



# UN EJEMPLO DEL *LUXUS DE LOS VASA MURRINA* EN AUGUSTA EMERITA

*An example of the Luxus of the Vasa Murrina in Augusta Emerita*

MIGUEL CISNEROS<sup>1</sup>, ALFREDO ENCUENTRA<sup>2</sup>, ESPERANZA ORTIZ<sup>3</sup>, J.Á. PAZ<sup>4</sup>

(1) Departamento de Ciencias Históricas. Universidad de Cantabria, miguel.cisneros@unican.es

(2) Departamento de Ciencias de la Antigüedad. Universidad de Zaragoza, alfenc@unizar.es

(3) Arqueóloga, Zaragoza, esperanzaypaz@telefonica.net

(4) Museo de Zaragoza. esperanzaypaz@telefónica.net

---

## RESUMEN

*El vaso en ágata de Augusta Emerita es un unicum. Las escasas informaciones relativas al contexto de su hallazgo y la excepcionalidad de la pieza han hecho que hasta ahora se aborde su estudio de forma parcial y especialmente desde el plano artístico, comparándose con otros ejemplares sobresalientes manufacturados en piedras preciosas. Quizá por ello se le ha asignado una cronología genérica, entre el s. I a.C. o en el I d.C. y un taller oriental sin concretar. En este trabajo revisamos el contenedor conservado en el Museo Arqueológico Nacional y efectuamos valoraciones sobre su manufacturación, funcionalidad, iconografía, cronología y lugar de fabricación, insertándolo en el significado de los usas murrina y estableciendo paralelos con otros recipientes, elaborados en otras materias primas, indicativos de las relaciones entre artesanías en época romana. Con ello pretendemos abrir nuevas vías de investigación para su estudio y comprensión.*

**Palabras clave:** ágata/jaspe, contenedores, iconografía báquica, etíopes/pigmieos, talleres orientales.

## ABSTRACT

*The Augusta Emerita agate vase is a unicum. The limited information about the context of its discovery and the exceptionality of the piece itself are the reason why its study has only been partially addressed up to now and mainly from an artistic level, comparing it with other outstanding examples made from precious stones. This may be why it has been given a generic chronology, between the 1<sup>st</sup> century BC and the 1<sup>st</sup> century AD and assigned to an unspecified oriental workshop. In this work we review the vessel which is housed in the Museo Arqueológico Nacional and we carry out assessments about its manufacture, functionality, iconography, chronology and place of manufacture, including it in the meaning of the usas murrina and establishing parallels with other vessels, manufactured in different raw materials, which is an indication of the relationships existing between different crafts in the Roman period. With this we intend to open new lines of research for its study and understanding.*

**Key words:** agate/jasper, containers, Bacchic iconography, Ethiopians/pygmies, oriental workshops



Copyright: © 2023 Jesús Robles Moreno. This is an open access paper distributed under the terms of the Creative Commons License, (CC BY-NC-SA 3.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

## INTRODUCCIÓN

El uso de las distintas variedades de sílice micro-cristalino (ágata, ónix, jaspe, jaspe orbicular) se constata en Mesopotamia a partir del III milenio a.C. (Rapp 2009: 99), si bien su empleo para elaborar recipientes fue escaso todavía en el II milenio a.C. en el Levante Mediterráneo, debido quizás a que este consumo de lujo pudo estar restringido a una élite (Squitieri 2017: 34). En Egipto fue utilizado desde el periodo predinástico para fabricar diferentes objetos, entre ellos pequeños vasos.

Las fuentes de extracción de estas piedras preciosas pudieron estar en el desierto oriental egipcio y en el Sinaí, donde aparecen en forma de geodas (Aston *et al.* 2000: 26), y en la India, desde donde pudieron ser importadas en época tolemaica y romana (Harrell 2012). Estas dos regiones junto a la península arábiga se consideran los principales focos extractivos de estos materiales preciosos (Pérez González 2021: 131-133), aunque también se encuentran en el Ponto, islas de Lesbos, Rodas y Chipre, Macedonia, Acaya, Montes Urales y la Toscana (Di Giacomo 2016: 34). Del Bufalo (2016: 34) traza una “ruta de las piedras preciosas” desde China al Mediterráneo a través de Persia y Mesopotamia en la que se han localizado numerosos fragmentos de ágata, siendo ejemplo de ello los hallazgos de Coptos o de Miós Hormos, que se corresponde con uno de los ramales de la llamada ruta de la seda (Pérez González 2017: 140-149). De ahí que el ágata esté documentada en el puerto de Berenice, procedente, posiblemente del de Barígaza, en la India, como se menciona en el Períplo del Mar Rojo (*Per. 49*) (Gil 1995: 279; Tomber 2008: 85).

Recipientes en ágata se adscriben al contexto de la tradición helenística para los momentos finales de la República y los inicios del Imperio. Su tipología es muy variada, desde copas hasta *simpula* y *rhyta*, incluyendo *coticulae* y *paterae*, y su cronología podría venir indicada por comparación con las formas cerámicas (Belli Pasqua 1989: 104-109; Bühler 1973: 24). Además, entre los hallazgos arqueológicos se contemplan otras funciones, no solo como contenedores para líquidos, sino también como ungüentarios, piezas de adorno personal y decoración de suelos y paredes. Es el caso de las 296 placas de ágata, que formaron parte de la decoración de la *diaeta* de los *Horti Lamiani*, a los que se les atribuye una función de residencia imperial; de ahí el carácter excepcional de toda su decoración (Cima 1986: 109-127). Placas de características similares han sido halladas en Augusta Emerita (Barrero 2022: 225).

## LOS TÉRMINOS *MURREUS*, *MURRINUS*, *MURRA*

Las fuentes romanas emplearon los apelativos *murrea* / *murrina* (*uasa*), o simplemente *murra*, para referirse a contenedores, especialmente vasos para beber vino, elaborados con estas piedras. Los *uasa murrina* están vinculados con el lujo. Junto con los *uasa caelata* de oro y plata y las copas elaboradas en cristal de roca (*crystallina*) constituyen el lujo extremo en la Roma imperial, especialmente durante los principados de Nerón y Domiciano (Encuentra 2020: 947-949; ejemplos en Sen., *Ep. 119.3: crustallinum an murreum; 123.7: crystallina et murrina et caelata; Eutr. 8.13; Epit.de Caes. 16: crystallina et murrina*). De hecho, Plinio (*NH. 37.204*) considera *murrina* y *crystallina*, los productos más costosos que proporciona el interior de la tierra.

