso del paisaje quedaba relegado a zonas secundarias de la pared –como frisos superiores o predelas–, a partir de ahora va a ser utilizado para la decoración del centro de los paneles principales en *cubicula*, pequeños *oeci* –como en el caso de la *Casa della Fontana Piccola* (VI 8, 23) de Pompeya (fig. 51)–, peristilos o, incluso, varias paredes de una habitación. Este tipo de representaciones, compuestas por villas y varios edificios que se erigen a lo largo de la costa, se extienden durante el último período pompeyano, lo que se traduce en una preocupación acentuada por la búsqueda del realismo, ya patente a finales del período anterior (Croisille, 2010: 45-48).



Fig. 51. *Cubiculum* de la *Casa della Fontana Piccola* (VI 8, 23) de Pompeya (Croisille, 2010: 46, fig. 49).

La temática denominada “sacro-idílica” no desaparece, sino que, al contrario, parece particularmente popular en época neroniana. Así, encontramos numerosos

ejemplos en la decoración del pórtico del Templo de Isis (VIII 7, 28) en Pompeya (fig. 52) y en numerosas habitaciones de la *Domus Aurea* (fig. 53). Lo mismo sucede con una vivienda del Aventino, donde predominan las representaciones de edificios en entornos campestres (fig. 54) (Croisille, 2010: 45-48).

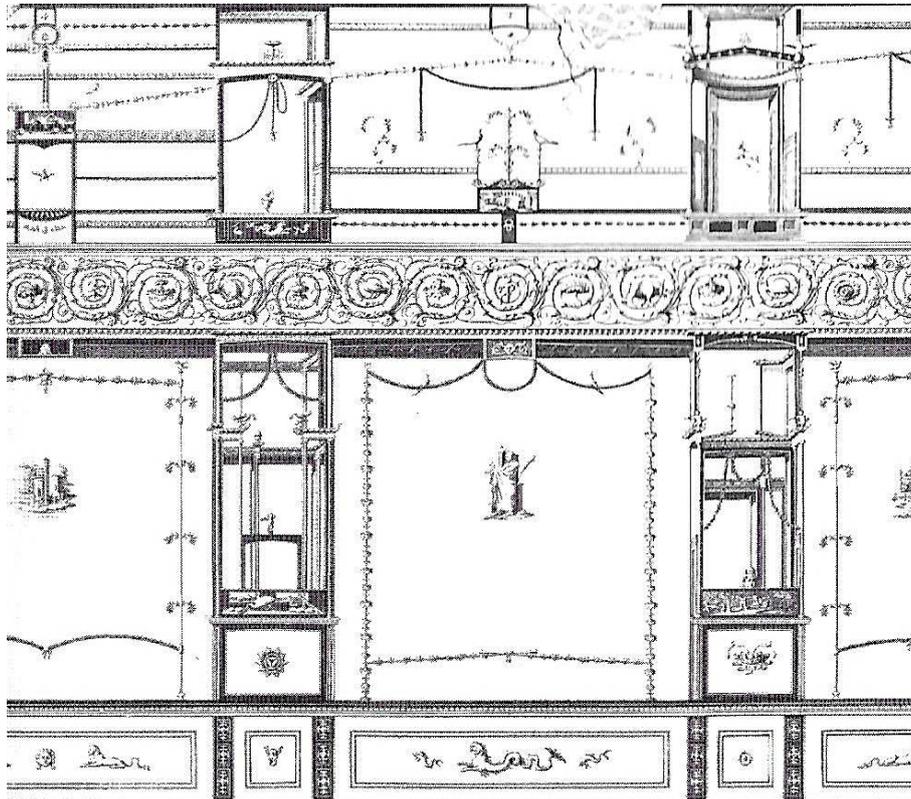


Fig. 52. Reconstrucción de G. Casanova de la pared oriental del pórtico del Templo de Isis (VIII 7, 28) de Pompeya (De Caro, 1992: 24-25).



Fig. 53. Sala 114 de la *Domus Aurea*, Roma (Croisille, 2010: 46, fig. 51).



Fig. 54. Aventino, Roma (Croisille, 2010: 47, fig. 52).

Por el contrario, los “paisajes mitológicos” son menos frecuentes que en el período precedente y la representación de la figura humana vuelve a adquirir importancia en relación con el entorno natural (Croisille, 2010: 45-48).

CAPÍTULO 6. EL MOSAICO NILÓTICO DE PALESTRINA

“I can imagine nothing more delightful than a voyage up the Nile with agreeable companions in the winter, when the climate is perfection. There are the most wonderful antiquities for those who interest themselves in the remains of bygone days; famous shooting on the banks of the river; capital dinners (...)” Robert Curzon, 1833
(Manley y Abdel-Hakim, 2015: 47).

El mosaico de Palestrina es el ejemplo de *nilotica* más antiguo y de mayor calidad conservado en la península itálica. Como decimos, la excepcionalidad de su factura y de su temática –que lo convierten en una pieza maestra– aconsejan que abordemos su detalle en el último lugar de estas líneas dedicadas a la evolución del género pictórico paisajístico, con objeto de afirmar más rotundamente –expuestos ya el resto de los precedentes con anterioridad– nuestra hipótesis de que parece improbable que todas estas obras fueran ejecutadas exclusivamente por artesanos itálicos. A pesar de los avatares y restauraciones que sufrió, que han modificado su aspecto original, estamos ante un testimonio artístico sin parangón de manufactura egipcia que presenta un indudable eco alejandrino (Persi, en prensa). Tanto el origen de este género artístico, como los posibles modelos en los que se inspiraron los artistas que crearon este mosaico, así como la influencia que ejerció esta representación en las posteriores imágenes nilóticas, resultan de gran interés. Por último, sus características únicas, que, como decimos, sientan las bases del popular género nilótico, y las semejanzas representativas con las posteriores

escenas nilóticas, le convierten en el prototipo de pintura alejandrina. De ahí que consideremos imprescindible tratar el tema⁹.

1. Introducción

El mosaico de Palestrina es, probablemente, la representación visual más impresionante del mundo físico que ha sobrevivido del Mediterráneo clásico. El mosaico tiene una forma más o menos absidiada y mide alrededor de 4,30 m. en su punto más alto y alrededor de 5,85 m. en su punto más ancho. En el registro superior se representan escenas de caza que tienen lugar en la lejana Etiopía –vasto paisaje rocoso poblado por exóticos animales africanos, muchos de cuyos nombres aparecen escritos en griego dentro de etiquetas–. El registro inferior muestra escenas que se desarrollan en Egipto durante el momento de la inundación anual –esta parte del paisaje aparece inmensamente poblada por personajes que, junto a los templos egipcios, quioscos y pérgolas, participan en procesiones religiosas, en *convivia* o pescan en sus embarcaciones– (Merrills, 2017: 50-51). Se trata, sin duda, de un trabajo realizado por artistas nativos u originarios que, inspirados en sus modelos egipcios, representan el Nilo y combinan, en perspectiva didáctica, numerosas escenas que le confieren un carácter de “relato histórico” de la representación de la crecida benéfica del río.

⁹ Debido a la importancia capital de este estudio, nos remitiremos a Meyboom (1995) en las siguientes líneas.



Fig. 55. Mosaico nilótico de Palestrina (https://es.wikipedia.org/wiki/Mosaico_del_Nilo_de_Palestrina#/media/Archivo:Mosa%C3%AFque_nilotique,_Præneste,_Italie.jpg).

Es sorprendente que esta imagen no se describa de manera genérica, como es habitual en las escenas nilóticas. Por el contrario, el mosaico de Palestrina ofrece una cantidad de información abrumadora. El paisaje contiene tantos detalles característicos que subrayan el realismo de la representación: constan más de cuarenta clases de animales, así como catorce especies de árboles y plantas. También aparecen representados toda clase de edificios: santuarios –de estilo tanto egipcio como griego–, torreones, granjas, cabañas... La población presenta toda la variedad ofrecida por la pintura egipcia helenística: oficiales y soldados griegos vestidos con la armadura helenística, mujeres, sacerdotes egipcios, paseantes, habitantes de los pantanos y etíopes. Todos están involucrados en un sinfín de actividades: ceremonias, festejos, caza y pesca. Incluso las embarcaciones muestran una gran variedad. El mosaico se presenta como una visualización de una de las famosas descripciones de Etiopía y de Egipto, como las de Diodoro o Estrabón, en el momento de la inundación anual.

No obstante, si analizamos más profundamente la imagen, observamos que no está constituida por escenas incoherentes, sino que se compone de elementos que ilustran los ritos y festividades relacionados con la inundación. Así, aparece representado el templo de Osiris en Canopo, donde se celebraban los misterios de la resurrección del dios. Del mismo modo, presumiblemente, se exhiben las figuras de los soberanos lágidas, los dioses benefactores, que, como representantes de Isis y Osiris, garantizaban la inundación e inauguraban un nuevo año de abundancia. Por otra parte, el renacimiento de la vegetación está ilustrado por numerosas plantas y árboles frutales. Todas estas escenas, en conjunto, ofrecen la visión de bienestar –en la que se encuentran en perfecta armonía naturaleza y hombre–, que proporciona la crecida del río.

2. Contexto y cronología

El mosaico, originalmente, se localizaba en el complejo inferior y cubría el suelo de una gruta, parcialmente artificial, situada en la ladera de la montaña sobre la que se construyó la antigua ciudad de *Praeneste*. Esta gruta, más o menos semicircular, medía 6,87 m. de ancho, 4,35 m. de profundidad y aproximadamente 10 m. de altura y se localizaba en la pared del fondo de una enorme sala. Aparentemente, la gruta fue diseñada para recibir el agua que se filtraba a través de la roca porosa de la ladera de la montaña, así que el mosaico estaría cubierto por una fina capa de agua. De hecho, se trataba de un enorme y ostentoso ninfeo situado al fondo de la sala, que estaba decorada con piedra pómez a imitación de una gruta natural. Este salón tenía unas dimensiones totales de 22 m. de longitud, 14 m. de anchura y debía tener una altura mínima de 14 m. En el sótano de esta habitación se encontraba custodiado el *aerarium* de Palestrina. El vestíbulo estaba conectado, en el lado izquierdo, con otra sala mucho mayor que estaba probablemente dividida en cuatro naves por filas de columnas. Esta sala columnada, a su vez, estaba conectada en su lado izquierdo con un área de forma incierta que probablemente estaba parcialmente abierta y servía como patio. Al fondo de este espacio había otra gruta-ninfeo, cuyo pavimento estaba decorado con otro mosaico en el que se representaba una escena de pesca –al que, a partir de ahora, aludiremos como “mosaico de los peces”– (Swetnam-Burland, 2015: 150-154).

El complejo de edificios superior fue descubierto, en gran medida, por los bombardeos de la II Guerra Mundial. Los restos fueron excavados en los años siguientes y los resultados fueron publicados por Gullini y Fasolo en 1953, que llegaron a la conclusión de que el complejo se construyó poco después de mediados del siglo II a. C. Alcanzaron esta hipótesis basándose en las pruebas epigráficas –que en su mayoría datan del período anterior a la fundación de la colonia romana en el año 82 a. C.– y en las características planimétricas, el estilo y la construcción del santuario en relación con la arquitectura helenística del Lacio.

2.1. La función del edificio

En cuanto al análisis interpretativo del recinto, Marucchi (1895; 1904; 1907), atendiendo a la información que proporciona Cicerón (*Sobre la adivinación* II, 41, 85-86) acerca del oráculo de Palestrina, interpreta el mosaico de los peces como el *locus saeptus religiose*, el lugar donde se presupone que las tablas oraculares se custodiaban en un agujero de la roca –más conocido como el *Antro delle Sorti*–. Del mismo modo, el autor cree que, en el patio situado junto a la sala columnada, se encontraba el patio del templo, que denomina *Area Sacra* y, por último, el ninfeo absidiado sería el templo real, el *Aedes Fortunae*.

Delbrück (1907-1912) sigue la misma línea interpretativa: considera la presencia de ambos mosaicos como clave para identificar el complejo inferior como el santuario de Fortuna. Plinio (*Historia natural* XXXVI, 64, 189) nos transmite que Sila depositó un *lithostroton* –técnica musivaria utilizada por excelencia en la cultura griega, desde el siglo V a. C. hasta época helenística, que consiste en el empleo de guijarros o cantos rodados en vez de teselas–, en el santuario de Fortuna en Palestrina. Consecuentemente, el autor identifica estos mosaicos con el *lithostroton* de Sila, pues defiende que la arquitectura helenística se extendió desde el centro de la península itálica a raíz de la llegada del dictador y sus colonos.

En el mismo año, Vaglieri (1907) aportó nuevos datos que le permitían fechar el mosaico en época silana: durante las excavaciones arqueológicas del complejo inferior encontró varios fragmentos de inscripciones en los que se podía leer

...*RO.LUCUL...UND M...* El autor conectó esta inscripción con *Marcus Terentius Varro Lucullus*, cónsul del año 73 a. C. y fiel partidario de Sila, que, aparentemente, se involucró en la construcción del complejo. Teniendo en cuenta los testimonios de los escritores latinos, que transmiten que las tropas de Sila saquearon *Praeneste* en retribución al apoyo que proporcionaron a Mario en el año 82 a. C., y que se estableció aquí una colonia para los veteranos de Sila, Vaglieri concluye que el dictador fundó la colonia y que su partidario, Varrón Lúculo, reconstruyó la ciudad a escala magnífica.

Esta hipótesis fue aceptada por Delbrück (1907-1912) quien, además, conectó la inscripción con el *Area Sacra*. En contraste con este, Vaglieri (1909) defiende que el complejo inferior estaba formado por una serie de edificios públicos exentos de valor religioso: el *Antro delle Sorti* era un ninfeo, el *Area Sacra* –que reconstruye como sala columnada– era una basílica y la sala absidiada era un lugar público; mientras que el verdadero templo de la Fortuna se localizaba en el complejo superior. Por otra parte, como piensa Marucchi (1895; 1904; 1907), los mosaicos de Palestrina no podrían identificarse con el *lithostroton* de Sila, aunque datan de la misma época.

Los posteriores estudios basan sus teorías en las citadas obras de Marucchi, Delbrück y Vaglieri, a pesar de las numerosas contradicciones que presentan sus trabajos, para construir una hipótesis más o menos generalmente aceptada: el santuario de Fortuna de Palestrina, localizado en el complejo inferior, fue destruido por las tropas de Sila en el año 82 a. C.; consecuentemente, el dictador ordenó la reconstrucción del santuario a su partidario Varrón Lúculo y donó un *lithostroton* –santuario al que haría referencia Cicerón (*Sobre la adivinación* II, 41, 85-86)–.

A pesar de que la función y la datación del complejo superior se han establecido, la función y la datación del complejo inferior todavía se discuten. Aunque tradicionalmente se ha defendido la fecha de Sila, se ha propuesto recientemente una datación anterior a la del complejo superior. En cuanto a la función, se sigue manteniendo que el complejo inferior es un santuario. Sin embargo, además de ser atribuido a Fortuna, ahora hay autores que lo atribuyen a Isis.

No obstante, si analizamos exhaustivamente la información que proporciona Cicerón, nos daremos cuenta de que, realmente, no nos ofrece una descripción del santuario de la Fortuna; menciona únicamente algunas características, que sirven para clarificar su discurso sobre la ridiculez de la adivinación. La única información que nos proporciona es que había un lugar entre las rocas donde se habían encontrado las tablas

oraculares, que estaba junto a una escultura de Fortuna con Júpiter y Juno en su regazo y que un olivo ocupó el lugar antes de que se convirtiera en santuario. Considerando todo esto, resulta difícil relacionar esta información con el complejo inferior.

Por otra parte, debido a la desconexión entre ambos complejos, se ha sugerido que el complejo inferior era un santuario independiente dedicado a Fortuna o a Isis. Esta hipótesis se basa en el hallazgo *in situ* o en los alrededores de algunos elementos egiptizantes: el mosaico nilótico en sí mismo, dos pequeños obeliscos y dos inscripciones que mencionan una escultura de Isis-Tyche y un *Serapeum*. El mosaico nilótico puede ser interpretado como la ilustración de la tierra de Isis que, en forma de Isis-Tyche, puede asociarse a Fortuna. Sin embargo, las escenas nilóticas pueden no estar asociadas a lugares de culto, pues, como sabemos, la mayoría de las que conservamos de período republicano proceden de contextos privados.

En esta línea, si consideramos las características de la arquitectura del complejo inferior en sí —que se asienta sobre una terraza, que contiene el *aerarium* y que daba a una plaza, que probablemente era el foro de la antigua ciudad—, veremos que se trata de un complejo para el que no se conservan paralelos en ningún santuario griego o romano. Sin embargo, encontramos paralelos para varias partes del complejo inferior en la arquitectura civil, como por ejemplo en el foro de Pompeya donde, en la zona meridional, encontramos varios edificios públicos agrupados —que incluyen la curia, salas para los *duoviri* y *aediles*, una basílica con un *chalcidicum* y el *comitium*—. Considerando la hipótesis original de Vaglieri, que defiende que estamos ante un grupo de edificios seculares localizados en el foro de Palestrina, algunos autores (Mingazzini, 1954; Kähler, 1958; Lauter, 1979 y 1986) la han retomado y, en su opinión, las diferentes áreas del complejo inferior deben ser identificadas, respectivamente, con un *chalcidicum*, un vestíbulo, una basílica y una sala pública que podría funcionar de curia, tribunal o sala de *aediles*.

Los ninfeos aparecen, en numerosas ocasiones, conectados a espacios públicos. Suelen estar decorados con *opus musivum* y esculturas. Las escenas nilóticas y las imágenes de pesca se consideran apropiadas y son muy populares entre la decoración de éstos porque ilustran la afluencia de agua, así como la riqueza que la misma. El hecho de que los suelos de las grutas estén cubiertos con mosaicos y agua, los hace muy poco adecuados para fines rituales.

Uno de los argumentos más concluyentes contra la interpretación del complejo inferior como santuario de Isis es la escala colosal y la posición central del complejo. El

culto de Isis se “legaliza” como culto público en Roma, con gran oposición, y no es hasta el año 43 a. C. cuando se erige el primer santuario. Los *Isea* anteriores de los que tenemos información se fundaron alrededor del año 100 a. C. y se localizaban en *Puteoli*, Pompeya y Roma y servían al culto privado. Por ello, eran santuarios más modestos. Teniendo esto en cuenta, el complejo inferior de Palestrina no pudo ser un *Iseum*.

Para concluir, este complejo consta de un grupo de edificios diferentes para los cuales los paralelos no se encuentran en la arquitectura sacra sino en la secular. No se corresponde de ninguna manera con la información que proporciona Cicerón acerca del santuario de Palestrina: no existe ninguna prueba fehaciente de que se destinara a una función religiosa. Por estas razones, parece más plausible identificar el complejo inferior con lo que realmente parece ser un grupo de edificios públicos situados junto a foro de la ciudad.

2.2. La datación del mosaico

Mientras en la actualidad está generalmente aceptado que el complejo superior se fecha en la última parte del siglo II a. C., la tradicional datación de época de Sila del complejo inferior todavía es defendida por Gullini (1956a; 1956b; 1973) y otros. En las últimas décadas se ha propuesto una fecha anterior y, más recientemente, Lauter-Bufe (1987) aboga por el tercer cuarto del siglo II a. C. Si atendemos a la construcción del complejo inferior en *opus incertum*, veremos que tanto el tamaño como la forma de las piedras utilizadas coinciden con las del complejo superior. El friso dórico, en el que aparecen diferentes tipos de rosetas, que decora el pódium del aula del complejo inferior, es idéntico al que decora el altar y muy similar al que decora el *puteal*, ambos localizados en una de las terrazas del complejo superior. Los capiteles que coronan las columnas del complejo inferior son del tipo italo-corintio y presentan hojas suaves y rizadas de *acanthus mollis*. El mismo tipo es utilizado en el complejo superior, aunque en las columnas del gran hemicycle de la terraza superior están decoradas con capiteles greco-corintios con hojas de *acanthus spinosa*, tipo que reemplazó gradualmente al tipo italo-corintio a finales del siglo II a. C. y principios del siglo I a. C. Suponiendo que la sala columnada fuera una basílica, Lauter-Bufe la sitúa en una etapa de desarrollo anterior a

la basílica de Pompeya, que data del 110 a. C. aproximadamente. Por todas estas razones, fecha el complejo de la basílica algo antes que el complejo superior, en el tercer cuarto del siglo II a. C.

Otro de los argumentos utilizados para fechar el complejo inferior en época de Sila, es la inscripción que menciona a Varrón Lúculo, el supuesto fundador de la colonia de *Praeneste*. El problema de esta inscripción es que no sabemos dónde apareció. Se halló entre la actual iglesia de San Agapito y la sala absidiada, pero no es posible establecer con precisión el lugar del hallazgo. Así, considerando todos los elementos arquitectónicos que hemos enumerado anteriormente, podemos aducir que el conjunto de la basílica se construyó en el siglo II a. C.

Del mismo modo, otro de los argumentos que se ha esgrimido para datar en época de Sila el complejo inferior es la identificación de uno de los mosaicos, o ambos, con el *lithostroton* que el dictador donó al santuario de Fortuna. Recientemente se ha reconocido que un *lithostroton* no era un tipo de mosaico, sino un tipo de pavimento realizado con piezas de mármol u otros tipos de piedra. Este tipo de suelos aparecen en el centro de Italia desde finales del siglo II a. C. hasta el primer cuarto del siglo I a. C. Sin embargo, los mosaicos de Palestrina, destinados a decorar el suelo de los ninfeos, están ejecutados en *opus vermiculatum* y no debían ser pisados, sino cubiertos por agua. Así, los argumentos utilizados para identificar los mosaicos de Palestrina con el *lithostroton* de Sila no son válidos.

3. Descripción del mosaico

El mosaico, que se conserva actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Palestrina, fue descubierto en el siglo XVI. Entre los años 1624 y 1626, el pavimento, que se localizaba bajo el edificio del palacio arzobispal de Palestrina, fue retirado de su emplazamiento original por orden del entonces obispo de la ciudad, Andrea Peretti, para ser trasladado a Roma. Allí, se puso bajo la tutela del cardenal Magalotti que, a su vez, lo donó a su sobrino Francesco Barberini —en su totalidad a excepción de la sección de la pérgola, que se donó al gran duque de la Toscana, Francesco de Medici—. En ese

momento, la obra fue sometida a una rigurosa restauración bajo la dirección de Giovanni Battista Calandra y, alrededor del año 1630, cuando hubo concluido y el mosaico volvió a ser ensamblado, Cassiano dal Pozzo realizó copias en acuarela de todas sus partes figurativas. Diez años más tarde, en 1640, el mosaico fue de nuevo transportado a Palestrina, donde se reinstaló en una sala del nuevo Palazzo Barberini. Sin embargo, la obra sufrió importantes desperfectos durante este segundo traslado y fue restaurado nuevamente, de la manera más fidedigna posible, por Calandra. Finalmente, los últimos trabajos de restauración emprendidos tras la II Guerra Mundial permitieron distinguir las partes originales de aquellas añadidas por Calandra (Moffitt, 1997: 227-247; Burkhalter, 1999: pp. 229-260; Ferrari, 1999: 359-386).

Así, teniendo en cuenta que todas las partes figurativas del mosaico, excepto las secciones 20 y 21, fueron copiadas por Dal Pozzo (Whitehouse, 1976) y que muchas secciones son de fabricación moderna debido a los daños que se causaron al mosaico original¹⁰, creemos más conveniente proceder a la descripción de las secciones originales del mosaico y de las copias de Dal Pozzo. Del mismo modo, consideramos más lógico no describir las secciones por número, sino de manera secuencial, basándonos en la posición original que ocuparon en el mosaico para subrayar la coherencia de la narración. Para ello, nos hemos basado en el trabajo troncal de Meyboom (1995: 20-41), pues ofrece las descripciones más completas.

¹⁰ Lo que ha permitido a algunos autores realizar hipótesis, en nuestra opinión muy débilmente argumentadas, como en el caso de Moffitt (1997: 227-247), que defiende que, en origen, en la parte superior del mosaico había una figura de grandes proporciones, en forma de representación alegoría, sobre las montañas que dividen al Nilo en dos grandes corrientes.

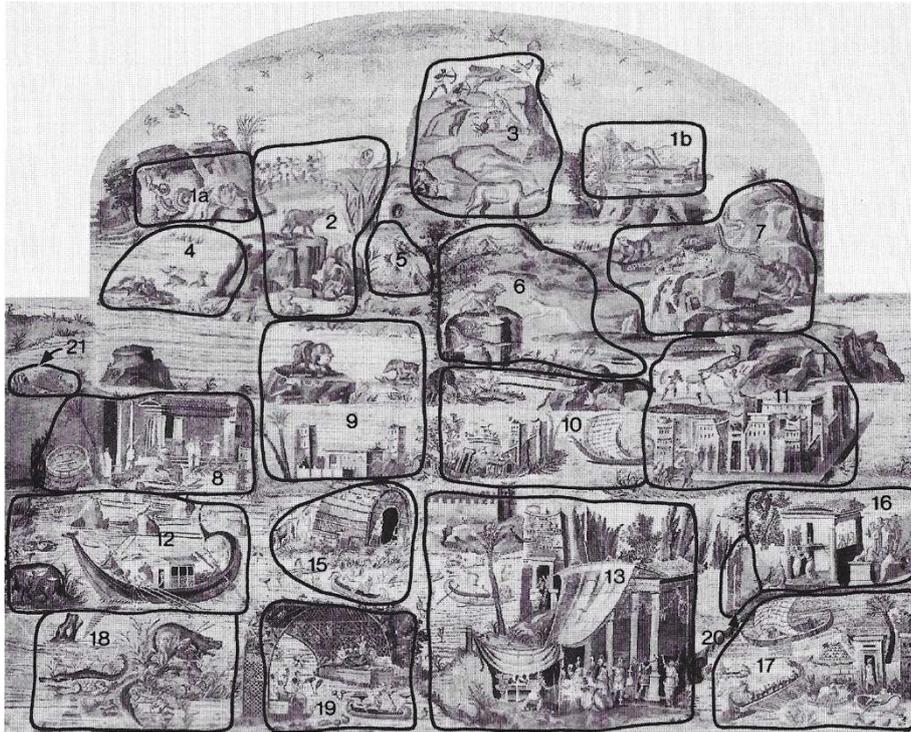


Fig. 56. Mosaico nilótico de Palestrina donde aparecen señaladas las secciones originales (Meyboom, 1995: fig. 7).

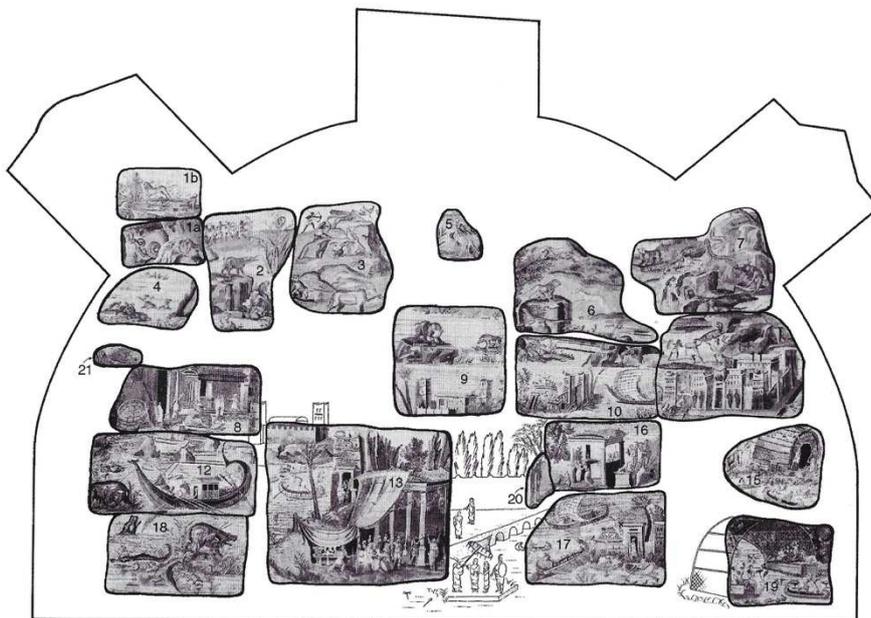


Fig. 57. Reconstrucción esquemática de la composición original (Meyboom, 1995: fig. 8).

3.1. Sección 1

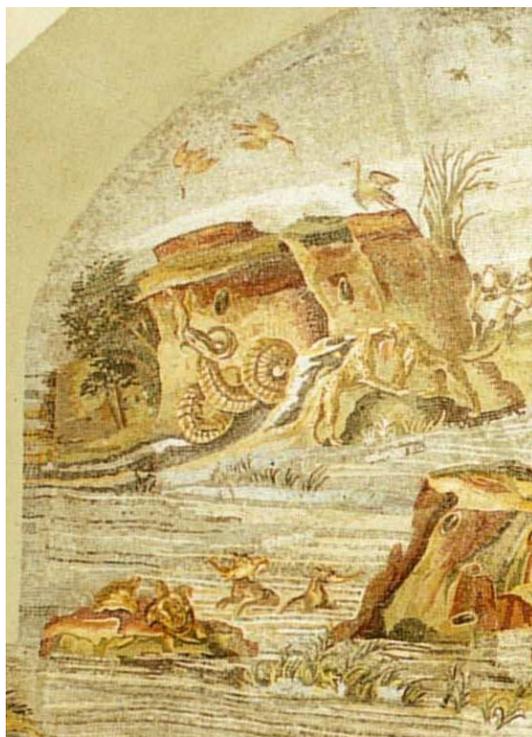


Fig. 58. Mosaico nilótico de Palestrina, secciones 1a y 4 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).

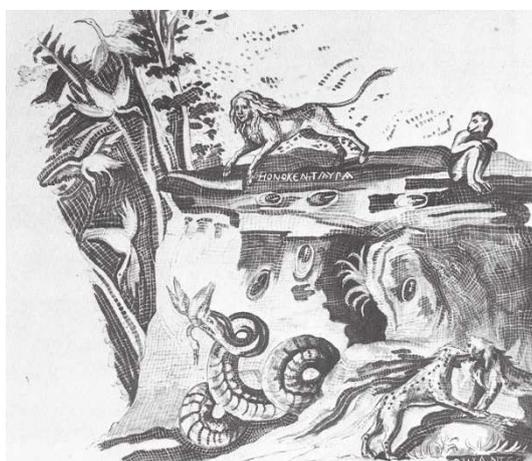


Fig. 59. Mosaico nilótico de Palestrina, copia de Dal Pozzo de la sección 1 (Whitehouse, 1976: 26, fig. 1a).



Fig. 60. Mosaico nilótico de Palestrina, secciones 7 y 1b (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).

Parece que la copia realizada por Dal Pozzo (fig. 59) muestra la situación original del mosaico. En el extremo izquierdo de la escena, se distinguen cuatro aves alrededor de un arbusto –según Meyboom garzas–, que parecen estar cayendo. Esta posición antinatural solo puede explicarse mediante la conexión de esta imagen con la situada más abajo, en la que una serpiente, ha atrapado a un quinto pájaro. La escena se enmarca entre afloramientos rocosos parduzcos que presentan la parte superior plana –se trata de las características colinas de piedra arenisca del valle del Nilo, que debido a la erosión se acaban degradando– y entre las que destaca la presencia de piedras ovales brillantes de color rojizo y verdoso que, probablemente, representen piedras semipreciosas como los granates –materia prima procedente de Nubia, de donde se importó a Egipto desde tiempos remotos–. Un unglado grisáceo con cabeza aparentemente humana, cubierta por pelo largo, se sitúa en la cima del afloramiento rocoso. Debajo del personaje encontramos la inscripción HONOKENTAYPA (*Onokentaura*) que, por lo que sabemos, se trata de un espécimen femenino del *Onokentauros*, una criatura híbrida, variante del conocido centauro. Según un tal Pitágoras, que exploró las costas del Mar Rojo en tiempos de

Ptolomeo II, se trata de un animal procedente de Etiopía: Su obra no se ha conservado, si bien consta una descripción de este onocentauro en Claudio Eliano (*Sobre la naturaleza de los animales* XVII 8 y 9).

A su derecha se halla un simio, probablemente un mono obispo o guenon de pantano (*cercopithecus neglectus*), sentado en una roca flanqueada por un arbusto. Debajo y situados a la derecha de la serpiente, encontramos dos animales amarillentos enfrentados junto a la inscripción en mayúscula ΘΩANTEC. Se trata de una locución en plural que podría relacionarse con el singular θώς que se usaba, indistintamente, para hacer referencia a chacales, lobos y otra clase de cánidos. En este caso, estamos ante la representación de hienas, animales procedentes de Sudán, también descritos por Agatárquides de Cnido.

3.2. Sección 2



Fig. 61. Mosaico nilótico de Palestrina, secciones 2 y 5 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).

La sección 2 se une directamente con el lado derecho de la sección 1. En la zona superior encontramos un grupo de seis arqueros de raza negra que emergen desde detrás del afloramiento rocoso de la sección 1. Visten una especie de chitón blanco corto – algunos de manga corta– deshilachado en los bordes y están armados con arcos y escudos redondos. Parece que representan a los trogloditas, los habitantes de la zona desértica situada entre el valle del Nilo y el Mar Rojo. Apuntan hacia la derecha, posiblemente hacia las garzas de la sección 3. Abajo y a la derecha de estos personajes aparece un arbusto –quizá una rosa del desierto, característica de Sudán– sobre el que se sientan dos simios. El de la izquierda se arrastra sobre una rama y debajo de él se lee la inscripción $C\Phi IN\Gamma IA$, probablemente la forma plural del diminutivo de “esfinge”. En este caso, seguramente haga referencia al mono-esfinge, una de las especies de primate originarias de Etiopía según Agatárquides. A la izquierda del arbusto aparece otro animal en lo alto de la roca de granito. Cabe destacar que este tipo de orografía es típica de la zona de la primera catarata de Asuán. Bajo el animal encontramos la inscripción $\Xi IOI\Gamma$. Esta incomprendible palabra parece formar parte de una inscripción más larga que no se ha conservado. El pesado cuerpo del animal se asemeja tanto a los rinocerontes que ocupan la sección 9 (fig. 58) como a los hipopótamos que pueblan la sección inferior del mosaico en las secciones 12 y 18 (fig. 66). Sin embargo, su hocico alargado y sus dientes afilados difieren de aquellos que poseen los hipopótamos, pareciéndose más a un cocodrilo. Quizá se trate de una representación del *sarkophagus tauros*, el “búfalo carnívoro” etíope descrito por Agatárquides de Cnido. Debajo y a la derecha de este animal, otro guenon, está encaramado a una roca. Por último, dos cangrejos nadan en el agua entre las rocas y las plantas acuáticas.

3.3. Sección 4

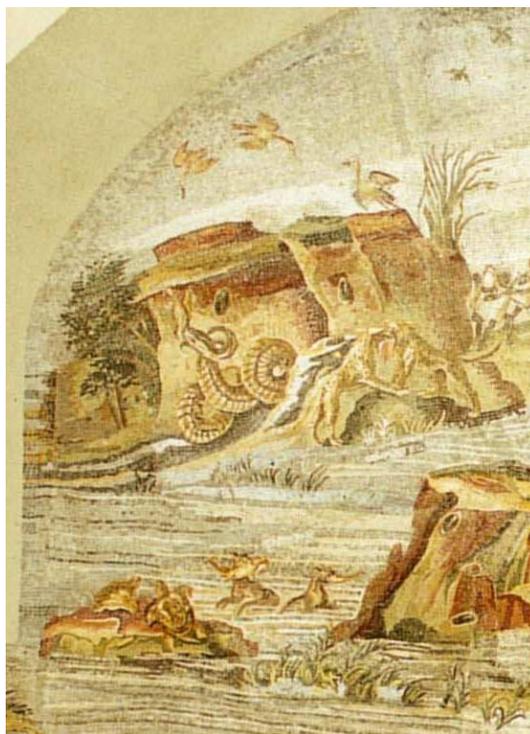


Fig. 62. Mosaico nilótico de Palestrina, secciones 1a y 4 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).

La sección 4 encaja con el lado inferior izquierdo de la sección 2, debajo de la sección 1. Dos nutrias, sobre las que encontramos la palabra $\text{ENY}\Delta\text{PIC}$ –que significa “animal acuático”–, nadan en el agua con peces entre sus fauces. Debajo a la izquierda, dos tortugas descansan sobre un pequeño afloramiento rocoso.

3.4. Sección 3

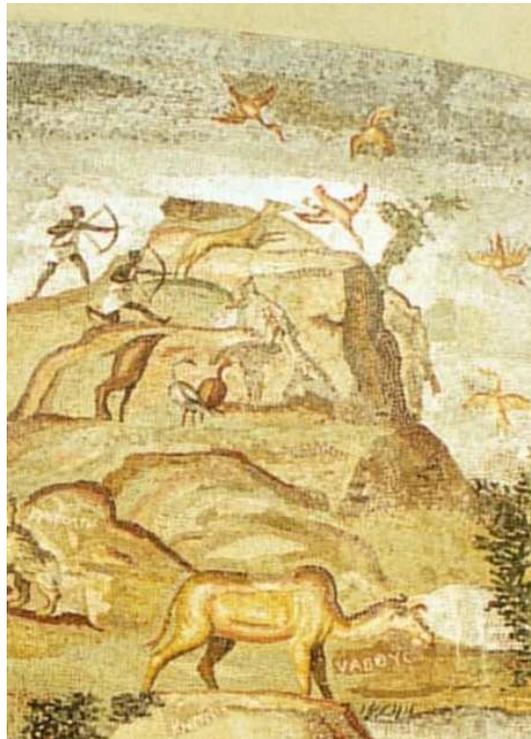


Fig. 63. Mosaico nilótico de Paestum, sección 3 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).

Dos cazadores de raza negra como los que aparecen representados en la sección 2, ataviados con un *chiton exomis* anudado únicamente en un hombro y armados con arcos, apuntan a un gran sabueso que intenta alcanzar a un ave, que sobrevuela la escena junto a otras –según Meyboom se trata de garzas–. Bajo el cánido aparece representado un pavo real. A la izquierda de la escena, y parcialmente escondidos detrás de la roca, se distinguen los cuartos traseros de un animal. La pata es similar a la del hipopótamo representado en la sección 2, sin embargo, según el boceto de Dal Pozzo, se habría representado originalmente un elefante. En la esquina inferior izquierda de la sección encontramos una hiena rayada junto a la etiqueta que reza KPOKOTTAC, el nombre etíope para el animal. A la derecha aparece otro animal junto a la inscripción VABOYC que, aparentemente, es un dromedario. El dromedario no era originario de Sudán, sino de Arabia y no era conocido en Egipto, aunque se introdujo a gran escala a partir del período ptolemaico. El nombre *nabous* solo es reportado por Plinio (*Historia natural* VIII, 27, 69), que establece que se trata del nombre etíope dado a la jirafa. No obstante, en la

Antigüedad se creía que los dromedarios y las jirafas estaban relacionados y no es extraño que se confundieran, como veremos inmediatamente.

3.5. Sección 5

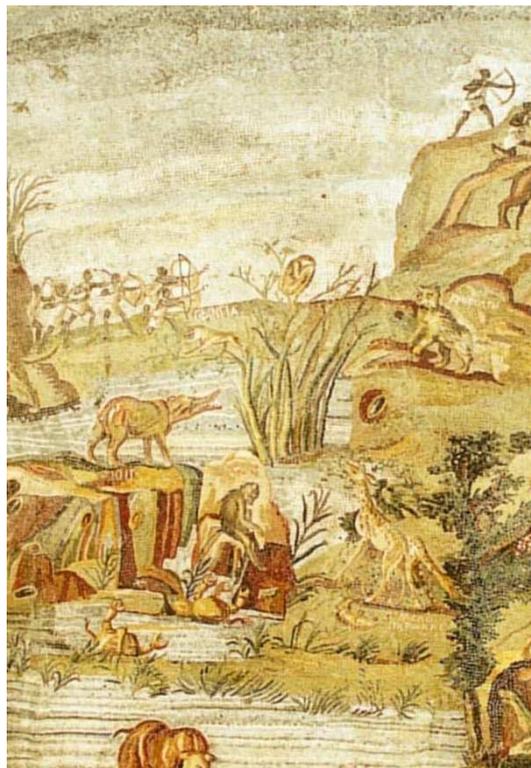


Fig. 64. Mosaico nilótico de Palestrina, secciones 2 y 5 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).

A pesar de que en el dibujo de Dal Pozzo en la esquina superior izquierda se representa el cielo, en origen este espacio debió estar ocupado por un árbol del que se alimenta la jirafa que se ha conservado. Junto a esta, se representan otras dos jirafas y debajo de ellas aparece la inscripción en mayúsculas K.MELOΠΑΡΑΛΙ, originalmente *kamelopardalis*, “camello manchado”, vocablo griego para jirafa. Este animal, que vivía en el sur de Sudán, fue ocasionalmente llevado a Egipto como tributo por los nubios. No obstante, el mundo clásico la conoció por primera vez cuando apareció un espécimen en la Gran Procesión organizada por Ptolomeo II (c. 279-270 a. C.), en la que se exhibieron

animales exóticos. Debajo de las jirafas un pequeño animal está acostado boca arriba. Es difícil de identificar, pero podría tratarse de una musaraña, de un erizo o de un damán.

3.6. Sección 6

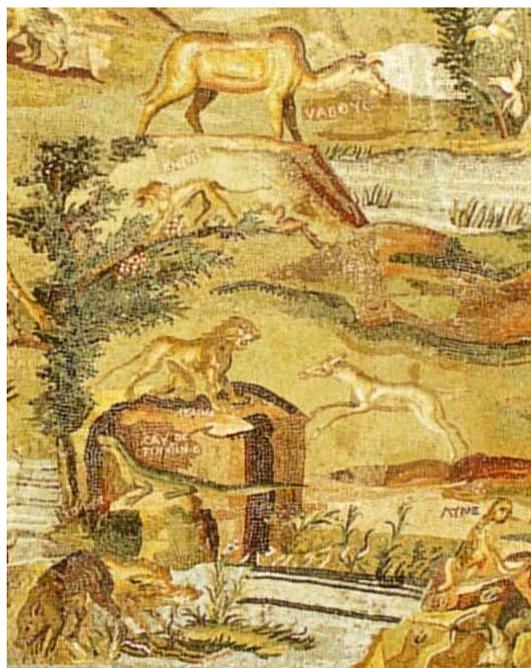


Fig. 65. Mosaico nilótico de Palestrina, sección 6 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).

En la zona superior izquierda de esta sección podemos ver parte de lo que originalmente debió ser un gran árbol lleno de fruta. Podría tratarse de una persea, característica de Sudán. Un simio se arrastra a lo largo de una de sus ramas y, sobre él, se lee la palabra KHIYIEN. Probablemente el artista cometió una falta ortográfica y debería poder KHPIION, diminutivo de κῆβος (o bien κῆπος), una especie de mono. Esta criatura fue por primera vez vista por el explorador Pitágoras y descrita posteriormente por Agatárquides. Realmente, parece que se trata de un babuino. Al final de la rama hay un pájaro rojizo. Nada parecido existe en la naturaleza, quizá por ello simplemente sea una alusión a las aves exóticas en general. Inmediatamente a su derecha, en el borde de la roca, donde ahora solo vemos agua, Dal Pozzo constató la presencia de los restos de un elefante. La existencia de elefantes en Etiopía era remotamente conocida en Egipto y esto

llevó a las expediciones de caza de elefantes organizadas por Ptolomeo II y sus sucesores en el siglo III a. C. Debajo del simio, sobre un afloramiento de granito, hay una leona amamantando a su cría junto a la inscripción ΛΕΑΙΝΑ. Un poco más abajo y a la derecha encontramos un onagro. Diferentes tipos de asnos y burros, salvajes y domésticos, vivían en Egipto y Etiopía, pero el onagro es, realmente, un animal asiático. En la roca donde está la leona se distingue un varano junto a la inscripción CAY.OC THXICNIE – probablemente debería ser CAYPOC ΠΗΧΥΑΙΟC–, que significa “lagarto de un codo de largo”. A la izquierda del animal, encontramos la palabra ΕΦΛΛΟC, que podría reconstruirse como χοιρέλαφος (*choirelaphos*), “jabalí cornudo”, que haría referencia al jabalí que se encuentra justo debajo, en la sección 10. En la zona inferior derecha de la sección que nos ocupa, observamos un animal con la piel moteada junto a la inscripción ΛΥΝΕ. Este animal podría representar a un gato salvaje o, quizá, un serval sudanés. A su derecha vemos otra palabra, ΑΓΕΛΑΡΥ, posiblemente *agelarchos*, o líder, indicando quizá el liderazgo de los cazadores de la sección 11.

3.7. Sección 7, parte superior



Fig. 66. Mosaico nilótico de Palestrina, secciones 7 y 1b (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).

En esta sección encontramos un oso (*Ursus arctos*) junto a la inscripción ΔΡΚΟΣ (quizá un error, por el correcto ΑΡΚΟΣ). El oso no vive en África en circunstancias naturales, pero los osos sirios eran, ocasionalmente, importados a Egipto. Junto a él aparecen una pareja de guepardos con la inscripción ΤΙΓΡΙΣ. El leopardo o el guepardo eran animales comunes en África y, desde la Antigüedad, fueron introducidos en Egipto por los nubios como tributo. Una gran serpiente se enrolla alrededor de un afloramiento rocoso y una palmera puede reconocerse por su característico tronco anillado. Otro simio, probablemente un babuino de Anubis, está sentado bajo esta. En la copia de Dal Pozzo aparece la inscripción ΚΑΤΤΥΟΣ, que probablemente haga alusión a *satyros*, pero no se ha conservado en el mosaico. En la zona inferior de esta sección aparece un extraño animal sentado sobre una roca. Tiene cuerpo de reptil y cabeza de cánido. Bajo él, la

inscripción ΚΡΟΚΟΔΙΛΟCΧΕΡCΑΙΟC, “cocodrilo terrestre”, aclara que se trata de un varano del desierto.

3.8. Sección 9, parte superior

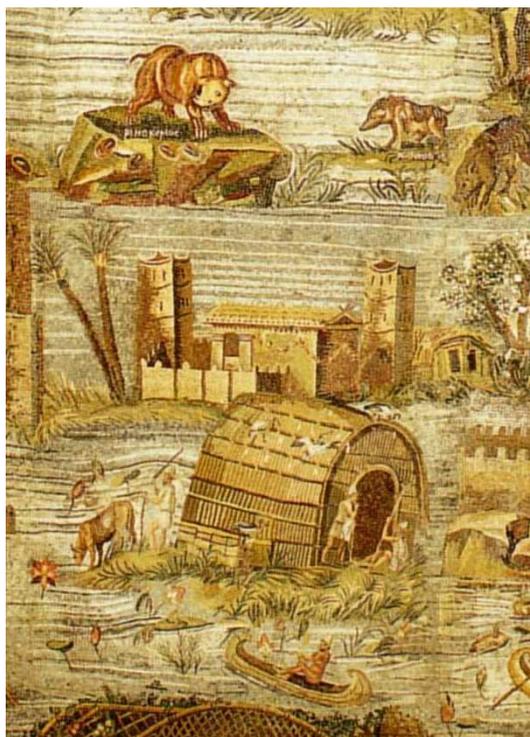


Fig. 67. Mosaico nilótico de Palestrina, sección 9 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).

La sección 9, que seguramente encajaba con el borde izquierdo de la sección 10, contiene dos animales en la mitad superior, mientras que en la zona inferior aparece un complejo de edificios. Describiremos la última parte junto a las escenas de la parte inferior del mosaico. En la zona izquierda de la mitad superior de la sección encontramos un rinoceronte blanco sobre un afloramiento rocoso y bajo él la inscripción PINOKEYΩC (un error, pues lo correcto es PINOKEPΩC). El rinoceronte africano vivía en el sur de Sudán. Su existencia era remotamente conocida por los egipcios y empezó a conocerse en el mundo clásico cuando un espécimen apareció en la procesión de Ptolomeo II. A la derecha del animal encontramos una isla de tierra con otro animal sobre ella y la

inscripción ΧΟΙΡΟΠΙΘΙΚ –completada por los editores como *choiropithekos*–, “mono-cerdo”. Probablemente se trate de un cerdo de río, que vivía en el sur de Sudán.

3.9. Sección 10, parte superior



Fig. 68. Mosaico nilótico de Palestrina, sección 10 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).

La parte superior de la sección 10 encaja con la parte inferior de la sección 6. Como en el caso anterior, describiremos la parte de debajo de esta sección junto a las escenas de la parte inferior del mosaico. En la mitad derecha encontramos un cazador arrodillado frente a las rocas y apuntando con su arco hacia la izquierda. En la esquina superior izquierda se representan dos jabalíes.

3.10. Sección 11, parte superior



Fig. 69. Mosaico nilótico de Palestrina, sección 11 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).

La parte superior de la sección 11 encaja con la parte inferior de la sección 7. Describiremos la parte de debajo de esta sección junto a las escenas de la parte inferior del mosaico. Inmediatamente debajo del varano del desierto de la sección 7 encontramos otro reptil con la inscripción ΚΡΟΚΟΔΙΛΟΠΑΡΔΑΛΙΣ: se trata de un varano del Nilo. Debajo, aparecen representados cinco cazadores –dos de los cuales salen de detrás de las rocas–, vestidos con *exomides* blancos y armados con arcos y escudos redondos, con semblante agitado que apuntan hacia la izquierda.

3.11. Sección 21



Fig. 70. Mosaico nilótico de Palestrina, secciones 8 y 21 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).

La sección 21 no fue calcada por Dal Pozzo. Pudo haber permanecido en Palestrina, junto a la sección 20 hasta que se llevó a cabo la restauración de 1640. Por ello, no podemos asegurar su posición original. Los animales que aparecen representados en esta sección son típicamente nilóticos y no están acompañados por inscripciones, por lo que, seguramente, pertenecían a la fauna de la parte inferior del mosaico. Sin embargo, debemos describirlos junto a los animales que aparecen representados en la parte superior del conjunto. Una mangosta y una cobra se enfrentan. La rivalidad mortal entre estos animales resulta un tema recurrente en las escenas nilóticas. A su derecha encontramos un perro que vuelve su cabeza para mirar atrás.

Habiendo descrito las secciones del mosaico correspondientes a la zona superior, que contienen principalmente representaciones de la fauna sudanesa y tribus negroides cazándola, continuaremos con la parte inferior, que se compone de escenas más

complejas. Para ello, comenzaremos con la descripción de aquellas secciones que conforman la parte superior de la mitad inferior del mosaico y crearon la transición entre las dos mitades.

3.12. Sección 8



Fig. 71. Mosaico nilótico de Palestrina, secciones 8 y 21 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).

En la zona izquierda de la sección 8 encontramos un pozo redondo. Tradicionalmente ha sido identificado con un nilómetro –construcción escalonada o pozo que contenía una escala y se utilizaba para medir el nivel que alcanzaba la crecida del río Nilo—. A su derecha aparece un pilar rectangular, que pudo estar originalmente coronado por una escultura, detrás del que se vislumbra una palmera datilera. A la izquierda del pozo aparece un arbusto, quizá un tamarisco. A la derecha del pilar se erigen dos obeliscos. Frente al pilar, dos mujeres vestidas con mantos largos y frente a los obeliscos, aparece una tercera mujer, tocada con una guirnalda y vestida con un chitón que deja uno

de sus hombros al descubierto, alza su mano derecha presumiblemente para anunciar la llegada de la crecida. Otras dos mujeres, ubicadas más a la derecha, vestidas con chitón, están junto a un templo y miran al pescador situado a su derecha. Este, vestido con *exomis* –deshilachado en los bordes– y tocado con *pileus*, porta un tridente sobre su hombro izquierdo y extiende su mano derecha hacia las dos mujeres, como si se dirigiera a ellas.

Detrás de este grupo de figuras se erige un templo próstilo sobre un pódium con dos escaleras. La *naos* del templo presenta pilastras en las esquinas y la *pronaos* consiste en una fila de tres columnas con un pilar en cada esquina. La *pronaos* tiene muros parapetos a los lados. Las columnas son lisas, los capiteles también y no tienen base, por lo que pertenecen, sin duda, al estilo dórico. El entablamento consiste en un arquitrabe y un friso, ambos planos. La cubierta y el frontón son curvos, una innovación ptolemaica introducida a la arquitectura griega, siguiendo la tradición egipcia. La acrótera, sobre la mitad del frontón está dañada. Comparada con la acrótera que decora el templo de la sección 9, parece ser del mismo tipo, representando una flor de loto en forma de brote entre dos hojas curvas. Las antefijas, apuntadas o ligeramente curvadas hacia el exterior, aparecen a lo largo de los laterales de la cubierta.

El templo es un pequeño santuario helenístico que presenta algunos elementos egipcios. Solo algunos de ellos se han conservado, pero aparecen de manera muy frecuente en las representaciones egiptizantes de las pinturas romanas. En la parte trasera del templo aparece una torre con ventanas en los pisos superiores. Otra torre similar aparece debajo de la primera. Este tipo de construcciones estaban generalmente conectadas a los templos y servían como viviendas para el personal. Las rocas sobresalen del agua frente al templo y se pueden ver aves acuáticas sentadas sobre ellas o zambulléndose en el agua. Estas aves pueden ser cormoranes. Una garza azul está de pie en el agua entre ellos.

3.13. Sección 9, parte inferior

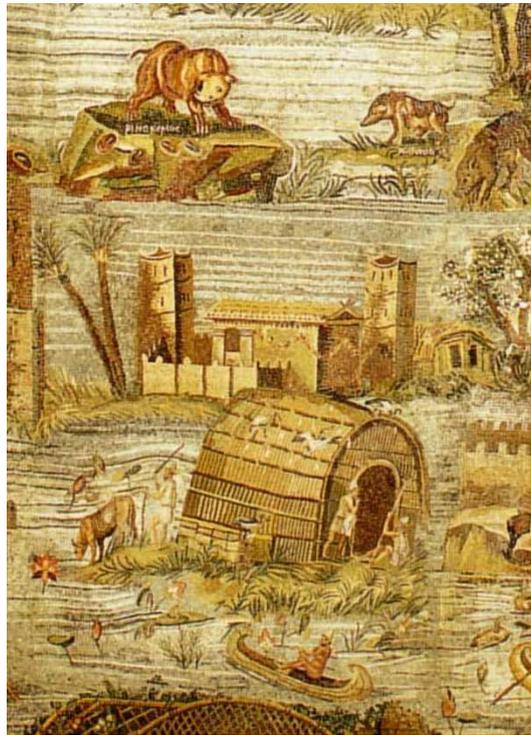


Fig. 72. Mosaico nilótico de palestrina, sección 9 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).

La parte inferior de la sección 9 representa un islote ocupado por un recinto cercado en tres de sus lados por un muro almenado, en cuyo interior se erigen dos torres y un templo. En el extremo izquierdo crecen dos palmeras datileras. Las torres, similares a las descritas en la sección anterior, están adosadas al muro. En el templo se distinguen la *naos* y la *pronaos*, con una fila de columnas. En la esquina, en frente a la *cella*, hay una pilastra. Tanto las columnas como la pilastra son planas y presentan los mismos capiteles dóricos que el templo de la sección 8. La *pronaos* tiene muros parapetos a ambos lados. Los lados inclinados del frontón son ligeramente cóncavos y, coronándolo, encontramos la acrótera –con forma de brote de loto flanqueada por dos hojas–. Acróteras con formas similares aparecen en las esquinas. La cubierta del templo está cubierta con losas y el exterior de la *naos* está adornado con guirnaldas.

A la derecha de la torre situada más a la diestra aparece una cabaña de paja con tejado circular. A su derecha se distingue parte de un árbol plagado de flores amarillentas, probablemente una mimosa egipcia. Un árbol similar aparece representado en la zona

izquierda de la sección 10, por lo que ambas secciones podrían en origen haber estado unidas.

3.14. Sección 10, parte inferior



Fig. 73. Mosaico nilótico de Palestrina, sección 10 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).

En la sección 10 continúa la escena de la sección 9. Aparece representado un complejo agrícola que incluye una cabaña redonda, probablemente un granero, y dos torres conectadas entre sí por un muro. Detrás de la que se sitúa más a la derecha crecen dos palmeras. Ibis blancos y negros sobrevuelan la escena. En el extremo derecho de la sección, una embarcación navega en el agua. De larga proa y popa alta que se curva sobre sí misma, puede relacionarse con los barcos de carga o “ferrys” egipcios de la época (ver bloque III, capítulo 8).

3.15. Sección 11, parte inferior



Fig. 74. Mosaico nilótico de Palestrina (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).

Esta sección está, en su mayor parte, ocupada por un templo egipcio, que se erige sobre una plataforma. La entrada al complejo está flanqueada por dos pylonos que, a su vez, presentan dos esculturas de basalto verdoso a cada lado –se trata de dos figuras humanas con los brazos cruzados sobre el pecho–. El complejo está rodeado por un muro que, presenta en cada una de sus cuatro esquinas, una torre almenada del tipo anteriormente descrito. A diferencia del resto de los templos representados en el mosaico y de los que aparecen en las pinturas nilóticas, se trata de la única representación de un templo egipcio de la que tenemos constancia.

En frente del templo, a la izquierda, vemos a un hombre montado sobre un burro mientras otro personaje anda detrás de él. El hombre que camina señala el templo y el otro mira en esa dirección. Parece tratarse de viajeros.

3.16. Secciones 12 y 18

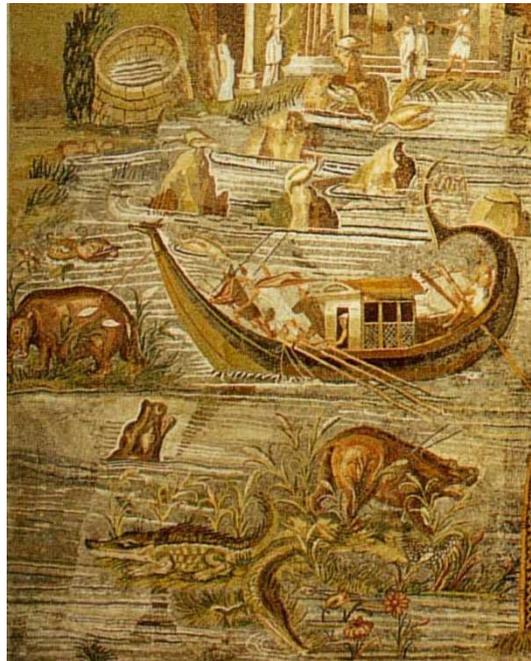


Fig. 75. Mosaico nilótico de Palestrina, secciones 12 y 18 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).

Debido a que las secciones 12 y 18 forman parte de la misma escena, las describiremos de forma conjunta. La temática es la caza de un hipopótamo desde un barco. Se trata de un *thalamegos* con cabina que presenta una proa larga y alta decorada con un prótomo de animal y una popa alta que se curva para terminar en un extremo largo y estrecho en forma de aleta al que se ata una cinta (ver bloque III, cap. 9). Un hombre semidesnudo, sentado en la popa, maneja el timón mientras que tres hombres reman. Otros tres personajes, vestidos con chitón, capas cortas y armados con *piloi*, de pie en la proa, intentan dar caza a tres hipopótamos. Debido a su apariencia, se podría asegurar que estamos ante colonos griegos. El hipopótamo situado más a la izquierda, que se encuentra en la tierra, ha sido herido con un arpón y vuelve su cabeza hacia los cazadores. El segundo animal se encuentra sumergido en el agua y únicamente se ve su cabeza. El tercer hipopótamo, que también ha sido herido, se encuentra bajo la proa de la embarcación, en una pequeña isla poblada por juncos. A la vez, dos cocodrilos abandonan el islote para ponerse a salvo en el agua. Junto al primer hipopótamo, podemos ver dos ánades, pobladores frecuentes de las escenas nilóticas. Detrás de las cabezas de las aves, junto a

la proa del barco, se distingue un pez en el agua –probablemente se trate de una perca del Nilo–.

3.17. Sección 15

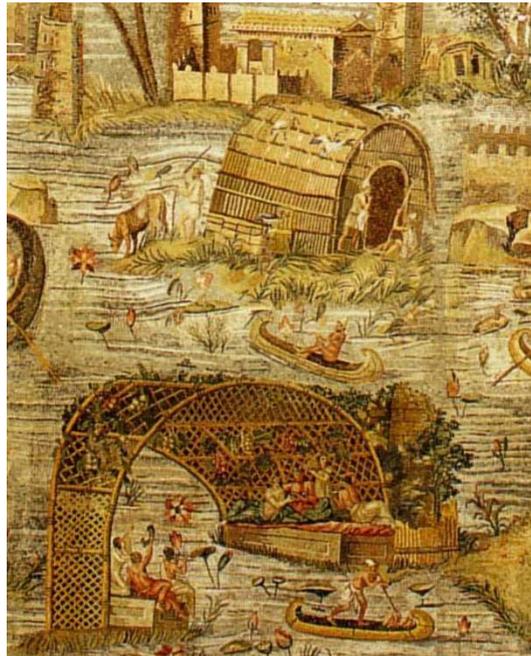


Fig. 76. Mosaico nilótico de Palestrina, secciones 15 y 19 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).

Las secciones 15 y 19 probablemente estarían situadas en origen en el extremo derecho del mosaico. La sección 15 consiste en una pequeña isla cubierta de hierba, ocupada por una cabaña grande de material perecedero con tejado curvo. A la izquierda de la cabaña distinguimos un muro de piedra sobre el que aparecen varios ibis. En frente de la entrada de la cabaña encontramos a un campesino y a un pescador vistiendo chitones harapientos y *pilai*. El que se sitúa a la izquierda se apoya sobre un palo, mientras el segundo se sienta sobre la hierba sujetando un tridente. Más a la izquierda, un tercer campesino, vestido de manera similar, cuida de una vaca que bebe agua del río.

Debajo de la escena, un hombre desnudo navega por el río en una *papyrella* (ver bloque III, cap. 8) entre los lotos y las hojas.

3.18. Sección 19



Fig. 77. Mosaico nilótico de Palestrina, secciones 15 y 19 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).



Fig. 78. Mosaico nilótico de Palestrina, sección 19 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).

Originalmente, la sección 19 debió situarse, también, en el extremo derecho del mosaico. Toda esta sección fue realizada en el siglo XVII porque el original fue vendido. Esto explica la extraña diferencia entre ambos lados de la pérgola.

A la derecha, detrás de la pérgola, hay una porción de tierra con una cerca de madera y un muro rodeado de arbustos. Parece que se hayan representado los restos de alguna construcción, pero, probablemente, en origen existiera un edificio y el aspecto actual se deba al efecto de la restauración. La pérgola consiste en una celosía de caña curva que crea una bóveda cubierta por enredaderas. Dentro de ella, se distinguen dos bancos de piedra, cubiertos por colchones rojos sobre los que se reclinan los participantes de un *convivium*. En la *kliné* situada en primer plano se sientan dos hombres y una mujer y, en el del lado opuesto, tres mujeres y dos hombres. Las mujeres visten chitones blancos de tirantes estrechos que dejan al descubierto sus hombros. Las mujeres situadas en la *kliné* más lejano llevan, además, mantos azules sobre sus caderas. Su cabello está recogido en un moño bajo y caen algunos rizos sobre sus hombros. Los hombres, por su parte, visten mantos rojos o blancos alrededor de sus cuerpos, dejando sus torsos desnudos. Todas las figuras excepto la mujer situada a la izquierda decoran sus peinados con cintas rojas y verdes trenzadas. Algunos de ellos sostienen vasos metálicos, un ritón con un prótomo animal y dos boles. Otros están tocando instrumentos musicales, como la flauta travesera o el arpa triangular.

En el agua, junto a la escena de banquete, un hombre, que lleva un *pileus* y un *subligaculum* anudado delante a la manera egipcia rema sobre su *papyrella* (ver bloque III, cap. 8).

3. 19. Sección 13



Fig. 79. Mosaico nilótico de Palestrina, sección 13 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).

Se trata de la sección más grande e intrincada. En la esquina superior izquierda se distingue una roca sobre la que se erigen una torre y un muro almenado. Probablemente, esta sección se situaría junto a la sección 8, y encajaría con la torre ubicada en la esquina derecha. Juntas, seguramente, representarían otro complejo sagrado cercado.

Debajo, en el agua, un hombre de barba grisácea, cubierto con un *subligaculum* y tocado con una flor de loto, rema sobre su *papyrella* (ver bloque III, cap. 8). Las flores de loto y las semillas flotan en el agua junto a los ánades.

Debajo, destaca una gran extensión de tierra. Junto a una palmera datilera llena de frutos se erige una gran torre. Presenta una entrada monumental, consistente en dos pilastras que sostienen un entablamento de arquitrabe liso coronado por una fila de denticulos y una cornisa en forma de caveto. A la entrada de la torre se ubica un gran vaso de libaciones, situado sobre un soporte ornamentado. Dentro, se distinguen dos figuras humanas. La más reconocible es la situada a la derecha, que viste manto y levanta la mano derecha.

Un poco más abajo a la derecha encontramos la escena principal de la sección: un grupo de soldados se reúne ante la entrada de un edificio, consistente en cuatro columnas

y un muro trasero que soporta un frontón y un tejado curvo. Aunque tradicionalmente, se interpretó como un templo, la inexistencia de un edículo, hace que actualmente hablemos de un pórtico. Las columnas, erigidas sobre pedestales jónicos, presentan capiteles lisos. El entablamento consiste en un arquitrabe y un friso ambos lisos. El tejado está cubierto con losas y presenta acróteras en el centro –con forma de disco entre dos cuernos, en alusión a la corona de Isis-Hathor–. A lo largo de los lados se distinguen antefijas, que podrían ser del mismo tipo que las del templo de la sección 8. Guirnaldas con *taeniae* cuelgan de los arquitrabes. El edificio está ubicado en una isla, junto al agua y al final de un muelle. Este muelle podría, en origen, haber conectado este pabellón con el propileo de la sección 16. Detrás del pórtico se distinguen varios cipreses y lo que podrían ser ébanos.

Frente al pabellón, está teniendo lugar una reunión bajo la sombra de los toldos. Esta parte de la sección es la más restaurada y muestra importantes diferencias con las copias de Dal Pozzo. A la derecha, una figura femenina, vestida con chitón azulado con mangas y manto amarillo, que sostiene en su mano izquierda una hoja de palma y en la derecha un *kyathos* –cucharón usado para dispensar vino para realizar libaciones o para beber–, parece una sacerdotisa. Frente a ella, a la izquierda, aparece un oficial que levanta con su mano derecha un cuerno del que bebe. Viste un chitón blanco sobre el que se superpone una coraza verde anudada con un cinturón rojo, va tocado con una corona vegetal y, como la mayoría de los soldados, calza botas (*embades*). El soldado que se sitúa detrás de él lleva una coraza azul sobre una ligera túnica, un cinturón destinado a envainar la espada, que cruza diagonalmente su pecho y un casco de tipo tracio. El siguiente oficial levanta el brazo derecho apuntando con el dedo hacia el cielo. Parece vestir una coraza de cuero blanca sobre una túnica blanca y clámide amarilla, con un cinturón destinado a envainar la espada. El cuarto soldado está ataviado con túnica y manto, ambos de color amarillento-marrón. El resto de los personajes visten túnicas blancas de manga corta. Algunos llevan *embades* y otros *krepides*. Todos ellos portan lanzas o escudos, pero ninguno lleva espada. Frente a ellos se apilan un montón de escudos, cascos y hachas. A la izquierda del grupo de soldados, sobre una mesa, se distinguen varios *rhytones*.

Cabe destacar que, debido al vestuario y armamento que utilizan los soldados, sabemos que estamos ante la representación de tropas helenísticas y, quizá, macedónicas.

3.20. Sección 14

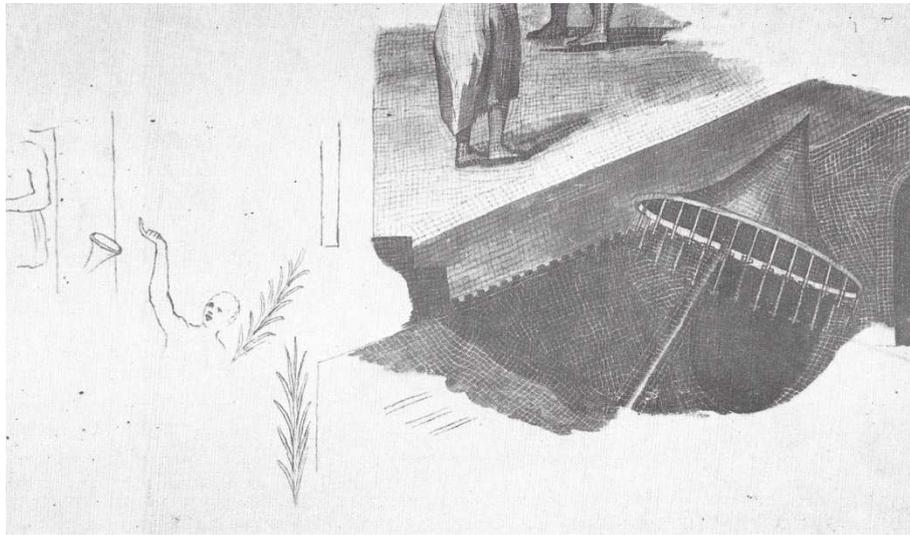


Fig. 80. Mosaico nilótico de Palestrina, copia de Dal Pozzo de la sección 14 (Whitehouse, 1976: 54-55, fig. 14).

Probablemente, esta sección, originalmente, se situaba a la derecha de la sacerdotisa que aparece en el pabellón de la sección anterior.

Sobre el fondo acuático se representa una sombrilla roja, con lados cóncavos, decorada con una franja amarilla y con grandes borlas. Debajo, un óvalo marrónáceo, representa la sombra que hace el parasol en el agua. A la derecha, aparece una zona de color marrón oscuro, que quizá formara parte de un arco o de la arcada que soportaría el camino que unía el pórtico de la sección anterior con el muelle.

3.21. Sección 20



Fig. 81. Mosaico nilótico de Palestrina, secciones 16 y 20 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).

Se trata de un pequeño fragmento que no fue copiado por Dal Pozzo. En él, se muestra un muro almenado que corre oblicuamente hacia la derecha. El muro presenta una esquina en el lado izquierdo y una puerta en el derecho. Frente al muro se distinguen los restos de una calzada junto con la parte inferior del cuerpo de un hombre que se sienta en ella. Esta sección conecta con la esquina inferior izquierda de la sección 16, que muestra la parte superior del cuerpo de un hombre sedente. El muro tiene las mismas características que el que se ubica a la izquierda del propileo de la sección 16. Es su posición oblicua la que sugiere que corre paralelo al muelle que, con toda probabilidad, conectaba el pabellón de la sección 16, más o menos como muestra la reconstrucción, pero teniendo en cuenta que se ha perdido la sección 14.

3.22. Sección 16



Fig. 82. Mosaico nilótico de Palestrina, secciones 16 y 20 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).

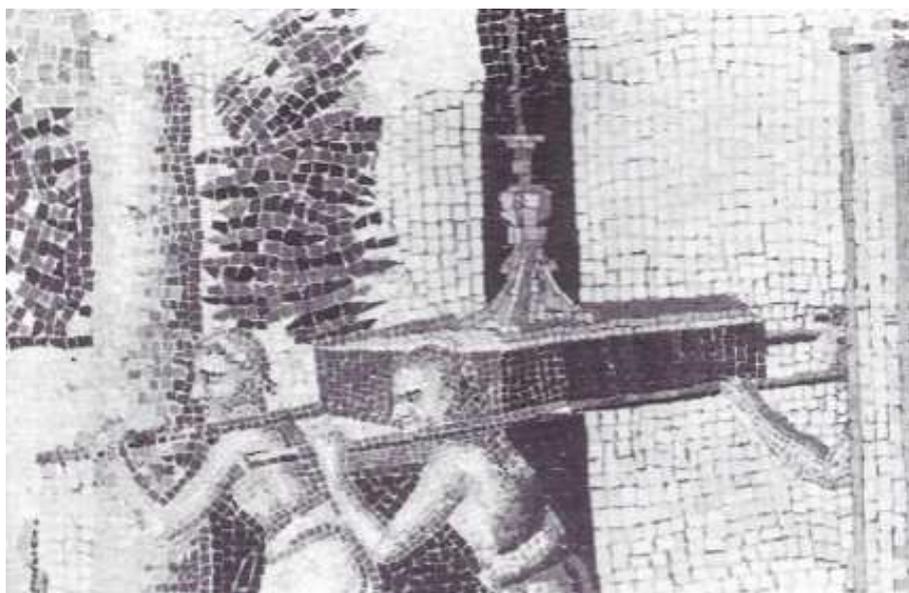


Fig. 83. Mosaico nilótico de Palestrina, detalle de la sección 16 (Meyboom, 1995: fig. 25).



Fig. 84. Mosaico nilótico de Palestrina, copia de Dal Pozzo de la sección 16 (Whitehouse, 1976: 60, fig. 16a).

En el lado izquierdo de esta sección hay un muro almenado y, detrás de él, un sicomoro. Adosado al muro encontramos un propileo. Esta sección debería estar conectada con el jardín cercado que aparece detrás del pabellón de la sección 13. El propileo consiste en cuatro columnas dispuestas en un cuadrado cubierto por un tejado curvo. Está cerrado por tres de sus lados por muros parapetos. Las columnas, lisas, se erigen sobre basas jónicas de tipo ático y plintos y los capiteles, con forma de cáliz, son lisos. El arquitrabe está coronado por lo que parece una cornisa en forma de caveto. El frontón está coronado por el disco solar con cuernos de Isis-Hathor y en cada esquina encontramos una acrótera con forma de cuerno. En Egipto, este tipo de estructuras de quiosco estaban relacionadas con los complejos templarios y servían como santuarios y estaciones para las procesiones, especialmente para aquellas en las que había que embarcar y desembarcar.

Junto al propileo, se distingue un pedestal con una escultura de un cánido sedente, seguramente Anubis. Frente a la estructura encontramos una estrecha franja de tierra que, de acuerdo con una de las copias de Dal Pozzo, originalmente era una plataforma que formaba el final del muelle que aparece en las secciones 14, 17 y 20. Una procesión de sacerdotes egipcios está llegando al propileo. Visten faldellines blancos largos —el atuendo típico de los sacerdotes egipcios—, que dejan al descubierto sus torsos, y coronas

vegetales decoran sus cráneos rasurados. Del mismo modo, algunos portan estandartes con imágenes de animales –se trata de símbolos de divinidades egipcias que eran comúnmente portados durante las procesiones–.

A la izquierda, frente al propileo, un sacerdote está sentado en el suelo. Sujeta un estandarte con una imagen divina con la mano izquierda, mientras que con la derecha parece levantar una gran pieza de tela rojiza. Originalmente, cuatro sacerdotes (uno está oculto detrás de la columna y el cuarto no fue incluido por el restaurador), portan una litera sobre sus hombros –dos postes sostienen una gran base rectangular sobre la que descansa un candelabro–. Este objeto es, completamente, una añadidura del restaurador –en la copia de Dal Pozzo los sacerdotes únicamente portan la litera–.

Detrás del propileo se extiende una estrecha franja de tierra en la que un grupo de seis mujeres, vestidas con mantos y tocadas con coronas vegetales, siguen la procesión. Algunas de ellas tocan pandeetas, otra toca el doble oboe y una tercera porta una hoja de rama. Algunas de las mujeres se vuelven hacia la derecha porque algo que no se ha conservado llama su atención.

3.23. Sección 17

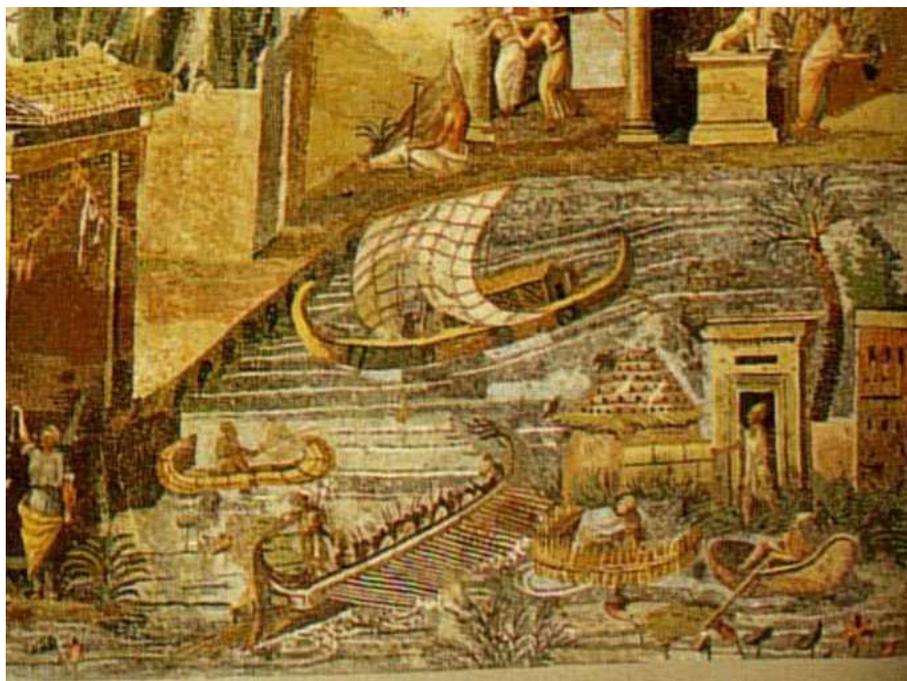


Fig. 85. Mosaico nilótico de Palestrina, sección 17 (montaje realizado por la autora siguiendo a: Meyboom, 1995).

La sección 17 está ahora unida en la parte superior a la sección 16 y a la izquierda a las secciones 13 y 20, mientras que la sección 14 estaba colocada, originalmente, entre ellas. Todas estas secciones estaban conectadas mediante un muelle con arcadas que comenzaba detrás del pabellón y corría oblicuo hasta el propileo, donde terminaba en una plataforma. El muelle recorría una gran superficie de agua sobre la que había tres embarcaciones. En la zona superior, una gran embarcación con proa y popa curvas, cabina y mástil es gobernada por dos hombres que izan las velas de papiro. Se trata de un típico navío de carga egipcio (ver bloque III, cap. 8). Debajo y a la izquierda una pequeña *papyrella* está ocupada por un pescador. Debajo de estas embarcaciones aparece representada una galera helenística (ver bloque III, cap. 8). Con proa apuntada y curva, está decorada con un ojo apotropaico. A lo largo del costado, vemos dos filas de remos, una sobre la otra. La popa, curva, remata en un aplustre entre dos astas. La galera está tripulada por soldados cuyas cabezas, escudos y lanzas son visibles por babor. En la proa aparece un hombre, vestido con una túnica blanca corta, que debe llevar una *kausia* en la

cabeza. De acuerdo con la copia de Dal Pozzo, sostiene en su mano izquierda dos lanzas cortas y toca una trompeta larga que sujeta con la mano derecha.

A la derecha de las embarcaciones se distingue otra isla sobre la que se erige una granja cercada en la que aparecen algunos árboles, entre los que se incluye una palmera datilera. Sobre el muro se abre una entrada monumental y, a su derecha, hay una torre. A la izquierda vemos un palomar. En la entrada hay un hombre, que viste túnica y lleva un *pileus*. En primer plano, frente al palomar, hay una valla con forma de herradura que protege una piscina de agua, en la que una mujer mayor está ocupada utilizando un objeto indeterminado –probablemente se haya querido representar aquí una cesta de pescador–. En el agua, a la derecha, un hombre navega en una embarcación de tipo “cesta” o coracle (ver bloque III, cap. 8).

4. La manufactura: desarrollo autóctono o importación desde Alejandría

Tradicionalmente, a pesar de la poca información de la que disponemos, se ha aceptado su origen alejandrino. Los partidarios de esta hipótesis subrayan las numerosas analogías existentes entre los paisajes nilóticos y las innovaciones artísticas que incorporó el helenismo, tales como el gusto por el realismo, lo pintoresco y lo grotesco (Badawy, 1965: 189-198), así como el amor por la naturaleza y el paisaje, por la flora y por la fauna. De este modo, la caricaturización que presentan las pequeñas terracotas alejandrinas que parodian a los agricultores y pescadores serían consideradas el origen de la iconografía de los pigmeos (Balil, 1962: 64-72; Elvira Barba, 1995: 29-36; Bonacasa, 2004: 87-98). Por otra parte, en época helenística, Alejandría se había convertido en uno de los grandes focos artísticos y científicos del Mediterráneo. Así, los mejores artistas y artesanos de este período, alentados por los encargos y la política de los Ptolomeos, acudieron a la capital egipcia. En este sentido, un papiro de mediados del siglo III a. C., procedente de la colección Zenon (nº 59.665), confirma la utilización de mosaicos en Egipto en dicha época y la importancia de Alejandría en su difusión. Se trata de un contrato que testimonia la colocación de dos pavimentos destinados a decorar dos estancias termales de un edificio de Filadelfia, en Fayum (Pestman, 1981: 25, 83 y 117-118). Del mismo modo,

en el siglo III a. C., la Escuela Peripatética, fundada por Aristóteles y especializada en el estudio de la historia natural, se instaló en el Museo de Alejandría, donde alcanzó sus mayores avances científicos (Melogno Neves, 2006: 100-129).

Tal y como hemos anticipado, la técnica cartográfica hizo visible tratados histórico-naturales, que se elaboraron y recogieron en la biblioteca de Alejandría. Es tentador considerar la posibilidad de la existencia de imágenes similares que decoraran el Museo, la Biblioteca o el Palacio Real alejandrinos (Meyboom, 1995: 91-107; Moffitt, 1997: 227-247).

En cuanto a los modelos que pudieron inspirar las escenas nilóticas, Visconti sugirió en su día que el mosaico de Palestrina fuese una imitación de una alfombra alejandrina (1827: 168). Otra posibilidad es que estas imágenes se inspiraran en las antiguas escenas egipcias de jardín que decoraban los pavimentos (Von Bissing, 1951: 33-45; De Vos, 1980: 87; Badawy, 1968: 83). Ya en los estudios pioneros, Maspero subrayaba por su parte la considerable semejanza entre el mosaico nilótico de Palestrina y la decoración de las tumbas egipcias, que, mediante la superposición de registros, representaban desde escenas de la vida cotidiana en las riberas del Nilo hasta escenas de caza en el desierto (1879: 77-85); y Schmidt planteaba que los artistas compusieron el mosaico de Palestrina mediante la colocación de diferentes escenas más pequeñas tomadas –como, por ejemplo, la caza de un hipopótamo–, de paneles pintados o bocetos y, probablemente, también de ilustraciones de manuscritos (1929: 77-78). Décadas después, Phillips llegó esencialmente a esta misma conclusión: el modelo para la parte superior del mosaico de Palestrina fue una descripción ilustrada de una escena de caza etíope, mientras que la parte inferior fue compuesta mediante la combinación de escenas separadas (1962: 198, 214 y 223). Por último, Steinmayer-Schareika argumenta que el mosaico en su totalidad se inspiró en escenas de textos ilustrados (1978: 108).

Sin embargo, existe otra línea investigadora –encarnada fundamentalmente por Spinazzola (1953)– que rechaza la hipótesis anterior y postula que la escasez de ejemplos de arte alejandrino no permite atribuir al género nilótico un origen egipcio. Se subraya que, en efecto, a excepción de las terracotas, apenas se conservan pinturas, esculturas o mosaicos en el Egipto helenístico ya que, de hecho, solo constan tres ejemplos: un *emblema* de Tell el-Amarna –compuesto de dos fragmentos de *opus vermiculatum*– que data de la primera mitad del siglo I a. C. y representa a un pigmeo sobre una embarcación de papiro surcando las aguas del Nilo entre cañas y lotos; un mosaico de principios de la

Era –perdido probablemente en un incendio–, compuesto de fragmentos policromos depositados en la parte interior de un ábside en Canope, mostrando plantas, aves, serpientes, peces, frutas y pigmeos; y un mosaico fragmentario de Thmuis, datado en el siglo III d. C., con una escena de banquete bajo un *velum* localizado a orillas del Nilo. Por tal razón, esta postura defiende el desarrollo autónomo del género nilótico, sin una determinante influencia egipcia o alejandrina, aunque su popularidad habría sido favorecida por la atracción y la fascinación que ejerció Egipto en el mundo romano: una simple atracción por una tierra exótica, que se diferenciaba enormemente del resto del mundo civilizado (Meyboom, 1995: 91-107).

En nuestra opinión, parece incuestionable que el paisaje nilótico nació sobre los cimientos de un arte helenístico que no era ajeno a la visión detallada de la naturaleza y a la sensibilidad al agua. En efecto, el grado de realismo de la fauna nilótica –cocodrilos e hipopótamos– y de los edificios –tanto de las estructuras campesinas de habitación como de los templos egipcios– de la primera escena nilótica conocida –el mosaico de Palestrina (fig. 46)–, nos hacen pensar que un artista o un taller extranjero no hubiera podido recoger tantos detalles del paisaje egipcio. Por otra parte, no fue hasta el año 58 a. C., en los juegos patrocinados por el edil M. Emilio Escauro, cuando Roma vio por primera vez cocodrilos e hipopótamos vivos (Estrabón, XVII, 1, 44; Plinio, *Historia Natural*, VIII, 26) (Jennison, 2005: 42-59; Toynbee, 2013: 128-130 y 218-220). Prácticamente desconocidos por los latinos hasta ese momento, y descritos como criaturas híbridas por la literatura antigua: parece improbable que tal grado de exactitud fuera exclusivamente obtenido por artesanos itálicos (Plinio, *Historia Natural*, VIII, 26). Por otra parte, la decadencia política, económica y cultural del mundo helenístico y, en particular, de Egipto, se hace patente durante el curso del siglo II a. C. y muchos intelectuales, científicos y artistas alejandrinos –como hemos visto, son significativos casos como el de Demetrio *Topographus*– abandonan la capital egipcia y se dirigen a Italia. Teniendo todo esto en cuenta, podemos concluir que los primeros paisajes nilóticos conocidos, de finales de período republicano y comienzos del Principado, debieron ser confeccionados por artistas de origen alejandrino o egipcio que se establecieron en Italia. Sin embargo, no parece que estos fueran los creadores de las primeras escenas nilóticas en suelo itálico *ex novo*, sino que debieron existir modelos anteriores en Egipto. En cualquier caso, tanto si quienes elaboraron las imágenes que nos ocupan eran de origen alejandrino, como si las escenas fueron creadas a partir de bocetos con los que se

comercializó, *Puteoli* desempeñó un papel primordial en la expansión del género paisajístico nilótico: además de albergar a una comunidad alejandrina importante –entre la que se podía encontrar el posible taller artesanal (D’Arms, 1974: 104-124)–, se trata del primer enclave itálico que erige un Serapeo cuya decoración, según Meyboom, podría haber sido emulada, habiendo surgido de ahí las primeras escenas nilóticas– (Meyboom, 1995: 91-107).

BLOQUE

III

EL PAISAJE NILÓTICO

“Investigar es ver lo que todo el mundo ha visto, y pensar lo que nadie más ha pensado” Albert Szent-Györgyi.

CAPÍTULO 7. CONCEPTO Y CONTEXTO DEL PAISAJE NILÓTICO

1. La definición de escena nilótica

Las escenas nilóticas pueden ser definidas como el conjunto de imágenes de la crecida del río Nilo¹¹ y del país de Egipto que aparecen en el mundo romano sobre diferentes soportes y contextos. Se caracterizan por incluir determinados elementos tales como la flora, la fauna, la arquitectura y la actividad popular de dichas latitudes. No se trata de representaciones con interés cultural o científico, sino más bien de testimonios de las relaciones entre Roma y Egipto (Versluys y Meyboom, 2000: 111-127; Versluys, 2002: 239-241 y 261-262).

2. La cronología de las pinturas nilóticas

Las escenas nilóticas, que aparecen decorando distintos tipos de soportes –pintura, mosaico y relieve–, pueden datarse entre finales del siglo II a. C. y el siglo VI d. C. No obstante, el período temporal de su máxima expansión difiere de unas áreas a otras y, por otra parte, su estilo también varía de unas zonas a otras del Imperio. Así, este género

¹¹ Hablamos de “crecida” porque todas las escenas nilóticas intentan representar el país de Egipto en el momento de la inundación anual del Nilo. Esto se muestra no solo mediante la representación paisajística sino también en la flora –en este sentido, es especialmente importante la aparición de flores de loto, sello distintivo de la inundación– en la fauna y en las actividades que llevan a cabo los pobladores de las pinturas (Versluys, 2002: 262-263). La crecida del Nilo –como ha sido explicado al principio de este trabajo– era un fenómeno espectacular en la Antigüedad, pues, mientras que el resto de los ríos mostraban el nivel más bajo de agua y las tierras permanecían secas e infértiles, se producía el momento de mayor abundancia en Egipto.

decorativo, que surgió a finales del siglo II a. C. en el Mediterráneo oriental, se populariza en la península itálica a finales del siglo I a. C. Esta notoriedad continúa durante los siglos I y II d. C., momento en el que se difunde a otras áreas del Imperio, como la Galia. Durante los siglos III y IV d. C. estas composiciones aparecen en áreas de Hispania y del norte de África y se van adaptando bien a la iconografía cristiana, para acabar popularizándose en zonas del Próximo Oriente en los siglos V y VI d. C. (Versluys, 2002: 241-247)¹².

En cuanto a las pinturas nilóticas que hemos analizado y que conforman el catálogo que presentamos, casi en su totalidad se datan a lo largo del siglo I d. C. Las únicas excepciones las encontramos en las pinturas procedentes de Roma, de algunas casas de Pompeya –como la *Casa del Criptoportico e Casa del Sacello Iliaco* (I 6, 2), la *Casa di Ma. Castricius* (VII 16 (*Ins. Occ.*), 17), la *Casa dello Scultore* (VIII 7, 24.22) y la *Villa dei Misteri*– y de Oplontis. Como hemos visto en el capítulo 5 del bloque II, se trataría, sin duda, de los primeros ejemplos de la expresión de la “moda egipcia” que, tras su aparición en época de César, ganó fuerza con la victoria romana de *Actium*.

Sin embargo, los datos expuestos deben tratarse con cautela, pues como se ha mencionado en numerosas ocasiones, el gran número de piezas preservadas en Pompeya y las villas de su entorno tiene un efecto distorsionador de la realidad: si nos fijamos en los porcentajes, debido a la mejor conservación en esta zona, se admite que fue en la península itálica en el siglo I d. C. donde y cuando alcanzaron su cénit estas escenas, aunque es posible que los datos no alcancen la objetividad necesaria por el motivo citado.

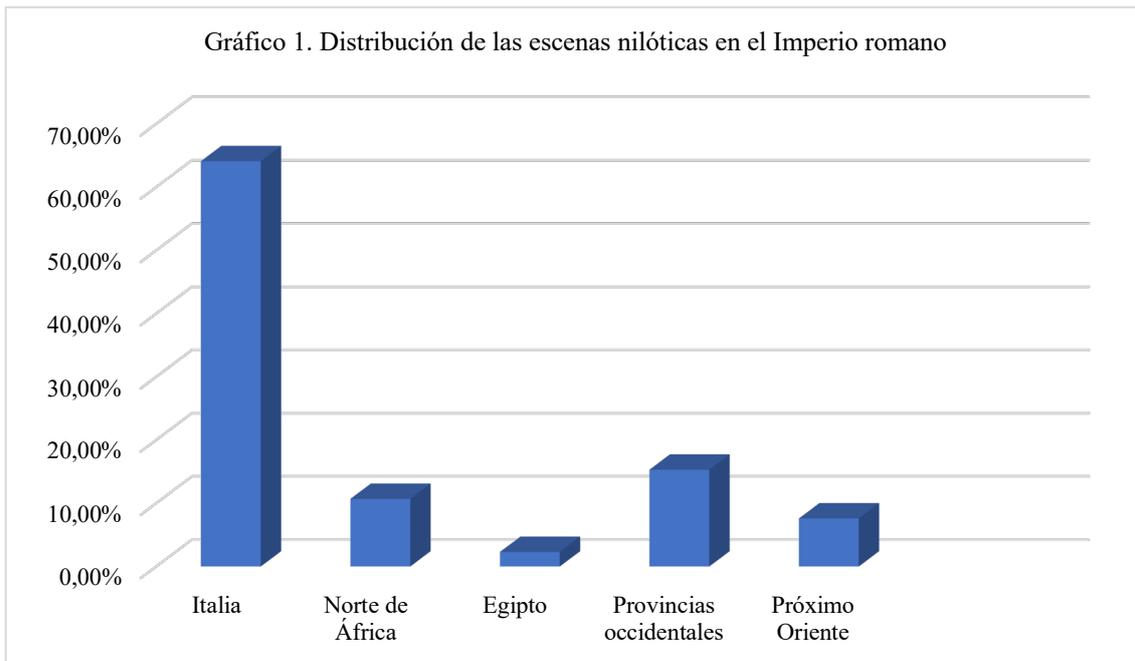
¹² Resulta extraordinariamente habitual encontrar imágenes nilóticas –generalmente en pavimentos– entre el repertorio decorativo del cristianismo primitivo. Como pone de manifiesto Mouriki (1983: 458-488), a pesar de que las escenas nilóticas han perdido ya en este momento su significado de alteridad, su evidente carácter de metáfora del renacimiento hace que se sigan utilizando –especialmente asociadas a iconografía bautismal– en contextos religiosos cristianos, como demuestra el mosaico perdido del techo de la iglesia de Santa Constanza (Roma). Del mismo modo, las encontramos ambientando espacios funerarios cristianos, como en el caso de la tumba Robinson (Corinto), donde una pintura nilótica decora el pasaje que da acceso al interior de la cámara funeraria (Hoskins Walbank y Walbank, 2015: 149-206). Así, estamos ante una imagería que, lejos de perder su popularidad, siguió en boga durante mucho tiempo.

3. La procedencia de las pinturas nilóticas

Como ya hemos indicado anteriormente, aunque las escenas nilóticas – conservadas en todo tipo de soportes– aparecen en casi todos los territorios del Imperio romano debido a la gran popularidad que alcanzaron, el mayor número de estas se localiza en la península itálica. Así, basándonos en los estudios llevados a cabo por Versluys (2002: 239-241), sabemos que la distribución espacial de las mismas a lo largo del Imperio romano fue la siguiente:

Área	Número de escenas nilóticas	%
Italia	84	64,1%
Norte de África	14	10,7%
Egipto	3	2,3 %
Provincias Occidentales	20	15,3%
Próximo Oriente	10	7,6%
Total	131	100%

Tabla 1. Distribución de las pinturas nilóticas en el Imperio romano (Versluys, 2002: 240).



3.1. La península itálica

Como hemos especificado en el título del trabajo, a pesar de que se conservan numerosas representaciones nilóticas en diferentes soportes procedentes de la península itálica, en esta obra hemos analizado únicamente las pinturas procedentes de los yacimientos de Roma, Ostia, Pompeya, Herculano, Estabia y Oplontis. Así, a continuación, presentamos una tabla y un gráfico que pretenden ilustrar la distribución de las mismas¹³.

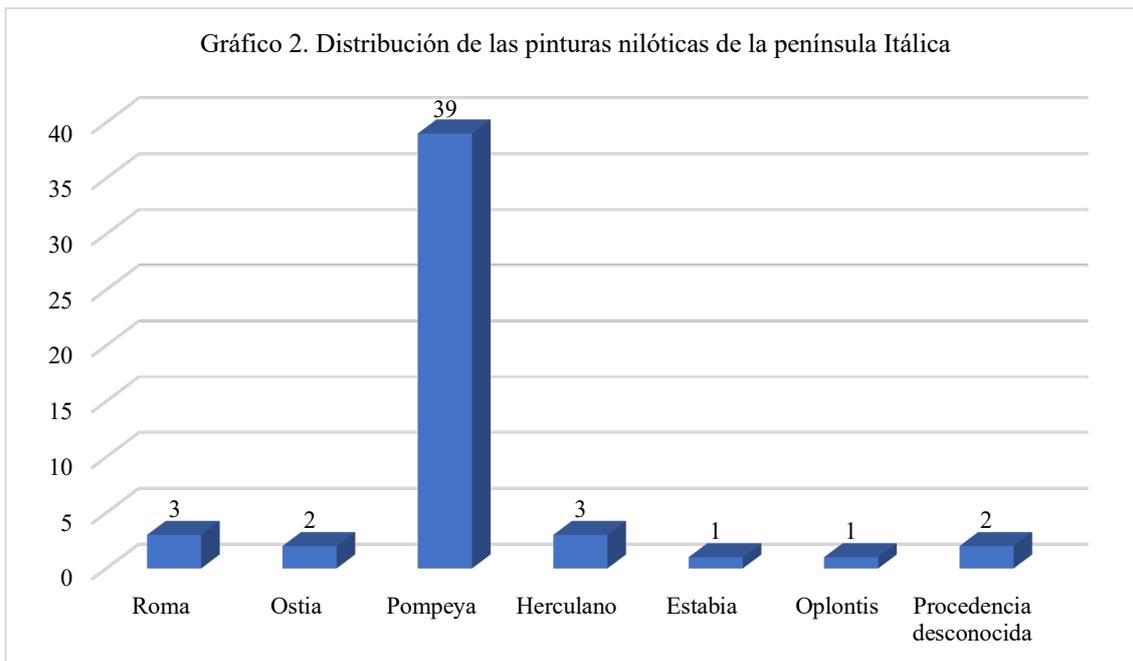
¹³ Cabe destacar que, en esta tabla, contabilizamos una pintura por vivienda, aunque en algunas de ellas, como se mostrará en el catálogo, se hayan conservado varias.

Procedencia		Número de escenas nilóticas	%
Roma	Regio VI, Casa cercana a los Baños de Constantino	3	± 5,88%
	Regio X, <i>Casa di Livia</i>		
	Regio X, Aula Isiaca		
	Regio XIV, Columbario <i>Villa Doria Pamphili</i>		
Ostia	<i>Casa delle Volte Dipinte</i> (III 5, 1)	2	± 3,92%
	Tumba 22, <i>Via Laurentina</i>		
Pompeya	<i>Caupona</i> (I 2, 24)	39	± 76,47%
	<i>Casa del Criptoportico e Casa del Sacello Iliaco</i> (I 6, 2)		
	<i>Casa dei Ceii</i> (I 6, 15)		
	<i>Casa dell'Efebo o di P. Cornelius Tages</i> (I 7, 11)		
	<i>Casa de Menandro</i> (I 10, 4)		
	<i>Casa del Primo Piano</i> (I 11, 15)		
	<i>Casa di Giulia Felice</i> (II 4, 3)		
	<i>Casa del Gemmarius</i> (II 9, 2)		
	<i>Casa de Sallustio</i> (VI 2, 4)		
	<i>Casa di Apollo</i> (VI 7, 23)		
	<i>Casa dei Dioscuri</i> (VI 9, 6.7)		
	<i>Terme Stabiane</i> (VII 1, 8)		
	<i>Casa delle Quadrighe</i> (VII 2, 25)		

	<i>Casa della Caccia Antica</i> (VII 4, 48)		
	<i>Tempio di Apollo</i> (VII 7, 32)		
	<i>Casa del Banchiere o della Regina d'Inghilterra</i> (VII 14, 5)		
	<i>Casa di Ma. Castricius</i> (VII 16 (<i>Ins. Occ.</i>), 17)		
	<i>Complesso a sei piani delle Terme del Sarno</i> (VIII 2, 17-21)		
	<i>Casa con ninfeo</i> (VIII 2, 28)		
	<i>Casa delle Colombe a Mosaico</i> (VIII 2, 34-35)		
	<i>Casa dell'Imperatore Giuseppe II</i> (VIII 2, 38-39)		
	<i>Casa del Medico</i> (VIII 5, 24)		
	<i>Casa dello Scultore</i> (VIII 7, 24.22)		
	<i>Tempio di Iside</i> (VIII 7, 28)		
	<i>Casa dei Pigmei</i> (IX 5, 9)		
	Casa IX 5, 14-16		
	<i>Casa del Centenario</i> (IX 8, 3.7)		
	Termas Suburbanas		
	Tumba de Vestorius Priscus		
	<i>Villa dei Misteri</i>		
	<i>Villa di Diomede</i>		
	Pompeya VI 5		
	Pompeya VII 4		
	Pompeya IX 6		

	41. Pompeya		
	42. Pompeya		
	43. Pompeya		
	44. Pompeya		
	45. Pompeya		
Herculano	<i>Casa dei Cervi (IV, 21)</i>	3	± 5,88%
	Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 8.561		
	Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 8.566		
Estabia	Villa di San Marco	1	± 0,19%
Oplontis	Villa di Poppaea	1	± 0,19%
Procedencia desconocida	Península itálica (J. Paul Getty Museum, inv. n° 72.AG.86)	2	± 3,92%
	Procedencia desconocida		
Total		51	100%

Tabla 2. Distribución de las pinturas nilóticas de la península itálica.



4. La distribución de las pinturas nilóticas

Para comprender mejor la función y el significado de las escenas nilóticas que aparecen en las viviendas, consideramos necesario examinar su distribución en los diferentes espacios domésticos. Como se detalla a continuación en la tabla y el gráfico, la mayoría de los ejemplos de escenas nilóticas que conservamos del mundo romano, se localizan en áreas domésticas dedicadas al entretenimiento más que al negocio, lo que incluye las habitaciones que rodean al peristilo, los muros del mismo peristilo y las zonas de jardín y comedor. En este sentido, aunque las pinturas recogidas en el catálogo pertenecen a diferentes yacimientos arqueológicos italianos, nos centraremos en las pinturas pompeyanas, ya que es el único emplazamiento donde conocemos con absoluta certeza la procedencia de las mismas.

		<i>Atrium</i>	<i>Tablinum</i>	<i>Cubiculum</i>	<i>Triclinum</i>	<i>Exedra</i>	<i>Peristylum</i>	<i>Xystus</i>	<i>Jardin/Vridarium</i>	Espacio termal	Contexto funerario
Pompeya	<i>Caupona</i> (I 2, 24)		✓								
	<i>Casa del Criptoportico e Casa del Sacello Iliaco</i> (I 6, 2)									✓	
	<i>Casa dei Ceii</i> (I 6, 15)								✓		
	<i>Casa dell'Efebo o di P. Cornelius Tages</i> (I 7, 11)								✓		
	<i>Casa de Menandro</i> (I 10, 4)										
	<i>Casa del Primo Piano</i> (I 11, 15)										

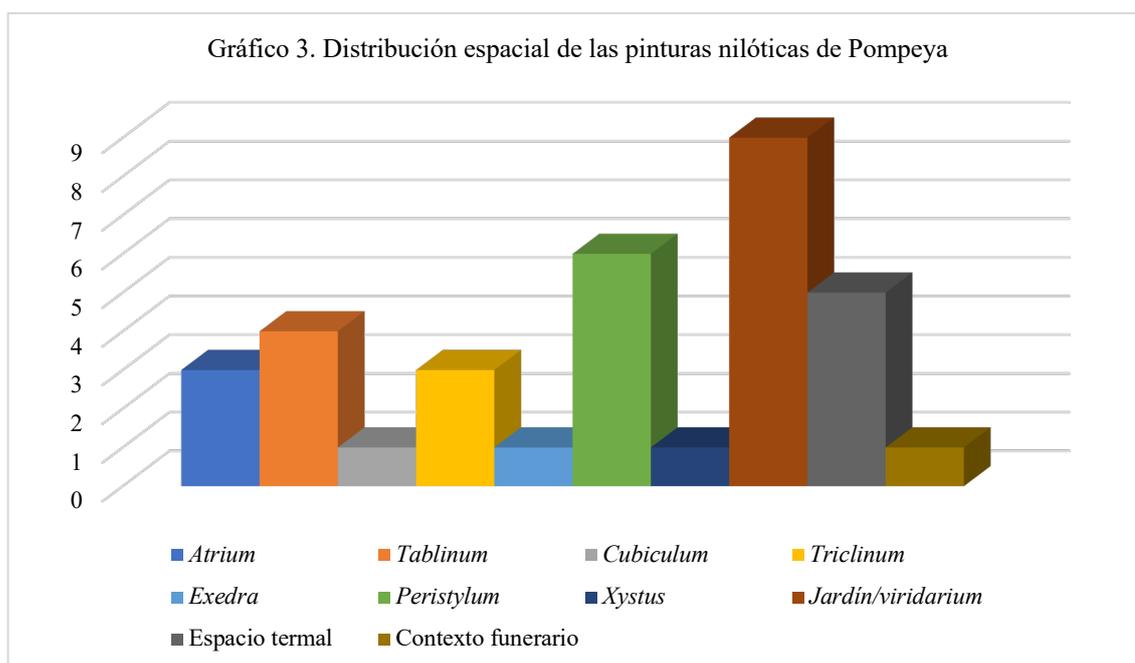
	<i>Casa di Giulia Felice</i> (II 4, 3)				✓						
	<i>Casa del Gemmarius</i> (II 9, 2)								✓		
	<i>Casa di Sallustio</i> (VI 2, 4)								✓		
	<i>Casa di Apollo</i> (VI 7, 23)							✓			
	<i>Casa dei Dioscuri</i> (VI 9, 6.7)		✓								
	<i>Terme Stabiane</i> (VII 1, 8)									✓	
	<i>Casa delle Quadrighe</i> (VII 2, 25)						✓		✓		
	<i>Casa della Caccia Antica</i> (VII 4, 48)		✓						✓		
	<i>Tempio di Apollo</i> (VII 7, 32)						✓				

<i>Casa del Banchiere o della Regina d'Inghilterra (VII 14, 5)</i>				✓						
<i>Casa di Ma. Castricius (VII 16 (Ins. Occ.), 17)</i>								✓		
<i>Complesso a sei piani delle Terme del Sarno (VIII 2, 17-21)</i>									✓	
<i>Casa con ninfeo (VIII 2, 28)</i>				✓						
<i>Casa delle Colombe a Mosaico (VIII 2, 34-35)</i>								✓		
<i>Casa dell'Imperatore Giuseppe II (VIII 2, 38-39)</i>		✓								
<i>Casa del Medico (VIII 5, 24)</i>						✓				
<i>Casa dello Scultore (VIII 7, 24.22)</i>						✓				
<i>Tempio di Iside (VIII 7, 28)</i>						✓				

	<i>Casa dei Pigmei (IX 5, 9)</i>			✓						
	Casa IX 5, 14-16	✓								
	<i>Casa del Centenario (IX 8, 3.7)</i>								✓	
	Termas Suburbanas								✓	
	Tumba de <i>Vestorius Priscus</i>									✓
	<i>Villa dei Misteri</i>	✓								
	<i>Villa di Diomede</i>					✓				
	Pompeya VI 5									
	Pompeya VII 4							✓		

	Pompeya IX 6						✓				
--	---------------------	--	--	--	--	--	---	--	--	--	--

Tabla 3. Localización espacial de las pinturas nilóticas procedentes de Pompeya.



4.1. El ámbito doméstico

4.1.1. La estructura de la casa romana

Antes de estudiar el contexto en el que aparecen las pinturas nilóticas en el marco de la *domus* romana, consideramos apropiado realizar una breve introducción sobre la estructura de estas residencias localizadas en la zona de la Campania que permita encuadrar la contextualización de las escenas, atendiendo especialmente a los presupuestos de dos de los grandes investigadores sobre el tema: Wallace-Hadrill (1994) y Clarke (1991).

Tradicionalmente, la ciudad fue el foco de la actividad política y fue allí donde surgió la necesidad de construir estructuras para dar cabida a la clientela. Así, en agudo contraste con la casa griega, la casa romana era foco constante de vida pública, con una notable actividad relacionada con los negocios. Consecuentemente, la principal preocupación en la articulación del espacio doméstico fue la de proporcionar un contexto

adecuado para la diferenciación de las actividades públicas de aquellas de carácter más privado, pues la casa debía poder albergar a personas de todo el espectro social: la familia del propietario, los esclavos y los amigos. Los dos ejes principales de la vivienda (fig. 86) servían para diferenciar entre los espacios público y privado, y la arquitectura y la decoración servían para subrayar esta diferenciación (Wallace-Hadrill, 1994: 5-12, 38-39 y 47).

Los romanos concebían cada uno de los espacios de la casa en función de la actividad a la que estuvieran destinados. Por este motivo, el término “ritual” tiene doble significado. En su sentido tradicional, denota uso formal con fines generalmente religiosos o con connotaciones ceremoniales. Su segundo sentido es el de la actividad habitual que tuvo lugar en estos espacios. Sin embargo, debemos distinguir qué espacios de las casas fueron destinados a cada tipo de ritualización. Para ello, factores como el tamaño, la ubicación y la clase social resultan fundamentales (Clarke, 1991: 1-29).

El análisis de las fuentes literarias, así como el de los restos arqueológicos nos indican que los romanos dedicaron gran atención a la disposición y decoración de sus espacios domésticos porque valoraban la adecuación de las habitaciones –que debían estar apropiadamente localizadas y decoradas– a su función asignada (*idem*). Vitruvio, en su *Arquitectura* (Bek, 1980: 168-180), enfatiza la importancia de eje *fauces-atrium-tablinum*. Este gran eje central conducía desde las *fauces*, a través del *atrium* o recibidor central, hasta el *tablinum* –espacio de recepción central–, alrededor del cual se organizaban los espacios interiores de la vivienda. Se trata de los espacios dedicados al ritual de la *salutatio*, es decir, el recibimiento de la *clientela* por el *patronus*. La *clientela* incluía a parientes que no tenían el estatus de *pater familias* –como los hijos que se habían independizado–, a los trabajadores de la casa –entre los que se encontraban tanto esclavos como hombres libres– así como un grupo diverso de personas que hacían las rondas diarias de *salutationes* para asegurar sus relaciones políticas y económicas con el patrón (Von Premerstein, 1894-1980). Así, el ritual de la *salutatio* aseguraba el poder y la fortuna del *paterfamilias* a través de aquellos que servían a sus intereses (Clarke, 1991: 1-29).

Sin embargo, la conquista romana de Oriente –producida durante los siglos III y I a. C.– supuso un punto de inflexión para la casa romana: se adoptaron nuevos elementos arquitectónicos para hacer alarde de la posición social. Así, mientras que los peristilos habían formado el patio central de las casas helenísticas –como los preservados en Delos, Pérgamo y Priene–, cuando se trasplantaron a la Italia romana se convirtieron en jardines

que se articularon, siempre que fue posible, a continuación del eje *fauces-atrium-tablinum* para maximizar el espacio contemplado desde la entrada (*idem*).

Ahora que el peristilo contaba con un jardín y proporcionaba luz natural, el *atrium* se convirtió en una especie de antecámara formal para la recepción de los clientes. Nuevas habitaciones de nomenclatura griega se dispusieron alrededor del peristilo y se destinaron a la privacidad de los habitantes de la casa. Vitruvio (*Arquitectura*, VI, 5) refiere que mientras el vestíbulo, el *atrium* y el *tablinum* constituían parte de la casa habilitada para el público no invitado, las áreas de comedor, los baños y los dormitorios se reservaron para huéspedes visitantes. Hasta este momento el *tablinum* había tenido una doble función, usándose también como comedor, por lo que se creó una habitación especial, llamada *triclinum*, destinada a albergar tres *klinai* para comer al estilo griego. Del mismo modo, *suites* o habitaciones con propósitos especiales podrían ser construidas alrededor del peristilo. En ocasiones, encontramos *suites* con baño privado, con una estancia para cada función: un vestidor –*apodyterium*–, sala templada –*tepidarium*–, sala caliente –*caldarium*– y sala fría –*frigidarium*–. Las habitaciones íntimas para descansar y leer durante el día –*cubicula diurna*– se localizaban habitualmente a lo largo del peristilo, y estaban abiertas a salas absidiadas circulares o rectangulares –*exedrae*– (*idem*).

La expansión de la vivienda con el añadido del peristilo ayudó a solventar otro problema: el alojamiento de los esclavos. Miembros ubicuos del servicio doméstico, estos se encontraban en una jerarquía de intimidad con los miembros de la familia. Los más íntimos eran de tipo personal –como los *cubicularii*–, seguidos por los cocineros, niñeras, secretarios y porteros. Generalmente funcionaban como puertas y particiones, actuando como separación entre los visitantes y los miembros del hogar. En las viviendas más lujosas existía un segundo peristilo o una planta superior sobre el *atrium* o el peristilo donde se localizaban las habitaciones de la servidumbre, para alejar a los esclavos cuando sus servicios no eran requeridos (*idem*).

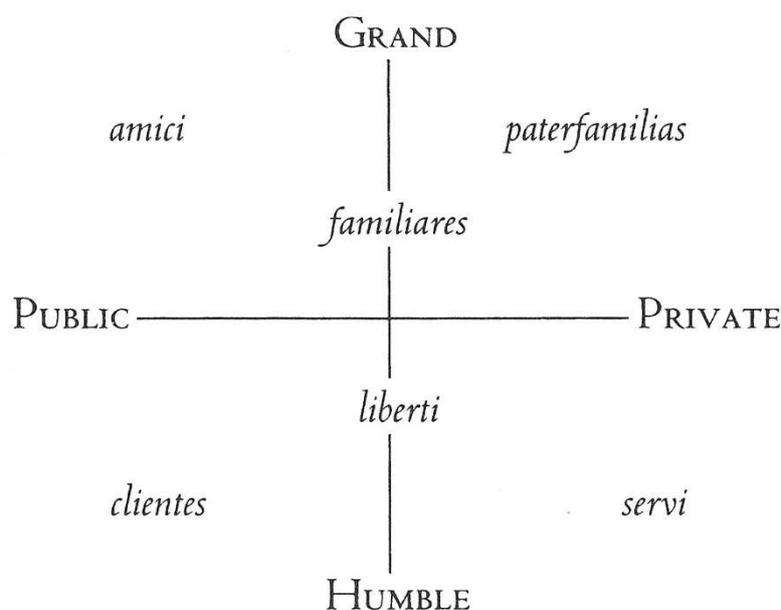


Fig. 86. Definición del espacio público y del espacio privado en la casa romana (Wallace-Hadrill, 1988: 78).

4.1.2. Relación entre funcionalidad espacial y decoración

Así como en los edificios públicos del mundo romano, la caracterización funcional disponía de códigos, tanto arquitectónicos como decorativos, canónicamente aceptados, en los edificios privados, sin embargo, sobre todo en el área urbana, la tipificación arquitectónica de los ambientes se limitaba a la dimensionalidad. Así, la funcionalidad de los distintos ámbitos quedaba determinada por el mobiliario y por la decoración. Desde el punto de vista documental, la pérdida casi total del primero reduce la búsqueda a la pintura que, cuando se conserva, se convierte en un instrumento fundamental para la valoración del uso de los espacios.

Como en su día puso de manifiesto Corlàita Scagliarini –en un estudio capital, al que nos ceñiremos en las siguientes líneas (1974-1976: 3-44)–, el aparato decorativo actuaba de un modo muy preciso como índice funcional. Por un lado, mediante un código principalmente iconográfico, dilucidaba el destino del ambiente y, por otro lado, la composición, la distribución y la perspectiva de la ornamentación indicaban el carácter

estático o dinámico de la función a la que se destinaba aquel. Así, se distinguen, principalmente, dos repertorios decorativos: uno para los ambientes destinados a funciones estáticas y otro para los ambientes destinados a funciones dinámicas.

Al primer grupo pertenecen las estancias destinadas al descanso: *triclinia*, *tablina*, *oeci*, *diaetae* y *cubicula*. En estas habitaciones, generalmente, los elementos muebles tienen posiciones fijas y, muchas veces, la propia decoración lo indica: sobre todo los pavimentos, que en los *triclinia* y en los *cubicula* reproducen el área reservada a los lechos y a la mesa y suelen presentar decoración de *emblemata* en el centro de la superficie pavimentada libre de mobiliario. Del mismo modo, la decoración parietal se adapta al espacio desplazando la composición verticalmente para dejar libre la parte inferior en la que se colocaban los muebles. La decoración pictórica tiende, sobre todo, a crear las condiciones visibles oportunas para una estancia prolongada en la estancia: a estos ambientes se reservan los *pinakes* o las megalografías –que desarrollan temas narrativos complejos que precisan de una observación larga– acompañados de motivos ornamentales de ejecución meticulosa y detallada. En este esquema decorativo –conocido como *umgeklappte Wände*–, el punto desde el que se percibe la perspectiva se ubica en el eje de la pared posterior. En consecuencia, la pared adyacente goza, igualmente, de una perspectiva visual. Así, en casi todos los entornos en los que se ha reconocido este sistema de perspectiva, el sector frente a la pared posterior es el que pretende contener el *lectus triclinari* o el lecho de la alcoba. De esta forma, se consigue una concordancia tipológica entre la función de la estancia y la decoración.

En los ambientes destinados, principalmente, a funciones dinámicas –*fauces*, *atria*, *ambulationes*, *cryptoporticus* y, en general, todos los lugares de paso– la ornamentación se dirige a una percepción óptica inmediata y, por lo tanto, excluye los temas figurativos complejos. En particular, en los *atria*, el sistema decorativo tiende a sugerir la función de paso hacia los ambientes circundantes: por lo tanto, la decoración parietal suele organizarse en repeticiones rítmicas, en las que no destaca ningún elemento ópticamente dominante. También los pavimentos de los atrios presentan un esquema repetitivo: se utiliza el *cocciopesto* decorado con motivos de teselas con una trama ortogonal uniforme y rigurosamente geométrica –que puede estar rematada por pequeñas figuras, dispuestas en diferentes direcciones–. En el *impluvium*, inserto en el pavimento, se repite la decoración del techo para direccionar el paso hacia el perímetro de la habitación y, a la vez, reforzar la continuidad óptica entre *fauces*, *atrium* y *tablinum*.

Las *fauces*, espacio destinado al tránsito rápido, se prestan a una decoración esquemática, a menudo geométrica. Sin embargo, no resulta extraño que, en edificios sometidos a restauraciones importantes, la *fauces* haya permanecido decorada en I estilo. Al pórtico del peristilo y al criptopórtico se les atribuye la función de paseo. Así, la decoración se caracteriza por las particiones rítmicas –que progresan ininterrumpidamente–, entre las que se insertan, en el esquema decorativo, a intervalos regulares, motivos figurativos en los que la uniformidad o la variedad de la temática tiende a enfatizar la función del tránsito o del paseo. El II estilo presenta una diversificación, arquitectónica y decorativa, dividiendo virtualmente el espacio en dos partes diferenciadas, reservando uno a la función dinámica y otro a la función estática.

4.1.2.1. El eje *vestíbulo-atrium-tablinum-alae*

La combinación de *atrium*, las dos *alae* laterales y el *tablinum* al fondo, se concibe como un espacio arquitectónicamente unitario cuya función representativa se vincula a la posibilidad de su uso público. De manera coherente, la pintura parietal demuestra la continuidad decorativa entre el vestíbulo, el atrio, las *alae* y el tablino. La disposición pictórica suele ser el resultado de un proyecto congruente, inspirado en los principios de austeridad y sobriedad. Las imágenes figuradas se utilizan en pocos casos, con la voluntad de celebrar, en clave histórica y mítica, la gloria de la familia; en particular en el IV estilo, cuando destaca la finalidad propagandística, se eligen temas fácilmente reconocibles e identificables por el espectador, independientemente de su nivel sociocultural. Así, la presencia de las *tabulae* es muy rara en el vestíbulo, más frecuente en el atrio y en las *alae*, y casi constante en el tablino que constituye el vértice de este sistema de espacio “oficial” de la casa tardorrepublicana y altoimperial (Romizzi, 2006: 117-118).

4.1.2.1.1. La decoración pictórica del *atrium*

La función más comúnmente citada por los autores clásicos para el atrio de la casa romana es la *salutatio* matutina o la visita al propietario de la casa por clientes (Wiseman, 1982: 28-29; Clarke, 1991: 4). Leach (1993: 23) demostró que el *atrium* era la dependencia reservada a la recepción de personajes de alta dignidad. El lujo y la disposición del mobiliario se han considerado clave para defender esta hipótesis. Otras actividades relacionadas con el *atrium* son la exhibición de *imagines* (Plinio, *Historia Natural*, XXV, 2, 6; Marcial, 2, 90) y el culto a las divinidades domésticas (Allison, 2004: 164-166).

La sobriedad decorativa que caracteriza al vestíbulo se extiende al atrio, aunque en este espacio presenta una mayor complejidad en la distribución de las figuras mitológicas, en una especie de progresión semántica que culmina en el *tablinum*. El atrio, corazón de la *domus* tardorrepública y baricentro del área de representación, ve disminuir su importancia a favor del peristilo durante comienzos del Imperio, llegando este a convertirse en el centro de la organización de las estancias de reposo y de recibimiento destinadas al *otium*. Así, aunque el atrio se redujo a vestíbulo monumental de ingreso al sector del peristilo, permaneció la concepción de este ambiente como lugar de la memoria, expresión de los valores de *austeritas* y *dignitas* encarnados por la tradición y, sobre todo, de zona noble. Por ello, la conservación de la decoración original del I o II estilos, parece responder al homenaje del ilustre pasado de la familia. Este mantenimiento del aparato pictórico tradicional en los ámbitos del vestíbulo y del atrio contribuye a ensalzar la prestigiosa tradición legitimadora que otorga el poder al *dominus* (Romizzi, 2006: 120).

Debido a esta búsqueda de la *austeritas* y de la *gravitas*, la decoración pictórica del atrio, especialmente en el III y IV estilos, está marcada por las divisiones horizontales y verticales; los paneles de la zona media –a menudo de dimensiones notables– suelen estar decorados con viñetas en los que se representan divinidades, personajes del *thiasos* dionisiaco y las Estaciones, así como amorcillos, musas y naturalezas muertas. A veces las viñetas se acompañan o sustituyen por *pinakes* –que contienen imágenes de caza, máscaras teatrales, naturalezas muertas o paisajes sacros– y medallones –que se consideran la forma más adecuada para la representación de bustos de divinidades o figuras humanas–. Las *tabulae*, dispuestas paratácticamente o superpuestas en sentido

vertical, en línea con estos conceptos de *gravitas* y *austeritas*, aparecen en raras ocasiones, pero, en los casos en los que las encontramos, transmiten mensajes ideológicos precisos (*idem*: 120-121).

Como vemos, el valor ideológico del atrio, escenario privilegiado para la auto-representación del *dominus* y, donde en época republicana recibía a sus *clientes*, le confiere una connotación programática más fuerte que a los ambientes domésticos “reservados”, comparable, salvando las distancias, a la decoración pictórica y escultórica de los edificios públicos. En este ambiente, que se configura como el espacio de la memoria y se le da un valor casi sacro, tiene el objetivo de mostrar el pasado de la *gens* y el estatus social de quienes construyeron la vivienda (*idem*: 121).

4.1.2.1.1.1. Las pinturas nilóticas del *atrium*

Como hemos indicado en la tabla, solo conservamos tres conjuntos pictóricos nilóticos que decoran el espacio del atrio: los de la *Casa de Menandro* (I 10, 4), los de la Casa IX 5, 14-16 y los de la *Villa dei Misteri*. Salvo el segundo de ellos, que adorna el murete que bordea el impluvio, los otros dos forman un friso corrido que ornamenta la parte superior de la pared. A pesar de que sobre todo en los casos de la *Casa de Menandro* (I 10, 4) y de la *Villa dei Misteri* estamos ante pinturas de un tamaño considerable –pues parece ser que se trata de frisos que rodeaban la totalidad de la estancia–, se localizan en lugares secundarios de la pared. Cabe destacar la temática de la pintura nilótica de la Casa IX 5, 14-16 en la que, según diferentes autores, se representa una escena de *symplegma* protagonizada por dos pigmeos que se encuentran a bordo de una embarcación. Como hemos dicho, teniendo en cuenta que el atrio era una estancia reservada para la representación de los valores de *austeritas* y *dignitas* encarnados por la tradición, parece de todo inapropiada la elección de una temática como esta (Scheffold, 1957: 261; Mau, 1879: 265-266).

4.1.2.1.2. La decoración pictórica del *tablinum*

El *tablinum* se ubicaba en la parte central de las casas canónicas de atrio junto a las *alae*. Estos tres espacios constituían la cabecera del *atrium*, dando a la planta de la vivienda un aspecto de cruz latina

La función original de este espacio sigue siendo una de las cuestiones más debatidas por la historiografía. Ya las fuentes antiguas se contradicen en su funcionalidad. Plinio (*Historia Natural*, XXV, 2, 7), Festo (XVII, s.v.) y Vitruvio (VI, 4, 3) lo definen como un lugar donde se guardaban los registros (*tabulae*) y las memorias relativas al desempeño de las magistraturas del *dominus*. Por el contrario, Varrón (*Sobre la lengua latina*, 161) expone que los *tablina* fueron comedores porque su nombre derivaría del mueble sobre el que se comía: una mesa fabricada con tablas de madera (Uribe, 2015: 115-117).

La historiografía actual ha relacionado el *tablinum* con la misma función que desarrolló el *thalamós* griego, espacio donde se ubicaba el *lectus genialis* o lecho nupcial. Así, para De Albentis, (1990: 88), la tumba etrusca *dell'Alcova* de Cerveteri documentaría esta situación. No obstante, según Zaccaria (1995: 383-396), teniendo en cuenta que el *tablinum* era el lugar donde el *dominus* recibía a sus clientes, sería el espacio ideal para representar la glorificación de la familia.

Como hemos señalado, el atrio de la *domus* tardorrepública tradicional constituye el baricentro del sector de representación caracterizado por una sucesión axial de espacios que, desde el vestíbulo culmina con el tablino al fondo. Este último espacio, enmarcado por columnas y pilastras, constituye el *focus* de la secuencia y se concibe para ser visto no solo desde el atrio, sino desde la entrada. Como hemos apuntado, el hecho de que esta habitación estuviera destinada en origen a almacenar el archivo familiar, la vincula estrechamente al ritual social de la *salutatio*, durante el curso de la cual los *patroni* de la familia hacían su aparición y eran honrados por sus *clientes* que, hasta ese momento, estaban reunidos en el atrio, donde podían admirar las imágenes, trofeos y *tituli* de los propietarios, en una clara voluntad de propaganda política y celebración del nombre de la familia. Las enormes transformaciones ideológicas y sociales que sucedieron tras la implantación del Principado se reflejan en la esfera doméstica donde, durante el siglo I d. C., se producen numerosos cambios en la función del *tablinum*, como se atestigua en numerosas viviendas pompeyanas. Así, esta estancia pierde la función de archivo y de

espacio “teatral” en el que se asiste a la epifanía del *dominus*, para transformarse en un lujoso salón o comedor abierto al peristilo, donde el patrón recibía a sus *amici* y *clientes* (Romizzi, 2006: 124-130).

En lo referido a la progresión figurativa de las imágenes mitológicas que se distribuyen a lo largo del eje del atrio, en el tablino encontramos:

- Decoración de un cuadro único de IV estilo en la pared posterior en tablinos “cerrados” de residencias modestas.
- Sistema binario, en particular a partir del III estilo final, cuando el tablino se convierte en un vestíbulo de paso al área de *otium*; los dos *pendants* se yuxtaponen sobre la base de:
 - o Afinidades iconográficas y semánticas (dos parejas de amantes divinos) o solo semánticas.
 - o Pertenencia a un ciclo más amplio (cretense, homérico...).
 - o Identidad del protagonista.
 - o Lógica disociativa de dos *cola* de un esquema iconográfico originalmente único.
- Sistema ternario cuando el tablino está cerrado en tres de sus lados, en III y IV estilo.

Los temas predilectos tanto en época del III estilo como del IV estilo son las parejas de divinidades en epifanía o en actitud amorosa; o heroínas famosas amadas por los dioses y progenitores de ascendencia ilustre. Por otra parte, el intento de connotar al tablino como lugar designado a la exaltación de la memoria de la *gens* familiar, explica la presencia de *tabulae* de contenido erótico, centradas en el mito troyano y en los episodios heroicos griegos (Romizzi, 2006: 127-128).

4.1.2.1.2.1. Las pinturas nilóticas del *tablinum*

En cuanto al *tablinum*, conservamos varios ejemplos nilóticos –*Caupona* (I 2, 24), *Casa dei Dioscuri* (VI 9, 6.7), *Casa della Caccia Antica* (VII 4, 48) y *Casa*

dell'Imperatore Giuseppe II (VIII 2, 38-39)– que decoraron la zona inferior y central de alguno de los muros de esta estancia.

En el primer caso, aunque el fragmento probablemente formara parte de un conjunto más extenso, solo se conserva la representación de varias plantas acuáticas e ibis sobre el zócalo negro. Del mismo modo, las pinturas de la *Casa della Caccia Antica* (VII 4, 48) decoran las predelas del *tablinum*. Por su parte, la decoración nilótica de la *Casa dell'Imperatore Giuseppe II* (VIII 2, 38-39), aunque actualmente perdida, se ubicó en el zócalo o en la predela según la información que proporcionan algunos autores (Schefold, 1957: 219; Mau, 1887: 110-138). Así, el único conjunto pictórico que se ubica en otra zona de la pared es el de la *Casa dei Dioscuri* (VI 9, 6.7) que, enmarcado en un pequeño cuadrado, decora el espacio central del muro.

En suma, se trata de escenas que, o bien por el tamaño o bien por la ubicación, ocupan un lugar secundario en la decoración de este tipo de estancias.

4.1.2.2. La decoración pictórica del *cubiculum*

Siguiendo nuestro actual concepto de intimidad, deberíamos asignar este ambiente a la esfera privada por excelencia, en confrontación con el carácter público de las estancias de representación. Gracias a las fuentes antiguas, podemos confirmar este carácter reservado de un lugar donde no solo se dormía, sino donde también las personas podían aislarse para desvincularse del mundo exterior (Livio, I, 58). Sin embargo, Zaccaria (1995: 383-396) y Uribe (2015: 120-123) han puesto de manifiesto cómo el *cubiculum* en el mundo antiguo no se dedicó exclusivamente al reposo nocturno o al recogimiento. En él se llevaron a cabo numerosas actividades ligadas a la vida familiar, al reposo tanto diurno como nocturno, a los placeres conyugales y extramatrimoniales, a la actividad intelectual, al estudio, a la lectura, a la conversación, al recibimiento de amigos y huéspedes seleccionados, a la realización de pequeñas cenas privadas; y también a la conducción de negocios importantes. Sus cuatro paredes fueron también testigo de la enfermedad, la convalecencia, la muerte, el asesinato, el suicidio o el adulterio. En consecuencia, la multifuncionalidad de este espacio, atestiguada sobre todo por las fuentes antiguas, ha provocado que en las recientes investigaciones se haya sugerido

eliminar el término “privado” para sustituirlo por “reservado”, vocablo que define mejor este espacio en fricción continua entre la accesibilidad y la exclusividad (Riggsby, 1997: 36-56).

Así, el cubículo –abierto al atrio o al peristilo y, generalmente, adyacente al triclinio–, es la habitación más pequeña de la vivienda romana, pero que presenta más variedad de uso. La decoración pictórica, organizada en esquemas centralizados legibles desde un único punto de vista, se caracteriza por la elección de *pinakes*, medallones y viñetas que ornamentan los paneles de la zona media. La inserción de *tabulae* mitológicas no responde a las necesidades decorativas del espacio, pero, al menos en las viviendas pertenecientes a las clases sociales más altas, transmite un mensaje con un significado semántico variable dirigido a los invitados que se alojaban en la habitación, cuyo número e importancia iba en concordancia con la calidad de ejecución de las pinturas (Romizzi, 2006: 132).

Dado que el mantenimiento de relaciones sexuales es la principal función que se ejecutaba en esta estancia y de ella dependía la perpetuación de la estirpe, muchas de las representaciones muestran escenas amorosas entre divinidades y héroes. El *symplegma* rara vez se incorpora explícitamente (y solo en el IV estilo): cuando así sucede, se “ennoblece” a través del mito, mediante la representación de encuentros carnales entre sátiros y ménades. Por otra parte, el tema de los hijos y su educación, que les permitirá convertirse en modelo de los *exempla virtutis* se ilustra en el área pública de la *domus*. Detrás de la infancia se esconde, de manera más o menos velada, la aspiración al ascenso social proyectado por los *domini* en su descendencia y que se resume de manera emblemática en el mito de Leda y Zeus transformado en cisne (Romizzi, 2006: 135).

La utilización del cubículo como espacio destinado a la educación y a la enseñanza de la música y de las artes liberales, justifica la aparición de representaciones de divinidades conectadas con estas (como Apolo). Por último, encontramos actividades que no resultan del todo ajenas a las estancias de lecho. Así, las reproducciones de banquetes, las escenas de sacrificios y de ofrendas cultuales y los paisajes sacro-idílicos, subrayan la connotación religiosa del ambiente y la *pietas* del *dominus* (*idem*: 136).

4.1.2.2.1. Las pinturas nilóticas del *cubiculum*

En cuanto a las pinturas nilóticas que decoran los *cubicula*, encontramos un *unicum* en el caso de la *Casa dei Pigmei* (IX 5, 9) de Pompeya, donde esta iconografía se destina a ornamentar la totalidad de la estancia: las escenas, que combinan imágenes de lucha con los animales nilóticos y representaciones de actividades cotidianas y culturales, están enmarcadas por la típica arquitectura egiptizante. Como decimos, se trata del único ejemplo que conservamos de este tipo de decoración, por lo que no podemos establecer paralelismos y, por lo tanto, ninguna hipótesis ni conclusión al respecto.

4.1.2.3. La decoración pictórica del *triclinum*

En el mundo antiguo, tumbarse para comer y beber mientras se era atendido por otros era signo de poder, privilegio y prestigio. Esta costumbre se practicaba en Grecia desde, al menos, el siglo VII a. C., aunque casi con total seguridad fue adoptada del mundo oriental, de donde era originaria; y se consideraba una muestra del lujo y la prerrogativa de reyes y gobernantes. En la Hélade se convirtió en la práctica distintiva de la sociedad aristocrática del período arcaico, estrechamente vinculada con la aparición del simposio como fenómeno social. Se trataba de la reunión de los hombres de clase alta que se centraba en la ritualización de la bebida y era acompañada por música y poesía, de la que los mismos simposiastas participaban. A finales del período arcaico esta práctica fue adoptada por grupos no aristocráticos y se convirtió en el disfrute característico de una clase social más amplia (Lynch, 2011; Wecowski, 2014).

Así, la práctica del simposio se extendió rápidamente entre los pueblos con los que la Hélade entró en contacto a través del comercio o del establecimiento de colonias. Su influencia se deja sentir, desde tiempos muy tempranos, en Etruria, donde la práctica aparece atestiguada desde antes de la llegada de los griegos. Por lo general, se cree que en algún momento del siglo III a. C., la creciente riqueza de la sociedad romana, propiciada por las conquistas del sur de Italia y del Mediterráneo, produjo la transformación de los hábitos del banquete romano, que se vieron influenciados por la propagación del modelo griego. Sin embargo, dada la escasez de fuentes, pudo haberse

establecido mucho antes y haberse ampliado a una mayor variedad de grupos sociales, así como extendido a una mayor celebración de eventos (Duploux, 2006; Hobden, 2013).

El inmenso crecimiento de las importaciones extranjeras que siguieron a las conquistas romanas de Grecia y Asia menor en el siglo II a. C., abrió las puertas de Roma a la llegada de todo tipo de influencias del lujo convivial helenístico. De tal modo, a finales de la República, durante el siglo I a. C., los banquetes ofrecidos por las grandes familias de la *nobilitas* se habían convertido en eventos semipúblicos, caracterizados por la exhibición de riqueza y por la oportunidad para hacer contactos. El complejo sistema de obligaciones mutuas, especialmente entre patrones y clientes, fundamental para la estructura social romana, estaba estrechamente tejido en estos patrones de hospitalidad. Así, los banquetes se convirtieron en un escarparte público donde se cerraban acuerdos políticos y comerciales, se concertaban bodas o cargos públicos y determinados anfitriones exhibían ante toda la sociedad romana lo que su riqueza les permitía dilapidar (Marcial, XII, 41) (Dunbabin, 1996: 66-80; Duploux, 2006; Hobden, 2013).

Una de las principales novedades que adoptaron los romanos fue la introducción del diván para que los hombres cenaran recostados: el *lectus triclinaris*. En él se podían tumbar hasta tres personas y la disposición en el comedor de tres lechos en forma de U alrededor de la mesa ofrecía un aforo máximo de nueve. De ahí derivó el nombre de la habitación: *triclinium*. A partir del siglo I d. C. el mobiliario evolucionó según las necesidades y se creó el *stibadium*, un único camastro semicircular en el que cabían hasta una docena de comensales (Napo, 2008: 55-68).

Tras el ritual de la comida, las cenas solían concluir con una *commisatio* en la que los invitados seguían comiendo y bebiendo mientras hablaban y presenciaban distracciones: poemas, música, discursos, bailes, etcétera. (Uribe, 2015: 90-92).

La sala destinada al banquete se caracteriza por la monumentalidad arquitectónica, por el lujoso aparato decorativo y por la ubicación, que permite deleitarse a los huéspedes con las magníficas vistas del jardín (Romizzi, 2006: 138-145). En este espacio, los propietarios, mediante la decoración, tenían la oportunidad tanto de hacer una declaración programática sobre sus propios gustos e intereses, como de elegir la forma en que se presentaban a sus invitados. Naturalmente, tal auto-representación podía realizarse de muchas formas diferentes; pero siempre se trató de enfatizar o aludir al entretenimiento que se pretendía ofrecer, presentando una imagen aceptable de los gustos de los dueños. En este sentido, resultaba especialmente importante la elección de la temática de la

decoración musivaria del pavimento, pues, la durabilidad del soporte así lo exigía. Dos son los temas fundamentales que se escogen para la decoración de estos espacios de comedor. Por un lado, se representaron pasajes de obras cómicas griegas, entre las que destacan las escenas extraídas de *Las comensales* de Menandro (*Synaristosai*) en las que, varios actores, ataviados con disfraces y máscaras, aparecen ante un fondo arquitectónico que pretende emular la *scaena* del teatro. De este modo, los patronos que eligen una escena del comediógrafo griego para decorar su comedor, además de exteriorizar su gusto personal por el teatro, están haciendo una declaración acerca de su identidad cultural. En último término, son especialmente frecuentes las representaciones conviviales. Se trata de escenas en las que se está celebrando un banquete amenizado, generalmente, por músicos y bailarines, que permiten entrever el tipo de distracción a la que los huéspedes iban a asistir (Dunbabin, 2008: 13-26).

4.1.2.3.1. Las pinturas nilóticas del *triclinum*

Como ocurre en los *viridaria*, en el caso de los *triclinia*, las pinturas nilóticas se utilizan para decorar la totalidad de la habitación –*Casa di Giulia Felice* (II 4, 3)–, una de las paredes –*Casa del Banchiere o della Regina d’Inghilterra* (VII 14, 5)– o el ninfeo –*Casa con ninfeo* (VIII 2, 28)–.

Encontramos un *unicum* en el conjunto pictórico de la *Casa di Giulia Felice* (II 4, 3), pues, la temática nilótica se destina a la decoración de la totalidad de la estancia. En cuanto a las pinturas de la *Casa con ninfeo* (VIII 2, 28), a pesar de que se han perdido, sabemos que decoraron completamente el muro del ninfeo. Por último, gracias a Fiorelli (1875: 301), sabemos que dos escenas nilóticas –hoy perdidas– decoraron el pódium del triclinio de la *Casa del Banchiere o della Regina d’Inghilterra* (VII 14, 5).

Como vemos, en los dos primeros casos, la decoración nilótica ocupa un lugar preeminente, erigiéndose como ornamentación principal, mientras que, en el último caso, como en la mayoría de las estancias, ocupa un lugar secundario.

4.1.2.4. La decoración pictórica del *oecus*

Aunque la identificación del *oecus* presenta numerosos problemas, generalmente se trata de una gran sala con vistas al peristilo y lujosamente decorada, en la que el *dominus* recibía a pequeños grupos de huéspedes. Algunos *oeci* asumieron una función triclinar, como indican algunos temas pictóricos, en particular los *xènia*. Lucia Romizzi (2006: 145-148) ha hecho hincapié en cómo la naturaleza del ciclo decorativo de los *oeci* de IV estilo está vinculada al carácter semipúblico del ambiente, que se destinaba a la recepción de huéspedes seleccionados, a los que el señor de la casa quería comunicar un mensaje. Los cuadros mitológicos, dispuestos siguiendo una lógica prevalentemente ternaria, decoran los muros o se sustituyen por medallones, *pinakes* y viñetas.

Las imágenes de las *tabulae* pintadas al fresco en época neroniana-flavia en el polivalente espacio del *oecus* hacen referencia a las dos dimensiones complementarias que formaban parte de la vida del hombre romano: el *otium* y el *negotium*. Así, el primero se evoca a través de la elección de representaciones eróticas y dionisiacas; y el segundo en cambio, se rememora mediante las imágenes míticas que ensalzan las *virtutes* del individuo.

Como sucede en el caso de algunos *triclinia* o *cubicula*, la presencia de imágenes tales como la representación de heroínas de ascendencia ilustre –como Dánae o Leda– o de Rómulo y Remo amamantados por la Loba, demuestran que este tipo de estancias se prestaban a la celebración de eventos relacionados con la *gens* de la familia. Del mismo modo, la aparición de mitos relacionados con contextos musicales o filosóficos podría hacer alusión a los debates o momentos de distensión que se sucedían en este tipo de estancias.

Por último, un pequeño grupo de *oeci* se decoró con paisajes arquitectónicos y sacro-idílicos que impulsan al espectador a la evasión y a la meditación a través de estas escenas bucólicas (Romizzi, 2006: 145-148).

4.1.2.5. La decoración pictórica de la *exedra*

Como en el caso del *oecus*, en lo referente a la definición e interpretación de la *exedra*, otro ambiente doméstico polivalente, existe una compleja disputa. Aunque a menudo no existen suficientes elementos para distinguir una *exedra* de un *oecus* o de un *triclinum*, se identifica como *exedra* aquel espacio que está completamente abierto al jardín. Se trata de un espacio de recepción en el que el *dominus* entretiene a sus invitados con una conversación erudita o disputa filosófica. La tradición decorativa de la *exedra* se documenta desde época tardorrepublicana, cuando un pequeño *corpus* de cuadros de III y IV estilo se desarrolla en los espacios dedicados al *otium* de las viviendas. Este tipo habitacional, de dimensiones variables, a menudo ornamentado con revestimientos marmóreos en pavimentos y paredes, presenta un esquema decorativo ternario de *pinakes*, viñetas y medallones cuya esfera semántica, de manera más frecuente durante el IV estilo, se caracteriza por el *otium* intelectual con alusiones a las actividades que se practicaban en la sala (Goffaux, 2012: 199-265).

A pesar de que son menos frecuentes, en las *exedras* también aparecen algunas alusiones al mundo del eros. Generalmente, las representaciones dionisiacas se consideran apropiadas para un entorno con vistas al peristilo, que evoca el mundo natural. En este sentido, cabe subrayar la similitud entre los temas decorativos de las *exedras* y los *viridaria* (Romizzi, 2006: 148-151).

4.1.2.5.1. Las pinturas nilóticas de la *exedra*

En cuanto a las imágenes nilóticas que decoraron este tipo de estancias, solo conocemos el caso de la *Villa di Diomede* de Pompeya. Debido a que las pinturas se perdieron y a que no conservamos fotografías o grabados de detalle de las mismas, solo podemos aducir que se trata de varios cuadritos que decoraban la zona media de las paredes de la *exedra* del complejo.

4.1.2.6. La decoración pictórica del *peristylum*

La zona columnada, total o parcialmente, que comunica el *atrium* con el jardín principal se denomina *peristylum*. A diferencia de las estancias de la parte delantera de la casa, que tenían nombres latinos, las de la parte posterior –entre las que se encuentran tanto el jardín columnado como sus habitaciones circundantes– muestran una influencia etimológica griega (Leach, 1997: 59). Sin embargo, los términos más ampliamente utilizados en las fuentes latinas y que pueden considerarse casi sinónimos del anterior son los de *porticus* o *ambulatio*. La expresión *ambulatio* precisamente indica la funcionalidad de este espacio, dedicado a pasear y, a menudo, relacionado con la meditación y la discusión filosófica. Las características más destacables del *porticus* son su amplitud y, por tanto, su buena distribución para caminar (Allison, 2004: 169-170).

Generalmente, los peristilos presentan características similares a los vergeles abiertos, es decir, es frecuente encontrar en ellos *lararia* y edículos, nichos, escaleras y hogares. También el mobiliario que se ha encontrado en estas áreas es similar al que presentan los jardines: mesas de mármol y asientos de madera o bronce, ánforas y *dolia*. Del mismo modo, los cofres y armarios son los elementos más comunes de estos espacios pues los peristilos parecen lugares adecuados y accesibles para el almacenamiento doméstico. En los peristilos, por último se colocaban una gran cantidad de esculturas de divinidades, temas dionisiacos o rústicos y efigies de filósofos, poetas y romanos ilustres. El análisis de esta zona demuestra que pudo simultáneamente responder a diversas actividades tales como el entretenimiento formal, las prácticas religiosas, la producción agrícola y el almacenaje (*idem*: 87-90).

4.1.2.6.1. Las pinturas nilóticas del *peristylum*

En lo referente a las pinturas nilóticas que decoran este espacio, la norma generalizada es su utilización para decorar tanto los muros del plúteo del peristilo –como en el caso de la *Casa delle Quadrighe* (VII 2, 25), la *Casa del Medico* (VIII 5, 24)– como las paredes del propio pórtico –tal y como sucede en la *Casa dello Scultore* (VIII 7, 24.22)–. Teniendo en cuenta tanto el tamaño como la ubicación de las mismas, así como

la funcionalidad del espacio –destinado al paseo, a la meditación y a la discusión filosófica–, podemos aducir que la iconografía nilótica fue elegida para decorar una zona relevante de este tipo de estancias.

4.1.2.7. La decoración pictórica del *xystus*

Generalmente este tipo de espacios no tenían acceso directo desde el jardín, pero se podía acceder a ellos indirectamente a través del atrio o del área ajardinada mediante un corredor interno u otro tipo de habitación. Tales estancias han sido etiquetadas por los autores modernos en función de su diseño, decoración y uso. Así, atendiendo a la definición de Plinio, se denomina *xystus* a un pequeño patio sin cultivar que se localiza frente al pórtico (Allison, 2004: 173-174).

4.1.2.7.1. Las pinturas nilóticas del *xystus*

En lo referente al *xystus*, además de que apenas conservamos referencias acerca del tipo de decoración que solía presidir este espacio doméstico, solo tenemos conocimiento de una pintura nilótica que proceda de esta habitación: *Casa di Apollo* (VI 7, 23). Desgraciadamente, esta se ha perdido, por lo que debemos acudir a otros autores para obtener información. Parece que decoró la totalidad de la pared meridional del *xystus*, habiendo sido su temática una de las más habituales para el repertorio nilótico: la caza del cocodrilo (Cavedoni, 1841: 101).

4.1.2.8. La decoración pictórica del jardín y del *viridarium*

En la Antigüedad clásica los jardines constituyeron un medio fundamental de exaltación del poder del propietario de los mismos. A pesar de que sus orígenes –como

hemos explicado *in extenso* anteriormente en este trabajo– se retrotraen al mundo oriental, fue en Grecia donde, con el inicio de las principales escuelas filosóficas de los siglos V-IV a. C. y las conquistas de Alejandro Magno en Oriente, surgieron los modelos que posteriormente se consolidarían en Roma. Estos sustituirían paulatinamente al *hortus* romano, especialmente a finales de la República, favorecidos por el proceso de helenización que tuvo lugar en los estratos superiores de la sociedad (Rodríguez Neila, 1986-87: 41-56).

Sin embargo, cabe destacar que los jardines contaron inicialmente con una utilidad principalmente práctica –agrícola y religiosa–, y no tanto la de recreo. Así pues, el jardín quedaba vinculado tanto con la filosofía y sus diferentes escuelas, con el mundo funerario, con la agricultura y, cada vez más especialmente, con el poder (Grimal, 1984: 90-94; Croisille, 2010: 15-19).

Como hemos visto con detalle en el bloque II (El Paisaje), la conquista de Grecia y de los reinos de Oriente, hizo que llegaran a Roma ingentes riquezas. Además, el influjo de estas culturas extranjeras produjo un cambio de costumbres en los conquistadores. Por otra parte, la agricultura floreciente en los reinos helenísticos, especialmente la del Egipto de los Lágidas, sirvió de modelo para la creación en Roma de cultivos a gran escala (Segura Munguía, 2005: 68).

En la época de la dictadura de Sila, tras la victoria sobre Mitrídates, la aristocracia romana, al regresar de Asia, traía consigo las costumbres fastuosas de los señores orientales, constatándose una evolución en la organización arquitectural de la casa. Así, el tipo sencillo y austero de *domus* itálica se abandona para adoptar el modelo helenístico de casa, con más atrios y un amplio peristilo en torno a un espléndido jardín de recreo. En este momento, se produce una disociación entre la villa rústica –simple granja productiva– y la villa señorial, en la que los *horti* alcanzaron grandes dimensiones en un conjunto formado por jardines y edificios (Gros, 2001: 289-313).

Del mismo modo, se crean nuevas estancias, hasta entonces inexistentes. Así, cuando la zona columnada abierta que comunicaba el *atrium* con el jardín principal no era completamente períptera, se denominaba *viridarium*, pudiendo considerarse un jardín bastante extenso o incluso un parque. Se trata de un término griego que se utilizó para designar los jardines particulares de Pompeya (Leach, 1997: 59; Allison, 2004: 169-170).

En cuanto al repertorio figurativo de las estancias de jardín, estamos ante representaciones esencialmente decorativas cuya misión es la de evocar la dicha de la vida a través de sus aspectos más alegres: precisamente una naturaleza exuberante poblada por aves coloridas. Y en esta naturaleza cultivada y ordenada, encontramos, naturalmente, motivos dionisiacos y egipcizantes, que aluden a los mundos egipcio y griego que gozaban de una indiscutible reputación de sabiduría (Peters, 1963: 191-197; *idem*, 1993: 277-291).

Paulatinamente, algunos motivos emigran desde el repertorio de la pintura de jardín para intercalarse entre las arquitecturas: así, los festones con frutas colgando, las máscaras y los instrumentos musicales empiezan a aparecer con frecuencia acompañando a las arquitecturas del III estilo, prolongándose esta moda hasta el IV estilo. Del mismo modo, otro elemento enteramente ligado en origen a la pintura de jardín son los zócalos poblados de plantas y flores que, ya desde el III estilo, se extraen del repertorio para incluirse en las paredes arquitectónicas (*idem*).

En el IV estilo, las pinturas de jardín alcanzan una mayor complejidad con la introducción de motivos que, hasta este momento, solo habían aparecido de manera ocasional. La decoración se vuelve más ornamental y se eliminan los elementos exóticos que habían sido característicos en el III estilo, para enfatizar los elementos más o menos dionisiacos. El jardín sigue siendo el lugar donde la idea de bienestar se traduce en la utilización de colores, la vegetación y los símbolos relacionados con este concepto. La *Villa di Poppaea* en Oplontis nos ofrece uno de los primeros y más espectaculares ejemplos del IV estilo. En la zona oriental que da a la gran piscina y al largo ambulacro, encontramos una serie de pequeñas habitaciones decoradas con pinturas de jardín (*idem*).

4.1.2.8.1. Las pinturas nilóticas del jardín y del *viridarium*

Generalmente, las escenas nilóticas que decoran este tipo de espacios no se limitan a una zona específica de la pared. Como podemos comprobar, las encontramos ocupando la totalidad de uno de los muros –como en el caso de la *Casa dei Ceii* (I 6, 15) o la *Casa di Ma. Castricius* (VII 16 (*Ins. Occ.*), 17)–, la zona inferior de la pared –como en la *Casa delle Quadrighe* (VII 2, 25)– o la zona superior de la misma –como en la *Casa della*

Caccia Antica (VII 4, 48)–. Del mismo modo, también las hallamos asociadas a elementos acuáticos, como en la *Casa delle Colombe a Mosaico* (VIII 2, 34-35), donde decoran una de las paredes de la fuente. Sin embargo, conservamos tres ejemplos –*Casa dell’Efebo* o *di P. Cornelius Tages* (I 7, 11), *Casa del Gemmarius* (II 9, 2) y *Casa de Sallustio* (VI 2, 4)– en los que este tipo de imágenes se han destinado a la decoración del pódium del *triclinum* o del *stibadium* de mampostería que se localiza en el jardín.

Así, generalmente ocupan un lugar secundario dentro de la decoración del jardín y del *viridarium*, a excepción de las pinturas de la *Casa dei Ceii* (I 6, 15) y de la *Casa di Ma. Castricius* (VII 16 (*Ins. Occ.*), 17), donde ocupan la totalidad de uno de los muros y reciben un tratamiento protagonista.

4.1.2.9. La decoración pictórica de los espacios termales¹⁴

La visita a las termas era uno de los grandes placeres de la vida en el Imperio Romano. Los baños fueron apreciados por supuesto por sus beneficios para la salud y, del mismo modo, por el placer que proporcionaban. Para el ciudadano medio de las ciudades de época imperial, los baños eran el lugar idóneo para relajarse y evadirse de las cargas de la vida cotidiana, una parte esencial de los placeres de la vida civilizada. Sin embargo, el importante papel que desempeñaron los baños en la vida social romana, como lugar de encuentro y reunión –e incluso como centro para diversas actividades–, merece un análisis más profundo que escapa al propósito y posibilidades de este trabajo (Dunbabin, 1989: 6-56; Yegül, 2010; Fagan, 2011: 358-373; Kontokosta, 2019: 45-77).

¹⁴ A pesar de que los restos pictóricos conservados en los edificios termales son muy escasos y, por tanto, nos proporcionan una impresión parcial del aspecto decorativo de los baños, cabe subrayar la uniformidad y continuidad de dicha decoración. Aunque existieron, por supuesto, temas decorativos e iconos característicos de los baños públicos –tales como imágenes imperiales o estatuaria oficial–, la decoración de los complejos termales no difiere, en lo sustancial, en el ámbito público y en el ámbito privado (Dunbabin, 1989: 6-56). Aunque tenemos constancia de la existencia de escenas nilóticas en tres de los complejos termales públicos de Pompeya (en las Termas Estabianas (VII 1, 8) –habitaciones F y G–; en las Termas del Sarno (VIII 2, 17-21) –pared norte del *frigidarium*– y en las Termas Suburbanas –ninfeo, muros este y oeste que rodean la *natatio*–, trataremos el tema de manera conjunta, pues creemos que tanto la ornamentación de los baños públicos como la de los privados responde a la misma interpretación iconográfica.

A nivel individual, queda atestiguada la cuidadosa selección de un área de la casa para la construcción de complejos termales privados y su elevado coste, tanto en las fuentes clásicas (Plinio el Joven, *Cartas* 2, 17, 11; 5, 6, 25; Sidonio Apolinar, *Cartas* 2, 2, 4-8) como en las evidencias arqueológicas¹⁵. Se trata de estancias donde el propietario esperaba pasar una gran parte del tiempo relajándose y a las que invitaría, para entretener e impresionar, a sus amigos. En el caso de Pompeya, conocemos dos viviendas en las que las paredes de sus baños se decoran con escenas nilóticas: la *Casa del Criptoportico/Casa del Sacello Iliaco* (I 6, 2) –la decoración nilótica se localiza en el zócalo de las paredes norte y este del *caldarium*– y la *Casa del Centenario* (IX 8, 3.7) –la decoración nilótica se localiza en los muros este y oeste del *frigidarium*–.

En cuanto a la temática decorativa de este tipo de espacios, no podemos establecer un género único y exclusivo, pues la decoración suele estar relacionada con la funcionalidad de cada estancia. Sin embargo, especialmente en los *frigidaria*, abundan las decoraciones de carácter naturalista de temas marinos, en los que diversas especies piscícolas, en ocasiones acompañadas por otros animales acuáticos, se reflejaban en el agua dando al bañista la sensación de encontrarse en un medio natural. Del mismo modo, y en relación a este tipo decorativo, encontramos otras pinturas en las que los peces dejan su protagonismo para actuar como telón de fondo de escenas en las que diversas divinidades marinas ocupan el centro –entre las que encontramos amorcillos, Nereidas y Tritones entre peces, conchas y crustáceos que rodean generalmente a Venus–. Por otro lado, las escenas de ambiente portuario, si bien no son exclusivas de los ambientes termales, también son frecuentes. En este caso adquieren una funcionalidad evidente: la de trasladar al bañista al escenario natural de las playas o puertos. Por último, las escenas de jardín también se reservaban, generalmente, para la decoración de piscinas de agua fría. Parece que el origen de esta moda era imitar los jardines reales existentes en las termas imperiales y de dar la ilusión de la inclusión del baño en un paisaje verdoso (Guiral Pelegrín, 2000: 115-121).

También encontramos otros tipos iconográficos que describen actividades que se llevaban a cabo en estos espacios, tanto de carácter higiénico como deportivo. Así,

¹⁵ Ciertas estancias de viviendas pompeyanas han sido identificadas como áreas termales, en función de sus características arquitectónicas. Para los diferentes espacios de baño, como es bien sabido, se utilizan los siguientes términos: *apodyterium* –vestuario–, *frigidarium* –sala fría–, *tepidarium* –sala templada–, *caldarium* –sala caliente– y *laconicum* –sauna– (Allison, 2004: 174).

resultan relativamente abundantes en las ciudades campanas las representaciones de los ejercicios gimnásticos que precedían a los baños y que tenían lugar en la palestra. Entre estas imágenes, encontramos representaciones de púgiles, *apoxiomenoi* usando los estrígilos, discóbolos y otros atletas (*idem*).

Por último, a pesar de que los restos epigráficos confirman que las relaciones sexuales eran habituales en las termas –sobre todo en aquellas que eran de uso mixto–, las decoraciones de carácter erótico –como las que decoran el *apodyterium* de las Termas Suburbanas de Pompeya– son excepcionalmente raras (*idem*).

Como vemos, en rasgos generales, la tipología decorativa pictórica termal se adapta perfectamente al uso de estos edificios y se eligen temáticas que intentan trasladar al bañista a escenarios naturales.

4.1.2.9.1. Las pinturas nilóticas en los espacios termales

En lo referente a las pinturas nilóticas, en los espacios termales no se eligen para decorar una estancia concreta, sino que se localizan ornamentando diferentes habitaciones: ninfeos – *Terme Stabiane* (VII 1, 8)–, *frigidaria* –*Complesso a sei piani delle Terme del Sarno* (VIII 2, 17-21); *Casa del Centenario* (IX 8, 3.7) y Termas suburbanas– y *caldaria* –*Casa del Criptoportico e Casa del Sacello Iliaco* (I 6, 2)–.

En el caso de las *Terme Stabiane* (VII 1, 8), las pinturas nilóticas se destinan a la decoración de los zócalos del ninfeo de dos estancias situadas en el lado occidental de la palestra que flanquean la piscina. Alternándose con otros paneles en los que aparecen diferentes animales marinos, incluyen representaciones de pigmeos realizando actividades cotidianas y *symplegmata*.

En el *Complesso a sei piani delle Terme del Sarno* (VIII 2, 17-21), en la *Casa del Centenario* (IX 8, 3.7) y en las Termas suburbanas de Pompeya las pinturas nilóticas se destinan a la decoración de los muros que circundan la piscina fría. En los tres complejos la ornamentación es muy similar: se trata de escenas en las que los protagonistas realizan actividades propias del momento de la crecida del Nilo, aparecen acompañados por la típica fauna nilótica y se enmarcan en las características arquitecturas egipcizantes.

Por último, en la *Casa del Criptoportico e Casa del Sacello Iliaco* (I 6, 2), las pinturas nilóticas ocupan una zona secundaria, pues decoran el zócalo del *caldarium*. Este es el ejemplo más llamativo porque las escenas se limitan a la representación de plantas acuáticas y animales.

4.2. Las pinturas nilóticas en edificios públicos

4.2.1. Templos

Conservamos tres ejemplos de pinturas nilóticas que decoran espacios culturales: en el Aula Isíaca (Roma), pues en la zona inferior de la pared absidiada de la habitación que se localiza bajo la basílica de la Casa Flavia se conserva una escena de este tipo; en el *Tempio di Apolo* (Pompeya, VII 7, 32), donde un friso nilótico decoraba la zona superior del pórtico que rodeaba al peristilo; y en el *Tempio di Iside* (Pompeya VIII, 7, 28), que exhibe dos composiciones nilóticas decorando los lados norte y sur del muro este del pórtico de la construcción.

A primera vista, definir el carácter general de la ornamentación de los edificios de culto parece un ejercicio superfluo: después de todo, un contexto religioso presume una decoración religiosa. Sin embargo, diferentes elementos influyen en este ornato: la fundación, la edificación, el mobiliario y la funcionalidad del santuario. No obstante, el principio más importante suele ser el poder y la representación del gobernante o la persona que pagó la construcción, que se muestra en la decoración (Versluys, 2002: 259-260).

Un ejemplo sucinto de las diversas asociaciones que pueden rodear la decoración de un contexto religioso es el llamado obelisco de Domiciano. El obelisco, originario de Egipto, se emplazó, por orden del emperador, en el centro del patio interior del santuario dedicado a Isis en el Campo de Marte. Este santuario fue restaurado por él tras un incendio. El símbolo del obelisco era asociado en el Antiguo Egipto al culto al sol y, del mismo modo, era relacionado con ciertas divinidades, como Isis. Así, su significado en

este contexto debe ser interpretado como religioso. Sin embargo, Domiciano, el constructor, se presenta a sí mismo como faraón divino a través de un objeto que emplaza en el centro del santuario, lo que subraya su posición de poder. El monumento, pues, pretende actuar como elemento propagandístico. Por último, la erección de obeliscos egipcios en el Imperio enfatizó la subordinación egipcia a la Roma vencedora; por lo tanto este aspecto también se pretendió expresar en el caso del *Iseum Campense*. En consecuencia, como vemos, la interpretación de la decoración de un contexto cultural puede resultar muy ambigua (Zietsman, 2009: 1-21).

Por otra parte, el carácter politeísta y ecléctico de la religión romana exige un análisis cauto. Un santuario no era dominio exclusivo del dios central en su forma más pura: todo tipo de conexiones y asociaciones eran posibles. En el *Iseum* de Pompeya, por ejemplo, se encontraron esculturas de Dioniso y Venus. Esto no significa automáticamente que Osiris-Dioniso fuera venerado en el templo: las esculturas de divinidades no egipcias podían haber sido una ofrenda votiva para Isis. Un caso ilustrativo a este respecto es que algunas de las pinturas del iseo de Pompeya son muy similares a las que aparecen en contextos domésticos de la misma época (Versluys, 2002: 259-260).

4.2.2. Edificios de culto isíaco

Las escenas nilóticas que aparecen en los santuarios de dioses egipcios parecen ilustrar, en primer lugar, el carácter benefactor de estas divinidades. Los dos paisajes nilóticos que decoran el pórtico del templo de Isis en Pompeya (figs. 22 y 23) son tan generales y discretas que, probablemente, no estén destinadas a representar el “país sagrado de Isis”. Su presencia puede explicarse, más bien, por la asociación y popularidad del género nilótico. Esta popularidad de las escenas de pigmeos egipcios en Pompeya después del año 62 d. C. habría desempeñado un papel importante en su elección para la decoración del Templo de Apolo (VII 7, 32). Así, no parece necesario buscar una asociación religiosa para explicar su presencia: simplemente parecen formar parte del repertorio habitual de los pintores, pues están de moda (Versluys, 2002: 259-260; Moormann, 2007: 137–154; Gasparini, 2013: 185–212; Barrett, 2017: 293-332).

4.2.3. Contexto funerario

Conservamos tres ejemplos de pinturas nilóticas que decoran espacios mortuorios: el Columbario de la *Villa Doria Pamphili* (Roma), la tumba 22 de la *Via Laurentina* (Ostia) y la tumba de *Vestorius Priscus* (Pompeya).

En el primero de ellos las escenas decorativas se sitúan a modo de friso bajo las *tabulae ansatae* –ubicadas bajo los nichos– y aparecen claramente separadas por líneas que las enmarcan. En la zona inferior la temática alterna escenas de animales –generalmente pájaros y fruta– con paisajes nilóticos y en la zona superior otros paneles de animales se alternan con paisajes sacro-idílicos. Sin embargo, esta sucesión no es sistemática: en algunas zonas encontramos pájaros que decoran paneles contiguos y, en otras áreas, la secuencia es interrumpida por escenas de pigmeos o episodios mitológicos.

La escena nilótica de la tumba 22 de la *Via Laurentina* (Ostia) decora el zócalo de uno de los muros y aparece asociada a una escena faunística en la que un león da caza y devora la cabeza de un toro o de una vaca. Y, por último, la de la tumba de *Vestorius Priscus* (Pompeya), adorna igualmente el rodapié de una de las paredes y vinculada a una representación de *convivium*.

En todas las sociedades, el hecho de morir y trascender al Más Allá está extraordinariamente regulado por toda clase de ritos, lo que implica que el lenguaje visual que rodea a estos es significativo y hace referencia a las nociones sobre la muerte que conciernen a cada grupo humano. La decoración de las tumbas romanas se ha dilucidado a partir de esta noción. Así, las representaciones funerarias han sido interpretadas como símbolos significativos y alegorías de la vida y la muerte. Las escenas nilóticas talladas sobre sarcófagos quizá deberían explicarse atendiendo a dichas razones. El Más Allá es frecuentemente representado, como Andreae ha intentado demostrar, como “Un mar poblado por las Islas de los bienaventurados”, rodeado de erotes y animales marinos. Estas figuraciones muestran numerosas similitudes iconográficas con las escenas nilóticas y, por lo tanto, no es sorprendente que esta imaginería romana haya sido egiptizada (1963). Sin embargo, lo que no está claro es la relación que tienen estas imágenes con la persona enterrada. Por una parte, es posible que el difunto tuviera algún tipo de relación con Egipto –bien podría ser egipcio o un adepto a los cultos egipcios–; pero, por otra parte, es posible que ciertos romanos, que no tuvieran ningún tipo de

conexión con el país del Nilo, decidieran incluir este tipo de decoración en su tumba (Versluys, 2002: 260-261).

Por razones obvias, las escenas nilóticas que aparecen en contextos funerarios pueden ser explicadas como un símbolo de renacimiento. Parecen sugerir la noción de que el difunto participó en la regeneración de la naturaleza o hacen referencia al estado de felicidad en el que uno espera haber fallecido. Si las escenas nilóticas en cuestión muestran pigmeos macrofálicos puede considerarse seriamente el carácter apotropaico que estas imágenes pretendían proporcionar (Clarke, 2001: 130-134).

En un caso incidental es posible que los paisajes nilóticos contengan referencias a la vida del difunto: los enanos de la tumba de *Vestorius Priscus* pueden, de acuerdo con Mols y Moormann, hacer referencia a la participación de aquellos en las fiestas que el personaje celebró en vida (Mols y Moormann, 1993-94: 15-52).

CAPÍTULO 8. REPERTORIO ICONOGRÁFICO DE LAS ESCENAS NILÓTICAS

Antes de comenzar el inventario de todos los elementos que aparecen en las escenas nilóticas catalogadas, resulta preciso anotar que, aunque en las mismas encontramos representaciones muy variadas de arquitecturas, elementos vegetales y animales, debido al estado de conservación de las pinturas, en algunos casos resulta muy difícil su identificación. Por ello, a continuación, haremos referencia únicamente a todos aquellos elementos que han sido completamente tipificados.

1. El contexto de las escenas nilóticas

El paisaje está presente en todas las imágenes nilóticas y es el elemento definitorio de las mismas. En particular durante el siglo I a. C. la escena nilótica se convierte en una pintura paisajística de carácter egipcio. Posteriormente, sin embargo, especialmente desde el siglo II d. C. en adelante, el elemento paisajístico, que indica el entorno en el que se inserta la escena, se reduce para acabar reproduciéndose de manera esquemática – aludimos, en este caso, a las escenas nilóticas que se conservan en otros soportes, pues, como ya hemos indicado, el género pictórico nilótico desaparece en el siglo I d. C.– (Versluys, 2002: 262).

Por otra parte, todas las escenas nilóticas representan al país de Egipto durante el período de la inundación anual del río Nilo. Los pintores, para conseguirlo, además de mostrar un cierto nivel de crecimiento de las aguas, presentan determinados elementos – animales y plantas– y actividades propias de dicho período.

2. La flora

2.1. Cañas o juncos (*Arundo Donax*)

La voz latina *canna* corresponde a la griega *κάννα*, con origen acadio (*qanu*) y perpetuada en las lenguas cananeas a partir del Segundo milenio (por ejemplo, en ugarítico, *qn*. Chantraine, 2000, *s.v.*). Los autores clásicos (Teofrasto, *Historia de las plantas*, I, 88-89 y 93.; Dioscórides, I, 85; Ovidio, *Metamorfosis*, I, 689-712; Plinio, *Historia Natural* XVI; Vitruvio, *Arquitectura* VII, 3; Paladio, *Tratado de agricultura*, I, 13, 1-2; Marcial, XVI, 28; Columela, *La labranza*, IV, 32, 5) proporcionan gran cantidad de información acerca del lugar donde crecían, cuál era el momento preciso para su recolección o qué instrumentos se fabricaban con ellas –tales como flautas o cálamos– (Segura Munguía y Torres Ripa, 2009: 373-377). Debido a su importancia, las cañas aparecen frecuentemente representadas y, especialmente, asociadas a los lararios en los que el dios río Sarno aparece personificado como uno de los Penates –como en el caso, por ejemplo, del larario del jardín de la Casa I 14, 7 de Pompeya (fig. 87)– (Jashemski y Meyer, 2002: 91-92). En el caso de las pinturas nilóticas, uno de los mejores ejemplos lo encontramos en una de las que decoraban el *triclinium* estivo de la *Praedia di Giulia Felice* (II 4, 3) de Pompeya (fig. 88).



Fig. 87. Representación del dios Sarno y varias cañas o juncos en la base del larario del jardín de la Casa (I 14, 7) de Pompeya (©Jackie and Bob Dunn www.pompeiiinpictures.com, su concessione del MiBAC - Parco Archeologico di Pompei)



Fig. 88. Pintura que decoraba el *triclinum* de la *Praedia di Giulia Felice* (II 4, 3), actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 8.732. Un cocodrilo y un ánade se representan entre las flores de loto y los juncos (fotografía de la autora).

2.2. Ciprés (*Cupressus Sempervirens*)

Pertenciente a la familia de las cupresáceas –que abarca 128 especies de árboles y arbustos–, se caracteriza por poseer unas hojas, frecuentemente pequeñas, que se disponen de manera enfrentada o en rueda en torno a las ramas. Crece de manera muy

recta y erguida, llegando a medir 25 metros. El ciprés es originario de Oriente, aunque desde tiempos remotos se aclimató en el sur de Europa y en el norte de África: debió de llegar primero, gracias a los fenicios, a la isla de Chipre y pasó después a la de Creta y, desde allí, a las costas de Grecia, apareciendo ya citado en la *Odisea* (XVII, 340) (Segura Munguía y Torres Ripa, 2009: 117-120). Los cipreses dotan al paisaje pompeyano de carácter noble y es uno de los árboles más fácilmente reconocibles. A pesar de su frecuente aparición en la pintura mural –como la conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 9.482 (fig. 89)–, es menos habitual encontrarlo en el paisaje nilótico (Jashemski y Meyer, 2002: 104-106). No obstante, encontramos algunos ejemplos en Pompeya: *Casa dei Ceii* (I 6, 15) (fig. 90) o *Casa dell'Efebo* (I 7, 11).

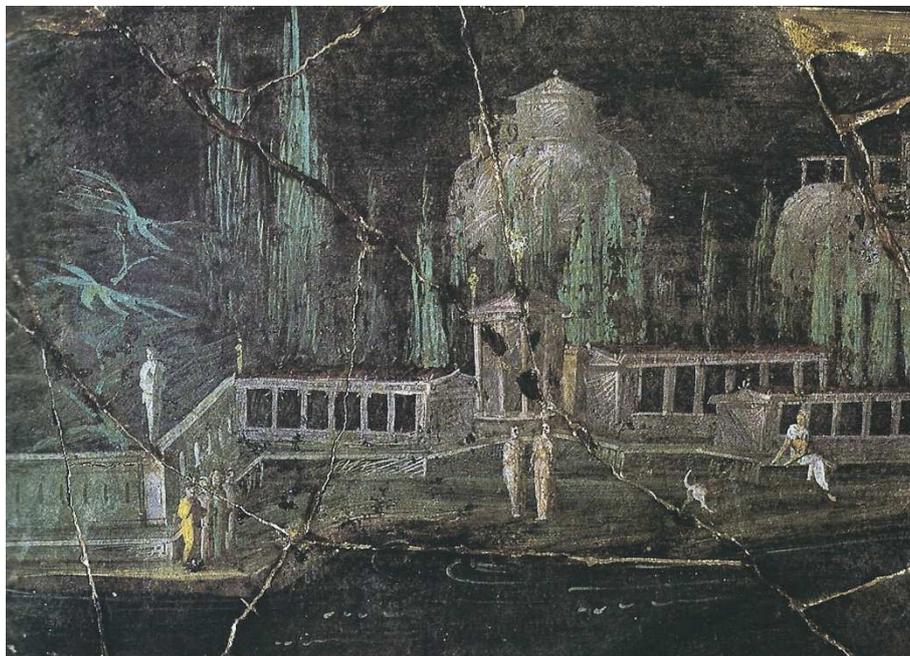


Fig. 89. Pintura que decoraba una de las villas pompeyanas en la que destaca la representación de cipreses (actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 9.482) (Jashemski y Meyer, 2002: 105, fig. 86).

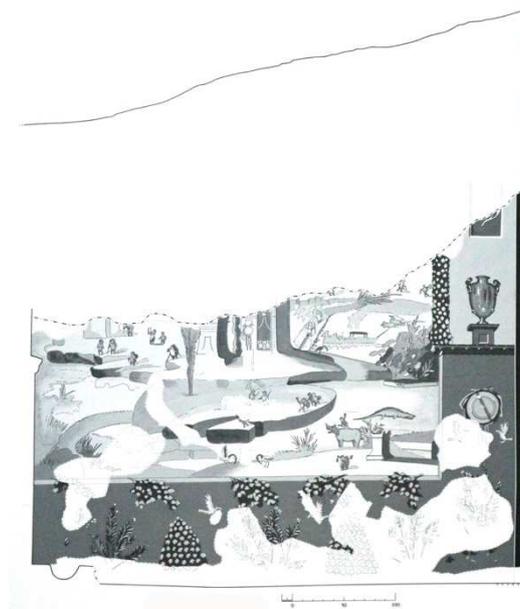


Fig. 90. Reconstrucción de la parte occidental de la pintura de la *Casa dei Ceii* (I 6, 15) de Pompeya en la que se aprecia la representación de un ciprés (Michel, 1990: fig. 283).

2.3. Sicomoro (*Ficus Sycomorus*)

El sicomoro es una planta arbórea de hojas similares a las del moral. Su savia se buscaba y su madera era incorruptible. Autóctono de Egipto, tenía un peculiar significado mítico puesto que, según constata el *Libro de los Muertos* egipcio (109), se creía que dos “Sicomoros de turquesa” flanqueaban la puerta central del cielo, desde la que salía todas las mañanas el dios Ra. Del mismo modo, era generalmente considerado como una manifestación de las diosas Nut, Isis y, sobre todo, de Hathor, llamada a veces “Señora del Sicomoro” (Segura Munguía, 2005: 30). Así, en algunas representaciones egipcizantes –por ejemplo, la de la villa de Boscoreale–, este árbol aparece asociado al jardín sagrado que rodea la tumba de Osiris (cuyo sarcófago, como es bien sabido, fue construido con la madera de esta planta), fuente de la crecida del Nilo– (Versluys, 2002: 264). Quizá por ello sea una de las especies elegidas para decorar las pinturas nilóticas, constando una de sus mejores representaciones en la *Casa del Medico* (VIII 5, 24) de Pompeya (fig. 91).



Fig. 91. Detalle de la pintura que decoraba el muro norte del peristilo de la *Casa del Medico* (VIII 5, 24) de Pompeya (actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 113.195) en la que aparece un sicomoro (fotografía de la autora).

2.4. Hiedra (*Hedera Helix*)

Esta planta trepadora, perteneciente a la familia de las *arialiáceas*, de hojas perennes, con pequeñas flores verdosas, agrupadas en umbelas o en panículos, crece en torno a los árboles o sobre las paredes, a las que se adhiere mediante raíces adventicias o mediante unas ventosas que nacen de sus pequeñas ramas. En la Antigüedad estaba consagrada a Dionisos, que solía llevar como atributo una corona trenzada con ramas de esta planta, pues, como recoge Eurípides en el prólogo de *Las Bacantes*: “Conserva en invierno sus hojas verdes entre los árboles despojados, símbolo de la inmortalidad y promesa de resurrección”. Así, este símbolo de eternidad hace que la hiedra se consagre, de igual modo, al culto de Osiris. Como transmite Plutarco (*Sobre Isis y Osiris*, XXXVII): “La hiedra, que los griegos consagran a Dionisos (...) es llamada por los egipcios *la planta de Osiris*” (Segura Munguía y Torres Ripa, 2009: 259-261).

La hiedra es una de las plantas más frecuentemente representadas en la pintura mural romana, siendo la representación de la *Casa de Ceius Secundus* (I 6, 15) de Pompeya una de las más realistas (fig. 92) (Jashemski-Meyer, 2002: 113-114). Sin

embargo, en lo que a paisajes nilóticos se refiere, son escasas sus manifestaciones. Uno de los pocos ejemplos puede hallarse en la decoración del muro norte del ambiente (1) de la *Casa dei Pigmei* (IX 5, 9) de Pompeya (fig. 93): una de las estructuras turriformes almenadas está coronada por una *trichila* sobre la que se enrolla una hiedra. Esta celosía o enrejado, en principio diseñada para soportar cepas o vides, cuyo origen es desconocido pero que es ampliamente recogido en las fuentes clásicas, estaba generalmente destinada a albergar plantas trepadoras y utilizada para separar ambientes (Thonger, 1903).

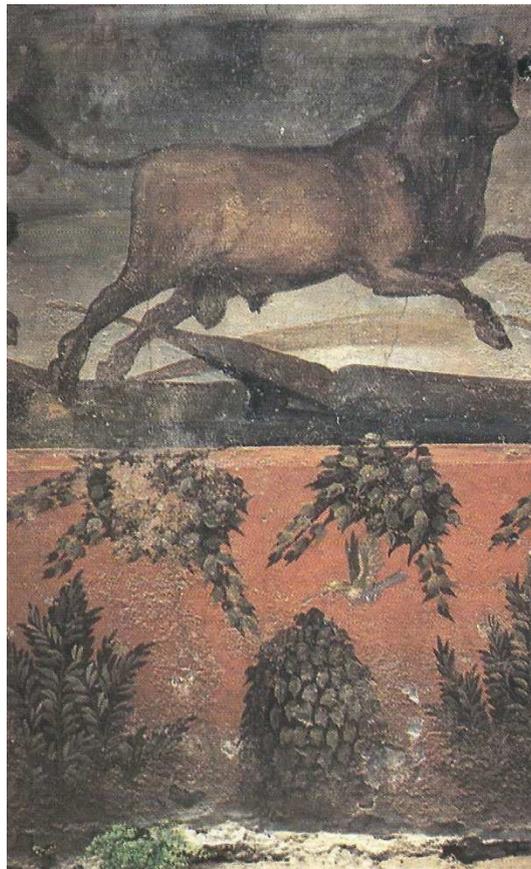


Fig. 92. Detalle de la hiedra representada en la *Casa dei Ceii* (I 6, 15) de Pompeya (Jashemski y Meyer, 2002: 112, fig. 94).