Esos términos latinos no se corresponden con ninguna denominación actual, sea técnica o común. Además, y a diferencia de otros elementos del lujo, no están tomados de la lengua griega. Su creación o, cuando menos, el proceso semántico de denominación, parecen netamente latinos, lo que indica que se trataba de una realidad nueva necesitada de nombre. Plinio (*NH. 37.12-18*) sitúa la irrupción de ese tipo de recipientes en Roma a partir de la victoria de Pompeyo en el 61 a.C. sobre Mitrídates VI, rey del Ponto (Di Giacomo 2016: 79). Lo que Plinio denomina *murrina* se correspondería con las 2000 copas en una piedra “color de uña” (*όνυχίτις λίθος*) del relato de Apiano (*Mithr. 12. 115*). La cantidad de objetos preciosos era tal que su traslado llevó 30 días. Algunos de estos objetos eran heredados de Darío, otros procedían del reino de los Tolomeos y otros habían sido hechos por encargo o eran colecciones del propio Mitrídates (Cima 1986: 123). Después de las ceremonias triunfales, algunas de estas piezas fueron en parte depositadas en el templo de Júpiter Capitolino a la vista del público, tal vez por ser consideradas excepcionales y dignas del culto (más tarde, en época medieval, muchos de los *crystallina* y *murrina* supérstites serán reutilizados como relicarios y vasos litúrgicos); otras, como las procedentes del tesoro de Átalo III, fueron vendidas en subasta y adquiridas por particulares, según nos cuenta también Plinio (*NH. 33.148-149*) (Di Giacomo 2016: 76). Esta masiva afluencia determinó una enorme demanda de las clases altas, como atestiguan las fuentes literarias (Slavazzi 2003: 442), especialmente Séneca, Plinio y Marcial.

Si atendemos a la creación de los términos, por un lado, *όνυχίτις* y *όνυξ* (lit. “uña”) son metafóricos y vagos, e indican mero parecido. En Roma se usa también

el grecismo *onyx* con igual aplicación a *marmora* y piedras veteadas, si bien designa primordialmente un tipo de ungüentario lujoso elaborado en ese material, como se deduce de Cat. 66.82 (Encuentra y Naya 2023). Los términos μύρπτος, μύρπια y μύρπια son posteriores y aparecen como adaptaciones del latín o de otra lengua (Del Bufalo 2016: 7). Por otra parte, en cuanto al origen de los términos latinos, el primero en documentarse, ya en época augústea, es *murreus*. El sufijo *-eus* forma series léxicas de color (cf. *niueus*, < *niuis*, *lacteus* < *lac*, *roseus* < *rosa* etc.). En este caso designaría un ocre o marrón rojizo, con los tonos característicos de la resina de mirra ardiente en un incensario. Aparte de calificar unas copas “cocidas en hornos de Partia” (Prop. 4.5.26 *murrea in Parthis pocula cocta focis*; véase también Sen. *Benef.* 7.9.3; *Ep.* 119.3), *murreus* se aplica a un ungüentario lapideo (Prop. 3.10.19 *murreus onyx*) y también a una tonalidad cromática de cabello entre negro rubio (Hor. *Carm.* 3.14.21; Porf. *com. ad loc.*). De ahí puede explicarse que, como en el caso de *onyx*, *murra* pasase a designar, el objeto a partir del material (Lucan. 4.380; Mart. 4.85.1; 10.80.1; 4-113; Stat. *Silv.* 3.4.58) Sin embargo, los lectores antiguos intentaron explicar *murra* y *murrinus* a partir de una capa de mirra que se aplicaría para crear copas olorosas o teñidas (*pocula odorata; tincta*). Véase, por ejemplo, el escolio a Lucan. 4.380 (*murra genus ligni... unde fiunt pocula odorata*) y a Iuv. 6.156 (*murrina... pocula de murra tincta facta*).

Distinta formación parece tener *murrinus* y más complejo su proceso de constitución. En el s. II a.C Plauto incluye *murrinam* en una lista de vinos (*Ps.* 741 *murrinam, passum, defrutum, mella*), adaptando directamente el término μυρίνης οἶνος (nótese que Plauto mantiene la forma femenina, pero reduplica la *r*) presente en sus modelos de la comedia griega nueva (Levin 1971: 45). Por un lado, μυρίνης deriva de μύρον ('perfume') y apunta a una moda o producto pasajero de los ss. IV-III a.C. pues, ya en la Antigüedad, su significado despertó extrañeza y curiosidad entre lectores y filólogos. Estos últimos se debaten entre un vino perfumado o un licor dulce (Olsson 2017: 3). De esa tradición alejandrina se harían eco, en época augústea, tanto Verrio Flaco, a tenor de lo que queda de su diccionario en el epítome de Paulo Diácono (p. 131 Lindsay), como Varrón, según testimonio de Nonio Marcelo (Fest. p. 884 Lindsay). Y en ellos dos se inspiraría Plinio, que en *NH.* 14.92-3 atribuye a los anti-guos (*priscos*) ese vocablo, y asocia la adaptación latina *murr-* con la mirra, en relación a un vino especiado con su aroma (*uina... murrae odore condita*). Por otro lado,

la forma latina parece estar contaminada por el término μύρπτος, que designa un vino especiado con mirto y muy habitual (Colum. 12.38 *uinum myrtitem*). En esta transferencia y confusión actuaría también, por un lado, el uso de perfumes en general (Petron. 70.9 y Plin., *NH.* 13.25, 14.108) y de la mirra en particular para condimentar el vino y, por otro, la vinculación de la mirra con el *cultus deorum*. En este sentido Plauto describe el aroma *murrinus* –en forma de incienso, se deduce– con que las cortesanas honran a Venus (*Poen.* 1179 *murrinus... odor*). Así mismo, de Verrio procede la noticia (Fest. p. 144 Lindsay) de una *murrata potio* usada para perfumar los lechos de los dioses en las *supplicationes*, la cual, según la ley de las XII tablas, no se permitía aplicar a los difuntos; además define *murrina* como la bebida que los griegos denominan νέκταρ (sobre su etimología véase Levin 1971).