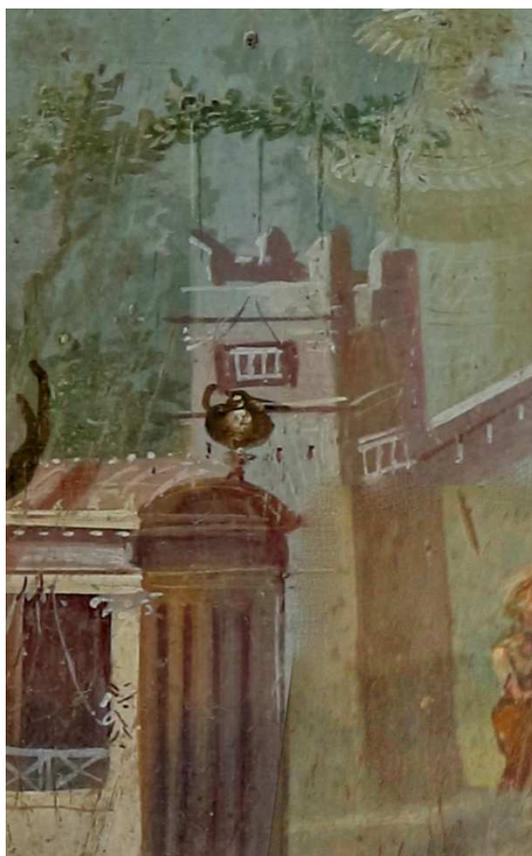


Fig. 93. Detalle de la decoración del muro norte del ambiente (1) de la *Casa dei Pigmei* (IX 5, 9) de Pompeya en el que se aprecia la representación de la hiedra que cubre la trichila que corona la estructura turriforme (fotografía de la autora).

2.5. Loto egipcio (*Nelumbo Nucifera Gaertner*)

Se trata de una planta acuática que corresponde a diversas especies de la familia *ninfáceas*. El loto, de hojas muy grandes, coriáceas, con pecíolo largo y delgado, tiene flores terminales, solitarias, de gran diámetro, blancas o azuladas, olorosas, y fruto globoso, con semillas que se comen tostadas o molidas (Segura Munguía y Torres Ripa, 2009: 362-364). Cuando la crecida del Nilo alcanzaba su punto álgido, las numerosas semillas de loto transportadas por el limo del río germinaban. Así, durante el período de la inundación del río, sus aguas se cubrían de grandes cantidades de lotos florecidos que indicaban el resurgimiento vegetal que traía consigo la avenida. Cuando las aguas se retiraban, las plantas morían. Por ello no es de extrañar que el loto sea la planta más asociada al fenómeno: debido a esta estrecha conexión con la crecida del Nilo, el loto se

convirtió en el símbolo del renacimiento de la vegetación. Así, del mismo modo que en el antiguo Egipto esta flor se había convertido en el símbolo del dios del Nilo, Hapy, en época romana se transformó en uno de los atributos de los dioses conectados con la inundación, fundamentalmente Isis y Osiris (El-Saghir, 1985; Meyboom, 1995, cap. III, nota 105).

Las variedades autóctonas de loto en Egipto son el lirio de agua blanco (*Nymphaea lotus*) y el azul (*Nymphaea caerulea*). Sin embargo, en las escenas nilóticas generalmente se representa el loto indio –*nelumbo nucifera*–, que aparece en Egipto desde el I milenio a. C. (Versluys, 2002: 263-264; Boissel, 2007, vol. 1: 154-159; Nater, 2011: 78-79). Una de las mejores representaciones que conservamos de esta planta es la del mosaico de la Casa del Fauno (VI 12, 1-8) de Pompeya (fig. 94), donde aparecen detallada e individualmente representadas las hojas, las flores, los brotes y las vainas de las semillas (Jashemski y Meyer, 2002: 131-132). En cuanto a las escenas nilóticas, podemos destacar la representación de la pintura de la *Casa dei Cervi* de Herculano (fig. 95).



Fig. 94. Detalle del mosaico procedente de la *Casa del Fauno* (VI 12, 1-8) de Pompeya (actualmente conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 9.990) en el que se aprecia la representación de las hojas, las flores, los brotes y las vainas de las semillas del loto (fotografía de la autora).



Fig. 95. Pintura procedente de la *Casa dei Cervi* de Herculano (actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 9.729) en la que se aprecian numerosas representaciones de lotos (fotografía de la autora).

2.6. Palmera datilera (*Phoenix Dactylifera*)

Las palmáceas forman una amplia familia que comprende unas 1.400 especies arbóreas. La palmera datilera, cuyo tronco llega a alcanzar los 30 metros de altura, está coronada por un gran penacho de hojas muy largas en forma de plumas, cuyos segmentos superan el centenar en cada lado de su fuerte raquis. Los frutos de estas son los dátiles, de 4 a 8 centímetros de longitud, de carne blanda y dulce y un hueso muy duro. En el antiguo Egipto la palmera datilera estaba asociada a Neftis, divinidad que ofrecía a los muertos una bandeja de dátiles y agua de la vida (Segura Munguía y Torres Ripa, 2009: 173-178). Generalmente, en los paisajes egipcios, este árbol se representa con un tronco alargado y una corona de follaje cuyas hojas aparecen divididas y normalmente con fruto, siendo algunas de las mejores representaciones las del *Tempio di Iside* (VIII 7, 28) (fig. 96) y la *Casa dei Pigmei* (IX 5, 9) (fig. 97) de Pompeya. (Jashemski y Meyer, 2002: 140-141; Versluys, 2002: 264).



Fig. 96. Pintura que decoraba el lado sur del muro este del pórtico del Templo de Isis de Pompeya (actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 8.539), donde se aprecia la magnífica representación de palmeras (fotografía de la autora).



Fig. 97. Detalle del muro norte de la *Casa dei Pigmei* (IX 5, 9), donde aparecen representadas dos palmeras datileras (foto de la autora).

3. La fauna

Aunque son cuatro las especies que se erigen como estereotipo en las representaciones de fauna nilótica –cocodrilos, hipopótamos, ánades e ibis–, como veremos a continuación, conservamos también representaciones de más animales.

3.1. Anfibios y reptiles

3.1.1. Cocodrilo (*Crocodylus Niloticus*)

El cocodrilo habitaba las orillas del río Nilo en todo el territorio egipcio hasta que la construcción de la presa de Assuán (1959-1970) desplazó la población de estos animales hacia el sur, el Lago Nascer y toda Nubia. Depredador carnívoro, la ubicación de sus ojos y fosas nasales en la parte superior de su cabeza, le permite observar y respirar mientras permanece inmerso, acechando en el agua, para asaltar a sus presas. Este saurio, que inspiraba tanto miedo como repulsión, constituyó un gran peligro para pescadores y campesinos que cruzaban constantemente el río. Sin embargo, por peligroso que resultara, fue venerado en la Antigüedad en ciertas regiones, como en Kom Ombo en el Alto Egipto o en la ciudad de *Crocodilopolis* en Fayum, bajo el nombre de Sobek. Vinculado al agua y ligado a la crecida del Nilo, encarnaba la fertilidad y se le adjudicaba un papel protector (Diodoro, I, 89). Debido a esta importancia cultural en el panteón egipcio y como una de las especies típicas de la fauna africana, se convirtió en uno de los animales más utilizados en la Antigüedad para hacer alusión al país de Egipto (Boissel, 2007, vol. 1: 143-151; Nater, 2011: 81-82). Por ello, es uno de los protagonistas indispensables de nuestro *corpus niloticarum*. No obstante, aunque pretendiendo las representaciones realistas, en algunos casos son dotados de características inexactas, como la cresta dorsal que presenta el ejemplar de la *Casa del Medico* (VIII 5, 24) de Pompeya (fig. 98), actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº113.195– (Jashemski y Meyer, 2002: 348-350).



Fig. 98. Detalle de la pintura que decoraba el muro norte del peristilo de la *Casa del Medico* (VIII 5, 24) de Pompeya, en la que se aprecia la irreal cresta dorsal que presenta el cocodrilo (fotografía de la autora).

3.1.2. Cobra egipcia (*Naja baje*)

La cobra egipcia o áspid –que tenía una gran importancia en el Antiguo Egipto pues, además de encarnar a la diosa *Uadyet*, era un símbolo faraónico–, es la serpiente más plasmada en las ciudades campanas debido a la gran influencia que ejerció Egipto en la sociedad romana. Existen dos tipos principales de representaciones. Por un lado, encontramos diferentes pinturas en las que una cobra, generalmente erguida en la típica postura defensiva, se enfrenta a un ave o a una mangosta –como en el caso de la *Casa degli Epigrammi* (V 1, 18) (fig. 99), de la *Casa dei Gladiatori* (V 5, 3), de la *Casa di Adonis* (VI 7, 18), del Templo de Isis (VIII 7, 28) de Pompeya o de la *Casa del Tramezzo di Legno* (III 2) de Herculano– y, por otro lado, constan representaciones del *uraeus* místico en la *Casa dei Cubiculi Floreali* o *Casa del Frutteto* (I 9, 5), la *Casa degli Amorini Dorati* (VI 16, 7) o la Casa (VIII 4, 12) de Pompeya, entre otras ejemplos– (Jashemski y Meyer, 2002: 335-348).

Como vemos, a pesar de tratarse de otro de los animales más característicos del país del Nilo y a pesar de la abundancia de representaciones del mismo, solo tenemos constancia de una pintura nilótica en la que aparezca la figura de una serpiente: se trata del friso que decora el *frigidarium* de la *Casa del Centenario* (IX 8, 3.7) de Pompeya (cat. nº 33). De hecho, las deplorables condiciones de conservación en las que se encuentra la pintura, no nos permiten ni siquiera asegurar que se trate de una cobra, pero la temática de la escena –en la que la serpiente se defiende del ataque de un ibis– nos proporciona un dato clave y, por ello, podríamos estar ante la representación de esta especie.



Fig. 99. Representación de una cobra procedente de la *Casa degli Epigrammi* (V 1, 18) de Pompeya (https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Affreschi_romani_-_airone_e_cobra_-_pompei.JPG).

3.1.3. Tortuga (*Testudinidae*)

La tortuga egipcia (*Testudo kleinmanni*) perteneciente a la familia *Testudinidae* y se distribuía antiguamente por las costas de Egipto y Libia. Actualmente la especie se ha extinguido en Egipto; pero la carne de este animal era consumida por los quelanófagos (“comedores de tortugas”, en griego) del Mar Rojo y el Golfo Pérsico (Plinio, *Historia natural*, VI, 91, 109; Diodoro, III, 21; Estrabón, XVI, 4, 14). Sin embargo, también los

griegos y los romanos comieron esta carne de manera ocasional –como demuestran los dos caparazones de tortuga (probablemente de la especie *Testudo hermanni*) hallados en la *Caupona di Amarantus* (I 9, 11-12) de Pompeya, que, como indican los cortes que presentaban los huesos, fueron usadas como alimento–, aunque este animal fue más comúnmente utilizado para la preparación de remedios farmacológicos (Plinio, *Historia natural*, XXXII, 33-40, 43) (Jashemski y Meyer, 2002: 332-334).

Aún siendo conocido, apenas se conservan representaciones de este animal. Así, solo conservamos dos pinturas en las que aparecen tortugas y, en ambos casos, están asociadas a Mercurio: en la pared occidental del ala izquierda de la *Casa della Caccia Antica* (VII 4, 48) (fig. 100) y en otra pintura procedente de Pompeya conservada actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 9.452.



Fig. 100. Representación de Mercurio con tortuga procedente de la *Casa della Caccia Antica* (VII 4, 48) (Allison y Sear, 2002: fig. 146).

En lo que respecta a las escenas nilóticas, solo en el paisaje que decora el jardín de la *Casa di Ma. Castricius* (VII 16 (*Ins. Occ.*), 17) aparece plasmada una tortuga erguida sobre sus patas traseras (fig. 101).



Fig. 101. Detalle de la pintura que decora el jardín de la *Casa di Ma. Castricius* (VII 16 (*Ins. Occ.*), 17) en el que aparece una tortuga (Varriale, 2006: 499).

3.2. Aves

3.2.1. Ánade (*Anas sp.*)

El pato común (*Anas Platyrhynchos*), durante su migración a las áreas de hibernación situadas en el centro de África, pasaba por Egipto y, por ello, es uno de los habitantes habituales de nuestras escenas nilóticas. Además, considerado un manjar por los egipcios, era cazado tanto para el consumo como para servir de ofrenda a las divinidades (Versluys, 2002: 265-266). Es posible que los artistas pretendieran en realidad representar al ganso del Nilo (*Alopochen Aegyptiaca*), animal típicamente egipcio. No obstante, debido a la similitud entre ambas especies y a la mala conservación de la mayoría de las pinturas, resulta excesivamente complicado establecer una diferencia entre ambos. Por ello, hemos decidido aludir a estas aves genéricamente como ánades.

Algunos autores (Hermann, 1932: 86-105; Hölbl, 1999: 363-364), atendiendo especialmente a la postura en la que aparecen pintados en numerosas ocasiones –con la cabeza vuelta y mirando hacia atrás–, encuentran paralelismos en la forma de representación con la del arte egipcio tradicional.



Fig. 102. Detalle de dos ánades que aparecen representados en una de las pinturas que decoraba el Columbario de la *Villa Doria Pamphili* (Roma), actualmente conservada en el Museo Nazionale Romano (Palazzo Massimo alle Terme) (fotografía de la autora).

3.2.2. Cigüeña (*Ciconia Ciconia*)

Según Maiuri (1955, pp. 65-80), en uno de los fragmentos pictóricos nilóticos que decoraba el muro meridional del peristilo de la *Casa dello Scultore* (VIII 7, 24.22) de Pompeya aparecían representadas dos cigüeñas (fig. 104). Desgraciadamente, se ha perdido parte del fragmento al que hacemos alusión (actualmente conservado en el Laboratorio de Restauro del yacimiento arqueológico de Pompeya) y carecemos de una imagen en color. Así, si comparamos este ejemplar con el que aparece representado en la *Casa degli Epigrammi* (V 1, 18) de Pompeya (fig. 103) (Jashemski y Meyer, 2002: 371-372), podemos intuir que guardan cierto parecido. Sin embargo, debido a la imposibilidad de corroborar dicha información y sabiendo que la *Ciconia Ephippiorhynchus senegalensis* era bien conocida en Egipto –pues una de las rutas migratorias de esta

especie pasaba por el país del Nilo– (Guichard, 2015: 23 y 227), creemos oportuno darla por válida.

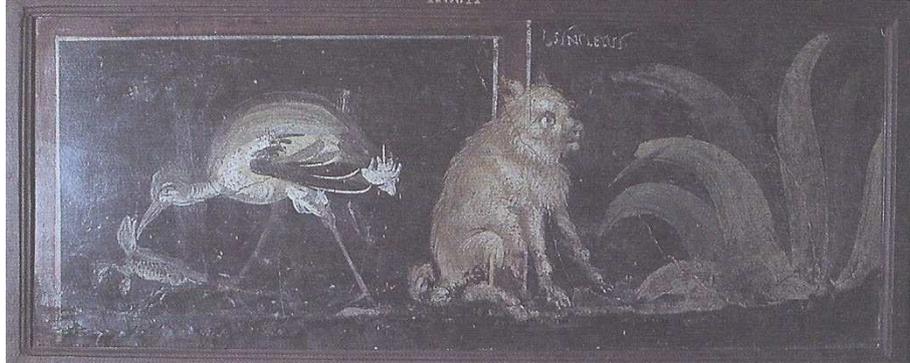


Fig. 103. Representación de una cigüeña procedente de la *Casa degli Epigrammi* (V 1, 18) de Pompeya (actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 110.877) (Jashemski y Meyer, 2002: 334, fig. 280).



Fig. 104. Detalle de la pintura que decoraba el muro sur del peristilo de la *Casa dello Scultore* (VIII 7, 24.22) (actualmente la pintura se conserva en el Laboratorio de Restauro del yacimiento de Pompeya y se ha perdido parte de la misma) (Maiuri, 1955: tav. I, I).

3.2.3. Ibis (*Threskiornis Aethiopicus*)

Era un ave sagrada en Egipto que se asociaba a Thot y tenía un significado especial. En verano, cuando el Nilo se desbordaba, el animal migraba desde el sur hasta el norte para anidar, por lo que era considerado portador de fertilidad y, por ello, fue protegido y venerado. En consecuencia, no era cazado y llegaba a establecer grandes colonias. Aunque existen diferentes variedades de ibis, (como los denominados blancos, o *Bubulcus Ibis*, y los cabecinegros o *melanocephalus*), el *Threskiornis Aethiopicus* fue el más común y el más frecuentemente representado en las escenas nilóticas (Meyboom, 1995, cap. III, nota 98; “Ibis”, en: *Lexicon der Ägyptologie*; Nater, 2011: 84-85). Un inconfundible ibis sagrado (tocado con una flor de loto y sosteniendo una espiga de trigo con el pico) es el protagonista de la pintura mural que decoraba el muro occidental del santuario del Templo de Isis (VIII 7, 28) de Pompeya (fig. 105). Del mismo modo, esta ave aparece representada en muchas de las escenas nilóticas, como en el caso de la decoración de las Termas Suburbanas (fig. 106).



Fig. 105. Pintura en la que se representa un ibis sagrado que decoraba el muro occidental del santuario del Templo de Isis (VIII 7, 28) de Pompeya, actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 8.562 (fotografía de la autora).

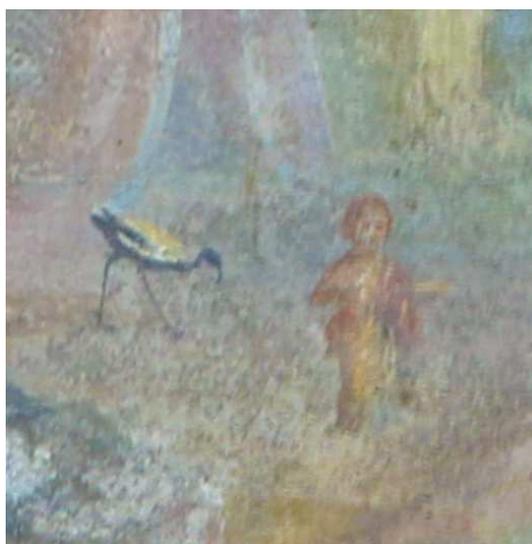


Fig. 106. Detalle de la pintura que decora el muro oriental de la piscina del *frigidarium* de las Termas Suburbanas de Pompeya en el que aparece representado un ibis (fotografía de la autora).

3.3. Mamíferos

3.3.1. Guepardo (*Acinomyx Jubatus Schreber*), leopardo (*Panthera Pardus*) o pantera (*Panthera onca*)

Es difícil diferenciar a estos animales en las representaciones romanas, aunque las descripciones literarias resultan más clarificadoras para distinguirlas (Jashemski-Meyer, 2002: 407 y 440-441; Toynbee, 2013: 82). Como es bien sabido, estas fieras eran asimiladas a Dioniso, pues aluden a la capacidad de la divinidad para amansar o someter a sus devotos (Simon y Zeyl, 2020: 297-322). Así, considerando que ya a mediados del siglo V a. C. Heródoto (II, 42) recoge que Osiris fue identificado con Dioniso –pues ambas divinidades presentan ciertas características comunes, tales como su asociación con la fertilidad y el renacimiento (“Osiris” en: *LIMC*, 1994, vol. VII: 108-110)– y la connotación dionisíaca que poseen estos animales, no parece extraño que encontremos un ejemplo en que aparece asociada la representación de este felino con una escena

nilótica en el muro oriental del peristilo de la *Casa dello Scultore* (VIII 7, 24.22) de Pompeya (fig. 107).

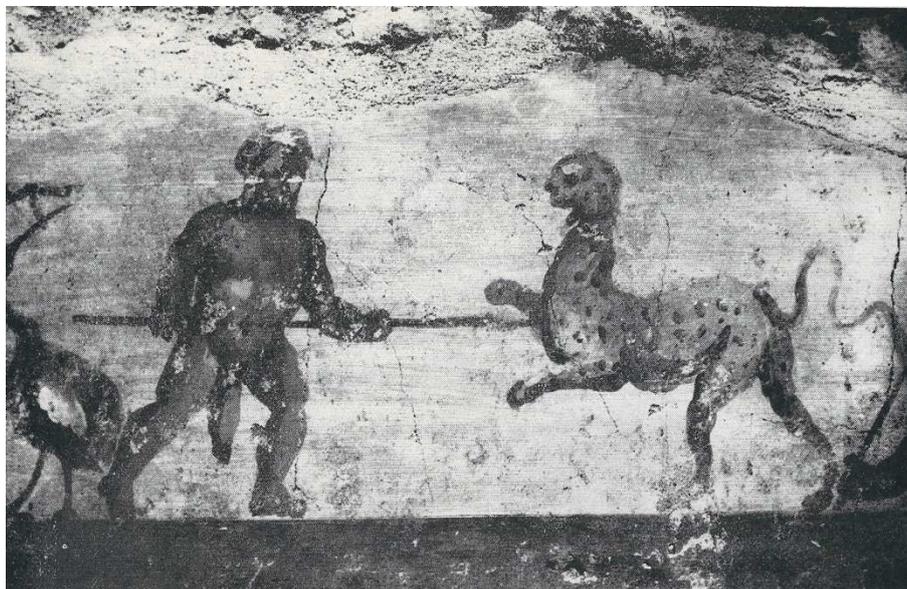


Fig. 107. Representación de guepardo o leopardo procedente del muro oriental del peristilo de la *Casa dello Scultore* (VIII 7, 24.22) de Pompeya (Maiuri, 1955: tav. VI, I).

3.3.2. Buey (*Bos Taurus*)

Los bueyes aparecen generalmente representados en escenas de *venatio* y normalmente son cazados o se enfrentan a grandes depredadores. Tal es el caso de la escena que decora el *viridarium* de la *Casa dei Ceii* (I 6, 15), en la que un león persigue a un buey. Del mismo modo, en la *Casa di M. Lucretius Fronto* (V 4, 2), un buey está siendo atacado por un león y un leopardo (Jashemski y Meyer, 2002: 408-410).

Por otra parte, los temas mitológicos incluyen la figura del buey. Así, el episodio del castigo de la ninfa Dirce –que fue atada a un buey que la arrastró hasta matarla (Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, III, 5, 5)– está representado en el *tablinum* de la Casa del Archiduque (Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 9.042). Igualmente, Europa y el toro y Jasón y Pelias conduciendo a una res para sacrificar son los protagonistas de dos pinturas procedentes de la *Casa dell'Amore Punito* (VII 2, 23) de

Pompeya (Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n^{os} 111.436 y 111.475) (Jashemski y Meyer, 2002: 408-410).

Por otra parte, en el Templo de Isis (VIII 7, 28) de Pompeya aparecen diferentes representaciones de bueyes que, debido a su contexto sacro, podrían estar relacionadas con la figura del toro Apis y, consecuentemente, con el culto isíaco. Del mismo modo, tanto en la *Casa dei Cubicoli Florealli* o *Casa del Frutteto* (I 9, 5) como en la *Casa del Bracciale d'Oro* (VI 17 (Ins. Occ.), 42) de Pompeya se exhiben imágenes de un toro que, tocado con la corona hatórica, deben asociarse con razonable seguridad a la religión egipcia (Jashemski y Meyer, 2002: 408-410).

En cuanto a las pinturas nilóticas, la única representación que conservamos de un buey es la de la *Casa dell'Efebo* o *di P. Cornelius Tages* (I 7, 11); pero no todos los autores están de acuerdo, pues algunos (Barrett, 2017: 293-332) creen que se trata de un hipopótamo (cat. n^o 10).

3.3.3. Perro (*Canis Familiaris*)

La aparición de perros es común en las escenas de *venationes*, donde generalmente aparecen enfrentados a jabalíes o ciervos (Jashemski y Meyer, 2002: 410-414). Sin embargo, también contamos con dos ejemplos para las escenas nilóticas: las representaciones del lado oriental del pódium del *triclinum* estivo de la *Casa dell'Efebo* (I 7, 11) (fig. 108) y la del muro meridional del *tablinum* de la *Casa dei Dioscuri* (VI 9, 6.7) (fig. 109).



Fig. 108. Representación de un cánido procedente del muro oriental del pódium del *triclinum* estivo de la *Casa dell'Efebo* (I 7, 11) de Pompeya (fotografía de la autora).



Fig. 109. Representación de un cánido procedente del muro meridional del *tablinum* de la *Casa dei Dioscuri* (VI 9, 6.7) (V. V. A. A., 1989: 178-179).

3.3.4. Rinoceronte (*Diceros Bicornis*)

De hacer caso a Marcial (*Epigramas*, XXII-XXIII), los rinocerontes, originarios de la India y África, eran conocidos ya por los romanos desde la inauguración del Coliseo en el año 80 d. C.: la mayoría de las referencias que han llegado hasta nuestros días, aluden a la especie africana de dos cuernos. Muchos de los autores clásicos confieren el epíteto “etíope” al animal, lo que implica que su origen era atribuido a dicha zona. Estos paquidermos eran utilizados por supuesto en los espectáculos, haciéndoles combatir por ejemplo contra los elefantes, que tradicionalmente eran considerados sus enemigos (Plinio, *Historia natural*, VIII, 71). Probablemente, el rinoceronte negro –en lugar del blanco– fuera la especie más común o mejor conocida por los antiguos comerciantes de animales salvajes, puesto que es la que habitaba las latitudes superiores del Nilo (Jashemski y Meyer, 2002: 420).



Fig. 110. Detalle de la predela de la pared oriental del *tablinum* de la *Casa della Caccia Antica* (VII 4, 48) donde, no se sabe con exactitud, si aparecen representados dos rinocerontes (Acuarela de W. Klinkert que reconstruye la pintura por Allison y Sear, 2002: fig. 104).

3.3.5. Asno (*Equus Asinus*)

Los asnos fueron principalmente utilizados como animales de tiro para las tareas agrícolas (Jashemski y Meyer, 2002: 421-422) e incluso en Egipto fueron usados para transportar las pesadas cargas como indispensable apoyo logístico de los ejércitos faraónicos durante las campañas militares (Guichard, 2015: 134, 137 y 140). Una de las pocas representaciones que tenemos de asnos en las pinturas nilóticas es la de la *Casa de la Caccia Antica* (VII 4, 48) de Pompeya (fig. 110), donde un hombre intenta alejar a un asno terco de un cocodrilo.

3.3.6. Hipopótamo (*Hippopotamus Amphibius*)

El hipopótamo habitaba las orillas del río Nilo en todo el territorio egipcio hasta que su hábitat se desplazó hacia el sur, como consecuencia de la construcción de la presa de Asuán a mediados del siglo XX d.C. Como sucede con el caso del cocodrilo, el hipopótamo poseía un doble carácter. Por una parte, era tremendamente temido, ya que se alimentaba de los cultivos de los campesinos; y, por ello, fue asimilado al dios Seth, divinidad de las fuerzas negativas del caos. Pero, por otra parte, al mismo tiempo era venerado bajo el nombre de Tueris (o Tauret), como símbolo de fertilidad y divinidad protectora de las mujeres embarazadas. En época romana, el hipopótamo adquirió un nuevo significado simbólico: se erige como representante de la prosperidad de la crecida del Nilo (Boissel, 2007, vol. 1: 151-154; Nater, 2011: 82). Su representación queda restringida a los contextos nilóticos y, probablemente, proviene de la tradición helenística y de representaciones como la del mosaico de Palestrina. Las escenas nilóticas sugieren en efecto que estos mamíferos habitaban en latitudes mucho más meridionales en época romana que en la actualidad. Las referencias literarias recogen que la presencia de hipopótamos en Italia era un costoso entretenimiento para los juegos en Roma (Toynbee, 2013: 128-130; Kitchell, 2014: *s.v.*). Como vemos a continuación, una de las mejores representaciones que conservamos de este animal procede de Herculano (fig. 111).



Fig. 111. Pintura procedente de Herculano (actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 8.561) en la que aparece representado un hipopótamo (fotografía de la autora).

3.3.7. Hiena (*Hyaena hyaena*)

Los hiénidos son una familia de mamíferos carnívoros pertenecientes al suborden *Feliformia*. A pesar de que tres de las cuatro especies de hiena están restringidas al África

subsahariana –donde viven en un hábitat de sabana, matorrales y desierto–, la hiena rayada es la única especie que se encuentra en el norte y este de África, así como en el Próximo Oriente; y vivió en Egipto desde la Prehistoria, siendo fácilmente reconocible por su pelaje de estrías negras y sus grandes orejas puntiagudas y erguidas. Carnívora y carroñera en caso necesario, la hiena aparecía a menudo representada en las paredes de las mastabas como parte de los grandes desfiles de animales ofrecidos al difunto. En el Imperio Medio, se multiplican las escenas en las que el soberano caza a este animal (Guichard, 2015: 37 y 120).

A pesar de la importancia que tuvieron estos animales en la imaginería egipcia, no encontramos ninguna representación de los mismos en suelo itálico. Únicamente tenemos un ejemplo en el friso nilótico de la *Casa di Ma. Castricius* (VII 16 (Ins. Occ.), 17) de Pompeya (cat. nº 23), pero, debido al deplorable estado de conservación de la pintura, no añadimos imagen.

3.3.8. León (*Panthera Leo*)

Aunque en la actualidad no quedan leones en Egipto, estos grandes felinos habitaron en el país del Nilo desde épocas prehistóricas, hasta que la desertización fue empujándolos hacia el sur (Guichard, 2015: 36).

Gracias a la moda de los *paradeisoi* helenísticos –grandes recintos ajardinados, que incluían árboles frutales y ornamentales, poblados por animales, utilizados por la realeza como coto de caza–, los autores romanos estaban muy familiarizados con este depredador. Así, de hacer caso a Livio (XXIX, 22, 1-2), en el año 186 a. C., en una exhibición de bestias salvajes, se muestra por primera vez un león en Roma. A partir de ese momento, este tipo de espectáculos son cada vez más frecuentes y, a menudo, estas fieras fueron introducidas en la Península itálica como obsequios diplomáticos o exigencias a los conquistados. Así, según Plinio (*Historia natural*, 8, 20), Sila los utilizó como regalo de su aliado Boco I de Mauritania; y Pompeyo y César, en los años 55 y 48 a. C., organizaron la exhibición de seiscientos y cuatrocientos leones, respectivamente (Epplett, 2001: 210-222).

En cuanto a la representación pictórica de estos animales, aparecen ampliamente incorporados a las escenas de *venationes*. Así, los encontramos en Pompeya en la *Casa di M. Lucretius Fronto* (V 4, 11) o en la *Casa di Vesonius Primus* (VI 14, 20).

Una de las paredes del *sacrarium* del Templo de Isis (VIII 7, 28) de Pompeya estaba decorada con una escena en la que aparecía un león caminando (Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 8.564). Se trata de una sala que ofrecía imágenes de diferentes animales procedentes de un entorno desértico; y, en este caso, presumimos que se trata de atributos religiosos del culto isíaco (Jashemski y Meyer, 2002: 439-440).

En cuanto a las escenas nilóticas, solo conservamos una en la que aparece representado un león: la *Casa di Ma. Castricius* (VII 16 (Ins. Occ.), 17) de Pompeya (fig. 112).

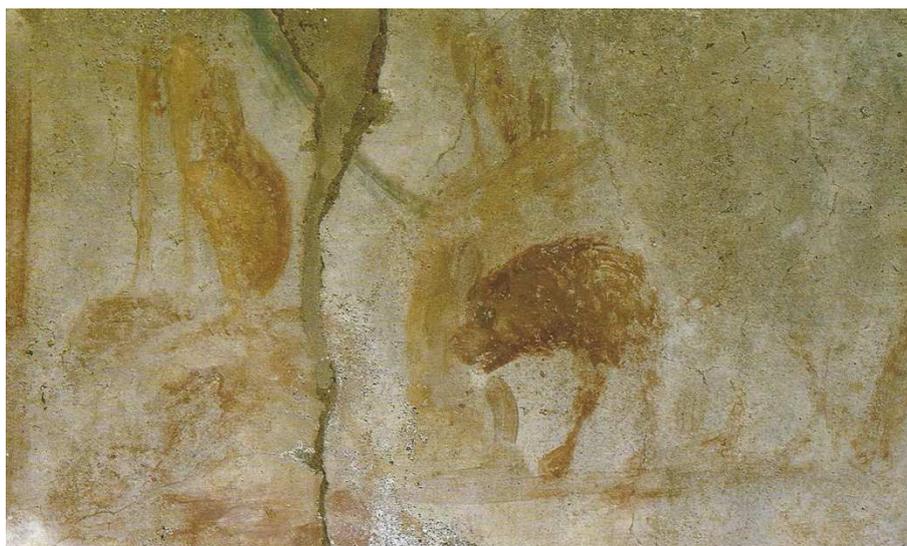


Fig. 112. Detalle de la pintura que decora el jardín de la *Casa di Ma. Castricius* (VII 16 (Ins. Occ.), 17) en el que aparece una tortuga (Varriale, 2006: 496).

3.3.9. Babuino (*Papio sp.*)

Los egipcios tuvieron contacto con los simios desde la Prehistoria. La palabra “babuino”, de hecho, es egipcia y deriva de *Babi* (o *Baba*), deificación del papión egipcio (*papio hamadryas*), una de las formas adoptadas por el dios Thot. Se trata de un primate

catarrino, de la familia *Cercopithecidae*, que vive en los semidesiertos, sabanas secas y zonas rocosas de Egipto, Sudán, Eritrea, Etiopía y Somalia. Sabemos que en el Antiguo Egipto las hembras de babuino se importaban desde Nubia y Sudán y hacían las delicias de los egipcios más acaudalados. Domesticados e integrados en el servicio doméstico, participaban, de alguna manera, en actividades de todo tipo (Kessler, 2001: 428-432).

Un simio sin cola aparece representado en uno de los muros del *sacrarium* del Templo de Isis (VIII 7, 28) de Pompeya. El animal, de color marronáceo, está sentado sobre una roca y sostiene una cría de cobra en sus manos. El hocico canino que presenta y el pelaje que cubre su cuello y sus hombros, hace que haya sido identificado como un babuino de oliva (*Papio cynocephalus anubis*) –originario del noreste de África hasta el norte de Etiopía– o como un genuino hamadriade (*Papio hamadryas*) –originario del Mar Rojo y del suroeste de Arabia–. Del mismo modo, otro babuino se exhibe en el pórtico del mismo templo (Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 8.537). Sentado y tocado con un creciente lunar, presumiblemente se trata de una de las personificaciones de Thot (Jashemski y Meyer, 2002: 433-434).

A pesar de que no se ha podido identificar, creemos que uno de los animales que aparecen representados en la *Casa di Ma. Castricius* (VII 16 (Ins. Occ.), 17) de Pompeya es un babuino (cat. n° 23), pero, debido al mal estado de conservación de la pintura, no añadimos imagen.

3.3.10. Cerdo (*Sus domesticus*)

En el mundo rural y obrero egipcio, la aclimatación de una especie porcina –al parecer todavía bastante próxima al jabalí y derivada de un suido salvaje del Delta (*Sus scrofa*)– y su domesticación supuso un gran triunfo desde el Neolítico. Este animal, que prefería vivir en manada, se procuraba él mismo la comida, era fácil de alimentar con restos y ofrecía numerosos recursos. Su carne, ante todo, más fácil de secar y salar que la de vacuno, podía transportarse, almacenarse y distribuirse en raciones a los trabajadores de las obras reales. Son conocidos ejemplares en arcilla en miniatura desde el Predinástico (Guichard, 2015: 106; Di Pietro, 2019: 39-60).

Del mismo modo, gracias a los restos hallados en Pompeya, sabemos que el cerdo doméstico, desde el siglo II a. C. hasta el momento de la erupción del Vesubio, representa la mayor parte de la carne consumida. Por otra parte, como demuestran algunas representaciones pictóricas, el cerdo fue uno de los animales sacrificados en los ritos públicos: así se muestra por ejemplo en una pintura pompeyana de larario (Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 8.905), donde, adornado con cintas y guirnaldas, es conducido hasta el altar por el *victimarius*.

En cuanto a las escenas nilóticas, en una única imagen aparece representado un cerdo, sobre el que monta un pigmeo: la escena A6 del Columbario de la *Villa Doria Pamphili* (Roma) (fig. 113).



Fig. 113. Escena A 6 del Columbario de la *Villa Doria Pamphili*, Roma (fotografía de la autora).

3.4. Invertebrados marinos, conchas de agua dulce y caracoles terrestres

3.4.1. Cefalópodos

3.4.1.1. Cangrejo (*Eriphia Spinifrons* o *Maja Squinado*)

El *Eriphia Spinifrons*, también llamado cangrejo verrugoso o amarillo, es una especie originaria del mar Negro, del mar Mediterráneo y de la zona oriental del océano Atlántico. Por su parte, el *Maja Squinado*, también conocido como centollo, es una especie de crustáceo decápodo migratorio de gran tamaño originario del mar Mediterráneo y de la zona noreste del Atlántico. La primera de ellas aparece representada en la pintura del pilar sur del *atrium* de la *Casa dei Vettii* (VI 15, 1), de Pompeya (fig. 114). La segunda la encontramos en una de las pinturas procedentes de Pompeya que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (inv. nº 8.598) (Jashemski y Meyer, 2002: 309-310).



Fig. 114. Representación de un amorino sobre un cangrejo procedente del *atrium* de la *Casa dei Vettii* (VI 15, 1), de Pompeya (fotografía de la autora).

En cuanto a las imágenes nilóticas, solo conservamos un ejemplo (*Aula Isiaca*, Roma) y no sabemos qué especie aparece representada, puesto que la pintura se encuentra en un estado tan deplorable que resulta imposible su identificación.

3.5. Peces

Diodoro (I, 22, 7) y Plutarco (*Sobre Isis y Osiris*, 18, 358 A-B) mencionan que el miembro viril de Osiris fue devorado por un lepidoto (ciprínido), un fagro y un oxirrinco (mormiro). Si tenemos en cuenta la existencia de un importante culto a este último pez en la capital del *nomos* del Alto Egipto, Oxirrinco –como atestiguan los frecuentes hallazgos en la región de figuras de bronce tardías representando a este pez–, parece verosímil que los animales acuáticos representados en las escenas nilóticas coincidan con estas especies (Padró, 2014: 561-568; *in extenso*: Brewer y Friedman, 1989). No obstante, debido al actual deterioro de las pinturas italianas, resulta del todo imposible reconocer ninguna

especie acuática concreta entre las representaciones, por lo que no debemos aventurarnos a lanzar ninguna hipótesis.



Fig. 115. Representaciones egipcias de los peces más comunes en el río Nilo (Guichard, 2015: 60-61): nº 1: Figurita de carpa del Nilo –*Tilapia Nilotica*– (cat. 45b). Caliza. 8,3 x 15, 6 x 4,4 cm. Imperio Nuevo (c. 1550-1069 a. C.); nº 2: Figurita de oxirrinco –*Mormyrus sp.*– (cat. 45c). Esteatita. 3,8 x 19,1 x 1,5 cm.; nº 3: Figurita de barbo o lepidoto –*Barbus Bynni*– (cat. 45d). Aleación de cobre. 4,9 x 9, 0,7 cm. Baja época (664-332 a. C.); nº 4: Figurita de pez gato o siluro –*Synodontis Schall* o *Synodontis Mystus*– (cat. 45e). Madera de taray (*Tamarix Tetragyna*). 8 x 26 cm. Baja época (664-332 a. C.); nº 5: Figurita de carpa del Nilo –*Tilapia Nilotica*– (cat. 45f). Piedra negra. 7,6 x 11,7 x 2,4 cm. Baja época (664-332 a. C.); nº 6: Especimen disecado de *Mormyrus Kannume*.

A continuación adjuntamos una tabla en la que incluimos todos los animales que se representan en las escenas nilóticas y queda reflejada la frecuencia con la que aparecen.

		Ánade	Asno	Buey	Cangrejo	Cerdo	Cigüeña	Cocodrilo	Guepardo/leopardo/ pantera	Hiena	Hipopótamo	Ibis	León	Perro	Pez	Rinoceronte	Tortuga	Serpiente
Roma	Regio VI, Casa cercana a los Baños de Constantino	✓						✓			✓							
	Regio X, <i>Casa di Livia</i>	✓						✓										
	Regio X, Aula Isiaca				✓						✓							
	Regio XIV, Columbario Villa <i>Doria Pamphili</i>	✓				✓		✓			✓	✓						
Ostia	<i>Casa delle Volte Dipinte</i> (III 5, 1)																	
	Tumba 22, Via Laurentina	✓						✓										
Pompeya	<i>Caupona</i> (I 2, 24)											✓						
	<i>Casa del Criptoportico e Casa del Sacello Iliaco</i> (I 6, 2)	✓						✓				✓						
	<i>Casa dei Ceii</i> (I 6, 15)	✓						✓			✓	✓						

<i>Casa dell'Efebo o di P. Cornelius Tages (I 7, 11)</i>	✓		✓			✓	✓			✓	✓		✓				
<i>Casa de Menandro (I 10, 4)</i>							✓										
<i>Casa del Primo Piano (I 11, 15)</i>										✓							
<i>Casa di Giulia Felice (II 4, 3)</i>	✓						✓			✓				✓			
<i>Casa del Gemmarius (II 9, 2)</i>																	
<i>Casa de Sallustio (VI 2, 4)</i>											✓		✓				
<i>Casa di Apollo (VI 7, 23)</i>							✓										
<i>Casa dei Dioscuri (VI 9, 6.7)</i>											✓		✓				
<i>Terme Stabiane (VII 1, 8)</i>	✓						✓										
<i>Casa delle Quadrighe (VII 2, 25)</i>							✓			✓	✓						
<i>Casa della Caccia Antica (VII 4, 48)</i>		✓					✓			✓					✓		
<i>Tempio di Apollo (VII 7, 32)</i>	✓						✓			✓							
<i>Casa del Banchiere o della Regina d'Inghilterra (VII 14, 5)</i>																	

<i>Casa di Ma. Castricius (VII 16 (Ins. Occ.), 17)</i>	✓						✓		✓	✓		✓	✓			✓	
<i>Complesso a sei piani delle Terme del Sarno (VIII 2, 17-21)</i>	✓										✓						
<i>Casa con ninfeo (VIII 2, 28)</i>	✓																
<i>Casa delle Colombe a Mosaico (VIII 2, 34-35)</i>	✓						✓			✓							
<i>Casa dell'Imperatore Giuseppe II (VIII 2, 38-39)</i>																	
<i>Casa del Medico (VIII 5, 24)</i>							✓			✓	✓						
<i>Casa dello Scultore (VIII 7, 24.22)</i>	✓					✓	✓	✓			✓						
<i>Tempio di Iside (VIII 7, 28)</i>	✓						✓				✓						
<i>Casa dei Pigmei (IX 5, 9)</i>	✓						✓			✓							
<i>Casa IX 5, 14-16</i>							✓			✓							
<i>Casa del Centenario (IX 8, 3.7)</i>	✓						✓			✓	✓						✓
<i>Termas Suburbanas</i>	✓						✓			✓	✓						

	<i>Tumba de Vestorius Priscus</i>														✓			
	<i>Villa dei Misteri</i>																	
	<i>Villa di Diomede</i>																	
	Pompeya VI 5																	
	Pompeya VII 4						✓											
	Pompeya IX 6																	
	41. Pompeya																	
	42. Pompeya																	
	43. Pompeya										✓							
	44. Pompeya										✓				✓			
45. Pompeya							✓											
Herculano	<i>Casa dei Cervi (IV, 21)</i>	✓																
	Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 8.561						✓			✓								
	Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 8.566	✓																
Estabia	<i>Villa di San Marco</i>	✓	✓				✓											

Oplontis	<i>Villa di Poppaea</i>																	
Procedencia desconocida	Península itálica (J. Paul Getty Museum, inv. n° 72.AG.86)							✓										
	Procedencia desconocida	✓						✓				✓						

Tabla 4. Relación de animales que aparecen representados en las escenas nilóticas.

4. Construcciones

La representación de la crecida del río Nilo proporcionaba la oportunidad de ilustrar de manera exótica la vida en Egipto. Así, en algunas escenas nilóticas se incorporan edificios, medios de transporte y las diferentes actividades de la población.

No obstante, tras haber consultado y analizado diferentes obras de referencia en lo relativo a arquitectura egipcia y tras haber pedido asesoramiento a la Doctora María Correas Amador –profesora de la Universidad Autónoma de Madrid, experta en arquitectura doméstica egipcia–, podemos concluir que, aunque algunos de los elementos que presentan las edificaciones de las escenas nilóticas están inspirados en la arquitectura tradicional egipcia, debemos tener en cuenta que estas imágenes no pretenden ser plasmaciones de la realidad, sino que estamos ante la *interpretatio romana* de lo que pudieron ser las escenas topográficas. Por otro lado, cabe destacar que, debido a la naturaleza perecedera de muchos de los materiales utilizados en algunas de estas construcciones y a su consecuente desaparición, existe un importante desconocimiento del tema, resultando harto difícil su identificación. Así, a continuación, analizaremos qué tipos de edificios aparecen y qué elementos típicos egipcios se han introducido.

4.1. Santuarios

Los santuarios representados en las escenas nilóticas suelen ser, por lo general, muy modestos y corresponden a templos de estilo helenístico, normalmente cercados por grandes muros y rodeados de torreones. Estas estructuras, típicas del Oriente helenístico-romano, presentan elementos turriformes que servían como lugar de alojamiento para sacerdotes y personal del templo, aunque en realidad, no eran genuinamente egipcios. Por otro lado, también existen representados templos más pequeños que se limitan a un nicho semicircular en el que se colocaba la imagen de la divinidad (Meyboom, 1995: 63; Versluys, 2002: 270).

Los santuarios egipcios formaron una parte esencial de los programas de reconstrucción arquitectónica de los monarcas ptolemaicos y de los primeros emperadores romanos, pues la fuerza y la vitalidad de la religión y la cultura egipcias, así como la importancia de sus templos, se evidencian no solo en la continuidad edilicia del estilo egipcio tradicional, sino en la necesidad de mantener su poder a través de su papel como faraones. Así, mientras muchas características de los templos ptolemaicos y romanos derivan de la arquitectura de las primeras dinastías egipcias (figs. 116 y 117), es la combinación de estas y la frecuencia de su uso como forma estandarizada la que le proporciona a estas construcciones su carácter distintivo (McKenzie, 2010: 145-146).

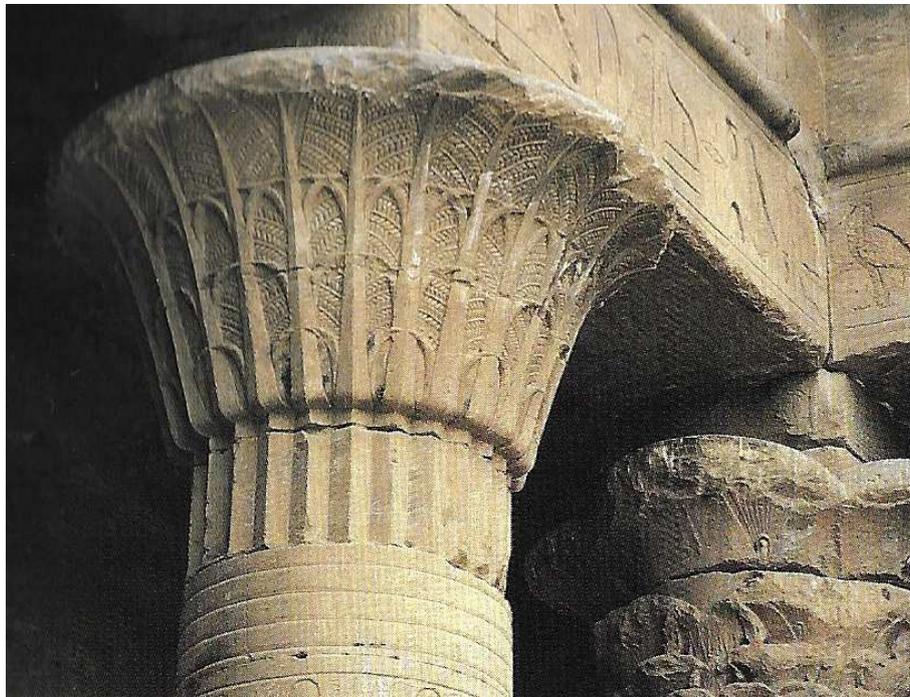


Fig. 116. Capitel de palmetas procedente del patio del templo de Horus de Edfú (116-71 a. C.) (McKenzie, 2010: 133, fig. 226).



Fig. 117. Capitel de loto procedente el templo de Horus de Edfú (116-71 a. C.) (McKenzie, 2010: 133, fig. 227).

Por otra parte, los órdenes dórico y jónico están presentes en los edificios de la Alejandría ptolemaica, que la acercaban a la patria griega donde se habían estandarizado alrededor del siglo III a. C. (figs. 118 y 119). Sin embargo, algunos autores creen que, debido a que el orden corintio todavía estaba evolucionando en el ámbito egeo en ese momento, esta circunstancia alentó a los arquitectos alejandrinos a innovar mediante la introducción de nuevas y distintivas variedades de capiteles y cornisas. Al mismo tiempo, la arquitectura local egipcia influyó en el desarrollo de las características estructurales barroquizantes, lo que incluyó la introducción de nuevos tipos de frontones entrecortados y entablamentos curvos (figs. 120 y 121) (McKenzie, 2010: 118).



Fig. 118. Capitel corintio procedente de Edfú (McKenzie, 2010: 139, fig. 240).

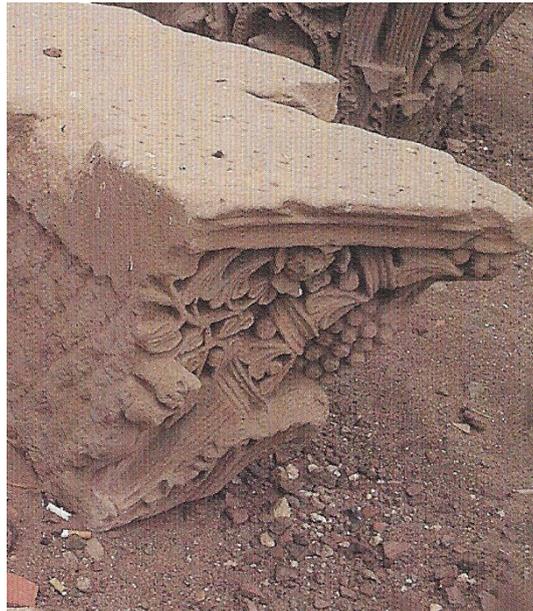


Fig. 119. Capitel corintio con decoración de uvas procedente de Edfú (McKenzie, 2010: 139, fig. 241).

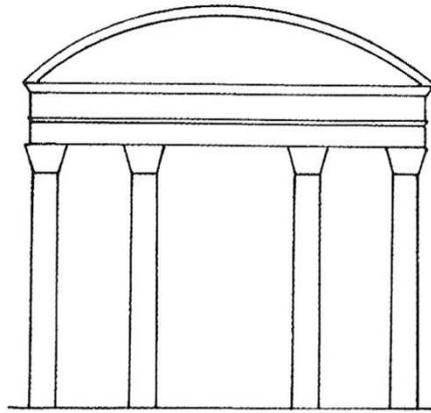


Fig. 120. Frontón curvo (McKenzie, 2010: 91, fig. 144a).

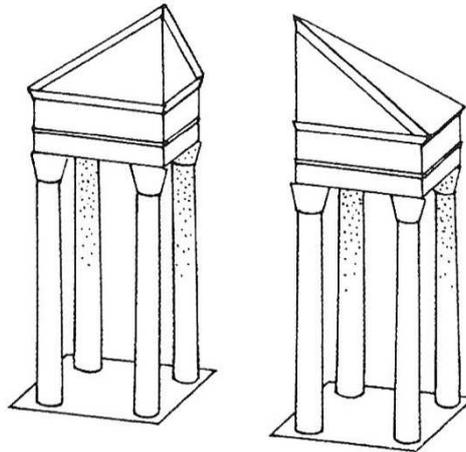


Fig. 121. Frontón entrecortado (McKenzie, 2010: 91, fig. 144c).

En el muro sur de la *Casa dei Pigmei* (IX 5, 9) de Pompeya (fig. 122) encontramos representado un templo próstilo con tejado a dos aguas adosado a una torre de planta cuadrangular almenada coronada igualmente por una techumbre a dos aguas de paja – sostenida por cuatro pértigas verticales que salen de cada una de las almenas–.



Fig. 122. Escena nilótica que decora el muro sur de la *Casa dei Pignonei* (IX 5, 9) de Pompeya (*in situ*) (fotografía de la autora).

4.1.1. Capillas adosadas

Lo que sí es típicamente egipcio son las capillas adosadas. Se trata de estructuras culturales construidas en el exterior del templo y adosadas a su pared posterior, que permitían que la divinidad del santuario, cuya efigie se custodiaba en el interior, fuera venerada por los devotos que se encontraban en el exterior. Así, una segunda imagen de la deidad, con frecuencia bañada en algún metal, se colocaba en la pared exterior y, en muchas ocasiones, era protegida por un anexo tipo quiosco o un pequeño templo (Arnold, 2003: 5).

En una de las pinturas que decora el *podium* del triclinio estivo de la *Casa dell'Efebo* o di *P. Cornelius Tages* (I 7, 11) de Pompeya (fig. 123) aparece representada

una de estas capillas adosadas o edículo en forma de *naiskos* dentro de un recinto cerrado o *sacello* constituido por un amplio patio porticado semicircular.



Fig. 123. Escena nilótica del frontal suroriental del pódium del triclinio estivo de la *Casa dell'Efebo* o di *P. Cornelius Tages* (I 7, 11) de Pompeya (fotografía de la autora).

4.1.2. Altares

Entre las numerosas formas diferentes de altares del Antiguo Egipto, el más importante, en términos arquitectónicos, era el altar al aire libre, totalmente accesible para la realización de ofrendas. En la mayoría de los casos una rampa conducía a una plataforma, rematada por una cornisa en forma de caveto, sobre la que se situaba el altar o una base para el ara protegida de las miradas por un muro (Arnold, 2003: 8-9). En el caso de las escenas nilóticas encontramos varios ejemplos –como el de la *Casa dei Ceii* (I 6, 15) (fig. 124) o el de la *Casa dei Pigmei* (IX 5, 9) de Pompeya (fig. 122)– en los que llama poderosamente la atención los “cuernos” (como los describen en algunas publicaciones como en: De Caro, 1992: 40) o las almenas que rematan cada uno de los vértices de los mismos.



Fig. 124. Detalle de la pintura que decora el *viridarium* de la *Casa dei Ceii* (I 6, 15) de Pompeya (*in situ*) (Michel, 1990: fig. 285).

4.2. Viviendas y villas

Las edificaciones percederas, aunque surgieron en época prehistórica, se siguieron utilizando en el Antiguo Egipto como estructuras de alojamiento temporal, refugios para animales o cenadores. Una vez afianzada la estructura con diferentes especies de madera autóctona –como palmeras–, eran revestidas de juncos y esteras de papiro y cubiertas, en algunos casos, con barro (Arnold, 2003: 259). Según Diodoro, los egipcios de los tiempos remotos construían sus casas sencillamente, al modo lacustre, con cañas: “Y quedan señales de esto entre los pastores de Egipto, todos los cuales, afirman, no tienen hasta ahora otra casa que la de cañas, pues consideran que con esta basta” (I, 43, 3-5). De este modo, a pesar de que se representan diferentes tipos de estructuras percederas en las imágenes nilóticas, las cabañas rectangulares con tejado a doble

vertiente y las chozas de planta circular con techumbre cónica son las que se manifiestan de manera más frecuente en las decoraciones pictóricas murales (Nenna, 2008: 15-29). Cabe destacar que, en el caso de las escenas nilóticas, este tipo de construcciones aparecen asociadas a los pigmeos, como demuestra la imagen procedente de la *Casa delle Quadrighe* (VII 2, 25) de Pompeya (fig. 125), en la que aparece representada una cabaña de material perecedero de planta rectangular con tejado a dos aguas.



Fig. 125. Escena nilótica procedente del peristilo de la *Casa delle Quadrighe* (VII 2, 25) de Pompeya (actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 27.702) (fotografía de la autora).

Por otra parte, en ciertos ejemplos, encontramos grandes edificaciones de material no perecedero e incluso villas. En algunas escenas del siglo I d. C. se muestran torres que están conectadas mediante galerías (fig. 126). Ciertamente, durante el período de la inundación se construían refugios improvisados en la orilla del río, bajo una pérgola o un toldo (fig. 127). Totalmente diferentes son las villas que aparecen representadas (fig. 128) a la orilla del agua. Las historias sobre Canopo y sus villas erigidas a la orilla del Nilo eran famosas en época romana¹⁶ y, probablemente, el espectador asociaba ambos conceptos (Versluys, 2002: 271-272).

¹⁶ Podemos, entre otros autores nombrar a Estrabón (Geografía, XVIII, 17): “Canopo es una ciudad situada a ciento veinte estadios de Alejandría, si se va a pie. Recibió su nombre de Canopo, capitán de Menelao, que murió allí. Tiene un templo de Serapis, que es honrado con gran devoción y produce tales curaciones que hasta los hombres más ilustres tienen fe y duermen en él ellos mismos, o envían a otros a dormir por ellos (...)” o a Tácito (Anales, II, 60): “Mas Germánico, no sabiendo aún que fuese desagradable a Tiberio este viaje, navegaba por el Nilo, comenzando desde Canopo. Edificaron esta ciudad los espartanos en honra a Canopo, piloto de su nave, el cual murió y fue enterrado en aquel puesto cuando Menelao, volviéndose a Grecia, fue de allí arrojado al mar y tierra de Libia. La otra boca del río más cercana a esta es consagrada a Hércules, nacido entre ellos, como afirman los moradores de aquella tierra, los cuales refieren que después de él fue antigua costumbre honrar con el mismo nombre a los que le eran semejantes en las fuerzas y en el valor. Visto después los grandiosos vestigios de la antigua Tebas, donde para ostentación de su primera grandeza permanecen todavía los soberbios obeliscos, y en ellos esculpidas letras egipcias en que se hace mención de la primera opulencia de esta ciudad, y mandándole a uno de los sacerdotes más viejos que las interpretase, refería haber habido un tiempo en ella setecientos mil hombres de tomar armas, y que con este



Fig. 126. Reconstrucción digital de la pintura nilótica procedente de la *Villa di Poppaea* (Oplontis) realizada por M. Blazeby (Clarke-Muntasser, 2019, vol. II: 390, fig. 2.10).



Fig. 127. Escena nilótica del frontal suroccidental del pódium del triclinio estivo de la Casa dell'Efebo o *di P. Cornelius Tages* (I 7, 11) de Pompeya (fotografía de la autora).

ejército conquistó el rey Ramsés la Libia, Etiopía, los medos, persas, bactrianos y escitas, y cuanto habitan los sirios, los armenios y sus vecinos los capadocios; extendiendo de allí el imperio hasta los mares de Bitinia y de Licia. Leíanse aún los tributos puestos a aquellos pueblos, el peso de la plata y del oro, el número de las armas y los caballos, el marfil y los aromas, dones de los templos; lo que cada nación pagaba de granos y de todos los muebles; cosas no menos magníficas que las que hoy en día se hacen pagar por fuerza los partos y los romanos por su potencia”.

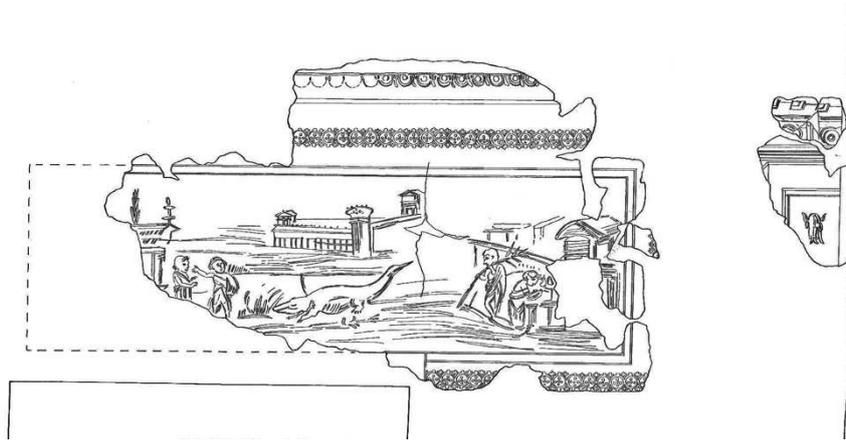


Fig. 128. Dibujo realizado por R. Ling y L. Ling (2005: fig. 12, p. 337) en el que se distinguen diferentes estructuras de habitación que caracterizan la escena nilótica de la *Casa de Menandro* (I 10, 4) de Pompeya.

4.3. Pilonos

El vocablo griego *pylon* significa “gran entrada”. Los pilonos formados por dos torres gemelas con una superficie exterior inclinada y una cornisa eran típicos del Imperio Nuevo. El ejemplo de pilonos más antiguo data de la XI Dinastía. Desde comienzos de la XVIII Dinastía en adelante, formaron la fachada de templos y están estrechamente vinculados con el patio trasero (Arnold, 2003: 183). En la gran mayoría de las escenas nilóticas, aparecen edificaciones cuya fachada, de tipo trapezoidal, recuerda a estas estructuras egipcias (fig. 129).



Fig. 129. Escena nilótica que decoraba el lado meridional del muro este del pórtico del *Tempio di Iside* (VIII 7, 28) de Pompeya (actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 8.539) (fotografía de la autora).

4.4. Edificios turriformes

Haciendo un repaso de los paisajes del tercer estilo, veremos que determinados elementos turriformes son representados muy frecuentemente (fig. 130). Rostovtzeff (1911: 1-185; *idem*, 1911b: 55-72), en sus exhaustivos trabajos de análisis de la decoración parietal romana, establece este tipo de arquitectura como típicamente egipcia, aunque no profundiza en la función ni en el origen de dichas estructuras. Por su parte, Grimal (1939: 28-59) acepta la hipótesis de Rostovtzeff, pero tampoco ahonda en el origen preclásico de estas estructuras. No obstante, existen representaciones de arquitecturas similares ya en la XII Dinastía egipcia (fig. 131) (Knauer, 1990: 5-20).

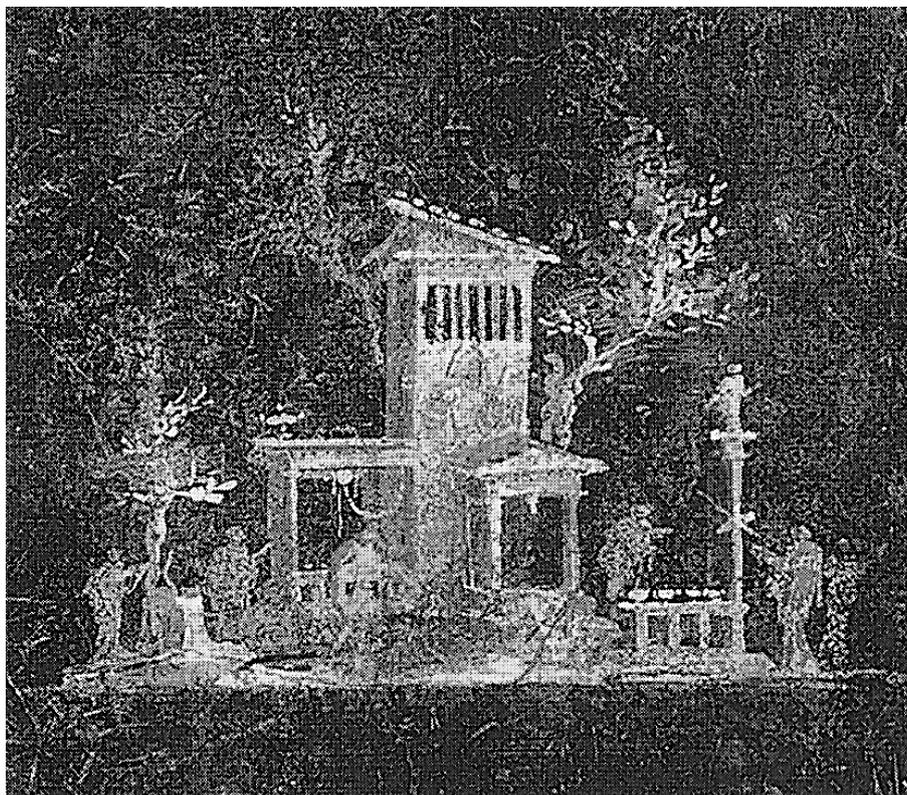


Fig. 130. Paisaje que decora el panel central del muro norte de la habitación negra de la Villa de Boscotrecase (2005: 208, fig. 291).

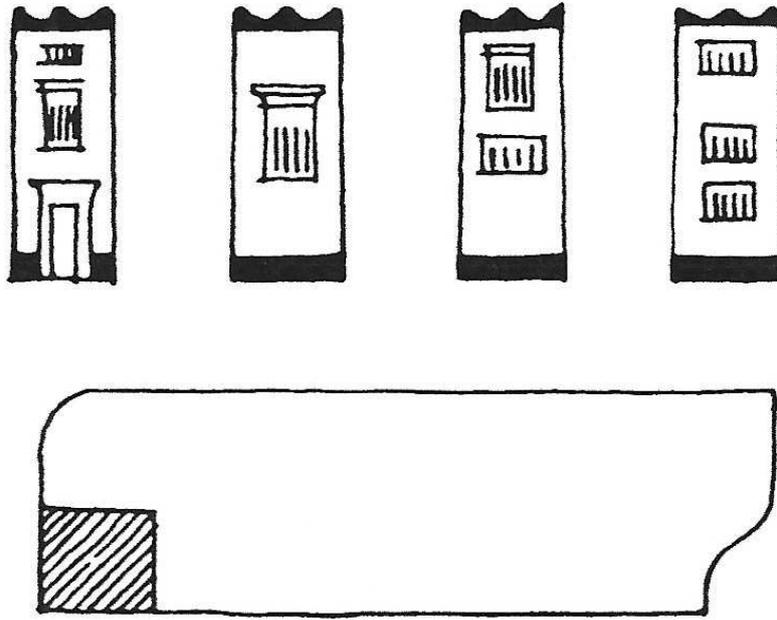


Fig. 131. Modelo de vivienda egipcia de varios pisos procedente de la tumba de Amenemhat, El Bersha, XII Dinastía (Knauer, 1990: 7, fig. 2).

Los habitantes del valle del Nilo esperaban la llegada de la crecida anual del río y, con ella, de los vientos estacionales, de los que aprendieron a hacer uso –presumiblemente para secar el grano–. Así, muchos modelos de pequeñas viviendas recuperados de tumbas del Imperio antiguo –especialmente datadas en las VI-XI Dinastías–, exhiben edificios de dos pisos que presentan un pórtico columnado a lo largo del frente de la casa en cada altura; y en la parte superior una terraza, a la que se accede mediante una escalera exterior. Las habitaciones situadas detrás de los pórticos se ventilaban a través de ventanas situadas en la zona superior de las paredes laterales o traseras; o bien mediante una especie de cúpulas que emergen del piso de la terraza y se orientan en la dirección de los vientos (fig. 132) (Knauer, 1990: 5-20).

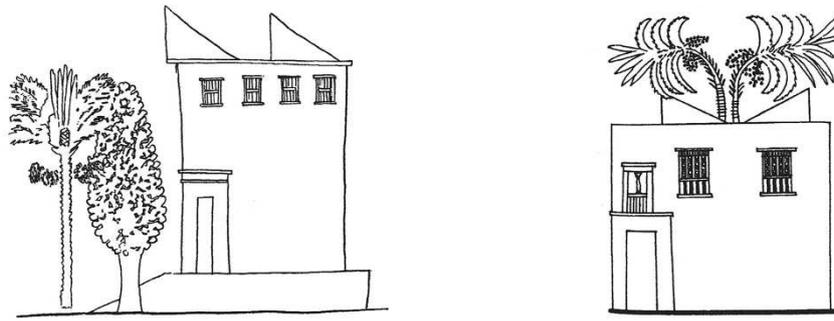


Fig. 132. Casa del escriba real Nakht y casa de Nebamun respectivamente (Knauer, 1990: 12, figs. 11 y 12).

Podemos suponer que, cuando Egipto pasó a formar parte del Imperio romano, el diseño de las viviendas indígenas no solo sobrevivió a la arquitectura grecorromana, sino que pudo influenciarla, al menos en detalles técnicos prácticos. Así, las representaciones que conservamos en estas imágenes romanas podrían hacer alusión a las torres de viento egipcias (*idem*).

En la escena nilótica que decora el muro sur de la *Casa dei Pigmei* (IX 5, 9) de Pompeya (fig. 122), adosada a un templo próstilo, encontramos una torre de planta cuadrangular almenada coronada por una techumbre a dos aguas de paja, sostenida, a su vez, por cuatro pértigas verticales que salen de cada una de las almenas, que se corresponde con las denominadas “torres de viento” por E. R. Knauer.

4.5. Tumbas

La tumba de Osiris –denominada *abaton* en griego o Senmut en egipcio–, consta en una única escena nilótica del *Templo di Apolo* (VII 7, 32) de Pompeya (cat. nº 21). De acuerdo con la tradición, un sepulcro del dios –donde se preservaba su pierna izquierda– era una de las fuentes de la crecida del Nilo y se localizaba en un bosque sagrado. Los árboles que rodeaban la tumba simbolizan el poder vivificante del dios resucitado. Existieron capillas dedicadas a Osiris en todo Egipto, pero, desde época helenística, la isla de Bigeh, cerca del templo de Isis de Filé (en la primera catarata), se convirtió el lugar

donde se localizaba el *abaton* más importante, ya citado por Séneca, en su obra perdida *De situ et sacris Aegyptiorum*, a través de Servio, *Comentarios a la Eneida*, VI, 54: “Una isla pequeña e inaccesible para los hombres, cuyo nombre es Abatos”; y por Lucano, *Farsalia*, X, 323 (cf. Plutarco, *Sobre Isis y Osiris*, XXII, 420-21 (Müller, 2016: 213-243).

Según Barbet y Miniero (1999) en una de las pinturas que decoraba el pórtico del peristilo de la *Villa di San Marco* de Estabia, aparece representado un sarcófago que parece ser usado a modo de *shaduf*, que bien podría relacionarse con el *abaton* de Osiris (fig. 133).



Fig. 133. Pintura procedente del pórtico del peristilo de la *Villa di San Marco* de Estabia (actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 8.511) (fotografía de la autora).

4.6. Obeliscos

Se trata de monumentos de piedra con forma de pilar con punta piramidal interpretados como la representación de un rayo de sol petrificado. El extremo en forma de pirámide hace referencia al Benben, el montículo primigenio, un símbolo de la

creación eterna y de la perfección del *Tep Zepi*. Los obeliscos fueron erigidos de manera individual, sobre una base estructural monumental como objetos de culto y localizados en el centro de los templos dedicados al Sol, o en parejas frente a la entrada a un templo o a una tumba. Desde el año 10 a. C., al menos trece obeliscos fueron llevados a Roma (Arnold, 2003: 165-166). Solo en una de las pinturas de la *Casa dell'Efebo* (I 7, 11) de Pompeya conservamos la representación de un obelisco (ver fig. 123).

5. Medios de transporte: embarcaciones

A pesar de que tanto el mosaico de Palestrina (Italia) como el de Althiburos (Túnez) resultan imprescindibles para el estudio de la tipología naval en el mundo antiguo, pues constituyen verdaderos catálogos de la *batellerie* grecorromana y nilótica, respectivamente, resulta verdaderamente difícil establecer una tipología naval exhaustiva en las pinturas nilóticas por varios motivos. En primer lugar, la enorme diversidad de embarcaciones y la similitud entre las mismas hace que sea harto difícil identificar los navíos que tenemos representados. Por otra parte, el estado de conservación de las propias pinturas dificulta enormemente la tarea.

No obstante, como subrayan autores como Boissel (2005: 69-89), cabe destacar la decoración de las proas de algunas de estas embarcaciones nilóticas con prótomos de animales. Estos ornamentos no tienen un simple valor decorativo: como recoge Svoronos (1914: 81-152) estaríamos ante símbolos apotropaicos destinados a proteger la nave frente a los peligros del mar; y, en el caso de las escenas nilóticas, estas figuras constituían un amuleto que debía salvaguardar a los ocupantes de la embarcación de los ataques de la fauna nilótica.

A pesar de que en los epígrafes anteriores hemos ejemplificado con fotografías la aparición de todos los elementos analizados en las pinturas nilóticas, en el caso de las embarcaciones no lo haremos, pues en cada una de las descripciones de las fichas del catálogo, en el segundo volumen de esta tesis, ya hemos especificado el tipo de naves que aparecen representadas. Así, para evitar redundancias, consideramos innecesario incluirlo aquí.

5.1. *Papyrella*

Las *papyrellas* o canoas de papiro –más pequeñas que las balsas– eran el medio de transporte más utilizado y se empleaban intensivamente para la pesca tanto en el curso del río Nilo como en el Delta. Normalmente, se reconocen por la curvatura de la proa y de la popa y por carecer generalmente de vela y de cabina. La representación de estas embarcaciones en las escenas nilóticas podía encerrar, también, un significado religioso conectado con la inundación: cuando Isis buscaba el cuerpo desmembrado de su difunto esposo, lo hacía navegando precisamente en una canoa de papiro. Por esa razón, se extendió entre la población egipcia la creencia de que, por respeto a la diosa, los cocodrilos nunca atacaban este tipo de embarcaciones (Versluys, 2002: 273-274; Pomey, 2015: 156-158).



Fig. 134. Mosaico procedente de la Villa de Zliten (actualmente conservado en el Museo Nacional de Trípoli, inv. nº) en el que aparece representada una *papyrella* (Guimier-Sorbets, 2011, fig. 7, p. 654).

5.2. Embarcaciones tipo “cesta”

Las embarcaciones “tipo cesta” pertenecen a la familia de las coracles británicas y a las antiquísimas gufas mesopotámicas. Se trata de pequeños botes que, como recoge Estrabón (XVII, 1, 50), eran conocidos por los griegos con el nombre de *πάκτων* o barcos trenzados, propulsados a remo. Este tipo de barcas aparecen atestiguadas en Egipto a partir de época predinástica y Lucien Basch (1987: 51-54) les atribuye un origen africano atendiendo a paralelismos iconográficos. Aquiles Tacio (*Leucipa y Clitofonte*, XII, 2) hace alusión a la utilidad de estas embarcaciones debido a la facilidad para transportarlas; por su parte, Heliodoro (*Etiópicas*, V) atribuye este tipo de naves a las comunidades marginales de pastores que habitaban en el Delta del Nilo (Pomey, 2015: 158-160).



Fig. 135. Detalle del Mosaico de Palestrina en el que aparece representada una embarcación “tipo cesta” (Pomey, 2015: 159, fig. 11).

5.3. *Horeia*

La *horeia* u *horia* era un barco de pesca (Píndaro, *Olímpicas*, XIII, 6). En el mosaico de Althiburos (Túnez), la *horeia* aparece representada como una embarcación de casco redondeado –más delgado en la parte delantera–, que termina en una proa prominente curvada; la parte trasera, por el contrario, se corta en línea recta sin una popa elevada (fig. 26). Los flancos están reforzados cerca del entablado mediante dos vigas horizontales que forman un espolón en la parte delantera. No dispone ni de quilla, ni de timón, ni de mástil. Está equipada con un par de remos cuyo pivote puede moverse dependiendo del lugar que ocupe el remero (Daremborg y Saglio, 1877-1919, s. v.; Duval, 1949: 140).

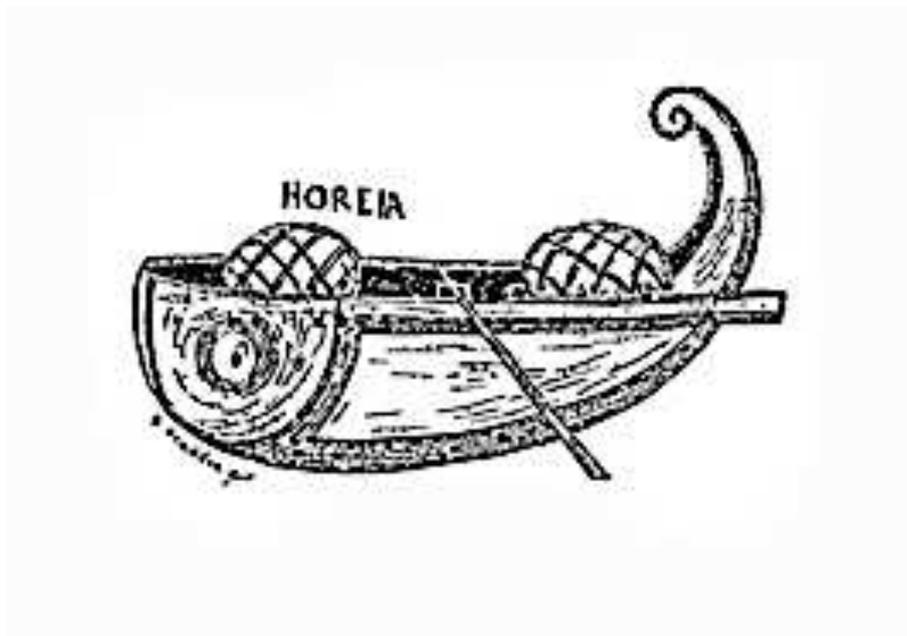


Fig. 136. Detalle del mosaico de Althiburos en el que aparece representada una *horeia* (Redaelli, 2014: 114, fig. 4).

5.4. *Linter*

Se trata de una especie de góndola de tiro poco profundo, redondeada, sin quilla, sin cubierta y sin velas, propulsada a remo y tan ágil como poco estable. Normalmente

estaba realizada de una sola pieza de madera –generalmente un solo tronco de árbol cortado y vaciado (Plinio, *Historia natural*, VI, 26, 10) y se utilizaba para la navegación fluvial o lacustre. César consigna la presencia de *lintres* en los ríos Arar –hoy Saona– y Sena (César, *Guerra de las Galias*, I, 12 y VII, 60); Livio, por su parte, habla de la utilización de *lintres* en el Ródano (XXI, 26, 8); Ovidio dice haberlas visto navegando en el Tíber (*Fastos*, VI, 779); y, por último, Cicerón, recoge su presencia en el lago Prile (*En defensa de Milón*, XXVII). Solo Plinio (*Historia natural*, VI, 35) hace referencia a este tipo de embarcaciones a la hora de hablar de navegación de cabotaje marítimo en la costa occidental de la India. La *linter* fue usada para el transporte de pasajeros, ganado y equipaje en zonas donde la poca profundidad de las aguas impedía el empleo de barcas más grandes. Sin ninguna duda, existían diferentes formas de *lintres* y el mismo término podría utilizarse para denominar diferentes embarcaciones que aparecen representadas en los bajorrelieves y mosaicos de época romana.



Fig. 137. Recreación de una linter (Gauckler, P. s. v. “Linter”, en: Daremberg y Saglio, 1877-1919, vol. V: 1260).

5.5. Thalamegos

Pertenecientes a la familia de los *thalamegoi*, encontramos otro tipo de embarcaciones en las escenas nilóticas, de grandes dimensiones, con mástil y cabina, que parecen estar asociadas a la zona del Delta del Nilo y a la población helenizada y se

consideraban embarcaciones de lujo, utilizadas para el transporte de pasajeros. De hecho, los ornamentos que presentan la proa y la popa, el acabado de la cabina y el modo de propulsión indican que se trataba de una nave fluvial de placer. Estrabón (XVII, 1, 16) recoge que los *thalamegoi* eran utilizados para el transporte de personajes importantes hasta el Alto Egipto y que contaban con un puerto dedicado a ello situado en el Canal de Alejandría (Meyboom, 1995: cap. III, nota 193; Hairy, 2011:692; Pomey, 2015: 166-167).



Fig. 138. Detalle del Mosaico de Palestrina en el que aparece representada una embarcación del tipo thalamegoi (Pomey, 2015: 166, fig. 23).

5.6. Galera helenística

A partir del siglo IV a. C. aparecen en el Mediterráneo occidental las primeras cuatrirremes y quinquerrmes y, después, a mediados del siglo, las hexarremes. Este tipo de embarcaciones alcanzarán su apogeo en Oriente a raíz de los conflictos que enfrentan, durante el siglo III a. C., a las flotas de los reinos helenísticos resultantes del desmembramiento del imperio de Alejandro Magno. Representadas con todos los elementos distintivos de una galera de tipo helenístico, el *aphlaston* –tira o faja de madera que decora la popa de algunas embarcaciones romanas– es cruzado por el *stylis* –cetro

naval–, el poste interior se curva en la popa para rematar con una voluta, el ariete sumergido presenta dos o tres puntas y la caja de remo tiene dos hileras de remos proyectados dispuestos *en echelon* (Friedman, 2007: 137; Pitassi, 2012: 35-42). La batalla de Accio, que otorgó la victoria a los navíos ligeros de Octavio frente a la flota helenística de Antonio y Cleopatra, supuso la hegemonía de Roma en el Mediterráneo. Así, como el Imperio ya no necesitaba mantener una gran flota de combate, se crearon nuevas embarcaciones: las birremes (Pomey, 1997: 72-75; *idem*, 2015: 167-169).



Fig. 139. Detalle del Mosaico de Palestrina en el que aparece representada una galera (Pomey, 2015: 168, fig. 25).

5.7. Embarcaciones de carga

Las embarcaciones de carga que aparecen representadas en las escenas nilóticas se caracterizan por el casco plano con forma de creciente lunar, por la proa elevada casi 45° –lo que hace que tengan prácticamente la misma curvatura que la popa– y por la situación adelantada del mástil, que sujeta un velamen cuadrado. Lucien Basch (2008: 69-81) ha demostrado la existencia de prototipos navales faraónicos que poseen las mismas características, como demuestran algunas representaciones iconográficas. Esta tradición, según el autor, continuaría en época grecorromana mediante la *kybaia*, galera

mercante marítimo-fluvial utilizada tanto en la mar como en el río Nilo para el transporte de mercancías. Así, Eric Rieth (2008: 45-68) ha demostrado, tras el estudio de toda una serie de pecios mediterráneos de comienzos del siglo V d. C. que presentan las mismas características, que todas estas embarcaciones pertenecen a una misma familia arquitectónica de origen fluvial que podrían tener su origen en la cuenca del Nilo (Pomey, 2015: 161-166).

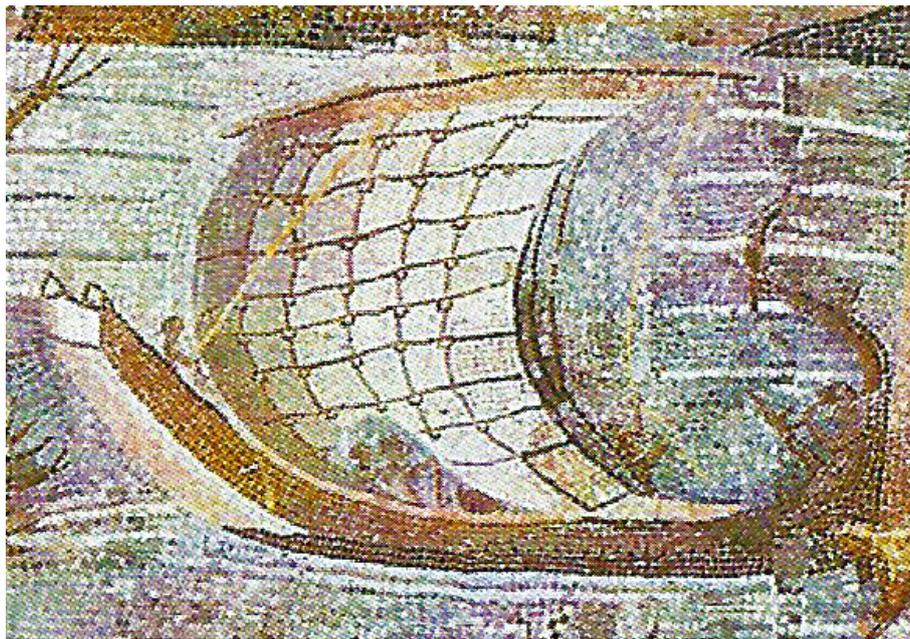


Fig. 140. Detalle del Mosaico de Palestrina en el que aparece representada una embarcación de carga (Pomey, 2015: 161, fig. 17).

6. Las actividades de enanos y pigmeos

En época helenística, las escenas nilóticas pretenden mostrar al país del Nilo en el momento de la inundación anual. Sin embargo, no encontramos una sola imagen del catálogo en la que aparezca representado un romano. En el período aludido, los dos grupos poblacionales principales de Egipto eran, por un lado, el sustrato indígena – puramente egipcio–, y por otro el elemento helénico que en algunas imágenes puede distinguirse por su forma de vestir: especialmente las mujeres llevan el típico chitón

griego¹⁷. Cabe destacar que, a partir del año 30 a. C., los habitantes de Egipto se muestran caricaturizados como enanos y pigmeos en las escenas nilóticas (Versluys, 2002: 274).

Durante el transcurso del siglo I a. C. se popularizó la moda de mostrar a la población del valle del Nilo en las escenas nilóticas como enanos o pigmeos. Se trata de dos tipos fisonómicos distintos y deben ser claramente diferenciados. Por una parte, los primeros son personas que padecen un desorden patológico y pueden ser reconocidos por su pequeña estatura, por la deformidad de sus miembros, por sus enormes cabezas y por sus glúteos abultados (Dasen, 1993: 7-19). Por otra parte, como ha sido anotado durante todo el transcurso de este trabajo, los pigmeos eran un pueblo negroide de pequeño tamaño originario de África. No obstante, a pesar de que las diferencias entre ambos son notables, cabe destacar que en algunas pinturas nilóticas la distinción resulta completamente imposible de establecer, pues el artista se limita a representar personajes con cabeza de gran tamaño y de pequeña estatura. Lo que sí está claro es que la intencionalidad de estas imágenes, en todos los casos, era la de subrayar el carácter exótico de las escenas nilóticas mediante la introducción de estos personajes.

El origen de esta moda –como ya hemos destacado reiteradamente (ver capítulo 6)– debe buscarse en el vago conocimiento, expresado ya en los poemas homéricos (*Iliada*, III, 2-6), de la existencia de razas pigmeas en Etiopía, lugar de nacimiento del río Nilo. Sin embargo, la falta de nociones acerca de los pigmeos reales, que rara vez habrían sido vistos en la Antigüedad fuera de su hábitat africano, puede fácilmente haber llevado a la confusión entre los pigmeos fabulosos y los enanos reales. De hecho, el enanismo patológico parece que fue bastante común en el antiguo Egipto, debido a la extensión de la práctica de la endogamia (Johnson, 1963: 703-708; Garland, 1995; Germaise, 1996; Barret, 2017: 293-332). Así, aunque las diferencias fisionómicas pueden resultar confusas y variables, los dos tipos son esencialmente diferentes y parecen haberse empleado en las escenas nilóticas para aludir a diferentes categorías sociales.

Los pigmeos siempre son de raza negra y se representan desnudos; están asociados a paisajes simples salpicados por modestas edificaciones de material perecedero y

¹⁷ Según Meyboom (1995: cap. III, n. 205), en las imágenes nilóticas aparecen representados los “clérigos”, soldados griegos que, como compensación por los servicios prestados, habrían recibido una porción de tierra en Egipto donde se asentaron. Sin embargo, en opinión de Versluys tal hipótesis resulta poco demostrable; y más bien se estaría aludiendo a la clase alta helenizada residente en el Delta (Versluys, 2002: 275, n. 277).

aparecen involucrados en conflictos con la fauna nilótica. Los enanos, por el contrario, presentan un color de piel más claro; normalmente están vestidos a la griega; aparecen en paisajes decorados con edificios más sofisticados y realizan todo tipo de actividades que son típicas del momento de la inundación anual del Nilo. Los primeros, aparentemente representarían a la población indígena egipcia y los segundos a los habitantes griegos. En definitiva, los protagonistas de las escenas nilóticas parecen personificar la naturaleza exótica de la tierra del Nilo. Debajo de esta apariencia grotesca, sin embargo, estas imágenes parecen encerrar un significado más complejo. Su estado de felicidad, a pesar de su apariencia ridícula, ilustra la dicha que otorgan los dioses al país de Egipto a través de la inundación. Su comportamiento lascivo simboliza el poder fertilizador del Nilo y de Osiris e ilustra el júbilo de la población. En definitiva, enfatizan la ideología de la *tryphé* (Meyboom, 1995: 150-154).

7. Las tareas de los pobladores en las escenas nilóticas

Cuando el nivel de la crecida del río Nilo alcanzaba su punto máximo y resultaba satisfactorio, pues se aseguraba la subsecuente cosecha, el tiempo de *otium* llegaba a Egipto, ya que el nivel de las aguas impedía trabajar. Así, en las imágenes nilóticas se intenta representar este momento del año y encontramos a los protagonistas de las mismas envueltos en diferentes actividades.

7.1. Rituales

La inundación anual, el evento más importante del ciclo natural en Egipto, se asoció, especialmente desde el período Helenístico, con el celeberrimo mito de Isis y Osiris, asesinado por su hermano Seth que descuartizó su cuerpo sin vida y diseminó los pedazos escondiéndolos a lo largo de todo Egipto. Recompuesto el cuerpo del difunto, carente de falo (que había sido engullido por un pez nilótico, como hemos visto), Isis y Neftis –mediante la magia– consiguieron que la primera, adoptando forma de halcón, se acoplara con su esposo y concibiera a Horus (Tosi, 2004: 92-98).

Resulta importante señalar que cuando Isis buscaba el cuerpo de su marido el río estaba seco y Egipto sumido en una terrible sequía. Por tanto, el hallazgo del cadáver representa la llegada de las nuevas aguas, como ya explicara Plutarco (*Sobre Isis y Osiris*, XXXVIII, 366A): “E igual que al Nilo flujo de Osiris, así llaman y consideran a la tierra cuerpo de Isis, no a toda, sino la que el Nilo cubre, fecundándola y uniéndose a ella (...)”. Así, la unión final de Isis y Osiris constituye una representación simbólica de la fertilización anual de Egipto por la crecida del Nilo. Por ende, las imágenes nilóticas están conectadas con estos dioses a través de numerosos elementos, tales como las flores de loto –símbolo de la diosa y que recuerda, a la vez, el renacimiento de la vegetación– o los peces, heraldos de la llegada de las aguas nuevas y, a la vez, portadores de la semilla de Osiris (Versluys, 2002: 278-282; con todo detalle: Bonneau, 1964: 243-74).

El comienzo de la inundación era un evento importantísimo, que se acompañaba de diferentes festividades y celebraciones. Por ejemplo, cuando el agua alcanzaba el nivel óptimo de 16 yardas¹⁸ –que garantizaba una buena cosecha–, los sacerdotes egipcios salían del templo y, en procesión, acudían a la orilla del río donde, el sumo sacerdote, llenaba el *hydreion* con el agua sagrada del Nilo para llevarlo de vuelta al templo (*in extenso*: Bonneau, 1964: 315-420; Versluys, 2002: 279). Se puede intuir que esta era la función destinada al *hydreion* que aparece representado en la pintura de Estabia, *Villa di San Marco* (fig. 141).

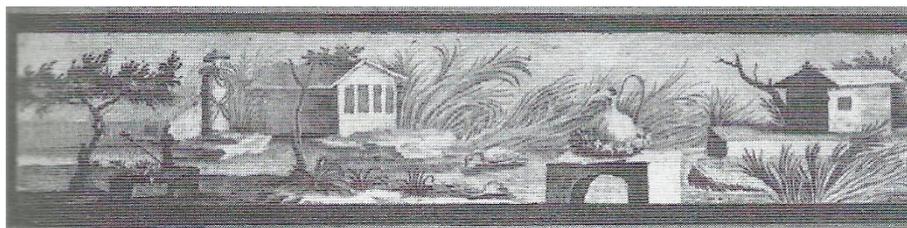


Fig. 141. Escena nilótica que decoraba el pórtico del peristilo de la *Villa di San Marco* de Estabia (Barbet y Miniero, 1999: fig. 46).

Otro de los rituales habituales consistía en arrojar ofrendas al Nilo cuando se alcanzaba el cénit de la crecida. Ocasionalmente, botes sin tripulación repletos de

¹⁸ Este nivel era indicado en los nilómetros con un símbolo especial, el *semeion*, y las ceremonias asociadas a este momento, al menos en período romano, se denominaron *Semasia* (Bonneau, 1964: 375-377).

ofrendas se lanzaban al río. Himerio (*Oraciones*, III, 14-16), escritor griego del siglo IV d. C., parece hacer referencia a esta costumbre cuando, menciona un *muriophoros holkas*, una embarcación lanzada al Nilo cargada con ánforas como ofrendas votivas (Versluys, 2002: 280). Es posible que la representación de la *Casa di Giulia Felice* (II 4, 2; Pompeya) –en la que aparecen dos pigmeos a bordo de una *horeia* repleta de ánforas, actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 9.102, pudiera hacer quizá referencia a este ritual (fig. 142).



Fig. 142. Pintura que decoraba el *triclinium* estivo de la *Casa di Giulia Felice* (II 4, 3) de Pompeya (actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 9.102) (fotografía de la autora).

En este sentido, Heródoto (II, 60), a propósito de la descripción de una festividad popular celebrada en la ciudad de Bubastis, describe gráficamente –en alusión a la gran embarcación egipcia denominada *Baris*– lo que se representa en muchas de las escenas nilóticas: “Pues bien, cuando se trasladan a la ciudad de Bubastis, hacen lo siguiente: resulta que hombres y mujeres navegan juntos y, en cada *baris*, va un gran número de personas de uno y otro sexo; algunas mujeres llevan crótalos y los hacen repicar; algunos hombres, por su parte, tocan la flauta durante todo el trayecto, mientras que el resto de las mujeres y hombres cantan y tocan palmas. Y cuando, en el curso de su travesía, llegan a la altura de alguna otra ciudad, acercan la *baris* a tierra y hacen lo siguiente: mientras algunas mujeres siguen haciendo lo que he dicho, otras se burlan a voz en grito de las de

la ciudad en cuestión, otras bailan y otras, de pie en la embarcación, se desnudan. Esto es lo que hacen a su paso por todas las ciudades ribereñas. Y cuando llegan a Bubastis, celebran la fiesta ofreciendo grandes sacrificios y se consume más vino de uva en esa fiesta que en todo el resto del año. Y, al decir de los lugareños, sin contar los niños, entre hombres y mujeres, se reúnen hasta setecientas mil personas”.

En este sentido, parece que las representaciones de *symplegmata* que aparecen en las escenas nilóticas, podrían estar relacionadas, en primera instancia, con las festividades de la crecida, especialmente cuando tienen lugar en las riberas o a bordo de embarcaciones, como extraemos del pasaje de Heródoto. De hecho, durante los primeros siglos de nuestra era, encontramos una extensa literatura en la que se destaca el carácter pernicioso de ciudades como Alejandría o Canopo, donde las prácticas libertinas eran harto habituales (Clarke, 2003). Del mismo modo, la representación de danzas obscenas puede relacionarse con los *cinaedoi* romanos que, en origen, además de bailarines, ejercieron de bufones para entretener a las altas esferas de la sociedad. No obstante, posteriormente, en el siglo I d. C. el término *cinaedus* adquirió la connotación de “hombre pasivo”, por lo que las escenas de *symplegma* protagonizadas por dos hombres egipcios pudieron asociarse con este concepto romano (Richlin, 1993: 522-573; Karras, 2000: 1250-1265). Como veremos en el capítulo 9, diferentes significados se esconden detrás de este tipo de representaciones obscenas o sexuales.

Del mismo modo, es conocido que para la celebración del culto isíaco resultaba esencial la música. Así, además del sistro, se utilizaban también la flauta, el arpa, los crótalos o el *scabellum*. En algunas imágenes nilóticas –como en el caso de la escena F 13 que decora uno de los muros del *Columbario de la Villa Doria Pamphili* (cat. n° 4)– nuestros deformes protagonistas aparecen tocando diferentes instrumentos musicales; y, en concreto, Wootton identifica el *scabellum* en este espacio: es posible que estemos ante la representación de algún ritual relacionado con Isis (Wootton, 2004: 243-252).

Por último, no debemos pasar por alto que en numerosas imágenes nilóticas encontramos a diferentes personajes realizando ofrendas votivas en templos y altares (cat. n°s 09, 10, 11, 29, 31 y 42). Como ya hemos indicado, probablemente, estas actividades respondan a la gratitud del pueblo para con sus divinidades, que, benevolentes, les han proporcionado una crecida favorable.

7.2. Lucha con la fauna nilótica

Los cocodrilos y los hipopótamos eran animales temidos, pues, además de tener la capacidad de causar graves daños a los habitantes del Nilo, eran asociados a Seth. Por ello, al principio de la inundación y coincidiendo con la festividad del Año nuevo, el faraón, actuando como Horus, llevaba a cabo una matanza ritual de ambas bestias, entre otros lugares en el templo de Edfú. Allí los animales eran sacrificados en el estanque del santuario ante la atenta mirada del rey. Tras su victoria, este era coronado como nuevo Horus –sucesor de Osiris– y, después, las víctimas eran presentadas como ofrendas votivas a los dioses. De este modo, la representación de lucha entre los habitantes de Egipto y los hipopótamos podría asociarse específicamente al momento de la inundación, aunque, de modo general, era una práctica relativamente común en el país. Del mismo modo, la caza de aves típicas que habitaban en las marismas del Nilo constituía el pasatiempo preferido de los egipcios (Griffiths, 1958: 75-85; Dunand, 1973: 241-244; Ritner, 1989: 103-117).

En cuanto a los cocodrilos, por otra parte, fueron objeto de veneración en Egipto desde tiempos prehistóricos, como demuestran los hallazgos de amuletos de terracota en forma de cocodrilo que datan de época Protodinástica. Así, aunque indudablemente los habitantes del Nilo llevaban este tipo de talismanes para protegerse de los ataques del animal, que eran frecuentes, en época faraónica, el cocodrilo, adorado bajo el nombre egipcio de *Sobek*, se convirtió en el símbolo de la inundación. Es más, debido a que las hembras de esta especie aovan justo antes de la crecida del río, el cocodrilo adquirió una especie de capacidad adivinatoria, convirtiéndose en el “profeta” de la inundación (Bonneau, 1964: 299-303; Molcho, 2014: 181-193).

En este sentido, como aducen Versluys y Meyboom (2000: 111-127) –a propósito de la interpretación de un mosaico procedente de Roma¹⁹– en algunas imágenes nilóticas podríamos estar ante la representación de un ritual conocido gracias a los textos antiguos, que consiste en la alimentación de los cocodrilos por parte de los sacerdotes egipcios: en

¹⁹ Se trata de un fragmento de mosaico policromo de 247 x 238 cm. que forma parte de la colección del Museo Nazionale Romano (Palazzo Massimo alle Terme) –inv. n° 125.535–, que, a pesar de que Versluys y Meyboom (2000: 111-127) datan alrededor del año 30 a. C., posteriores estudios demuestran que debe datarse durante la segunda mitad del siglo II d. C. (Gasparri y Paris, 2013, fig. 326, pp. 448-449; Mouriki, 1983: 458-488).

Arsinoe-Krokodeilopolis (el-Fayum) los cocodrilos sagrados eran venerados, criados y alimentados en piscinas situadas junto a los templos (Molcho, 2014: 181-193). De hecho, además de la descripción de Estrabón (XVII, 1, 38), conservamos un papiro que narra el viaje de Lucio Mumio hasta el Delta del Nilo en el año 112 a. C. y exigió al gobernador provincial que lo recibiera y le llevara a Arsinoe, para ver cómo eran cebados los cocodrilos sagrados (Kitchell, 2014: 37-39).

Por otra parte, según Casio Dión (LV, 10, 8) una de las festividades que se celebraron en el templo de *Mars Ultor* en Roma en el año 2 a. C., consistió en la caza de 36 cocodrilos que aguardaban en el Circo Flaminio inundado. Además de la diversión que proporcionaba esta tradición faraónica, en esta ocasión los animales simbolizaban al Egipto conquistado (Versluys, 2002: 281).

En suma, los habitantes egipcios, especialmente cuando aparecen caricaturizados como enanos o pigmeos, son frecuentemente representados luchando contra la fauna nilótica –cocodrilos, hipopótamos y grandes aves–, lo que puede ser explicado de dos maneras. En primer lugar, una batalla entre los hombres pequeños y las grandes bestias debía producir un efecto cómico, algo que en varios casos fue acentuado por el artista a través de la utilización de ciertos detalles que intentaban subrayar la cobardía de los protagonistas. En este sentido, en numerosas pinturas de lucha contra la fauna nilótica, los pigmeos son representados defecando, un *topos* de la literatura aristotélica cuya finalidad no sería otra que la de subrayar el efecto burlesco de la pintura (Cèbe, 1966: 348-350).

En segundo lugar, es posible que estas escenas no sean más que la traslación de una realidad concreta. En cuanto a la representación de la batalla entre cocodrilos y egipcios, precisamente, existía una larga tradición –cuyo origen se atribuye al pintor Sotades, en el siglo V a.C., cuyos ritones con lucha de cocodrilos contra pigmeos fueron conocidos incluso en el Imperio Persa (Hermay, 2004: 43-50)–, que se habría perpetuado en los paisajes del Nilo (Versluys, 2002: 283-284).

En último término, según Plinio (*Historia natural*, VIII, 41), Claudio Eliano (*Sobre la naturaleza de los animales*, X, 21 y 24) existían unos hombres pequeños (*Mensura eorum parva*), los Tentiritas, que habitaban una de las islas del Nilo en su margen izquierda y eran los únicos que se atrevían a atacar a los cocodrilos. No tenían reparo en nadar en las aguas del río, montaban sobre sus espaldas como si fueran jinetes y, cuando los animales se volvían para defenderse, les insertaban una estaca en las fauces

abiertas, dejándolos inermes (McDaniel, 1932: 260-271). Estrabón (XVII, 1, 44) apostilla que estos tentiritas llegaron a actuar en Roma como domadores de cocodrilos.

A continuación incluimos un cuadro en el que se especifica el tipo de interacción que muestran los pobladores de las escenas nilóticas con los cocodrilos y los hipopótamos.

Procedencia		Cocodrilo	Hipopótamo
Roma, Casa baños Constantino		Cocodrilo siendo atacado por un pigmeo	Hipopótamo que sale del agua
Roma, <i>Casa di Livia</i>		Cocodrilo con las fauces abiertas	
Roma, <i>Aula Isiaca</i>			Dos pigmeos se enfrentan a un hipopótamo
Roma, <i>Columbario</i> <i>Villa Doria</i> <i>Pamphili</i>	Escena C 12	Cocodrilo que sale del agua con las fauces abiertas y tres pigmeos le hacen frente	
	Escena E 4		Un hipopótamo amenaza una embarcación ocupada por tres pigmeos. El situado en la popa defeca en dirección al animal
Ostia, Tumba 22, <i>Via Laurentina</i>		El cocodrilo observa a los pigmeos que navegan en embarcaciones	
Pompeya, <i>Casa del Criptoportico e del Sacello Iliaco (I 6, 2)</i>		Según <i>PPM</i> , aunque no creemos que sea un cocodrilo	

Pompeya, Casa dei Ceii (I 6, 15)		Cocodrilo nada en el agua	Pigmeo cabalga sobre los cuartos traseros de un hipopótamo y se dispone a golpear al animal con una piedra, mientras otros tres pigmeos intentan alcanzarlo con proyectiles desde la otra orilla del río
Pompeya, Casa dell'Efebo o di P. Cornelius Tages (I 7, 11)	Lado oriental del pódium	Cocodrilo con las fauces abiertas bajo una escena de <i>convivium</i>	
	Lado occidental del pódium	Cocodrilo que se acerca al lugar donde se produce un <i>convivium</i>	
	Espacio suroccidental del pódium	Cocodrilo acechando en la orilla a un pigmeo que camina ayudado por un bastón	
Pompeya, Casa de Menandro (I 10, 4)		Cocodrilo que avanza como si quisiera enfrentarse a dos pigmeos	
Pompeya, Casa del Primo Piano (I 11, 15)			Dos hipopótamos entre la vegetación
	Muro norte	Cocodrilo	Hipopótamo sobre el que cabalga un pigmeo

Pompeya, Casa di Giulia Felice (II 4, 3)	Muro sur	Pigmeo cabalga sobre un cocodrilo	Dos hipopótamos entre la vegetación
	Muro este	Cocodrilo	
	Museo Arqueológico Nacional de Nápoles inv. n° 8.608		Hipopótamo
	Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 8.732	Cocodrilo	
Pompeya, Casa di Apollo (VI 7, 23)		Pigmeos intentan dar caza a un cocodrilo	
Pompeya, Terme Stabiane (VII 1, 8)	Habitación F	Entre las plantas acuáticas, un cocodrilo abre sus fauces	
	Habitación G	Dos personajes intentan dar caza a un cocodrilo	

Pompeya, Casa delle Quadrighe (VII 2, 25)	Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 27.698	Un cocodrilo de aproxima a la embarcación de manera amenazante	Un hipopótamo de aproxima a la embarcación de manera amenazante
	Viridarium	Un pigmeo huye de un cocodrilo	
Pompeya, Casa della Caccia Antica (VII 4, 48)	Tablinum, muro este	Un cocodrilo muerde la cabeza de un animal ensillado	Hipopótamo (o rinoceronte) gira su cabeza Dos pigmeos se aproximan hacia un hipopótamo (o rinoceronte)
	Viridarium	Un cocodrilo ataca una papyrella ocupada por tres pigmeos	
Pompeya, Templo di Apolo (VII 7, 32)		Un pigmeo intenta dar caza a un animal no reconocible que podría ser un cocodrilo	Un pigmeo desnudo lucha contra un hipopótamo
		Un hipopótamo devora a un cocodrilo	
		Un pigmeo cabalga a lomos de un cocodrilo sosteniendo dos pares de varillas	

Pompeya, Casa del Banchiere o della Regina d'Inghilterra (VII 14, 5)		Es posible que en esta vivienda hubiera hipopótamos, pues la descripción que realizó Fiorelli en 1875 (Fiorelli, G. <i>Descrizione di Pompei</i> . Nápoles, 1875, p. 301) afirma que el podio de este ambiente se “adornaba con dos pinturas que ahora ya no existen, compuestas por varias figuras cuadrúpedos”	
Pompeya, Casa di Ma. Castricius (VII 16 (Ins. Occ.), 17)		En esta escena aparecen tres cocodrilos. Uno de ellos devora a un pigmeo y otro se enfrenta a un perro	En esta escena aparecen tres hipopótamos. Uno bebe agua, el otro se enfrenta a un pigmeo y el tercero es atacado por un pigmeo
Pompeya, Casa delle Colombe a Mosaico (VIII 2, 34-35)		Un pigmeo, armado con escudo y lanza, ataca a un cocodrilo	Un hipopótamo
Pompeya, Casa del Medico (VIII 5, 24)	Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 113.195	un pigmeo intenta repeler el ataque de un cocodrilo –que aparece representado con las fauces abiertas–, agitando los objetos que porta, que son poco reconocibles	Un hipopótamo, que está siendo golpeado con una lanza por un pigmeo que está sobre él, ha volcado la <i>horeia</i> en la que navegaban otros cuatro personajes y está devorando a uno de ellos
	Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 113.196		un personaje que está siendo devorado por un hipopótamo mientras otro pigmeo, que cubre su cabeza con un elemento cónico (<i>pileus</i>), tira de él tratando de ayudarlo. Sentado sobre el animal, un tercer pigmeo trata de herirlo con un mazo

Pompeya, <i>Casa dello Scultore</i> (VIII 7, 24.22)		Un cocodrilo, tumbado en la orilla entre una palmera y un papiro, abre las fauces en dirección a las nalgas de un bailarín que se defiende defecando	
Pompeya, <i>Tempio di Iside</i> (VIII 7, 28)	Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 8.539	Un cocodrilo descansa entre las plantas acuáticas	
	Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 8.607	Un cocodrilo descansa tumbado en la orilla	
Pompeya, <i>Casa dei Pigmei</i> (XI 5, 9)	Muro norte	En esta escena aparecen dos cocodrilos. Uno parece dirigirse al personaje que se apoya al extremo de un puente. El otro sale del agua persiguiendo a dos pigmeos mientras un tercero lanza un proyectil sobre él	Un hipopótamo se ubica entre los juncos con las fauces abiertas, en actitud amenazante

	Muro sur	Un pigmeo, situado al final de un embarcadero, sosteniendo un escudo en alto se dispone a lanzar un proyectil contra un cocodrilo que se encuentra en el agua	
Pompeya, Casa IX 5, 14-16	Muro norte	Un cocodrilo se aproxima a una embarcación ocupada por pigmeos	
	Muro oeste	Un pigmeo combate con un cocodrilo	Un pigmeo persigue a un hipopótamo
Pompeya, Casa del Centenario (IX 8, 3.7)	Muro este	Un cocodrilo	Un hipopótamo
	Muro oeste	Dos cocodrilos	Un hipopótamo
Pompeya, Termas Suburbanas	Muro este	Un cocodrilo entre los dos islotes Un cocodrilo nada en el agua	Un hipopótamo entre los dos islotes Un hipopótamo emerge del agua con las fauces abiertas
	Muro oeste	Un cocodrilo	
Herculano, Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 8.561		Un cocodrilo y un hipopótamo	

Estabia, <i>Villa di San Marco</i>	Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 8.510	Un personaje, armado con una lanza y un escudo, ataca a un cocodrilo	
	Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 8.511	Un cocodrilo	
	Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 8.512	Un cocodrilo ataca a un asno que, cargado de ánforas, bebe en el río	

Tabla 5. Tipo de interacción que muestran los pobladores de las escenas nilóticas con los cocodrilos y los hipopótamos

7.3. Escenas sexuales

A pesar de que se han catalogado alrededor de 90 posturas sexuales para las pinturas de la Antigüedad, como es posible observar en la siguiente tabla, únicamente aparecen representadas dos en las escenas nilóticas (Forberg, 1996: 205-208): la posición *a tergo* –exclusivamente encontrada cuando la cópula sexual se lleva a cabo a bordo de un barco que surca el Nilo²⁰ (cat. n^{os} 19 y 28)– y la postura *Venus pendula anversa* –se representa cuando la unión amorosa se produce en las riberas, normalmente en relación a un banquete (cat. n^{os} 10 y 28)– (Meyboom y Versluys, 2007: 170-208).

<i>Casa</i>	Procedencia	Localización actual de la pieza	Localización actual de la pieza	Postura sexual	Entorno en el que se produce la cópula
<i>Casa dell'Efebo</i> (I 7, 11)	Pompeya	<i>in situ</i>	<i>podium del triclinium</i> estivo	<i>venus pendula anversa</i>	bajo un <i>velum</i> , a orillas de río Nilo
<i>Casa delle Quadrighe</i> (VII 2, 25)	Pompeya	Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n ^o 27.702	peristilo	<i>a tergo</i>	a bordo de una embarcación que surca las aguas del Nilo
		Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n ^o 27.698		sexo entre dos hombres y una mujer: la mujer, que se sitúa en el centro, es	a bordo de una embarcación que surca las aguas del Nilo

²⁰ Las escenas sexuales en barcos podrían estar quizá relacionadas con la festividad celebrada en Bubastis, según Heródoto (II, 59-60) –cuyo texto hemos reproducido más arriba, al aludir a la nave llamada *baris*–, en honor a la diosa Bastet (asimilada a Isis y a Artemisa), que aclamaba la fertilidad del Nilo; o acaso con otras festividades alusivas a la crecida (Meyboom y Versluys, 2007: 170-208).

				penetrada por uno de los hombres por detrás (<i>a tergo</i>), mientras le practica una felación al otro	
<i>Casa del Médico</i> (VIII 5, 24)	Pompeya	Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n°113.196	peristilo	<i>venus pendula anversa</i>	bajo un <i>velum</i> , a orillas de río Nilo
				<i>a tergo</i>	a bordo de una embarcación que surca las aguas del Nilo

Tabla 6. Relación de pinturas nilóticas que contienen escenas sexuales explícitas.

7.3.1. *A tergo/prona*

El hombre penetra a la mujer desde atrás, en un contacto conocido en la antigua Roma como *coitus more ferarum* (“sexo a la manera de los animales”). Se trata de una postura sexual ampliamente representada en el caso de cópula entre parejas heterosexuales en numerosos frescos pompeyanos. Esta *figura Veneris* es definida por Krenkel (1985: 55) con el término *prona*. En Grecia el término $\chi\upsilon\pi\tau\epsilon\upsilon\nu$ era utilizado para describir la postura en la que uno de los participantes se inclinaba para facilitar el coito *a posteriore* (vaginal o anal), tanto en relaciones homosexuales como heterosexuales. Sobre todo en la Hélade esta postura indicaba la superioridad masculina, pues se obligaba a la mujer a adoptar una posición sumisa y además era considerada inmoral e identificada con la prostitución (Aristófanes, *Lisístrata*, 231; *Pluto*, 149-152). Sin embargo, a pesar del apelativo negativo esta representación de *coitus a tergo* entre parejas homosexuales y

heterosexuales aparece en numerosos objetos griegos y romanos (figs. 143 y 144) (Jacobelli, 1995: 48-49).



Fig. 143. Ejemplo de representación del coito *a tergo* procedente de la *Casa del Re di Prussia* (VII 9, 33), Pompeya, hoy conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 27.690 (Guzzo y Scarano Ussani, 2000: 17).



Fig. 144. Ejemplo de representación del coito *a tergo* de procedencia desconocida, hoy conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 27.696. (Guzzo y Scarano Ussani, 2000: 49).

Por su parte, Dover (1978: 105-106), en su análisis de vasos griegos, aventura que la mayoría de las imágenes representan una penetración anal en lugar de vaginal. Si tenemos en cuenta que estas imágenes están protagonizadas por ἑταῖραι (prostitutas), es cierto que la penetración anal, como indica el autor, tendría la ventaja de evitar el embarazo.

7.3.2. *Venus pendula anversa*

Conocida en griego como περιβασω, esta postura sexual es muy común en la imaginería erótica romana y aparece representada con numerosas variantes sobre muy diversos soportes (figs. 145 y 146). Apuleyo (*Metamorfosis*, II, 17, 4) define esta posición como *Venus pendula*, que no difiere demasiado de la forma ἰππικώτατον (= *mulier equitans*. Aristófanes, *Lisístrata*, 677), *Agitare equum* (Horacio, *Saturnales*, II, 7, 50: *Agitavit equum lasciva supinum*), *vehere quo* (Ovidio, *Arte de amar*, III, 777: *Parva vehatur equo*) o *Hectoreus equus* (Marcial, XI, 104), en alusión directa los encuentros amorosos entre Héctor y Andrómaca (*Masturbabantur Phrygii post ostia servii / Hectoreo quotiens sederat uxor equo*. “Detrás de las puertas se masturbaban los esclavos frigios cada vez que Andrómaca monta el caballo de Héctor”) (Moreno Cartelle, 1991: *passim*; Clarke, 2001).

Esta modalidad del coito se podría definir verbalmente de manera específica con *sedere*, usado como *verbum venereum* por Ovidio (*Arte de amar*, III, 778), Petronio (*Satiricón*, 126, 10; 140, 7) y Marcial (XI, 104, 14). (Jacobelli, 1995: 32-41; Clarke, 2001: 216-218).



Fig. 145. Ejemplo de representación del coito en la postura *Venus pendula* de procedencia desconocida (actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 27.689) (Guzzo y Scarano Ussani, 2000: 51).



Fig. 146. Fragmento de bol de *terra sigillata* en el que aparece un ejemplo de representación del coito en la postura *Venus pendula* procedente de Arezzo (1-25 d. C.) conservado en el Ashmolean Museum (inv. n° AN 1966.254) (fotografía de la autora).

La posición de *Venus pendula*, en la que el hombre se reclina y la mujer se pone en cuclillas sobre él –ya sea de manera enfrentada o de espaldas–, es la más característica de toda la imaginería erótica romana. Todas las variantes de esta postura presentan el

ideal de libertad de la mujer –que domina el encuentro amoroso– y requieren su posición activa en el coito. Algunos autores, como Eva Cantarella, aseguran que los hombres se sentían en desventaja psicológica, pues se considera a la mujer como la parte dominante de la pareja, invirtiéndose el papel social tradicionalmente admitido. La frecuencia con la que aparece esta práctica sexual, por tanto, nos hace suponer que resultaba especialmente estimulante para sus espectadores (Jacobelli, 1995: 32-41; Cantarella, 1998: 77-84; Varone, 2001: 28-30).

7.3.3. Escena de *ménage à trois*

En la escena nilótica de la *Casa delle Quadrighe* (VII 2, 25) de Pompeya (actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 27.698; cat. n° 19) se representa la unión sexual entre dos hombres y una mujer en el interior de una embarcación (fig. 147). Incluso en la situación humorística que el género comporta, el papel de la mujer es muy similar al que encontramos en algunas escenas de tríos de vasos griegos (fig. 148): a la mujer, en el medio, se le exige que satisfaga a varios hombres a la vez (Jacobelli, 1995: 51).



Fig. 147. Detalle central de la escena nilótica que decora uno de los muros de la *Casa delle Quadrighe* (VII 2, 25) (actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 27.698) que muestra un trío sexual entre dos hombres y una mujer (fotografía de la autora).



Fig. 148. Detalle de la decoración de una copa negra de figuras rojas realizada por el pintor Byrgos (c. 480 a. C.). Entre la escena de orgía destaca esta imagen en la que la mujer, en el centro, es penetrada por el hombre que está detrás de ella, mientras se le exige practicar una felación al que tiene delante (Johns, 1989: 130, fig. 108).

A diferencia de las otras escenas sexuales, apenas encontramos paralelismos iconográficos para este trío. En un medallón procedente de las excavaciones realizadas en La Solitude (fig. 149) se representa un complejo trío con la mujer en medio. Los hombres aparecen reclinados encima de una cama, a derecha e izquierda, con las piernas estiradas por debajo de la mujer, que está sentada a horcajadas encima de ambos con una palma en la mano, símbolo de la victoria que la fémima mantiene en alto para simbolizar su éxito en duplicar su placer. Por desgracia, solo se ha conservado de manera fragmentaria, por lo que resulta imposible reconstruir la leyenda (Clarke, 2003: 145).



Fig. 149. Medallón procedente de las excavaciones de La Solitude en el que se representa un trío (Clarke, 2003: 145, fig. 98).

En una lucerna del siglo I d.C. procedente de Kavousi (Creta), hoy en el Museo de Heraclión, se representa otro *ménage à trois* de pie (fig. 150), pero en este caso la posición de los hombres –uno de cara a la mujer y otro detrás de ella– indica que uno la está penetrando por el ano y el otro por la vagina. En las escenas sexuales los candiles revisten un simbolismo especial, pues, como relata la *Antología Palatina*, únicamente los más libertinos hacen el amor en una habitación bien iluminada. Del mismo modo, son numerosos los autores que –frente a la casta oscuridad del tálamo conyugal– que indican cómo las prostitutas colocan candiles en sus alcobas (Clarke, 2003: 145-146; Guzzo y Scarano Ussani, 2000: 17-25).



Fig. 150. Lucerna procedente de Kavusi (Creta), actualmente conservada en el Museo de Heraclión, en la que se representa otra escena de trío (Clarke, 2003: 146, fig. 99).

Muchas son las fuentes literarias que hacen referencia al sexo grupal de varios tipos. Podemos hallar menciones del mismo en la obra de Catulo, en la de Propertio y en la *Antología Palatina*. Según Marcial (XII, 43), el poeta Sabelo, en su intento por superar los manuales de sexo de Elefantis, describió la práctica sexual que denominó del “encadenamiento”, mientras, por su parte, Suetonio, refiriéndose al emperador Tiberio, utiliza la frase: *Triplici serie connexi* para describir a los muchachos y muchachas que practicaban el sexo en grupo para entretener al emperador: “En su retiro de Capri tenía una habitación destinada a sus desórdenes más secretos, guarnecida de lechos en derredor. Allí un grupo elegido de muchachas y jóvenes disolutos, reunidos de todas partes, y algunos que habían inventado monstruosos placeres, y a los que llamaba sus “maestros de voluptuosidad”, formaban entre sí triple cadena, y entrelazados de esta manera se prostituían en su presencia para despertar, por medio de este espectáculo, sus lánguidos deseos” (*Tiberio*, XLIII). También en las inscripciones halladas en Pompeya, Herculano y Ostia –estas últimas del siglo II– se pueden observar frecuentes referencias al sexo en grupo (Montero Cartelle, 1990, *passim*).

Como hemos apuntado anteriormente, la vergüenza y la impureza del acto de la felación recae, en este caso, completamente sobre la mujer, que es la que la practica: la

penetración por parte del hombre, elemento activo –ya por sea por la vagina, el ano o la boca–, es una actuación irreprochable; mientras que el protagonista receptivo o pasivo es culpable (Clarke, 2001: 236).

7.4. Tareas cotidianas

Como ya hemos indicado, cuando el nivel de las aguas impedía continuar con las tareas agrícolas, se instauraba un período de *otium* en el país del Nilo. Por ello, lo más habitual es que encontremos a los protagonistas de las escenas nilóticas en situaciones distendidas –tales como la participación en *convivia*, disfrutando de paseos y conversaciones a la orilla del río y descansando–, así como realizando otras actividades cotidianas, tales como la pesca o la alimentación de los animales domésticos.

Por otra parte, como también ha sido mencionado, cuando se alcanzaba el cénit de la inundación anual, gran parte de las tierras de Egipto quedaban anegadas, lo que posibilitaba la navegación. Por ello, era el momento idóneo para transportar todo el grano recogido durante la cosecha hasta Alejandría. Esto solo podía llevarse a cabo cuando las aguas de los canales habían alcanzado un nivel suficiente como para permitir el tránsito mediante pequeñas embarcaciones que acarreaban el cereal. Del mismo modo, solo cuando el caudal del Nilo tenía la altura precisa, las grandes naves podían remontar el curso del río hasta alcanzar el Delta alejandrino. Así, según Versluys (2002: 284-285), el transbordo de cereal era una actividad propia del momento de la inundación, que aparece claramente representado en las imágenes de las fichas del catálogo número 31 y 38, como indican los postes de transporte.

Del mismo modo, en algunas escenas nilóticas encontramos representaciones que nos ilustran acerca de cómo se llevaba a cabo otra actividad esencial: la gestión del agua. Así, el *shaduf* es la máquina elevadora más antigua de Egipto. Como se representa en los muros de la tumba tebana de Ipy en Deir el-Medina (fig. 151), se trata de un sistema de polea que permite la extracción de agua con menor esfuerzo. Una percha horizontal de longitud variable pivota sobre un montante vertical. El brazo más largo de la percha sostiene un contrapeso –a menudo una piedra de dimensiones considerables– y en el otro extremo de esta pende un recipiente de una soga o varilla (Hairy, 2011: 556-559).



Fig. 151. Detalle de uno de los frisos de la tumba de Ipuy (Tebas, Deir el Medina) del Imperio Nuevo, XIX Dinastía, en el que aparece representado un shaduf (Hairy, 2011: 557, fig. 4).

Por otra parte, el tornillo de Arquímedes es un sistema en espiral de elevación de agua que habría sido inventado por Arquímedes (287-212 a. C.), uno de los grandes representantes de la ciencia helenística. Se trata de una máquina gravimétrica helicoidal utilizada para la elevación de agua. Se basa en un tornillo que se hace girar dentro de un cilindro hueco, situado sobre un plano inclinado, y que permite elevar el fluido situado por debajo del eje giratorio (fig. 152). Diodoro de Sicilia –siguiendo sendos pasajes de Agatárquides de Cnido y de su propio escolarca estoico, Posidonio de Apamea– confirma que este artilugio se usaba por parte de los egipcios para regar y para drenar las tierras (I, 34 y V, 37). El ingenio fue adoptado por los romanos, según demuestra Vitruvio en un largo pasaje (V, 12; X, 8 y X, 11); y bajo el nombre de *cochlea*, que significa “caracol”, se popularizó en el mundo mediterráneo en la segunda mitad del I milenio a. C. (Hairy, 2011: 559-562; Nenna, 2008: 15-29).



Fig. 152. Fotografía que muestra la utilización del tornillo de Arquímedes en Fayum en los años 70 (Hairy, 2011: 561, fig. 8).

A continuación, incluimos una tabla en la que quedan reflejadas las actividades que realizan los protagonistas de las escenas nilóticas y la frecuencia con la que aparecen representadas.

		Luchando con fauna nítotica	Cazando aves	Navegando	Pescando	Realizando ofrendas	Tocando instrumentos musicales	Bailando	Participando de un <i>convivium</i>	Escena de <i>symplegma</i>	Gestionando agua	Paseando, conversando
Roma	Regio VI, Casa cercana a los Baños de Constantino	✓	✓									
	Regio X, <i>Casa di Livia</i>			✓								
	Regio X, Aula Isiaca	✓										
	Regio XIV, Columbario <i>Villa Doria Pamphili</i>	✓		✓			✓	✓				✓
Ostia	<i>Casa delle Volte Dipinte</i> (III 5, 1)			✓								
	Tumba 22, Via Laurentina		✓	✓								
Pompeya	<i>Caupona</i> (I 2, 24)											
	<i>Casa del Criptoportico e Casa del Sacello Iliaco</i> (I 6, 2)											
	<i>Casa dei Ceii</i> (I 6, 15)	✓		✓	✓	✓						✓

<i>Casa dell'Efebo o di P. Cornelius Tages (I 7, 11)</i>			✓	✓	✓			✓	✓	✓	✓
<i>Casa de Menandro (I 10, 4)</i>	✓				✓						✓
<i>Casa del Primo Piano (I 11, 15)</i>											
<i>Casa di Giulia Felice (II 4, 3)</i>	✓		✓				✓		✓		✓
<i>Casa del Gemmarius (II 9, 2)</i>											
<i>Casa de Sallustio (VI 2, 4)</i>			✓						✓		✓
<i>Casa di Apollo (VI 7, 23)</i>	✓										
<i>Casa dei Dioscuri (VI 9, 6.7)</i>						✓		✓			
<i>Terme Stabiane (VII 1, 8)</i>	✓					✓			✓		✓
<i>Casa delle Quadrighe (VII 2, 25)</i>	✓		✓						✓		
<i>Casa della Caccia Antica (VII 4, 48)</i>	✓		✓								
<i>Tempio di Apollo (VII 7, 32)</i>	✓			✓							✓
<i>Casa del Banchiere o della Regina</i>											

<i>d'Inghilterra</i> (VII 14, 5)												
<i>Casa di Ma. Castricius</i> (VII 16 (<i>Ins. Occ.</i>), 17)	✓											
<i>Complesso a sei piani delle Terme del Sarno</i> (VIII 2, 17-21)												
<i>Casa con ninfeo</i> (VIII 2, 28)									✓			
<i>Casa delle Colombe a Mosaico</i> (VIII 2, 34-35)	✓											
<i>Casa dell'Imperatore Giuseppe II</i> (VIII 2, 38-39)	✓								✓			
<i>Casa del Medico</i> (VIII 5, 24)	✓	✓				✓		✓	✓			
<i>Casa dello Scultore</i> (VIII 7, 24.22)			✓		✓		✓	✓				
<i>Tempio di Iside</i> (VIII 7, 28)				✓								
<i>Casa dei Pigmei</i> (IX 5, 9)	✓		✓		✓							✓
<i>Casa IX 5, 14-16</i>	✓								✓			
<i>Casa del Centenario</i> (IX 8, 3.7)				✓								

	Termas Suburbanas	✓					✓		✓	
	Tumba de <i>Vestorius Priscus</i>		✓			✓	✓			
	<i>Villa dei Misteri</i>									✓
	<i>Villa di Diomede</i>									
	Pompeya VI 5					✓	✓		✓	
	Pompeya VII 4	✓								
	Pompeya IX 6									
	41. Pompeya		✓							
	42. Pompeya				✓			✓		✓
	43. Pompeya		✓							
	44. Pompeya				✓					
45. Pompeya	✓		✓							
Herculano	<i>Casa dei Cervi</i> (IV, 21)									
	Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 8.561									
	Museo Arqueológico		✓							

	Nacional de Nápoles, inv. n° 8.566											
Estabia	<i>Villa di San Marco</i>	✓									✓	✓
Oplontis	<i>Villa di Poppaea</i>				✓							✓
Procedencia desconocida	Península itálica (J. Paul Getty Museum, inv. n° 72.AG.86)			✓								
	Procedencia desconocida											✓

Tabla 7. Actividades que aparecen representadas en las pinturas nilóticas.

CAPÍTULO 9. INTERPRETACIONES ICONOLÓGICAS

En lo que se refiere a la interpretación de escenas las nilóticas, parece primordial el estudio iconológico de los contextos. Simplificando, una descripción iconográfica y un estudio iconológico proporcionan información acerca de la localización de la representación a nivel abstracto, mientras que un examen del contexto directo lo hará a nivel práctico y contextual. La combinación de ambos análisis resulta extremadamente importante para la reconstrucción de la función de la decoración. Todos los paisajes nilóticos y muchos de los elementos que contienen apuntan, por supuesto, a la inundación del río Nilo –nivel abstracto–, pero su localización en ciertas estancias podría apuntar a razones prácticas o personales –nivel práctico y contextual–. Así, diferentes escenas egipcias, ejecutadas en el mismo período, pueden ser interpretadas tanto como decoración exótica cuanto con otro valor intrínseco (Syndram, 1999: 56).

En primer lugar, debe tenerse en cuenta el carácter específico del paisaje nilótico: las escenas no son representaciones aleatorias de Egipto, sino descripciones de la inundación anual. La vitalidad de las aguas del río, que fertilizaban el país, causó un enorme asombro en la Antigüedad; y, en sentido iconológico, las escenas nilóticas, por lo tanto, parecen aludir a la fertilidad y a la abundancia, al igual que lo hacen –por ejemplo– las representaciones de carácter dionisiaco o báquico (V.V.A.A. 1986; Zanker, 1998; Detienne, 2003; Cain, 2010: 45-62; Manfredi, 2010: 15-26).

Uno de los ejemplos más notables e ilustrativos de esta asociación son las llamadas “Aclamaciones del Nilo”: en Egipto, los evergetas, al igual que el Nilo, eran aclamados por su poder benefactor (Merkelbach, 1988: 65-66), de manera que la interpretación de las escenas nilóticas como motivos de la *tryphé* oriental encaja perfectamente con la función recreativa de algunas estancias de las viviendas romanas (Meyboom, 1995: 89; Zanker, 1999: 41-42).

Sin embargo, como veremos en los siguientes epígrafes, esta interpretación generalizada del género nilótico resulta un tanto superficial, pues en la mayoría de los casos el contexto ayuda a dilucidar la función específica de esta *tryphé*. Así, para un

adepo al culto isíaco, las escenas nilóticas podrían hacer referencia a la diosa de la inundación y a su divina Providencia; para un comerciante de grano, las mismas representaciones podrían aludir a la riqueza que Egipto le garantizaba a él y a su familia; en la modesta vivienda de un ciudadano pompeyano, el paisaje nilótico podría hacer alusión al sentimiento general de abundancia y felicidad; en un ninfeo, la inundación del Nilo haría referencia al agua refrescante; en un contexto imperial, las representaciones egiptizantes podrían rememorar la batalla de *Actium*. En consecuencia, aunque las escenas nilóticas sean, principalmente, motivos de *tryphé*, su significado específico puede diferir enormemente dependiendo del contexto en el que se localicen las representaciones (Versluys, 2002: 294-295; Swetnam-Burland, 2015).

1. Las escenas nilóticas como decoración exótica

Como hemos visto con detalle anteriormente, la ósmosis cultural que se produjo como consecuencia de los intercambios comerciales entre Alejandría e Italia, trajo una numerosa presencia de egipcios a la península itálica –sometidos a esclavitud, pero también ejerciendo como artistas y los más diversos oficios– desde finales de la República y, con mayor intensidad, en época augustea: de este modo, Claudia Octavia, hija de Nerón, tenía por amante a un flautista egipcio, un tal Eucerus (Tácito, *Anales*, XIV, 60); o, por no acumular ejemplos, Livia, la nieta de Augusto disponía de un enano de origen egipcio como mascota, llamado Termutario (Plinio, *Historia natural*, VII, 16). El incremento del “turismo” a los lugares sagrados de Egipto, como hemos señalado, es otro síntoma destacable (Marco Simón, 2010: 227-240) del contexto cultural de la época, que se caracteriza por intervenciones tan llamativas como la construcción de la pirámide Cestia o la erección de los primeros obeliscos en el Campo de Marte (De Vos, 1980: 75-76).

Esta fascinación que Egipto ejerció sobre la imaginación romana y que se reflejó en los numerosos paisajes nilóticos que fueron reproducidos en los mosaicos y pinturas parietales (Gómez Espelosín y Pérez Largacha, 2003: 107), llevó a los historiadores del siglo XX a analizar estas obras. En un primer momento, desde la formulación de la hipótesis de Rostovtzeff (1911: 1-186), la temática nilótica fue considerada como un

género meramente exótico, comparable a la *chinoiserie* del arte europeo. Siguiendo esta línea investigadora, las escenas nilóticas no fueron incluidas en el catálogo compilado por De Vos, siendo relegadas al apéndice: en él, el género *Nilotica* es analizado como ejemplo de tradición alejandrina, adoptada por Roma con el propósito de evocar un mundo exótico y como forma de escape y deleite (De Vos, 1980: 75-78). Otras autoridades como Whitehouse (1977: 52-68), Malaise (1984: 1615-1691) y Versluys (2018: 230-236) se adhieren a esta línea interpretativa y consideran que las escenas nilóticas se destinaron a crear un ambiente agradable; y, aunque no pueden desvincularse totalmente de la esfera religiosa, fueron principalmente producto de la difusión de la moda alejandrina: destinadas a un consumo romano general, no únicamente a un público de procedencia egipcia o adepto a las divinidades del país del Nilo.

1.1. La formación de la villa de *otium* y la popularización de la iconografía exótica

La formación de la villa romana es un fenómeno extremadamente complejo y dilatado en el tiempo, que se produce mediante la interacción de elementos tradicionales y factores externos. La hipótesis más extendida es que estamos ante una tipología arquitectónica inventada por los romanos, característica de los territorios romanizados y desconocida para el resto de civilizaciones antiguas. Sin embargo, si bien no rechazamos esta teoría, cabe destacar la existencia de estructuras residenciales extraurbanas en el mundo griego y cartaginés vinculadas a las clases aristocráticas, que, aunque pertenecen a contextos históricos y económicos muy diferentes, bien pudieron establecer el precedente (Johannowsky *et al.*, 1986: 13-20).

En capítulos anteriores hemos explicado cómo, en el primer cuarto del siglo II a. C., poco después del final de la Segunda Guerra Púnica, el ejército romano regresaba victorioso de una serie de expediciones militares en el Mediterráneo Oriental, que le pusieron en contacto directo con el mundo helenístico y helenizado. Después de estas incursiones, llegaron a Italia un gran número de esclavos, así como un enjundioso botín –constituido por numerosas obras de arte extraídas de santuarios y edificios públicos y

privados procedentes de las ciudades conquistadas–, cuya influencia en el arte republicano tardío es universalmente reconocida (Romizi, 2001: 37).

A propósito de este período, la tradición literaria antigua utiliza con insistencia el término *luxuria*, que no es un neologismo sino un término latino equivalente al concepto griego de *tryphé*, signo distintivo de la divinidad y de la casa que habita, y, por ende, de los soberanos helenísticos. Más específicamente, la historiografía latina hace coincidir el término con el triunfo de Manlio Vulsón sobre los gálatas (en 189 a. C.) y de Escipión Asiageno sobre Antíoco III (en 190 a. C.), inicio del fenómeno de la *asiatica luxuria*. La victoria sobre el rey macedonio Perseo, la conquista de Cartago y Corinto en el 146 a. C. y la muerte de Atalo III, que deja en herencia a Roma el reino de Pérgamo (133 a. C.), representan los hitos más importantes para la difusión de la *asiatica luxuria* en la península itálica (Romizi, 2001: 37; Torelli, 2015: 401-414).

Para Roma, este contacto con el mundo helenístico supuso un enorme impacto, especialmente para las esferas de poder de la sociedad, que adoptaron “la forma de vida griega”. Especialmente interesante resulta el descubrimiento de la arquitectura helenística, en particular del palacio. Edificio monumental característico por su riquísimo aparato decorativo, no solo encarna la expresión arquitectónica de la ideología propia de una dinastía helenística, sino que se trata de un símbolo del lujoso estilo de vida. Los enormes peristilos que lo caracterizan se convertirán en uno de los espacios clave para la arquitectura doméstica romana de finales de período tardoantiguo (Romizi, 2001: 37-38).

Con los botines de las campañas de Oriente, los generales triunfantes comenzaron una competencia feroz en la construcción de suntuosos edificios públicos, símbolo de sus victorias y poder. Al mismo tiempo, la aristocracia romana, que adoptó rápidamente la forma de vida de la corte helenística, comenzó una imparable carrera de opulencia, construyendo residencias en las que se exhibía un lujo sin precedentes y en las que se deja notar la influencia planimétrica de los palacios helenísticos. Sin embargo, la condena política y moral de esta demostración de poder, condujo a la aristocracia a la exhibición de su riqueza en un contexto que, más que rural, debía definirse como “extraurbano”; así surge en el panorama arquitectónico romano un nuevo tipo de vivienda que alcanza una enorme popularidad: la villa de *otium*. La extraordinaria ubicación de estas magníficas residencias se explica, por un lado, como un vínculo con la antigua y prestigiosa tradición romana de la villa rústica, y, por otra parte, como la voluntad de los ambiciosos

aristócratas tardorrepublicanos de exhibir su poder y riqueza (Ronchin, 2010: 63–75; Marcatilli, 2015: 415-424).

En sus inicios, el fenómeno de la villa representa una especie de “válvula social”. A partir de fincas rústicas visitadas ocasionalmente se desarrollaron las residencias señoriales de descanso. Lejos de Roma y durante las vacaciones, incluso el aristócrata consciente de las tradiciones podía solazarse con la distracción superficial que le ofrecía la cultura griega. A partir de esta situación se llegó a la escisión de la vida en un ámbito privado y un ámbito público, lo que posteriormente tendría importantes consecuencias para la cultura europea. A través de la separación espacial y temporal, se deseaba reducir las enormes tensiones políticas y personales a las que habían conducido las discrepancias entre la ansiosa recepción de la cultura griega y las *mores maiorum*. Solo a partir de este momento, la tensión entre los conceptos de *otium* –ocio, vida campestre– y *negotium* –deber, actividad política– generaría el sentido romano del deber provisto de una fuerte carga ideológica (Zanker, 1998b:136-142; *idem*, 2008: 46-53).

1.2. La decoración nilótica como máxima expresión de la iconografía exótica

Mediante la dotación de las villas con elementos de carácter griego, como pórticos, salas y espacios para el reposo, bibliotecas y pinacotecas, jardines y secuencias de espacios que nostálgicamente recibían el nombre de instituciones culturales griegas como *gymnasium*, *lyceum*, *palestra* o de conocidos lugares del mundo helénico, y sobre todo a través de la vida cultural que se cultivaba en este ambiente, donde participaban personalmente filósofos y artistas griegos, este mundo privado llegó a ser una verdadera amalgama de la cultura helena. El *otium* generó un marco estimulante para el desenvolvimiento del individuo y el disfrute cultural de la Hélade. Surgieron espacios francos en los que era posible una existencia intelectual independiente de la vida del Estado. En este mundo era posible encontrar un refugio ante el caos de las guerras civiles y de la decadencia; allí se podía poner a prueba una existencia plena de nuevas posibilidades (Zanker, 2008: 46-53).

En este contexto se populariza la temática nilótica que, interpretada como ejemplo de tradición alejandrina adoptada por los romanos, pretende aludir al mundo exótico como forma de escape y deleite.

2. Las escenas nilóticas, símbolo de fertilidad

Ha sido explicado ya en este trabajo cómo el género nilótico pronto se diversifica y aparecen lo que podríamos denominar diferentes categorías del mismo. Sin embargo, todas estas representaciones tienen en común la crecida del río Nilo y sus efectos benefactores para la naturaleza y la población egipcia como temática. Además, su utilización indiscriminada y arbitraria para decorar paredes y pavimentos en todo tipo de habitaciones y espacios, parece sustentar la hipótesis de que estamos ante una decoración de carácter exótico que pretende atraer la fortuna y la fertilidad (Meyboom, 1995; Versluys y Meyboom, 2000: 111-127; Meyboom y Versluys, 2007: 170-208).

En sí mismas, estas composiciones pictóricas simbolizan fertilidad, renacimiento y abundancia. Pero, además, la inundación anual del río Nilo estuvo particularmente asociada al mito de Isis y Osiris y las imágenes nilóticas están conectadas con ellos a través de numerosos elementos, tales como las flores de loto –símbolo de la diosa y que recuerda el renacimiento de la vegetación–, o los peces –heraldos de la llegada de las aguas nuevas y, a la vez, portadores de la semilla de Osiris– (Versluys, 2002: 278-282).

Del mismo modo, como ya hemos visto, resultan especialmente significativas las representaciones de *symplegmata* de las escenas nilóticas. Así, a pesar de que se han catalogado alrededor de 90 posturas sexuales para las pinturas de la Antigüedad, únicamente constan dos en las escenas nilóticas (Forberg, 1969: 165-202): *a tergo* (cat. n^{os} 19 y 28) –exclusivamente representada cuando la cópula sexual se lleva a cabo a bordo de un barco que surca el Nilo– y *Venus pendula anversa* o “Caballo de Héctor” (cat. n^{os} 10 y 28) –que se representa cuando el coito se produce en las riberas, normalmente en relación con un banquete– (Meyboom y Versluys, 2007: 170-208).

En cuanto a la representación del coito *a tergo*, hemos explicado anteriormente que, durante la fiesta de la *Boubastia*, la población egipcia surcaba las aguas del Nilo en

pequeñas embarcaciones, mientras las mujeres dejaban al descubierto sus cuerpos y realizaban gestos obscenos (Heródoto, II, 60). Por lo tanto, quizá las escenas de cópula que realizan los pigmeos a bordo de embarcaciones en las escenas nilóticas podrían hacer referencia a este festival de Bubastis en honor de Bastet, asimilada a Isis y Artemisa, o quizá a otras celebraciones propias de la inundación (*idem*).

En lo que respecta a la segunda posición del coito –*Venus pendula anversa*–, a excepción de los ejemplos nilóticos apenas se conocen ejemplos de esta práctica sexual en la iconografía romana, lo que sugiere que su aparición, frecuente solo en estas composiciones pictóricas, pudo tener una significación especial (Jacobelli, 1995: 33, n. 17; Clarke, 2001, figs. 5, 24, 58 y 101; Varone, 2001, figs. 58, 63, 66, 67, 83, 87 y 88). En este sentido, Meyboom y Versluys plantean que estas escenas pudieron no ser simples representaciones de género, que ilustraban el jolgorio y el comportamiento desinhibido de la población durante las fiestas de fertilidad, sino que pudieron estar representando el ayuntamiento carnal de Isis y Osiris, escenificándolo de alguna manera (2007: 170-208)

Abundando en ello, los pigmeos o enanos, considerados un símbolo de potencia sexual y fertilidad, subrayarían el sentido de renacimiento propio de la crecida del Nilo. Probablemente, por esto mismo, tales personajes son a menudo representados como itifálicos, macrofálicos o manteniendo relaciones sexuales en las pinturas nilóticas (Meyboom, 1995: 152-155; Versluys, 2002: 276-277).

Del mismo modo, resultan particularmente interesantes los característicos elementos con que, a veces, aparecen tocados los pigmeos: los sombreros redondos y las hojas de loto eran comúnmente utilizados en Egipto por los agricultores para proteger la cabeza. Debido a que las numerosas semillas transportadas por el limo del río germinaban cuando la crecida del Nilo alcanzaba su punto álgido, y que cuando las aguas se retiraban las plantas morían, esa especie se convirtió en uno de los emblemas del fenómeno de la inundación: así, estos tocados estarían haciendo a este preciso momento de renacimiento (Versluys, 2000: 236-252; Guimier-Sorbets, 2011: 654). Por otra parte, teniendo en cuenta que las primeras pinturas fueron realizadas por artistas alejandrinos, es posible vincular las escenas nilóticas con la importancia que tuvieron estos pigmeos en la vida religiosa egipcia, asociados con diferentes divinidades productoras: la fecundidad de Hapy –de quien comparten su bisexualidad–, la fuerza protectora de Tueris (o Tauret) –de la que heredan el vientre abultado– y sobre todo el enanismo, promesa de regeneración y de crecimiento, de los dioses Bes y de los Patecos : el hecho de que los egipcios sean

representados como enanos viene a enfatizar su carácter de sirvientes de Osiris, dios del Nilo (Dasen, 2015: 39-55; Versluys, 2002: 276-277).

De la misma manera que actualmente nosotros consideramos las pirámides, la esfinge o los obeliscos distintivos de Egipto, las escenas nilóticas fueron en la Antigüedad símbolos del don del Nilo. La diversidad de sus representaciones, constituye el grupo de *aegyptiaca* por excelencia y, a lo largo de los siglos -desde la *koiné* grecorromana hasta plena época cristiana, en la que sirvieron al propósito de metaforizar el renacimiento (Mouriki, 1983: 458-488; Hoskins Walbank y Walbank, 2015: 149-206), transmitieron una imagen del país como símbolo de fecundidad, de riqueza y de los placeres de la vida (Guimier-Sorbets, 2011: 648-657).

3. Las escenas nilóticas como exaltación de la alteridad

3.1. La noción de etnónimo: el surgimiento de la identidad

Por acotar una cuestión de un enorme calado, que escapa a la intención de este estudio, la noción de etnónimo ha sido definida por Jürgen Untermann como: “El nombre común y exclusivo utilizado para designar a una agrupación humana formada por hombres, mujeres y niños que conviven en una comunidad económica y de domicilio, y definida por unos rasgos persistentes –de carácter geográfico, social, religioso o político– que la distinguen de otros grupos coetáneos”. Como anotaba el catedrático de Colonia, dicha denominación puede tener su origen en la propia comunidad, la cual se dota a sí misma de un apelativo que le permite reforzar y proclamar su idiosincrasia ante la necesidad de definirse frente a sus vecinos: ya sea bajo una forma autónoma no derivada que exprese el significado “el pueblo”, en función de algún símbolo mágico o tótem o a partir de un nombre propio que remite a un antepasado mítico o al marco geográfico en el que se desenvuelve ese grupo humano –un asentamiento, un río, una región–, pero siempre desde una percepción positiva del colectivo humano (Untermann, 1992: 20). En ese sentido, un caso extremo se hallaría representado por aquellos grupos ubicados en

épocas, espacios y culturas muy diferentes que, a la hora de nombrarse a sí mismos, se arrojan en exclusiva la condición humana y adoptan etnónimos cuya traducción coincide literalmente con la expresión “los hombres”, lo que supone la exclusión de la categoría de ser humano de todas las demás comunidades y la consiguiente percepción de los mismos como infrahumanos. La definición del propio grupo frente a los demás implica simultáneamente la de esos otros grupos por parte de aquel; y es en el marco de esa identificación donde nacen las denominaciones destinadas a dar nombre a esos colectivos (Pelegrín Campo, 2005: 115-136).

Cuando una comunidad construye un etnónimo para dar nombre a otra, la designación resultante refleja la percepción subjetiva desde la que el primer grupo contempla al segundo en función de las circunstancias que presiden su encuentro y posterior contacto con él. A menudo un etnónimo exógeno se construye sobre la base de la percepción de un rasgo meramente descriptivo considerado por el observador como característico del grupo observado, y así la apariencia física, las formas de vida o el hábitat de determinados grupos humanos impulsaron a otros grupos a designarlos como “pictos” (del latín *picti*, “pintados”), “cosacos” (del quirguiz *kasak*, “jinete”) o “bosquimanos” (del afrikáans *boschjesman*, “hombre del bosque”) (Sordi, 1979: 57-64). Sin embargo, y precisamente como resultado de las circunstancias que presiden el contacto entre dos comunidades, a menudo una de ellas da nombre a la segunda sobre la base de una caracterización peyorativa de esta última, de ahí el significado “enemigos” de etnónimos exógenos como “apache” y “sioux”, o las connotaciones negativas que encierran otros como “bereber”, “chichimeca” y “cafre” –“bárbaro”, “perro sucio” e “infiel” respectivamente–, y el consiguiente contraste que en ocasiones se advierte entre el nombre que una determinada comunidad construye para referirse a aquella (Pelegrín Campo, 2005: 115-136).

Como es sabido, fueron los griegos de los siglos VII y VI a.C. los que inventaron el concepto de bárbaro. En su origen, fue empleado para significar simplemente “extranjero”, “hablante de una lengua extraña”; y era aplicado a pueblos tales como los egipcios, a los que los griegos respetaban, pero cuyo idioma no comprendían. A medida que se incrementaron las relaciones y los contactos con los pueblos no griegos, los helenos desarrollaron una conciencia identitaria, que contrastaba con la diversidad de los demás pueblos, manifiesta en las evidentes diferencias físicas y culturales. Así, a partir del siglo IV a. C., “bárbaro” se convirtió en una palabra peyorativa, utilizada para referirse

a comunidades o individuos, considerados mental o culturalmente inferiores. En un sentido general, los autores griegos aplicaron este calificativo, de un modo indiscriminado, a aquellos pueblos, principalmente asiáticos, cuya escasa familiarización -cuando no manifiesta hostilidad, como es el caso de Persia- con la cultura griega los distinguía de ellos. El término se impregnó entonces de un acusado etnocentrismo, dirigido contra las costumbres que diferían de las griegas en su falta de apreciación por la *polis*, por la lengua helénica y por los ideales literarios y artísticos de la ciudad Estado. Los poetas, los dramaturgos y los filósofos helénicos consideraron su propia civilización como punto de comparación y acostumbraban a presentar una imagen de los “bárbaros” como simples, esclavos y predadores (Bestard y Contreras, 1987: 54-55; Said, 2001: 275-99; Harrison, 2002; Hall, 2004; Isaac, 2004; Mitchell, 2007: 10-25).

La palabra latina *barbarus* fue heredada del griego βάρβαρος. Al margen de la docena aproximada de términos (sustantivos y adjetivos) que fueron usados para referirse a los “no romanos” (Ndiaye, 2005: 119-135), el de bárbaro se asimiló rápidamente, por analogía, al de *externae gentes*, que tuvo especial predicamento: exteriores a la ecúmene y al concepto jurídico de *populus romanus*, con las que la *Urbs* fue entrando en contacto en su progresiva expansión en el Mediterráneo y a las que combatió. Generalizando, desde época republicana y hasta el siglo V d. C. el bárbaro fue por tanto aquel -ni heleno ni romano- que es enemigo potencial de la civilización y que vive al margen del mundo urbano (Dauge, 1981: 379-676; Demougeot, 1984: 123-144; Chauvot, A. 1998; Dubuisson, 2001: 1-8; Inglebert, 2002: 241-260; Ndiaye, 2005: 119-135; Lomas *et al.*, 2013: 1-10).

Hablar de alteridad o de barbarie significa, pues, hablar de distancia, de desconocimiento y de estereotipo, de prejuicio y de miedo, de curiosidad y de interés: de instrumento especular e inverso de la propia realidad; o, mejor, de lo que se quiere presentar como tal realidad y no es sino una autorrepresentación. La contraposición entre el “nosotros” civilizado y el “ellos” bárbaro constituye uno de los componentes esenciales de la antropología grecolatina, pero es un fenómeno de alcance prácticamente universal. Forma parte de una ideología arcaica que está en el origen de las ideas de dominio universal: el “descubrimiento” de lo que está más allá de los confines propios constituye una experiencia traumática por su ajenidad y peligro, y en consecuencia se exorciza convenientemente a lo descubierto a través de su consideración como elemento claramente inferior, que, también en consecuencia, debe ser sometido. En general, por

consiguiente, al bárbaro se le define por lo que no es y por aquello de lo que carece. Pueblos y sociedades diversas han considerado como bárbaros –y, en consecuencia, inferiores– a otros pueblos, situados en una periferia caótica, que no comparten con ellos sus formas de vida y sus visiones del mundo. La contraposición entre civilizados y bárbaros se corresponde con esta idea de centro y periferia, con una explotación de esta por aquel, basada en el intercambio desigual (Marco Simón, 1993: 141-166).

La noción de *barbarus* sirvió a los romanos, en definitiva, para fabricar el negativo de su propia imagen positiva a través de la tipificación del “extranjero en la puerta”. Según el célebre y capital estudio de Dauge (1981), frente a lo que sucediera en Grecia, el término “bárbaro” adquirió en Roma un sentido fundamentalmente moral, como instrumento de creación de un ser mejor de orden superior. La imagen del bárbaro se polariza en el mundo romano en torno a dos vectores esenciales: la *feritas* –que caracteriza a los pueblos del norte– y la *uanitas* de los bárbaros orientales. En el siglo II a.C., la obra de los autores griegos que trabajaron en el marco de la hegemonía romana – Polibio, Artemidoro, Posidonio; y un siglo más tarde Estrabón y Diodoro– desarrollaron en el interés de la propia Roma las técnicas de la descripción etnográfica helenística (Marco Simón, 1993: 141-166).

3.1.1. El color de la piel en Roma

La ausencia de prejuicios raciales en el mundo grecorromano ha sido señalada por numerosos expertos: los griegos y los romanos no atribuyeron un estigma específico para el color de la piel, del mismo modo que no desarrollaron ningún tipo de teoría supremacista blanca (Bernal, 1987; Thompson, 1989; Bérard, 2000: 390-412; Dee, 2003-2004: 157-167; Haley, 2005: 451-454; Lambert, 2005: 658-662; McCoskey, 2012; Eaverly, 2013; Samuels, 2015: 723-741; Ando, 2019: 175-188; Rodà de Llanza, 2019: 155-173). A medida que aumentaron los contactos con las gentes no griegas, los helenos desarrollaron una conciencia de su propia similitud –en términos fisiológicos y culturales– en contraste con la diversidad de pueblos no griegos. Así, las primeras sociedades fueron capaces de distinguir las diferencias físicas obvias, pero ello no dio lugar a la creación de un marco rígido que guiara la orientación de las relaciones humanas.

La diversidad, pues, se explicó de una manera uniforme y se aplicó de la misma forma a todas las razas, inexistiendo ninguna teoría racial especial sobre los pueblos de piel. La fundación de Alejandría incrementó sustancialmente los contactos entre los griegos y, más tarde, los romanos y los etíopes. La importancia de puerto internacional que alcanzó la ciudad la transformó en un crisol de pueblos y reveló a las razas negroides, que participaban en la cosmopolita vida del enclave. Así, desde Alejandría salieron muchos etíopes en la constante sucesión de barcos que salían del puerto para alcanzar los más diversos puntos del Mediterráneo (Boardman, 1999: 111-160). De hecho, la presencia de un gran número de negros en una sociedad de blancos, revela la ausencia de un sentimiento anti-negro. La existencia de etíopes –aunque es imposible estimar en términos estadísticos la presencia del elemento negro en el mundo clásico–, fue más abundante en Grecia e Italia de lo que se cree. Estas gentes habían habitado Egipto desde tiempos inmemoriales y no fueron extraños para muchos visitantes romanos (Snowden, 1971: 169-195; Kelly, 1991: 77-82; *idem*, 1993; Samuels, 2015: 723-741).

Aunque existe una caracterización general de la imagen de los etíopes o egipcios, la opinión de los escritores romanos no fue en absoluto unánime. En época republicana, los asuntos que concernían a su país se retrataron con simple curiosidad. Será Cicerón quien personifique la ruptura entre la visión más o menos realista del país del Nilo y el período más tardío, que establecerá estereotipos que perdurarán. En la obra del arpinate destaca la admiración por la cultura egipcia, unida a una percepción negativa de aspectos específicos de la misma –concretamente sus inquietantes cultos y la incómoda presencia de alejandrinos en Roma–. Las fuentes literarias posteriores a él enfatizan los aspectos menos favorables –si bien Horacio y Ovidio exhiben una cierta fascinación por Cleopatra y por los dioses egipcios–. En definitiva, si algún autor recogió su propia impresión o intentó matizar esta percepción negativa que barbarizó al egipcio/etíope aportando otros datos, no se ha conservado: se trató, en última instancia, de una valoración al margen de cualquier prejuicio racial por el color de la piel (Desanges, 1975: 391-414; Thompson, 1989, pp. 57-80; Kelly, 1991: 77-82; Versluys, 2002: 422-434; Omlandson, 2013: 213–247; Rodà de Llanza, 2019: 155-173).

3.2. El programa iconográfico del Principado y las imágenes nilóticas

3.2.1. La popularización de la decoración egiptizante

Aunque la moda egipcia se extendió a diversos campos artísticos en época augustea, los primeros artistas egipcios debieron llegar a la península itálica en un período anterior al *bellum Actiacum*, probablemente en los años 46-44 a. C., cuando Cleopatra se hospedó en el área transtiberina a petición de Julio César (Carettoni, 1983: 373-419). De hecho, algunos autores, que defienden la hipótesis de que la *Villa della Farnesina* (fig. 153) fue construida específicamente para alojar a la reina egipcia durante su estancia en Roma, no dudan en atribuir la elección de los motivos decorativos a la propia Cleopatra (Bandinelli, 1929: 1-20), cuya presencia pudo influenciar y atraer la actividad de los artistas alejandrinos procedentes de la corte ptolemaica que aumentaron su producción artística en Italia (Iacopi, 2008: 76).

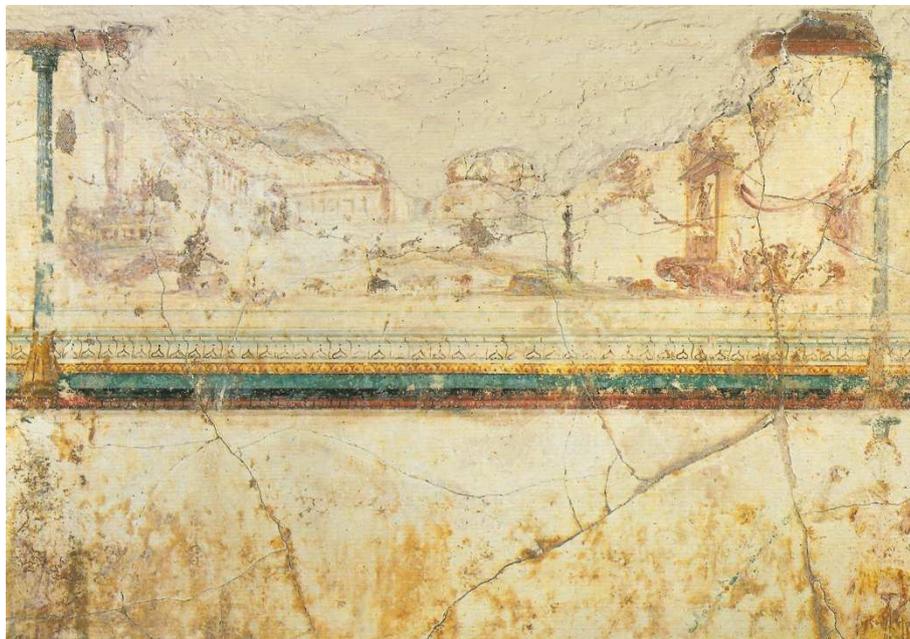


Fig. 153. Friso paisajístico procedente del *ambulatorium* blanco (G) de la *Villa della Farnesina*. Detalle. Roma, Museo Nazionale Romano, inv. n° 1.230 (Von Blanckenhagen y Alexander, 1990: pl. 54).

Sin embargo, el hito fundamental que afectará a la continuidad y desarrollo de este sistema decorativo será la conquista de Egipto. Después de la batalla de Accio se produjo su consecuente integración en el Imperio romano y Augusto instituyó un régimen especial en la nueva provincia. Así, Egipto, debido a sus riquezas y a su capital importancia para el aprovisionamiento de trigo de Roma, fue el dominio reservado del emperador. Por ello, se prohibió allí cualquier actuación del *ordo* senatorial y de los *equites* potentados, para apartar a todos los que hubieran podido optar a ejercer una oposición política (Husson y Valbelle, 1992: 230-321; Dundas, 2002: 433-448; Capponi, 2005). De ahí que esta victoria tuviera una especial significación; y, con el objetivo de ensalzarla, Augusto promovió esta corriente artística exótica descendiente del mundo helenístico oriental. Esta adquirirá en efecto una gran difusión –cronológica y geográfica, pues se extenderá a lo largo y ancho de todo el Mediterráneo–, a pesar de que, de las 238 representaciones paisajísticas que aparecen en la pintura mural campaniense, recogidas por Croisille (1982), un poco menos de un cuarto corresponden a paisajes nilóticos. Además, el gusto de los romanos por esta nueva moda aparece avalado por la diversidad de soportes en que aparece: mosaico, pintura y relieve (Boissel, 2007, vol. I: 111-112).

Durante los años siguientes al ascenso del *princeps*, la política augustea llevará a cabo un escarnio político antiegiptio, sobre el que se ha suscitado debate (Zanker, 2008, p. 137; Kelly, 2010: 221-237). Sin embargo, sea como fuere, dentro del excepcional elenco pictórico de las residencias imperiales –entre las que se encuentran la *Casa di Augusto* y la *Casa di Livia* en el Palatino, el *Aula Isiaca* y la *Villa della Farnesina*–, destaca la reiterada presencia de símbolos isíacos así como de elementos egipcio-alejandrinos –entre los que destacan los obeliscos estilizados, los *ureai*, las *situlae*, los motivos vegetales de flores de loto, los nudos serpentiformes, etcétera– que, desposeídos de su originario significado religioso, se proclaman como la manifestación de un nuevo gusto que imita el repertorio decorativo ptolemaico (Iacopi, 2008: 29-33). Teniendo en cuenta que Augusto y su familia son los principales patrocinadores de estos complejos (figs. 154-156), cabe poca duda de que el *princeps* estaba dispuesto a utilizar la cultura egipcia cuando convenía a sus propósitos.

Estas decoraciones murales, que fueron consideradas en el pasado como la mera manifestación del gusto por lo exótico, pueden encerrar otro significado: como hemos apuntado, se trataría de decoraciones vinculadas a la conquista de Egipto (De Vos, 1980: 60-64; Carettoni, 1983: 373-419; Sanzi Di Mino, 1998: 24; Meyboom, 2001: 164-189).

Del mismo modo, el emplazamiento de obeliscos egipcios en la capital del Imperio responde a la misma necesidad, por una parte, de recordar y ensalzar la victoria en Egipto, y por otra parte, expresar la superioridad política romana (Takács, 1995: 263-276; Swetnam-Burland, 2015: 68-71).



Fig. 154. Detalle del friso paisajístico de fondo amarillo procedente de la *Casa di Livia*, Roma, Palatino (Croisille, 2010: 80, fig. 100).



Fig. 155. *Aula Isiaca*. Luneta sobre la pared que presenta objetos relacionados con el culto isíaco –la situla de oro, el vaso contenedor del agua del Nilo y la guirnalda de rosas que portaban los sacerdotes en la procesión que se celebraba en honor de la diosa–. En la parte inferior destaca la decoración egipcizante de flores de loto y cobras (Iacopi, 1997: 18, fig. 11).



Fig. 156. Detalle de la pintura de la habitación negra (15) de la Villa de Boscorecase, zona superior del panel derecho del muro norte de la estancia. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, inv. n° 20.192.3 (Von Blanckenhagen y Alexander, 1990: pl. 9).

Aprovechando este contexto y siguiendo con su programa propagandístico, Augusto, como un nuevo Ptolomeo Filópator, creará una red de imágenes que inundarán todos los rincones públicos del Imperio: en ellas se presenta heroizado, como el nuevo garante de la paz, sentando las bases de una revolución decorativa que transformará el contexto privado. Teniendo en cuenta que en este momento la decoración queda reservada a la elite, debemos subrayar que esta desempeña un papel relevante, pues contribuye a modelar la imagen pública del Principado. Los diferentes rituales sociales que tenían lugar en las grandes casas de la época incluían los momentos de bienvenida, en los cuales la audiencia era recibida en diversos ambientes de la casa, en función de los eventos que se llevaran a cabo. El mensaje a transmitir se encontraba plasmado en una decoración gradual que cubría paredes y pavimentos: se crea una especie de jerarquía entre las áreas domésticas, donde la ornamentación ayudaba a crear un camino óptico, pasando desde la más sencilla y sobria, restringida a las zonas públicas, hasta la más rica y elaborada, limitada a los ambientes privados donde el propietario acomodaba a sus huéspedes (Sanzi Di Mino, 1998: 24).

De ahí, que autores como Zanker interpreten que en un principio se asumiera y se utilizara la iconografía política como expresión de lealtad y sometimiento al nuevo régimen. Así, quien instalara imágenes de la familia imperial en su *atrium* se declaraba partidario del nuevo sistema. Del mismo modo, quien portase símbolos imperiales como el Capricornio en la gema de su anillo, se identificaba asimismo con el Estado. De ahí que a comienzos de la monarquía de Augusto surgiera, pues, un interés espontáneo –tanto por parte de patronos como de compradores– por las nuevas imágenes políticas, entre las que destaca el repertorio nilótico (Zanker, 2008: 308-312).

Sin embargo, como argumentaban hace ya algunos años Versluys y Meyboom (2007: 171): “En 110 de las 130 escenas nilóticas que se han conservado están representados los egipcios. Es sorprendente que, en solo alrededor de 35 de dichas escenas, los protagonistas aparezcan representados de manera proporcionada, mientras que, en 75 casos, los egipcios sean caricaturizados como pigmeos o enanos”. No obstante, según Versluys (2002), los egipcios no jibarizados “normales” siguen apareciendo después del año 30 a. C., lo que implica que los protagonistas aún no se habían transformado en pigmeos en esa fecha. Por otro lado, la mayoría de las escenas nilóticas –en las que los egipcios ya han sido caricaturizados– han sido datadas por el mismo autor entre los años 50 y 75 d. C., lo que parece excluirlas de una influencia directa de las acciones de Augusto en Egipto. Así, incluso si el desarrollo de las imágenes comenzó tras la anexión del país del Nilo, su proliferación durante la segunda mitad del siglo I d. C. empaña relativamente la hipótesis de Zanker. ¿Qué causó este cambio? ¿Los egipcios fueron representados como pigmeos como consecuencia de una concepción peyorativa del constructo egipcio inserta en la mentalidad derivada de la Restauración augustea? (Mol, 2015: 270-271).

A finales de octubre del año 43 a. C., Octavio, Antonio y Lépido firmaron el acuerdo público que inauguraba el segundo Triunvirato. A finales del año, los triunviros erigieron un templo a Isis y Serapis en Roma, quizá para obtener la ayuda de Cleopatra en la búsqueda de los asesinos de César: que dicho santuario fuera construido a expensas del Estado suponía el reconocimiento oficial de los dioses egipcios y, en consecuencia, el control del culto por parte de los poderes públicos. A mediados del año 30 a. C., Octavio realizó su entrada triunfal en Alejandría –tras su victoria en Accio– y hábilmente, por interés político, mostró indulgencia y simpatía en Egipto: alardeó de su respeto por el filósofo alejandrino Ario Dídimo, por Alejandro Magno –fundador de la ciudad– y por

los dioses del país. Dos años después, en el 28 a. C., dentro de las determinaciones que preparaban el advenimiento del Principado, Octavio prohibió los ritos egipcios dentro del *pomerium*, pero tomó decisiones para preservar los santuarios: los que habían sido construidos por particulares, ordenó a sus hijos y descendientes —si alguno había sobrevivido—, que los repararan; pero el resto fue restaurado con cargo a las arcas de Roma (Dión Casio, LIII, 2, 4).

Tal decisión se debió, según Malaise, a que los dioses egipcios no eran solamente divinidades extranjeras: habían sido las de Antonio y Cleopatra, sus rivales execrados. Por ello, probablemente en este mismo año, Octavio se las arregló para transformar la guerra civil en un verdadero *bellum externum*, emprendido por la reina egipcia con la ayuda de los dioses de su país. No en vano Virgilio, en el octavo libro de la *Eneida*, presenta la batalla de Accio como una contienda mitológica en la que los dioses de Roma derrotan a los de Egipto (Malaise, 1972: 378-389). Para la mayoría de autores, todo ello se integra dentro del programa de renovación cultural radical que exigía un ambiente política y religiosamente controlado. Era a los dioses tradicionales romanos a los que se había olvidado y Octavio estaba sentando las bases para su posterior Restauración. Con el final de la República, los dioses egipcios fueron expulsados del recinto sagrado de Roma, pero sus adeptos eran ya tan numerosos que el futuro Augusto prefirió la prudencia (Galinsky, 1996: 288-312; Scheid, 2005: 175-193; Beard *et al.*, 1998: 167-68 y 228; Orlin, 2007: 73-92).

Efectivamente, la comunidad isíaca de Roma había prosperado, lo que facilitó la incorporación a sus filas de personas de toda condición. Poco a poco se fueron creando agrupaciones, comunidades que fomentaron la competición por acceder a los puestos superiores. De hecho, la propia organización en *collegia* asociados a los templos favorecía una relativa concentración económica en las sedes sociales o religiosas, de modo que quienes accedían a los sacerdocios y a las magistraturas o patronazgos de las asociaciones de los cultos místicos, fueron adquiriendo una importancia en su propia colectividad que no pasó inadvertida a sus conciudadanos; y acabó propiciando expectativas de poder entre miembros cuyo origen y extracción social impedían con anterioridad acceder a posiciones de mando. Así pues, precisamente en la medida en la que los misterios servían como vehículo de integración social de individuos en principio ajenos al orden de la ciudad, se convirtieron a finales de la República en instrumentos al servicio de la política (Grimm, 1997: 120-133; Versluys, 2004: 421-448; Orlin, 2007: 73-92).

En este sentido, en el año 21 a. C., mientras se encontraba en Sicilia, para hacer frente a una delicada situación relativa a la elección consular, Augusto envió a Roma a Marco Vipsanio Agripa, al que investió de poderes especiales para restablecer el orden y –de atender a Dión Casio (LIV, 6)– prohibir la práctica de los cultos egipcios incluso en los suburbios, a un kilómetro del pomerio. Ya Mecenas había aconsejado a Augusto que proscribiera los ritos extranjeros para evitar las sediciones colegiales que estaban organizando sus devotos (Dión Casio, LII, 36, 2); y una de las primeras medidas tomadas por el *princeps* fue la de suprimir todos los colegios, a excepción de los legados por la tradición (Suetonio, *Augusto*, XXXII; Dión Casio, LIV, 2, 3). Finalmente, mediante la *Lex Iulia de collegiis* fue decretada la aprobación senatorial previa para la creación de cualquier agrupación (Malaise, 1972b: 378-389; Versluys, 2004: 421-448; Orlin, 2008: 231–253; Omlandson, 2013: 213–247)

En suma, la erección en Roma en el año 10 a. C. de dos obeliscos, procedentes de Heliópolis –uno en el Circo Máximo y otro en el Campo de Marte– simboliza el sometimiento del dios solar egipcio a la religión de Roma y de la población egipcia al poder del Estado. La inscripción grabada en la base de los obeliscos (CIL, 6, 701 y 702) indica el deseo del emperador de consagrar la supremacía del culto y del pueblo romano sobre los egipcios y sus creencias: *IMP CAESAR DIVI FIL / AUGUSTUS / PONTIFEX MAXIMUS / IMP XII COS XI TRIB POT XIV / AEGYPTO IN POTESTATEM / POPULI ROMANI REDACTA / SOLI DONUM DEDIT* (Swetnam-Burland, 2010: 135-153).

3.2.2. El sexo explícito en las pinturas nilóticas

En el año 18 a.C. la *Lex Iulia de maritandis ordinibus* exigía el matrimonio a todos los ciudadanos romanos que tuviesen la edad legal. Muy poco después, Augusto insistió con la *Lex Iulia de adulteriis coercendis*, que castigaba –incluso con la muerte– cualquier relación sexual fuera del matrimonio (Galinsky, 1981: 126-144; Langlands, 2006: cap. 7). Y si bien esta legislación incumbía a cualquier persona, en Roma estuvo destinada fundamentalmente a la mujer, como demuestra por ejemplo la opinión de Horacio respecto de su falta de moral y de escrúpulos (*Odas*, III, 6, 17-32). Lo cierto es que no existe en latín una palabra específica para designar a una “ciudadana” (cosa que sí sucede

en griego: πολίτις), ya que el estatuto femenino era de permanente minoría de edad (Chatelard-Stevens, 2016: 24–47). Por supuesto, la *pudicitia* y la *fecunditas* eran ya desde época republicana las virtudes por antonomasia de una matrona romana; y Augusto impulsará, también a escala artística, un movimiento de difusión de la nueva moral, que restauraría la depravación de las contiendas civiles y mostraría la decencia y la honestidad de la mujer como ornamentos visuales de cara al público (Zanker, 2008: 297 y ss; Langlands, 2006: 37-77). El cuerpo de una matrona romana encarnaba, a todos los efectos –también el artístico–, el símbolo del nuevo régimen (fig. 157) (Joshel, 1999: 112-130; Ramsby-Severy-Hoven, 2007: 43-71).

Cualquier conducta amatoria ajena a la reproducción solo podían mantenerla mujeres o muchachos que no estuvieran en posesión de la ciudadanía, como era el caso de las prostitutas, a quienes el dueño de la casa podía escoger precisamente para satisfacer aquellos placeres negados por su esposa. Incluso la vestimenta de una respetable matrona –*palla* y *stola*– era garantía de protección legal frente a posibles abusos en la vía pública: ir vestida con una toga, como lo hacen las mujeres “infames”, se consideraba atenuante penal a favor del varón. Así, con la imposición legislativa augustea, la vida conyugal no se presentaba como algo especialmente atractivo a los ciudadanos, excepto por cuestiones puramente patrimoniales (Herreros González, 2005: 89-111; Salcedo Garcés, 2007: 251-273).



Fig. 157. *Villa della Farnesina*, Roma. Ejemplo de pintura que muestra a una novia recelosa, tocada aún con el velo, inclinándose tímidamente ante su marido que, desnudo, intenta seducirla. Los antiguos romanos solían contar con la ayuda de sus sirvientes incluso en momentos tan íntimos (Clarke, 2003: 30, fig. 10).

Pero todos estos principios morales de la sociedad romana representaban solo una cara de la moneda: la de las costumbres ancestrales que el patriciado romano de más antigua estirpe trataba de recuperar o de imponer, al amparo de la toma del poder augustea, precisamente porque existía un reverso en la que lucía otra realidad, salpicada de erotismo y hasta de pornografía (fig. 158). En efecto, Horacio afirmaba que contratar a prostitutas era mucho mejor que practicar el adulterio (*Sátiras*, I, 2,31 y 119-134); un esclavo de *El gorgojo* de Plauto (XXVIII-38) aconseja a su amo: “Nadie te prohíbe comprar lo que está a la venta, pero no te metas en terreno prohibido. Deja en paz a casadas, viudas, vírgenes y efebos hijos de ciudadanos”. El concurso de la prostitución supuso, en este sentido, un regulador del orden social en tanto que preservaba a las mujeres decentes de cualquier peligro en su condición (McGinn, 2003; Herreros González, 2005: 89-111; Harper, 2013:19-79).



Fig. 158. Decoración erótica del *apodyterium* de las Termas Suburbanas de Pompeya, que ilustra una serie de conductas sexuales tachadas de *impudicitia* –escenas de felación, *cunnilingus*, cópula en las posturas *a tergo* y *Venus pendula*– (fotografía de la autora).

Sin embargo, lejos de producir pudor, la decoración erótica era signo de buen gusto, sobre todo si tenía reminiscencias griegas alusivas a la mitología (Salcedo Garcés, 2007: 251-273). Como transmite Ovidio en un pasaje de su obra *Tristes* (II, 521-529), la pornografía se había convertido en un elemento de presencia obligada en los hogares de las clases acomodadas romanas: “Pues, así como en nuestras casas brillan las imágenes de los antepasados pintadas por la mano de un artista, de la misma manera se puede encontrar en algún lugar una tablilla que represente algunas posturas y figuras amorosas; y así como el hijo de Telamón está en una representación sedente expresando la cólera en su rostro y una madre cruel lleva el crimen en sus ojos, así también aparece Venus empapada de agua enjugando con los dedos sus húmedos cabellos y cubierta aún con las aguas maternas” (Clarke, 2003: 29).

En el marco de este erotismo pueden ser insertas las imágenes nilóticas en las que aparecen pigmeos en pleno acto sexual. Con ello, se acentuaba su alteridad pues, como hemos expuesto, las escenas recrean toda clase de actitudes sexuales impúdicas protagonizadas por personajes anómalos. La supuesta ironía reside en un sentido del humor desgarrado que ridiculiza a todos aquellos que no pertenecen cultural, social o étnicamente a lo romano, pero también en la propia tendencia de la sociedad romana a usar el sexo como escarnio, a burlarse de la deformidad (Richlin, 1992; Garland, 1995; Kelley, 2007: 31-46; Trentin, 2011: 195–208) y a considerar a las mujeres bárbaras como el arquetipo inverso de lo que debería ser una *matrona* (Sopeña Genzor, 2015: 117-136).

3.2.2.1. Las normas sexuales en Roma

3.2.2.1.1. Papel activo/papel pasivo

La sexualidad romana estaba estrictamente estructurada. Como han expuesto con detalle Friedrich Karl Forberg (1986) y Holt Parker (1997: 47-65) –a cuyos estudios nos remitiremos, en lo sustancial en los párrafos siguientes, así como al acreditado diccionario de James N. (1982: 177-245)–, los romanos distinguían diferentes categorías sexuales en función de la actividad y la pasividad en el coito. La única acción normativa era la introducción del pene en cualquier orificio corporal. Existían otras conductas que los romanos consideraban sexuales –tales como besar, acariciar, morder o golpear– pero no determinaban la sexualidad de la persona que las realizaba. El esquema romano es rígidamente falocéntrico y este es un hecho arraigado en la naturaleza. Así, “activo” es, por definición, lo “masculino” y “pasivo” es lo “femenino”. En consecuencia, la sociedad romana creó cuatro categorías sexuales: el hombre normal/activo (*uir*); la mujer normal/pasiva (*femina/puella*); el hombre anormal/pasivo (*cinaedus*) y la mujer anormal/activa (*uirago/tribas/moecha*). Las actividades eróticas que determinaban el papel de la persona también se dividían entre actividad y pasividad. Se puede establecer una diferenciación vertical, ya que, literalmente, el personaje activo se considera superior (masculino) y el personaje pasivo se considera inferior (femenino).

Cruzando este eje vertical existe otro horizontal de tres orificios –vagina, ano y boca–, cuyo modelo es el cuerpo femenino. En latín existe un verbo para cada acto determinativo sexual: *futuere* (insertar el pene en la vagina), *pedicare* (coito anal) e *irrumare* (penetración bucal). Todo el vocabulario es puramente anatómico y bastante preciso sobre qué se introduce y dónde (ver tabla adjunta). El *uir* (normal/activo/masculino), puede actuar como *fututor* (penetrador de vagina), como *pedicator/pedicto* (de ano) o como *irrumator* (de boca). Por ende, el primero no es homosexual, sino sodomita: alguien a quien le gusta penetrar –independientemente del género– analmente; el segundo tampoco es gay, sino un varón que prefiere practicar –también al margen del sexo de su pareja– la penetración oral; y, por último, un *uir* que practica la *fututio* (inserción vaginal) precisa inexcusablemente del concurso de una mujer (Forberg, 1996: 69-84; Parker, 1997: 47-65).