Ante todas estas consideraciones, ¿qué cruce semántico hizo que *murreus* y *murrinus*, color y olor, se convirtieran en sinónimos a partir de época de Augusto y que la segunda forma se impusiese sobre la primera? ¿Era meramente el color lo que hacía un *murreus onyx*, o se infería un proceso de elaboración con materias olorosas? Plinio (*NH.* 37.22) sostiene que uno de los atractivos de los *murrina* es el aroma, y Marcial afirma que el vino caliente servido en *murra* sabe mejor (13.2 *melior fit sapor inde mero*), tal vez al quedar diluidas sustancias previamente impregnadas. Las dificultades que plantea el proceso de denominación de estas piedras nos animan a analizar la descripción que hace Plinio de ellas antes de pasar revista a las propuestas modernas de identificación.

*Splendor est iis sine uiribus nitorque uerius quam splendor. Sed in pretio uarietas colorum subinde circumagentibus se maculis in purpuram candoremque et tertium ex utroque ignescente ueluti per transitum coloris purpura aut rubescente lacteo. Sunt qui maxime in iis laudent extremitates et quosdam colorum repercussus quales in caelesti arcu spectantur. Iam aliis maculae pingues placent –tralucere quicquam aut pallere uitium est– itemque sales uerrucaeque non eminentes, sed, ut in corpore etiam, plerumque sessiles. Aliqua et in odore commendatio est. (NH. 37.21-22)*

Tienen un brillo mate si bien, a decir verdad, tienen más atractivo que brillo. Pero en el precio influye la variedad de colores, con manchas que a veces adquieren tonos de púrpura, y de blanco, y un tono intermedio entre uno y otro, cuando, en un tránsito de colores, la púrpura se ilumina y el blanco lechoso enrojece. Hay quienes aprecian en ellos sobre todo su delicado acabado y esa especie de reflejo de

colores, como los que se ven en el arco iris. A otros les gustan también las manchas amplias –que sean transparentes o pierdan color se considera defecto– y que también los granos de sal y las verrugas no sobresalgan, sino que, como en un cuerpo también, sean lo más planos posible. En su olor hay también un atractivo especial.

En los términos de la descripción, es el color, no el brillo característico de oro y plata (*splendor*), lo que hace estos artículos atractivos a la vista (*nitor*). De hecho, Marcial (13.110.1) los describe como *murrina picta*. Al hablar de manchas (*maculis*) Plinio está haciendo referencia a un material con vetas de colores, pero también a que estas tienen formas circulares típicas del jaspe orbicular. A este respecto, uno de los pretenciosos que pueblan los epigramas de Marcial llora ante la imposibilidad de adquirir las copas de *maculosa murra* que se exponen en los Saepta Iulia (Mart. 10.80.1). Siguiendo el texto de Plinio, en la descripción de los colores, aunque es difícil precisar el tono exacto del color que los romanos denominaban púrpura, vemos cómo esta adquiere tonos más claros o encendidos (*ignescente*), y cómo, a su vez, el blanco mate (*lacteo*) adquiere tonos rojizos (*rubescente*). Además del colorido, los contemporáneos de Plinio apreciaban las cualidades del material y el acabado de las piezas. El término *extremitas* parece tomado de la pintura, y se refiere a los *extrema*, o detalles que otorgan viveza y ponen de relieve la naturaleza oculta (véase Petron. 83.2 y Plin. NH. 35.68). Haría así alusión al tallado óptimo según el veteado y características de cada geoda, de forma que salgan a la luz cuantos colores se ocultan. Seguidamente Plinio vuelve su mirada a los defectos del material. A diferencia del cristal de roca, en que se busca la transparencia, la presencia de esta resta valor a los *murrina*. De igual modo, las pequeñas manchas en forma de inclusiones gaseosas o protuberancias eran consideradas una tara y merma en el valor de la pieza. Finalmente, la enigmática mención del olor sugiere un tratamiento con sustancias aromáticas. De hecho, talladores y escultores antiguos solían dar una capa de *ganosis* (Palagia 2006: 260-1), mezcla de cera de abeja y aceite de oliva, a modo de acabado final sobre esculturas, tanto pintadas (Plin., NH. 33.122) como no (Vitr. 7.9.3). De hecho, Teócrito destaca en su *ekphrasis* de la copa pastoril el sabor dulce y el buen olor que le proporciona una capa de cera (*Id. 1.25 κεκλυσμένον ἀδέι κηρῶτι*). Tratándose de *potoria* no se excluye la adición de otras sustancias olorosas.

Como se aprecia, la descripción de Plinio coincide más con el veteado de ágatas y jaspes orbiculares que

con la fluorita (o espatoflúor) propuestos por Loewenthal y Harden (1949: 34) y actualmente discutida (Cisneros *et al.* 2013). Sin embargo, Del Bufalo (2016: 20-34) concluye que la piedra que los romanos denominaron *murra* es el ágata, después de un estudio etimológico, etnográfico y arqueológico. Según el autor italiano, el ágata se extraía en Gujarat (India) en forma de geodas, cuyos tamaños permitían fabricar los vasos; después eran cocidas para depurar su calidad. Tomando como referencia la información que ofrece Plinio sobre la elaboración de *cochlides* (NH. 37.194), Del Bufalo propone una segunda cocción con miel caramelizada, que duraba siete días con sus noches, para el aclarado de sus vetas. Todo ese proceso de preparación o pre-elaboración se desarrollaría en Carmania (NH. 37.21) antes de que el material fuese enviado a los talleres grecorromanos para su tallado y pulido. De ahí serían exportados a un alto precio, debido a la dificultad de su trabajo y transporte.

Más recientemente Butini (2019), tras proceder a un nuevo análisis de las traducciones italiana e inglesa de Plinio y de otros datos arqueo-gemológicos y analíticos, propone una identificación más abierta. Apoyándose en Whittick (1952: 67), su conclusión es que, independientemente del material con el que se fabricaran los vasos (ágata, alabastro, fluorita, ónix, obsidiana, sardónice, etc.), se denominaría *murrina* a todos aquellos impregnados con mirra. De esta forma, esos recipientes pasarían a denominarse según la resina por excelencia (Butini 2019: 127), aunque fuesen empleadas también sustancias de otro tipo.

## EL CONTENEDOR DE AUGUSTA EMERITA

### HISTORIOGRAFÍA Y LOCALIZACIÓN

El hallazgo se produjo en 1916, durante unas obras realizadas en el corral de una casa de Mérida (Badajoz, España) (fig.1). En la actualidad se encuentra depositado en el Museo Arqueológico Nacional (Inventario 32642), tratándose de un donativo de J. R. Mélida (1917: 15-16).

Junto al recipiente apareció ...una anforilla de vidrio, de forma muy elegante... y un fragmento de cubierta de sarcófago en mármol (Mélida 1917: 15); ambas piezas se encuentran ilocalizables en la actualidad.

Las informaciones sobre este descubrimiento son escasas y el propio Mélida solicita a Maximiliano Macías datos relativos a su aparición para su publicación, como se recoge en una carta de 27 de diciembre de 1916 y en

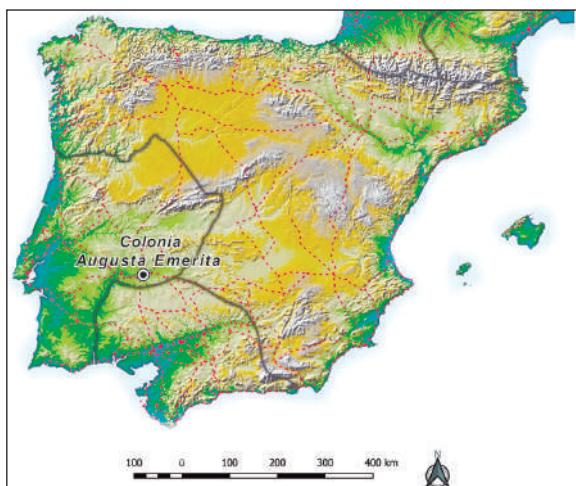


Fig. 1. Mapa de ubicación de la colonia Augusta Emerita (J.M. García Rodríguez, Universidad de Cantabria, a partir de diferentes fuentes).

otra posterior de 5 de enero de 1917, en la que se deduce que el hallazgo no fue fortuito y que no obtuvo, por ello, más noticias (Caballero y Álvarez Martínez 2011: 415). Esta escasez de informaciones se refleja en otras dudas que surgen relacionadas con el hallazgo y su contexto, ya que de los materiales que aparecieron asociados sabemos poco e incluso Barrero (2022: 228) duda de que la tapa de sarcófago ingresase en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida.

Sin embargo, este fragmento de cubierta de sarcófago fue recogido en la publicación del catálogo monumental de la provincia de Badajoz por Mélida (1925-1926: 316), donde se le cita como: *Fragmento de tapa de urna cineraria de mármol blanco, figurando un edificio clásico, con su cornisa o alero y en él esculpida una cabecita de león, con la boca horadada para verter las aguas pluviales o sea un goterión*, aunque no aparece documentación gráfica que lo identifique. Aquí vuelve a mencionarse el hallazgo como casual, si bien se añade algún dato sobre su ubicación: “hacia la salida de la ciudad por el puente del Albarregas”. En esta área se localiza la necrópolis norte y nordeste (vía de la Plata o *iter ab Emerita Asturicam*), con materiales datados entre un avanzado s. I y los inicios del III d.C. (Gijón 1998: 140), algunos depositados en el Museo Arqueológico Nacional.

Ahora bien, las descripciones de Mélida aportan datos lo suficientemente específicos como para ser consideradas, aunque no se haya podido resolver la ubicación de los otros dos artefactos. El autor utiliza una terminología erudita para describir los objetos, desprendiéndose que estaba instruido en las distintas formas y desestimando,

por ejemplo, el término lacrimatorio en el caso del *amphoriskos* (Mélida 1925-1926: 342; otras formas inventariadas con nombres latinos que reconoce este autor son: *ampulla*, *unguentarium* (sic), *urceollus* (sic), etc.).

## DESCRIPCIÓN Y TÉCNICA DE FABRICACIÓN

El recipiente está prácticamente completo, faltándole solo un pequeño fragmento en la parte inferior derecha y otro en la parte superior de la oreja izquierda. Sus dimensiones son: 46 mm de altura exterior (interior: 43,5 mm), 126 mm de longitud total (106 mm el receptáculo y 20 mm las orejas) y 91 mm de anchura; el grosor de su pared oscila entre 1,8 y 2,5 mm. El peso que conserva es de 114 gr, completo pudo llegar a ser de entre 116 y 118 gr (poco más de 1/3 de libra romana de 328,9 gr).

Está tallado a partir de una geoda, como ya comentó Mélida (1917: 16). Este investigador, así como todos los que han abordado el estudio de la pieza han identificado la piedra con el ágata, aunque podría tratarse de un jaspe orbicular.

El contenedor tiene forma de cabeza de sileno. En la parte frontal se representa la cara (fig.2.1), siendo su boca también la del vaso. En los ojos, el iris está marcado por incisiones, al igual que cejas y pestañas, si bien en estos casos, las líneas son paralelas e inclinadas; la pupila definida, está rehundida. La nariz es ancha (20,8 mm) y achatada, con una profundidad en las fosas nasales de 2 mm. Las orejas, bien trabajadas, incluso en sus pliegues, sirven, a su vez, de asas, donde se apoyaría el dedo pulgar. La cabeza está adornada con una guirnalda de hiedra formada por dos ramas que se anudan en la frente con dos flores y que se sujetan en la parte posterior de la misma, con una cinta (Castellano 2006: 101). Dicha planta es identificada por las hojas lobuladas dispuestas de manera alterna a cada lado de los tallos sinuosos y por su condición de planta trepadora. Las inflorescencias de la hiedra son umbelas simples, globulares, que se asocian creando corimbos y cuando maduran dan bayas casi esféricas. Estos frutos se incorporan con las máculas arborescentes naturales del material en torno a las hojas y a las flores, generándolos la piedra, en lugar de tallarse (ver diseño en Hochuli-Gysel 1977: 87, lám. 32; Caneva 2010: 80-81, fig. 32). En la parte posterior (fig.2.2) destacan la(s) *taenia(e)* para atar la guirnalda, creando tres lazos, uno levantado y dos colgando con sendos flecos (*infulae*).