	Orificio		
	Vagina	Ano	Boca
Activo			
Actividad	<i>Futuere</i>	<i>Pedicare</i>	<i>Irrumare</i>
Persona (<i>uir</i>)	<i>Fututor</i>	<i>pedicator/pedico</i>	<i>Irrumator</i>
Pasivo			
Actividad	<i>Futui</i>	<i>Pedicari</i>	<i>irrumari/fellari</i>
Persona			
Masculino (<i>pathicus</i>)	<i>Cunnilinctor</i>	<i>cinaedus/pathicus</i>	<i>Fellator</i>
Femenino (<i>femina</i>)	<i>femina/puella</i>	<i>Pathica</i>	<i>Fellatrix</i>

Tabla 8. Designación de los tipos de actividades sexuales y denominación que recibía cada persona que las practicaba (información extraída de Parker, 1997: 49).

Los escritores romanos reservaban un término especial para las mujeres en su papel sexual: *puella* –que denota no solo juventud y belleza, sino el estatus específico de objeto sexual–, raramente *femina*. Como antagonista del *uir*, la mujer normal/pasiva) podía mantener tres tipos de actividad sexual: ser penetrada por la vagina (*fututa*), por el ano (*pathica/pedicata*) o por la boca (*fellatrix/irrumata*). El hecho de que exista un término específico correspondiente a *fututa* es en sí mismo significativo: la palabra que designa a una mujer que es poseída vaginalmente es simplemente *femina/puella* (Moreno Cartelle, 1991).

Sin embargo, en esta misma clasificación de lo normal y lo atípico, es posible hallar anomalías que se consideraban monstruosas porque cruzan los límites de las categorías definidas (Williams, 2014). Así en cuanto a la citada división horizontal: el papel activo, hacia el exterior, debe necesariamente ser asumido por el hombre, capacitado para penetrar con su miembro. La pasividad, por tanto, queda asignada para la mujer, capacita para recibir; y la expresión *pati muliebra* (del verbo *pator*, “soportar”) lo atestigua a la perfección: Séneca (*Epístolas morales a Lucilio*, XCV, 21) afirma que las mujeres han nacido para sufrir (*pati natae*), esto es, para ser penetradas *passim*). Por consiguiente, en esta moral sexual el hombre es definido como penetrador y le está permitido poseer a alguien (hombre o mujer) por la vagina, el ano y la boca; pero tiene

tres comportamientos prohibidos: actuar como *cinaedus*, como *fellator* o como *cunnilinctor*. Por su parte, consecuentemente, las mujeres tienen terminantemente vetado proceder de manera activa. En el caso del *pathicus* (hombre pasivo), constructo romano antagonista del *uir*, estamos ante un hombre que no desearía *futuere*, *pedicare* o *irrumare*, es decir, no encontraría placer sexual en la estimulación de su miembro, sino únicamente al ser penetrado. Por otra parte, sentiría indiferencia ante el sexo de la persona que lo sodomizara. Es decir: podría convertirse en la víctima de una mujer practicando el cunilingüo o al ser utilizado su pene a modo de consolador. Por su parte, la mujer activa –*uirago*, *tribas* o *moecha*– invierte los valores que corresponden a la *femina*: desea penetrar pero la propia naturaleza se lo impide, carente como está de miembro viril. Cualquier dama romana que disfrute del sexo es, por definición, anormal y masculina. La única mujer sexualmente activa es la prostituta o la adúltera, que contraviene el correcto orden social. Los retratos que proporcionan Salustio de Sempronio, Cicerón de Clodia o Catulo de Lesbia las muestran buscando hombres que les proporcionen placer, usándolos como juguetes (Richlin, 1993: 523–573; Parker, 1997: 47-65).

3.2.2.1.2. El sexo oral

Los romanos tenían una fijación con respecto a la boca que podría parecerse obsesiva. Para ellos, la palabra *os/oris* no solo hacía referencia al órgano destinado a hablar y a comer, sino también al rostro y la expresión facial de la persona. Resultando en su sociedad la oratoria pública extremadamente importante, concebían la boca como un símbolo de responsabilidad y deber social: hablar ante el Senado quería decir poner la propia boca al servicio de la República. Por extensión, los romanos de a pie también la veían como un órgano social, pues los encuentros requerían un intercambio de besos a modo de saludo, lo que demuestra hasta qué punto la pureza de la boca del otro constituía una obsesión que impregnaba toda la sociedad romana (Adams, 1982: 125-135 y 211-13; Clarke, 2003: 118-120).



Fig. 159. Lucerna procedente de Pompeya con escena de *fellatio* (Clarke, 2003: 124, fig. 84).

El principio de que el *uir romanus* siempre ejerce la penetración y nunca es penetrado combinado con el concepto de *os impurum* dio lugar a las acusaciones de contaminación oral, a causa de la *fellatio* –forzada o no– (fig. 159) y el *cunnilingus* (fig. 160). Ya fuera ejecutada por un hombre o por una mujer, la felación señalaba a quien la practicaba, pues mientras la persona que recibía la misma mantenía su estatus activo (masculino), quien realizaba la práctica ensuciaba su boca (Richlin, 1993: 132 y 245-246; Clarke, 2003: 118-120).



Fig. 160. Escena de *cunnilingus* procedente de las Termas Suburbanas de Pompeya (Vout, 2013: 13, fig. 6).

Dado que estas pinturas representan los tipos de actividad sexual que las clases altas desaprobaron y negaron practicar –a pesar de la hipocresía imperante que nos transmiten Marcial y Juvenal, entre otros–, estamos ante una representación artística de las mismas (Clarke, 2001: 239-240). Los antiguos romanos, como personificación del poder hegemónico que colonizó el Mediterráneo, tomaron muchas precauciones para representar la diferencia entre ellos mismos y el otro, con objeto de reforzar las propias formulaciones de su dominio cultural y la ideología de la victoria (Versluys, 2002: 413-422; Woolf, 1998: 238-249). En conclusión, como hemos señalado, por razones sociales y políticas Roma precisó “barbarizar” Egipto; y los artistas, en esta tendencia derivada de las reformas augusteas –que, desde un ámbito político y moral, dotarán de nuevas expresiones plásticas para identificarse con la nueva *Res publica*, generando un gusto nuevo– utilizarán a los pigmeos como enanos y a los paisajes del Nilo como representaciones visuales de la alteridad (Clarke, 2007b: 87-88).

Por otra parte, las escenas nilóticas recrean actitudes sexuales impúdicas –protagonizadas por personajes deformes. Pero no solo eso: los pigmeos mantienen relaciones en plena naturaleza, lo que subraya aún más la diferencia entre estos personajes

–salvajes, en buena medida– y las elegantes parejas que se acuestan sobre lechos para la práctica amorosa y representan el amor “homologado” (Clarke, 2001: 43-44). Este sentido del humor descarnado –bien señalado por Richlin (1992), Garland (1995, en lo alusivo a la deformidad) y Trentin (2011)– se burla de quienes escapan a los beneficios de la ecúmene, personificando en este caso la barbarie y la extranjería egipcia que combatió a Augusto y fue derrotada. Así, nos hallamos muy probablemente ante imágenes que subrayan la diferencia identitaria de los personajes que las protagonizan; y, como consecuencia, producirían una hilaridad que, como veremos a continuación, podría perseguir otros propósitos.

4. Las escenas nilóticas como elementos apotropaicos

Quizá uno de los miedos más extendidos a lo largo de la Antigüedad es el “mal de ojo”, atestiguado en el Antiguo Egipto, en Mesopotamia, en Asiria y en la Biblia, así como en numerosas fuentes clásicas. Esta idea está probablemente ligada al pensamiento de que el ojo, como órgano que percibe el mundo externo, es de algún modo capaz de captar las influencias nefastas, esencialmente porque era considerado un instrumento con poderes increíbles. Así, espantar a estas influencias maléficas es la función principal que poseen los amuletos, especialmente aquellos que pueden distraer de un vistazo perjudicial (Stevenson, 1975: 39-40).



Fig. 161. Mosaico procedente de la entrada de la Casa del Mal de Ojo, Antioquía (Clarke, 2003: 109).

El mal de ojo es la única manifestación sobrenatural que se produce sin intervención divina: es una forma incontrolada de *invidia* sustantivo obviamente derivado de *in-uideo*, cuya traducción sería “mirar contra”. El significado de ojo aparece por primera vez en la literatura latina en un fragmento *del Melanipo*, una tragedia perdida de Lucio Accio (176-86 a.C.), transmitido por Cicerón en sus *Tusculanas* (III, 20, 9), cuyo emisor lanza el daño de manera directa contra el objeto que ha provocado su estado anímico. El hecho de que el mal de ojo esté íntimamente ligado a la envidia es una característica que comparten todas las sociedades en las que se ha constatado esta creencia (Roberts, 1976: 223-278).

Los antiguos romanos creían que el órgano sexual masculino, al que llamaron *fascinum*, era un talismán de fertilidad y prosperidad que también servía para ahuyentar a los malos espíritus. Plinio (XXVIII, 39) menciona al dios Fascino como la divinidad protectora del ojo: defensor de los niños contra todo mal, el emperador lo colocaba en su carro triunfal como profilaxis. Y en efecto, entre los siglos II a. C. y II d. C., la imagen del miembro viril se utilizará en el mundo romano como profiláctico contra el mal de ojo. La cantidad de protectores con forma de falo o de *manus fica* es enorme en toda la ecúmene, en una gran variedad de soportes y materiales: los *tintinnabula* de bronce –

campanillas colocadas al cuello de los bebés, de los animales domésticos y de los dormitorios, para espantar el poder maligno del ruido— (fig. 162), las placas de terracota que se colocaban en las fachadas de las tiendas y sobre los hornos de las panaderías (figs. 164), los penes tallados en las murallas de las ciudades (fig. 165), los amuletos de marfil que se colgaban al cuello, etcétera (Clarke, 2001: 95-114). Constan igualmente representaciones iconográficas en las que un gran ojo es atacado por un falo (fig. 163) (Clarke, 2003: 97-104; Alvar Nuño, 2012: 162-165). Sin embargo, no es la representación fálica en sí la que tiene el poder de acabar con el mal, sino la risa que provoca en el espectador la que aleja los demonios (Clarke, 2007: 155-169).



Fig. 162. *Tinnabulum* procedente de Pompeya (Clarke, 2003: 24).



Fig. 163. Mosaico procedente de Mokhine (Túnez) que muestra un ojo siendo atacado por un falo (Alvar Nuño, 2012: 173, fig. 15).

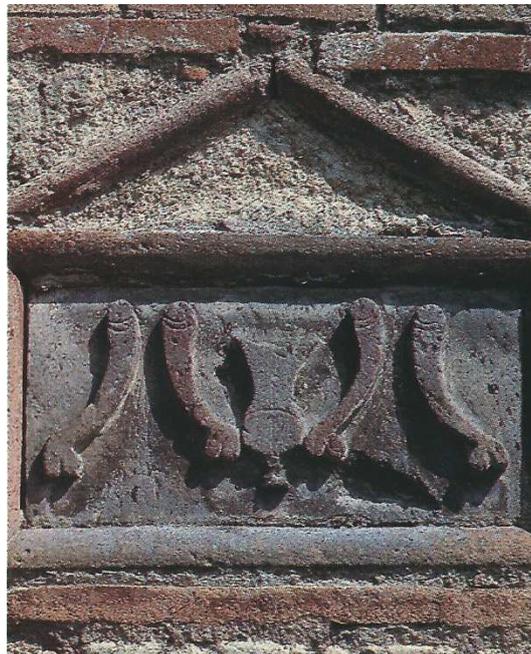


Fig. 164. Representación de cuatro falos con una botella en el centro –realizada sobre terracota– procedente de la *Taberna lusoria* (VI 14, 28) de Pompeya (fotografía de la autora).



Fig. 165. Elemento fálico que decora la puerta meridional –que da acceso al Foro– de la muralla de Ampurias (fotografía de la autora).

Por otra parte, se conservan numerosas evidencias de que el *phallus* unido a una forma humana podía constituir un *fascinum*. Fundamental para esta construcción es la combinación de un cuerpo deforme y una verga exagerada. Levi (1941: 220-232) usa el término griego *atopia* –que significa “hipersensibilidad”– para describir al “jorobado afortunado” del mosaico de Antioquía (fig. 161), enfatizando que es la risa del espectador, provocada por la monstruosidad de la representación, la que, seguramente, disipará el mal de ojo representado en el mosaico. Teniendo en cuenta esta hipótesis de Levi, Clarke ha demostrado cómo los cuerpos de los etíopes debido a su diferencia del estándar de belleza romano, responderían a la misma función (Clarke, 2001: 130-134). Por otra parte, el estudio de Garland (1995: 109 y *passim*), que examina las actitudes romanas hacia las personas deformes, incluidas sus virtudes talismánicas, junto al análisis de la iconografía griega que realizó Dasen (1993: 175-188) –que demuestra que la forma visual de lo que los griegos llamaron *pygmaios* combina la pseudo-etnografía antigua con la patología del enanismo para crear un “otro” híbrido– permitieron a Clarke concluir que este pigmeo que los artistas romanos importaron del arte helenístico, se transformó para expresar las propias actitudes romanas hacia el “otro”. Así, al igual que sucede con los jorobados, los

enanos y los etíopes, las representaciones visuales romanas de los pigmeos se convirtieron en *fascina*, divirtiendo al espectador humano por un lado y frustrando a la par al demonio espectador (Clarke, 2007c: 293-302).

En cierto sentido, estas figuraciones romanas de los pigmeos poseen la misma función que las expresiones plásticas de Príapo. En la *Casa dei Vettii* (VI 15, 1), por ejemplo, la famosa imagen del dios itifálico pesando su miembro tiene doble significado (fig. 166). Por una parte, estamos ante una pintura humorística destinada a provocar la risa del espectador. Por otra parte, la presencia de Príapo protege el pasillo, espacio considerado liminal por los romanos, donde acechaban los demonios (Clarke, 2001: 174-177; *idem*, 2003: 104-106). De modo similar, los pigmeos atienden a una doble necesidad: la diversión del espectador y la repulsión de los demonios. Esta función dual puede ayudar a explicar por qué las pinturas y los mosaicos de estos pigmeos, que actúan de manera impropia y se representan de manera deforme, son tan populares y aparecen en contextos tan diversos (*idem*, 2007c: 293-302).



Fig. 166. Representación de Priapo pesando su pene en una balanza procedente de la *fauces* de la *Casa dei Vettii* (Pompeya, VI 15, 1) (fotografía de la autora).

Aunque el léxico latino de lo grotesco y lo obsceno tiene una semántica enormemente variada (Adams, 1982), la evidencia textual –desde Cicerón a San Agustín, pasando por Catulo, Horacio o Séneca (Gil Fernández, 1997: 29-54)– no deja ninguna duda acerca del carácter arcaico de las prácticas religiosas romanas en donde se encuentra una risa ritualizada. Por otro lado, el programa de renovación religiosa augustea recuperó algunas prácticas ceremoniales cuyo propósito es el de provocar la risa del espectador mediante el recurso a lo impúdico (Alvar Nuño, 2012: 207-214). Es en este sentido en el que pueden interpretarse las esculturas grotescas y las imágenes nilóticas, como ya bien apuntara hace más de un siglo Alan J. B. Wace (1903-1904: 103-114), y más recientemente Clarke (2001; 2007b: 89-107).

4.1. Estancias públicas de la casa o estancias privadas que podían ser frecuentadas por amigos o clientes

Como hemos indicado anteriormente, para comprender mejor la función y el significado de las escenas nilóticas, es extraordinariamente importante tener en cuenta el contexto habitacional que decoraron. Así, teniendo en cuenta el estudio que hemos realizado en el capítulo 7, podemos concluir que la mayoría de las escenas nilóticas se destinaron a la decoración parietal de espacios públicos de la vivienda.

La casa tradicional romana era, en efecto, un espacio público; y sus puertas solo estaban cerradas en ocasiones excepcionales, como durante los duelos funerarios. Reflejo del sistema clientelar romano, si el dueño de la casa tenía relevancia pública no solo recibía a sus *amici* y clientes, sino que en su hogar se llevaban a cabo negocios de todo tipo, convirtiéndose esta en un centro relevante para construir una red social apropiada. Así, de acuerdo con estas consideraciones, resulta evidente que todas aquellas estancias “públicas” de la casa (o estancias privadas, pero que pudieran ser frecuentadas por personas ajenas a la familia) serían más sensibles al aojo (Alvar Nuño, 2012: 247-248). Por ello, como veremos a continuación, las pinturas nilóticas que decoran las paredes de aquellas estancias reservadas a la recepción de invitados podrían encerrar un significado apotropaico.

4.1.1. Jardines

Como hemos apuntado en el capítulo 6, la imaginería nilótica está especialmente destinada a la ornamentación de estancias destinadas al *otium* y, más concretamente, a la decoración de los jardines. Localizados en los márgenes de la vivienda y conceptualizados como espacio tanto interior como exterior de la *domus* –en los que se recrea un ambiente propicio para la exploración y reorganización de las líneas entre lo doméstico y lo exótico, lo familiar y lo fantástico–, los jardines se consideran escenarios apropiados para contener imágenes de lo lejano, extremo y peligroso (Hales, 2003: 153-155). Las escenas nilóticas, que poseen cierto carácter marginal –pues pueden considerarse representaciones de las tierras ubicadas en los confines del Imperio– parecen

adecuadas para este tipo de espacios: la asociación de este repertorio con el espacio liminal puede reforzar la idea de Egipto como país lejano, extraño o diferente. Del mismo modo, parece claro que las imágenes de los espacios periféricos conceptuales domésticos se reformulan a partir del cambio de Era; y, además de subrayar el carácter fantástico o la alteridad de las imágenes, se domestican y familiarizan (Barrett, 2019: 18-21 y 347-348).

En consecuencia, tanto la caricaturización de los protagonistas de las escenas nilóticas, como las actitudes que presentan, así como la localización de las pinturas – generalmente instaladas en triclinios acuáticos– deberían generar la hilaridad del espectador romano haciendo que, como veremos a continuación, el mal de ojo o cualquier otro influjo malévolo generado por posibles envidias surgidas entre los invitados al banquete, se diluyera.

4.1.2. Estancias conviviales

El banquete era una actividad especialmente sensible desde el punto de vista religioso. Se trataba de un lugar que podía suscitar envidias tanto por parte de los comensales invitados –que podían encontrarse con un anfitrión que gozase de un estatus económico mayor al suyo–, como por parte de los sirvientes –que continuamente lidiaban con la presencia de viandas de las que no podían disfrutar– (Foster, 1972: 165-202). De ahí que, junto con el complejo entramado de comportamientos simbólicos realizados durante la preparación de la comida y a lo largo del banquete, adquiriera una gran importancia la utilización de iconografía apotropaica en la decoración de áreas de comedor de la vivienda (Alvar Nuño, 2012: 254).

Por otra parte, si además tenemos en cuenta que, en algunas de las escenas nilóticas que decoran las estancias relacionadas con la actividad convivial (ver figs. 167 y 168), aparecen representadas escenas sexuales explícitas y se exalta la hilaridad, quizá podríamos hallarnos ante una nueva interpretación iconográfica de estas imágenes.



Fig. 167. Pintura del muro oeste del pódium del peristilo de la *Casa del Medico* (VIII 5, 24) de Pompeya (fotografía de la autora). En el centro de la imagen, junto a la escena de banquete, una pareja de pigmeos mantiene relaciones sexuales.



Fig. 168. Pintura del pódium del *triclinium* estivo de la *Casa dell'Efebo* (I 7, 11) de Pompeya (fotografía de la autora). En el centro de la imagen una pareja mantiene relaciones sexuales.

Como explican Robert Garland (1995: 52-54) y Lisa Trentin (2011: 297 y ss.; *eadem*, 2015), en el mundo romano se consideraba, en general, que la deformidad física tenía cierto atractivo erótico. Por ello, existen pocas razones para dudar de que los esclavos deformes –que alcanzaron en el mercado precios astronómicos, como subraya Quintiliano (*Instituciones oratorias*, 2, 5, 11)– fueron el objeto de las inclinaciones sexuales de sus propietarios; y en algunos hogares fueron seleccionados principalmente en función del atractivo erótico de su anomalía corporal. Como remarca D’Arms el estatus de los esclavos imponía una condición degradante *in primis*: “Un esclavo tiene la obligación para con su propietario de responder con su cuerpo por todos los delitos, incluyendo su disponibilidad total para las relaciones sexuales”. Así, en el sistema esclavista romano los siervos deformes se convirtieron en el blanco ideal para tal abuso (1991: 175).

En este sentido, cabe destacar que, entre las romanas de alto nivel, una de las prácticas más habituales era la de pagar para mantener relaciones sexuales con esclavos deformes (Garland, 1995: 52). En nuestras fuentes literarias, esta praxis fue acusada especialmente, cuando las mujeres daban a luz a hijos feos o minusválidos, tal y como detalla ácidamente Marcial (VI, 39): “Marula, Cinna, te ha hecho padre de siete hijos no libres, pues ni es tuyo ninguno ni es de un amigo o hijo del vecino, sino que, concebidos en camastros y en esteras, exhiben en su propia frente las infidelidades de su madre. Este que entra, un moro de pelo rizado, confiesa que es descendencia del cocinero Santra; en cambio aquel de nariz achatada y gruesos labios es el vivo retrato del palestrita Pánico. ¿Quién ignora que el tercero es del panadero, si conoce y ve al legañoso Dama? El cuarto, con su frente desvergonzada y su color pálido, te ha nacido del concubino Ligdo: viola al hijo, si quieres, no es ningún crimen. A su vez, este de cabeza de pepino y largas orejas, que se mueven tal como hacen las de los burros, ¿quién niega que es hijo del bufón Cirta? Las dos hermanas, la una morena y la otra roya, son del flautista Croto y del cortijero Carpo. La cuadrilla de los hijos de Níobe tendrías ya completa, si Coreso y Díndimo no fueran eunucos”.

Por otra parte, la curiosidad que despertaban estos personajes hizo frecuente su exhibición pública. Suetonio (*Augusto*, XLIII, 4) relata que Augusto, en alguna de las ocasiones en que había hecho traer a Roma algún animal insólito y digno de conocerse, acostumbraba a mostrarlo en público antes del día del espectáculo. Estas exhibiciones, además de animales exóticos, incluían la presentación pública de anomalías humanas, pues en otro comentario de la *Vida de Augusto* (LXIII, 3) se nos informa de que, aunque este se abstuvo de exhibir a cualquier persona de nacimiento respetable en los juegos, hizo una excepción en el caso de un hombre llamado Lucio: “Ya que medía menos de dos pies, pesaba diecisiete libras y poseía, en cambio, un tremendo vozarrón”. Del mismo modo, estas colecciones de rarezas también podían encontrarse en casas privadas. De nuevo Suetonio (*idem*, LXXII, 3) relata que el emperador Augusto decoraba las habitaciones de sus villas con objetos que destacaban por su rareza: “(...) Las tuyas, en cambio, las embelleció, enriqueciéndolas, no tanto con estatuas y cuadros, como con paseos arbolados y bosques y con objetos llamativos por su antigüedad y rareza, como, por ejemplo, enormes restos de animales salvajes y gigantescas fieras que tenía en su finca de Capri, y que eran tenidos por huesos de gigantes y armas de héroes”. En este sentido, una de las historias más extraordinarias que ha sobrevivido y que parece tener

plena base es la del esclavo Clesipo, al que Plinio (*Historia natural*, XXXIV, 6, 3) describe como “Jorobado y feo también en otros aspectos”. En la venta de un candelabro corintio particularmente caro y elaborado, el vendedor decidió añadir al lote a este siervo y ambos fueron comprados por una mujer llamada Gegania, que pagó la suma de cincuenta mil sestercios. Por supuesto, la nueva dueña organizó una fiesta para presumir de sus adquisiciones; y Clesipo fue exhibido desnudo para el deleite de los invitados. La visión de su joroba despertó en su ama una excitación tan incontenible que, como cuenta Plinio, Gegania lo introdujo en su lecho y acabó por incluirlo en su testamento (Garland, 1995: 52-54; Trentin, 2011: 206).

Teniendo en cuenta, además, que, a ojos de los romanos, las personas que presentaban malformaciones únicamente cumplían con el papel social que tenían preestablecido, esto es, generar la risa y proporcionar diversión (Plinio, *Historia natural*, VII, 32), esta hilaridad satisfizo una serie de cometidos. En primer lugar, reírse de los diferentes es una forma muy usual de reforzar la cohesión de un grupo, sobre todo en los momentos en que la unidad se ve amenazada. Generando una distracción –esto es, subrayando la rareza física de los deformes–, se consigue recordar a la comunidad lo que les une en esencia, a pesar de que puedan estar experimentando una fragmentación momentánea. En segundo lugar, los deformes y los discapacitados nos asustan y nos avergüenzan, y la risa es una forma de exorcizar el miedo. Nos reímos, en otras palabras, con el fin de demostrar nuestro dominio sobre las emociones que nos despiertan estas criaturas. Esta última función, como ha destacado brillantemente Kelley, era particularmente valiosa en sociedades como la griega y la romana: primeramente, porque la deformidad, que en términos naturales resultaba inexplicable, suponía una brecha espantosa en la realidad cotidiana “normal”; y después porque, debido a las duras condiciones de la vida en el mundo antiguo, la mayoría de los que se burlaban eran conscientes de que podían pasar a convertirse en discapacitados. Por último, la “torpeza” y la “estupidez” de estos provocaban en los demás una voluntad de opresión y la sensación de poder: el humor se convirtió en una forma excelente de agresión (Kelley, 2007: 31-46; Garland, 1995: 73-86; Trentin, 2011: 195–208; *eadem*, 2015: *passim*).

Como testimonia la famosa escena del final del Canto I de la *Iliada*, con Hefesto como objeto de burla, desde los albores del tiempo los seres humanos se deleitaron con los sufrimientos de los demás. Dejando el Olimpo aparte, en la vida real la burla de los deformes en los *convivia* se popularizó a través de los siglos. Horacio (*Sátiras*, I, 5, 50-

70) describe los improperios habidos durante un banquete entre dos esclavos: Sarmiento y Mesio Cicirro. Este se burla de aquel por su origen servil y su pequeña estatura, mientras que Sarmiento arremete mofándose de la cicatriz que el osco Cicirro luce en la frente. Del mismo modo, las batallas de gladiadores entre deformes pudieron formar parte de los *convivia*. Aunque tales actividades parecen estar orientadas solamente a provocar la hilaridad de los comensales, los que superaban la pelea podían ganarse el respecto e, incluso, provocar el miedo. Esto es lo que sucede en el caso de Vatinio, un zapatero que, según Tácito (*Anales*, XV, 34-35): “Fue una de las monstruosidades más viles de aquella corte [de Nerón]”. Aunque comenzó su carrera siendo objeto de burla y obligado a pelear en estas “batallas de gladiadores”: “Con sus acusaciones contra los mejores ciudadanos llegó a alcanzar tal poder que aventajaba hasta a los más perversos en influencia, dinero y capacidad de hacer daño”. Plutarco (*Charlas de sobremesa*, IV, 620e) nos informa que, para amenizar las veladas de banquete, el anfitrión era capaz de mofarse de sus propios invitados, mandando cantar a un tartamudo, hacer a un calvo peinarse o exigir a un cojo bailar (Garland, 1995: 85).

Además del repertorio habitual de comedias y tragedias, es conocida una ancestral forma latina de versos denominados *carmina fescennina*: fueron mordaces diálogos relacionados en origen con las fiestas agrícolas de otoño, momento en el que se entonaban para celebrar la recogida de la cosecha; y cantados desde antiguo en las bodas para motivar la carcajada y espantar la envidia de los dioses y los conjuros de los hombres, narrando los escauceos previos del novio o cualquier otro asunto obsceno o licencioso. Sin embargo, pasado el tiempo, el verso fescenino fue considerado a menudo como un *malum carmen*: los actores simulaban la cópula e incluso en ocasiones iban más allá. Por otra parte, las actuaciones de acróbatas, contorsionistas y malabaristas, habituales en las calles y en establecimientos comparables a nuestros “clubes nocturnos”, también pudieron encerrar una marcada inclinación erótica. Una pintura procedente de una *caupona* (VI 10, 1) situada en la *Via di Mercurio* en Pompeya (fig. 169) ilustra la destreza amorosa de una pareja de dichos artistas: mientras la mujer sostiene una copa de vino en su mano, copulan mientras mantienen el equilibrio sobre una cuerda floja (Varone, 2001:48-53; Clarke, 2003: 67-70; Del Campo Tejedor, 2008: 2-31; Alvar Nuño, 2012: 209-210).

Teniendo en cuenta, por lo tanto, que los espectáculos eróticos eran algo habitual en el mundo romano y el atractivo sexual que despertaron los seres deformes en la

Antigüedad, puede plantearse la hipótesis de que este repertorio constituya en ocasiones la representación pictórica de una práctica real y habitual, acaecida en los banquetes romanos, destinada a entretener a los comensales y, de paso, a generar una hilaridad que contribuiría a alejar el mal de ojo.

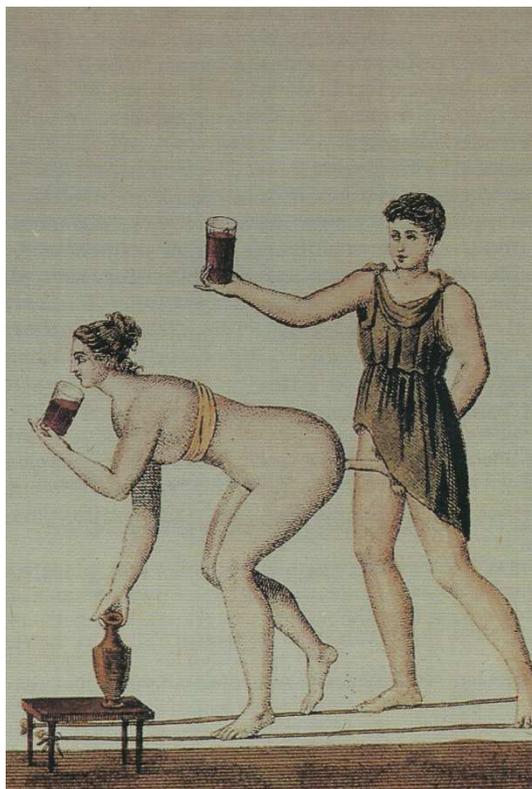


Fig. 169. Reproducción de pintura, ahora perdida, procedente de la *Caupona* (VI 10, 1) de Pompeya, con representación de espectáculos sexuales protagonizada por acróbatas (Varone, 2001: 51, fig. 46).

En última instancia, siguiendo esta misma tradición paródica, en el contexto doméstico y particularmente en relación con el banquete, la presencia de enanos fue bastante habitual en Italia. Así, la compra de esta clase de esclavos y su participación en los simposios está atestiguada desde época helenística, como demuestran las representaciones de enanos bailando y tocando instrumentos musicales que se han conservado (Guimier-Sorbets, 2013: 141-151). Y debe recordarse que los lexicógrafos tardíos del Imperio no dejan de señalar el enorme tamaño del miembro viril de los enanos (Hesiquio de Alejandría, *s.v.* *vāvoς*).

4.1.3. Estancias termales

Analizando la decoración privada de los complejos termales, podemos concluir que la decoración de los baños, generalmente, hacía referencia al agua, al deporte y al aseo. Esta temática se conecta directamente con la funcionalidad y el significado de las termas. Este principio parece aplicable también a los baños públicos. Las escenas nilóticas parecen especialmente adecuadas para la ornamentación de espacios termales, puesto que se trata de paisajes acuáticos. A menudo estas composiciones nilóticas se colocan en el borde de una piscina o estanque para tratar de conseguir el efecto de que el agua real continuaba discurriendo a través de la escena (Versluys, 2002: 252-253).

Así, la significación religiosa de los baños y la temática decorativa elegida para ellos no pueden ser ignoradas. El agua poseía su propia santidad y las Ninfas fueron objeto de culto. Venus, Neptuno y otros dioses que fueron elegidos para decorar las paredes de las termas –como Asclepio, un gran sanador–, eran divinidades poderosas y el propio baño en sí podía encerrar un significado ritual (Ginouvès, 1962: 327-428; Boudon, 1994: 157-168). La asociación con Egipto no deja lugar a dudas: la alegoría representada en estas imágenes alude, no solo a la fertilidad de la tierra, sino a los poderes sanadores y fecundadores del agua del Nilo (Dunbabin, 1989: 6-56).

Sin embargo, en este entorno de esparcimiento existía un lado oscuro. Además de los peligros reales de caídas, quemaduras o ahogamientos –conocemos inscripciones que recuerdan algunos de niños en las piscinas (CIL, VI, 6740; CIL, IX, 6318)–, así como el estado manifiestamente mejorable de las propias instalaciones, la excesiva belleza, como cualquier otra característica excepcional, corría el riesgo de provocar φθόνος/*phthónos*: la envidia que proyecta el ojo de los envidiosos –hombres o dioses–, con consecuencias desastrosas (Dunbabin y Dickie, 1983: 7-37). Estas maldiciones podían causar enfermedades, daños físicos e incluso la muerte. Además, existían numerosas teorías sobre cómo ese daño podía alcanzar a una persona sin haber existido el contacto físico: bastaba con el contacto visual para transmitir dicha maldición (Clarke, 1996: 184-198). Semejante peligro estaba presente en cualquier actividad humana, y se han encontrado edificios de todo tipo protegidos por inscripciones y símbolos apotropaicos. No obstante, existen evidencias suficientes como para afirmar que los baños eran lugares especialmente vulnerables. En primer lugar, la propia prestancia de los baños –en la que destaca, como hemos dicho, la exquisita decoración– podría invitar al *phthónos*. En

segundo lugar, como ya hemos apuntado, el baño en sí mismo era un ejercicio peligroso, pues existían posibilidades reales de accidentes. En tercer lugar, sabemos que eran lugares propicios para la práctica mágica. Numerosos papiros prescriben que los hechizos de amor deben realizarse en las termas (Dunbabin, 1989: 6-56); y, del mismo modo, numerosas *defixiones* han sido halladas en estas estancias, presumiblemente intrucidas en el agua con los mismos propósitos, como se comprueba por ejemplo en Bath (Somerset) (Eidinow, 2017: 394-417).



Fig. 170. Pintura nilótica del muro este del ninfeo que rodeaba la *natatio* de las Termas Suburbanas de Pompeya (fotografía de la autora).

Sería descabellado sugerir que los constructores o decoradores de los complejos termales, independientemente de que sean públicos o privados, fueran tan conscientes del peligro de las instalaciones que introdujeran elementos protectores en la decoración. Sin embargo, parece posible defender que existieron ciertas estancias en las que sí se estableció una decoración apotropaica. Tal es el caso del el *apodyterium* de las Termas Suburbanas de Pompeya (fig. 170). Cuando uno se encuentra desnudo y expuesto en un baño, necesita una protección especial externa y por ello, las escenas macrofálicas o itifálicas –dentro de las que se inscriben las pinturas nilóticas–, invitaban a la risa, cuya aparición espantaba a la angustia producida por el mal y cuyo sonido alejaba a los malos espíritus (Dubabin, 1989: 6-56). En este horizonte temático, por consiguiente, podrían ser interpretadas las imágenes eróticas, como lo demuestra la imagen del sirviente africano que decora el pavimento del pequeño baño privado de la *Casa de Menandro* (I 10, 4) (fig. 171) (Clarke, 1996: 184-198).



Fig. 171. Mosaico que decora el pasillo que conecta el *tepidarium* con el *caldarium* de las termas privadas de la *Casa de Menandro* (I 10, 4) de Pompeya (Clarke, 2003: 110, fig. 77).

4.1.4. Contextos funerarios

En todas las sociedades, la muerte está extrarregulada por un conjunto de rituales, lo que implica que el lenguaje visual que rodea a estos es significativo y hace referencia a las nociones funerarias intrínsecas a cada comunidad. Así, las representaciones funerarias han sido interpretadas como símbolos significativos y alegorías de la vida y la muerte. Las escenas nilóticas sobre sarcófagos quizá deberían explicarse atendiendo a dichas razones. Tópico omnipresente en la literatura y en las artes, el Más Allá es frecuentemente imaginado y representado en Roma con ambiente acuático, y son usuales los erotes, las barcas, los animales marinos (fig. 172) (Andreae, 1963; Sopeña Genzor, 2009: 253-282; Gladhill y Young Myers, 2020).

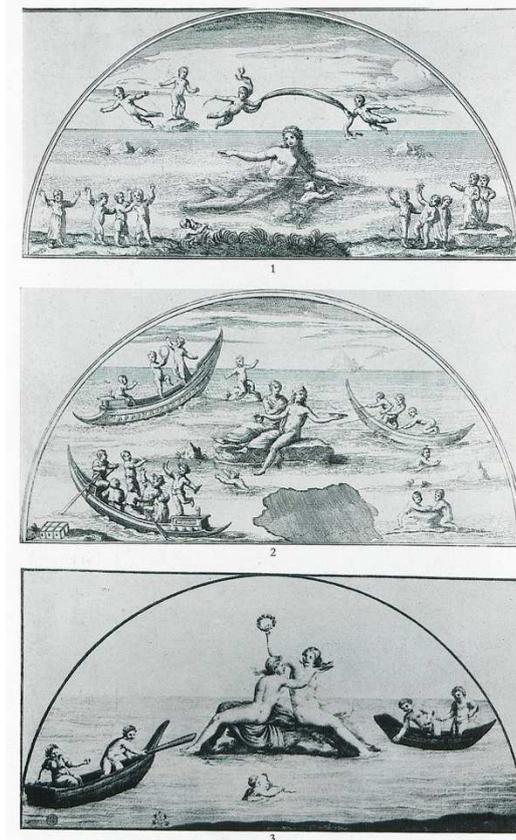


Fig. 172. Lunetas del *Sepolcro Corsini*, mostrando el Más Allá en ambiente acuático (Andreae, 1963: lámina 78).

Estas escenas muestran numerosas similitudes iconográficas con las nilóticas y, por lo tanto, no sería sorprendente que esta imaginería romana hubiera sido egiptizada. Sin embargo, lo que no está claro es la relación que tienen estas imágenes con la persona enterrada. Por una parte, cabría argumentar que el difunto tuviera algún tipo de relación con Egipto –haber sido nativo o un adepto a los cultos egipcios–; pero, por otra parte, no cabe descartar que ciertos romanos que no tuvieran ningún tipo de conexión con el país del Nilo decidieran incluir este tipo de decoración en su tumba (Versluys, 2002: 260-261).

Por razones obvias, las escenas nilóticas que aparecen en contextos funerarios pueden ser explicadas como un símbolo de renacimiento. Parecen sugerir la noción de que el difunto participó en la regeneración de la naturaleza; o hacen referencia al estado de felicidad en el que uno espera haber fallecido. Si se muestran pigmeos macrofálicos puede considerarse seriamente el carácter apotropaico que estas imágenes pretendían proporcionar (Clarke, 2001: 130-134).

En un caso incidental sería posible defender que los paisajes nilóticos contengan referencias a la vida del difunto: los enanos de la tumba de Vestorio Prisco pueden (cat. nº 35), de acuerdo con Mols y Moormann, hacer referencia a la participación de aquellos en las fiestas que el personaje celebró en vida (Mols y Moormann, 1993-1994: 15-52).

5. Las escenas nilóticas como reflejo de la adhesión al culto isíaco

El primer autor en relacionar las escenas nilóticas con el culto isíaco fue Schefold (1952; 1957; 1962; 1972)²¹. Alföldi (1965-1966: 58-87) continuó esta línea de investigación, pero caracterizó el género en términos concisos, hablando del *Kirchenkunst* del culto isíaco. Así, aunque durante mucho tiempo las escenas nilóticas fueron interpretadas dentro de este contexto religioso (Roullet, 1972; Leclant, 1984: 440-444), finalmente, se ha concluido que se trata de una categoría completamente diferente a otros objetos relacionados con Egipto. Así, Tran Tam Tinh (1964) consideró que las escenas nilóticas no debían relacionarse con el culto isíaco. Del mismo modo, no fueron consideradas parte de la Egiptomanía y se excluyeron del catálogo compilado por De Vos (1980: 75-78) para ser convenientemente incluidas en el apéndice. Allí, el género de los *Nilotica* es interpretado como ejemplo de tradición alejandrina adoptada por los romanos con el objetivo de aludir al mundo exótico como forma de escape y deleite.

Whitehouse (1977: 64-65) argumenta que, a pesar de ser elegidas para la decoración de las paredes del templo de Isis en Pompeya, su aparición en contextos domésticos determina que estamos ante un género en boga más que ante una conexión con la religión egipcia. Además, la utilización de estas escenas nilóticas para la decoración del Templo de Apolo de Pompeya, por ejemplo, subrayaría esta desconexión con el culto isíaco. Paul Meyboom (1995), que publicó una monografía de referencia acerca del mosaico de Palestrina, analiza las imágenes nilóticas y las considera ilustraciones de la inundación del Nilo con sus rituales y festividades. Por lo tanto, según

²¹ A este respecto, conviene aclarar el significado de isíaco que aplicamos. Siguiendo a Bricault (2000: 91): “Debemos denominar isíaco a todo elemento que tiene que ver con el culto egipcio fuera de Egipto que se produzca entre finales del siglo IV a. C. y finales del siglo IV d. C.”. Así, el hallazgo de una estatuilla de Harpócrates, por ejemplo, debido a su iconografía misma, debe considerarse parte de los *isiaca*.

su criterio la iconografía debe ser vista como una exaltación de la fertilidad, de la prosperidad y de la abundancia de la naturaleza. El autor argumenta a favor de una interpretación religiosa en el caso del mosaico de *Praeneste*; pero, sin embargo –al igual que Miguel John Versluys–, descarta la lectura religiosa de las imágenes que se localizan en contextos domésticos. Según el autor, las escenas nilóticas pompeyanas aparecen en estancias “festivas” como comedores, ninfeos, jardines y baños, lo que excluiría cualquier significación religiosa (Versluys y Meyboom, 2000:111-127; Versluys, 2002).

A pesar de este abandono de la interpretación religiosa de las escenas nilóticas, Caitlín Barrett (2011; 2012: 1-21) ha retomado la hipótesis argumentando que la composición de las escenas y todo lo que retratan –subrayando especialmente las actividades sexuales y festivas– atestiguan un profundo conocimiento de la teología egipcia. No obstante, aunque la autora admite que no todos los espectadores habrían reconocido el significado religioso de las escenas, aquellos familiarizados con la teología egipcia habrían apreciado este trasfondo. Así, la imaginería nilótica no constituye una certeza de la existencia de prácticas religiosas isíacas, pero tampoco de su ausencia. Buen ejemplo de ello es la conceptualización que la propia Barrett hace de los jardines, como lugares liminales dentro de la *domus* –que generan un entorno productivo en el que explorar–, justifica que las escenas nilóticas, como símbolo de los confines del Imperio, sean apropiadas para decorar las lindes del espacio doméstico (Barrett, 2019: 19-20; 347-348; cf., siguiendo esta línea, Mol, 2015: 259-260).

Para los autores que defienden esta hipótesis, existen varios elementos a tener en cuenta. En primer lugar, los pigmeos. Protagonistas de las imágenes nilóticas, tradicionalmente han sido identificados como estereotipos despectivos que denotarían la inferioridad de la alteridad; pero podrían en realidad relacionarse con los enanos, que desempeñaron un importante papel en la religión egipcia y eran perfectamente conocidos en Roma (Barrett, 2013: 3-5). A este respecto son interesantes las representaciones de enanos itifálicos que encontramos en unas teselas circulares de hueso alejandrinas que datan de los siglos I a. C. y I d. C. (fig. 173). En opinión de Meyboom y Versluys (2007: 202-203) se trata de símbolos característicos de un barrio de Alejandría, conocido como *Pamyles*, debido a las inscripciones que ostentan tales objetos: *Pam(o)ules*. Precisamente, conocemos a través de Plutarco la fiesta de las *Pamilya*, en la que la imagen de un Osiris itifálico era portada en procesión. El miembro viril del dios fue la única parte de su cuerpo que conservó su energía vital y se convirtió, por lo tanto, en un símbolo de fertilidad. Se

asume, siguiendo al erudito de Queronea, que el término *Pamyles* fue el nombre de una divinidad itifálica paralela a (*Sobre Isis y Osiris*, 12, 36): “Un tal *Pamiles*, que estaba sacando agua en Tebas, oyó una voz que salía del templo de Zeus y le ordenaba proclamar a gritos que el gran rey benefactor Osiris había nacido, y que por esto crió a Osiris, por habérselo confiado Crono, y que en su honor se celebra la fiesta de las *Pamilias* semejante a las *Faleforias*”.

El nombre de *Pamiles*, en estas circunstancias, haría referencia a gente común. Y podría derivar de una palabra egipcia que significa “sirviente de gran amor”, haciendo referencia este a Osiris. Considerando todo esto, podría palantearse que el nombre *Pamiles* remite a los enanos itifálicos representados en las teseras de hueso, que fueron los sirvientes de Osiris. Por otra parte, conocemos numerosos festivales celebrados en Egipto en los que el falo jugó un papel importante (Heródoto II, 48; Diodoro I, 22, 6) y no es descabellado imaginar a enanos y sacerdotes transportando la imagen del dios itifálico durante las procesiones de las *Pamyliá*. Así pues, la presencia de enanos en las escenas nilóticas, relataría una simbología de fertilidad, renacimiento y abundancia, quizá refrendada igualmente por su asociación con divinidades como Bes (fig. 174), Hathor y Ptah. A través de la incorporación de los enanos en las escenas nilóticas, en suma, los egipcios aparecerían enfáticamente representados como sirvientes de Osiris, el dios de la inundación del Nilo (Csapo, 1997: 253-295; Sofía, 2005: 297-324; Meyboom y Versluys, 2007: 202-203).



Fig. 173. Teselas alejandrinas que presentan el término *Pamiles* (= *Pam(o)ules*) y la figura de un enano itifálico (Alföldi y Rosenbaum, 1976: 90-98, pl. 26, figs. 65 y 68).



Fig. 174. Estatuilla de Bes realizada sobre terracota vidriada (10 x 9 x 33,8 cm.) datada en el siglo I d. C. y conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 22.583 (Bragantini, 2006: 209, fig. II.1 30).

En segundo lugar, algunos autores consideran fundamentales las ocupaciones de los pigmeos en estas composiciones. Así, por ejemplo, como de nuevo aducen Versluys y Meyboom a propósito de la interpretación de un mosaico procedente de Roma (fig. 175) –del que encontramos cierto paralelismo en una pintura nilótica de procedencia desconocida que podemos ver más abajo en la figura 176–, a veces la propia imagen indica explícitamente cuál debe ser su interpretación. Este caso concreto que estudian los autores mencionados mostraría, según su hipótesis, la representación del conocido ritual, ya citado previamente en este trabajo, de la alimentación de los cocodrilos por parte de los sacerdotes egipcios. En cambio, al respecto del citado mosaico romano, Boissel aduce que los personajes que sostienen las varillas cruzadas están en situación de peligro y constan asociados a otros sujetos que tocan algún otro tipo de instrumento musical: podrían por lo tanto generar un sonido disuasorio contra los animales dañinos con estos objetos que bien podrían ser talimanes (Boissel, 2005: 69-89; Levi, 1971: 32). Del mismo modo, Wootton apunta al posible origen egipcio de este instrumento –pues aparece ya

representado en una tumba, datada alrededor del año 2700 a. C., en la que un grupo de trabajadores golpean estos objetos, así como en innumerables estatuillas y relieves— y defiende, asimismo, su utilización con carácter apotropaico (Wootton, 2004: 243-252).

Sin embargo, nada de ello debería conducir necesariamente a una interpretación religiosa de la imagen. Si estuviera destinada a un público egipcio, encerraría comprensiblemente una connotación sacra, fuera cual fuera; pero para un observador romano podría no resultar tan obvio. Así, el significado religioso originario de estas imágenes ha resultado importante para su interpretación, pero no primordial. Para esgrimir el significado de las pinturas nilóticas en particular y de los *aegyptiaca romana* en general, el contexto en el sentido más amplio del término es esencial. No obstante, cuando existe un patrón en la localización de un cierto tipo de representaciones, es posible restringir el significado de las mismas. Concretamente, si estas se hallaran exclusivamente en lugares de culto isíaco, podríamos postular una interpretación religiosa para el género entero. No obstante, ¿debería interpretarse la actuación de los pigmeos con los cocodrilos del mismo modo en todas las escenas nilóticas? Puesto que en la mayoría de los casos se cree que estamos ante imágenes de parodia de lucha, no parecería demasiado coherente esta interpretación (Versluys y Meyboom, 2000: 111-127).



Fig. 175. Fragmento de mosaico policromo de 247 x 238 cm. que forma parte de la colección del Museo Nazionale Romano (Palazzo Massimo alle Terme), inv. n° 125.535. (Gasparri y Paris, 2013: 448-449, fig. 326). A pesar de que Versluys y Meyboom (2000: 111-127) datan alrededor del año 30 a. C., Gasparri y Paris (*idem*) demuestran que debe fecharse durante la segunda mitad del siglo II d. C.

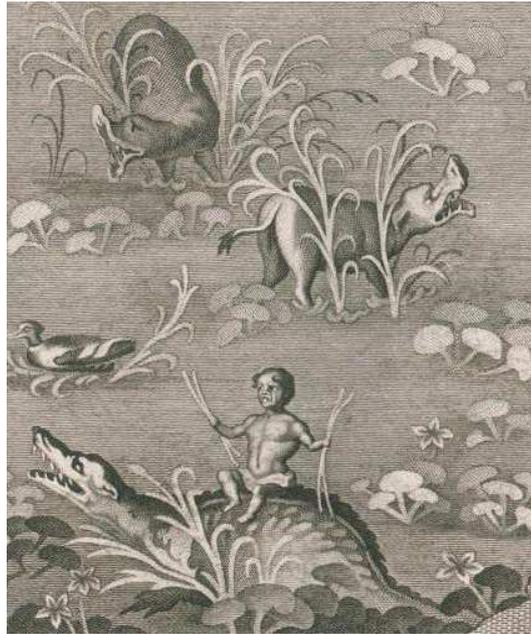


Fig. 176. Dibujo que corresponde con los restos de pinturas que decoran el muro meridional de la *Casa di Giulia Felice* (II 4, 3) de Pompeya, en la que aparece representado un pigmeo a lomos de un cocodrilo sosteniendo en sus manos lo que parecen elementos vegetales, como cañas, que diferentes autores identifican como dos varillas metálicas cruzadas (V. V. A. A., 1757-1792, vol. V: 293, lámina LXVI).

Versluys incide en cómo las escenas de caza de cocodrilos e hipopótamos pueden interpretarse como la representación de rituales egipcios reales que se llevaban a cabo en el momento de la inundación anual (2002: 280-281). De este modo, como hemos anotado previamente en este trabajo, tanto la batalla entre los habitantes de Egipto y los cocodrilos e hipopótamos, como la caza de aves que habitaban en las marismas del Nilo podrían asociarse a estos ritos propiciatorios de la crecida (1973: 241-244; Barrett, 2011: 314; *idem*, 2019: 61-65).

En tercer lugar, debemos analizar las escenas de *symplegmata*. Como ya hemos visto, a pesar de que se han catalogado alrededor de un centenar de posturas sexuales para las pinturas de la Antigüedad –entre las que destaca la enorme diversidad tanto en el mundo egipcio como en el mundo romano–, únicamente aparecen dos en las escenas nilóticas (Forberg, 1969: 165-202): *a tergo* –exclusivamente representada cuando la cópula sexual se lleva a cabo a bordo de un barco que surca el Nilo– (cat. n^{os} 19 y 28) y la *venus pendula anversa* –que se encarna cuando el coito se produce en las riberas, normalmente en relación con un banquete– (cat. n^{os} 10 y 28).

Como hemos anotado con anterioridad, Heródoto (II, 60) relata cómo, durante la gran festividad de Bubastis, la población egipcia surcaba las aguas del Nilo en pequeñas

embarcaciones (llamadas *baris*): las mujeres dejaban al descubierto sus cuerpos y realizaban gestos obscenos. Por lo tanto, las escenas de cópula que realizan los pigmeos a bordo de embarcaciones en las escenas nilóticas podrían quizá hacer referencia a esta celebración de Bubastis en honor de la diosa Bastet, asimilada a Isis y Afrodita, o quizá a otras fiestas que se produjeran con motivo de la crecida. En cuanto a la elección de la posición *a tergo*, ninguna explicación parece sencilla. Como es notorio, esta postura era asociada a menudo con la prostitución y quizá tratara de enfatizar el comportamiento lascivo de los egipcios durante ciertas conmemoraciones (Meyboom y Versluys, 2007: 170-208; Barrett, 2019: 62 y 67).

En cuanto a la postura *venus pendula anversa*, a excepción de los ejemplos nilóticos, apenas se conocen representaciones de la misma (Jacobelli, 1995: 33, nota 17; Clarke, 2001, figs. 5, 24, 58 y 101; Varone, 2001, figs. 58, 63, 66, 67, 83, 87 y 88; Cantarella, 1998: 77-84; Varone, 2000, pp. 28-30), lo que sugiere que su exhibición, como ya hemos comentado, pudo tener una significación especial en los contextos nilóticos. A este respecto cabe destacar que estos *symplegmata* parecen concluir algún tipo de danza orgiástica relacionada, generalmente, con el mundo del banquete; y cabe preguntarse si estas escenas de baile y sexo fueron simples representaciones de género, que ilustraban el jolgorio y el comportamiento indecente de la población durante las fiestas de fertilidad, o respondieron un significado más específico, relacionado, como ha sido visto más arriba, con la unión de Isis (con su forma de halcón) y Osiris (fig. 177). Es necesario preguntarse si podría tratarse de una parodia. En el Papiro Erótico de Turín aparecen representadas doce posturas sexuales de manera extremadamente realista. Entre ellas, aunque la *pendula anversa* no se recoge, aparece parodiada la *pendula conversa* (escena octava), modo en que los dioses Nut y Geb se unieron *en el Tep Zepi* y de cuya unión nacieron las parejas primordiales: Seth-Neftis y Osiris-Isis (fig. 178).

Las imágenes de enanos parodiando divinidades y héroes son bien conocidas en el mundo grecorromano. En esos casos, sin embargo, los papeles asumidos por los enanos son claramente indicados mediante atributos o situaciones específicas (Trentin, 2015). Los pigmeos de las escenas nilóticas no presentan ningún tipo de atributo. El significado simbólico de sus actividades solo puede ser desentrañado mediante el análisis de la iconografía y el contexto. Es más, parece verosímil pensar que estos *symplegmata* no respondieron a una función estrictamente paródica sino a una imitación. La cuestión de la preferencia por la postura *a tergo* en lugar de otras y la curiosa diferencia en la

localización de las dos posiciones sexuales –en las riberas del Nilo y a bordo de embarcaciones, respectivamente– parece ilustrar la esencia de las escenas nilóticas, esto es: la unión de Isis y Osiris, de Egipto y del Nilo (Versluys, 2002: 278-282; Meyboom y Versluys, 2007: 170-208; Barrett, 2011: 314).

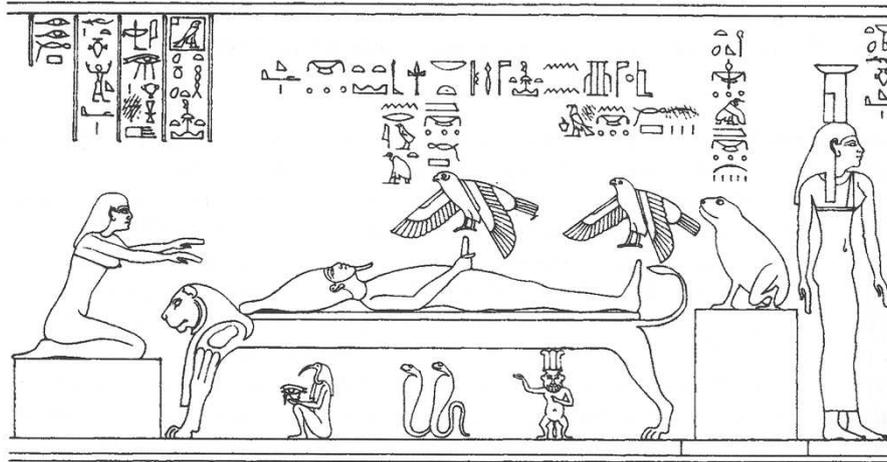


Fig. 177. Relieve del techo de la capilla del templo de Hathor (Dendera) datado a finales del período Ptolemaico. Mientras Neftis (a la izquierda) mantiene con vida a Osiris –dotado de un falo artificial–, Isis (a la derecha) se transforma en halcón para ser fecundada. (Dasen, 2013: 78, fig. 6. 4).

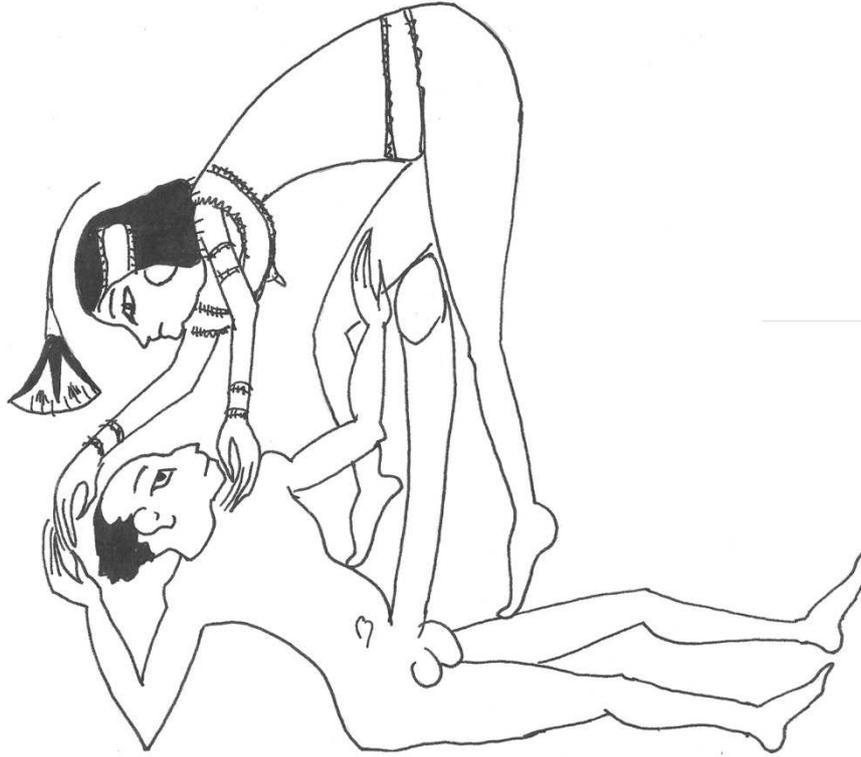


Fig. 178. Calco de la Biblioteca Nacional de España de la escena octava del Papiro de Turín, con exhibición de la “Posición de Geb y Nut”, en la que se parodia la postura *pendula conversa* (Virgili, 2013: 177).

Algunos otros argumentos vienen a refrendar la bondad de esta interpretación isíaca. En efecto, la capacidad fertilizadora de las aguas del Nilo tuvo un reflejo tangible en los lagos de los templos, donde se recreaba simbólicamente la crecida y donde se producían toda clase de purificaciones. Del mismo modo, los perfiles ondulados de los muros que rodeaban algunos santuarios simulaban las ondas del agua del Océano primordial (Shaw-Nicholson, 2008: 230; Grimal, 2012: 20). Sin embargo, donde el manifestaba toda su eficacia era en el ámbito de la acción cultual: las escenas de purificaciones y libaciones consagradas a los dioses están muy ampliamente documentadas (fig. 179) (Bonneau, 1964: 393-398; Prell, 2009: 211-257; Aja Sánchez, 2015: 233-248).

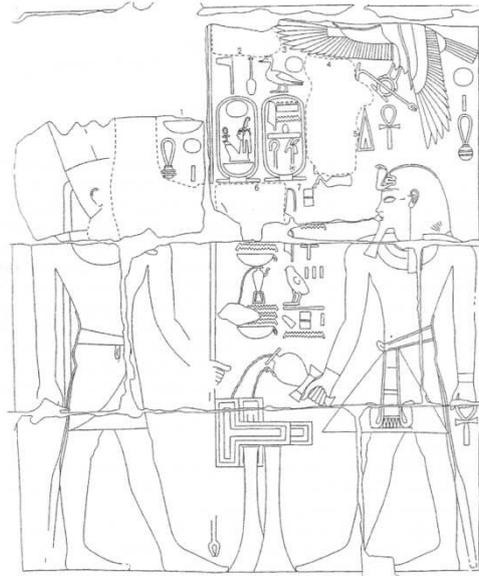


Fig. 179. Escena procedente del muro sur del templo de Luxor en la que se representa una libación con “agua fresca” del rey Amenhotep III al dios Amón-Ra. La forma del recipiente (signo *ankh*, ♀) indica el carácter vitalizante y regenerador del líquido que guarda (Gulyás, 2007: 896).

Así pues, la recepción del agua sacrosanta –símbolo de Nun– fue una necesidad para los templos desde época faraónica. Se realizaba el día de Año Nuevo, inicio oficial de la crecida, el día 1 del primer mes de la estación de *Akhet*, o, desde época Ptolemaica, el día 1 del mes de *Thot* y se usaba a lo largo del año para todas las gestiones rituales de los templos. Una vez recogida, se llevaba en procesión hasta los santuarios, donde era debidamente almacenada en aljibes y salas adecuadas (fig. 180) (Bonneau, 1964: 393-398; Aja Sánchez, 2015: 235-236; Traunecker, 1972, pp. 233-248).

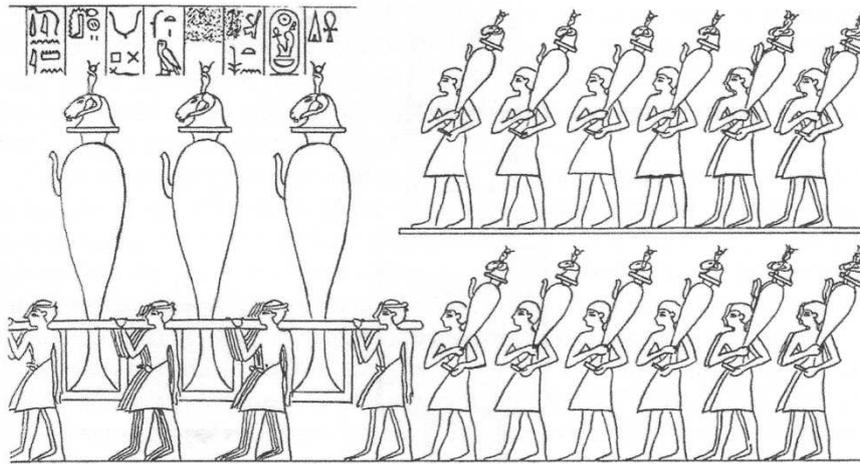


Fig. 180. Bajorrelieve del templo de Luxor en el que se representan los “Vasos de Amón”, que contienen el agua sagrada del Nilo, llevados en procesión (Gulyás, 2007: 899).

La existencia de grandes vasijas ceremoniales y su propia veneración como objetos sagrados perduró hasta plena época romana. Plinio (*Historia natural*, VIII, 186) atestigua que los cumpleaños del toro Apis eran celebrados en Menfis arrojando una pátera de oro y otra de plata a una poza denominada Fíala, que era alimentada por las aguas del Nilo: su nombre proviene de la denominación griega de la vasija común que servía para las ofrendas, la φιάλη. Plutarco (*Sobre Isis y Osiris*, XXXVI, 365b), al comentar la ya citada fiesta de las *Pamyliá*, indica que todavía en su época las ceremonias sagradas egipcias siempre las encabeza el *hydreion* (ὕδρεϊον): un cántaro de agua en honor al dios Osiris.

Pues bien, el agua de la crecida nilótica fue solicitada efectivamente por parte de los santuarios romanos consagrados a divinidades egipcias, en particular Isis y Serapis, cuyos cultos estaban vinculados al uso litúrgico del “agua del Nun”. Esta perduración de las tradiciones egipcias está especialmente atestiguada en el caso del *Iseum* de Pompeya. Por una parte, consta el hallazgo de un conjunto de *hydriae* que presentan la inscripción Σέραπις δώρα (Tran Tam Tinh, 1964b: 176-180); y, por otra, el iseo pompeyano es uno de los pocos en los que se ha documentado la existencia de un nilómetro (Traunecker, 1972: 195-248; Moormann, 2007: 137-154). Del mismo modo, en una de las pinturas nilóticas procedentes de la *Villa di San Marco* de Estabia (fig. 181), entre otros elementos –como una *mensa* sobre la que se exhiben diferentes ofrendas–, en primer plano en el centro de la imagen, una *hydria* de pico largo (forma típica del repertorio egiptizante)

descansa sobre una corona de flores. Como decimos, esta representación podría hacer alusión a la importancia del agua nilótica en los rituales isíacos.

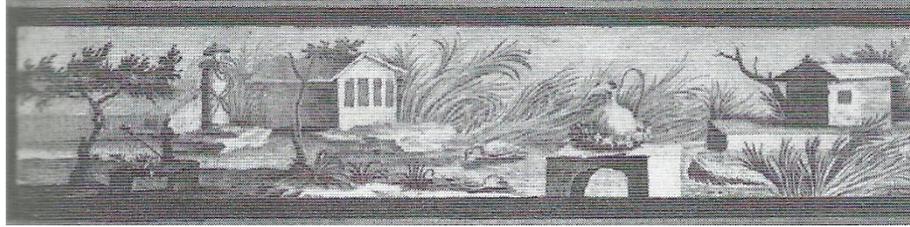


Fig. 181. Pintura procedente del pórtico del peristilo de la *Villa di San Marco* (Estabia) en la que aparece representada una *hydra* (Barbet y Miniero, 1999, vol. I: fig. 43).

En definitiva, cuando las aguas alcanzaban un nivel suficiente como para asegurar una buena producción, llegaba la confianza en una cosecha favorable. (Bonneau, 1973: p. 49; Meyboom, 1995, apéndice XII). En el período romano, la figura de *Semasia*, una joven que montaba a caballo portando una palma en su mano, parece hacer referencia a este momento (fig. 182). Aunque esta divinidad no aparece en ninguna de las pinturas nilóticas que se conservan en la península itálica, existen ejemplos suficientes en diferentes pinturas y mosaicos procedentes de otras provincias del Imperio (Versluys, 2002: nos. de catálogo 093, 126 y 130; extensamente, sobre los festivales y divinades menores de la crecida: Prell, 2009: 211–257).



Fig. 182. Mosaico procedente de una villa de Beit Jibrin (Palestina) en el que aparece representada la figura de la *Semasia* (Balty, 1995: 377, fig. 1, pl. XLV).

Por otra parte, en las escenas nilóticas aparecen representados, a menudo, enanos bailando. Este fenómeno puede asociarse específicamente con las festividades de la inundación, ya que sabemos que negros y enanos –como hemos anotado con anterioridad– eran muy requeridos en Egipto para estos menesteres. En efecto, tal y como ha sido explicado en capítulos precedentes de esta tesis, el enanismo fue una realidad reconocida en las sociedades mediterráneas antiguas; y las imágenes de enanos fueron muy a menudo representadas en las artes del Egipto faraónico –particularmente en relación con los dioses Ptah y Bes– y sus imágenes circularon ampliamente por el antiguo Mediterráneo durante el helenismo, sobre todo como símbolos del poder apotropaico: con frecuencia se los incluía en el séquito de las familias de elite como sirvientes especiales y disfrutaban de papeles importantes en la esfera religiosa, como bailarines rituales y guardias de los recintos templarios (Brunner-Traut, 1993: 23-32; Dasen, 1993: 55–103 y 156-159; Spencer, 2003: 111-121; Meyer-Dietrich, 2009; Meyboom y Versluys, 2007: 175–77; Lillian Bartlett, 2015: 92–101). Así, en una de las pinturas procedentes de la *Casa dello Scultore* (VIII 7, 24.22) de Pompeya (fig. 184), encontramos la representación de dos personajes de tipo negroide macrofálicos bailando desnudos en el interior de una embarcación que presenta forma de falo. Del mismo modo, en una de las pinturas que decora el Columbario de la *Villa Doria Pamphili* de Roma (fig. 183), encontramos una escena de baile en la que diferentes personajes pigmeos tocan instrumentos musicales.



Fig. 183. Escena F 13 procedente del Columbario de la *Villa Doria Pamphili*, Roma (Bendinelli, 1941: fig. 2, tav. B).



Fig. 184. Pintura que decoraba el muro norte del peristilo de la *Casa dello Scultore* (VIII 7, 24.22) de Pompeya (Clarke, 2007b: pl. 2).

Recapitulando acerca de las escenas nilóticas y su posible significación como alusivas al culto isíaco, es de especial importancia analizar su procedencia. En este sentido, cabe subrayar que la mayoría de las escenas proceden de contextos domésticos y, más concretamente, de partes privadas de la casa destinadas a la familia y a los amigos, especialmente de los jardines. Si las escenas nilóticas procedieran de viviendas ocupadas por egipcios instalados en Italia o por adeptos a los cultos isíacos, la interpretación religiosa no ofrecería demasiado lugar a las dudas. No obstante, rara vez es posible conocer el origen, la ocupación o los intereses religiosos de los propietarios de una vivienda. Por lo tanto, estas composiciones pictóricas son testimonio, en un sentido no estrictamente espiritual, de la influencia de la cultura egipcia en el mundo romano; pero hay que tener en cuenta que estamos ante la imagen que Roma –como potencia colonizadora de una cultura exótica– quiso mostrar de Egipto, pero no del Egipto mismo. El hecho de que una interpretación contextual de las escenas nilóticas no conduzca generalmente a una relación con el culto isíaco, hace que sea preciso un análisis más exhaustivo para una reconstrucción fidedigna (Versluys y Meyboom, 2000: 111-127).

Por otra parte, en este sentido, creemos oportuno recordar la diferencia –ya establecida en la introducción de este trabajo– entre lo egipcio y egiptizante. Obviamente, todo aquel material importado desde Egipto corresponderá a la primera categoría, perteneciendo a la segunda cualquier objeto inspirado en el país del Nilo pero producido

en suelo itálico (Swetnam-Burland, 2007: 113-136). Teniendo en cuenta que la comunidad egipcia que vivía en suelo itálico no era especialmente numerosa, es mínimamente probable que la decoración que nos ocupa aluda al lugar de nacimiento del propietario (Versluys, 2002: 420-422),

Si los propietarios de las viviendas que conservan pinturas nilóticas hubieran pertenecido a la comunidad isíaca lo lógico hubiera sido hallar otros indicios probatorios, tales como imágenes sagradas, objetos culturales o escenas rituales claramente expresadas (Meyboom, 1995: 87). De tal modo, una posible adhesión del dueño de la casa al culto isíaco solo podría ser corroborada analizando la cultura material que se obtuvo en las excavaciones del espacio doméstico y poniéndola en relación con la pintura mural. Para ello, únicamente contamos un estudio exhaustivo: el del material arqueológico hallado en Pompeya. Así, de entre todas las viviendas pompeyanas que presentan pinturas nilóticas, en solo siete se han encontrado elementos relacionados con el culto isíaco: en la *Casa dell'Efebo* (I 7, 11), en la *Casa de Menandro* (I 10, 4), en la *Casa di Giulia Felice* (II 4, 3), en la *Casa dei Dioscuri* (VI 9, 6.7), en el Templo de Isis (VIII 7, 28) –obviamente, el único caso incontrovertible de vinculación de las composiciones pictóricas con el culto–, en la *Casa del Centenario* (IX 8, 3.7) y en la *Villa dei Misteri*.

A continuación, pasamos a describir los elementos arqueológicos relacionados con el culto isíaco que aparecieron en las referidas viviendas pompeyanas.

5.1. La *Casa dell'Efebo* (I 7, 11)

Casa	Escenas nilóticas		Elementos isíacos	
	Localización	Descripción	Localización	Descripción
Casa dell'Efebo (I 7, 11)	Jardín, podio del <i>triclinum</i> estivo (<i>in situ</i>)		¿?	Estatuilla de bronce de Isis
			Jardín	Escultura de mármol de Isis

			Habitación situada al NO del protiro	Pintura de Isis
--	--	--	---	--------------------

Tabla 9. Relación de objetos isíacos hallados en la *Casa dell'Efebo* (I 7, 11) de Pompeya (ver Mol, 2015: 159, 170).

Como se indica en la tabla, a pesar de que Mol afirma que en esta vivienda se hallaron dos representaciones escultóricas de Isis, tras consultar diferentes obras (Tran Tam Tinh, 1964; Boyce, 1937, n° 42, p. 26; V. V. A. A., 1929: 371) y teniendo en cuenta la dificultad que entraña –ya que la autora obvia cualquier tipo de referencia bibliográfica al respecto– solo hemos conseguido averiguar que en el nicho situado en el muro norte del jardín se encontró una pequeña escultura de mármol de Venus rota en dos y muy mal preservada. Respecto a la estatuilla de bronce a la que se hace referencia, no hemos encontrado ninguna información (Mol, 2015: 265-266, tabla 4.20).

Sin embargo, en la habitación situada al noroeste del protiro (*in situ*), a pesar del pésimo estado de conservación de la decoración, Tran Tam Tinh (1964: 123-124, n° 3), en su momento, distinguía dos representaciones de Isis en tonalidades amarillas en la parte superior de los muros septentrional y meridional.

5.2. La Casa de Menandro (I 10, 4)

Casa	Escenas nilóticas		Elementos isíacos	
	Localización	Descripción	Localización	Descripción
Casa de Menandro (I 10, 4)	<i>Atrium</i> , pared norte, zona oeste, sobre el larario y la puerta que da acceso a la habitación 2 (<i>in situ</i>)	Varios edificios se erigen a la orilla de Nilo y se distinguen algunos pigmeos	<i>Oecus</i> 11	Mosaico nilótico
			<i>Atrium</i>	

				Medallón de Júpiter-Amón
	<i>Atrium, pared norte, zona este, sobre la puerta que da acceso a la habitación 1 (in situ)</i>	Un cocodrilo parece enfrentarse a dos pigmeos	Habitación 18	Medallón de Júpiter-Amón
			Habitación 35	Estatuilla de Harpócrates

Tabla 10. Relación de objetos isíacos hallados en la *Casa de Menandro* (I 10, 4) de Pompeya (ver Mol, 2015: 177).

El pavimento del *oecus* 11 está decorado por un mosaico nilótico que destaca por la presencia de tres registros. En la parte superior, en la orilla, aparecen representados diferentes edificios, entre los que destaca una estructura porticada que se conecta mediante dos torres con tejado a doble vertiente, una de las cuales presenta acceso directo al agua mediante una escalera. Detrás de estas estructuras crecen varios cipreses. En el registro central una embarcación con cabina cerrada y popa curva y alta –decorada con una cinta roja– navega ocupada por cuatro pigmeos. Tres de los ocupantes, vestidos con *subligaculum*, reman mientras el timonel, de aspecto más anciano y vestido con clámide, levanta el brazo izquierdo. En la zona inferior del mosaico una canoa de papiro es ocupada por otro pigmeo que, de pie, es asustado por un cocodrilo que se sitúa en la esquina izquierda inferior del emblema. Destaca la presencia de seis aves: cuatro patos situados encima de la embarcación principal y otros dos (encima y debajo) de la canoa. Por último, en el extremo inferior derecho de la representación, un pigmeo subido a una palmera atraviesa a otro cocodrilo con un tridente (Versluys, 2002: 108-109, nº 37; Ling y Ling, 2005: vol. II, pp. 11 y 53-55).

En la zona principal de la pared oriental del *atrium*, el esquema decorativo destaca por los paneles rojos con bordes amarillos que se alternan con paneles de fondo blanco ocupados por edículos. Este esquema está cerrado en cada extremo por una banda verde pálida bordeada de blanco, y hay bandas similares sobre los marcos de la puerta de la habitación 3 y las pilastras de la abertura del *ala*. En la primera parte del muro, en el centro del panel rojo, aparece un círculo verde (de 0, 20 m de diámetro) en cuyo interior

aparece representada una máscara de Júpiter-Amón. La divinidad presenta cuernos de carnero, pelo rizado, barba y bigote (Ling y Ling, 2005: vol. II, pp. 181-182; pl. 40, p. 50; fig. 10, 332-333).

En la gran sala 18 la mayoría de los temas representados en los paneles principales corresponden al repertorio del IV estilo (ménades flotantes, paisajes o máscaras teatrales). Entre la decoración, cabe destacar el grupo de figuras centrales del muro oriental que Schefold (1957: 43) identificó con el tema dionisiaco del poder del vino. Por otra parte, uno de los motivos que destaca, situado en una posición subsidiaria dentro de los intervalos decorativos, es una máscara de Júpiter-Amón, muy similar a las que, insertas en círculos verdes grisáceos con marco negro bordeado externamente por un cordón blanco y un carrete, aparecen en las paredes del *atrium* (Ling y Ling, 2005, vol. II: 81; pl. 39, p. 50; fig. 62, 404-405).

En la habitación 35 se encontró una estatuilla de Harpócrates (de 82 mm de altura) que presenta una base cilíndrica modulada y que se conserva en la *Pompeii Collection* (inv. n° 4.907), de la *Casa di Bacco* (VII 4, 10) de Pompeya. Se trata de una representación de un joven alado desnudo que porta en su mano izquierda una cornucopia y con restos de un objeto cónico que decoraba su cabeza. De acuerdo con Borriello (1996: n° 120) estamos ante una figurilla de Harpócrates representado a la manera de Eros, con una *bullā* alrededor del cuello. Probablemente figurillas de este tipo se exhibían como recuerdos o reliquias familiares (Allison, 2006: vol. III, n° 670, plate 47.10, p. 119).

5.3. La Casa di Giulia Felice (II 4, 3)

Casa	Escenas nilóticas		Elementos isíacos	
	Localización	Descripción	Localización	Descripción
Casa di Giulia Felice (II 4, 3)	<i>Triclinum</i> (Museo Arqueológico Nacional de Nápoles inv. n° 8.573)	Varios pigmeos aparecen junto a un templo		

	<i>Triclinum</i> (Museo Arqueológico Nacional de Nápoles inv. n° 8.608)	Un hipopótamo y un gran pez entre flores de loto	<i>Triclinum</i> estivo	Amuleto de Harpócrates
	<i>Triclinum</i> (Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 8.732)	Un cocodrilo se gira entre plantas acuáticas mientras un pato iza el vuelo		
	<i>Triclinum</i> (Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 9.102)	Dos pigmeos surcan las aguas en un bote que está cargado de ánforas	Pórtico del peristilo	Pintura de Isis, Serapis y Anubis
	<i>Triclinum</i> , pared este, zona norte de la puerta (<i>in situ</i>)	Un cocodrilo se gira entre las plantas acuáticas		Pintura en la que se representa a una sacerdotisa
	<i>Triclinum</i> , pared sur (<i>in situ</i>)	Un hipopótamo se esconde tras las plantas acuáticas		
	Pintura conservada en <i>Le pitture Antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione</i>	Un pigmeo, sosteniendo dos pares de varillas cruzadas, monta un cocodrilo. Junto al animal		Pintura de Isis y Serapis

	(Tav. LXVI, Tomo V, p. 293).	pueden distinguirse otros dos hipopótamos y un pato entre las plantas acuáticas		
--	------------------------------	---	--	--

Tabla 11. Relación de objetos isíacos hallados en la *Casa di Giulia Felice* (II 4, 3) de Pompeya (ver Mol, 2015: 159, 170, 176, 178).

En el *triclinum* estivo se halló un amuleto de plata de Harpócrates (de 1, 27 cm de altura). “Esta figura tiene el dedo en la boca, flores de loto en la cabeza y alas detrás de la espalda; en el hombro derecho, un carcaj y en su brazo izquierdo, una cornucopia. El personaje se apoya sobre el tronco de un árbol alrededor del cual hay una serpiente y un búho”. (extracto de la carta de C. Paderni a Th. Hollis; *Pompeianarum Antiquitatum Historia*, vol. I, ii, 94, Nápoles, 1860-1864, reproducido por Tran Tam Tinh, 1964: 169, nº 125).

En el edículo sur del pórtico (*in situ*), encontramos una pintura en la que aparecen representados Isis, Serapis y Anubis. Esta representación decoraba la pared posterior de la salita abovedada que funcionaba como *sacellum*: debajo de un altar, sobre el que aparece un cono de pino, se muestran dos serpientes, una a cada lado, que parecen arrastrarse. En la parte superior, Isis se manifiesta sentada. Su frente está decorada con un creciente lunar y con una flor de loto. En su mano derecha sostiene un sistro y en su mano izquierda una pátera. Anubis, representado a la manera tradicional con cabeza de chacal y cubierto por una vestimenta de color oscuro y con sandalias, consta a la izquierda de la diosa y en su mano diestra sostiene una palma. A la derecha de Isis, se vislumbra una figura masculina muy mal conservada. Vestida con una túnica de color claro y un manto oscuro, se apoya con su mano izquierda en un bastón mientras que con la derecha sostiene una cornucopia (Tran Tam Tinh, 1964: 125, nº 6; Krzyszowska, 2002: 214).

El edículo sur del pórtico (*in situ*) está decorado con una pintura en la que aparece representada una sacerdotisa. Se trata de una mujer vestida con un chitón y un himatión con flecos, cabeza coronada por una cinta y que sostiene una rama con la mano izquierda y un plato lleno de huevos y fruta –al que se acercan dos serpientes desde lados opuestos– con la mano derecha (Tran Tam Tinh, 1964: 125, nº 7).

En la pintura del edículo sur del pórtico (*in situ*) aparecen representados Isis y Serapis. La diosa está vestida con un himatión y sujeta con la mano izquierda una cornucopia y con la derecha un bastón. A sus pies aparece un globo. Junto a ella, se representa una figura masculina vestida con otro himatión que sostiene con ambas manos otro cuerno de la abundancia (*idem*: 125-126, nº 8).

5.4. La Casa dei Dioscuri (VI 9, 6.7)

Casa	Escenas nilóticas		Elementos isíacos	
	Localización	Descripción	Localización	Descripción
Casa dei Dioscuri (VI 9, 6.7)	<i>Tablinum</i> , muro sur (perdida)	En el centro de la imagen se distingue un <i>velum</i> bajo el que un joven reposa mientras bebe y otro toca la doble <i>tibia</i> . Detrás del músico, y apoyada sobre un árbol aparece un ánfora. En el extremo izquierdo de la escena, un perro y un ibis caminan junto a la entrada de un edificio	¿?	Cabeza de mármol de Isis

Tabla 12. Relación de objetos isíacos hallados en la *Casa dei Dioscuri* (VI 9, 6.7) de Pompeya (ver Mol, 2015: 158, 170).

Aunque no sabemos en qué estancia se halló, en esta vivienda se encontró una cabeza de Isis de mármol que presenta una diadema de flores y cabellos ondulados que enmarcan la frente y caen sobre los hombros (Tran Tam Tinh, 1964: 155, nº 76; Krzyszowska, 2002: 154).

5.5. La Casa del Centenario (IX 8, 3.7)

Casa	Escenas nilóticas		Elementos isíacos	
	Localización	Descripción	Localización	Descripción
Casa del Centenario (IX 8, 3.7)	<i>Frigidarium</i> , muro este (<i>in situ</i>)	sobre la cisterna se representaba una escena nilótica con construcciones, vegetación y, en primer plano, un ibis y una serpiente, un hipopótamo, un cocodrilo, patos y un pigmeo pescando	¿?	Sistro
	<i>Frigidarium</i> , muro oeste (<i>in situ</i>)	en la zona media había un paisaje nilótico sobre fondo amarillo, en el que se podían ver dos cocodrilos, un hipopótamo,	<i>Cubiculum</i>	pinturas de figuras faraónicas
			¿?	Estatuilla de Isis-Hygeia

		patos, un pigmeo pescando y una pigmea que en la mano llevaba un objeto no reconocible		
--	--	--	--	--

Tabla 13. Relación de objetos isíacos hallados en la *Casa del Centenario* (IX 8, 3.7) de Pompeya (ver Mol, 2015: 159).

Tampoco sabemos en que estancia de esta vivienda fue hallado un sistro, actualmente conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 118.250, con una altura de 0,25 m). La parte superior está decorada con la figura de una gata que amamanta a sus dos crías. (Tran Tam Tinh, 1964: 183, nº 180; Krzyszowska, 2002: 150).

En el *triclinum* (*in situ*) consta una pintura de figuras egiptizantes. La parte central de las paredes de la habitación está decorada con imágenes míticas. En la mitad de los paneles verticales de fondo negro encontramos un total de veintiuna figuras femeninas vestidas a la griega, pero dotadas de atributos egipcios. Al conjunto hay que añadir una sola representación masculina. Todas, excepto dos, presentan una marca blanca en la cabeza que probablemente haría alusión a una flor de loto. Otras dos llevan en la frente dos pequeñas marcas que podrían simular cuernos. El resto de atributos son indefinibles debido al estado de conservación de las pinturas.

Dos de las figuras presentan un pequeño panel de jeroglíficos. Otra porta en el hombro izquierdo un plato sobre el que aparece el Apis sagrado. Una tercera, igualmente sobre el mismo hombro, muestra una escudilla en la que se manifiesta un cocodrilo cubierto con una tela drapeada.

La única figura masculina presenta una flor de loto sobre la cabeza. Viste una especie de paño blanco largo que deja al descubierto su pecho. En la mano derecha sostiene un bastón y en la izquierda una cuerda, a la que aparece atado un objeto irreconocible (Tran Tam Tinh, 1964: 150, nº 63; Krzyszowska, 2002: 150).

Aunque ignoramos en qué habitación, en esta misma vivienda fue encontrada también una estatuilla de Isis-Hygeia de bronce, de una altura de 0,027 m (Tran Tam Tinh, 1964: 158, nº 90).

5.6. La *Villa dei Misteri*

Casa	Escenas nilóticas		Elementos isíacos	
	Localización	Descripción	Localización	Descripción
<i>Villa dei Misteri</i>	<i>Atrium (in situ)</i>	paisaje fluvial nilótico con edificios y viandantes	<i>Tablinum</i>	pintura de figuras faraónicas

Tabla 14. Relación de objetos isíacos hallados en la *Villa dei Misteri* de Pompeya.

En el muro norte del *tablinum (in situ)*, encontramos una representación pictórica de divinidades egipcias, cuya descripción es la que sigue.

En el medio del panel central aparece una pequeña mesa cuadrada enmarcada, sobre la que se representa un plato con un *ureus* amarillo alado cuya cabeza está coronada por una gran flor de loto. A la derecha, una esfinge femenina –de pie sobre una base que tiene forma de bandeja y cubierta por una tela blanca que la cubre en parte– flanqueada por dos divinidades. La primera divinidad tiene cabeza de águila coronada por un creciente lunar y por una gran flor de loto multicolor. Porta un velo blanco sobre los hombros y un paño blanco y verde. En la mano derecha lleva un *ureus* enrollado sobre la muñeca y en la mano izquierda la cruz ansada. La segunda deidad ostenta forma humana con la cabeza tocada con una especie de flor amarilla de grandes pétalos; y está vestida igual que la primera. En la mano derecha sostiene la cruz ansada y en la izquierda un bastón de flores. A la izquierda de esta escena se aprecia, en el centro, un *ichneumon* sagrado sobre un pedestal, con una gran flor amarilla sobre la cabeza. A la derecha del animal, hay una divinidad femenina alada (quizá una Isis pterófora) coronada por dos palmas que sostienen la luna y una flor amarilla. Viste una túnica larga que cubre su cuerpo y un velo blanco que cae sobre los hombros. La segunda deidad que aparece a la izquierda del *ichneumon* presenta sobre la cabeza –cubierta de un velo rojo drapeado, que se prolonga sobre sus hombros– una gran flor de loto; y viste una túnica blanca forrada de rojo y una falda verde y blanca. Sujeta otra flor de loto con su mano izquierda y en la mano derecha sostiene un objeto irreconocible. Como posible paralelo, a propósito de la interpretación iconográfica de un mosaico nilótico hallado en Túnez y basándose en un

pasaje de Estrabón (XVII, 1, 15), Anne-Marie Guimier-Sorbets asegura que era habitual que los habitantes del Nilo utilizaran este método para beber (Guimier-Sorbets, 2013: 141-151).

Por su parte, en el panel derecho encontramos un paisaje florido. Dos gorriones por un lado y dos cigüeñas por otro intentan picotear las corolas de las flores. En el centro del paisaje, en un cuadro enmarcado, podemos distinguir una divinidad con cabeza de gavián. Agachada, sostiene en su mano izquierda un cayado y, en la mano derecha una cruz ansada. Viste una especie de chal blanco que cubre sus hombros y una túnica blanca.

Finalmente, en el panel izquierdo: se repite el mismo paisaje campestre con aves y flores. En el centro del mismo, en un cuadro enmarcado, aparece una divinidad con cabeza de animal y largos cabellos difícil de identificar. Viste una túnica larga blanca con rayas marrones.

En el muro meridional se repite de manera idéntica el esquema decorativo (Tran Tam Tinh, 1964: 151-152, nº 64).

La distribución desigual de los elementos isíacos invita a debatir acerca de su significación real. Como hemos visto, según Bricault (2000, p. 91) debemos denominar isíaco a todo elemento que tiene que ver con el culto egipcio fuera de Egipto producido entre finales del siglo IV a. C. y finales del siglo IV d. C. Así, el hallazgo de una estatuilla de Harpócrates, por ejemplo, debido a su iconografía misma, debe considerarse parte de los *isiaca*. Sin embargo, cuando se trata de hallazgos aislados es cuando menos atrevido afirmar que estamos en un lugar de culto isíaco, pues el objeto podría haber llegado hasta allí por motivos muy diversos o por pura casualidad. Del mismo modo, tampoco puede descartarse que fuera adquirido por su exotismo, lo que le concedería una importancia cultural, pero no cultural. Por ello, la utilización del calificativo “isíaco” para describir un lugar no tiene por qué necesariamente coincidir con los descubrimientos en el mismo. Es evidente que el hallazgo de una sola inscripción isíaca (por ejemplo, en la que se mencione a un *sacerdos Isidis*) o de un documento arqueológico mayor (como la escultura de una divinidad egipcia) es revelador; pero, todo resulta mucho más complicado cuando se trata de objetos más humildes: el hallazgo de una figurilla no es suficiente argumento para afirmar la existencia de un verdadero lugar de culto isíaco. (Malaise, 2004: 479-490).