Podría decirse que la pieza consta de dos partes, teniendo en cuenta el detalle significativo que supone el ensam-

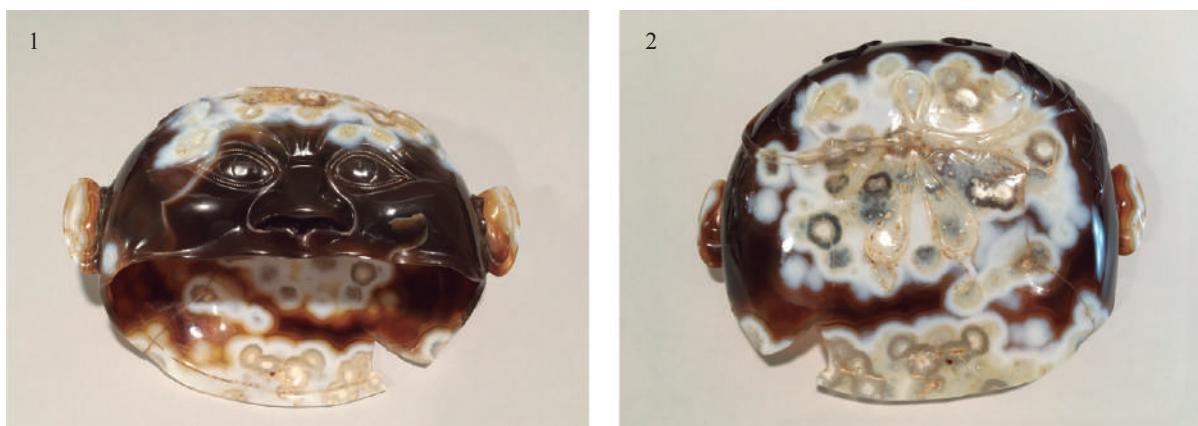


Fig. 2. Contenedor en ágata de Augusta Emerita. 1. Anverso. 2. Reverso (Museo Arqueológico Nacional, inv. 32642). (Fotos: J. Paz).

blado de la flor derecha (ya advertido por Mélida 1917: 18: *Una de las flores de la guirnalda está superpuesta, siendo la única pieza añadida, sin duda por completar el adorno*) (fig.3.1). Podría obedecer a una fractura durante la percusión que obligó al artesano a tapar con un elemento externo, una flor de 9,5 mm de diámetro, insertada a presión y fijada con una sustancia oscura que rebasa ligeramente el contorno, seguramente bitumen, sobre una perforación circular de 3,3 mm de diámetro, visible al interior (fig.3.2). Tampoco se descarta que tuviera un sentido utilitario, dada la localización superior y centrada, además de la uniformidad que presenta el orificio visible por el interior.

El trabajo de glíptica es de alta calidad y originalidad (fig.4). Las confluencias con el tallado del vidrio

son evidentes. Se identifican marcas circulares al interior, siguiendo la forma de la cavidad, producidas por el desbastado para el vaciado y hay señales de empalmes incisos determinados por la reducida longitud de las herramientas de precisión (fig.4.1 y 4.2); posiblemente se empleó para estas tareas el trépano y pequeños cinceles que han dejado algunas aristas vivas (fig.4.2). Se utilizó el método de tallado en relieve (positivo) para crear volúmenes, combinado con incisiones (negativo), incluyendo el burilado de sección en "V", para detalles en cejas, pestañas, etc., el esmerilado rotatorio para rebajar y tratar superficies a destacar en mate, como las pupilas (fig.4.3) y el pulido satinado en la manufactura final, sin descartar, ulteriormente, un acabado

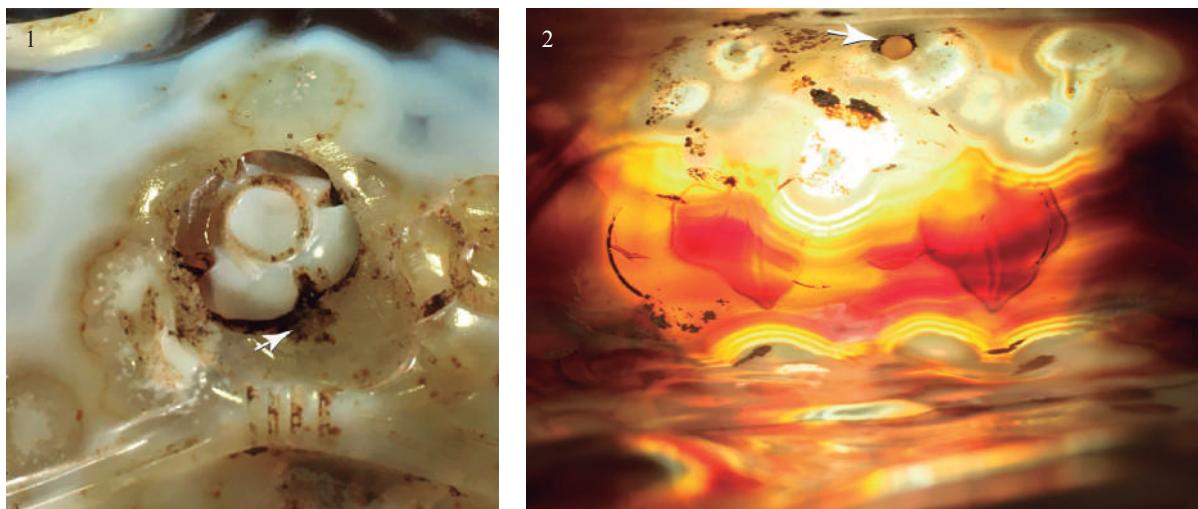


Fig. 3. Perforación circular en la parte superior del contenedor. 1. Vista exterior. Bajo la flor posiblemente restos del adhesivo original. 2. Vista interior iluminada con luz transmitida (Museo Arqueológico Nacional, inv. 32642). (Fotos: A. Encuentra y J. Paz).

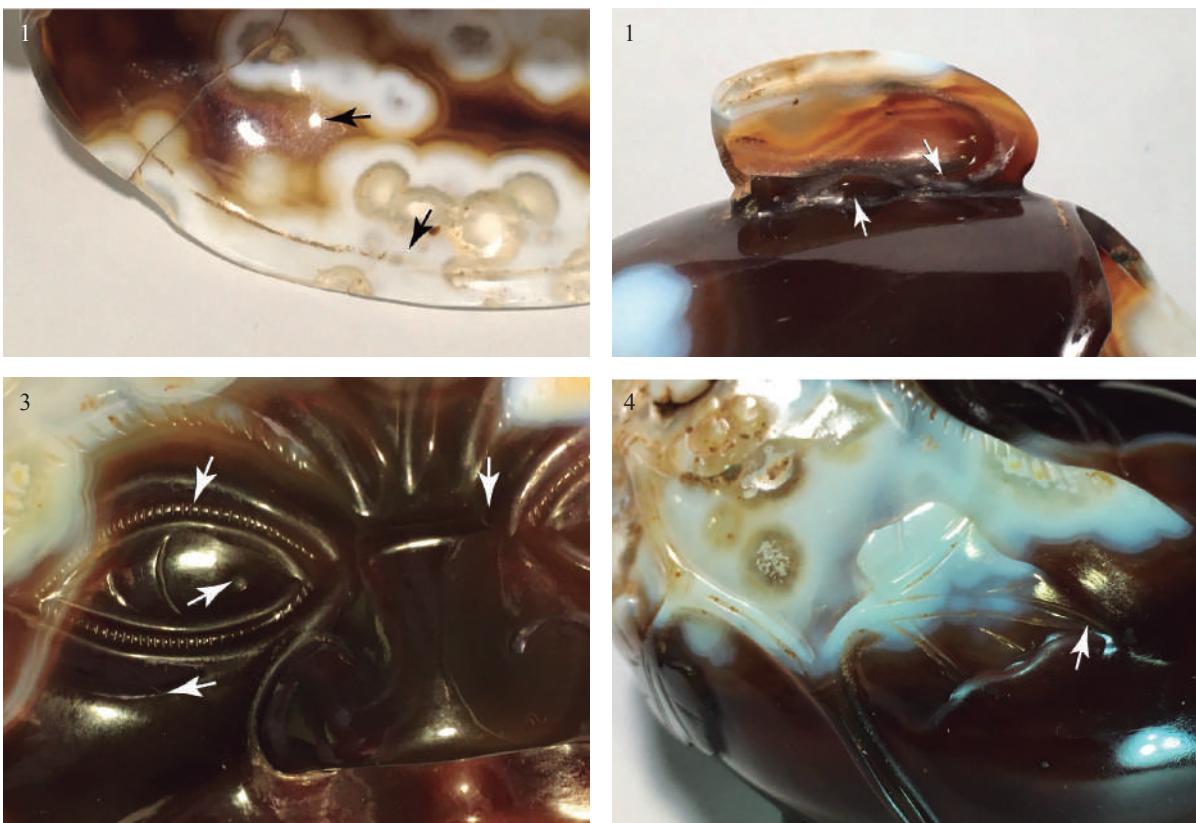


Fig. 4. Diferentes tipos de talla y acabado en el contenedor. (Museo Arqueológico Nacional, inv. 32642). (Fotos: J. Paz).

con ceras u otras sustancias orgánicas para el sellado y abrillantado (fig.4.4).

Ahora bien, conocer el tratamiento aplicado a toda la piedra, durante el proceso final de fabricación, o las últimas sustancias con las que estuvo en contacto el soporte solo será posible mediante la realización de análisis químicos de los escasos sedimentos existentes, sin obviar la gran contaminación por contacto que ha podido interferir desde su exhumación, lo que añade dificultad a este procedimiento que estamos poniendo en marcha. No obstante, análisis realizados en recipientes de vidrio, como una botella de Pompeya (Ribechini *et al.* 2008: 557), han proporcionado ácidos grasos compatibles con un uso como contenedor de almacenaje/dispensador de *medicamenta* o *medicamina* (véase apartado siguiente) y también como lámpara (Namdar *et al.* 2018; Koupadi *et al.* 2021: 2322). Componentes de origen vegetal (aceites y distintas partes de las plantas) fueron comunes a *medicamenta*, en sentido amplio, bebidas cuya base fue el vino, o contenidos aromáticos para quemar, con función añadida o no de iluminar, teniendo en cuenta que los aceites de origen

vegetal y animal fueron el combustible utilizado en las lámparas. En el primer supuesto, la forma abierta y poco profunda de nuestra pieza recuerda a la de las conchas, naturales y fabricadas en diversos materiales, para preparar y contener *medicamina* (Beltrán *et al.* 2007).

#### CLASIFICACIÓN: MORFOLOGÍA, TIPOLOGÍA Y FUNCIONALIDAD

Las distintas observaciones funcionales que se presentan forman parte del proceso de estudio y su inclusión pretende ampliar la comprensión de la pieza. Esta se cataloga como un *unicum* entre los objetos de ágata conocidos, categoría conceptual reforzada por la morfología irrepetible, innata a la naturaleza de la piedra. Sin embargo, otro pequeño fragmento de sardónice (altura 33 mm) con parte de un ojo y de la ceja, sin que se conozca la forma del contenedor, presenta similitudes muy limitadas por el tamaño conservado; este objeto se encuentra depositado en el British Museum (inv. 1814.7-4.1139) (fig.5) (Del Bufalo 2016: 56, nº 48).



Fig. 5. Fragmento de copa en sardónice con parte de un ojo y ceja en relieve. Siglo I-II d.C. Altura 3,30 cm. (British Museum, inv. 1814,0704.1139) (Foto: © The Trustees of the British Museum).

Mélida (1917) ya comparó ese *unicum* con otros recipientes en piedras preciosas, como la copa de los Ptolomeos (Slavazzi 2003: 440), el vaso de la Abadía de Saint Maurice d’Agaune (Ghedini 1987a) o la Tazza Farnese (Gasparri 1994). Y podríamos añadir también: el *alabastron* de Berlín (Ghedini 1987b) y el denominado, y discutido, vaso Rubens (Slavazzi 2003: 446). Incluso Barrero (2022: 228), además de relacionarlo con este vaso, lo hace con el vaso Cellini.