Teniendo esto en cuenta, analizaremos de manera individual cada una de las viviendas pompeyanas en las que encontramos la combinación de pinturas nilóticas y otros elementos relacionados con el culto isíaco.

En primer lugar, la casa del rico comerciante de vino *C. Cornelius Tages* (o *Teges*), la llamada *Casa dell'Efebo* (I 7, 11), ofrece un testimonio de veneración isíaca, así como una fascinación profana por el país del Nilo. En la decoración pictórica paisajística del podio del *triclinum* estuvo el elemento dominante es un templo en el que fue representada la escultura de Isis-Fortuna junto al halcón de Horus y un sacerdote (V. A. A., 1927: 56; Maiuri, 1938b:23-24; Schefold, 1957: 32; Tran Tam Tinh, 1964: 124; *PPM*, vol. I: 715). No obstante, esta figuración quizá fuera únicamente característica de un paisaje egipcio para el autor si bien en otra sala de la vivienda se ha consignado una segunda imagen de Isis. Aunque no podemos asegurar con plena certeza que los propietarios de la *Casa dell'Efebo* estuvieran iniciados en el culto isíaco, su participación en los rituales en honor a los Lares es innegable, pues se han hallado hasta cuatro lararios en la vivienda (Krzyszowska, 2002: 153-154).

En el caso de la *Casa de Menandro* (I 10, 4), en el atrio se ubica el larario principal: se trata de un edículo situado en una de las esquinas de la sala rematada por un pequeño techo y decorada, en origen, con una rejilla de madera que ocultaba su contenido. Desafortunadamente, en el momento del descubrimiento la *aedicula* estaba vacía. Por otra parte, detrás del peristilo consta una *exedra* que fue utilizada como lugar de culto. Este *sacellum* fue construido durante los últimos años de vida de la vivienda, lo que puede indicar que la *domus* fuera ocupada por nuevos propietarios que decidieron establecer un nuevo lugar de culto. Pero también es posible que, en un determinado momento, las estatuillas que ocupaban el larario del atrio se trasladaran hasta esta nueva ubicación. Por último, encontramos otros dos nichos cultuales (Foss, 1997: 195-218): uno situado en las escaleras que dan acceso desde el atrio al piso superior y otro localizado en la cocina. Teniendo en cuenta la falta de documentación, nos resulta imposible conocer qué divinidades fueron veneradas. Así, a pesar del hallazgo de una estatuilla de Harpócrates no podemos asegurar con absoluta certeza la adhesión de los propietarios de la vivienda al culto isíaco (Krzyszowska, 2002: 24-27).

El testimonio más interesante del culto profesado a las divinidades egipcias en un contexto privado que no se utilizó como vivienda para una familia es el de la *Casa di Giulia Felice* (II 4, 3). El gran jardín, rodeado por un peristilo, se encontraba

originariamente decorado por esculturas y, en la extremidad sur de este se ubicó un *sacellum* (Tran Tam Tinh, 1964: 125-126; Fröhlich, 1991: L 40). En el muro opuesto a la puerta se localiza un fresco en el que fueron plasmados Isis, Anubis y Serapis. En la pared de la izquierda hay una imagen de Fortuna y, a su derecha, un personaje que viste túnica y manto y que porta una rama de palma. En la zona inferior del muro aparece una serpiente. De tal manera, se trata de un ejemplo de coexistencia entre divinidades tradicionales romanas y divinidades importadas egipcias. Por otra parte, el hallazgo de un amuleto de Harpócrates no vendría sino a subrayar esa adhesión al culto isíaco (Krzyszowska, 2002: 214).

La *Casa dei Dioscuri* (VI 9, 6.7) ha ofrecido una pieza sujeta a discusión. En la *aedicula* del peristilo de la vivienda existe la pintura de una pantera, animal consagrado tradicionalmente a Dioniso. Junto a ella, fue hallada una cabeza marmórea de Isis (Boyce, 1937: 50; Tran Tam Tinh, 1964: 155). Resulta ciertamente arriesgado afirmar tajantemente que el propietario de la vivienda fuera un devoto isíaco, especialmente teniendo en cuenta que solo conservamos la cabeza en la que no destaca ningún atributo que pueda identificarla con Isis (como la flor de loto o el creciente lunar) (Krzyszowska, 2002: 154).

Según Krzyszowska, en la *Casa del Centenario* (IX 8, 3.7) se rendía culto a diferentes divinidades, entre las que se encuentra Harpócrates (2002: 150). El hallazgo de una pequeña escultura de la citada divinidad en el peristilo, así como el descubrimiento de un sistro son significativos. Sin embargo, la pieza más interesante es un friso que decora uno de los muros del *triclinum* en la que aparecen representados diferentes personajes que participan de una procesión en honor a Isis (De Vos, 1980: 58). El papel que desempeña cada uno de los personajes está claramente indicado –por ejemplo, distinguimos a una mujer que porta la hidria con el agua sagrada y a otra que toca el sistro–, lo que demuestra que la persona que encargó la factura del fresco conocía bien las prácticas de este culto. Estos testimonios, así como los que relacionan al propietario de la vivienda con el rito dionisiaco, nos permiten calificar a Claudio Vero, descendiente de un liberto imperial, como adepto al culto isíaco (Della Corte, 1965: 108; Mau, 1908: 505; Sogliano, 1880: 148; Krzyszowska, 2002: 150).

Por último, en la *Villa dei Misteri* asistimos a la representación de diferentes escenas culturales. Por una parte, encontramos una de las representaciones de los misterios dionisiacos más famosas de la Historia y, por otra, el *triclinum* está decorado con

imágenes de divinidades egipcias. Si bien no podemos afirmar la existencia de un paralelismo entre creencias nilóticas y báquicas, es apreciable la convivencia de ambas tanto en esta como en muchas otras viviendas pompeyanas, tales como la *Casa degli Amorini Dorati* (VI 16, 7) o la *Casa dei Cubicoli Floreali* (I 9, 5). En consecuencia, parecería posible, por lo significativo de la decoración, que los propietarios de la vivienda fueran adeptos al culto báquico o al culto isíaco (Krzyszowska, 2002: 111-120).

CAPÍTULO 10. PIGMEOS FUERA DE CONTEXTO Y LAS TIERRAS DEL NILO DESHABITADAS

Como indicábamos al comienzo de nuestro estudio, uno de los objetivos de este trabajo ha sido la revisión crítica de los catálogos existentes acerca de la pintura mural romana de género nilótico, especialmente de la obra de Versluys (2002). Así, además de señalar, por ejemplo, la falta de aparato gráfico, que, a nuestro criterio, hubiera resultado indispensable, debemos subrayar una vez más la diferencia entre dos conceptos clave que el autor no tuvo en cuenta: nilótico y *aegyptiaca*. Por una parte, mientras el segundo engloba a todo tipo de materiales o asuntos relacionados con Egipto (Swetnam-Burland, 2007; Versluys, 2018: 230-236), el primero alude a imágenes de la crecida del Nilo y del país de Egipto que aparecen específicamente en el mundo romano sobre diferentes soportes y contextos y se caracterizan por incluir elementos, tales como la flora, la fauna, la arquitectura y la actividad popular de dichas latitudes (Versluys, 2002: 28; Versluys y Meyboom, 2000: 111-127). Así, aunque todas las imágenes que Versluys recoge en su obra pertenecen al género de los *aegyptiaca*, no todas ellas pueden ser consideradas nilóticas; y a pesar de que en el título se hace hincapié en la diferencia entre ambos términos, el autor engloba todos los ejemplos, independientemente del género al que pertenecen, en el *Corpus figurarum niloticarum*. Para salvar la posible confusión entre lo egipcio y lo egiptizante, agruparemos todo el material de aspecto egipcio como *aegyptiaca*.

1. Escenas egiptizantes

Como ha sido recogido en el quinto capítulo del presente estudio, el género paisajístico es descendiente de la temática alejandrina y, por ello, en la pintura mural romana se impone la moda egiptizante desde finales de época republicana. Sin embargo,

atendiendo a la conceptualización que el mismo Versluys (2000: 111-127) ha proporcionado de las escenas nilóticas, resulta ilógico e incoherente que en su catálogo de *nilotica* incluya escenas de carácter egiptizante que no se ajusten a su definición. Aunque es cierto que las grandes edificaciones de primera edad imperial –entre las que destacan los imponentes complejos de Boscoreale, Oplontis, Casa de Livia, Boscotrecase o Villa de la Farnesina, entre otros– muestran una decoración de marcado carácter egipcio, en ningún caso pueden inscribirse en la tipología nilótica debido, precisamente, a la inexistencia de elementos que indiquen su relación con el país del Nilo. Por ello, aunque destacan las edificaciones egiptizantes inspiradas en los templos o se repiten ciertos motivos relacionados con el culto isíaco, no se coloca al espectador ante imágenes de Egipto en el momento de la crecida anual, ni aparecen representadas su flora y su fauna típicas. A continuación, indicamos la lista de imágenes que Versluys incluye en su catálogo “nilótico” y que consideramos que deben excluirse del mismo:

Casa	Procedencia	Localización actual de la pintura	Estancia	Cronología	Descripción
Casa de Livia	Roma	<i>in situ</i>	<i>alae</i>	25-15 a. C.	Paisaje egiptizante sobre fondo amarillo
Villa “fondo Zurlo”	Boscoreale	Musée du Louvre, inv. n° P24	panel lateral de la pared sur del salón B de la villa	±30 d. C.	Paisaje marítimo
		Musée du Louvre, inv. n° P25	panel lateral de la pared este del salón B de la villa	±30 d. C.	Paisaje marítimo
		British Museum, inv. n° 1899,0215.2	panel lateral de la pared norte del salón B de la villa	±30 d. C.	Paisaje costero

		British Museum, inv. n° 1899,0215. 3	panel lateral de la pared sur del salón B de la villa	±30 d. C.	Paisaje egiptizante
<i>Casa delle Amazzoni</i> (VI 2, 14)	Pompeya	perdida	<i>Viridarium</i>	±70 d. C.	Paisaje egiptizante con larario isíaco
<i>Casa di Apolo</i> (VI 7, 23)	Pompeya	<i>in situ</i>	Jardín	±70 d. C.	Paisaje sacro
Villa de los Misterios	Pompeya	<i>in situ</i>	<i>Tablinum</i>	±10 a. C.	Figuras egiptizantes

Tabla 15. Pinturas del catálogo de Versluys (2002) que hemos excluido del *Corpus niloticarum*.

Por otra parte, si se decidiera incluir en el catálogo de escenas nilóticas aquellas imágenes que muestran elementos egiptizantes, el catálogo de Versluys no ha contemplado referencias tan importantes como, por ejemplo, el paisaje conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 8.558 (Sampaolo, 2006: 106, fig. II 40, 1.62); otros dos procedentes, respectivamente, de la *Insula Occidentalis* de Pompeya –conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 9.503 (Bragantini y Sampaolo, 2013: 390, fig. 191)– y de Herculano – conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 9.436 (Bragantini y Sampaolo, 2013: 399, fig. 200)–; o los restos de la *Villa della Farnesina*, con el gusto egiptizante de los estucos del *cubiculum* D (Gasparri-Paris, 2013: 403, fig. 288) y de las pinturas del corredor F-G (Gasparri-Paris, 2013: 420-421, fig. 301).

1.1. La Casa di Livia, Roma



Fig. 185. Fragmento del tercer intercolumnio del friso de la pared A del ala de la Casa de Livia (Palatino, Roma) (Croisille, 2010: 80 –montaje de las figs. 100 y 101–).

El friso continuo –del que podemos ver un fragmento en la fig. 185–, que se extendía a lo largo de las tres paredes del *ala* de la Casa de Livia (Palatino, Roma), se fechó entre los años 25-15 a. C. y estaba dividido en secciones por columnas pintadas frente a los ortostatos. Debido a que la parte del friso que decoraba la pared corta fue destruida ya en la Antigüedad –cuando se construyó el muro B–, a la imposibilidad de la observación directa del mismo, así como a la carencia de aparato gráfico en las diferentes publicaciones, hemos optado por prescindir de la descripción del mismo –recomendamos la lectura de la exhaustiva descripción proporcionada por Rizzo (1935-1937: 44-48), así como las obras de Bigalke, 1990; Caretoni, 1955: 210-214; Donderer, 1995: 621-660; Meyboom, 1995: cap. V, nota 11; Moormann, 1988: 232; Peters, 1963: 35-42 y 47; Schefold, 1957: 211-231; Versluys, 2002: 71-73, nº 17– por resultar demasiado prolija y despistar del objetivo que aquí se pretende.

Así, siguiendo la citada descripción proporcionada por estos autores, en la escena del tercer intercolumnio (precisamente la reproducida en la imagen 185) se distinguen dos viandantes que caminan hacia extremos opuestos tirando de las riendas de un camello. Entre ambos, encontramos un altar, junto al que aparece lo que podría ser, según Rizzo (1935-37: 44-48), un *thymiaterion* para quemar ofrendas. En el extremo derecho de la pintura, en primer plano, encontramos una escultura de Isis-Tyche que sostiene con su brazo izquierdo una cornucopia y un sistro en la mano derecha, a la que se acerca un personaje que realiza una libación.

De tal modo, tanto la representación de un camello –animal típico del país del Nilo–, como la aparición de diferentes elementos culturales egipcios –como el *thymiaterion* y la escultura de Isis-Tyche–, proporcionan a la escena de un marcado carácter egiptizante. Por último, cabe destacar el edificio turriforme que se erige en el

centro de la imagen, que se asimila mucho a las denominadas torres de viento egipcias (Knauer, 1990: 5-20) y ya descritas anteriormente.

1.2. La Villa “fondo Zurlo”, Boscoreale²²

De la Villa “fondo Zurlo” de Boscoreale proceden seis paneles (0,32 x 0,61 m aproximadamente) –dos de los cuales se han perdido–, descubiertos en 1897 y actualmente conservados en el Museo del Louvre y en el Museo Británico, respectivamente, que decoraban la zona central de tres de las paredes de la habitación B de la villa (probablemente un *triclinum*) y que pueden datarse en el siglo I d. C.



Fig. 186. Panel procedente del muro sur de la habitación B de la Villa de Fondo Zurlo, Musée du Louvre (inv. n° P24) (<https://www.photo.rmn.fr/archive/94-055990-2C6NU00ADZXG.html>).

En el primero de ellos (fig. 186) se representa un paisaje marítimo. En primer plano a la izquierda se erige un edificio, compuesto de una especie de recinto semicircular

²² Para más información acerca de la decoración de la Villa “Fondo Zurlo” de Boscoreale: Carrington, 1931: 110-130; De Vos, 1980: 68-69; Hinks, 1933: 19-20; Oettel, 1996: 193-195; Rostovtzeff, 1911: 78-79; Tran Tam Tinh, 1974: 49-51; Versluys, 2002: n° 28, pp. 90-92.

y de una *schola* cuadrangular en el centro de la que surge una pirámide. Más a la derecha, una pequeña construcción frente a un edículo. La puerta está protegida por un toldo marrón. Detrás de las construcciones aparecen dos palmeras, un ciprés y otros árboles de color verde-grisáceo (¿sicomoros?). Delante de los edificios hay figuras humanas. Las construcciones están localizadas a la orilla del mar, pintado en colores verdes y azules.



Fig. 187. Panel procedente del muro este de la habitación B de la Villa de Fondo Zurlo, Musée du Louvre (inv. n° P25) (<https://www.photo.rmn.fr/archive/94-055992-2C6NU00ADWYE.html>).

En el segundo de ellos (fig. 187), sobre un fondo azulado, que representa el mar, se levanta una construcción blanca de tejado rojizo, cuya puerta se abre a la derecha. La sombra del edificio se alarga hacia la derecha. Una especie de muro de mampostería cerca una extensión de terreno. Tres pescadores situados a la orilla del mar, en la parte diestra del edificio, transportan una red mientras un cuarto espectador asiste a la escena. Aún más a la derecha del edificio, no lejos de la orilla, flota una embarcación de guerra marrón. La proa, fuertemente resaltada, tiene ornamentos de volutas. La popa es afilada. Una torre de mando domina el puente. A la diestra de la embarcación una canoa rosácea flota en el agua.



Fig. 188. Panel procedente del muro este de la habitación B de la Villa de Fondo Zurlo, British Museum (inv. n° 1899,0215.2) (https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1899-0215-2).

En el tercero de los paneles (fig. 188), se representa un paisaje costero en el que se relata la partida de una embarcación desde el puerto. Varias personas observan la escena desde la orilla, donde una de ellas levanta los brazos a modo de despedida. En el fondo se distinguen otras embarcaciones, mientras que, en primer plano, un hombre pesca desde el puente.



Fig. 189. Panel procedente del muro norte de la habitación B de la Villa de Fondo Zurlo, British Museum (inv. n° 1899,0215.3) (https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1899-0215-3).

En el cuarto panel (fig. 189), se representa un paisaje en el que destaca un grupo de edificios. A la izquierda, un muro cerca un espacio en el que crece una abundante vegetación. En primer plano, aparecen cinco figuras. La escena se enmarca en un paisaje montañoso.

Como vemos, al igual que en el caso anterior, estamos ante una serie de representaciones paisajísticas que incluyen ciertos elementos que podríamos categorizar de egiptizantes, tales como las denominadas torres de viento o su inclusión en un paisaje fluvial.

1.3. La *Casa delle Amazzoni* (VI 2, 14), Pompeya²³

En el muro sur del *viridarium* de la *Casa delle Amazzoni* (VI 2, 14) de Pompeya, existía una pintura –actualmente perdida y fechada alrededor del año 70 d. C.– en la que aparecía representado un paisaje egiptizante. De acuerdo con los arqueólogos que la descubrieron, en medio del jardín pintado había una piscina en la que se erigía una escultura de Diana, que sostenía un arco con su mano izquierda y sacaba una flecha del carcaj con su mano derecha (Jashemski, 1993: 340).

²³ Para más información acerca de la decoración de la *Casa delle Amazzoni* (VI 2, 14) de Pompeya: Barbet-Allag, 1972: 986-989; 1860-1864: vol. I, 3, p. 53; Fröhlich, 1991: 275; Grimal, 1984: 289 y 450; Helbig, 1868: 80; Jashemski, 1993: 340; Mau, 1879b: 75; Mau, 1882: 68 y 417-418; Meyboom, 1995: cap. IV, nota 154; Pernice, 1938: 104-105, 124 y 133-134; Perrin, 1985: 210-211; *PPM*, vol.IV :173-174; Schefold, 1957: 94-95; Tran Tam Tinh, 1964: 127-128; Versluys, 2002: n° 43, pp. 115-116; V. V. A. A. 1981: 36 y 135; Zanker, 1979: 507.

1.4. La *Casa di Apolo* (VI 7, 23), Pompeya²⁴

En la parte trasera del *tablinum* de la *Casa di Apolo* (VI 7, 23) de Pompeya se localiza un pequeño *viridarium* que estaba decorado con una fuente de mármol de forma piramidal, a cuyos lados había una serie de escalones por los que corría el agua para desembocar en una piscina de mármol. Junto a esta había tres hermas de dos cabezas cada una (Baco y Ariadna; Baco y una doncella; y Júpiter y una cabeza femenina) que se apoyaban en pequeños postes decorados con plantas (Jashemski, 1993: 131-132).

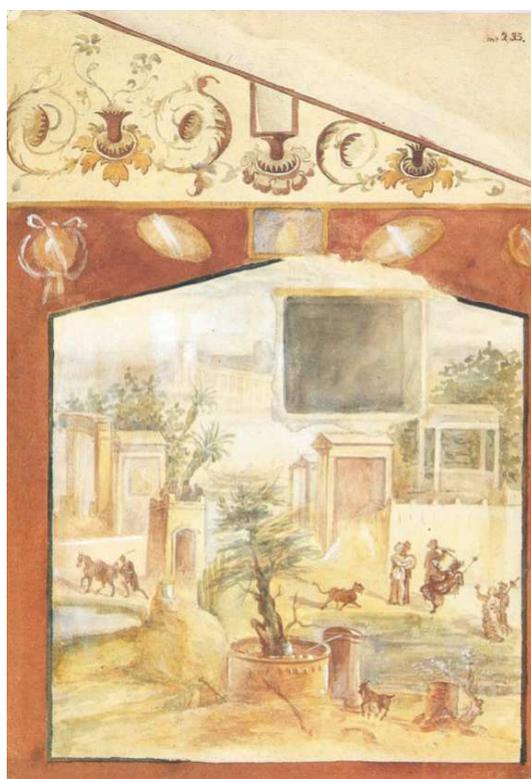


Fig. 191. Pinura que decoraba el muro meridional del *tablinum* de la *Casa di Apolo* (VI 7, 23) de Pompeya (V. V. A. A. 1989: 269).

²⁴ Para más información acerca de la decoración de la *Casa di Apolo* (VI 7, 23) de Pompeya: Helbig, 1868: 567 (A); Jashemski, 1993: 130; *LIMC*, 1981-1999, s.v. “Pygmaioi”, 47 d; Meyboom, 1995: 62, capítulo III, nota 155 y capítulo IV, nota 120; Peters, 1963: 177; *PPM*, vol. IV: 470-524; Rostovtzeff, 1911: 78; Schefold, 1957:102; Spinazzola, 1953, fig. 311; Versluys, 2002: n° 45, pp. 117-120; V. V. A. A. 1989: 150-151; Zanker, 1979:481-484.

Una pintura (2,4 x 2,1 m.), datada alrededor del año 70 d. C., decoraba el muro trasero meridional (fig. 191). Se trata de un paisaje sacro, inscrito en una ventana. En primer plano, en el centro, un árbol que crece dentro de una *schola* –motivo recurrente de los paisajes sacro-idílicos de ascendencia alejandrina– al que se adosa la parte trasera de un edículo. A continuación, aparece una cabra y, más allá, una especie de estanque o charca. En segundo plano encontramos representados diferentes personajes que participan en un tíaso báquico: en primer término, un sátiro tocado con corona de piñas junto a dos bacantes; a continuación, una mujer tañendo la flauta doble junto a otro sátiro que, tocado con corona de piñas y sosteniendo un tirso y un *ryhton*, se recuesta sobre una escalera; por último, distinguimos dos figuras femeninas. Se aproxima a la procesión una pantera. Diferentes tipos arquitectónicos, de marcado carácter egiptizante, enmarcan la escena. En el extremo izquierdo de la imagen, sobre el tejado de un edificio turriforme, consta un grupo de cuatro personas que conversan. Más a la izquierda, un hombre azuza con un bastón a su burro cargado para que suba una cuesta. Al fondo, se distingue una extensión de agua, en la que aparece una embarcación, rodeada de vegetación.

1.5. La Villa dei Misteri, Pompeya²⁵

En la predela del *tablinum* de la Villa de los Misterios de Pompeya, sobre fondo negro, hallamos cuatro paneles que contienen figuras egiptizantes dispuestas en dos grupos simétricos, que pueden datarse alrededor del año 10 a. C.

En los paneles que decoran los muros largos (fig. 192), encontramos una sucesión de motivos de carácter egiptizante. En primer lugar, en el extremo izquierdo del panel, se muestra un personaje que, mirando hacia la derecha, parece realizar una ofrenda a la figura que se encuentra frente a él. A continuación, una figura femenina alada con el tocado hatórico mirando hacia la izquierda a la que, según De Vos (1980: 9-12), va dirigida la ofrenda, pues se trata de Isis. En el centro de la escena, enmarcado por un

²⁵ Para más información acerca de la decoración de la Villa de los Misterios de Pompeya: Bastet y De Vos, 1979: 56-57; Beyen, 1938-1960: Vol. I, pp. 54 y 61; Clarke, 1991: 94 y ss.; De Vos, 1980: 9-12; Fittchen, 1976: 539, 547 y 563; Maiuri, 1931: 47-48, 198, 200-203 y 235; Meyboom, 1995: 81 y ss.; Moormann, 1988: 224, n° 306-1; Peters, 1963: 7-10; Schefold, 1957: 296.

rectángulo, encontramos un *uraeus* pteróforo situado sobre un altar. En el extremo derecho de la imagen, se distingue una figura faraónica mirando hacia la derecha, pues, según la misma autora, porta el *nemes* y la *shendit*, atributos reales, y está tocada con una corona cónica con cuernos. Después, una esfinge se sitúa de pie sobre una mesa o ara. El último personaje, que mira hacia la izquierda, presenta cabeza de ibis coronada por el creciente lunar, porta el *ankh* en su mano izquierda y una serpiente se enrolla alrededor de su antebrazo derecho. Se trata, siempre según De Vos (1980: 9-12), de la representación del dios Ihy o Thot.



Fig. 192. Panel que decora uno de los muros largos del *tablinum* de la Villa de los Misterios de Pompeya (fotografía de la autora).

En los paneles que decoran los muros cortos (figs. 193 y 194), insertas en paneles rectangulares de marco amarillo, hay representaciones de animales en cuyo centro aparece la imagen de Thot arrodillado portando el *ankh* con la mano izquierda y un cetro curvo con la mano derecha (*¡heka?*).



Fig. 193. Panel que decora uno de los muros cortos del *tablinum* de la Villa de los Misterios de Pompeya (fotografía de la autora).



Fig. 194. Panel que decora uno de los muros cortos del *tablinum* de la Villa de los Misterios de Pompeya (fotografía de la autora).

2. Escenas de geranomaquia

Presente en Etruria desde época arcaica, el tema del combate de los pigmeos contra las grullas, o geranomaquia, obtuvo un desarrollo significativo entre los artistas etrusco-itálicos en los siglos V-IV a. C.: junto con el género nilótico, constituirá uno de los discursos representativos más extendidos en la Italia romana (Rouveret, 1999: 59-64).

Como hemos detallado ya en el capítulo 4 de este trabajo, este mito arcaico hace alusión a un pasaje del Canto III de la *Iliada* en el que Homero utiliza la historia de la reina de los pigmeos, Gerana. Su pueblo le tributaba honores divinos, pero despreciaba a las divinidades olímpicas. Para castigarla, Hera la transformó en grulla (γέρανος, en griego). Antes de ello, había tenido un hijo llamado Mopso; y, una vez convertida en ave, trataba de reunirse con él en su antigua casa, pero el pueblo de las grullas, por voluntad de Hera, estaba en guerra con el de los pigmeos y estos, alzados en armas, impedían a la reina acercarse a su primera mansión, atormentando así, sin saberlo, a la pobre mujer (Grimal, 2010: 213).

Según nuestra documentación, los griegos fueron los primeros en representar la geranomaquia. Como hemos visto, un friso del vaso François –datado alrededor del año 570 a. C.– (fig. 12), muestra a unos pigmeos bien proporcionados que, a pie o montados en cabras y armados con bastones o palos, se enfrentan a un grupo de grullas. A diferencia de las representaciones nilóticas romanas de época augústea, esta escena ilustra simplemente el mito de la geranomaquia sin proporcionar a la narración una connotación irónica. Igualmente sucede con numerosas representaciones de combates datadas en época arcaica: en el Museo del Hermitage (San Petersburgo), se custodian numerosos

pélikai que conservan representaciones de pigmeos en situación de lucha (Caparros, 1999-2000: 373-380).

Sin embargo, gradualmente los pigmeos fueron representados junto a otros personajes asociados a lo liminal. Poco a poco –y hemos insistido en ello más arriba– se intentará subrayar la barbarie de estos pequeños seres humanos mediante su armamento rudimentario o por sus accesorios de tipo oriental –sombrero, botas, arco–, creándose la ilusión de un mundo invertido que pretendía poner de relieve el contraste entre el mundo helenizado y los confines donde habitaba este pueblo. Finalmente, los pigmeos fueron caracterizados como enanos acondroplásicos en las pinturas de los vasos de época periclea. Y resulta especialmente llamativo, ya avanzados los siglos, cómo encontramos yacimientos –la Tumba Robinson de Corinto, datada en el siglo II d. C., es un buen ejemplo– en los que, a pesar de la llegada del cristianismo, el género artístico de la geranomaquia se añade al repertorio decorativo pictórico: los mismos pigmeos que unos siglos atrás se representaban en Grecia como meros habitantes negroides de baja estatura, aparecen caricaturizados como enanos (Hoskins Walbank y Walbank, 2015: 149-206). En definitiva, como hemos anotado previamente, se afirmará la finalidad paródica de estas escenas, muy bien encarnada en el episodio de la lucha de Heracles contra las aves del lago Estínfalo; y, no obstante ello, según Whitehouse y Walker, más allá de una burda caricatura, estas imágenes podrían responder también a un objetivo didáctico, es decir: a través de la exhibición del episodio homérico, el dueño de la vivienda estaría ejerciendo ante sus invitados una *paideia* de prestigio (fig. 195) (Whitehouse, 1985: 129-134; Walker, 2016: 31-61),

Los ejemplos helenísticos de representaciones de pigmeos –que en origen se limitaron a respetar escrupulosamente el mito homérico de la geranomaquia– evolucionaron hacia un prototipo que, a comienzos del Imperio, fue adoptado por los artistas romanos y reelaborado para conferirle un nuevo significado. El universo nilótico de los pigmeos se presenta en Roma como el de unos seres grotescos, con una cabeza desmesuradamente grande, mandíbulas prominentes, labios gruesos –que les proporcionan una apariencia negroide–, nariz ancha y chata, vientre abultado y nalgas de formas redondeadas. A menudo el órgano sexual es excepcionalmente grande y cuelga entre las piernas, atributo viril que les asocia a la figura de Príapo y representa el *fascinum* que disipa el mal de ojo. En las pinturas murales y en la musivaria (fig. 196) su piel puede aparecer oscura, pero en ningún caso pretende representarlos negros sino conferirles un

carácter exótico o bufo. Cuando su entorno aparece representado, estas gentes desarrollan sus actividades en un Egipto imaginario, caracterizado por la flora exótica –palmeras, flores de loto, etcétera– y por el entorno acuático, que sugiere la inundación del Nilo. Junto a las grullas y otras aves que aparecen en la imaginería tradicional de la geranomaquia, los pigmeos se enfrentan a nuevos animales: cocodrilos e hipopótamos (Dasen, 2009: 215-233; Snowden, 1993: 156-168; Rodà de Llanza, 2019: 163-64, *passim*).

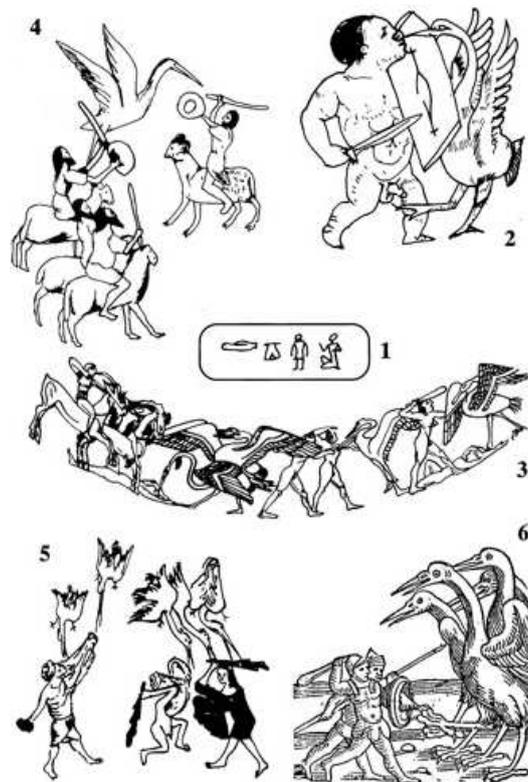


Fig. 195. Diversas alusiones iconográficas a los pigmeos. 1) Tumba del capitán Jarsuf, Asuán (siglo XXII a.C.): jeroglífico egipcio con la inscripción DNG (deng, deneg, dong = “pigmeo”); 2) Vaso griego procedente del Museo de Viena; 3) “Vaso François” (siglo VI a. C.); 4) Livre des Merveilles, manuscrito francés (siglo XV); 5) Atlas Catalán, 1375; 6) Libro de los prodigios de julio Obsecuente (restituido a su integridad en beneficio de la historia, por Conrado Licóstenes), 1557. *Apud* (Bahuchet, 1993: 168, fig. 1).

Tanto en el discurso literario, como en la iconografía, el combate de los pigmeos está marcado por una fuerte ambivalencia entre caza y parodia guerrera. Esta ambigüedad se explica en parte por el conocido valor educativo de la caza que, tradicionalmente, supuso el entrenamiento para la guerra. En su tercer Discurso sobre la realeza (III, 135-138), Dión Crisóstomo expone cómo la cinegética desarrolla muchas de las virtudes físicas y morales que determinan la victoria en el campo de batalla: ejerce control sobre

el miedo, aumenta la resistencia y desarrolla el coraje y la compostura para aplicar la estrategia correcta (Aymard, 1951: 483-502).

Así, mientras que en las escenas tradicionales de caza el papel de los protagonistas está claramente ponderado –el hombre es el cazador y el animal el cazado–, en el caso de las escenas de pigmeos dicho equilibrio se invierte. El fenómeno aparece ligado al estatus particular de las grullas, sus enemigos tradicionales, que no son aves ordinarias, sino que, además de su tamaño, poseen una inteligencia igual o superior a la de los hombres. Numerosos comportamientos demuestran que forman una sociedad bien estructurada: definen un vuelo en forma de V –en el que cada individuo ocupa un lugar determinado– y tienen un líder. En la apertura del canto III de la *Iliada*, citado más arriba, las grullas son comparadas con los guerreros troyanos, como formaran una tropa dispuesta a enfrentarse a otra (Dasen, 2009: 215-233). En época imperial, la ambivalencia entre la caza y la guerra se traduce en la indumentaria militar de los pigmeos, pues en la mayoría de las representaciones pompeyanas llevan casco y coraza y están armados con lanzas y escudos (Ballabriga, 1981: 57-74).



Fig. 196. Mosaicos nilóticos procedentes, respectivamente, de la Casa de la Exedra y de las termas de la Casa de Neptuno de Itálica (Sevilla) (fotografía de la autora).

En conclusión, las escenas de geranomaquia tampoco exhiben referencias directas y explícitas a la crecida del Nilo, ni incluyen elementos concretos –como la fauna y la flora– de dichas latitudes, sino que se limitan a caricaturizar un episodio mitológico específico. Por tales argumentos, creemos necesario extraerlas del grueso del catálogo, ya que no forman parte en sentido estricto del género pictórico nilótico.

Las pinturas que Versluys (2002) incluye en su catálogo y que hemos decidido no incluir son las siguientes:

Casa	Procedencia	Localización actual de la pintura	Estancia	Cronología	Descripción
Columbario o Villa Doria Pamphili	Roma	Museo Nazionale Romano		30-20 a. C.	tres pigmeos luchan contra una grulla
Casa delle Nozze d'Argento (V 2, i)	Pompeya	<i>in situ</i>	Habitación (q), muro oeste, predelas norte y sur/	62-79 d. C.	pigmeos siendo atacados por ibis
			Habitación (q), muro este, predela norte		pigmeos siendo atacados por grullas
Casa dei Capitelli Colorati (VII 4, 31.51)	Pompeya	<i>in situ</i>	Triclinio, pared sur, zona media	45-79 d. C.	<i>pinax</i> de fondo rojo en el que se representa a dos pigmeos caracterizados como soldados – ataviados con armadura, casco, escudo y lanza– luchando contra dos grullas
		perdida	Ambiente 29	45-79 d. C.	
Casa delle Regina	Pompeya	perdida	atrio	IV estilo	combate entre

Carolina (VIII 3, 14)					pigmeos y gallos
----------------------------------	--	--	--	--	------------------

Tabla 16. Escenas de geranomaquia incluidas en la obra de Versluys (2002) que hemos excluido de nuestro *Corpus niloticarum*.

2.1. Columbario de la *Villa Doria Pamphili*, Roma²⁶

En la escena B 19 del Columbario de la *Villa Doria Pamphili* (fig. 197) se conserva una representación de geranomaquia. En la imagen vemos cómo un pigmeo – desnudo, tumbado en el suelo de perfil mirando hacia la derecha– está siendo atacado por una grulla que, con una pata le pisa la cabeza mientras le pica. Con la mirada y con el gesto de la mano derecha, el protagonista parece solicitar la ayuda a dos compañeros que, desplazándose rápidamente desde la derecha bajo el aspecto de guerreros, avanzan hacia él ambos tocados con *pileus* blanco y protegidos con pequeños escudos redondos amarillos. Un cuarto pigmeo desnudo, que cabalga sobre una cabra –pintada en rojo oscuro con cuernos muy desarrollados–, avanza hacia el centro de la escena.

²⁶ Para más información acerca de la decoración del Columbario de la Villa Doria Pamphili (Roma): Bendinelli, 1941; Cappel, 1994: n° W5; Caruso, et al. 2008; Catalli, 2012: 29-34; Gasparri y Paris, 2013: 388-391; Ling, 1993: 127-135; Reinach, 1922: 162, n°s 1 y 6; Santer, 1893: 105-144. Tortorella, 2009; Versluys, 2002: n° 21, pp. 79-81.



Fig. 197. Escena B 19 del Columbario de la *Villa Doria Pamphili*, Roma (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MNR-PalMassimo-ColombarioVillaDoriaPamphilj_03.JPG).

Como se aprecia, dos aspectos aconsejan extraer esta imagen del *corpus niloticarum*. En primer lugar, la manufactura difiere completamente de la del resto del conjunto pictórico, que sí se asocia a un contexto nilótico; y, por otra parte, la temática de la escena debe inscribirse en el género concreto de la geranomaquia.

2.2. La Casa delle Nozze d'Argento (V 2, i), Pompeya²⁷

En la predela de los muros este y oeste de la habitación (q) de la *Casa delle Nozze d'Argento* (V 2, i) de Pompeya, constan dos pinturas, datadas entre 62-79 d. C., que

²⁷ Para más información acerca de la decoración de la *Casa delle Nozze d'Argento* (V 2, i) de Pompeya: Allroggen-Bedel, 1974: 9-141; Archer, 1994: 129 y 150; Barbet y Allag, 1972: 935-1070; Beyen, 1938-1960: vol. II, pp. 43-71; Boyce, 1937: 37-38; Cappel, 1994: sv. W12; Cocco, 1975: 155-158; Drexel y Mau, 1913: 315-324; Eristov, 1979: 693-771; Fadda, 1975: 161-166; La Rocca *et al.*, 1976: 211 y ss.; Maiuri, 1942: 115-117; Mau, 1881: 24-25; Pernice, 1938: 50-51; *PPM*, vol. III: 676-772; Schefold, 1957: 76-80; Sogliano, 1896: 424-433; Sogliano, 1910: 319-324; Versluys, 2002: n° 41, pp. 113-114; Whitehouse, 1977: 64.

presentan sendos ejemplos de geranomaquia, sin ofrecer argumentos para ser incluidas en el *corpus niloticarum*.



Fig. 198. Escena que decora el muro oeste (predela norte) de la habitación (q) de la *Casa delle Nozze d'Argento* (V 2, i) de Pompeya (Ehrhardt, 2004: fig. 343).

En la predela norte del muro oeste (fig. 198), aparecen dos pigmeos desnudos que están siendo atacados por un ibis. Un tercer personaje, desnudo e itifálico, tirado en el suelo, observa la escena mientras orina sobre el animal.

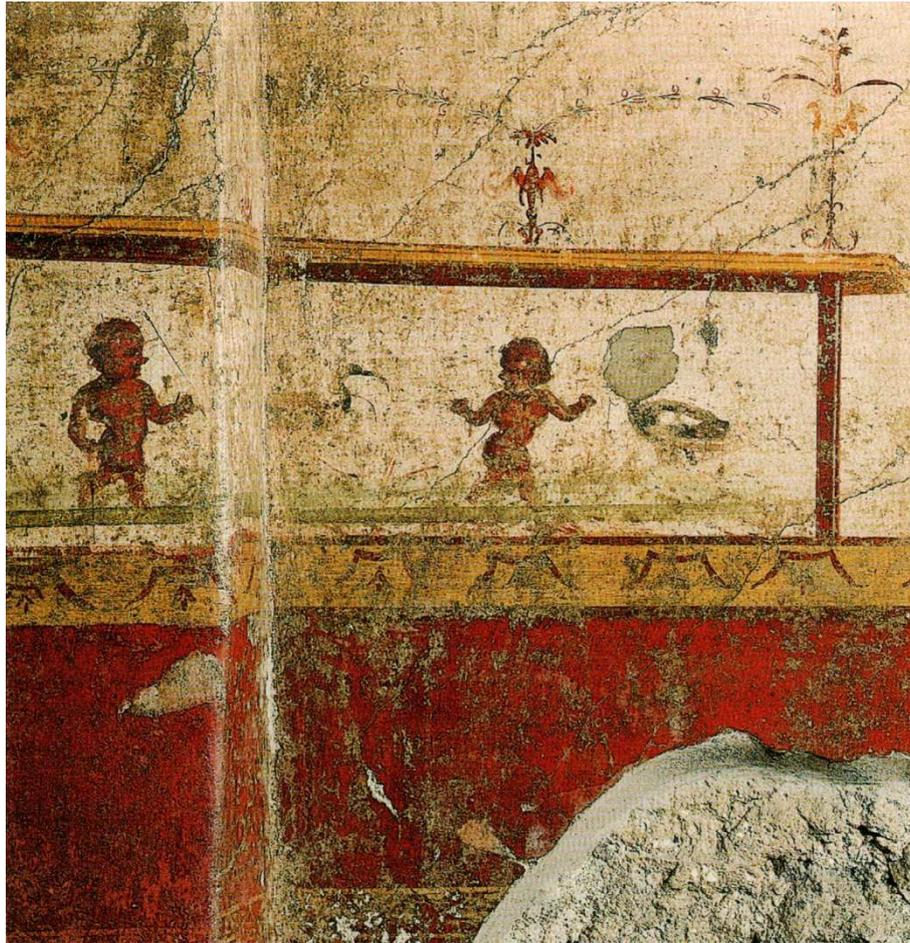


Fig. 199. Escena que decora el muro este (predela norte) de la habitación (q) de la *Casa delle Nozze d'Argento* (V 2, i) de Pompeya (Ehrhardt, 2004: fig. 353).

Del mismo modo, en la predela norte del muro este (fig. 199), se muestran representados un pigmeo desnudo que está siendo atacado por dos ibis y un segundo que, también desnudo, parece acercarse para ayudar a su compañero.

2.3. La Casa dei Capitelli Colorati (VII 4, 31.51), Pompeya²⁸

En la zona media de la pared meridional del *triclinum* de la *Casa dei Capitelli Colorati* de Pompeya (VII 4, 31.51) se hallan, *in situ*, dos pequeños *pinakes* de fondo rojo (figs. 200 y 201), datados alrededor del 45-79 d. C., en los que dos pigmeos caracterizados como soldados –ataviados con armaduras, cascos, escudos redondos y lanzas– luchan contra dos grullas. Por lo demás, ningún otro elemento permite integrar estas escenas en el *Corpus niloticarum*.



Fig. 200. *Pinax* de fondo rojo que decoraba la zona media de la pared meridional del *triclinum* de la *Casa dei Capitelli Colorati* (VII 4, 31.51) de Pompeya (V. V. A. A. 1989: 296, fig. 50).

²⁸ Para más información acerca de la decoración de la *Casa dei Capitelli Colorati* (VII 4, 31.51) de Pompeya: Blake, 1930: 7-159; Boyce, 1937: 277 y ss.; Breton, 1855: 301 y ss.; V. V. A. A., 1835: 128; De Jorio, 1836: 108; De Vos y De Vos, 1982; Dwyer, 1982: 443 y ss.; Fiorelli, 1860-1864: vol. II, pp. 264-323; Fiorelli, 1875: 218 y ss.; Jashemski, 1993: 33 y 179-180; Laidlaw, 1985: 248-249; Niccolini, 1854-1896; Pernice, 1932: 22, 26 y 74; *PPM*, vol. VI: 996-1107; *MB*, vol. IX, 1833, pp. 3 y ss.; Schefold, 1957: 182-85; Schefold, 1962: 87, 125, 155-6, 160-194 ss.; Sear, 1977: 100-102; V. V. A. A. 1989: 197-198; Warsher, 1936, vol. II.



Fig. 201. *Pinax* de fondo rojo que decoraba la zona media de la pared meridional del *triclinium* de la *Casa dei Capitegli Colorati* (VII 4, 31.51) de Pompeya (V. V. A. A. 1989: 296, fig. 50).

2.4. La *Casa delle Regina Carolina* (VIII 3, 14), Pompeya²⁹

En uno de los muros del *atrium* de la *Casa delle Regina Carolina* (VIII 3, 14) de Pompeya, existía una pintura –actualmente completamente perdida– en la que se representaba una variante de la geranomaquia. Como se aprecia en la fig. 202 (acuarela atribuida a Michele Mastracchio, que sirvió de estudio preparatorio para la elaboración de la témpera de la figura 203), se trata de una pintura de IV estilo en la que se reproduce un combate entre pigmeos y gallos, sin otro pormenor específico que aconseje incluirla en el *corpus niloticarum*.



Fig. 202. Acuarela atribuida a M. Mastracchio que reproduce la pintura que decoraba el *atrium* de la *Casa delle Regina Carolina* (VIII 3, 14) de Pompeya (*PPM*, vol. *Disegnatori*: 434, fig. 4).

²⁹ Para más información acerca de la decoración de la *Casa delle Regina Carolina* (VIII 3, 14) de Pompeya: Cagnat y Chapot, 1920, vol. II: 140; C be, 1966: 354, fig. 5 (pl. XV); Helbig, 1868: n  1537; *PPM*, vol. VIII: 395-411; Reinach, 1922: 161; Zahn, 1828-1859, vol. I: 86.



Fig. 203. Témpera que reproduce la acuarela atribuida a M. Mastracchio que reproduce la pintura que decoraba el *atrium* de la *Casa delle Regina Carolina* (VIII 3, 14) de Pompeya (PPM, vol. *Disegnatori*: 434, fig. 5).

3. Escenas de lucha con animales diversos

En este tipo de representaciones la hilaridad no es motivada únicamente por el reducido tamaño de los personajes, sino también por la prodigiosa desigualdad de fuerzas entre los protagonistas y las grandes fieras. Los romanos, acostumbrados a estas “cacerías” que se producían en el anfiteatro y que trataban de emular las grandes batallas épicas, las parodiaron mediante este género pictórico. Amenazados por las terribles bestias, en ocasiones los pigmeos manifiestan una reacción grosera: bien sea debido al miedo o bien sea para burlarse de los animales, defecan lanzando contra ellos sus excrementos (Cèbe, 1966: 348- 349).

Las pinturas que Versluys (2002) incluye en su catálogo y que consideramos prudente eliminar son las siguientes:

Casa	Procedencia	Localización actual de la pintura	Estancia	Cronología	Descripción
<i>Casa delle Regina</i>	Pompeya	perdidas	pared este del <i>atrium</i>	IV estilo	pigmeo enfrentándose a un león

Carolina (VIII 3, 14)				IV estilo	pigmeos enfrentándose e a leones
----------------------------------	--	--	--	-----------	--

Tabla 17. Escenas de lucha con animales incluidas en la obra de Versluys (2002) que hemos excluido de nuestro *Corpus niloticarum*.

3.1. La Casa delle Regina Carolina (VIII 3, 14), Pompeya³⁰

En el muro este del *atrium* de la *Casa delle Regina Carolina* (VIII 3, 14) de Pompeya, hubo dos pinturas de IV estilo –hoy perdidas– en las que se desarrollaban diferentes escenas de lucha entre pigmeos y fieras. En la primera de ellas (fig. 204) un pigmeo se enfrenta a lo que parece un león que, tirado en el suelo, yace con una lanza clavada en el lomo. En la segunda (fig. 205) aparecen varios pigmeos luchando contra lo que parecen tres leones. En este último caso, parece que estamos ante una parodia o caricaturización de las famosas matanzas de animales exóticos que tenían lugar en la arena.

³⁰ Véase nota 26.

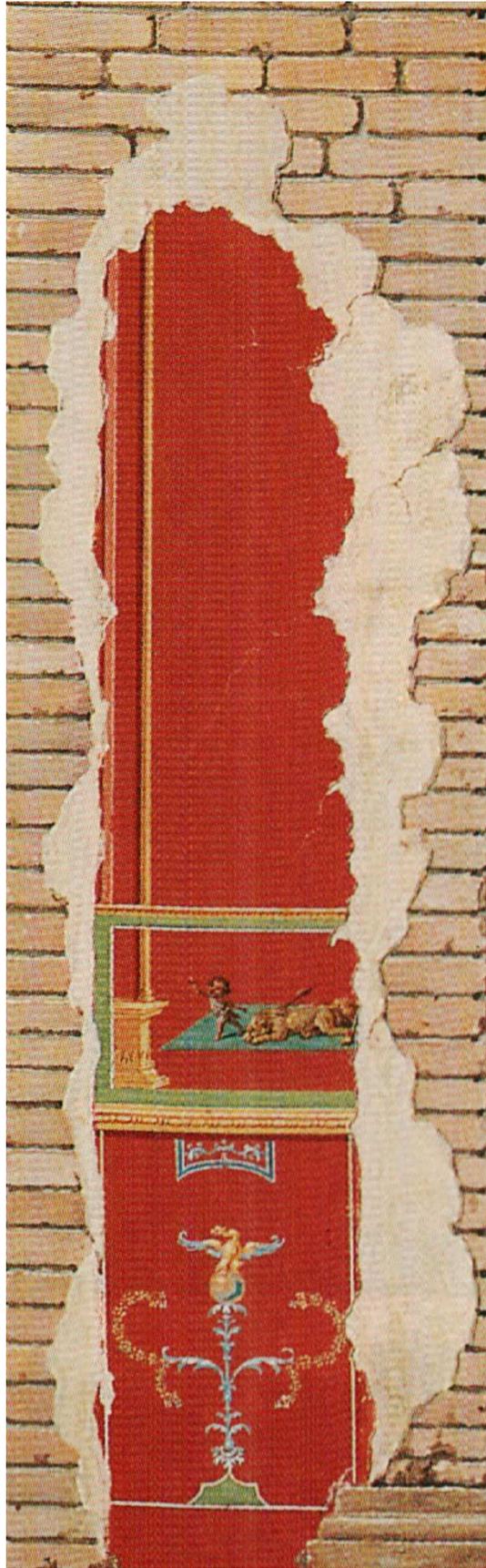


Fig. 204. Decoración parietal de la pared este del atrio. Acuarela de Morelli (*PPM*, vol. *Disegnatori*: 91, fig. 27).



Fig. 205. Decoración parietal del atrio (PPM, vol. *Disegnatori*: 90, fig. 26).

4. Escenas de parodia

La sátira, como forma de humillación o mofa, tiene sus orígenes en los tiempos y civilizaciones más remotas. Como género literario, gozó de una enorme popularidad en Roma, donde se denominaba *satura* a todo poema malicioso que, a la manera de la comedia antigua, hubiera sido compuesto para fustigar los vicios de los hombres. Su etimología podría provenir del nombre griego de los sátiros (σάτυρος), porque este tipo de escritos contenía chanzas y obscenidades parecidas a las palabras y acciones de dichos personajes. Sin embargo, podemos buscar sus orígenes en la locución latina *satura lanx*, que hace referencia al plato rebotante de comida que se ofrecía a los dioses tras la realización de un sacrificio (Guillén Cabañero, 1991: 9-10 y 15).

El género literario satírico es propiamente romano porque fueron los autores latinos los que dieron estructura concreta a la literatura crítica. Así, de lo satírico, entendido como expresión literaria de una crítica social, nacería la sátira en Roma, cuyas características serían, en síntesis: poner en evidencia los vicios sociales, mostrar toda la problemática moral que afectaba a la población –convirtiéndola en tema específico– e imitar el lenguaje cotidiano parodiando la grandilocuencia. La censura satírica, en definitiva, se fundamenta en una noción de moral que deben compartir el “yo” narrativo y el destinatario del texto (Coronel Ramos, 2002: 29).

A finales de la República, la corrupción generalizada, especialmente en el ámbito de la administración de las provincias, hizo proliferar los panfletos difamatorios de una facción política contra otra y los discursos llenos de ignominias en el Senado. Sin embargo, tales reproches no solo arremetían contra los vicios censurables desde el punto de vista público como la traición, la malversación, el soborno y el robo: se dirigían también contra la vida privada y se subrayaban los vicios personales –la embriaguez, la glotonería o la lujuria–, que contrastaban con los valores del ya lejano y arruinado ideal del viejo romano. Como es notorio, algunas de las intervenciones senatoriales más célebres en este sentido fueron las ejecutadas por Cicerón, un maestro de la invectiva (Pina Polo, 1991: 131-150; Hernández, 2014: 39-40).

La caída de la República y el advenimiento del Imperio supusieron un cambio radical en la concepción del poder: el *princeps* pasó a ejercer el poder efectivo, convirtiéndose así el Senado en un organismo cuya función se limitaría a una mera tarea de prestigiosa comparsa que refrendaría lo que el emperador ordenase. No obstante, a pesar de la nueva estabilidad política, los vicios de la naturaleza humana obviamente siguieron abasteciendo con generosidad a los satirógrafos (Hernández, 2014: 47-48).

Teniendo en cuenta que las escenas teatrales son omnipresentes en la pintura romana y que, como defiende Beyen (1938-1960) las fases arquitectónicas de las representaciones pictóricas romanas derivan de las decoraciones escenográficas del teatro helenístico, no parece extraño que algunos artistas representasen tales composiciones teatrales. Los ejemplos más célebres se hallan en Pompeya: en la Casa de *Pinarius Cerealis*; en la de Ifigenia (III 4, b), donde fueron pintadas varias escenas de la *Ifigenia en Aúlida* de Eurípides; y en la *Casa di Casca Longus o dei Quadretti teatrali* (I 6, 11) con varias pinturas que parecen ilustrar fragmentos de las comedias de Plauto y Terencio (Barbet, 1989: 109-119). Teniendo en cuenta estos ejemplos y aceptando que las

alusiones al paisaje de Egipto en las imágenes nilóticas se empiezan a abandonar gradualmente; y que los hilarantes protagonistas de las escenas fueron paulatinamente desvinculándose del ambiente nilótico estricto “viajando, comprando y cenando, o parodiando a los dioses del Olimpo”, es posible plantear que los artistas –buscando la inspiración en el exotismo etnográfico–, utilizaron a los pigmeos para convertirlos en protagonistas de un nuevo tipo de escenas satíricas en clave de humor que no pretendían sino ridiculizar ciertas conductas (Tybout, 2003: 505-515).

4.1. De la vida cotidiana

Casa	Procedencia	Localización actual de la pintura	Estancia	Cronología	Descripción
<i>Casa del Toro</i> (V 1, 7)	Pompeya	¿ <i>in situ</i> ?	muro este del <i>atrium</i>	II estilo	representación caricaturesca de diferentes escenas de la vida cotidiana
<i>Casa delle Regina Carolina</i> (VIII 3, 14)	Pompeya	perdidas	<i>atrium</i>	IV estilo	pigmeos en un taller de pintores
				IV estilo	escena de <i>fullonica</i>
<i>Casa del Centenario</i> (IX 8, 3.7)	Pompeya	perdidas	<i>triclinum</i>	desconocida	pigmeos vendimiando
<i>Villa di Campo Varano</i>	Estabia	Museo Arqueológico Nacional de Nápoles	habitación E –situada al lado oeste del triclinio de verano–, predela	50-60 d. C. (según Versluys, 2002); 10-37 d. C. (según	pigmeos paseando y alimentando a las aves
					pigmeos paseando

			central del muro	Bragantini y Sampaolo, 2103)	pigmeos paseando y participando de un <i>convivium</i>
Desconocida (cat. n° 42)	desconocida	perdidas	desconocida	desconocida	parodia de escena de <i>convivium</i>

Tabla 18. Escenas de parodia de la vida cotidiana incluidas en la obra de Versluys (2002) que hemos excluido de nuestro *Corpus niloticarum*.

En tierra firme, encontramos a los pigmeos realizando numerosas actividades y tareas. Se les puede ver viajando a pie, dirigiéndose al mercado, trabajando en tareas agrícolas o disfrutando de un banquete al aire libre. En la mayoría de estas representaciones, las mujeres hilan la lana, cuidan de los niños, compran –regateando de manera divertida con los mercaderes– y colocan ofrendas sobre los altares. Sin embargo, también participan de las celebraciones colectivas, asistiendo a *simposia* junto a los hombres (Cèbe, 1966: 352-353).

Como en los casos descritos anteriormente, estas composiciones gráficas no contienen referencias a la crecida del Nilo, ni incluyen flores, plantas o animales egipcios, sino que se limitan a caricaturizar y satirizar escenas de la vida cotidiana, por lo que creemos necesario excluirlas del grueso del *Corpus niloticarum*.

4.1.1. La *Casa del Toro* (V 1, 7), Pompeya³¹



Fig. 206. Pintura que decoraba el muro oriental del atrio de la *Casa del Toro* (V 1, 7) de Pompeya (Clarke, 2007b: pl. 3).

En la representación pictórica del muro oriental del *atrium* de la *Casa del Toro* (V 1, 7) de Pompeya se combinan dos escenas de la vida cotidiana (fig. 206). En el extremo izquierdo de la imagen hay dos hombres togados conversando. A continuación, un personaje negro casi desnudo porta sobre sus hombros una vara de la que penden dos cestas. Seguidamente, una mujer que lleva a un niño de la mano se acerca a lo que parece el mostrador de una tienda de comestibles, detrás del que se encuentra otra dama. Más a la derecha aparece un pigmeo negro sentado: lleva puesto el sombrero de viajero, o *petasus*, y a su espalda hay un hombre. Un elemento arquitectónico separa este grupo del siguiente, en el que se aprecia una escena de banquete en la que dos comensales yacen junto a una mesa, otro aparece sentado y una mujer se acerca para ayudar o servir la mesa.

Si el tono de esta pintura es calmado es porque el humor reside únicamente en la sustitución de personas de cuerpos proporcionados por pigmeos, realizando una sátira. Como veremos, el artista que realizó el friso contemporáneo que decora el *atriolum* de las termas de la *Casa de Menandro* (I 10, 4) utilizó un procedimiento similar para caricaturizar las figuras divinas. Sin embargo, en este caso se ridiculiza a gente común. Así, encontramos representadas diferentes clases y actividades sociales: desde el trabajo del personaje negro que transporta las cestas hasta la mujer que compra alimentos,

³¹ Para más información acerca de la decoración de la Casa del Toro (V 1, 7) de Pompeya: Andersson, 1990: 207-236; Bastet y De Vos, 1979: 54; Beyen, 1938-1960, vol. I: 287-289, vol. II: 72-81; Breton, 1855: 289-290; Fadda, 1975: 162; Fiorelli, 1875: 420-421; Lauter-Bufe, 1970: 172; V. V. A. A., 1876: 145-149; Mau, 1882: 64-65, 165, 238, 245 252-254 y 413; Neuerburg, 1965: 121; Pernice, 1938: 66-67; *PPM*, vol. III: 481-532; Schefold, 1957: 61-62; Sear, 1977: 22, 31, 39, 40 y 60-61; Viola, 1879: 22-23; Von Mercklin, 1962: 72-73.

pasando por la conversación pausada de los hombres togados y terminando por representar una escena de banquete íntimo (Clarke, 2007b: 96-98).

El friso procedente del *atrium* de la *Casa de Giulia Felice* (II 4, 3) (fig. 207), confirma igualmente que este género pictórico era protagonizado por romanos. En efecto, esta escena de venta de vajilla y telas se produce en un lugar y un momento específicos: el día de mercado en el foro de Pompeya, con lo cual el espectador podría reconocer actividades y actitudes familiares. Sin embargo, el artista del ya comentado friso de la *Casa del Toro* (V 1, 7), debido a la selección de un entorno acuático y de los propios personajes, pretendía “Desfamiliarizar lo familiar” (Clarke, 2007b, *ibidem*).



Fig. 207. Pintura procedente del *atrium* de la *Casa de Giulia Felice* (II 4, 3) (actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 9.064) en la que se representa una escena típica de día de mercado en Pompeya, en la que dos mujeres compran telas (©Jackie and Bob Dunn www.pompeiiinpictures.com, su concessione del MiBAC - Parco Archeologico di Pompei).

4.1.2. La *Casa delle Regina Carolina* (VIII 3, 14), Pompeya³²



Fig. 208. A) Decoración parietal del atrio (PPM, vol. *Disegnatori*: 90, fig. 26) B) Dibujo de la escena realizado por Cèbe (1966: fig. 5, pl. XV). El autor localiza erróneamente esta pintura en la *Casa d'Adonide* (VI 7, 18). Esto se debe a que la excavación del conjunto fue reanudada en tiempos de los Borbones y su nombre fue cambiado, de ahí el yerro.

Uno de los paneles de la *Casa della Regina Carolina* (VIII 3, 14) de Pompeya (fig. 208), desgraciadamente perdido, nos traslada hasta el taller de un pigmeo retratista. Vestido con una túnica, el artista, sentado sobre un taburete y reclinado hacia adelante, pinta febrilmente sobre un lienzo con la vista fija en su modelo, mientras sus ayudantes preparan los colores. Detrás de él aparecen representados dos personajes que observan la escena junto a una grulla (Cèbe, 1966: 353-354).

³² Consultar nota 26.

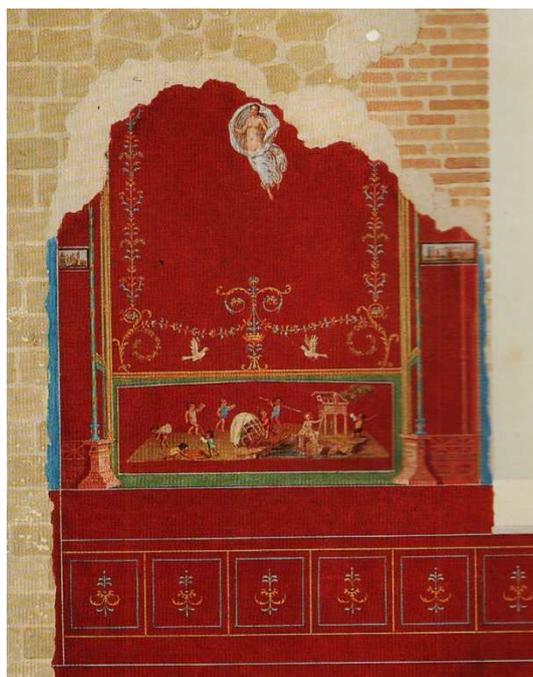


Fig. 209. Decoración parietal del atrio (PPM, vol. *Disegnatori*: 90, fig. 26).

En el segundo de los paneles de la *Casa della Regina Carolina* (VIII 3, 14) (fig. 209), desgraciadamente perdido, pero conservado gracias a las acuarelas del siglo XIX, se plasma una escena de *fullonica* en contexto rural, cuyos protagonistas son pigmeos. En una superficie rocosa junto al río, se dispone un pequeño edículo junto al que se observa la escultura sedente de una divinidad femenina con un cetro en la mano, que identificamos con Venus atendiendo a la representación de la diosa en las pinturas de la *Fullonica di Veranius Hypsaesus* (VI 8, 20), que comentaremos en líneas posteriores. Alrededor se disponen ocho personajes en distintas actitudes que deben relacionarse con el proceso de lavado de la lana, por lo que parece que se trata de las actividades en una *fullonica* al aire libre. La identificación parece clara, ateniéndonos a la representación de la *viminea cavea* que es la estructura de madera de forma curva bajo la que se situaba el brasero con azufre, con el que se blanqueaban los textiles.

Es posible que el proceso de lavado se realizase en el pequeño estanque tallado en el suelo que puede equipararse a las *pilae* de las *fullonicae* urbanas, donde los tejidos se pisaban durante 24 horas, si bien este proceso podía alargarse hasta tres días; los detergentes utilizados fueron la orina o la raíz de saponaria. El aclarado se llevaba a cabo en grandes recipientes de obra destinados para ello (*lacus* o *lacunae*) en los que el agua debía entrar y salir continuamente, ya que se necesitaba que esta estuviera limpia

(Uscatescu, 1994: 45-49); y es posible que en la *fullonica* representada esta tarea se llevase a cabo en el propio río.

Existe un documento iconográfico de primer orden en el que se muestran estas actividades: las pinturas que decoraban la *Fullonica di Veranius Ipseus* (VI 8, 20), conservadas actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (fig. 210), cuya importancia para nuestra interpretación radica, sobre todo, en la presencia de la *viminea cavea*.



Fig. 210. Representación procedente de la *Fullonica di Veranius Ipseus* (VI 8, 20) de Pompeya (conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 9.974), en la que aparecen diferentes actividades de lavandería, destacando la presencia de la *viminea cavea* (Borriello, 1999: 141).

Algunos testimonios literarios ilustran la mala reputación de la que gozaban los *fullones* por causa de la suciedad y los malos olores. En este sentido, Casio Dión (XLVI, 4) muestra a Quinto Fufio Caleno atacando a Cicerón precisamente porque su padre fue un batanero, que trabajaba en un *fullo* y no le dejó ni linaje ni riqueza. También Séneca (*Epístolas morales a Lucilio*, XV, 4), cuando describe uno de los trabajos del *fullo*, lo denomina *contumeliosius*. Y Fírmico Materno (*Mathesis*, III, 8, 7), describe a la

lavandería como un lugar sórdido y miserable, que condena a la gente a una vida terrible (Flohr, 2013: 324-328).

Partiendo de la base de que los trabajos físicos fueron reiteradamente denostados en la literatura latina, no es de extrañar que, por el mismo motivo, las fuentes consideren indigna esta tarea en concreto. Sin embargo, en cuanto a la ridiculización o caricaturización del trabajo de los *fullones*, existe un número de referencias en la comedia latina, tan extenso como significativo. Probablemente inspirada por la célebre comedia ateniense del siglo IV a. C. escrita por Antífanos y titulada *El cardador* (κναφεύς), es destacable la enorme trascendencia que obtuvo la figura vulgar de los tintoreros, tanto en la comedia, como en la atelana como en el mimo, dando lugar a un apreciable número de obras con la alusión a los *fullones* (Pociña, 1975: 239-275). No obstante, la mayoría de las referencias hilarantes no se basan en la pretendida suciedad de los batanes, sino en la absurda apariencia de los hombres tratando la ropa, pisoteándola bajo sus pies como si se tratase de ridículos bailarines. En su pieza *Fullo* (*El lavandero*), Décimo Laberio (fr. 2) compara a uno de los trabajadores de una *fullonica* con una grulla balear: esta asimilación del personaje con el ave, que pasa su vida con sus largas patas sumergidas en aguas pantanosas poco profundas, enfatiza la naturaleza incómoda y desagradable del trabajo de tintorero. De esta manera, pues, el trabajo en los batanes resultó una fecunda fuente de inspiración para los escritores cómicos latinos, pues proveía de excelentes posibilidades hilarantes de exageración visual (debemos imaginarnos a uno o varios trabajadores saltando, pisoteando ropa en el escenario del teatro) (Flohr, 2013: 324-328).

En el caso de la imagen de la *Casa della Regina Carolina* (VIII 3, 14), el artista parece haber utilizado a los pigmeos para subrayar una escena satírica que pretende ridiculizar, en concreto aquí, el oficio de los *fullones* (Tybout, 2003: 505-515).

4.1.3. La *Casa del Centenario* (IX 8, 3.7), Pompeya³³



Fig. 211. Acuarelas realizadas por Niccolini del zócalo del *triclinum* de la *Casa del Centenario* (IX 8, 3.7) de Pompeya (Kockel y Schütze, 2016: 382-383).

El zócalo de la pared del *triclinum* de la *Casa del Centenario* (IX 8, 3.7) de Pompeya se encontraba compartimentado en paneles enmarcados por guirnaldas, brotes y tirso. La predela presentaba escenas de pigmeos vendimiando y cazando (fig. 211). En la zona media de la pared aparecen dos amplios cuadros, delimitados por elementos vegetales, en cuyo interior encontramos erotes y figuras femeninas que flotan en el aire con el cuerpo cubierto por amplias túnicas (V. V. A. A., 1989, fig. 85, pp. 246-247).

³³ Acerca de la decoración de la *Casa del Centenario* (IX 8, 3.7) de Pompeya: Andreae, 1990: 83-90; Bastet y De Vos, 1979: 39-41; *PPM*, vol. III: 511-538; De Vos, 1980: 35-43 y 49-60; Jashemski, 1979, vol. I: 220; Mau, 1881: 113-128, 169-175 y 221-238; Mau, A. en: *Bullettino dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica*, 1882, pp. 23-31, 47-53 y 105-115; Mau, 1882: 382-386 y 443-444; Neuerburg, 1965: 133-134; Overbeck, 1884: 353-359; Peters, 1963: 144, 146; Sandoz, 1981, pp. 246-251; Presuhn, 1878: fig. IX, tav. VI; *PPM*, vol. IX: 903-1104; Schefold, 1957: 273-281; Sear, 1977: 84-85; Sogliano, 1879a; Sogliano, 1879b: 119-120, 147-153, 188-190, 280-287; Sogliano, 1880: 97-10, 148-152 y 231-234; Tran Tam Tinh, 1964: 158-159 sv. 90 y sv. no. 180; Versluys, 2002: n° 65, pp. 150-153; V. V. A. A. 1989, sv. no. 92.

4.1.4. Procedencia desconocida



Fig. 212. Escena de procedencia desconocida en la que aparece representada una escena de la vida cotidiana protagonizada por pigmeos (V. V. A. A., 1757-1792, vol. V: 305, tav. LXVIII).

En esta pintura, de procedencia desconocida y conservada únicamente gracias a las acuarelas realizadas en el siglo XVIII, asistimos a la representación de una escena de la vida cotidiana (fig. 212). En el registro superior de la imagen, un pigmeo vestido con túnica corta anudada a la cintura camina apoyado en un bastón y portando una percha sobre sus hombros, de la que penden objetos poco reconocibles. A la derecha otros dos personajes femeninos –vestidos con túnica larga (*stola*), manto (*palla*) y con un tocado que no podemos identificar– parecen hacer una ofrenda frente a un altar que se sitúa a la entrada de lo que podría ser un pequeño templo. A la derecha del ara hay un pedestal alto sobre el que se distingue la escultura de un cánido (que quizá podría identificarse como Anubis). En el fondo de la escena se aprecian varios elementos arquitectónicos que son imposibles de reconocer. En el registro inferior de la imagen se exhibe una escena de *convivium*: bajo un *velum*, dispuesto entre dos árboles, cuatro pigmeos que cubren sus

cabezas con un tocado disfrutaban de un banquete. Solo se conserva la parte superior del torso de uno de los personajes, que cubre su espalda con un *pallium* y sostiene en su mano alzada un ritón del que fluye el vino directamente a su boca.

En este caso nos encontramos ante una representación de *convivium* que bien podría haberse incluido en el grueso del *Corpus niloticarum* debido a la similitud que presenta con otras pinturas que se conservan de la misma índole. Sin embargo, al tratarse de una pintura perdida y debido a la falta de elementos tales como la presencia explícita del Nilo y de elementos propios del país, consideramos prudente no incluirla en el catálogo.

4.1.5. La *Villa di Campo Varano*, Estabia³⁴



Fig. 213. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 9.095 (fotografía de la autora).

A pesar de que Versluys (2002:162-164) considera que la franja blanca que se observa en primer plano representa el río Nilo (fig. 213), consideramos, sin embargo, que se trata de una representación de tierra firme sobre un fondo blanco, puesto que no existe ningún elemento explícito –los animales exóticos o la vegetación característica del Nilo– que caracterice las escenas como nilóticas. Por lo tanto, entendemos que se trata simplemente de un paisaje en el que se desarrollan diversas escenas en las que los protagonistas son pigmeos.

³⁴ Para más información acerca de la decoración de la *Villa di Arianna* de Estabia: Allroggen-Bedel, 1977: 27-89; V. V. A. A., 1757-1792, vol. III: 135; Bragantini-Sampaolo, 2013: 478; Cappel, 1994: W32; De Vos, 1980: 69; Ehrhardt, 1987: 89-90; Helbig, 1868: 1531-1532; Reinach, 1922: 162-165; Versluys, 2002, nº 71, pp. 162-164.

En el extremo izquierdo de la imagen se detalla un edificio turriforme coronado por un pináculo. A su lado y avanzando hacia la cabaña central, un enano -que cubre la parte inferior de su cuerpo con un *subligaculum* de color rojo y cubierto con una flor de loto- porta al hombro una especie de junco del que cuelga lo que podría ser un ave, a tenor de otros ejemplos conservados. El centro de la escena está ocupado por una cabaña circular, techada con cubierta cónica de paja. Alrededor de esta construcción una serie de aves son alimentadas por otro enano que viste de la misma forma que el anterior y que cubre su cabeza con hojas de loto³⁵. Tras este personaje, dos estructuras turriformes con cubierta almenada de cierto carácter egiptizante. El extremo derecho de la escena está ocupado por otros dos individuos. El primero de ellos, debido a la calvicie que presenta, puede considerarse un anciano, cuyo cuerpo desnudo se cubre parcialmente con un manto en el hombro. En su mano derecha lleva un *pedum*. El último, barbado, desnudo y cubierto únicamente por hojas de loto, porta en sus hombros una especie de junco del que penden lo que parecen dos aves.



Fig. 214. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 9.098 (fotografía de la autora).

El fondo de la escena (fig. 214), está salpicado de edificios representados de manera esquemática. En el extremo izquierdo de la imagen, junto a una palmera que crece de un ánfora, se vislumbran dos enanos, uno de los cuales lleva un palo y una cesta. En el centro hay varias construcciones, vegetación indefinible y un enano frente a ellos. A la

³⁵ Existe cierta discusión acerca de qué tipo de tocado se trata, pues, por su aspecto, algunos autores hablan de un casco metálico rematado por el *apiculum*. Comparando estas imágenes con otras que conservamos, sabemos que los sombreros redondos y las hojas de loto eran habitualmente utilizados en Egipto por los agricultores para proteger la cabeza durante las actividades agrícolas (Versluys, 2000: 236-252; Guimier-Sorbets, 2011: 654).

derecha, un pigmeo con sombrero porta una percha con dos cestas atadas a ella y se dirige hacia lo que parece un *shaduf*.



Fig. 215. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 9.099 (fotografía de la autora).

El fondo de la escena está salpicado de edificios egiptizantes representados de manera esquemática (fig. 215). En primer plano, en el extremo izquierdo de la imagen de nuevo consta un edificio turriforme rematado por un ápice. Un personaje, cubierto con hojas de loto y vestido únicamente con *subligaculum*, porta un *pedum* del que cuelga un ave y avanza hacia la escena central, donde encontramos un elemento vegetal. En esta se representa una imagen de *convivium* bajo un *velum*, donde tres personajes recostados en un *triclinum* conversan frente a una mesa en la que reposan tres recipientes. El personaje central, vestido y tocado con una especie de gorra que deja ver su moño –quizá haciendo alusión a su condición femenina–, está flanqueado por otros dos enanos. El de la derecha está completamente desnudo, lleva barba puntiaguda y el pelo rizado y muy desordenado; mientras que el de la izquierda, también desnudo, alza la mano derecha. Al banquete se aproxima un cuarto personaje desde la izquierda –totalmente vestido y tocado con un gorro que también deja ver su moño –quizá delatando también su condición de mujer–, acaso un asistente. La escena está enmarcada por dos tipos de edificaciones: a la izquierda una cabaña cubierta por la superposición de tres techumbres circulares de paja y a la derecha dos construcciones turriformes con cubierta almenada.

4.2. Episodios mitológicos

Casa	Procedencia	Localización actual de la pintura	Estancia	Cronología	Descripción
<i>Casa de Menandro (I 10, 4)</i>	Pompeya	<i>in situ</i>	muros norte y este del <i>atriolum</i> de las termas	II estilo	caricaturización del ciclo cretense
<i>Casa del Medico (VIII 5, 24)</i>	Pompeya	Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. n° 113.197	peristilo, muro este	alrededor del año 70 d. C.	caricaturización del juicio de Salomón

Tabla 19. Pinturas de episodios mitológicos incluidas en la obra de Versluys (2002) que hemos excluido de nuestro *Corpus niloticarum*.

4.2.1. La caricaturización del ciclo cretense: La *Casa de Menandro (I 10, 4)*, Pompeya³⁶

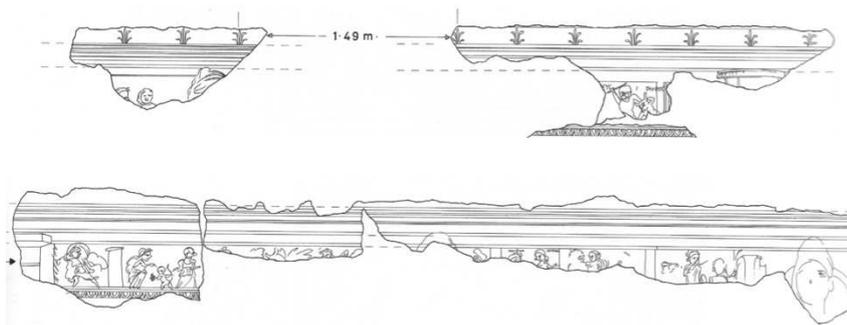


Fig. 216. Muro norte del *atriolum* de las termas de la *Casa de Menandro (I 10, 4)* de Pompeya (Ling y Ling, 2005: 429, fig. 81).

³⁶ Para más información acerca de la decoración de la *Casa de Menandro (I 10, 4)* de Pompeya: Beyen, 1938-1960, vol. II: 120-198; Cappel, 1994: sv. W9; Clarke, 1991: 172; La Rocca *et al.*, 1976: 90-96 y 175-185; Ling y Ling, 2005; Maiuri, 1932: 31; Meyboom, 1995: cap. V, nota 21; *PPM*, vol. II: 240-397; Schefold, 1957: 38-46; Versluys, 2002, n° 36, pp. 105-108.

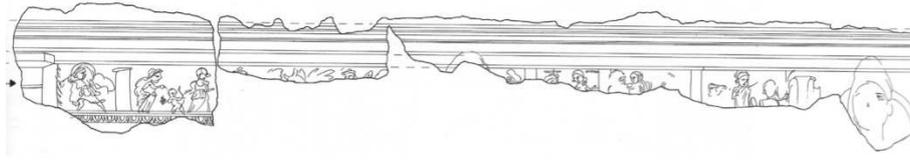


Fig. 217. Muro este del *atriolum* de las termas de la *Casa de Menandro* (I 10, 4) de Pompeya (*idem*).

Entre finales de la República y principios de época augústea un rico burgués pompeyano encargó a un artista griego que pintara, en el *atrium balnearium* de su vivienda, un friso mitológico grotesco del que apenas conservamos actualmente unos paneles (figs. 216 y 217). Tanto por el argumento como por el carácter y la calidad de la ejecución, estamos ante un vestigio de gran interés.

El artista proporcionó a las divinidades y a los personajes legendarios el físico de los pigmeos alejandrinos, inspirándose probablemente en el fenómeno de los *grylloi*, vocablo que responde a la descripción de una especie de caricaturas que Plinio (*Historia natural*, XXXV, 114) atribuye al alejandrino Antífilo, pero que fueron realmente en origen danzantes contorsionistas con proporciones físicas grotescas, de manera que como *gryllographeîn* y *grylloeídēs* se refirieron en griego numerosos autores a los cuerpos ridículamente proporcionados (Neudecker, 2006).

Aunque existen numerosos complejos termales privados en Pompeya que datan del II estilo (80-20 a. C.) lujosamente decorados, el *atriolum* de la *Casa de Menandro* (I 10, 4) destaca por su friso, que parodia episodios mitológicos muy famosos (Clarke, 2007b: 134-135).

Hacia el centro del muro oriental de la estancia, hay incorporada una escena en la que son representados Pasífae y Dédalo y que claramente hace referencia a la leyenda de la pasión que sentía la hija de Helios y de la ninfa Creta por el toro, de cuya antinatural relación nació el Minotauro. Si aceptamos la hipótesis de que el friso contiene la narración de la leyenda cretense, el inicio de la misma se encontraría en el comienzo del muro este y concluiría en el del norte, donde puede reconocerse la escena de Teseo dando muerte al Minotauro (fig. 31). El espectador de la época estaba perfectamente familiarizado con este episodio mitológico gracias a las numerosas representaciones del mismo, como el mosaico que decoraba una de las salas de recepción situadas junto al peristilo de la *Casa del Labirinto* (VI 11, 9). En el caso de la caricatura, el artista añadió rótulos en griego que

permitían la identificación de los personajes. Lo que hace que esta representación sea divertida es la deformación de los cuerpos, que transforma la batalla heroica en una bufonada. Precisamente uno de los héroes más idealizados en el arte griego y romano es el de Teseo, que se asocia a la belleza masculina en su condición privilegiada de fundador de Atenas: de ahí que la mayoría de artistas prefirieron retratarlo posando con los despojos del Minotauro muerto y siendo adorado por los niños atenienses en lugar de luchando. Incluso en los casos en los que es representado en la pelea, el héroe personifica la belleza viril: desnudo, musculoso y perfectamente proporcionado (Neils, 1981: 922-951; Servadei, 2005). Sin embargo, en el caso que nos ocupa Teseo ha sido pintado con la apariencia de un enano feo con una enorme cabeza calva, una nariz que parece el pico de un búho, brazos cortos y un torso deforme. El protagonista está a punto de dar el golpe mortal: aparece con su espada levantada mientras sujeta al Minotauro por el cuello. El monstruo, de rodillas, intenta zafarse de Teseo pero sabe que su fin ha llegado (Clarke, 2007b: 135-137).

Del muro oriental se han preservado catorce figuras, aunque en un estado lamentable. En este friso el artista pasa de la mofa del combate heroico a la de las divinidades mismas. Las primeras cuatro efigies son las mejor conservadas. En el centro, una Afrodita con su característica diadema –pero cuyo rostro ha sido gravemente distorsionado y cuyo cuerpo abultado ha sido embutido en túnicas grotescamente gruesas– incita a Eros a lanzar su flecha: imperiosamente, la diosa extiende su brazo derecho sobre la cabeza de su hijo y apunta con su dedo índice hacia el objetivo. Eros se arrodilla, manteniendo su pierna derecha flexionada, y apunta para lanzar su venablo. Dos mujeres, que reaccionan dramáticamente, enmarcan esta viñeta. A la izquierda, entre un edificio que presenta una techumbre inclinada y una columna, ha sido colocada una figura cuyo gesto parodia el famoso fresco de la “mujer asustada” de la Villa de los Misterios. Comparando ambas piezas, la estrategia cómica del artista es vestir con ropas divertidas un cuerpo deforme. Por último, en el extremo derecho de la escena, consta otra mujer, sentada esta vez, cuya cabeza es casi una cuarta parte de su altura (*idem*: 137-138).

Aunque el siguiente tramo del friso está en un estado pésimo de conservación, es suficiente para demostrar que la flecha que Eros lanza llega a alcanzar a Zeus, el padre de los dioses, que ha adoptado la forma de un novillo para secuestrar a Europa. Podemos distinguir al toro y a su cuidador, así como las plantas pantanosas que crean un entorno acuático. Junto al grupo taurino, se exhibe el último fragmento legible, en el que se

distingue la cabeza de un hombre adulto, presumiblemente Zeus. Cerrando la viñeta y alejado de este grupo, se vislumbra una cara majestuosa con follaje en su cabello cuyos ojos amenazadores se vuelven hacia el conjunto de Zeus y el toro o hacia Eros el arquero. Si pensamos en la lista de divinidades olímpicas que probablemente condenen estos acontecimientos, lo más probable es que se trate de una representación de Apolo. Si esta escena se corresponde con el preludio del rapto de Europa, la primera figura femenina que aparece en la escena debería ser Iris, enviada por Hera para espiar a su adúltero esposo (*idem*: 138-139).

La siguiente parodia incluye otro encuentro entre humanos y toros, esta vez claramente etiquetada. El artista convierte a Pasífae, la protagonista, en una criatura lastimosa y enamorada observando la vaca de madera que Dédalo ha creado para que pueda satisfacer su deseo por un novillo. Pasífae, sentada, mira esperanzada a Epiteimia – personificación de la lujuria–, quien la mira con complicidad. Apenas queda nada de la efigie de Dédalo: de hecho, solo se distinguen cuatro de las letras de su nombre y se ha perdido su famosa creación, la vaca de madera; pero en cambio, Afrodita aparece junto a él. En este caso, la diosa no aparece como un ser perverso y horrible, sino sonriendo, quizá sentada en un trono. En definitiva, concediendo a Epiteimia y Afrodita el lugar central, el artista subraya la desmesurada ansiedad sexual de Pasífae (*idem*: 139).

Atenea, en lugar de Afrodita, es el personaje central de la última de las viñetas conservadas. La diosa tutelar de Atenas consta enormemente caricaturizada: lleva casco, escudo y lanza, pero parece una muñeca. Se gira hacia su izquierda, como para consultar a Apolo, que está sentado y sosteniendo la palma de la victoria. Detrás de él hay un altar. A la izquierda está el sátiro Marsias, con su nariz chata de Sileno, intentando tocar su flauta doble para competir con “el Oblícuo” (*idem*: 140).

Amedeo Maiuri alegando la incredulidad generalizada que en ese momento histórico hervía entre la alta sociedad romana (1932: 42 y 139), consideraba esta parodia de la *Casa de Menandro* (I 10, 4) un testimonio del escepticismo religioso latente. Sin embargo, parece poco realista considerar que un ciudadano de semejante posición social se atreviera a despreciar públicamente a las divinidades tradicionales. Por otra parte, como el propio Maiuri afirma, los episodios míticos que aparecen en el friso coinciden con los referidos en las obras de teatro cómicas: en particular, tres de los paneles presentan elementos arquitectónicos estilizados que se corresponden con la decoración teatral real. Por lo tanto, como defiende Cèbe (1966: 363), estaríamos en presencia de un trabajo

similar al de Asteas (Simon, 2004: 113-122) destinado únicamente a amenizar al propietario de la casa y dar la bienvenida a los huéspedes durante las horas de asueto.

4.2.2. La caricaturización del Juicio de Salomón: La *Casa del Medico* (VIII 5, 24), Pompeya³⁷



Fig. 218. Pintura que decoraba el muro este del pódium del peristilo de la *Casa del Medico* (VIII 5, 24) de Pompeya; actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, inv. nº 113.197 (foto de la autora).

La pintura del muro oriental del pódium del peristilo de la Casa del Médico de Pompeya (VIII 5, 24) representa en clave humorística el episodio del juicio de Salomón recogido en el Antiguo Testamento (fig. 218). Una figura masculina –a pesar de que el cabello corto no siempre es un indicativo de género, su vestimenta con ἱμάτιον presenta unas características que responden más a una moda viril (Barrett, 2019: 197)–, de piel oscura y pelo negro, corto y rizado, vestida con chitón e himatión, alza las manos mientras se arrodilla ante un estrado o podio. En lo alto de la tarima hay tres hombres de pelo blanco y aspecto anciano vestidos con himatión. La escolta que protege al personaje barbado central parece sugerir su autoridad (la del rey Salomón). Detrás de estos tres individuos, se muestran seis soldados formados de pie, con escudo, lanza y casco con plumas, con un uniforme que recuerda al del ejército romano del siglo I d. C. A la

³⁷ Para más información acerca de la decoración de la *Casa del Medico* (VIII 5, 24) de Pompeya: Barrett, 2019: 190-193; Bragantini, 2006; *PPM*, vol. III: 352-353; V. V. A. A., 1883: 37-38 y 228-230; Cappel, 1994: W23; Donati, 1998; Gesztelyi, 1989: 73-84; Jashemski, 1993: 217; Mau, 1900: 15; Meyboom, 1995, cap. IV: n. 124; V. V. A. A., 1882: 322-324; Peters, 1963: 180 y ss.; *PPM*, vol. VIII: 604-610; Reinach, 1922: 161-168; Schefold, 1957: 227; Versluys, 2002, nº 59, pp. 138-140.

izquierda, otros dos militares contemplan a los hombres del estrado con la boca ligeramente abierta, lo que posiblemente haga alusión al sentimiento de sorpresa. En el centro, un bebé desnudo –del que son visibles dos piernas delgadas, una cabeza redonda grande y un brazo– aparece tumbado sobre una mesa de sacrificios. Junto a ella, otro soldado sujeta un gran cuchillo con el que parece estar a punto de abrir en canal al pequeño mientras mira hacia el anciano del centro de la tarima. Una mujer se inclina sobre el niño, apoyando su mano izquierda sobre la cabeza y su mano derecha sobre el hombro de este: la postura adoptada por esta mujer –su pierna izquierda adelantada, la caída de su himación– indican que se abalanza sobre la mesa mientras gira su cabeza hacia el estrado en señal de súplica. A la izquierda observan la escena varios espectadores. Uno de ellos señala a la criatura; y, en la parte inferior, destaca la sorpresa del rostro de un hombre barbado calvo que viste himación. El único edificio de toda la escena se localiza en el extremo derecho de la imagen y destaca por el toldo que mantiene la entrada a la sombra.

Según algunos autores (Bragantini y Sampaolo, 2013: 417; Barrett, 2019: 196-201), el tema de esta pintura podría responder a la influencia de la floreciente comunidad judía asentada en Alejandría o al viejo recuerdo del faraón Bocoris como gran legislador.