Otras definiciones que completan su información museográfica tienen que ver con la memoria asociativa que se genera al conectar la forma de la geoda con un estímulo tipológico, estilístico y decorativo de entrada o de salida, ya sea por ser el espejo de un original o, por el contrario, erigirse en un arquetipo. En el primer caso como una versión, derivada de la interpretación del tema/diseño común a otros materiales o, en el segundo, un modelo para cerámica y metal, sin estar documentado en vidrio. Este fenómeno se explica por contactos entre los talleres o mediante referencias indirectas con la circulación de muestrarios artísticos figurados, como en papiros (Gallazi y Settis 2006), aunque algunos investigadores como Condello (2011), hayan considerado el *Papiro di Artemidoro* como una falsificación del último cuarto del s. XIX.

El contenedor de ágata podría haber incentivado la fabricación de las cerámicas plásticas o, más verosímilmente, viceversa, como el ejemplo de un recipiente cerámico de Asia Menor, en el Musée Saint-Raymond

(Toulouse, Francia) (Cazes 2003: 70, inv. 26790) (fig.6.1) y otro de Canopo (Egipto, Musée gréco-romain d’Alexandrie) (Breccia 1926: 78, lám. XLIII, 4). Resulta especialmente afín a tres piezas que se conservan en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli, con falo móvil (Grant 1976: 128-129, inv. 27859 de Pompeya (fig.6.2), inv. 125169 de Torre Annunziata e inv. Santangelo 908, origen incierto) y a una del Musée du Louvre (inv. AO 3188) (Benoit 2016: 25) (fig.6.3), con concurrencias de forma, dimensiones / proporciones, diseño, desarrollo decorativo y tema de caras grotescas que se trata en el siguiente apartado.

Los paralelismos arqueológicos en la forma no necesariamente han de coincidir en la función; algunas de las cerámicas mencionadas se interpretan como lucernas (Garrafoni y Sanfelice 2017: 38-39, fig. 5) y *tintinnabula* (Alvar 2010: 218), aplicaciones no excluyentes sino sincrónicas o compartidas, o bebederos de pájaros (Grant 1976: 128-129), estos últimos menos probables. Las características y marcas de taller las asimilan con las lucernas de disco abiertas, formando un grupo de perfiles céfalomorfos de temática báquica / grotesca. El ejemplo en cerámica a molde del Musée du Louvre, procedente de Siria, con una propuesta de datación en el s. I a.C-I d.C., está firmado por *Romanesis*, un fabricante de lámparas con sede en la antigua Cnido (Asia Menor) cuyas manufacturas se difundieron ampliamente por el Mediterráneo con los flavios y hasta Trajano (Bailey 1988: 99-100). Este dato de autoría, contexto cronológico y difusión son muy reveladores. Ornamentaciones semejantes se dan en lámparas de bronce, entre ellas una de fines del s. I-inicios del II, depositada en The Paul Getty Museum (inv. 96.AQ.193) (Bussière y Whol 2017: 460-461, fig. 626a).

La aplicación ambivalente para beber/iluminar es un hecho reconocido entre algunos recipientes de vidrio con uso dual. La piedra fue un material utilizado en lámparas desde época prehistórica. La disposición aplanada, el aroma a *myrrha* que desprendía algún tipo de ágata (*achates*) quemada (Plin., *NH*. 37.139) y el efecto dramático que ejercería la luz transmitida en la piedra (fig.7) son aspectos que podrían ser tenidos en cuenta, sin obviar el sentido metafórico de las actividades de algunos esclavos en relación con acciones ígneas (véase apartado siguiente). Sin embargo, la ausencia de señales de fuego en la piedra, aunque no es un factor definitorio, moderan *a priori* esta consideración. En la National Gallery of Canada (Gallery C209) hay un contenedor abierto de sardónice, datado en época romana, reutilizado como lámpara



Fig. 6. Terracotas. 1. Asia Menor. Dimensiones: 7 x 9,2 cm. S. II d.C. (Musée Saint-Raymond, Toulouse, Francia, inv. 26790). (Foto: Hervé Deschamps-Dargassies - Photothèque du Musée Saint-Raymond, musée d'Archéologie de Toulouse, Licence Ouverte, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=115321150>). 2. Pompeya, casa de Meleagro. Dimensiones: 9,5 x 9 cm. (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 27859). (Foto: Saikyo-Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=30950484>). 3. Siria. Dimensiones: 8,5 x 13,4 cm. (Musée du Louvre, inv. AO 3188). (Foto: © 2011 Musée du Louvre / Thierry Ollivier, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010156048>).

con una montura añadida en el siglo XIX de plata y bronce, sin que fuera estrenado nunca.

Una de las hipótesis más sólidas es la que refuerza el uso del contenedor en banquetes, sin que pueda descartarse una intencionalidad multifuncional y una alternancia de usos habituales en época romana. Durante su mayor periodo útil, pudo haber integrado un ajuar en *simposia*, banquetes con libaciones y rituales, con gran exhibición de ostentación; tomado como vertedor ritual / recipiente para beber en la vajilla de mesa.

Un servicio intermedio, en un contexto funerario, pudo desarrollar otra práctica ceremonial con matices diferentes. Tendría que ver con los actos paganos de verter el vino durante el rito fúnebre. El *amphoriskos* de vidrio vinculado, según cita de Mélida, ejercería de *praefericulum* o *guttus* para contener el vino, vaciándose sobre el ágata, a modo de *patera* o *phiala*, con la que derramar las libaciones. Otros líquidos utilizados fueron perfumes y miel. El tamaño y forma exacta del *amphoriskos*, desconocido, serían cardinales para su cronología y contenido.

En el uso amortizado del último estadio es plausible que no se introdujera junto al difunto únicamente por el valor y significado que tuvo para él en vida y por haber participado en el ritual del enterramiento, sino como colofón para su asistencia escatológica y psicopompo. Medusa, así como Sileno, tiene distintas evocaciones complementarias muy omnipresentes en la magia. Su salvaguardia trascendía *post mortem*, colocada junto a los muertos para el tránsito de ultratumba (Alvar 2010: 187).