Como en el caso del *atriolum* de las termas de la *Casa de Menandro* (I 10, 4), en esta pintura los pigmeos son los protagonistas de un episodio mitológico, y en este caso se trata de un famoso pasaje bíblico (1 Reyes, 3:16-28). La posibilidad de estar ante la copia de un arquetipo alejandrino es razonable, dado que este episodio bíblico era perfectamente conocido en la capital egipcia, donde existía una importante colonia judía que había traducido la *Septuaginta* e incluso la había ilustrado: sus miembros tenían una mala consideración entre la población griega de la ciudad y es comprensible que su libro sagrado fuera caricaturizado y objeto de mofa. Debido a ello, tradicionalmente algunos autores afirmaron que sería imposible que el propietario de la vivienda percibiera el significado de la pintura en el momento de su ejecución (alrededor del año 70 d. C.), de no ser que fuera un alejandrino establecido en Pompeya. Sin embargo, numerosos testimonios certifican que, en el siglo I de nuestra Era, muchos judíos habitaban en las faldas del Vesubio; y sabemos que la antipatía contra los judíos era un sentimiento ampliamente instaurado en Italia (Frey, 1933: 365-383; Magaldi, 1935: 19; Carrington, 1936; Della Corte, 1949-1950: 347-353; Gutman, 1972: 122-124; Baldi, 1983; Moorman, 2005-2006: 53-55; Stern, 2018), por lo que, según Cèbe (1966: 365-367), quizá debamos

buscar en las sátiras de Juvenal y en su crítica y animadversión hacia los judíos el verdadero significado de esta pintura pompeyana. Algunos expertos han entendido la escena como una evidencia más del antisemitismo y de la presencia de una colonia judía en Pompeya (Giordano-Kahn, 2001: 41-61; Small, 2007, p. 195; Gunderson, 2013), y otros como Feder (2008: 32-36) interpretan la pintura como una apreciación romana por la sabiduría judía o como símbolo de erudición.

Desde la publicación de Sogliano (1882: 240-241, 275-282, 317-324 y 435-441), voces disidentes han cuestionado la identificación del fresco con el episodio bíblico. Fiorelli adjunta una nota al final del artículo citado, en el que expresa sus dudas acerca de esta hipótesis (Sogliano, 1882: 324, n. 1). Numerosos expertos (Englemann, 1904: 146; McDaniel, 1932: 260-271; Gutmann, 1972; Gesztelyi, 1989: 73-84; Hansen, 2002: 232; Gunderson, 2013: 67) han aducido que, en vez del Juicio de Salomón, el fresco podría representar la leyenda egipcia del rey Bocoris (720-715 a.C.), personaje igualmente famoso por su capacidad de juicio y legisladora (Markiewicz, 2008: 309-330). Además, ciertas características de la iconografía ponen en duda la correspondencia exacta con la historia bíblica. Mientras que la mayoría de autores identifican casi universalmente la figura arrodillada como una de las madres del bebé, como hemos expuesto, podría tratarse de un protagonista masculino y no femenino. Tanto Mau (1908: 16) como Clarke (2007b: 105; 2007d: 219-222) interpretan que se trata de la falsa madre que indica al soldado con su mano derecha qué mitad quiere obtener, mientras que se gira hacia la verdadera con expresión burlona en su rostro.

Por una parte, la representación de la mujer que se abalanza sobre el niño no se ajusta bien a la descripción del Antiguo Testamento, que muestra a la falsa madre despreocupada y displicente. Un análisis más detenido de la postura de la mujer determina que intenta proteger al bebé. Además, si el texto bíblico no hubiera enmarcado las percepciones modernas de esta escena, es poco probable que los estudiosos hubieran interpretado las figuras como dos progenitoras compitiendo por una criatura. Basándonos solamente en la pintura, debemos suponer que el hombre y la mujer, ambos suplicantes, tratan de interceder para salvar a su hijo (Barrett, 2019: 196-201).

Precisamente, si no estuviéramos ante la representación del Juicio del Salomón (o, al menos, no ante la versión canónica de tal historia), la opción de Bocoris parece una alternativa plausible. Así, tanto la yuxtaposición de paisajes nilóticos (cat. nº 28) como la representación de los protagonistas como pigmeos, podría incitar a los espectadores a

localizar la escena en Egipto. Del mismo modo, la reputación similar de Salomón y del faraón legislador podría haber fomentado cierta nebulosa entre ambos: quizá para muchos romanos –tanto egipcios como judíos– personificarían el estereotipo proto-orientalista de la alteridad, lo que daría lugar a la confusión de ambas tradiciones (*idem*).

En suma, hemos de ser cautelosos a la hora de identificar la pintura de la *Casa del Medico* con cualquier episodio, ya sea bíblico o erudito. Existen múltiples narraciones sobre reyes sabios procedentes de los más varipintos contextos culturales y geográficos en el siglo I d. C. en el Imperio romano (Gutman, 1972: 122-124); y hay evidencias de la existencia de historias en las que un juicio resuelve una disputa que amenaza con demediar a un bebé. En el *Satiricón* de Petronio (79-80) uno de los dos jóvenes amantes de Gitón propone resolver su rivalidad cortando al chico en dos; en uno de los frescos procedentes del columbario de la *Villa Doria Pamphili* se representa a un bebé desnudo sobre una mesa, un hombre levantando un cuchillo y una mujer suplicando de rodillas; otra pintura, actualmente perdida, procedente de una tumba de Roma, exhibía a un juez sentado, una criatura sobre un altar y dos mujeres; y, de forma similar, en el grabado de una gema de época imperial se aprecia aun hombre sentado con un bebé, dos figuras suplicantes y un soldado que levanta una espada. A pesar de que todas estas imágenes hacen referencia al Juicio de Salomón, no creemos posible que todos los espectadores que las contemplaran las interpretaran como específicamente judías. Del mismo modo, estudios recientes (Van Aerde, 2015: 156-157) han cuestionado la identificación de imágenes específicas que decoran la Villa de la Farnesina que podrían corresponder tanto al Juicio de Salomón como al prestigio legislador del faraón Bocoris, aduciendo que podrían responder a una descripción más abierta que aludiera al buen gobierno y al buen criterio. Así, el intento de explicar o identificar imágenes potencialmente multivalentes atendiendo exclusivamente a fuentes literarias supone un riesgo que reduce la cultura visual a una mera ilustración. Los artistas, como los escritores, pudieron utilizar modelos antiguos o combinar motivos preexistentes con nuevos finales. Por último, dependiendo de los antecedentes, los diferentes espectadores pudieron percibir las imágenes de formas diferentes (Barrett, 2019: 196-201).

5. Otras escenas

En este apartado incluimos dos imágenes que consideramos que no pertenecen a ninguno de los grupos anteriores. Se trata de escenas en las que aparecen representados enanos en actitudes que no están del todo claras. En primer lugar, mencionamos a enanos porque no existe ningún indicio que nos lleve a considerarlos pigmeos: ni constan insertos en entornos nilóticos, ni realizan ninguna de las actividades habituales de los pequeños habitantes del valle del Nilo. En segundo lugar, si decidiéramos incluir en el *corpus niloticarum* aquellas imágenes que muestran enanos, Versluys debía haber incluido otras piezas como, por ejemplo, las pinturas del muro oeste del *cubiculum* 46 de la habitación de la *Casa del Labirinto* (VI 11, 8-10) de Pompeya, donde aparecen representaciones muy similares.

Casa	Procedencia	Localización actual de la pintura	Estancia	Cronología	Descripción
Procedencia desconocida	Herculano	Museo Arqueológico o Nacional de Nápoles, inv. n° 9.101	¿?	¿?	
Casa delle Nozze d'Argento (V 2, i)	Pompeya	<i>in situ</i>	Habitación q, muro oeste, predelas norte y sur/	62-79 d. C.	dos enanos, caracterizados como soldados – ataviados con casco, escudo y espada–, aparecen junto a un tercer personaje que está sentado y porta un bastón

Tabla 20. Otras escenas incluidas en la obra de Versluys (2002) que hemos excluido del *Corpus niloticarum*.

5.1. Procedencia desconocida: Herculano



Fig. 219. Pintura de procedencia desconocida conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (inv. n° 9.101) (fotografía de la autora).

De esta pintura (fig. 219), que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (inv. n° 9.101), la única información que conocemos es que procede del yacimiento de Herculano, pero desconocemos si decoró un espacio público o privado, así como su posible datación. Como vemos, en ella hay dos personajes enanos, pero no es posible concretar su actividad. El situado a la derecha aparece de pie, desnudo y con sexo explícito; y el ubicado a la izquierda está recostado en el suelo. Ambos extienden sus brazos hacia el otro, así que pudiera tratarse de una escena de conflicto.

5.2. La *Casa delle Nozze d'Argento* (V 2, i), Pompeya³⁸

En la predela del muro oeste de la habitación (q) de la *Casa delle Nozze d'Argento* (V 2, i) de Pompeya, encontramos una pintura (fig. 220), datada entre 62-79 d. C., en la

³⁸ Véase nota número 24.

que dos enanos, caracterizados como soldados ataviados con casco, escudo y espada, aparecen junto a un tercer personaje que está sentado y porta un bastón.



Fig. 220. Pintura que decora la predela sur del muro oeste de la habitación (q) de la *Casa delle Nozze d'Argento* (V 2, i) de Pompeya (Ehrhardt, 2004: fig. 342).

CONCLUSIONES

En primer lugar, cabe destacar la importancia que alcanzó el elemento exótico en la pintura romana. Como hemos apuntado a lo largo del trabajo, el género nilótico destaca tanto por su uso generalizado en todo el Imperio romano, como por su perdurabilidad en el tiempo. Este tipo de imágenes, que aparecen decorando distintos tipos de soportes – pintura, mosaico y relieve–, pueden datarse *grosso modo* entre finales del siglo II a. C. y el siglo VI d. C. Así, este tipo decorativo, que surgió a finales del siglo II a. C. en el Mediterráneo oriental, se populariza en la península itálica a finales del siglo I a. C. Esta notoriedad continúa durante los siglos I y II d. C., momento en el que se difunde a otras áreas del Imperio, como la Galia. Durante los siglos III y IV d. C., las escenas nilóticas aparecen en zonas de Hispania y del norte de África y se van adaptando a la iconografía cristiana para acabar popularizándose en algunos ámbitos del Próximo Oriente en los siglos V y VI d. C.

Por otro lado, este tipo de imágenes no se reservan exclusivamente para la decoración de los muros de los espacios privados, sino que también se utilizan en edificios públicos –tales como termas, templos y espacios funerarios–, lo que no hace sino subrayar la importancia que alcanzó este género y que, hasta ahora, consideramos que no ha sido valorado ponderadamente.

Como ha sido convenientemente señalado, el aparato decorativo, mediante un código principalmente iconográfico, dilucidaba el destino del ambiente y, por otro lado, la composición, la distribución y la perspectiva de la decoración indicaban el carácter estático o dinámico de la función a la que se destinaba la habitación. Así, encontramos principalmente dos repertorios decorativos: uno para los ambientes destinados a funciones estáticas y otro para los ambientes destinados a funciones dinámicas.

De este modo, a la hora de realizar una interpretación de las escenas nilóticas, resulta primordial el estudio de los contextos sobre la base de un análisis iconológico. Así, una descripción iconográfica y un análisis iconológico proporcionan información acerca de la localización de la representación a nivel abstracto, mientras que un examen del contexto directo lo hará a nivel práctico y panorámico. Por ello, resulta imprescindible

la combinación de ambos análisis para acceder a una posible reconstrucción de la función decorativa.

En este sentido, a pesar de que resultaría considerablemente interesante y esclarecedor la realización de un estudio conjunto que ponga en relación las pinturas nilóticas con el resto de las decoraciones parietales de cada estancia en las que aparecen –algo que ha sido totalmente imposible efectuar en este trabajo, por su magnitud, pero que no descartamos llevar a cabo en un futuro–, sabemos que, aparentemente, las escenas nilóticas ocuparon un lugar secundario de la pared –aunque, lo que para nosotros puede ser un espacio subsidiario, como el zócalo, para un espectador romano podría no serlo– y se localizan en áreas domésticas dedicadas al entretenimiento más que al *negotium*, lo que incluye las habitaciones que rodean al peristilo, los muros de este y las zonas de jardín y comedor.

Así, todos los paisajes nilóticos y muchos de los elementos que contienen apuntan, por supuesto, a la inundación del río Nilo –nivel abstracto–, pero su localización en ciertas estancias podría obedecer a razones prácticas o personales –nivel práctico y contextual–. Precisamente, diferentes escenas egipcizantes, ejecutadas en el mismo período, pueden ser interpretadas tanto como decoración exótica como continentes de otro valor intrínseco.

En la valoración del significado, en primer lugar, debe tenerse en cuenta el carácter específico del paisaje nilótico: en él las escenas no son representaciones aleatorias de Egipto, sino descripciones de la inundación anual del Nilo, como paradigma mental y artístico perfectamente asumido. La vitalidad de las aguas del río, que fertilizaban el país africano, causó un enorme asombro en la Antigüedad. En sentido iconológico, las escenas nilóticas, por lo tanto, parecen aludir siempre a la fertilidad y a la abundancia, tal y como lo hacen también, *mutatis mutandis*, las representaciones de carácter dionisiaco. Uno de los ejemplos más notables e ilustrativos de esta asociación son las llamadas “aclamaciones del Nilo”: en Egipto, los *evergetai*, al igual que el Nilo, eran aclamados por su poder benefactor. Así, la interpretación de estas escenas como motivos de la *tryphé* oriental encaja perfectamente con la función recreativa de algunas estancias de las viviendas romanas.

Sin embargo, como hemos visto, esta interpretación generalizada del género nilótico resulta solo superficial, pues en la mayoría de los casos el contexto ayuda a dilucidar la función específica de esta *tryphé*. Así, para un adepto al culto isíaco, las

escenas nilóticas podrían hacer referencia a la diosa de la inundación y a su divina Providencia; para un comerciante de grano, las mismas representaciones podrían aludir a la riqueza que Egipto le garantizaba a él y a su familia; en la modesta vivienda de un ciudadano pompeyano, el paisaje nilótico podría hacer alusión al sentimiento general de abundancia y felicidad; en un ninfeo, la inundación del Nilo haría referencia al agua refrescante y vivificadora; en un contexto imperial, las representaciones egiptizantes podrían rememorar la batalla de *Actium* y la conquista romana de Egipto, etcétera. Por consiguiente, aunque las escenas nilóticas sean, principalmente, motivos de *tryphé*, su significado específico puede diferir enormemente dependiendo del contexto en el que se localicen las representaciones.

Por otro lado, tras un análisis en profundidad de las escenas nilóticas hemos llegado a la conclusión de que, en lo referente a tipología, dentro del *corpus niloticarum*, podemos diferenciar entre tres arquetipos de imágenes:

1. Un primer grupo de representaciones que, encuadradas en un fondo arquitectónico típicamente egiptizante, tienen por protagonistas al río Nilo y a su flora y fauna características –como el caso de la pintura procedente de la *Casa dei Cervi* (IV, 21) de Herculano (cat. n° 46)–. Teniendo en cuenta que, durante el transcurso del siglo I a. C., se popularizó la moda de caricaturizar a los habitantes del valle del Nilo como pigmeos y/o enanos, podríamos estar ante representaciones que, aunque no anteriores a esta fecha, derivarían de los primeros modelos o bocetos cartográficos alejandrinos o estarían realizadas por los primeros artistas alejandrinos que se asentaron en Italia.
2. A continuación, se consigna un segundo grupo de imágenes a las que podríamos denominar “canónicas”, esto es, las que cumplen con la definición de escena nilótica proporcionada en el capítulo 7; e incluyen, además de la representación de la flora y la fauna egipcias –como en el grupo anterior–, la representación de sus habitantes y las actividades típicas de dichas latitudes –como las pinturas procedentes de la *Casa del Medico* (VIII 5, 24) de Pompeya (cat. n° 28) o de la *Casa di Giulia Felice* (II 4, 3) de Pompeya (cat. n° 13)–. En este caso, los grotescos personajes son los protagonistas absolutos de las mismas y, casi en la totalidad de los casos, aparecen involucrados en conflictos con animales del Nilo o en actitudes obscenas. La gran mayoría de las imágenes del catálogo adscritas a este grupo se caracterizan por la utilización de un pigmento azul intenso para la

representación del agua, por la calidad de su factura y por presentar un estilo similar. Por ello, podríamos estar ante un mismo taller pictórico o ante diferentes talleres que se inspiraron en los mismos cartones para la creación de las pinturas.

3. Por último, tendríamos un tercer grupo de pinturas que, a pesar de incluir los mismos elementos con los que cuentan las escenas “canónicas”, presentan una diferenciación clara respecto al modelo estilístico del grupo anterior –como el caso de la pintura procedente de la *Casa di Ma. Castricius* (VII 16 (*Ins. Occ.*), 17) de Pompeya (cat. nº 23)–. Tanto la factura –especialmente en la representación de algunos animales– como la elección de colores dista mucho del resto de imágenes nilóticas.

No obstante, dado que la categorización completa de esta clasificación escapa de los propósitos de la presente tesis doctoral y conforma una más de las conclusiones a las que hemos llegado, esperamos realizar un estudio posterior exhaustivo al respecto.

En cuanto a la caricaturización de la población del valle del Nilo, resulta sintomático que durante el transcurso del siglo I a. C. se populariza la moda de representar a los habitantes de Egipto como enanos o pigmeos. Sin embargo, se trata de dos tipos fisonómicos distintos que se diferencian claramente. Por una parte, aquellos son personas que padecen un desorden patológico y pueden ser reconocidos por su pequeña estatura, por la deformidad de sus miembros, por sus enormes cabezas y por sus glúteos abultados. Por otra, los pigmeos eran una tribu negroide, originaria de África, cuyos habitantes eran de pequeño tamaño.

Por tal motivo, algunos autores aseguran que los dos tipos son esencialmente diferentes y que parecen haberse empleado en las escenas nilóticas para aludir a dispares categorías sociales. Así, los pigmeos siempre son de raza negra y se representan desnudos; están asociados a paisajes simples salpicados por modestas edificaciones de material perecedero y aparecen involucrados en conflictos con la fauna nilótica. Los enanos, por su parte, presentan un color de piel más claro; normalmente están vestidos “a la griega”; aparecen en paisajes decorados con edificios más sofisticados y realizan todo tipo de actividades que son típicas del momento de la inundación anual del Nilo. Los primeros, aparentemente representarían a la población indígena egipcia y, los segundos, a los habitantes griegos.

Sin embargo, como hemos demostrado, la deformidad de los pigmeos es fruto de la transformación de la representación clásica griega, que fue recuperada por una cultura helénica obviamente creativa y reelaborada. A pesar de que las diferencias fisionómicas entre pigmeos y enanos son notables, cabe destacar que, en las pinturas nilóticas, debido a estas mutaciones que sufrió la figura del pigmeo, su distinción resulta completamente imposible de establecer, pues el artista se limita a representar personajes deformes con cabeza de gran tamaño, extremidades cortas y de pequeña estatura.

Por concluir, ha sido señalado que con Augusto se asiste a la elaboración de un programa propagandístico iconográfico que ensalzó las virtudes romanas tradicionales. En este proyecto augusteo, el ámbito sexual no fue menos importante y –además de la propia elaboración de la *Lex Iulia de maritandis ordinibus*, del 18 a.C., y la *Lex Iulia de adulteriis coercendis*, del 9 a.C.– fueron creados una serie de iconos que pretendían ser un buen ejemplo de la nueva moral. Del mismo modo, los textos nos transmiten el ambiente pudoroso y recatado que rodeaba a las relaciones sexuales conyugales: una mujer legítima no debía comportarse en el lecho conyugal de manera impropia. Así, algunas conductas sexuales eran consideradas actos de *impudicitia* y solo podían mantenerlas mujeres o muchachos que no estuvieran en posesión de la ciudadanía, como era el caso de las prostitutas.

Pero todos estos principios morales de la sociedad romana representaban solo una cara de la moneda: la de las costumbres ancestrales que el patriciado romano de más antigua estirpe trataba de recuperar o de imponer, precisamente porque existía un reverso en el que lucía otra realidad, salpicada de erotismo y hasta de pornografía.

Como ampliamente hemos recogido en el capítulo 8, en el mundo griego y romano se consideraba que la deformidad tenía cierto atractivo erótico. Teniendo en cuenta la cantidad de testimonios que demuestran estas inclinaciones, y haciendo especial hincapié en que pagar para mantener relaciones sexuales con esclavos deformes era una de las prácticas más habituales entre las romanas de alto nivel, podría plantearse la hipótesis de estar ante la representación pictórica de una práctica real y habitual acaecida en los banquetes romanos, destinada a entretener a los comensales y generar hilaridad, que podría ayudar a alejar el mal de ojo.

En definitiva, a lo largo del presente trabajo –cuyo empeño catalográfico considerábamos necesario, en el estado actual de las investigaciones–, se ha tratado de poner de manifiesto la dificultad de percibir la imagen al margen de la especificidad de

su ubicación y sus destinatarios. Por concluir con un paradigma elocuente, ya explicado en su momento: algunas de las imágenes nilóticas muestran pigmeos en pleno acto sexual en escenas que tratan claramente de acentuar la percepción *del otro*, dado que, como hemos expuesto, tales composiciones recrean actitudes sexuales impúdicas, como relaciones homosexuales, sexo en grupo, etcétera; pero, mucho más significativo aún, están protagonizadas precisamente por personajes masculinos deformes que tienen como contraparte a mujeres blancas de fisionomía perfectamente normal a ojos romanos. Un ejemplo de calado, sin duda, acerca de la diversidad polisémica de la visión romana de la alteridad.

BIBLIOGRAFÍA

1. Abreviaturas

- *PPM*: Pugliese Carratelli, G. y Baldassarre, I., 1990-2003: *Pompei, pitture e mosaici*. Istituto della enciclopedia italiana, Roma.
- *LIMC*: V. V. A. A., 1981-1999: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Artemis Verlag, Zürich-München.
- *MB*: V. V. A. A., 1824-1857: *Real Museo Borbonico*. Stamperia reale, Nápoles.

2. Léxicos y diccionarios

- Cancik, H.; Schneider, H.; Salazar, C. F.; Landfester, M. y Gentry, F. G. (eds.), 2002-2011: *Brill's New Pauly*. Brill, Leiden.
- Daremberg, V. y Saglio, E., 1877-1919: *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*. Hachette, París.
- Helck, W.; Otto, E. y Westerndorf, W., 1972-1992: *Lexicon der Ägyptologie*. O. Harrassowitz, Wiesbaden.
- Pauly, A. y Wissowa, G. 1894-1980: *Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft: neue Bearbeitung*. J. B. Metzler, Stuttgart.
- V. V. A. A., 2009: *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. Los Ángeles.

3. Ediciones de las fuentes antiguas

- Aecio: *Pseudo Plutarco*: introducción, traducción y notas de E. A. Ramos Jurado, Gredos, Madrid, 1989.
- Agatárquides de Cnido, *On the Erythraean Sea*: S. Mayer Burstein, Hakluyt Society, Londres, 1989.
- Amiano Marcelino, *Historia*: edición de M. Luisa Harto Trujillo, Akal, Madrid, 2002.
- Anaxágoras de Clazomenes: *Los Filósofos Presocráticos. Parte III*: introducción, traducción y notas de J. García Fernández, Gredos, Madrid, 1996.
- Antífanos, *El cardador*: *apud*. Plutarco o Ateneo
- *Antología Palatina (Epigramas Helenísticos)*: traducción e introducciones de M. Fernández-Galiano, Gredos, Madrid, 1978.
- Apolodoro, *Biblioteca mitológica*: introducción de J. Arce y traducción y notas de M. Rodríguez de Sepúlveda, Gredos, Madrid, 1985.
- Apuleyo, *El asno de oro*: introducción, traducción y notas de L. Rubio Fernández, Gredos, Madrid, 1983.
- Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*: introduction and translation by H. Morales, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, 2006.
- Aristófanes, *Lisístrata, Las tesmoforiantes, Las ranas, Las asambléscitas, Pluto*: introducción y notas de L. Gil Fernández, Gredos, Madrid, 2013.
- Aristóteles, *Catálogo de Mujeres*: Merkelbach-West. *Fragmenta Hesiodica*. Oxford, Clarendon, 1967 (1999).
- Aristóteles, *Historia de los Animales*: edición de J. Vara Donado, Akal, Madrid, 1990.
- Aristóteles, *Sobre el crecimiento del Nilo*: Bonneau, D., “*Liber Aristotelis de Inundatione Nili. Texte – traduction – étude*”, *Études de Papyrologie*, 9 (1971), pp. 1-33.

- Artemidoro, *La interpretación de los sueños*: introducción general de A. Bravo García y traducción y notas de E. Ruiz García, Gredos, Madrid, 2002.
- Ateneo, *Banquete de los sofistas*: introducción, traducción y notas de L. Rodríguez-Noriega Guillén, Gredos, Madrid, 1998-2014.
- Avieno, *Ora Marítima*: edición de J. Mangas y D. Plácido, Historia 2000, Madrid, 1994.
- Calpurnio Sículo, *Égloga VII*: Bucoliques Calpurnius Siculus. Éloge de Pison/Pseudo-Calpurnius, traducción por J. Amat, Les Belles Lettres, París, 1991.
- Casio Dión, *Historia romana*, Libros L-LX: traducción y notas de J. M. Cortés Copete, Gredos, Madrid, 2011.
- Casio Dión, *Historia romana*, Libros XLVI-XLIX: traducción y notas de J. P. Oliver Segura, Gredos, Madrid, 2011.
- Catulo, *Poemas*: L. A. de Villena, Jucar, Madrid, 1979.
- César, *Guerra de las Galias*: edición bilingüe y traducción de A. Ramírez de Verger, Cátedra, Madrid, 2017.
- Cicerón, *Cartas*: introducción, traducción y notas de M. Rodríguez-Pantoja Márquez, Gredos, Madrid, 1996.
- Cicerón, *Discursos, Verrinas*: introducción de M. Rodríguez-Pantoja Márquez y traducción y notas de J. M. Requejo Prieto, Gredos, Madrid, 1990.
- Cicerón, *En defensa de Milón*: traducción y notas de C. Romero Barranco y M. A. Gámez González, Bosch, Barcelona, 1984.
- Cicerón, *Sobre la adivinación*: introducción, traducción y notas de Á. Escobar, Gredos, Madrid, 1999.
- Cicerón, *Tusculanas*: introducción, traducción y notas de A. Medina González, Gredos, Madrid, 2005.
- Claudio Eliano, *Sobre la naturaleza de los animales*, Libros IX-XVII: introducción, traducción y notas por J. M. Díaz-Regañón López, Gredos, Madrid, 1984.

- Columela, *Libro de los árboles. La labranza. Libros I-V*: introducción, traducción y notas de J. I. García Armendáriz, Gredos, Madrid, 2004.
- Ctesias: Jacoby, F., “Ktesias von Knidos (688)”, en: *Die Fragmente der Griechischen Historiker Part I-III*, Brill, Leiden, 2005.
- Décimo Laberio, *El lavandero: apud. Macrobio, Saturnales II*, 7
- Demócrito de Abdera: *Filósofos Presocráticos. Parte III*: introducción, traducción y notas de J. García Fernández, Gredos, Madrid, 1996.
- Diodoro Sículo, *Library of History, Volume XII: Fragments of Books 33-40*, editado por Francis R. Walton, Harvard, Loeb Classical Library, 1967.
- Dión Crisóstomo, *Discursos XII-XXXV, Discurso sobre la realeza*: introducción, traducción y notas de G. del Cerro Calderón, Gredos, Madrid, 1989.
- Dionisio de Halicarnaso, *Historia Antigua de Roma. Vol. IV: Libros X-XII, fragmentos Libros XII-XIV*: introducción, traducción y notas de E. Jiménez, E. Sánchez y C. García Gual, Gredos, Madrid, 1988.
- Dioscórides, *Plantas y Remedios Medicinales (De materia Médica). Libros I-III*: introducción, traducción y notas de M. García Valdés, Gredos, Madrid, 1998.
- Éforo de Cumas: Aja Sánchez, J. R., 2015: *Aguas mágicas. El Nilo en la memoria y la religiosidad del Mundo Antiguo*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, pp. 97-118 *cn.* Richard Goulet (ed.), 2005 y ss.: *Dictionnaire des philosophes antiques*, CNRS, Paris.
- Éforo de Cumas: Jacoby, F., “Ephoros”, en: *Die Fragmente der Griechischen Historiker Part I-III*, Brill, Leiden, 2005.
- Eliano, *Sobre la naturaleza de los animales*, Libros IX-XVII: introducción, traducción y notas por J. M. Díaz-Regañón López, Gredos, Madrid, 1984.
- Elio Arístides, *Discursos*: introducción, traducción y notas de L. A. Llera Fueyo, Gredos, Madrid, 1987-1999.
- Enópides de Quíos: Aja Sánchez, J. R., 2015: *Aguas mágicas. El Nilo en la memoria y la religiosidad del Mundo Antiguo*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, pp. 97-118 *cn.* Richard Goulet (ed.), 2005 y ss.: *Dictionnaire des philosophes antiques*, CNRS, Paris.

- Estacio, *Silvas*: introducción, traducción y notas de F. Torrent Rodríguez, Gredos, Madrid, 1995.
- Estrabón, *Geografía de Iberia*: traducción de J. Gómez Espelosín; presentaciones, notas y comentarios de G. Cruz Andreotti, M. V. García Quintela y J. Gómez Espelosín, Alianza Editorial, Madrid, 2007.
- Estrabón, *Geografía*, Libros XV-XVII: introducción, traducción y notas de J. L. Gardía Alonso, M. P. de Hoz García-Bellido y S. Torallas Tovar. Gredos, Madrid, 2015.
- Eudoxo de Cnido, *Historia de las Matemáticas*: R. Moreno Castillo. Las matemáticas de los faraones. Nivola, Madrid, 2012/Die fragmente des Eudoxos von Knidos, F. Lasserre, Walter de Gruyter, Berlín, 1966.
- Eurípides, *Tragedias. Libro III: Helena, Fenicias, Orestes, Ifigenia en Áulide, Bacantes y Reso*: introducción, traducción y notas de C. García Gual y L. A. de Cuenca y Prado, Gredos, Madrid, 1979.
- Eusebio de Cesarea, *La preparación evangélica I: libros 1-6*: edición de J. M. Nieto Ibáñez y V. Bécares Botas. Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 2011.
- Eutímenes de Masalia: Aja Sánchez, J. R., 2015: *Aguas mágicas. El Nilo en la memoria y la religiosidad del Mundo Antiguo*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, pp. 97-118 *cn.* Richard Goulet (ed.), 2005 y ss.: *Dictionnaire des philosophes antiques*, CNRS, Paris.
- Eutímenes: Jacoby, F., “Euthymenes”, en: *Die Fragmente der Griechischen Historiker Part I-III*, Brill, Leiden, 2005.
- Filóstrato, *Imágenes*: edición de L. A. de Cuenca y M. A. Elvira, Siruela, Madrid, 1993.
- Firmico Materno: Monat, P. (ed.), *Firmicus Maternus. Mathesis. II. Livres III-V*, Paris, 1994.
- Hecateo de Mileto: Jacoby, F., “Hekataios von Milet”, en: *Die Fragmente der Griechischen Historiker Part I-III*, Brill, Leiden, 2005.
- Heliodoro, *Etiópicas o Teágenes y Cariclea*: introducción, traducción y notas de E. Crespo Güemes, Gredos, Madrid, 1979.

- Heródoto, *Historia*: edición y traducción de M. Balasch, Cátedra, Madrid, 2002.
- Hesíodo, *Teogonía; Los trabajos y los días; Escudo*: introducción, traducción y notas de A. Martín Sánchez y M. M. Martín Sánchez, Alianza, Madrid, 2000.
- Hesiquio de Alejandría: Latte, K. (ed.), *Hesychii Alexandrini Lexicon. I (A-D)- II (E-O)*, Copenhagen, Munksgaard, 1953 y 1956.
- Himerio: Colonna, A. (ed.). *Himerii declamationes et orationes cum deperditarum fragmentis. Aristides Colonna recensuit*. Typis Publicae officinae polygraphicae, Roma, 1951; Penella, R. J. (ed.). *Man and the Word The Orations of Himerius*. University of California Press, Berkeley, 2007.
- Homero, *Iliada*: traducción de Luis Segalá y Estalella, ediciones Orbis, Barcelona, 1982.
- Homero, *Odisea*: traducción de Luis Segalá y Estalella, ediciones Orbis, Barcelona, 1982.
- Horacio, *Odas*: introducción general, traducción y notas de J. L. Moralejo, Gredos, Madrid, 2007.
- Horacio, *Sátiras, Epístolas, Arte poética*: introducción, traducción y notas de J. L. Morajelo, Gredos, Madrid, 2008.
- Jenofonte, *Anábasis*: edición y traducción de C. Varias, Cátedra, Madrid, 1999.
- Jenofonte, *Ciropedia*: edición de R. A. Santiago Álvarez, Akal, Madrid, 1992.
- Jenofonte, *Helénicas*: introducción, edición, traducción y notas de J. F. González Castro, CSIC, Madrid, 2015.
- Justino, *Epítome de las Historias filípicas de Pompeyo Trogo*: introducción, traducción y notas de J. Castro Sánchez, Gredos, Madrid, 1995.
- Juvenal, *Sátiras*: introducción y notas de F. Socas, Alianza, Madrid, 2010.
- Livio: A. Sierra, Gredos, Madrid, 2012.
- Lucano, *Farsalia*: edición y traducción de J. Bartolomé Gómez, Cátedra, Madrid, 2003.
- Lucilio, *Antología palatina*: obra completa, edición de Fernández-Galiano, M., Madrid, Gredos, 1979.

- Marcial, *Epigramas*: texto, introducción y notas de Guillén, J. y revisión de Arguido, F. Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2003.
- Menandro, *Comedias*: introducción, traducción y notas de P. Bádenas de la Peña, Gredos, Madrid, 1986.
- Nicágoras de Chipre: Aja Sánchez, J. R., 2015: *Aguas mágicas. El Nilo en la memoria y la religiosidad del Mundo Antiguo*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, pp. 97-118 *cn*. Richard Goulet (ed.), 2005 y ss.: *Dictionnaire des philosophes antiques*, CNRS, Paris.
- Ovidio, *Arte de Amar*: introducción, traducción y notas de V. Cristóbal, RBA, Barcelona, 2008
- Ovidio, *Fastos*: edición preparada por M. A. Marcos Casquero, Universidad de León, León, 1990.
- Ovidio, *Metamorfosis*: edición de Calderón Dorda, E. y Ozaeta Gálvez, M. A. Gredos, Madrid, 1989.
- Ovidio, *Tristes. Pónticas*: edición a cargo de González Vázquez, J.; Baeza, E.; Iso, J.J y Moralejo, J.L., Gredos, Madrid, 1992.
- Paladio, *Tratado de agricultura*: traducción, introducción y notas de A. Moure Casas, Gredos, Madrid, 1990.
- Pausanias, *Descripción de Grecia*: edited and translated by J. G. Frazer, Cambridge University Press, Cambridge, 2012.
- Petronio, *Satiricón*: introducción y notas de V. de Lama Cayp, Edaf, Madrid, 1999.
- Píndaro, *Olímpicas*: carta-prólogo y notas de I. Montes de Oca, Luis Navarro, Madrid, 1883.
- Plauto, *Comedias II. La Comedia de la Arquilla, Gorgojo, Epidico, Los dos Menecmos, El Mercader, El Militar Fanfarrón, La Comedia del Fantasma, El Persa*: traducción revisada por J. A. Enríquez González, Gredos, Madrid, 1996.
- Plinio el Joven, *Cartas*: edición y traducción de J. González Fernández, Gredos, Madrid, 2005.

- Plinio, *Historia Natural*, Vol I: Libros I-II: traducción y notas de A. Fontán, A. M. Moure Casas y otros, Gredos, Madrid, 1995.
- Plinio, *Historia Natural*, Vol. II: Libros III-VI: traducción y notas de A. M. Moure Casas, Gredos, Madrid, 1998.
- Plinio, *Historia Natural*, Vol. III: Libros VII-XI: traducción y notas de E. del Barrio Sanz, Gredos, Madrid, 2003.
- Plinio, *Historia Natural*, Vol. IV: Libros XII-XVI: traducción y notas de F. Manzanero Cano, Gredos, Madrid, 2010.
- Plinio, *Historia Natural*: edición y traducción de J. Cantó, Cátedra, Madrid, 2002.
- Plutarco, *Obras morales y de costumbres, Charlas de sobremesa*: introducción, traducción y notas de F. Martín García, Gredos, Madrid, 1987.
- Plutarco, *Obras morales y de costumbres, Sobre Isis y Osiris*: introducción, traducción y notas de Francisca Pordomingo Pardo y José Antonio Fernández Delgado. Gredos, Madrid, 1995.
- Plutarco, Sobre la charlatanería
- Plutarco, *Vidas paralelas*: edición y notas de J. Alsina y traducción de A. Ranz Romanillos, Planeta, Barcelona, 1991.
- Polibio, *Historias, Libros I-IV*: introducción de A. Díaz Tejera y traducción y notas de M. Balasch Recort, Gredos, Madrid, 1981.
- Polibio, *Historias, Libros V-XV*: traducción y notas de M. Balasch Recort, Gredos, Madrid, 1981.
- Pomponio Mela, *Corografía*: traducción y notas de C. Guzmán Arias, Universidad de Murcia, Murcia, 1989.
- Posidonio de Apamea: Jacoby, F., “Posidonius Apamensis” en: *Die Fragmente der Griechischen Historiker Part I-III*, Brill, Leiden, 2005.
- Propercio, *Elegías*: introducción, traducción y notas de A. Ramírez de Verger, Gredos, Madrid, 1989.

- Quintiliano de Calahorra, *Obra completa*: edición bilingüe latín-español a cargo de Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, Universidad Pontificia-Caja de Salamanca y Soria, 1996.
- San Agustín, *Confesiones*: introducción, traducción y notas de A. Encuentra Ortega, Gredos, Madrid, 2010.
- Séneca, *Cuestiones naturales*: introducción, traducción y notas de J. R. Bravo Díaz, Gredos, Madrid, 2013.
- Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*: edición de Roca Meliá, I., Madrid, Gredos, 1986.
- Sexto Pompeyo Festo: *Sextus Pompeius Festus. De la signification des mots*, traducción de A. Savagner, Charles-Louis-Fleury Panckoucke editor, París, 1846.
- Sidonio Apolinar, *Epístulas*: edición de W. B. Anderson, Londres-Cambridge, Mss. 1936-1965.
- Solino, *Colección de hechos memorables*: introducción, traducción y notas de F. J. Fernández Nieto, Gredos, Madrid, 2001.
- Suetonio, *La Vida de los Doce Césares*: C. B. Jordán Cólera y J. F. Mesa Sanz, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante, 1992.
- Tácito, *Los Anales*: traducción, introducción y notas de C. Coloma, Iberia, Barcelona, 1950.
- Tales de Mileto: *Los Filósofos Presocráticos. Parte I*: introducción, traducción y notas de J. García Fernández, Gredos, Madrid, 1996.
- Teofrasto, *Historia de las plantas*: traducción revisada por J. F. González Castro, Gredos, Madrid, 2008.
- Tibulo, *Elegías*: introducción, traducción y notas de J. L. Arcaz Pozo, Alianza, Madrid, 1994.
- Trasicles de Tasos: Aja Sánchez, J. R., 2015: *Aguas mágicas. El Nilo en la memoria y la religiosidad del Mundo Antiguo*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, pp. 97-118 *cn*. Richard Goulet (ed.), 2005 y ss.: *Dictionnaire des philosophes antiques*, CNRS, Paris.

- Varrón, *De las cosas del campo. Los tres libros de agricultura*: traducidos por B. Alemany Selfa, Librería y Casa Editorial Hernando, Madrid, 1931.
- Varrón, *Sobre la lengua latina*: introducción, traducción y notas de M. A. Marcos Casquero, Anthropos, Madrid, 1990.
- Virgilio, *Bucólicas*: traducción de F. L. de León, y edición, introducción y notas de A. Ramajo, Castalia, Madrid, 2011.
- Virgilio, *Eneida*: traducción de E. Ochoa, introducción de M. R. Lida y notas de Al Schiebs, Losada, Buenos Aires, 2004
- Vitruvio, *De arquitectura*: introducción, traducción y notas de F. Manzanero Cano, Gredos, Madrid, 2008.

4. Referencia planos (tomo II)

- Plano general del Palatino: D'Alessio, A. (ed.), 2018: *I colori del Palatino. La pittura romana nel cuore dell'Impero*. Electa, fig. 3, p. 26.
- Plano de Ostia: Falzone, S., 2007: *Ornata Aedificia. Pittura parietali dalle case ostiensi*. Libreria dello Stato, Roma, fig. 1, p. 31.
- Planos de Pompeya: ©Jackie and Bob Dunn www.pompeiiinpictures.com, su concessione del MiBAC - Parco Archeologico di Pompei.
- Plano general de la necrópolis de Puerta Vesubio (Pompeya): Campbell, V. L., 2015: *The Tombs of Pompeii. Organization, Space and Society*. Routledge, Nueva York, fig. A1.16, p. 200.
- Plano villas pompeyanas: Maiuri, A., 1989: *La Villa dei Misteri, vol. II*. Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, fig. 4, p. 14.
- Plano de Herculano: Esposito, D., 2014: *La pittura di Ercolano*. L'Erma di Bretschneider, Roma, 2014.
- Plano de Estabia: Camardo, D.; Ferrar, A. y Longobardi, N., 1989: *Stabiae: le ville*. Biblioteca del Clero della Chiesa di Gesu, Castellammare di Stabia, pp. 41-68.

5. Bibliografía general

- Abdi, K., 1999: “Bes in the Achaemenid Empire”, *Ars Orientalis*, vol. 29, pp. 111-140.
- Adams, J. N., 1982: *The Latin Sexual Vocabulary*. Duckworth, Londres.
- Adelman, C., 1971: “A Sculpture in Relief from Amathus”, *Report of the Department of Antiquities of Cyprus*, pp. 59-64.
- Adriani, A., 1933-50: *Annuaire du Musée greco-romain*. Whitehead Morris Ltd., Alejandría.
- Adriani, A., 1961: *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*. Fondazione Ignazio Mormino, Palermo.
- Aja Sánchez, J. R., 2008: “El “río del Nun” y el “(César) Nilo de Egipto”: del mito egipcio a la concordia política romana. La inserción de JE 48862 y P. Brooklyn 47.218.84 en el tema”, *Aegyptus*, 88, 1-2, pp. 273-332.
- Aja Sánchez, J. R., 2015: *Aguas mágicas. El Nilo en la memoria y la religiosidad del Mundo Antiguo*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.
- Albright, W. F., 1956: “Northeast-Mediterranean Dark Ages and the Early Iron Age Art of Syria”, en: Weinberg, S. S. (ed.). *The Aegean and the Near East: Studies Presented to Hetty Goldman on the Occasion of Her Seventy-Fifth Birthday*. J. J. Augustin, Nueva York, pp. 144-164.
- Alföldi, G., 1965-66: “Die alexandrinischen Götter un die Vota Publica”, *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 8-9, pp. 53-87.
- Alföldi-Rosenbaum, E., 1976: “*Alexandriaca*: Studies on Roman Game Counters III”, *Chiron*, 6, pp. 90-98.
- Allen, J. P., 1988: *Genesis in Egypt. The Philosophy of Ancient Egyptian Creation Accounts*. Yale University, New Haven.
- Allison, P. M., 1997: “Subject matter and Meaning in the Paintings of the Casa della Caccia Antica in Pompeii”, en: Scargliarini Corlàita, D. (ed.). *I temi figurati nella pittura parietale antica (IV sec. a. C.-IV sec. d. C.)*, *Atti del IV Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica*. University Press Bologna, Boloña, pp. 19-24.

- Allison, P. M. y Sear, F. B., 2002: *Casa della Cacchia Antica (VII 4, 48)*. Hirmer Verlag, Múnich.
- Allison, P. M., 2004: *Pompeian Households. An Analysis of the Material Culture*. Cotsen Institute of Archaeology, Los Ángeles.
- Allison, P. M., 2006: *The Insula of the Menander at Pompeii. Vol. III: the finds, a contextual study*. Clarendon Press, Oxford.
- Allroggen-Bedel, A., 1974: *Masken Darstellungen in der römisch-kampanischen Wandmalerei*. Verlag, Munich.
- Allroggen-Bedel, A., 1977: “Die Wandmalereien aus der Villa in Campo Varano (Castellammare di Stabia)”, *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 84, pp. 27-89.
- Almazán Tomás, D., 2003: “La seducción de Oriente: de la *Chinoiserie* al *Japonismo*”, *Artigrama* 18, pp. 83-106.
- AlSayyad, N., 2019: *Nile: Urban Histories on the Banks of a River*. Edinburgh University Press, Edimburgo, 2019.
- Altenmüller, H., 1975-1992: “Bes”, en: Wolfgang Helck-Wolfhart Westendorf (eds.). *Lexicon der Ägyptologie*. Wiesbaden, 1975-1992, pp. 720-724.
- Alvar Nuño, A., 2012: *Envidia y Fascinación. El Mal de Ojo en el Occidente Romano*. Universidad de Huelva, Huelva.
- Anderson, J. E. A., 2015: *Body Language in Hellenistic Art and Society*. Oxford University Press, Oxford.
- Andersson, E. B., 1990: “Fountains and the Roman Dwelling: Casa del Torello in Pompeii”, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 105, pp. 207-236.
- Ando, R., 2019: “Race and citizenship in Roman law and administration”, en: Marco Simón, F.; Pina Polo, F. y Remesal Rodríguez, J. *Xenofobia y Racismo en el Mundo Antiguo*. Universidad de Barcelona, Barcelona, pp. 175-188.
- Andrae, B., 1963: *Studien zur römischen Grabkunst*, Kerle, Heidelberg.
- Andrae, M. T., 1990: “Tiermegalographien in pompejanischen Gärten”, *Rivista di Studi Pompeiani*, IV, pp. 83-90.
- Archer, C. W., 1994: “The maturing of the fourth style: the Casa delle Nozze d’Argento at Pompei”, *Journal of Roman Archaeology*, 7, pp. 129 y 150.
- Arjona Pérez, M., 2013: “Los “panzudos” arcaicos griegos: observaciones sobre un curioso tipo iconográfico”, *Archivo Español de Arqueología*, 86, pp. 23-35.

- Arnold, D., 1997: *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt*. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
- Arnold, D., 2003: *The Encyclopaedia of Ancient Egyptian Architecture*. I. B. Tauris & Co. Ltd., Londres-Nueva York.
- Aubet, M. E., 2007: *Comercio y colonialismo en el Próximo Oriente Antiguo. Los antecedentes coloniales del III y II milenios a. C.* Bellaterra, Barcelona.
- Aufrère, S., 1998: “Un prolongement Méditerranéen du Mythe de la Lointaine à l’époque tardive”, en: Grimal, N. C. y Menu, B. (eds.). *Le commerce en Egypte Ancienne*. Institut Français d’Archéologie Orientale, El Cairo, pp. 18-39.
- Aymard, J., 1951: *Essai sur les chasses romaines. Des origines à la fin du siècle des Antonins (Cynegetica)*. De Boccard, París.
- Badawy, A. M., 1965: “Le Grottesque: Invention Égyptienne”, *Gazette des Beaux-Arts*, nº 66, pp. 189-198.
- Badawy, A. M., 1968: *A History of Egyptian Architecture: the Empire (the New Kingdom) from the Eighteenth Dynasty to the End of the Twentieth Dynasty 1580-1085 B. C.* University of California Press, Berkeley-Los Ángeles.
- Bahuchet, S., 1993: “L’invention des Pygmées (Inventing Pygmies)”, *Cahiers d’Études Africaines*, vol. 33-129, pp. 153-181.
- Baldassarre, I.; Bragantini, I.; Morselli, C. y Taglietti, F., 1996: *Necropoli di Porto: Isola Sacra*. Nuova Serie Itinerari dei Musei, Gallerie, Scavi e Monumenti d’Italia, 38, Roma.
- Baldassarre, I.; Pontrandolfo, A.; Rouveret, A. y Salvadori, M., 2002: *La Peinture romaine de l’époque hellénistique à l’Antiquité tardive*. F. Motta, Milán.
- Baldassarre, I.; Pontrandolfo, A.; Rouveret, A. y Salvadori, M., 2006: *La peinture romaine de l’époque hellénistique à l’Antiquité tardive*. Actes Sud, Milán.
- Baldi, A., 1983: *L’anatema e la croce. Ebrei e Cristiani in Pompei antica*. Franco di Mauro Editore, Nápoles.
- Balil, A., 1962: *Pintura helenística y romana*. Instituto Español de Arqueología. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- Ballabriga, A., 1981: “Le malheur des nains. Quelques aspects du combat des grues contre les pygmées dans la littérature grecque”, *Revue d’Études Anciennes*, nº 83, pp. 57-74.

- Balty, J., 1983-84: “Thèmes nilotiques dans la mosaïque tardive du proche-orient”, en: Bonacasa, N. y Di Vita, A. (eds.). *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani, Vol. III*. L’Erma di Bretschneide, Roma, pp. 827-834.
- Balty, J., 1995: *Mosaïques antiques du Proche-Orient: chronologie, iconographie, interprétation*. Les Belles Lettres, Paris.
- Barbet, A. y Allag, C., 1972: “Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine”, *Mélanges de l’École française de Rome, Antiquité*, 84, pp. 986-989.
- Barbet, A., 1989: “Le goût du théâtre dans le décor peint en Italie et en Gaule”, en: Landes, C. *Le goût du théâtre à Rome et en Gaule romaine*. Imago, Lattes, pp. 109-119.
- Barbet, A., 2009: *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*. Picard, Paris.
- Barbet, A. y Miniero, P., 1999: *La Villa San Marco a Stabia. II Vols*. Ecole Française de Rome, Roma.
- Barbet, A. y Verbanck-Piérard, A. (eds.), 2013: *La Villa Romaine de Boscoreale et ses fresques*. Errance, Arles.
- Barnett, R. D., 1982: *Ancient Ivories in the Middle East*. Institute of Archaeology, Hebrew University of Jerusalem, Jerusalén.
- Barrett, C. E., 2011: *Egyptianizing Figurines from Delos. A Study in Hellenistic Religion*. Brill, Leiden-Boston.
- Barrett, C. E., 2012: “Nilotic Scenes and the Egyptian Theology of the Inundating Nile”, no publicado, pp. 1-21.
- Barrett, C. E., 2013: “Nilotic Scenes, Egyptian Religion and Roman Perceptions”, *Journal of Ancient Egyptian Interconnections*, Vol. 5: 4, pp. 3-5.
- Barrett, C. E., 2017: “Recontextualizing Nilotic Scenes: Interactive Landscapes in the Garden of the Casa Dell’Efebo, Pompeii”, *American Journal of Archaeology*, nº 121 (2), pp. 293-332.
- Barrett, C. E., 2019: *Domesticating Empire. Egyptian Landscapes in Pompeian Gardens*. Oxford University Press, Oxford.
- Barry, F., 2011: “The Mouth of Truth and the *Forum Boarium*: Oceanus, Hercules and Hadrian”, *The Art Bulletin*, vol. 93, nº 1, pp. 7-37.

- Basch, L., 1987: *Le musée imaginaire de la marine Antique*. Institut hellénique pour la préservation de la tradition nautique, Atenas.
- Basch, L., 2008: “Rechercher d’une généalogie”, *Archaeologia Maritima Mediterranea*, 5, pp. 69-81.
- Bastet, F. y De Vos, M., 1979: “Proposta per una classificazione del terzo stilo pompeiano”, *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, IV, pp. 56-57.
- Beard, M.; North, J. y Price, S., 1998: *Religions of Rome. Vol. I. A History*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Beard, M. y Henderson, J., 2001: *Classical Art: From Greece to Rome*. Oxford University Press, Oxford.
- Bek, L., 1980: “Towards Paradise on Earth: Modern Space Conception in Architecture: A Creation of Renaissance Humanism”, *Analecta romana Instituti danici*, supplement 9, pp. 168-180.
- Bell, M., 1981: *Morgantina Studies I. The Terracottas*. Princeton Legacy Library, Princeton-Nueva Jersey.
- Bencivenga Trillmich, C., 1990: “El comienzo de las excavaciones de Herculano y Pompeya en la época de Carlos III de Borbón: desde la búsqueda de antiguos “tesoros” al nacimiento de la moderna investigación arqueológica”, *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, nº 29, p.6.
- Bendinelli, G., 1929: “Influssi dell’Egitto ellenistico sull’arte romana”, *Bulletin de la Société Archéologique d’Alexandrie*, nº 24, pp. 1-20.
- Bendinelli, G., 1941: “Le pitture del Grande Colombario di Villa Doria Pamphili”, *Monumenti della pittura antica scoperti in Italia. Sezione Terza. La pittura ellenistico-romana. Roma, Fasc. V*. Libreria dello Stato, Roma.
- Bérard, C., 2000: “The image of the other and the Foreign hero”, en: Cohen, B. (ed.). *Not the classical ideal: Athens and the construction of the other in Greek art*. Brill, Leiden, pp. 390-412.
- Berger, P., 1880: “Le mythe de Pygmalion et le dieu Pygmée”, *Compte-Rendu de L’Académie des Inscriptions*, pp. 60-68.
- Bergmann, B., 2001: “Meanwhile, Back in Italy... Creating Landscapes of Allusion”, en: Alcock, S. E., J.; Cherry, J. F. y Elsner, J. *Pausanias: Travel and Memory in Roman Greece*. Oxford University Press, Oxford, pp. 154-166.

- Berlandini, J., 1995: “Ptah-dèmiurge et l’exaltation du ciel”, *Revue d’Egyptologie*, vol. 46, pp. 9-41.
- Bernal, M., 1987: *Black Athena: The Afroasiatic roots of classical civilization (Vol. 1)*. Rutgers University Press, New Brunswick.
- Bernot, D. (ed.), 1963: *Les danses sacrées. Anthologie Égypte Ancienne, Israël, Islam, Asie Centrale, Inde, Cambodge, Bali, Java, Chine, Japon*. (Sources Orientales VI). Éditions du Seuil, Paris.
- Berque, A., 1994: “Paysage, milieu, histoire”, en: V. V. A. A. *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Champ Vallon, Seyssel, pp. 11-29.
- Berque, A., 1995: *Les raisons du paysage, de la Chine Antique aux environnements de synthèse*. Hazan, Paris.
- Besques, S. M., 1972: *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs, étrusques et romaines. Vol. III*. Editions des Musées nationaux, Paris.
- Bestard, J. y Contreras, J., 1987: *Bárbaros, paganos, salvajes y primitivos. Una introducción a la antropología*. Barcanova, Barcelona.
- Beyen, H. G., 1938-1960: *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil. Vol. I*. Gravenhage.
- Bianchi Bandinelli, B. R., 1968: “Paesaggio”, en: Bianchi Bandinelli, B. R. y Becatti, G. (dir.). *Pittura e pittori dell’Antichità Estratto dalla Enciclopedia dell’Arte Antica Classica e Orientale*. Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 51-52.
- Bickel, S., 2005: “Creative and Destructive Waters”, en: Amenta, A.; Sordi, M. N. y Luiselli, M. M. (eds.). *L’acqua nell’antico Egitto: vita, rigenerazione, incantesimo, medicamento. Proceedings of the First International Conference for Young Egyptologists. Italy, Chianciano Terme, October 15-18, 2003*. L’Erma di Bretschneider, Roma, pp. 191-200.
- Biering, R., 1995: *Die Odysseefresken vom Esquilin*. Biering und Brinkmann, Munich.
- Bietak, M., 2016: “The egyptian community in Avaris during the hyksos period”, *Ägypten Und Levante/Egypt and the Levant*, 26, pp. 263-274.
- Bigalke, V., 1990: *Del gelbe Fries der Casa di Livia auf dem Palatin in Rom*. Tesis doctoral, Wesfälischen Wilhelmsuniversität zu Münster.

- Bisi, A. M., 1980: “Da Bes a Herakles. A proposito di tre scarabei del Metropolitan Museum”, *Rivista di Studi Fenici*, 8, n° 1, pp. 19-42.
- Blake, M. E., 1930: “The pavements of the roman buildings of the Republic and Early Empire”, *Memoirs of the American Academy in Rome*, Vol. 8, pp. 7-159.
- Blake, M. E., 1940: “Mosaics of the late Empire in Roman and vicinity”, *Memoirs of the American Academy in Rome*, 17, pp. 80-130.
- Blázquez, J. M., 1993: *Mosaicos romanos de España*. Cátedra, Madrid.
- Blinkenberg, C., 1931: *Lindos. Fouilles de l'Acropole, 1902-1914, I. Les petits objets*. Walter de Gruyter et Cie, Berlín.
- Boardman, J., 1999: *The Greeks Overseas: Their Early Colonies and Trade*. Thames and Hudson, Nueva York.
- Boissel, I., 2005: “Les activités des pygmées dans une mosaïque nilotique de Rome”, *Cahiers de la Maison de la Recherche en Sciences Humaines*, n° 41, pp. 69-89.
- Boissel, I., 2007: *L'Égypte dans les mosaïques de l'Occident Romain: images et représentations (de la fin du II^{ème} siècle avant J.-C. au IV^{ème} siècle après J.-C.)*. Tesis Doctoral. Universidad de Reims Champagne-Ardenne (Reims, Francia). Disponible en: <http://ebureau.unive-reims.fr/slide/files/quotas/SCD/theses/exl-doc/GED00000538.pdf>.
- Bolaños González, J. I., 2003: “El valle del Nilo: de la geografía al mito”, *Cuadernos Geográficos*, 33, pp. 75-103.
- Bonacasa, N., 2004: “Realismo ed Eclettismo nell'Arte Alessandrina”, en: Harris, W. V. y Ruffini, G. (eds.). *Ancient Alexandria between Egypt and Greece. Columbia Studies in the Classical Tradition. Vol. XXVI*. Brill, Leiden, pp. 87-98.
- Bonneau, D., 1964: *La crue du Nil, divinité égyptienne à travers mille ans d'histoire (332 av. – 641 ap. J.-C.) d'après les auteurs grecs et latins, et les documents des époques ptolémaïque et byzantine*. Klincksieck, París.
- Bonneau, D., 1973: “Les fêtes de la crue du Nil, problèmes de lieux, de dates et d'organisation”, *Revue d'Égyptologie*, 23, pp. 49-65.
- Bonneau, D., 1995: “La divinité du Nil sous le Principat en Égypte”, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II/18/5, pp. 3195-3215.
- Bonnefoy, Y. (ed.), 1996-1997: *Diccionario de las Mitologías, vol. II: Grecia*. Herder, Barcelona.

- Bonner, C., 1950: *Studies in Magical Amulets: chiefly Graeco-Egyptian*. Ann Arbor, Michigan.
- Bonnet, C., 1988: *Melqart. Cultes et Mythes de l'Héraclès tyrien en Méditerranée*. Presses Universitaires de Namur, Namur.
- Bonnet, H., 1952: *Reallexikon der Ägyptischen Religionsgeschichte*. Verlag de Gruyter, Berlín.
- Borghouts, J. F., 1978: *Ancient Egyptian Magical Texts*. Brill, Leiden.
- Borriello, M., 1996: *Pompei: Abitare sotto il Vesuvio*. Ferrata Arte, Ferrara.
- Borriello, M., 1999: "Pilastro dei «Fullones»", en: Ciarallo, A. y De Carolis, E. *Homo Faber. Natura, scienza e técnica nell'aantica Pompei*. Electa, Milán, p. 141.
- Bosak-Schroeder, C., 2020: *Other Natures: Environmental Encounters with Ancient Greek Ethnography*. University of California Press, Berkeley.
- Boudon, V., 1994: "Le rôle de l'eau dans les prescriptions médicales d'Asclepios chez Galien et Aelius Aristide", en: Ginouvès, R.; Guimier-Sorbets, A. M.; Jouanna, J. y Villard, L. (eds.). *L'eau, la santé et la maladie dans le monde grec*. De Boccard, París, pp. 157-168.
- Boyce, G. K., 1937: "Corpus of the Lararia of Pompeii", *Memoirs of the American Academy in Rome*, 14, pp. 5-112.
- Bradbury, L., 1988: "Reflections on Travelling to "God's Land" and Punt from the Middle Kingdom", *Journal of the American Research Center in Egypt*, 25, pp. 127-156.
- Bragantini, I. y Sampaolo, V., 2013: *La Pittura Pompeiana*. Electa, Nápoles.
- Bragantini, I., 2006: "Il culto di Iside e l'Egittomania antica in Campania", en: De Caro, S. (ed.). *Egittomania. Iside e il Mistero*. Electa, Milán, pp. 159-167.
- Bragantini, I.; De Vos, M. y Parise Badoni, F., 1981-1986: *Pitture e pavimenti di Pompei*. Ministero per i beni culturali e ambientali, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, Roma.
- Brandherm, D. y Trachsel, M. (eds.), 2008: *A New Dawn for the Dark Age? Shifting Paradigms in Mediterranean Iron Age Chronology*. Archaeopress, Oxford.

- Bresciani, E., 1998: “Isis Lactans et Horus sur les crocodiles”, en: Clarysse, W. et al. (eds.). *Egyptian Religion. The Last Thousand Years (Studies dedicated to the Memory of Ian Quaegebeur)*, vol. I. Peeters, Lovaina, pp. 57-60.
- Bresciani, E., 2001: *A orillas del Nilo. Egipto en tiempos de los faraones*. Paidós, Barcelona.
- Breton, E., 1855: *Pompeia décrite e dessinée*. Gide et J. Baudry, París.
- Brewer, D. J. y Friedman, R. F., 1989: *Fish and Fishing in Ancient Egypt*. Aris & Phillips, Warminster.
- Bricault, L., 2000: “Bilan et perspectives dans les études isiaques”, en: Lesopo, E. y Taverna, D. (eds.). *La Granda Dea tra passato e presente. Tropi isiaci I*. Turín, pp. 91-96.
- Brioso Sánchez, M., 1994: “Geografía mítica de la Grecia Antigua (II)”, *Philologia Hispalensis*, vol. 9, pp. 187-209.
- Broodbank, C., 2013: *The Making of the Middle Sea*. Thames & Hudson, Londres.
- Brunner-Traut, E., 1993: “Neger-und Zwergentänze im alten Ägypten”, *Nikephoros*, 6, pp. 22-32.
- Bruno, V. J., 1969: “Antecedents of the Pompeian First Style”, *American Journal of Archaeology*, 73, pp. 305-317.
- Bruyère, B., 1937: *Rapport sur les Fouilles de Deir el Médineh (1933-1934)*. Institut français d'archéologie orientale, El Cairo.
- Bruyère, B., 1939: “Le culte de Bès, de Taourt et d’Hathor”, en: Bruyère, B. y Jourdain, G. *Rapport sur les fouilles de Deir el Médineh (1934-1935). Troisième partie: Le village, les décharges publiques, la station de repos du col de la vallée des Rois (FIFAO 16)*. Institut Français d’Archéologie Orientale, El Cairo, pp. 93-108.
- Bucher, G. S., 2011: “Cesar: the View from Rome”, *The Classical Outlook*, vol. 88, nº 3, pp. 82-87.
- Buckley, E. y Dinter, M., 2013: *A Companion to the Neronian Age*. John Wiley & Sons, Oxford.
- Bugh, G. R. (ed.), 2006: *The Cambridge Companion to the Hellenistic World*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Bull, M. G., 2005: *Thinking Medieval: An Introduction to the Study of the Middle Ages*. Palgrave Macmillian, Basingstoke.

- Burkert, W., 1979: “Heracles and the Master of Animals”, en: Burkert, W. *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. Berkeley, Los Angeles-Londres, pp. 78-98.
- Burkert, W., 1992: *The Orientalizing Revolution. Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*. Harvard University Press, Londres.
- Burkhalter, F., 1999: “La mosaïque nilotique de Palestrina et les pharaonica d’Alexandrie”, *Topoi. Orient-Occident*, 9-1, pp. 229-260.
- Burstein, S. M., 1996: “Ivory and Ptolemaic Exploration of the Red Sea. The Missing Factor”, *Topoi. Orient-Occident*, 6-2, pp. 799-807.
- Butzer, K. W., 1976: *Early Hydraulic Civilization in Egypt: A Study in Cultural Ecology*. University of Chicago Press, Chicago.
- Cadrete del Olmo, M. C., 2010: *Paisaje, identidad y religión. Imágenes de la Sicilia antigua*. Bellaterra, Barcelona.
- Cagnat, R. y Chapot, V., 1920: *Manuel d’archéologie romaine*. Picard, París.
- Cain, H. U., 2010: “L’immagine di Liber/Bacco nel mondo romano”, en: La Rocca, E. (ed.). *Il sorriso di Dioniso*. Allemandi, Roma, pp. 45-62.
- Cantarella, E., 1998: *Pompei: i volti dell’amore*. Mondadori, Milán.
- Caparros, T., 1999-2000: “Note sur un décor nilotique découvert à Lyon en 1974”, *Revue Archeologique de l’Est* 50, pp. 373-380.
- Capart, J., 1904: *Les debuts de l’art en Egypte*. Vromant, Bruselas.
- Capart, J., 1930-31: “Note sur un bas-relief du British Museum”, *Bulletin de l’Institut Français d’Archéologie Orientale*, 30, pp. 73-75.
- Cappel, A., 1994: *Untersuchungen zu Pygmäendarstellungen in der römischen Dekorationskunst*. Julius-Maximilians-Universität, Würzburg.
- Capponi, L., 2005: *Augustan Egypt. The creation of a Roman province*. Routledge, Nueva York-Londres.
- Capriotti Vitozzi, G., 2011: “Note su Bes. Le sculture del Museo Egizio di Firenze del Metropolitan Museum of Art”, en: Buzi, P.; Picchi, D. y Zecchi, M. (eds.). *Aegyptiaca et Coptica. Studi in onore di Sergio Pernigotti*. BAR International Series, Oxford, pp. 69-84.
- Carettoni, G., 1955: “Una nuova pittura della Casa di Livia”, en: Carettoni, G. y Romanelli, P. *Nuove pitture del Palatino*. Istituto Poligrafico dello Stato-Libreria dello Stato, pp. 210-214.

- Carettoni, G., 1983: “La decorazione pittorica della Casa di Augusto sul Palatino”, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 90, pp. 373-419.
- Carrington, R. C., 1931: “Studies in the Campanian “*Villae Rusticae*”, *The Journal of Roman Studies*, Vol. 21, pp. 110-130.
- Carrington, R. C., 1936: *Pompeii*. Clarendon Press, Oxford.
- Caruso, C.; Cremona, A.; Di Scarcina, T.; Fröhlich, T.; Granino Cecere, M. G.; Intini, V. y Pontisso, M., 2008: *Ut rosa amoena. Pitture e iscrizioni del Grande Colombario di Villa Doria Pamphilj*. Electa, Milán.
- Catalli, F., 2012: “La necropoli di Villa Doria Pamphilj sulla via Aurelia antica”, *Archeologia Sotterranea*, 7, pp. 29-34.
- Cauquelin, A., 2013: *L'invention du paysage*. Quadrige, París, 2013.
- Cavedoni, C., 1841: *Bullettino dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica*, 8, Roma, pp. 97-112.
- Cèbe, J. P., 1966: *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal*. De Boccard, París.
- Champion, M. y O'Sullivan, L., 2017: *Cultural Perceptions of Violence in the Hellenistic World*. Routledge, New York.
- Chantraine, P., 2000: *Dictionnaire etymologique de la langue grecque: histoire des mots. Vol. I*. Klincksieck, París.
- Chatelard, A. y Stevens, A., 2016: “Women as Legal Minors and Their Citizenship in Republican Rome”, *Clio. Women, Gender, History*, 43, pp. 24-47.
- Chauvot, A., 1998: *Opinions romaines face aux barbares au IVe s. ap. J.-C.* De Boccard, París.
- Chaveau, M., 2000: *Egypt in the Age of Cleopatra: History and Society under the Ptolemies*. Cornell University Press, Lorton.
- Clarke, J. R., 1991: *The houses of Roman Italy (100 B. C.-A. D. 250). Ritual, space and decoration*. University of California Press, Berkeley-Los Ángeles.
- Clarke, J. R., 1996: “Hypersexual black men in augustan baths. Ideal somatotypes and apotropaic magic”, en: Kampen, N. B. *Sexuality in Ancient Art*. Cambridge University Press, pp. 184-198.
- Clarke, J. R., 2001: *Looking at Lovemaking: constructions of sexuality in Roman art (100 B. C.-A. D. 250)*. University of California Press, Berkeley-Los Ángeles.

- Clarke, J. R., 2003: *Sexo en Roma (100 a. C.-250 d. C.)*. Océano, Barcelona.
- Clarke, J. R., 2005: “Augustan domestic interiors: propaganda or fashion?”, en: Galinsky, K. (ed.). *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*. Cambridge University Press, Cambridge, pp. 264-278.
- Clarke, J. R., 2007: “Three uses of the pygmy and the Aethiops at Pompeii: decorating, “Othering” and warding off demons”, en: Bricault, L.; Versluys, M. J. y Meyboom, P. G. P. (eds.). *Nile into Tiber. Egypt in the Roman World. Proceedings of the IIIrd International Conference of Isis Studies. Leiden, May 11-14, 2005*. Brill, Leiden-Boston, pp. 155-169.
- Clarke, J. R., 2007b: *Looking at Laughter. Humor, Power and Transgression in Roman Visual Culture (100 B. C.-A. D. 250)*. University of California Press, Berkeley-Los Ángeles-Londres.
- Clarke, J. R., 2007c: “Forica security: the apotropaic pygmy-other in an imperial latrine at Ostia”, en: Mucznik, S. (ed.). *Kalathos. Studies in Honour of Asher Ovadiah. Assaph: Studies in Art History*, vols. 10-11. Tel Aviv University, Tel Aviv, pp. 293-302.
- Clarke, J. R., 2007d: “A compendium of Pygmy Imagery in the Casa del Medico at Pompeii: Content, Context and Viewers”, en: Guiral Pelegrín, C. (ed.). *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA)*. Universidad Nacional de Educación a Distancia-Gobierno de Aragón, Zaragoza, pp. 219-222.
- Clarke, J. R. y Muntasser, N. K. (eds.), 2019: *Oplontis: Villa A (“of Poppaea”) at Torre Anunziata, Italy. Vol. 2. The Decorations, Painting, Stucco, Pavements, Sculptures*. Editada online: <https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-id?c=acls;idno=heb90048.0001.001>
- Cline, E. H., 2018: “The Sea Peoples”, en: Spier, J.; Potts, T. y Cole, S. E. (eds.). *Beyond the Nile. Egypt and the Classical World*. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, pp. 29-34.
- Cline, E., 1987: “Amenhotep III and the Aegean: A Reassessment of Egypto-Aegean Relations in the 14th Century B. C.”, *Orientalia*, 56 (1), pp. 1-36.
- Coarelli, F., 1998: “The Odyssey Frescos of the Via Graziosa: A Proposed Context”, *Papers of British School at Rome*, 66, pp. 21-37.

- Cocco, M. G., 1975: “I capitelli corinzio-italici e “a sofà” di Pompei”, en: Andea, A. *Neue Forschungen in Pompeji*, Aurel Bongers Recklinghausen, Bongers, pp. 155-158.
- Coldstream, J. N., 1998: *Light from Cyprus on the Greek “Dark Age”?* Leopard’s Head Press, Oxford.
- Colin, F., 1990: “Le sens du mot πωγμαῖος: fables antiques et confusions actuelles”, *L’Antiquité Classique*, vol. 59, pp. 193-197.
- Corlàita Scagliarini, D., 1974-76: “Spazio e decorazione nella pittura pompeiana”, *Palladio*, 23-25, pp. 3-44.
- Coronel Ramos, M. A., 2002: *La sátira latina*. Síntesis, Madrid.
- Couëlle, C., 2019: “Perceptions et représentations du paysage dans le monde grec”, en: *Travaux & documents, Université de La Réunion, Faculté des lettres et des sciences humaines, 2019, Journée de l’antiquité et des temps anciens*, pp.147-169.
- Counts, D. B. y Toumazou, M. K., 2006: “New Light on the Iconography of Bes in Archaic Cyprus”, en: Mattusch, C. C.; Donohue, A. A. y Brauer, A. (coords.). *Proceedings of the XVIth International Congress of Classical Archaeology. Common Ground: Archaeology, Art, Science and Humanities*. Oxford Books, Oxford, pp. 598-602.
- Counts, D. B., 2008: “Master of the Lion: Representation and Hybridity in Cypriote Sanctuaries”, *American Journal of Archaeology*, vol. 112, pp. 3-27.
- Croisille, J. M., 1982: *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens. Recherches sur l’iconographie et la correspondance des arts à l’époque impériale*. Latomus, Bruselas.
- Croisille, J. M., 2005: *La peinture romaine*. Picard, París.
- Croisille, J. M., 2010: *Paysages dans la peinture romaine. Aux origines d’un genre pictural*. Picard, París.
- Csapo, E., 1997: “Riding the Phallus for Dionysus; Iconology, Ritual and Gender-Role De/Construction”, *Phoenix*, vol. 51, n° 3/4, pp. 253-295.
- Curtis, J. E. y Tallis, N. (eds.), 2008: *The Balawat Gates of Ashurnasirpal II*. British Museum Press, Londres.
- D’Arms, J. H., 1974: “Puteoli in the Second Century of the Roman Empire: A Social and Economic Study”, *The Journal of Roman Studies*, 64, pp. 104-124.

- D'Arms, J. H., 1991: "Slaves at Convivia", en: Slater, W. J. (ed.). *Dining in a Classical Context*. Ann Arbor, Michigan, pp. 171-183.
- Dan, A., 2014: "Mythic Geography, Barbarian Identities: the pygmies in Thrace", en: Invantchik, A. (ed.). *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia*. Brill, Leiden, pp. 39-66.
- Daneri Rodrigo, A. (ed.), 2001: *Relaciones de intercambio entre Egipto y el Mediterráneo Oriental (IV-I milenio a. C.)*. Biblos, Buenos Aires.
- Dasen, V., 1993: *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece*. Clarendon Press, Oxford.
- Dasen, V., 2006: "Nains et pygmées: figures de l'altérité en Égypte et Grèce anciennes", en: Prost, F. y Wilgaux, J. (dir.). *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*. Presses Universitaires de Rennes, Rennes, pp. 95-113.
- Dasen, V., 2009: "D'un monde à l'autre. La chasse des Pygmées dans l'iconographie impériale", en: Trinquier, J. y Vendries, C. (dir.). *Chasses antiques. Pratiques et représentations dans le monde gréco-romain (IIIe siècle av.-IVe siècle apr. J.-C.)*. Rennes, pp. 215-233.
- Dasen, V., 2015: "Des Patèques aux «nains ventrus»: circulation et transformation d'une image", en: Huysecom-Haxhi, S. y Muller, A. (dir.). *Figurines grecques en contexte. Présence muette dans le sanctuaire, la tombe et la maison*. Septentrion Presses Universitaires, Lille, pp. 39-55.
- Dauge, Y. A., 1981: *Le Barbare. Recherches sur la conception romaine de la barbarie et de la civilisation*. Latomus, Bruselas.
- Daumas, F., 1959: *Les mammisis de Dendara*. Institut Français d'Archéologie Orientale, Le Caire.
- Davies, W. y Schofield, L., 1995: *Egypt, the Aegean and the Levant. Interconnections in the Second Millennium B. C.* British Museum Press, Londres.
- Davis, T. M., 1907: *The Tomb of Iouiya and Touiyou*. A. Constable and Co., Londres.
- De Albentiis, E., 1990: *La casa dei romani*. Longanesi, Milán.
- De Caro, S. (coord.), 1992: *Alla ricerca di Iside. Analisi, studi e restauri dell'Iseo pompeiano nel Museo di Napoli*. Arti, Roma.
- De Caro, S., 1993: "Deux «genres» dans la peinture pompéienne: la nature morte et la peinture de jardin", en: Cerulli Irelli, M. G. (ed.). *La peinture de Pompéi. Vol. I*. Hazan, Paris, pp. 293-297.

- De Carolis, E., 1992: *Domus, viridaria, horti picti. Catalogo della mostra (Pompei, 5 luglio-12 settembre 1992, Pompei)*. Bibliopolis, Nápoles.
- De Jorio, A., 1836: *Guida di Pompei con appendici nelle sue parti più interessanti*. Stamperia e Cartiera del Fibren, Nápoles.
- De Loos-Dietz, E. P., 1991: “Un échassier avec un serpent”, *Annual Papers on Mediterranean Archaeology*, 66, pp. 133-144.
- De Nardis, M., 1989: “Seneca, Plinio e la spedizione neroniana in Etiopia”, *Aegyptus*, 69, 1/2, pp. 123-152.
- De Vos, M., 1980: *L’egittomania in pitture e mosaici Romano-Campani della prima età imperiale*. Brill, Leiden-Boston.
- De Vos, M., 1983: “Funzione e decorazione dell’Auditorium di Mecenate”, en: Sartorio, G. P. y Quilici, L. (eds.). *Roma capitale, 1870-1911: L’archeologia in Roma capitale tra sterro e scavo. Catalogo della mostra (Roma, noviembre 1983-gennaio 1984)*. Marsilio, Venecia.
- De Vos, A. y De Vos, M., 1982: *Pompei, Ercolano, Stabia*. Laterza, Bari-Roma.
- Dee, J. H., 2003-2004: “Black Odysseus, White Caesar: When did “White people” become “White”?”, *The Classical Journal*, 99, pp. 157-167.
- Del Campo Tejedor, A., 2008: “El Certamen Fructífero de los sexos. Agricultura, fecundidad y lujuria en la poesía improvisada epitalámica”, *Confluencia*, 23, no. 2, pp. 2-31.
- Del Cerro, C., 2016: ““Azul para los dioses”. De Oriente a Occidente: La búsqueda del lapislázuli durante el III milenio a. C.”, *ISIMU: Revista sobre Oriente Próximo y Egipto en la antigüedad*, 13, pp. 71-103.
- Delbrück, R., 1907-1912: *Hellenistische Bauten in Latium I-II*. Verlag Von Karl J. Trübner, Estrasburgo.
- Della Corte, M., 1949-1950: “Fabius Eupor, princeps libertinorum e gli elementi giudaici in Pompei”, *Atti dell’Accademia Pontaniana*, 3, pp. 347-353.
- Della Corte, M., 1965: *Case ed abitanti di Pompei*. Faustino Fiorentino, Nápoles.
- Delpach-Laborie, J., 1941: “Le dieu Bès, nain, pygmée ou danseur?”, *Chronique d’Égypte*, 16, pp. 252-254.
- Demougeot, E., 1984: “L’image officielle du barbare dans l’Empire romain d’Auguste à Théodose”, *Ktema*, 9, pp. 123-144.

- Desanges, J., 1975: “L’Afrique noire et la le monde méditerranéen dans l’Antiquité (Éthiopiens et Greco-Romains)”, *Revue Française d’Histoire d’Outre-mer*, 62, 228, pp. 391-414.
- Detienne, M., 2003: *Dioniso a cielo abierto*. Gedisa, Barcelona.
- Dever, W. G., 1992: “The Late Bronze-Early Iron I Horizon in Syria-Palestine: Egyptian, Canannites, “Sea Peoples” and Proto-Israelites”, en: Ward, W. A. y Sharp, J. M. (eds). *The Crisis Years: The 12th Century B. C. from Beyond the Danube to the Tigris*. Kendall/Hunt Pub., Dubunque, pp. 99-110.
- Di Pasquale, G. y Paolucci, F. (eds.), 2007: *Il Giardino antico da Babilonia a Roma*. Sillabe, Livorno.
- Di Pietro, G. A., 2019: “Miniaturisation in Early Egypt”, en: Jack, D. y Charlotte, D. (eds). *Worlds in Miniature: Contemplating Miniaturisation in Global Material Culture*. ULC Press, Londres, pp. 39-60.
- Dickinson, O., 2000: *La Edad del Bronce Egea*. Akal, Madrid.
- Dickinson, O., 2006: *The Aegean from Bronze Age to Iron Age*. Routledge, Oxford-Nueva York.
- Dodson, A., 2012: *Afterglow of Empire. Egypt from the Fall of the New Kingdom to the Saite Renaissance*. The American University in Cairo Press, El Cairo.
- Donati, A., 1998: *Romana Pictura. La pittura romana dalle origine all’età bizantina*. Electa, Milán.
- Donderer, M., 1995: “Zu den Häusen des Kaisers Augustus”, *Mélanges de l’École Française de Rome*, vol. 107, n° 2, pp. 621-660.
- Doulas, C., 1999: *The Wall-Paintings of Thera*. Kapon Editions, Londres.
- Dover, K. J., 1978: *Greek Homosexuality*. Harvard University Press, Cambridge.
- Drexel, F. y Mau, A., 1913: *Pompeji in Leben und Kunst, Anhang zur 2, Auflage*. Wilhelm Engelmann, Leipzig.
- Dubois, J. D., 1997: *Égypte romain, l’autre Égypte. Exposition, Marseille, Musée d’archéologie méditerranéenne, 4 avril-13 juillet 1997*. Musées de Marseille, París.
- Dubuisson, M., 2001: “Barbares et barbarie dans le monde gréco-romain: du concept au slogan”, *L’Antiquité Classique*, 70, pp. 1-8.
- Dunand, F., 1973: *Le culte d’Isis dans le bassin oriental de la Méditerranée. Vol. I*. Brill, Leiden.

- Dunand, M., 1997: “La consultation oraculaire en Egypte tardive: l’oracle de Bès à Abydos”, en: Heintz, J. G. (ed.). *Oracles et prophéties dans l’Antiquité: Actes du XIVe Colloque International du Centre de recherche sur le Proche-Orient et la Grèce antiques. Strasbourg 15-17 juin 1995*. De Boccard, Paris, pp. 65-84.
- Dunbabin, K. M. D. y Dickie, M., 1983: “*Invidia rumpantur pectora*. The Iconography of *Phthonos/Invidia* in Graeco-Roman Art”, *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 26, pp. 7-37.
- Dunbabin, K. M. D., 1989: “*Baiarum grata voluptas*. Pleasures and Dangers of the Baths”, *Papers of British School at Rome*, vol. 57, pp. 6-56.
- Dunbabin, K. M. D., 1996: “Convivial spaces: dining and entertainment in the Roman villa”, *Journal of Roman Archaeology*, 9, pp. 66-80.
- Dunbabin, K. M. D., 2008: “*Nec grave nec infacetum*: the imagery of convivial entertainment”, en: Vössing, K. (ed.). *Das römische Bankett im Spiegel der Altertumswissenschaften. Internationales Kolloquium. 5/6 Oktober 2005, Düsseldorf*. Franz Steiner Verlag, Stuttgart, pp. 13-26.
- Dundas, G. S., 2002: “Augustus and the Kingship of Egypt”, *Historia: Zeitschrift Für Alte Geschichte*, 51, 4, pp. 433–448.
- Duplouy, A., 2006: *Le prestige des élites: recherches sur les modes de reconnaissance sociale en Grèce entre les Xe et Ve siècles avant J.-C.* Les Belles Lettres, Paris.
- Duval, P. M., 1949: “La forme des navires romains, d’après la mosaïque d’Althiburus”, *Mélanges d’Archéologie et d’Histoire*, 61, pp. 119-150.
- Dwyer, E., 1982: *Pompeian Domestic Sculpture. A Study of five Pompeian Houses and their Contents*. G. Bretschneider, Roma.
- Eaverly, M. A., 2013: *Tan men/pale women: Color and gender in Archaic Greece and Egypt, a comparative approach*. Ann Arbor, Michigan.
- Ehrhardt, W., 1987: *Stillgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien, von der späten Republik bis zur Zeit Neros*. Von Zabern, Mainz.
- Ehrhardt, W., 2004: *Casa delle Nozze d’Argento (V 2, i)*. Hirmer Verlag, Munich.
- Eidinow, E., 2017: “Ancient Greco-Roman Magic and the Agency of Victimhood”, *Numen*, 64, 4, pp. 394-417.
- El-Aguizy, O., 1987: “Dwarfs and Pygmies in Ancient Egypt”, *Annales du Service des Antiquités de L’Égypte*, vol. 71, pp. 53-60.

- El-Saghir, M. M., 1985: *The papyrus and the lotus in ancient egyptian civilization*. General Organisation for Government Printing Offices, El Cairo.
- Elmer, D. F., 2008: “Heliodoro’s Sources: Intertextuality, Paternity and the Nile river in the Aithiopika”, *Transactions of the American Philological Association*, 13, 2, pp. 411-450.
- Elsner, J., 2005: “Classicism in Roman Art”, en: Porter, J. I. (ed.). *Classical Pasts, The Classical Traditions of Greece and Rome*. Princeton University Press, Princeton, pp. 270-297.
- Elvers, K. L. (Bochum), 2006: “Scipionic circle”, en: Cancik, H. y Schneider, H. (eds.). *Brill’s New Pauly*, Antiquity volumes. Consulted online on 16 June 2021 <http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e1105630>.
- Elvira Barba, M. A., 1995: “Los “nuevos géneros” pictóricos del Helenismo”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)*, XIII, pp. 29-36.
- Englemann, R., 1904: “Ein neues “Urtheil Salomonis” und die Friesbilder der Casa Tiberina”, *Hermes*, vol. 39, nº 1, pp. 146-154.
- Epplett, C., 2001: “The Capture of Animals by the Roman Military”, *Greece & Rome*, vol. 48, nº 2, pp. 210-222.
- Eristov, H., 1979: “Corpus des faux-marbres peints à Pompéi”, *Mélanges de l’École Française de Rome, Antiquité*, 91-2, pp. 693-771.
- Erman, A. y Grapow, H., 1926-1961: *Wörterbuch der Aegyptischen Sprache*. Akademie-Verlag, Berlín.
- Erp, S. Van, 2014: *Pataikos. A forgotten amulet: A study of the Pataikoi amulets of the National Museum of Antiquities in Leiden*. Leiden University, Leiden.
- Erskine, A. (ed.), 2008: *A Companion to the Hellenistic World*. Wiley, Hoboken.
- Espinel, D. A., 2011: *Abriendo los caminos de Punt. Contactos entre Egipt y el ámbito afroárabe durante la Edad del Bronce (ca. 3000 a. C.-1065 a. C.)*. Bellaterra, Barcelona.
- Fadda, N., 1975: “Gli impluvi modanati delle case di Pompei”, en: Andeae, A. *Neue Forschungen in Pompeji*. Aurel Bongers Recklinghausen, Bongers, pp. 161-166.
- Fagan, G. G., 2011: “Socializing at the Baths”, en: Peachin, M. (ed.). *The Oxford Handbook of Social Relations in the Roman World*. Oxford University Press, Nueva York, pp. 358-373.

- Feder, T., 2008: “Solomon, Socrates and Aristotle: In Earliest Biblical Painting, Greek Philosophers Admire King’s Wisdom”, *Biblical Archaeology Review*, 34, pp. 32-36.
- Ferrari, G., 1999: “The Geography of Time: the Nile Mosaic and the Library at Praeneste”, *Ostraka*, 8, pp. 359-386.
- Ferris, I., 2018: *Cave Canem. Animals and Roman Society*. Amberley, Gloucestershire.
- Fiametti, P., 1973/74: *Scene nilotiche in mosaici romani*. Tesis Doctoral no publicada. Universidad de Trieste (Trieste, Italia).
- Fiorelli, G., 1860-1864: *Pompeianarum Antiquitatum Historia nunc primum collegit indicibusque instruxit. Vol. I-III*. Nápoles.
- Fiorelli, G., 1875: *Descrizione di Pompei*. Nápoles.
- Fittchen, K., 1976: “Zur Herkunft und Entstehung des 2. Stills”, en: Zanker, P. (ed.). *Hellenismus in Mittelitalien. Kolloquium in Göttingen, 1974. Zweiter Teil (von 2). (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse, Dritte Folge)*. Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen.
- Fittschen, K., 1975: “Zum Figurenfries der Villa von Boscoreale”, en: Andrae, B. y Kyrieleis, H. *Neue Forschungen in Pompeji*. Bongers, Recklinghausen, pp. 93-100.
- Flohr, M., 2013: *The World of the Fullo. Work, Economy and Society in Roman Italy*. Oxford University Press, Oxford.
- Foerster, G., 1996: “Hellenistic and Roman trends in the Herodian architecture of Masada”, en: Fittschen, K. y Foerster, G. *Judaea and the Greco-Roman World in the Time of Herod in the Light of Archaeological Evidence: Acts of a Symposium organized by the Institute of Archaeology, the Hebrew University of Jerusalem and the Archaeological Institute, Georg-August-University of Göttingen at Jerusalem, November 3rd-4th 1988*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, pp. 55-72.
- Forberg, F. K., 1996: *Manuel d’Érotologie Classique*. Éditions La Musardine, París.
- Foss, P. W., 1997: “Watchful lares: Roman household organization and the rituals of cooking and eating”, *Journal of Roman Archaeology*, 22, pp. 195-218.

- Foster G. M., 1972: “The Anatomy of Envy: A Study of Symbolic Behavior”, *Current Anthropology*, 13, pp. 165-202.
- Foucher, L., 1965: “Les mosaïques nilotiques africaines”, en: Charles-Picard, G. y Stern, H. (eds.). *La mosaïque gréco-romaine. Actes du Colloque International sur la mosaïque antique organisé à Paris, du 29 août au 3 septembre 1963. Vol. I*. Ed. du CNRS, Paris, pp. 137-145.
- Frey, J. B., 1993: “Les Juifs à Pompéi”, *Revue Biblique*, 42, 1933, pp. 365-383.
- Friedman, R. F., 2002: *Egypt and Nubia. Gifts of the Desert*. The British Museum Press, Londres.
- Friedman, Z., 2007: “The Nile mosaic of Palestrina: an illustration of shipbuilding traditions”, *Archaeologia Maritima Mediterranea. An International Journal on Underwater Archaeology*, 3, pp. 55-66.
- Fröhlich, T., 1991: *Lararien-und Fassadenbilder in den Vesuvstädten. Untersuchungen zur “Volkstümlichen” pompejanischen Malerei*. Von Zabern, Mainz.
- Froidefond, C., 1971: *Le Mirage égyptien dans la littérature grecque d'Homère à Aristote*. Publications universitaires des lettres et sciences humaines. Aix-en-Provence, Paris.
- Galán, J. M., 2000: *Cuatro viajes en la literatura del antiguo Egipto*. CSIC, Madrid.
- Galinsky, K., 1981: “Augustus’ legislation on morals and marriage”, *Philologus* 125, pp. 126-144.
- Galinsky, K., 1996: *Augustan Culture*. Princeton University Press, Princeton.
- García Moreno, L. A. y Pérez Largacha, A. (eds.), 1997: *Egipto y el exterior. Contactos e influencias*. Universidad de Alcalá de Henares, Madrid.
- Garland, R., 1995: *The eye of the beholder. Deformity & disability in the graeco-roman world*. Duckworth, Londres.
- Gasparini, V., 2013: “Staging Religion: Cultic Performances in (and Around) the Temple of Isis in Pompeii”, en: Cusumano, N. *et al. Memory and Religious Experience in the Greco-Roman World*. Franz Steiner, Stuttgart, pp. 185–212.
- Gasparri, C. y Paris, R., 2013: *Palazzo Massimo alle Terme. Le collezioni*. Electa, Roma.

- Gérardin, F., 2016: “Les animaux dans les villes de l’Egypte lagide”, *Histoire urbaine*, n° 47/3, p. 13-27.
- Germaise, M., 1996: *Studies in the Representation of Dwarfs in Hellenistic and Roman Art*. Hamilton, Ontario.
- Gestoso Singer, G., 2008: *El Intercambio de Bienes entre Egipto y Asia Anterior. Desde el reinado de Tuthmosis III hasta el de Akhenaton*. Society of Biblical Literature (CEHAO), Buenos Aires.
- Gesztelyi, T., 1989: “Zur Frage des Salomonsurteils”, *Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis*, 25, pp. 73-84.
- Gharipour, M., 2013: *Persian Gardens and Pavilions: Reflections in History, Poetry and the Arts*. Tauri, Londres.
- Giangrande, G., 2006: “El Nilo y Brixia”, *Veleia*, 23, pp. 391-392.
- Giesecke, A., 2007: “Rome and the Reinvention of Paradise”, en: Giesecke, A. *The Epic City: Urbanism, Utopia, and the Garden in Ancient Greece and Rome*. Harvard University Press, Cambridge-Londres, pp.79-109.
- Gil Fernández, L., 1997: “La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 7, pp. 29-54.
- Ginouvès, R., 1962: *Balaneutikè. Recherches sur le bain dans l'Antiquité grecque*. De Boccard, París.
- Giordano, C. y Kahn, I., 2001: *The Jews in Pompeii, Herculaneum, Stabiae and in the Cities of Campania Felix*. Bardi, Roma.
- Gladhill, B. y Young Myers, M. (eds.), 2020: *Walking through Elysium: Vergil's Underworld and the Poetics of Tradition*. University of Toronto Press, Toronto.
- Glückstadt. J. J. Agustin, Holstein.
- Goffaux, B., 2012: “A la recherche des édifices collégiaux hispaniques”, en: Dondin-Payre, M. y Tran, N. (eds.). *Collegia. Le phénomène associatif dans l'Occident Romain*. De Boccard, Burdeos-París, pp. 199-265.
- Gómez Espelosín, F. J., 2000: *El descubrimiento del mundo. Geografía y viajeros en la Antigua Grecia*. Akal, Madrid.
- Gómez Espelosín, F. J., 2005: “Heródoto y la percepción de la geografía política del mundo griego”, *Studia historica. Historia antigua (Modelos políticos y sociedad en el mundo griego)*, n° 23, pp. 143-159.

- Gómez Espelosín, F. J., 2019: “Xenofobia y racismo: el punto de vista de la geografía antigua”, en: Marco Simón, F.; Pina Polo, F. y Remesal Rodríguez, J. (eds.). *Xenofobia y racismo en el mundo antiguo*. Universidad de Barcelona, Barcelona, pp. 137-154.
- Gómez Espelosín, F. J. y Pérez Lagarcha, A., 2003: *Egiptomanía. El mito de Egipto de los griegos a nosotros*. Alianza, Madrid.
- Gómez Lucas, D., 2004: “Bes y Heracles: estudio de una relación”, en: Matilla Séiquer, G.; Egea Vivancos, A. y González Blanco, A. (coord.). *El mundo púnico: religión antropología y cultura material. Actas del II Congreso Internacional del Mundo Púnico, Cartagena, 6-9 de abril de 2000*. Universidad de Murcia, Murcia, pp. 91-106.
- Gómez Lucas, D., 2004b: “Bes, Ptah y Ptah-Pateco”, *Huelva Arqueológica*, 20, pp. 127-148.
- Gozzoli, R. B., 2005: “Inondazione e pioggia come segno di predilezione divina durante la XXV e XXVI dinastía”, en: Amenta, A.; Sordi, M. N. y Luiselli, M. M. (eds.). *L'acqua nell'antico Egitto: vita, rigenerazione, incantesimo, medicamento. Proceedings of the First International Conference for Young Egyptologists. Italy, Chianciano Terme, October 15-18, 2003*. L'Erma di Bretschneider, Roma, pp. 141-145.
- Green, P., 1990: *Alexander to Actium: The Historical Evolution of the Hellenistic Age*, University of California Press, Berkeley.
- Griffiths, J. G., 1958: “The Interpretation of the Horus-Myth of Edfu”, *The Journal of Egyptian Archaeology*, vol. 44, pp. 75-85.
- Grimal, P., 1939: “Les Maisons à tours hellénistiques et romaines”, *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 56, pp. 28-59.
- Grimal, P., 1984: *Les jardins romains*. Fayard, París.
- Grimal, P., 2010: *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Paidós, Madrid.
- Grimal, P., 2012: “L'eau en Égypte ancienne”, en: Jouanna, J.; Toubert, P. y Zink, M. (eds.). *L'eau en Méditerranée de l'Antiquité au moyen âge: Actes du XXII^e Colloque de la Villa Kérylos les 7 et 8 octobre 2011 à Beaulieu-sur-Mer / Villa Kérylos*. Académie des Inscriptions et Belles Lettres, París, pp. 15-33.

- Grimm, A., 1997: “Iside imperiale. Aspetti storico-culturali del culto isiaco al tempo degli imperatori Romani”, en: Arslan, E. (ed.). *Iside: il mito, il mistero, la magia*. Electa, Milán, pp.120-133.
- Gros, P., 2001: *L'architecture romaine du debut du IIIe siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire. Vol. II. Maisons, palais, villas et tombeaux*. Picard, París.
- Guichard, H. (dir.), 2015: *Animales y Faraones. El Reino Animal en el Antiguo Egipto*. Obra Social La Caixa, Barcelona.
- Guillén Cabañero, J. (ed.), 1991: *La sátira latina*. Akal, Madrid.
- Guillini, G., 1973: “La datazione e l'inquadramento stilistico del santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina”, *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, I, 4, pp. 776-799.
- Guimier-Sorbets, A. M., 2011: “Scènes nilotiques: expression de l'abondance et vision de l'autre”, en: Hairy, I. (dir.). *Du Nil à Alexandrie. Histoires d'Eaux. Exposition au musée de Tessé du 26 novembre 2011 au 27 mai 2012*. Centre d'Études Alexandrines, Alejandría, pp. 648-657.
- Guimier-Sorbets, A. M., 2013: “Les plaisirs de la vie dans l'Égypte gréco-romaine: iconographie d'une mosaïque de Thmouis”, en: Tardieu, M. y Lauritzen, D. (eds.). *Le voyage des légendes. Hommage à Pierre Chuvin*. CNRS, París, pp. 141-151.
- Guiral Pelegrín, C., 2000: “Decoración pictórica de los espacios termales”, en: Fernández Ochoa, C. y García Entero, V. (eds.). *Termas Romanas en el Occidente del Imperio. II Coloquio Internacional de Arqueología en Gijón, 1999*. VTP editorial, Gijón, pp. 115-121.
- Gullini, G. y Fasolo, F. 1953: *Il Santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina*. Istituto di Archeologia, Università di Roma, Roma.
- Gullini, G., 1956a: *Guida del Santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina*. Archeologia classica, Roma.
- Gullini, G., 1956b: *I mosaici di Palestrina*. Archeologia Classica, Roma.
- Gulyás, A., 2007: “A cosmic libation. Researches on the theology of Luxor temple”, en: Goyon, J. C. y Cardin, C. (eds.). *Proceedings of the ninth International Congress of Egyptologists (Grenoble, 6-12 september 2004)*. Peeters, Lovaina-París, pp. 895-905.

- Gunderson, J., 2013: *Inscribing Pompeii: A Reevaluation of the Jewish Epigraphic Data*. M. A. thesis, University of Kansas.
- Gutman, J., 1972: “Was there Biblical Art in Pompeii?”, *Antike Kunst*, 15, nº 2, pp. 122-124.
- Guzzo, P. G. y Fergola, L., 2000: *Oplontis. La villa di Poppea*. Federico Motta Editore, Milán.
- Guzzo, P. G. y Scarano Ussani, V., 2000: *Veneris Figurae. Immagini di prostituzione e sfruttamento a Pompei*. Electa, Nápoles.
- Györy, H., 2001: “To the interpretation of Pataikos Standing on Crocodiles”, *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, vol. 94, pp. 27-40.
- Györy, H., 2002: “Changes in styles of ordinary Pataikos amulets” en: Damati, M. M. (ed.). *Egyptian museum collections around the world volume I-II*. El Cairo, pp. 491-501.
- Györy, H., 2003: “Über die Patäken-Amulette in Neuen Reich” en: Hasitzka, M. R. M.; Diethart, J. y Dembski, G. *Das alte Ägypten und seine Nachbarn Festschrift zum 65. Geburtstag von Helmut Satzinger mit Beiträgen zur Ägyptologie, Koptologie, Nubiologie und Afrikanistik*. Krems Österreichisches Literaturforum, Berlín, pp. 58-68.
- Hadzisteliou Price, T., 1978: *Kourotrophos. Cults and Representations of the Greek Nursing Deities*. Brill, Leiden.
- Hairy, I. (dir.), 2011: “Les machines de l’Eau en Égypte et à Alexandrie”, en: Hairy, I. (dir.). *Du Nil à Alexandrie. Histoires d’Eaux. Exposition au musée de Tessé du 26 novembre 2011 au 27 mai 2012*. Centre d’Études Alexandrines, Alejandría, pp. 556-559.
- Hales, S., 2003: *The Roman House and Social Identity*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Haley, S. P., 2005: “The invention of racism in classical antiquity”, *The American Journal of Philology*, 126, pp. 451-454.
- Hall, E., 2004: *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*. Oxford University Press, Oxford-Nueva York.
- Hankey, V., 1981: “The Aegean interest in El Amarna”, *Journal of Mediterranean Anthropology and Archaeology*, 1, pp. 45-46.

- Hansen, W., 2002: *Ariadne's Thread. A Guide to International Tales Found in Classical Literature*. Cornell University Press, Bristol.
- Harari, M., 2004: "A Short History of Pygmies in Greece and Italy", en: Lomas, K. (ed.). *Greek Identity in the Western Mediterranean: papers in honour of Brian Shefton*. Brill, Leiden-Boston, pp. 163-190.
- Harper, K., 2013: *From Shame to Sin*. Harvard University Press, Cambridge-Londres.
- Harrison, T., 2002: *Greeks and Barbarians*. Routledge, Nueva York.
- Hasel, M. G., 1998: *Domination and Resistance. Egyptian Military Activity in the Southern Levant (ca. 1300-1185 B. C.)*. Brill, Leiden-Boston-Köln.
- Helbig, W., 1868: *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*. Breitkopf und Härtel, Leipzig.
- Herb, M. y Derchain, P., 2009: "The 'Landscapes' of Ancient Egypt", en: Bubenzer O., Bollig M. (eds) *African Landscapes. Studies in Human Ecology and Adaptation*, vol 4. Springer, New York, https://doi.org/10.1007/978-0-387-78682-7_7.
- Hermann, A., 1932: "Das Motiv der Ente mit zurückgewandte Köpfe im ägyptischen Kunstgewerbe", *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde*, 68, pp. 86-105.
- Hermary, A., 2004: "Rhytons de l'atelier de Sotades dans l'Empire Achéménide, de Palaepaphos a Suse", *Mediterranean Archaeology*, vol. 17, pp. 43-50.
- Hermary, H., 1986: "Bes", en: *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae* III/2, Artemis Verlag, Zurich y Munich.
- Hernández, P., 2014: *La sátira. Insultos y burlas en la literatura de la Antigua Roma*. Rey Lear, Madrid.
- Herreros González, C. y Santapau Pastor, M. C., 2005: "Prostitución y matrimonio en Roma", *Iberia*, 8, pp. 89-111.
- Hidalgo de la Vega, M. J., 2006: "Roma protectora del Helenismo: el poder de la identidad", en: Plácido, D.; Valdés, M.; Echevarría, F. y Montes, M. Y. (eds.). *La construcción ideológica de la ciudadanía. Identidades culturales y sociedad en el mundo griego antiguo*. Editorial Complutense, Madrid, pp. 423-448.
- Hinks, R. P., 1993: *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman paintings and mosaics in the British Museum*. British Museum, Londres.

- Hobden, F., 2013: *The Symposion in Ancient Greek Society and Thought*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Hoffman, G., 2000: *Imports and Immigrants: Near Eastern Contacts with Iron Age Crete*. Ann Arbor, Michigan.
- Hölbl, G., 1999: “Funde aus Milet VIII. Die Aegyptiaca vom Aphroditetempel auf dem Zeytintepe”, *Archäologischer Anzeiger*, pp. 363-364.
- Hornung, E., 1999: *El Uno y los Múltiples. Concepciones egipcias de la divinidad*. Trotta, Madrid.
- Hoskins Walbank, M. E. y Walbank, M. B., 2015: “A Roman Corinthian Family Tomb and Its Afterlife”, *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, vol. 84, n° 1, pp. 149-206.
- Hubbell, H. M., 1935: “Ptolemy's Zoo”, *The Classical Journal*, vol. 31, no. 2, pp. 68-76.
- Hurschmann, R., 2006: “Pataikoi”, en: Cancik, H.; Schneider, H.; Salazar, C. F.; Landfester, M. y Gentry, F. G. (eds.). *Brill's New Pauly*. Consulted online on 16 June 2021 <http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e909580>
- Husson, G. y Valbelle, D., 1992: *Instituciones de Egipto*. Cátedra, Madrid.
- Iacopi, I., 1997: *La decorazione pittorica dell'Aula Isiaca*. Electa, Milán.
- Iacopi, I., 2008: *La Casa di Augusto. Le pitture*. Electa, Milán.
- Ibrahim, L. y Scranton, R. L., 1976: *Kenchreai. Eastern port of Corinth. Results of Investigations by the University of Chicago and Indiana University for the American School of Classical Studies at Athens. Vol. II. The panels of opus sectile in glass*. Brill, Leiden.
- Inglebert, H., 2002: “Citoyenneté romaine, romanités et identités romaines sous l'Empire”, en: Inglebert, H. (dir.). *Ideologies et valeurs civiques dans le monde romain. Hommage à Claude Lepelley*. Picard, Paris, pp. 241-260.
- Isaac, B., 2004: *The Invention of Racism in Classical Antiquity*. Princeton University Press, Princeton-Londres, 2004.
- Jacobelli, L., 1995: *Le pitture erotiche delle Terme Suburbane di Pompei*. L'Erma di Bretschneider, Roma.
- Janni, P., 1978: *Etnografia e mito. La storia dei Pigmei*. Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma.

- Jashemski, W. F., 1979: *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas destroyed by Vesuvius. Vol. I.* Caratzas Brothers, New Rochelle, Nueva York.
- Jashemski, W. F., 1993: *The gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas destroyed by Vesuvius. Vol. II.* New Rochelle, Nueva York.
- Jashemski, W. F.; Gleason, K. L.; Hartswick, K. J. y Malek, A. A. (eds.), 2018: *Gardens of the Roman Empire.* Cambridge University Press, Cambridge.
- Jashemski, W. F. y Meyer, F. G., 2002: *The Natural History of Pompeii.* Cambridge University Press, Cambridge.
- Jennison, G., 2005: *Animals for Show and Pleasure in Ancient Rome.* University of Pennsylvania Press, Filadelfia.
- Jesi, F., 1958: “Bes initiateur. Eléments d’institutions préhistoriques dans le culte et dans la magie de l’ancienne Egypte”, *Aegyptus*, 38, pp. 171-183.
- Jesi, F., 1963: “Bes bifronte e Bes ermafrodito”, *Aegyptus*, 43, pp. 237-255.
- Johannowsky, W.; La Forgia, E.; Romito, M. y Sampaolo, V., 1986: *Le ville romane dell’età imperiale.* Societa Editrice Napoletana, Nápoles.
- Johns, C., 1989: *Sex or Symbol? Erotic images of Greece and Rome.* British Museum Press, Londres.
- Johnson, F. E., 1963: “Some Observations on the Roles of Achondroplastic Dwarfs through History”, *Clinical Pediatrics*, pp. 703-708.
- Joshel, S. R., 1999: “The Body Female and the Body Politic: Livy’s Lucretia and Verginia”, en: Richlin, A. (ed.). *Pornography and Representation in Greece and Rome.* Oxford University Press, Oxford, pp. 112–30.
- Judas, B., 2015: “Keftiu and Griffins: An Exploration of the Liminal in the Egyptian Worldview”, en: Pinarello, M.; Yoo, J.; Lundock, J. y Walsh, C. (eds.). *Current Research in Egyptology 2014: Proceedings of the Fifteenth Annual Symposium, Oxford.* Oxbow Books, Philadelphia, pp. 123-134.
- Junker, H., 1911: *Der Auszug der Hathor-Tefnut aus Nubien.* Verlag der Königlichen Akademie der Wissenschaften in Commission bei Georg Reimer, Berlín.
- Kadish, G. E., 1988: “Seasonality and the Name of the Nile”, *Journal of the American Research Center in Egypt*, vol. 25, pp. 185-194.
- Kähler, H., 1958: *Das Fortuna-heiligtum von Palestrina.* Annales Universitatis Saraviensis. Philosophie, Múnich.

- Karageorghis, V., 2004: *Chipre. Encrucijada del Mediterráneo Oriental (1600-500 a. C.)*. Bellaterra, Barcelona.
- Karamitrou-Mentesidi, G., 2008: *Aiani: A guide to the archaeological site and museum*. Archaiologiko Museo Aianēs, Aiani.
- Karras, R. M., 2000: “Active/Passive, Acts/Passions: Greek and Roman Sexualities”, *The American Historical Review*, vol. 105, nº 4, pp. 1250-1265.
- Keimer, L., 1943: “Un Bes tatoue?”, *Annales du Service des Antiquités de l’Égypte*, 42, pp. 159-161.
- Kelder, J. M., 2009: “Royal Gift Exchange between Mycenae and Egypt: Olives as “Greeting Gifts” in the Late Bronze Age”, *Eastern Mediterranean American Journal of Archaeology*, 113 (3), pp. 339-352.
- Kelder, J. M.; Cole, S. E. y Cline, E. H., 2018: “Memphis, Minos and Mycenae: Bronze Age Contact between Egypt and the Aegean”, en: Spier, J.; Potts, T. y Cole, S. E. (eds.). *Beyond the Nile. Egypt and the Classical World*. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, pp. 9-17.
- Kelder, J. M. y Cline, E. H., 2018: “In the Midst of the “Great Green”: Egypto-Aegean Trade and Exchange”, en: Spier, J.; Potts, T. y Cole, S. E. (eds.). *Beyond the Nile. Egypt and the Classical World*. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, pp. 24-28.
- Kelley, N., 2007: “Deformity and Disability in Greece and Rome”, en: Avalos, H.; Melcher, S. y Schipper, J. (eds.). *Thisabled Body. Rethinking Disabilities in Biblical Studies*. Brill, Leiden, pp. 31-46.
- Kelly, B., 2010: “Tacitus, Germanicus and the Kings of Egypt (Tac. *Ann.* 2.59–61)”, *The classical quarterly*, 60, 1, pp. 221–237.
- Kelly, D. H., 1991: “Egyptians and Ethiopians: Color, race, and racism”, *The Classical Outlook*, 68, pp. 77-82.
- Kemp, B. J. y Merrillees, R. S., 1980: *Minoan Pottery in Second Millennium Egypt*. P. von Zabern, Mainz.
- Kempinski, A., 1989: *Megiddo: A City-State and Royal Centre in North Israel*. C. H. Beck, Múnich.
- Kertai, D., 2015: *The Architecture of Late Assyrian Royal Palaces*. Oxford University Press, Oxford.

- Kessler, D., 2001: “Monkeys and baboons in Ancient Egypt”, en: Redford, D. B. (ed.). *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*. Vol. II. Oxford University Press, Oxford, pp. 428-432.
- Kitchell, K. F., 2014: *Animals in the Ancient World from A to Z*. Routledge, Londres.
- Kitchen, K. A., 1966: “Aegean Place Names in a List of Amenophis III”, *Bulletin of the American Schools of the Oriental Research*, 181, pp. 23-24.
- Klementa, S., 1993: *Gelagerte Flussgötter des Späthellenismus und der römischen Kaiserzeit*. Köln Weimar Wien Böhlau, Köln.
- Knauer, E. R., 1990: “Wind Towers in Roman Wall Paintings?”, *Metropolitan Museum Journal* 25, pp. 5-20.
- Kockel, V. y Schütze, S., 2016: *Fausto & Felice Niccolini. The Houses and Monuments of Pompeii*. Taschen, Colonia.
- Kolendo, J., 1982: “Le port d’Alexandrie sur une peinture de Gragnano?”, *Latomus*, 41, pp. 305-311.
- Koltsida, A., 2007: “Domestic space and gender roles in ancient Egyptian village households: a view from Amarna workmen's village and Deir el-Medina”, *British School at Athens Studies*, vol. 15, pp. 121-127.
- Kontokosta, A. H., 2019: “Building the Thermae Agrippae: Private Life, Public Space and the Politics of Bathing in Early Imperial Rome”, *American Journal of Archaeology*, n° 123 (1), pp. 45-77.
- Kozma, C., 2006: “Dwarfs in Ancient Egypt”, *American Journal of Medical Genetics*, vol. 140 (4), pp. 303-311.
- Krenkel, W. A., 1985: “*Figurae Veneris* (I)”, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Wilhelm-Pieck-Universität Rostock*, 34, pp. 50-57.
- Kreppner, J., 2002: “Public Space in Nature: The Case of Neo-Assyrian Rock-Reliefs”, *Altorientalische Forschungen* (AoF) 29/2, pp. 367-383.
- Krzyszkowska, O., 2010: “Impressions of the natural world: landscape in Aegean glyptic”, en: Warren, P. M. y Krzyszkowska, O. (ed.). *Cretan offerings: studies in honour of Peter Warren*. British School of Athens, Londres, pp. 169-187.
- Krzyszkowska, A., 2002: *Les cultes privés à Pompéi*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.

- La Rocca, E., 2008: *Lo spazio negato. La pittura di paesaggio nella cultura artistica greca e romana*. Electa, Milán.
- La Rocca, E.; De Vos, A. y De Vos, M., 1976: *Guida archeologica di Pompei*. Mondadori, Milán.
- Laidlaw, A., 1985: *The First Style in Pompeii: Painting and Architecture*. L'Erma di Bretschneider, Roma.
- Lambert, M., 2005: “The invention of racism in classical antiquity”, *The Classical Review*, 55, pp. 658-662.
- Lampela, A., 1998: *Rome and the Ptolemies of Egypt. The development of their political relations (273-80 B. C.)*. Societas Scientiarum Fennica, Helsinki.
- Lamuà Estañol, M., 2011: “Okeanos, el mar y el titán. Entre geografía, filosofía y religión”, en: Costa Solé, A.; Palahí Grimal, D. y Vivó i Codina, D. (eds.). *Aquae Sacrae. Agua y sacralidad en la Antigüedad*. Universidad de Gerona, Gerona, pp. 193-206.
- Langlands, R., 2006: *Sexual Morality in Ancient Rome*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Lanzone, R. V., 1974: *Dizionario di Mitologia Egizia. Vol. I*. J. Benjamins B.V., Amsterdam.
- Lauter-Bufe, H., 1970: *Zur Stilgeschichte der figürlichen pompejanischen Fresken*. Druck Hogl, Erlangen.
- Lauter-Bufe, H., 1987: *Die Geschichte des sikeliotisch-korinthischen Kapitells. Des sogenannte italienisch-republikanische Typus*. Verlag Philipp von Zabern, Mainz.
- Lauter, H., 1979: “Bemerkungen zur späthellenistischen Baukunst in Mittelitalien”, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 94, pp. 390-459.
- Lauter, H., 1986: *Die Architektur des Hellenismus*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Lavagne, H., 1995: “Le paysage: la nature entre les dieux et les morts”, en: Lavagne, H.; De Balanda, E. y Uribe Echeverría, A. *Jeunesse de la Beauté. Le peinture romaine Antique*. Ars Latina, París, pp. 58-59.

- Lavin, I., 1963: “The hunting mosaics of Antioch and their sources. A Study of Compositional Principles in the Development of Early Mediaeval Style”, *Dumbarton Oaks Papers*, XVII, pp. 179-286.
- Leach, E. W., 1993: “The entrance room in the House of *Iulius Polybius* and the nature of the Roman *vestibulum*”, en: Moormann, E. (ed.). *Functional and spatial analysis of wall painting: Proceedings of the 5th International Congress of Ancient Wall Painting, Amsterdam 1992*. Stichting BABESCH, Leiden, pp. 23-33.
- Leach, E. W., 1997: “*Oecus* on *Ibycus*: Investigating the vocabulary of the Roman house”, en: Bon, S. E. y Jones, R. (eds.). *Sequence and space in Pompeii*. Oxbow Books, Oxford, pp. 50-72.
- Leca, A. P., 1986: *La medicina egizia ai tempi dei Faraoni*. Ciba-Geigy Edizioni, Roma.
- Leclant, J., 1983-84: “Un aspect des influences alexandrines en Gaule: les scènes nilotiques exhumées en France”, en: Bonacasa, N. y Di Vita, A. (eds.). *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani, Vol. III*. L’Erma di Bretschneide, Roma, pp. 440-444.
- Lehmann, P. W., 1953: *Roman Wall Paintings From Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*. Mass, Cambridge.
- Lévêque, P., 2005: *El mundo helenístico*. Paidós, Barcelona.
- Levi, D., 1941: “The Evil Eye and the Lucky Hunchback”, en: Stillwell, R. (ed.). *Antioch-on-the-Orontes*. Princeton University Press, Princeton, pp. 220-232.
- Levi, D., 1971: *Antioch mosaic pavements. Vol. I*. L’Erma di Bretschneider, Roma.
- Lewis, D. M.; Boardman, J. y Hornblower, S., 1994: *Cambridge Ancient History Vol. 6: The Fourth Century BC*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Leyenaar-Plaisier, P. G., 1984: “Smyrne et la culture hellénistique”, *Dossiers d’Archéologie*, n° 81, pp. 69-80.
- Liddell, H. G.; Scott, R. y McKenzie, R., 1968: *A Greek-English Lexicon*. Oxford University Press, Oxford.
- Lillian Bartlett, T., 2015: “A Bronze Hellenistic Dwarf in the Metropolitan Museum”, *Metropolitan Museum Journal*, 50, pp. 92–101.

- Ling, R., 1977: “Studius and the Beginnings of Roman Landscape Painting”, *The Journal of Roman Studies*, vol. 67, pp. 1-16.
- Ling, R., 1991: *Roman Painting*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Ling, R., 1993: “The paintings of the Colombarium of Villa Doria Pamphili”, en: Moormann, E. M. (ed.). *Functional and spatial analysis of wall painting: Proceedings of the 5th International Congress of Ancient Wall Painting, Amsterdam 1992*. Stichting BABESCH, Leiden, pp. 127-135.
- Ling, R. y Ling, L., 2005: *The Insula of the Menander at Pompeii. Volume II: The Decorations*. Clarendon Press, Oxford.
- Lloyd, A. B., 2000: “The Ptolemaic Period (332-30 B. C.)”, en: Shaw I. (ed.). *The Oxford History of Ancient Egypt*. Oxford University Press, Oxford, pp. 479-483.
- Lloyd, A. B. (ed.), 2010: *A Companion to Ancient Egypt*. Wiley-Blackwell, Oxford.
- Lo Porto, F. G., 1978: “Le importazioni della Grecia dell’Est in Puglia”, en: V. V. A. A., *Les céramiques de Grèce de l’Est et leur diffusion en Occident. Centre Jean Bérard-Institut Français de Naples. 6-9 Julliet 1976*. Centre national de la recherche scientifique, Paris-Nápoles, pp. 131-136.
- Lomas, K.; Gardner, A. y Herring, E., 2013: “Creating ethnicities and identities in the roman world”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement*, 120, pp. 1-10.
- Longfellow, B., 2018: “Spolia as Strategy in the Early Roman Empire: Reused Statues in Augustan Rome”, en: Bell, S. W. y Holland, L. L. (eds.). *At the Crossroads of Greco-Roman History, Culture, and Religion: Papers in Memory of Carin M. C. Green*. Oxford Archaeopress Publishing Ltd., Summertown, pp. 203-216.
- López Barja de Quiroga, P. y Lomas Salmonte, F. J., 2004: *Historia de Roma*. Akal, Madrid.
- Lynch, K. M., 2011: *The Symposium in Context: Pottery from a Late Archaic House near the Athenian Agora*. American School of Classical Studies at Athens, Princeton- New Jersey.
- Mackowiak, K., 2008: “L’Iconographie des Pygmées d’une rive à l’autre de la Méditerranée. Influences et évolution d’un theme”, *Ktema* 33, pp. 281-298.
- Maderuelo, J., 2005: *El paisaje. Génesis de un concepto*. Abada, Madrid, 2005.

- Maderuelo, J., 2007: *Paisaje y arte*. Abada, Madrid, 2007.
- Madurga Azores, L. e Íñiguez Berrozpe, L., 2018: “Nuevos datos para la investigación sobre la pintura mural romana de etapa augústea procedentes de la arqueología de urgencia”, *Actas del I Congreso Nacional de Arqueología Profesional, 4, 5 y 6 abril 2017*. Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias de Aragón, Zaragoza, pp. 521-525.
- Magaldi, E., 1935: “Gli studi pompeiani e il loro orientamento futuro”, *Rivista di Studi Pompeiani*, pp. 1-88.
- Maiuri, A., 1931: *La Villa dei Misteri*. Istituto Poligrafico dello Stato, Roma.
- Maiuri, A., 1932: *La Casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria*. Libreria dello Stato, Roma.
- Maiuri, A., 1938: “Le pitture delle Case di “*M. Fabius Amandio*”, del “*Sacerdos Amandus*” e di “*P. Cornelius Teges*” (Reg. I, Ins. 7)”, *Monumenti della Pittura Antica scoperti in Italia. Sezione Terza: La Pittura Ellenistico Romana, Fasc. II*. Istituto Poligrafico dello Stato, Roma.
- Maiuri, A., 1938b: “Le pitture della Casa di P. Cornelius Tages”, *Monumenti della Pittura Antica scoperti in Italia. Sezione Terza: La Pittura Ellenistico Romana, Fasc. III*. Istituto Poligrafico dello Stato, Roma.
- Maiuri, A., 1942: *L'ultima fase edilizia di Pompei*. Istituto di Studi Romani, Roma.
- Maiuri, A., 1955: “Una nuova pittura nilotica a Pompei”, *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei*, serie 8, vol. 7, fasc. 2.
- Malaise, M., 1972a: *Inventaire préliminaire des documents égyptiens découvertes en Italie*. Brill, Leiden.
- Malaise, M., 1972b: *Les conditions de pénétration et de diffusion des cultes égyptiens en Italie*. Brill, Leiden.
- Malaise, M., 1984: “La diffusion des cultes égyptiens dans les provinces européennes de l'Empire romain”, *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II, 17.3, pp. 1615-1691.
- Malaise, M., 1989: “Bès et Béset: naissance et métamorphoses d'un démon et d'une démons dans l'Égypte ancienne”, en: Limet, H. y Ries, J. (eds.). *Anges et démons. Actes du Colloque de Liège et de Louvain-la-Neuve, 25-26 novembre 1987*. Centre d'Histoire des Religions, Louvain-la-Neuve, pp. 53-70.

- Malaise, M., 1990: “Bès et les croyances solaires”, en: Israelitt-Grohl, S. (ed.), *Studies in Egyptology Presented to Miriam Lichtheim II*. Eisenbraun, Jerusalén, pp. 680–729.
- Malaise, M., 2004: “Isis en Occident: Thèmes, questions et perspectives d’un colloque”, en: Bricault, L. (ed.). *Isis en Occident. Actes du IIème Colloque International sur les Études Isiaques, Lyon III, 16-17 Mai 2002*. Brill, Leiden-Boston, pp. 479-490.
- Manfredi, V. M., 2010: “La maschera di Dioniso”, en: La Rocca, E. (ed.). *Il sorriso di Dioniso*. Allemandi, Roma, pp. 15-26.
- Manley, D. y Abdel-Hakim, S. (eds.), 2015: *A Nile Anthology*. The American University in Cairo Press, El Cairo-Nueva York.
- Marcatilli, F., 2015: “Primo stile e cultura della *Luxuria*”, en: La Torre, G. F. y Torelli, M. (eds.). *Pittura ellenistica in Italia ed in Sicilia. Linguaggi e tradizioni. Atti del Convegno di studi (Messina, 24-25 settembre 2009)*. Latomus, Bruselas, pp. 415-424.
- Marco Simón, F., 1993: “*Feritas celtica*: Imagen y realidad del bárbaro clásico”, en: E. Falqué y F. Gascó (eds.), *Modelos ideales y prácticas de vida en la Antigüedad clásica*, Sevilla, pp. 141-166.
- Marco Simón, F., 2010: “From Thessalos of Tralles to Nicagoras of Athens: religious pilgrimae to Egypt in the Roman Empire”, en: Marco Simón, F.; Pina Polo, F. y Remesal, J. (eds.). *Viajeros, peregrinos y aventureros en el mundo antiguo*. Instrumenta, Barcelona, pp. 227-240.
- Marinatos, S., 1986: *Kreta und das Mykenische Hellas*. Hirmer, Múnich.
- Markiewicz, T., 2008: “Bocchoris the Lawgiver -or was He Really?”, *Journal of Egyptian History*, 1, pp. 309-330.
- Markoe, G., 1985: *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and Mediterranean*. University of California, Berkeley.
- Marucchi, O., 1895: “Nuove osservazioni sul mosaico di Palestrina”, *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma*, 23, pp. 26-38.
- Marucchi, O., 1904: “Nuovi studi sul tempio della Fortuna in Praeneste e sopra i suoi mosaici”, *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma*, 32, pp. 233-283.

- Marucchi, O., 1907: “Il tempio della Fortuna prenestina secondo il restauro di nuove indagini e di recentissime scoperte”, *Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma*, 35, pp. 275-324.
- Marzano, A., 2014: “Roman gardens, military conquests and elite self-representation”, en: Coleman, K. (ed.). *Le jardin dans l'Antiquité*. Entretiens sur l'antiquité classique (LX). Fondation Hardt, Geneva, pp. 195-244.
- Maspero, G. 1879: “Les peintures des tombeaux égyptiens et la mosaïque de Palestrine”, *Gazette archéologique*, 5, pp. 77-85.
- Mastrocinque, A., 2011: “Kronos, Shiva & Asklepios: Studies in Magical Gems and Religions of the Roman Empire”, *Transactions of the American Philosophical Society*, vol. 101, n° 5, pp. i-130.
- Mathieu, R., 1990: “Le Combat des grues et des Pygmées”, *L'Homme*, vol. 30, n° 116, pp. 55-73.
- Matranga, P., 1852: *La città di Lamo stabilita in Terracina secondo la descrizione di Omero e due degli antichi dipinti già ritrovati sull'Esquilino*. Tipografia della reverenda Camera Apostolica, Roma.
- Mau, A., 1879: “Scavi di Pompei 1879”, *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica per l'anno 1879*, pp. 265-266.
- Mau, A., 1879b: *Pompejanische Beiträge*. Druk und Verlag von G. Reimer, Berlin.
- Mau, A., 1881: *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica per l'anno 1881*, pp. 24-25.
- Mau, A., 1882: *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*. Druk und Verlag von G. Reimer, Berlin.
- Mau, A., 1887: “Scavi di pompeii 1885-86: Reg. 8. ins. 2 n. 38. 39: Casa di Giuseppe II”, *Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts, Römische Abteilung*, 2, pp. 110-138.
- Mau, A., 1900: *Pompeji in Leben und Kunst*. Engelmann, Leipzig.
- Mau, A., 1908: *Pompeji in Leben und Kunst*. W. Engelmann, Leipzig.
- McCoskey, D. E., 2012: *Race: Antiquity and its legacy*. Oxford University Press, Oxford.
- McDaniel, W. B., 1932: “A fresco picturing pygmies”, *American Journal of Archaeology*, Vol. 36, n° 3, pp. 260-271.

- McGinn, T. A. J., 2003: *Prostitution, Sexuality, and the Law in Ancient Rome*. Oxford University Press, Oxford.
- McKay, A. G., 1975: *Houses, Villas and Palaces in the Roman World*. Cornell University Press, Ithaca.
- McKenzie, J., 2010: *The Architecture of Alexandria and Egypt (300 B. C.-A. D. 700)*. Yale University Press, New Haven.
- Meeks, D., 1992: “Le nom de Bès et ses implications mythologiques”, en: Luft, U. (ed.). *Intellectual Heritage of Egypt. Studies presented to László Kákósy by friends and colleagues on the occasion of his 60th birthday. Studia Aegyptiaca XIV*. La chaire d’Égyptologie (ELTE), Budapest, pp. 423-436.
- Meeks, D., 2003: “Locating Punt”, en: O’Connor, D. B. y Quirke, S. G. J. (eds.). *Mysterious Lands (Encounters with Ancient Egypt)*. University College London Press, Londres, pp. 53-80.
- Melogno Neves, P., 2006: “El Museo de Alejandría: centro de preservación y difusión de la cultura griega en época helenística”, *Ábaco. Revista de cultura y ciencias sociales*, nº 48, pp. 100-129.
- Merkelbach, R., 1988: “Eine Acclamation als Hesies-Osiris (Pap. Oxy. 41)”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 72, pp. 65-66.
- Merrillees, R. S., 1972: “Aegean Bronze Age Relations with Egypt”, *American Journal of Archaeology*, vol. 76, nº 3, pp. 281-294.
- Merrillees, R. S., 1973: “Mycean Pottery from the Time of Akhenaton in Egypt”, en: Karageorghis, V. (ed.). *Acts of the International Archaeological Symposium: The Mycenaean in the Eastern Mediterranean. Nicosia, 27th March-2nd April 1972*. Zavallis Press, Nicosia, pp. 175-186.
- Merrills, A., 2017: *Roman Geographies of the Nile. From the late Republic to the early Empire*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Meyboom, P. G. P., 1995: *The Nile Mosaic of Palestrina. Evidence of Egyptian Religion in Italy*. Brill, Leiden-Nueva York-Köln.
- Meyboom, P. G. P., 2001: “Wandeligen rond het huis van Augustus op de Palatijn te Rome”, *Lampas*, 34, pp. 164-189.
- Meyboom, P. G. P. y Versluys, M. J., 2007: “The meaning of dwarfs in nilotic scenes”, en: Bricault, L; Versluys, M. J. y Meyboom, P. G. P. *Nile into Tiber:*

Egypt in the Roman World. Proceedings of the IIIrd International Conference of Isis Studies, Leiden, May 11-14 2005. Brill, Leiden, pp. 170-208.

- Meyer-Dietrich, E., 2009: “Dance”, en: Dieleman, J. y Wendrich, W. (eds.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. Consultada online: <https://escholarship.org/uc/item/5142h0db>.
- Michel, D., 1990: *Casa dei Ceii (I 6, 15)*. Hirmer Verlag, Munich.
- Mielsch, H., 2001: *Römische Wandmalerei*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Mingazzini, P., 1954: “Note di topographia prenestina. L’ubicazione dell’Antro delle Sorti”, *Archeologia Classica*, pp. 295-301.
- Mitchell, L., 2007: *Panhellenism and the Barbarian in Archaic and Classical Greece*. Classical Press of Wales, Swansea.
- Moffitt, J. F., 1997: “The Palestrina Mosaic with a Nile scene. Philostratus and Ekphrasis, Ptolemy and Chorographia”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 60, pp. 227-247.
- Mol, E., 2015: *Egypt in material and mind: the use and perception of Aegyptiaca in Roman domestic contexts of Pompeii*. Tesis Doctoral. Universidad de Leiden (Leiden, Países Bajos). Disponible en: <https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/handle/1887/33706>.
- Molcho, M., 2014: “Crocodile breeding in the crocodile cults of the graeco-roman Fayum”, *The Journal of Egyptian Archaeology*, vol. 100, pp. 181-193.
- Mols, S. T. A. M. y Moormann, E. M., 1993-94: “*Ex parvo crevit*. Proposta per una lettura iconografica della Tomba di Vestorius Priscus fuori Porta Vesuvio a Pompei”, *Rivista di Studi Pompeiani*, VI, pp. 15-52.
- Monceaux, P., 1891: “La légende des pygmées et les nains de l’Afrique équatoriale”, *Revue Historique*, t. 47, fasc. 1, pp. 1-64.
- Montero Cartelle, E., 1990: *Grafitos amatorios pompeyanos. Priapeos. La Velada de la Fiesta de Venus*. Gredos, Madrid.
- Montet, P., 1952: “Ptah Patèque et les orfèvres”, *Revue Archéologique*, vol. 40, pp. 1-11.
- Montet, P., 1957-61: *Géographie de l’Égypte Ancienne. Vols. I-II*. Imprimerie Nationale, Paris.
- Moorehead, A., 1986: *El Nilo azul*. Serbal, Barcelona.

- Moorehead, A., 2003: *El Nilo blanco*. Alba, Barcelona.
- Moormann, E. M., 1988: *La pintura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica*. Van Gorcum, Assen.
- Moormann, E. M., 2005-2006: “Jews and Christians at Pompeii in Fiction and Faction”, en: Mucznick, S. (ed.). *Kalathos: Studies in Honour of Asher Ovadiah*. University of Tel-Aviv. Tel-Aviv University, Tel-Aviv, pp. 53-55.
- Moormann, E. M., 2007: “The Temple of Isis at Pompeii”, en: Bricault, L.; Versluys, M. J. y Meyboom, P. G. P. (eds.). *Nile into Tiber: Egypt in the Roman World. Proceedings of the IIIrd International Conference of Isis Studies, Faculty of Archaeology, Leiden University, May 11–14, 2005*. Brill, Leiden, pp. 137–154.
- Moreno Cartelle, E., 1991: *El latín erótico: aspectos léxicos y literarios*. Publicaciones Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Moreno, P., 1994: “Antiphilos (s.v.)”, en: *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale: Secondo supplemento*. Istituto della enciclopedia italiana, Roma. Consultado online: https://www.treccani.it/enciclopedia/antiphilos-2_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/.
- Morgan, L., 1988: *The miniature wall paintings from Thera: a study in Aegean culture and iconography*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Morris, I., 2005: “Mediterraneanization”, en: Malkin, I. (ed.). *Mediterranean Paradigms and Classical Antiquity*. Routledge, Londres-Nueva York, pp. 30-55.
- Morris, I., 2009: “The Eighth-Century Revolution”, en: Raaflaub, K. A. y Van Wees, H. (eds.). *A Companion to Archaic Greece*. Blackwell, Oxford-Malden, pp. 64-80.
- Moscati, S., 1999: *The World of the Phoenicians*. Phoenix Giant, Londres.
- Mostalac Carrillo, A., 1992: “La pintura romana en España: estado de la cuestión”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 4, pp. 9-22.
- Mostalac Carrillo, A. y Guiral Pelegrín, C., 1994: “*Pictores et albarii* en el mundo romano”, *Cuadernos emeritenses*, nº 8, pp. 137-158.
- Mostalac Carrillo, A. y Guiral Pelegrín, C., 2008: “Reexcavando Pompeya”, *A distancia*, nº 1, pp. 59-68.
- Mouriki, D., 1983: “Revival Themes with Elements of Daily Life in Two Palaeologan Frescoes Depicting the Baptism”, en: Mango, C. A.; Pritsak, O. y

- Pasicznyk, U. M. (eds.). *Okeanos: Essays presented to Ihor Ševčenko on his Sixtieth Birthday by his Colleagues and Students*. Harvard Ukrainian studies, vol. 7. Cambridge University Press, Cambridge, pp. 458-488.
- Müller, M., 2016: “Among the Priests of Elephantine Island. Elephantine Island Seen from Egyptian Sources”, *Die Welt Des Orients*, vol. 46, n° 2, pp. 213-243.
 - Muñoz-Delgado de Mata, C., 2016: “Los jardines de la Roma Clásica: imagen de poder y mecenazgo”, *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra*, 24, pp. 1-20.
 - Napo S. C., 2008: “I triclinia di Murecine”, en: Vössing, K. (ed.). *Das römische Bankett im Spiegel der Altertumswissenschaften: Internationales Kolloquium 5/6 Oktober 2005, Schloss Mickeln, Düsseldorf*. Franz Steiner Verlag, Stuttgart, pp. 55-68.
 - Nater, G., 2011: “Le Nil: histoire d’Eau, d’animaux et de divinités”, en: Hairy, I. (dir.). *Du Nil à Alexandrie. Histoires d’Eaux. Exposition au musée de Tessé du 26 novembre 2011 au 27 mai 2012*. Centre d’Études Alexandrines, Alejandría, pp. 78-79.
 - Ndiaye, E., 2005: “L’étranger «barbare» à Rome: essai d'analyse sémique”, *L’Antiquité Classique*, 74, pp. 119-135.
 - Nenna, M. D., 2008: “Un bol en verre peint du Ier siècle après J.-C. à représentation nilotique”, *Journal of Glass Studies*, vol. 50, pp. 15-29.
 - Neudecker, R., 2006: s. v. “*Grylloi*”, en: Cancik, H.; Schneider, H.; Salazar, C. F.; Landfester, M. y Gentry, F. G. (eds). *Brill’s New Pauly online*. Consulted online on 16 June 2021 <http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e500150>.
 - Neuerburg, N., 1965: *L’architettura delle fontane e dei ninfei nell’Italia antica*. G. Macchiaroli, Nápoles.
 - Niccolini, F., 1854-1896: *Le case e i monumenti di Pompei disegnati e descritti*, 4 vols. Nápoles.
 - Nowicka, M., 1969: *La maison privée dans l’Égypte ptolémaïque*. Zakład Narodowy Imienia Ossolineum, Wrocław.
 - O’Connor, D., 1994: *Ancient Nubia: Egypt’s Rival in Africa*. University of Pennsylvania Press, Filadelfia.

- O’Sullivan, T. M., 2007: “Walking with Odysseus: The Portico Frame of the Odyssey Landscapes”, *The American Journal of Philology*, vol. 128, nº 4, pp. 497-532.
- Oettel, A., 1996: *Fundcontexte römischer Vesuv Villen im Gebiet um Pompeji. Die Ausgrabungen von 1894 bis 1908*. Verlag Philipp von Zabern, Mainz.
- Orlandini, P., 1956: “Sicilia. XVII. Gela. Ritrovamenti vari. I. Molino a Vento. Scoperta di una stipe votiva arcaica”, *Notizie degli Scavi di Antichità*, 10, pp. 205-217.
- Orlin, E. M., 2007: “Augustan Religion and the Reshaping of Roman Memory”, *Arethusa*, 40, pp. 73-92.
- Orlin, E. M., 2008: “Octavian and Egyptian Cults: Redrawing the Boundaries of Romanness”, *The American Journal of Philology*, vol. 129, nº 2, pp. 231–253.
- Orsi, P. y Cavalleri, F. S., 1889: “Megara Hyblaea, Storia, Topografia, Necropoli e Anathemata”, en: VV. AA., *Monumenti Antichi I*. Milán-Roma.
- Ovadiah, A. y Mucznik, S. “Mito y realidad en la batalla entre los pigmeos y las grullas en el mundo griego y romano”, *Gerión. Revista De Historia Antigua*, nº 35(1) (2017), pp. 151-166.
- Overbeck, J., 1884: *Pompeji in seinen Gebäuden, Altertümern und Kunstwerken dargestellt*. Salzwasser-Verlag, Leipzig.
- Omlandson, J., 2013: “Dissing the egyptians: legal, ethnic, and cultural identities in Roman Egypt”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement* 120, pp. 213–247.
- Padró, J., 1978: “El déu Bes: introducció al seu estudi”, *Fonaments*, I, pp. 19-41.
- Padró, J., 2014: “Set, Tueris y Osiris. Notas sobre la Historia del Nomo Oxirrinquita”, en: Duplá, A.; Escribano, M. V.; Sancho, L. y Villacampa, M. A. (eds.). *Miscelánea de estudios en homenaje a Guillermo Fatás Cabeza*. Institución Fernando el Católico, Zaragoza, p. 561-568.
- Pappa, E., 2013: *Early Iron Age Exchange in the West: Phoenicians in the Mediterranean and the Atlantic Ancient Near Eastern Studies*. Peeters, Leuven.
- Pappalardo, U., 2008: *The Splendor of Roman Wall Painting*. Arsenale, Verona.
- Parker, H. N., 1997: “The teratogenic grid”, en: Hallett, J. P. y Skinner, M. B. (eds.). *Roman Sexualities*. Princeton University Press, Princeton, pp. 47-65.

- Peacock, D., 2000: “The Roman Period (30 B. C.-A. D. 311)”, en: Shaw, I. (ed.). *The Oxford History of Ancient Egypt*. Oxford University Press, Oxford, pp. 422-445.
- Pelegrín Campo, J., 2005: “Polibio, Fabio Píctor y el origen del etnónimo “celtíberos””, *Gerión*, vol. 23, nº 1, pp. 115-136.
- Pemunta, N. V., 2013: “The Governance of Nature as Development and the Erasure of the Pygmies of Cameroon”, *GeoJournal*, vol. 78, pp. 353–371.
- Pensabene, P., 2012: “Arredo statuario del Canopo di Villa Adriana”, en: Ghini, G. (A cura di). *Lazio e Sabina 7. Atti del Convegno Settimo Incontro di studi sul Lazio e la Sabina, Roma, 9-11 marzo 2010*. Quasar, Roma, pp. 17-32.
- Pérez Accino, J. R., 1997: “Egipto y el corredor siro-Palestino. Fisuras en el paradigma”, en: García Moreno, L. A. y Pérez Largacha, A. (eds.). *Egipto y el exterior. Contactos e influencias. Aegyptiaca Complutensia III*. Universidad de Alcalá de Henares, Madrid, pp. 67-85.
- Pérez Largacha, A., 1999: “Egipto y Nubia. Comercio e ideología”, *ISIMU: Revista sobre Oriente Próximo y Egipto en la antigüedad*, 2, pp. 411-423.
- Pernice, E., 1932: *Die hellenistische Kunst in Pompeji, V. Hellenistische Tische, Zisternenmündungen, Beckenuntersätze, Altäre und Truhen*. De Gruyter, Berlín.
- Pernice, E., 1938: *Die hellenistische Kunst in Pompeji, VI. Pavimente und figürliche Mosaiken*. De Gruyter, Berlín.
- Perrin, Y., 1985: “Un motif décoratif exceptionnel dans le IVe style: le bandeau a rinceaux”, *Revue Archéologique*, Nouvelle Série, Fasc. 2, pp. 210-211.
- Persi, C. “*Finis Africae*: The Nilotic Mosaic at Praeneste”, sin publicar. Disponible en: <https://pdfcoffee.com/quotfinis-africaequot-the-nilotic-mosaic-at-praeneste-pdf-free.html>.
- Pestman, P. W., 1981: *A Guide to the Zenon Archive. Vol. I. Lists and Surveys*. Brill, Leiden.
- Peters, W. J. T., 1963: *Landscape in romano-campanian mural painting*. Assen, Amsterdam.
- Peters, W. J. T., 1993: “Le paysage dans la peinture murale de Campanie”, en: De Franciscis, A. *La Peinture de Pompéi: témoignages de l'art romain dans la zone ensevelie par Vésuve en 79 ap. J.-C.* Hazan, París, pp. 277-291.

- Peyronel, L., 2020: “Mediterranean Interconnections: Weaving Technologies during the Middle Bronze Age”, en: Quillien, L. y Sarri, K. (eds.). *Textile Workers: Skills, Labour and Status of Textile Craftspeople Between the Prehistoric Aegean and the Ancient Near East*. Austrian Academy of Sciences Press, Viena, pp. 45-58.
- Phillips, K. M., 1962: *The Barberini Mosaic: sunt hominum animaliumque complures imagines*. Tesis Doctoral. Universidad de Princeton (Nueva Jersey, Estados Unidos). Ann Arbor, Michigan.
- Picard, G. C., 1977: “Origine et signification des fresques architectoniques romano-campaniennes dites de second style”, *Revue Archéologique*, pp. 231-252.
- Pina Polo, F., 1991: “Cicerón contra Clodio: el lenguaje de la invectiva”, *Gerión*, 9, pp. 131-150.
- Pitassi, M., 2012: *The Roman Navy. Ships, men & warefare (350 BC-AD 475)*. Seaforth, Barnsley.
- Pleyte, W., 1998: *Chapitres supplémentaires du Livre des Morts 162 à 174 publiés d'après les Monuments de Leide, du Louvre et du Musée Britannique*. Brill, Leiden.
- Pociña, A., 1975: “Recursos dramáticos primordiales en la comedia popular latina”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 8, pp. 239-275.
- Pollini, J., 2018: “Contact Points: The Image and Reception of Egypt and Its Gods in Rome”, en: Spier, J.; Potts, T. y Cole, S. E. (eds.). *Beyond the Nile. Egypt and the Classical World*. J. Paul Getty Museum Publications, Los Ángeles, pp. 211-217.
- Pollitt, J. J., 1989: *El arte helenístico*. Nerea, Madrid.
- Pomey, P., 1997: *La Navigation dans l'Antiquité*. Édisud, La Calade.
- Pomey, P., 2015: “La batellerie nilotique gréco-romaine d'après la mosaïque de Palestrina”, en: Pomey, P. (ed.). *La batellerie égyptienne. Archéologie, histoire, ethnographie*. Centre d'Études Alexandrines, Alejandría, pp. 156-158.
- Pons, E., 2009: “El papel de los metales en las transacciones comerciales entre Egipto y otros países”, *Aula orientalis: Revista de Estudios del Próximo Oriente Antiguo*, vol. 27, nº 1, pp. 77-104.
- Portugali, Y. y Knapp, A. B., 1985: “Cyprus and the Aegean: A spatial analysis of interaction in the 17th-14th centuries B. C.”, en: Knapp, A. B. y Stech, T. (eds.).

- Prehistoric Production and Exchange: The Aegean and Eastern Mediterranean.* University of California Press, Los Angeles, pp. 44-78.
- Préaux, C., 1989: *El mundo helenístico. Grecia y Oriente desde la muerte de Alejandro hasta la conquista de Grecia por Roma (323-146 a. C.)*. Labor, Barcelona.
 - Prell, S., 2009: “Der Nil, Seine Überschwemmung Und Sein Kult in Ägypten”, *Studien Zur Altägyptischen Kultur*, 38, pp. 211–257.
 - Presuhn, E., 1878: *Pompeji. Die neuesten Ausgrabungen von 1874 bis 1878 für Kunst-und Altertumsfreunde*. Weigel, Leipzig.
 - Prontera, F., 1985: “Pittura e Cartografia”, en: V. V. A. A. *Ricerche di Pittura Ellenistica. Lettura e interpretazione della produzione pittorica dal IV secolo a. C. all’Ellenismo*. Quasar, Roma, pp. 137-138.
 - Purcell, N., 2012: “Rivers and the Geography of Power”, *Pallas*, 90, pp. 373-387.
 - Quibell, J. E., 1907: *Excavation at Saqqara 1905-1906*. Nabu Press, El Cairo.
 - Ramsby, T. R. y Severy-Hoven, B., 2007: “Gender, sex, and the domestication of the Empire in art of the Augustan age”, *Arethusa*, 40, no. 1, pp. 43–71.
 - Ranke, H., 1935: *Die Ägyptische Personennamen. Vol. I. Verzeichnis der Namen*.
 - Rauch, M., 1999: *Bacchische Themen und Nilbilder auf Campanareliefs*. M. Leidorf, Berlín.
 - Redaelli, S., 2014: “Il catalogo nautico del mosaico di Althiburos. Considerazioni sulle fonti testuali”, *Sylloge epigraphica Barcinonensis*, nº 12, pp. 105-144.
 - Redford, D. B., 1992: *Egypt, Canaan and Israel in Ancient Times*. Princeton University Press, Princeton.
 - Redford, D. B., 2006: *From Slave to Pharaoh. The Black Experience of Ancient Egypt*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.
 - Redon, B., 2012: “L’identité grecque de Naucratis. Enquête sur la fabrication de la mémoire d’une cite grecque d’Égypte aux époques hellénistiques et romaine”, *Revue des Études grecques*, vol. 125, pp. 55-93.
 - Reeves, N., 2015: “A rare Mechanical Figure from Ancient Egypt”, *Metropolitan Museum Journal*, vol. 50, pp. 42-61.
 - Reinach, S., 1922: *Répertoire des peintures grècs et romaines*. E. Leroux, París.
 - Richlin, A., 1992: *The Garden of Priapus: Sexuality and Aggression in Roman Humor*. Oxford University Press, Oxford.

- Richlin, A., 1993: “Not before Homosexuality: The Materiality of the Cinaedus and the Roman Law against Love between Men”, *Journal of the History of Sexuality*, vol. 3, n° 4, pp. 522-573.
- Richter, G. M. A., 1932: “An Aryballos by Nearchos”, *American Journal of Archaeology*, vol. 36, n° 3, pp. 273-274.
- Ridley, R., 1992: “The Praetor and the Pyramid. The Tomb of Gaius Cestius in History, Archaeology and Literature”, *Bulletino di Archeologia* 13, pp. 1-29.
- Rieth, E., 2008: “Géométrie des formes de carène et construction “sur membrure première” (V^e-XII^e siècles). Une autre approche de l’histoire de l’architecture navale méditerranéenne au Moyen-Âge?”, *Archaeologia Maritima Mediterranea*, 5, pp. 45-68.
- Riggsby, 1997: “Public and private in roman culture: the case of the *cubiculum*”, *Journal of Roman Archaeology*, 10, pp. 36-56.
- Ritner, R., 1989: “Horus on the Crocodiles: A Juncture of Religion and Magic in Late Dynastic Egypt”, en: Allen, J. P. (ed.). *Religion and Philosophy in Ancient Egypt*. Yale Egyptological Seminar, New Haven, pp. 103-117.
- Rizzo, G. E., 1935-37: “Le pitture della “Casa di Livia” (Palatino)”, *Monumenti della Pittura Antica Scoperti in Italia. Sezione Terza: La Pittura Ellenistica Romana, Fasc. III*. Libreria dello Stato, Roma.
- Roberts, J. M., 1976: “Belief in the Evil Eye in World Perspective”, en: Maloney, C. (ed.). *The Evil Eye*. Columbia University Press, Nueva York, pp. 223-278.
- Robins, G., 1996: *Las mujeres en el Antiguo Egipto*. Akal, Madrid.
- Rodà de Llanza, I., 2019: “El color de la piel en Roma”, en: Marco Simón, F.; Pina Polo, F. y Remesal Rodríguez, J. *Xenofobia y Racismo en el Mundo Antiguo*. Universidad de Barcelona, Barcelona, pp. 155-173.
- Rodríguez Neila, J. F., 1986-87: “El impacto del Helenismo en la sociedad y cultura romanas”, *Ifigea, Revista de la sección de Geografía e Historia (Universidad de Córdoba)*, n° 3-4, pp. 41-56.
- Rodziewicz, M., 1992: “On Alexandrian Landscape Paintings”, en: Pugliese Carratelli, G. (dir.). *Roma e l’Egitto nell’Antichità Classica. Atti del I Congresso Internazionale Italo-Egiziano (Cairo, 6-9 febbraio 1989)*. Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma.
- Roger, A., 1997: *Court traité du paysage*. Gallimard, Paris.

- Romano, J. F., 1998: “Notes on the Historiography and History of the Bes-image in Ancient Egypt”, *Bulletin of the Australian Center for Egyptology*, 9, pp. 89-101.
- Romero Reverón, R., 2018: “Aportes al conocimiento anatómico realizados por la Escuela de Medicina de Alejandría”, *Academia Nacional de Medicina de Venezuela*, xxi, (Colección Razetti), pp. 517-526.
- Romizzi, L., 2001: *Ville d’otium dell’Italia antica (II sec. a. C.-I sec. d. C.)*. Edizione Scientifiche Italiane, Nápoles.
- Romizzi, L., 2006: *Programmi decorativi di III e IV stile a Pompei. Un’analisi sociologica ed iconologica*. Loffredo Editore. Nápoles.
- Ronchin, F. C., 2010: “Art, Nature, City, Country, and the Problem of Villa Imitation”, *Rivista di Studi Pompeiani*, 21, pp. 63–75.
- Rostovtzeff, M. I., 1911: “Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft”, *Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts, Römische Abteilung*, 26, pp. 1-186.
- Rostovtzeff, M. I., 1911b: “Die ägyptisierende Pygmaeenlandschaft”, *Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archaeologischen Instituts, Roemische Abtheilung*, pp. 55-72.
- Roulet, A., 1972: *The Egyptian and Egyptianizing Monuments of Imperial Rome*. Brill, Leiden.
- Rouveret, A., 1999: “Géranomachies et parodies guerrières en milieu italique et romain”, en: Mulliez, D. *La transmission de l’image dans l’Antiquité*. Cahiers de la Maison de la Recherche. Université Charles-de-Gaulle, 21, pp. 59-64.
- Rouveret, A., 2004: “*Pictos ediscere mundos*. Perception et imaginaire du paysage dans la peinture hellénistique et romaine”, *Ktema* 29, pp. 325-344.
- Rouveret, A., 2006: “Les paysages de Philostrate”, en: Costantini, M. *Le défi de l’art. Philostrate, Callistrate et l’image sophistique*. Presses universitaires de Rennes, Rennes.
- Rouveret, A., 2013: “Retour à Ithaque: peinture du paysage et de l’intimité domestique à Rome du dernier siècle de la République au début de l’Empire”, *Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 157, pp. 289-312.

- Rudhardt, J., 1971: *Le thème de l'eau primordiale dans la mythologie grecque*. Ed. Francke, Berne.
- Rudhardt, J., 1981: "Du Mythe. De La Religion Grecque et De La Compréhension D'autrui", *Revue Européenne Des Sciences Sociales*, vol. 19, pp. 5-284.
- Rupp, A., 1965: "Der Zwerg in der ägyptischen Gemeinschaft Studien zur ägyptischen Anthropologie", *Chronique d'Égypte*, 40, pp. 260-309.
- Said, S., 2001: "The Discourse of Identity in Greek Rhetoric from Isocrates to Aristides", en: Malkin, I. (ed.). *Ancient Perceptions of Greek Ethnicity*. Harvard University Press, Cambridge, pp. 275-99.
- Salcedo Garcés, F., 2007: "Sexo y poder en la iconografía romana", en: Celestino Pérez, S. (ed.). *La imagen del sexo en la Antigüedad*. Tusquets, Barcelona, pp. 251-273.
- Salvadori, M., 2017: *Horti Picti. Forma e Significato del Giardino Dipinto nella Pittura Romana*. Università degli Studi di Padova, Padua.
- Sampaolo, V., 2006: "L'Iseo Pompeiano", en: De Caro, S. (ed.). *Egittomania. Iside e il Mistero*. Electa, Milán, pp. 87-118.
- Samuels, T., 2015: "Herodotus and the Black Body: A Critical Race Theory Analysis", *Journal of Black Studies*, Vol. 46, pp. 723-741.
- Sandoz, M., 1981: *Pompéi. Travaux et envois des architectes français au 19e siècle. Catalogue de l'exposition à l'École nationale supérieure des beaux-arts, à Paris, et à l'Institut français de Naples en 1981*. Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris.
- Sandri, S., 2017: "Nilometers or: Can you Measure Wealth?", en: Willems, H. y Dahms, J. M. *The Nile: Natural and Cultural Landscape in Egypt*. Verlag, Bielfeld, pp. 193-214.
- Santer, E., 1893: "La pitture parietali del colombario di Villa Pamphili", *Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts, Römische Mitteilungen*, 8, pp. 105-144.
- Sanzi di Mino, M. R., 1998: *La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*. Electa, Milán.
- Sartre, M., 1991: *L'Orient romain. Provinces et sociétés provinciales en Méditerranée orientale d'Auguste aux Sévères (31 av. J.-C.-235 apr. J.-C.)*. Seuil, Paris.

- Scandone, G., 1991: “Les sources égyptiennes”, en: Krings, V. (ed.). *Phoinikeia Grammata. Lire et écrire en Méditerranée*. Prensas Universitarias, Namur, pp. 57-63.
- Scandone, G., 1994: “La cultura egiziana a Biblo attraverso le testimonianze materiali”, en: Acquaro, E.; Mazza, F.; Ribichini, S.; Scandone, G. y Xella, P. (eds.). *Biblo. Una città e la sua cultura*. Consiglio Nazionale delle ricerche, Roma, pp. 37-48.
- Scatozza Höricht, L. A., 1987: *Le terrecotte figurate di Cuma del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*. L'Erma di Bretschneider, Roma.
- Schefold, K., 1952: *Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte*. B. Schwabe, Basel.
- Schefold, K., 1957: *Die Wände Pompejis. Topografisches Verzeichnis der Bildmotive*. W. de Gruyter, Berlín.
- Schefold, K., 1960: “Origins of roman landscape painting”, *The Art Bulletin*, vol. 42, n° 2, pp. 87-96.
- Schefold, K., 1962: *Vergessenes Pompeji: unveröffentlichte Bilder römischer Wanddekorationen in geschichtlicher Folge herausgegeben*. Verlag, Bern-München.
- Schefold, K., 1972: *La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification*. Latomus, Bruselas.
- Scheid, J., 2005: “Augustus and Roman Religion: Continuity, Conservatism, and Innovation”, en: Galinsky, K. (ed.), *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*. Cambridge University Press, Cambridge, pp. 175-193.
- Schmidt, E., 1929: *Studien zum Barberinischen Mosaik in Palestrina*. Heitz, Estrasburgo.
- Schneider, R. M., 2018: “Before the Empire: Egypt and Rome”, en: Spier, J.; Potts, T. y Cole, S. E. (eds.). *Beyond the Nile. Egypt and the Classical World*. J. Paul Getty Museum Publications, Los Ángeles, pp. 203-21.
- Schofield, L. y Parkinson, R., 1994: “Of Helmets and Heretics: A Possible Egyptian Representation of Mycenaean Warriors on a Papyrus from El-Amarna”, *The Annual of the British School of Athens*, 89, pp. 157-170.
- Sear, F. B., 1977: “Roman Wall and Vault Mosaics”, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Roemische Abteilung*, Supl. 23, pp. 1-202.

- Segura Munguía, S., 2005: *Los jardines en la Antigüedad*. Universidad de Deusto, Bilbao.
- Segura Munguía, S. y Torres Ripa, J., 2009: *Historia de las Plantas en el mundo antiguo*. Publicaciones de la Universidad de Deusto, Bilbao.
- Servadei, C., 2005: *La figura di Theseus nella ceramica attica: iconografia e iconologia nel mito nell'Atene arcaica e classica*. Ante Quem, Bolonia.
- Settis, S., 1988: *Le pareti ingannevoli: la villa di Livia e la pittura giardino*. Electa, Milán.
- Settis, S., 2008: *La Villa di Livia. Le pareti ingannevoli*. Electa, Roma.
- Shaw, I. (ed.), 2007: *Historia del Antiguo Egipto*. La esfera de los libros, Madrid.
- Shaw, I. y Nicholson, P., 2008: *The Princeton Dictionary of Ancient Egypt*. Princeton University Press, Princeton.
- Shaw, J. W., 1998: “Kommos in Southern Crete: an Aegean barometer for east-west interconnections”, en: Karageorghis, V. y Stampolidis, N. (eds.). *Eastern Mediterranean: Cyprus-Dodecanese-Crete (16th-6th cent. B. C.)*. University of Crete & A. G. Leventis Foundation, Atenas, pp. 13-27.
- Simon, E. y Zeyl, J., 2020: “Dyonisus” en: Shapiro A. (ed.). *The Gods of the Greeks*. University of Wisconsin Press, Wisconsin, pp. 297-322.
- Simon, E., 2004: “Le Paestan peintre Asteas”, en: Marconi, C. (ed.). *Greek Vases: Images, Contexts and Controversies*. Brill, Leiden, pp. 113-122.
- Sinn, U. *Antike Terrakotten. Kataloge der Staatlichen Kunstsammlungen*. Thiele & Schwarz, Kassel, 1977.
- Snowden, F. M. Jr., 1971: *Blacks in Antiquity. Ethiopians in the Greco-Roman experience*. Oxford University Press, Londres.
- Snowden, F. M., 1993: *Before color prejudice*. Harvard University Press, Harvard.
- Sofia, A., 2005: “La Religione Egizia Nei Frammenti Dell'Archaia e Della Mese”, *Aegyptus*, vol. 85, n° 1/2, pp. 297-324.
- Sogliano, A., 1879a: “Le pitture murali campane scoperte negli anni 1867-1879”, en: *Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio. Vol. II*. Francesco Giannini, Nápoles.
- Sogliano, A., 1879b: en: *Notizie degli Scavi di Antichità*
- Sogliano, A., 1880: *Notizie degli Scavi di Antichità*

- Sogliano, A., 1882: “Pompei”, en: *Notizie degli Scavi di Antichità*
- Sogliano, A., 1896: *Notizie degli Scavi di Antichità*, pp. 424-433.
- Sogliano, A., 1910: *Notizie degli Scavi di Antichità*, pp. 319-324
- Sopenña Genzor, G., 2009: “Mors: una imagen esquivia”, en: Marco Simón, F.; Pina Polo, F. y Remesal, J. (eds.). *Formae mortis: el tránsito de la vida a la muerte en las sociedades antiguas*. Universidad de Barcelona, Barcelona, pp. 253-282.
- Sopenña Genzor, G., 2015: “Ecos sobre voces. Acerca de las mujeres en el mundo celta”, en: Domínguez, A. y Marina, R. M. (eds.). *Género y enseñanza de la Historia*. Sílex, Madrid, pp. 117-136.
- Sopenña Genzor, G. y Ramón Palerm, V., 2002: “Claudio Eliano y el funeral descarnatorio en Celtiberia: reflexiones críticas a propósito de *Sobre la naturaleza de los animales*, X, 22”, *Palaeohispanica*, 2, pp. 227-269.
- Sordi, M. (ed.), 1979: *Conoscenze etniche e rapporti di convivenza nell' antichità*. Vita e pensiero, Milán.
- Sorek, S., 2010: *The Emperor's Needles: Egyptian Obelisks and Rome*. Liverpool University Press, Liverpool.
- Spencer, D., 2010: *Romand landscape: culture and identity*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Spencer, P., 2003: “Dance in Ancient Egypt”, en: Lewis, T. J. *Near Eastern Archaeology*. Vol. 66. American Schools of Oriental Research, Atlanta, pp. 111-121.
- Spinazzola, V., 1953: *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abondanza (anni 1910-1923)*. Vols. I-II. Libreria dello Stato, Roma.
- Stauffer, A., 1991: *Textiles d'Égypte de la collection Bouvier: Antiquité tardive, période copte, premiers temps de l'Islam*. Musée D'Art et D'Histoire, Bern-Freiburg.
- Steingräber, S., 2006: *Abundance of Life: Etruscan Wall Painting*. Paul Getty Museum, Los Ángeles.
- Steinmayer-Schareika, A., 1978: *Das Nilmosaik von Palestrina und eine ptolemäische Expedition nach Äthiopien*. Rudolf Habelt, Bonn.
- Stephens, S., 2002: *Seeing Double. Intercultural Poetics in Ptolemaic Alexandria*. University of California Press, Berkeley.

- Stern, K. B., 2018: *Writing on the Wall: Graffiti and the Forgotten Jews of Antiquity*. Princeton University Press, Princeton.
- Stevenson, W. E., 1975: *The Pathological Grotesque Representation in Greek and Roman Art*. Ann Arbor, Michigan.
- Stewart, P., 2008: *The Social History of Roman Art*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Sutcliffe, J. V. y Parks, Y. P., 1999: *The Hydrology of the Nile*. International Association of Hydrological Sciences, Wallingford.
- Svoronos, J. N., 1914: “*Stylides, ancres, hierae, aphlasta, stoloï, acrostoloï, embola, proembola et totems marins*”, *Journal International d’Archéologie Numismatique*, 16, pp. 81-152.
- Swetnam-Burland, M., 2007: “Egyptian objects, roman contexts: a taste for aegyptiaca in Italy”, en: Bricault, L.; Versluys, M. J. y Meyboom, P. G. P. *Nile into Tiber: Egypt in the Roman World. Proceedings of the IIIrd International Conference of Isis Studies, Leiden, May 11-14 2005*. Brill, Leiden, pp. 113-136.
- Swetnam-Burland, M., 2009: “Egypt Embodied: The Vatican Nile”, *American Journal of Archaeology*, vol. 113, 3, pp. 439-457.
- Swetnam-Burland, M., 2010: “*Aegyptus Redacta: The Egyptian Obelisk in the Augustan Campus Martius*”, *The Art Bulletin*, 92, 3, pp. 135-153.
- Swetnam-Burland, M., 2015: *Egypt in Italy. Visions of Egypt in Roman Imperial Culture*. Cambridge University Press, Nueva York.
- Swinkels, L. J. F., 1984: “Hoe sacraal is deze idylle?”, en: Peters, W. J. T.; Waele, J. A.; Swinkels, L. J. F. y Moormann, E. M. (a cura di). *Om de tuin geleid*. Nijmegen, pp. 40-46.
- Syndram, D., 1999: *Die Ägyptenrezeption unter August den Starken. Der “Apis-Altar” Johann Melchior Dinglingers*. Verlag, Mainz.
- Takács, S. A., 1995: “Alexandria in Rome”, *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 97, pp. 263-276.
- Takács, S. A., 1995b: *Isis and Sarapis in the Roman world*. Brill, Leiden-Nueva York-Köln.
- Taverna, D., 1968: “Sull’origine del nome *Nilo*”, *Aegyptus*, 48, pp. 31-35.
- Thomas, W., 1963: “Herodotus and Diodorus on Egypt”, *Journal of Near Eastern Studies*, vol. 22, 4, pp. 254-258.

- Thompson, L., 1989: *Romans and Blacks*. University of Oklahoma Press, Norman.
- Thonemann, P., 2016: *The Hellenistic Age*. Oxford University Press, Oxford.
- Thonger, C., 1903: *The book of Garden Furniture*. Applewood Books, Bedford.
- Torelli, M., 2015: “Dalla tradizione nazionale al primo stile”, en: La Torre, G. F. y Torelli, M. (eds.). *Pittura ellenistica in Italia ed in Sicilia. Linguaggi e tradizioni. Atti del Convegno di studi (Messina, 24-25 settembre 2009)*. Latomus, Bruselas, pp. 401-414.
- Tortorella, S., 2009: *Pittura di un Impero*. Skira, Milán.
- Tosi, M., 2004: *Dizionario Enciclopedico delle Divinità dell'Antico Egitto. Vol. I. Divinità ed Entità mitologiche-Rituale, Teologie e Feste Oggetti di Culto e Concetti Religiosi*. Ananke, Turín.
- Toynbee, J. M. C., 2013: *Animals in Roman Life & Art*. Pen and Sword Archaeology, Barnsley.
- Tran Tam Tinh, V., 1964: *Essai sur le culte d'Isis à Pompei*. De Boccard, París.
- Tran Tam Tinh, V., 1964b: *Le culte d'Isis à Pompéi*. De Boccard, París.
- Tran Tam Tinh, V., 1971: *Le culte des divinités orientales a Herculanium*. Brill, Leiden.
- Tran Tam Tinh, V., 1972: *Le culte des divinités orientales en Campanie*. Brill, Leiden.
- Tran Tam Tinh, V., 1974: *Catalogue des peintures romaines (Latium et Campanie) du Musée du Louvre*. Éditions des musées nationaux, París.
- Traunecker, C., 1972: “Les rites de l'eau à Karnak d'après les textes de la rampe de Taharqa”, *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale*, 72, pp. 195-248.
- Trentin, L., 2011: “Deformity in the roman imperial court”, *Greece & Rome*, 58, 2, pp. 195–208.
- Trentin, L., 2015: *The Hunchback in Hellenistic and Roman Art*, Londres, Bloomsbury Academic.
- Treue, W. *La conquista de la Tierra*. Ed. Labor, Barcelona, 1948.
- Trinquier, J., 2002: “Localisation et fonction des animaux sauvages dans l'Alexandrie lagide: la question du 'zoo' d'Alexandrie”, *Mélanges de l'école française de Rome*, 114-2, p. 861-919.

- Tybout, E. G., 1989: *Aedificiorum figurae Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*. Gieben, Amsterdam.
- Tybout, R., 2003: “Dwarfs in discourse: the functions of Nilotic scenes and other Roman *Aegyptiaca*”, *Journal of Roman Archaeology*, 16, pp. 505-515.
- Tyldesley, J., 2012: *Myths and Legends of Ancient Egypt*. Penguin, Londres.
- Untermann, J., 1992: “Los etnónimos de la Hispania antigua y las lenguas prerromanas de la Península Ibérica”, *Complutum*, 2-3, pp. 19-23.
- Uribe, P., 2015: *La arquitectura doméstica urbana en el valle medio del Ebro (siglos II a. C.-III p. C.)*. Aquitania, Supplément 35, Burdeos.
- Uscatescu, A., 1994: *Fullonicae y tinctoriae en el mundo romano*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- Vaglieri, D., 1907: “Regione I (Latium et Campania): Palestrina”, *Notizie degli Scavi di Antichità*, pp. 289 y ss.
- Vaglieri, D., 1909: “Preneste e il suo tempio della Fortuna”, en: *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, XXXVII, pp. 212 y ss.
- Valbelle, D., 1990: *Les neuf arcs. L'Égyptien et les Étrangers de la préhistoire à la conquête d'Alexandre*. A. Colin, París.
- Van Aerde, M., 2015: *Egypt and the Augustan Cultural Revolution: an interpretative archaeological overview*, Leiden, Universiteit Leiden.
- Vandersleyen, C. “Le mal de mer”, en: Gabolde, L. (ed.). *Hommages à Jean-Claude Goyon*. Institut Français d'Archéologie Orientale, El Cairo, 2008, pp. 397-398.
- Varone, A., 2001: *Eroticism in Pompeii*. L'Erma di Bretschneider, Roma.
- Varriale, I., 2006: “VIII 16 *Insula Occidentalis* 17. Casa di Maius Castricius”, en: Aoyagi, M. y Pappalardo, U. *Pompei (Regiones VI-VII) Insula Occidentalis*. Valtrend Editore, Nápoles, Vol. I, pp. 421-501.
- Velázquez Brieva, F., 2007: *El dios Bes: de Egipto a Ibiza*. Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera, Ibiza.
- Venit, M. S., 2002: *Monumental Tombs of Ancient Alexandria: The Theater of the Dead*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Ventris, M. y Chadwick, J., 1959: *Documents in Mycenaean Greek*. Cambridge University Press, Cambridge.

- Versluys, M. J., 2000: “Auf ein paar Stücken von Musaico im Hause Massimi. Bemerkungen zu drei römischen Mosaikfragmenten in Madrid”, *Madriider Mitteilungen*, 41, pp. 236-252.
- Versluys, M. J., 2002: *Aegyptiaca Romana. Nilotic Scenes and the Roman Views of Egypt*. Brill, Leiden.
- Versluys, M. J., 2004: “Isis Capitolina and the Egyptian Cults in Late Republican Rome”, en: Bricault, L. (ed.). *Isis en occident: actes du IIème Colloque international sur les études isiaques, Lyon III, 16-17 mai 2002*. Brill, Leiden, pp. 421-48.
- Versluys, M. J., 2018: “Egypt and/in/as Rome”, en: Spier, J.; Potts, T. y Cole, S. E. (eds.). *Beyond the Nile. Egypt and the Classical World*. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, pp. 230-236.
- Versluys, M. J. y Meyboom, P. G. P., 2000: “Les scènes dites nilotiques et les cultes isiaques. Une interprétation contextuelle”, en: Bricault, L. *De Memphis à Rome, Actes du Ier Colloque international sur les études isiaques, Poitiers-Futuroscope, 8-10 avril 1999*. Brill, Leiden, 111-127.
- Vicychl, W., 1957: “Amharique denk “nain”, Egyptien «d-n-g»”, *Annales d'Éthiopie*, 2, pp. 248-249.
- Viola, L., 1879: “Gli scavi di Pompei dal 1873 al 1878”, en: *Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio*. Nápoles, pp. 22-23.
- Virgili, J. (ed.), 2013: *Papiro erótico*. Bibliogemma, Barcelona.
- Visconti, E. Q., 1827: *Opere varie italiane e francesi. Vol I*. Contorchi della Società tip. de' classici italiana. Milán.
- Von Bissing, F. W., 1951: *Raumillusion und Prospekte in der Wandmalerei: ihr vermutlicher aegyptischer Ursprung*. Biblioteca Ambrosiana, Milán.
- Von Blackenhagen, P., 1963: “The Odyssey Frieze”, *Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts, Römische Abteilung*, 70, pp. 100-146.
- Von Blanckenhagen, P. H. y Alexander, C., 1990: *The Augustan Villa at Boscotrecase*. Philipp von Zabern, Mainz-Rhein.
- Von Mercklin, E., 1962: *Antike Figuralkapitellen*. De Gruyter, Berlín.
- Von Premerstein, A., 1894-1980: “Clientes” (s.v), en: Wisowa, G. (ed). *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertums-wissenschaft: neue Bearbeitung*. J. B. Metzler, Stuttgart, pp. 31-34.

- Vout, C., 2013: *Sex on Show. Seeing the Erotic in Greece and Rome*. The British Museum Press, Londres.
- Vout, C., 2018: “Finding the Classical in Hellenistic Greece”, en: Vout, C. *Classical Art: A Life History from Antiquity to the Present*. Princeton University Press, Princeton-Oxford, pp. 20–42.
- V. V. A. A., 1757-1792: *Le pitture Antiche d’Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione. Vols. I-VIII*. Regia Stamperia, Nápoles.
- V. V. A. A., 1833: *Bullettino dell’Istituto di Corrispondenza Archeologica per l’anno 1833*.
- V. V. A. A., 1834: *Bullettino dell’Istituto di Corrispondenza Archeologica per l’anno 1834*.
- V. V. A. A., 1835: *Bullettino dell’Istituto di Corrispondenza Archeologica per l’anno 1835*.
- V. V. A. A., 1876: *Bullettino dell’Istituto di Corrispondenza Archeologica per l’anno 1876*.
- V. V. A. A., 1882: *Notizie degli Scavi di Antichità*.
- V. V. A. A., 1883: *Bullettino dell’Istituto di Corrispondenza Archeologica per l’anno 1883*.
- V. V. A. A., 1927: *Notizie degli scavi di antichità*.
- V. V. A. A., 1929: *Notizie degli scavi di antichità*.
- V. V. A. A., 1981: *Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione* (exhibición catálogo Roma/Pompeya), Multigrafica Editrice, Roma.
- V. V. A. A., 1986: *L’association dionysiaque dans les sociétés anciennes. Actes de la table ronde (Rome, 24-25 mai 1984)*. École française de Rome, Roma.
- V. V. A. A., 1989: *Italienische Reise. Pompejanische Bilder in den Deutschen archaeologischen Sammlungen*. Bibliopolis, Nápoles.
- Wace, A. J. B., 1903-1904: “Grotesques and the Evil Eye”, *The Annual of the British School at Athens*, 10, pp. 103-114.
- Walbank, F. W., 1982: *The Hellenistic World*. Harvard University Press, Cambridge.
- Walker, R., 2016: “The Lie of the Land and Architecture Along the Roman Roads”, en: Walker, R. *Art in Spain and Portugal from the Romans to the Early*

- Middle Ages: Routes and Myths*. Amsterdam University Press, Amsterdam, pp. 31-61.
- Walker, S., 2008: “Cleopatra in Pompeii?”, *Papers of the British School at Rome*, vol. 76, pp. 345-348.
 - Wallace-Hadrill, A., 1988: “The social structure of the Roman house”, *Papers of British School at Rome*, 56, pp. 52-81.
 - Wallace-Hadrill, A., 1994: *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*. Princeton University Press, Princeton.
 - Wallace-Hadrill, A., 2008: *Rome’s Cultural Revolution*. Cambridge University Press, Cambridge.
 - Warsher, T., 1936: *Codex topographicus Pompeianus*. Roma.
 - Watrous, L. V., 1992: *Kommos III: The Late Bronze Age Pottery*. Princeton University Press, Princeton.
 - Wecowski, M., 2014: *The Rise of the Greek Aristocratic Banquet*. Oxford University Press, Oxford-Nueva York.
 - Weeks, K. R., 1970: *Anatomical Knowledge of the Ancient Egyptians and the Representation of the Human Figure in Egyptian Art*. Yale University Press, New Haven.
 - Weiss, L., 2009: “Personal religious practice: house altars at Deir el-Medina”, *The Journal of Egyptian Archaeology*, vol. 95, pp. 193-208.
 - Weitzmann, K., 1947: *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*. Princeton University Press, Princeton.
 - Wells, P. S., 2008: *Barbarians to Angels: The Dark Ages Reconsidered*. W. W. Norton, Londres-Nueva York.
 - Wesenberg, B., 1975-76: “*Certae rationes picturarum*”, *Veröffentlicht in Marburger Winckelmann-Programm*, pp. 23-43.
 - West, N., 2011: “Gods on Small Things: Egyptian Monumental Iconography on Late Antique Magical Gems and the Greek and Demotic Magical Papyri”, *Pallas*, n° 86, pp. 135-166.
 - Whitehouse, H., 1976: *Dal Pozzo copies of the Palestrina Mosaic*. British Archaeological Reports, Oxford.

- Whitehouse, H., 1977: “In *praediis Iuliae Felicis*: Provenance of some fragments of Wall-Painting in the Museo Nazionale, Naples”, *Papers of British School at Rome*, 45, pp. 52-68.
- Whitehouse, H., 1985: “Shipwreck on the Nile? A Greek novel on a “lost” Roman mosaic”, *American Journal of Archaeology*, 89, pp.129-134.
- Whitehouse, H., 1988: *A catalogue of nilotic landscapes in Roman art*. British Library, Londres.
- Willems, H. y Clarysse, W. (eds.), 2000: *Les Empereurs du Nil*. Peeters, Leuven.
- Williams, C., 2014: “Sexual Themes in Greek and Latin Graffiti”, en: Hubbard, T. H. (ed.). *A companion to Greek and Roman Sexualities*. Malden, Blackwell, pp. 493-509.
- Williams, G., 2008: “Reading the Waters: Seneca on the Nile” in *Natural Questions*, Book 4A”, *The Classical Quarterly*, vol. 58, nº 1, pp. 218-242.
- Wilson, V., 1975: “The Iconography of Bes with particular reference to the Cypriot evidence”, *Levant*, 7, pp. 77-103.
- Winter, I., 2009: “Tree(s) on the Mountain”, en: Winter, I. *On Art in the Ancient Near East. Vol. II: From the Third Millennium BCE*. Brill, Leiden-Boston, pp. 109-131.
- Wiseman, T. P., 1982: “*Pete nobiles amicos*: poets and patrons in Late Republican Rome”, en: Gold, B. K. (ed.). *Literary and artistic patronage in Ancient Rome*. University of Texas Press, Austin, pp. 28-29.
- Wolf, H. F., 1938: “Die kultische Rolle des Zwerges im altem Aegypten”, *Anthropos*, 33, pp. 445-514.
- Woolf, G., 1998: *Becoming Roman: The Origins of Provincial Civilization in Gaul*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Wootton, G. E. M., 2004: “Representations of Musicians in the Roman Mime”, en: Beaumont, L. A. y Barker, C. *Mediterranean Archaeology. Festschrift in Honour of J. Richard Green*. University of Sydney, Meditarch, pp. 243-252.
- Yegül, F. K., 2010: *Bathing in the Roman World*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Yener, K., 2009: “Acrobats, Bulls and Leaping Scenes on New Alalakh Amphoroid Kraters”, *Near Eastern Archaeology*, 72 (1), pp. 48-50.

- Zaccaria, A., 1995: *Spazio privato e spazio pubblico nella città romana*. Coll. de l'École Française de Rome 210, Roma.
- Zahn, R., 1828-1859: *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculaneum und Stabiae, I-III*. Verlag Reimer, Berlín.
- Zanker, G., 2004: *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*. University of Wisconsin Press, Madison.
- Zanker, P., 1979: “Die villa als Vorbild des späten pompejanischen Wohngeschmacks”, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 94, pp. 460-523.
- Zanker, P., 1993: “Villa e acculturazione: «abitare in Grecia»”, en: Zanker, P. *Pompei: società, immagini urbane e forme dell'abitare*. Einaudi, Turín, pp. 151-230.
- Zanker, P., 1998: *Eine Kunst für die Sinne. Zur Bilderwelt des Dionysos und der Aphrodite*. Verlag, Berlin.
- Zanker, P., 1998b: *Pompeii. Public and Private Life*. Harvard University Press, Cambridge-Londres.
- Zanker, P., 1999: “Mythenbilder”, en: Docter, R. F. y Moormann, E. M. (eds.). *Proceedings of the XVth international congress of Classical Archaeology, July 12-17, 1998. Classical Archaeology towards the third millennium: reflections and perspectives*. Allard Pierson Museum, Amsterdam, pp. 41-42.
- Zanker, P., 2008: *Augusto y el Poder de las Imágenes*. Alianza, Madrid.
- Zecchini, G., 1982: “Asinio Pollione: Dall'attività politica alla riflessione storiografica”, en: Haase, W. (ed.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 30, 2. Walter de Gruyter & Co., Berlín-Nueva York, pp. 1265-1296.
- Zietsman, J. C., 2009: “Crossing the Roman Frontier: Egypt in Rome (and beyond)”, *Acta Classica*, vol. 52, pp. 1-21.