Desde el punto de vista tipológico y temático, podemos exponer diez rasgos para razonar el uso en la mesa:

1. Los recipientes de *murrina* para beber vino son resaltados por diversas fuentes literarias. Se encontrarían entre los *uasa potoria* durante el *convivium*. En la vajilla de lujo, *myrrhina* se mencionan junto a *crystallina* (Plin., *NH.* 37, 30), generando una dicotomía entre recipientes para bebidas calientes y frías, estas últimas especialmente cubiertas con el cristal de roca (Encuentra 2020: 948).
2. La forma, dimensiones y naturaleza del material capacitan al objeto entre la vajilla de mesa.



Fig. 7. Vista exterior del contenedor iluminado desde el interior con luz transmitida (Museo Arqueológico Nacional, inv. 32642). (Foto: A. Encuentra).

3. La amplia boca es un vertedor / górgola abierta que permitiría tanto derramar ampliamente un líquido como ingerir o beber frugalmente a través de ella.
4. El desarrollo de la parábola interior facilita el remanente del líquido, equivalente a un trago, dificultando el desbordamiento en posición horizontal gracias a la curva sinuosa ascendente que precede al labio y que se distingue en el dibujo arqueológico (fig. 8).
5. El labio inferior tiene un reborde remarcado con una estría continua como en muchos contenedores para líquidos, aunque este rasgo es compartido también por las lucernas abiertas.
6. Las atribuciones funcionales no han de verse influidas por la lógica actual. Perfiles poco prácticos para beber, por ser muy amplios y vadosos, fueron adecuados para decantar los posos del vino y se documentan en el cronógrafo de Filocalo (mes de agosto del año 354) (Strzygowski 1888: 73-74, lám. XXVI). Las orejas han sido interpretadas como asas, con una curvatura y ergonomía aptas. La oquedad marcada se ajusta al tamaño del pulgar en su parte interna (fig. 4.2) y por detrás deja espacio para el apoyo de los dedos medio e índice. La creación de los apéndices, salientes a cada lado, supuso desbastar y por lo tanto reducir el tamaño del ágata, lo que solo se explica desde el propósito de elaborar una parte necesaria y distintiva para (asir) el recipiente, como sucede con las asas de los *skyphoi*.
7. Se desconoce si se utilizó en posición vertical, con función de vaso, bebiendo por un costado (Mélida 1917: 18: ... y propia tan sólo para beber por uno de los extremos de la alargada boca). Esta consideración incrementaría notablemente la capacidad útil del recipiente. Al no tener una base de asiento, requeriría de un soporte externo para su apoyo o ser sujetado

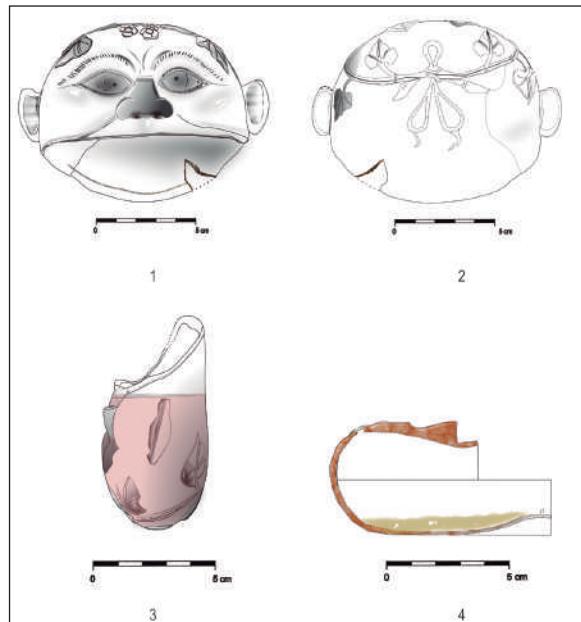


Fig. 8. Dibujos técnicos-arqueológicos con fotogrametría integrada. 1. Vista anterior. 2. Vista posterior. 3. Vista vertical, recreando un posible uso como vaso para beber vino. 4. Vista lateral (Museo Arqueológico Nacional, inv. 32642). (Dibujos: E. Ortiz).

con la mano hasta su vaciado, no pasando desapercibido este otro rasgo ergonómico para esta manera de asir (fig. 8.3).

Las formas que no se sostienen por sí solas (como los recipientes “mastoides”, *rytha*, *amphoriskoi* ahusados, etc.) disponían de soportes adaptados para asentártelas (metal o vidrio), siendo muy escasos los identificados y conservados (Triantafyllidis 2015: 285-287, vidrio incoloro, datado en 475-450 a.C., con una abertura superior de 2 cm, diámetro base de 3,8 y altura 1,2; Ortiz 2001: 262-263, fig. 51.4, vidrio incoloro, forma *Caesaraugusta* 3, fechado en el s. II-mitad del III d.C., con un disco con 3 cm de abertura, 5,5 de base y 0,8 de altura). Ambas alternativas de sujeción, según el uso dado, no son incompatibles entre sí.

8. Los elementos apotropaicos integrados en la vajilla de mesa fueron considerados como necesarios en época romana, documentándose arqueológicamente.
9. El tema báquico. Según Timoteo (780.1-2), la hiedra se usaba para elaborar copas en las que se mezclaba o servía el vino. Sin embargo, las características de la planta hacen inviable la fabricación de utensilios en esa madera habiéndose interpretado como una alusión a la decoración con dicho motivo (Porres 2014: 170-

- 171), como se aprecia en la descripción de la “copa de hiedra” o *kissybion* de Teócrito (*Id.* 1.29-31).
10. La decoración de la parte posterior / base está pensada para ser vista al quedar en posición vertical (fig.8.2).

La clasificación funcional varía según se consideren las dimensiones totales de la pieza o las que afectan al receptor cerrado. Si se concibió como un contenedor *lato sensu*, para líquidos, semisólidos o sólidos, el cociente resultante de sus medidas máximas, altura por ancho (910 x 46 mm), da una proporción de 1,97 fijándolo como un cuenco (fig.8.4); sin embargo, descontando el vertedor (570 x 46 mm) la proporción es de 1,23 y respondería a un vaso para utilizar en posición vertical con líquidos (vino) (fig.8.3), siguiendo la sistematización de índices admitidos para recipientes dada por Bats (1988: 24; vaso, proporción inferior a 1,5; cuenco, proporción de 1,5 - 2,5/2,7).

Sin embargo, y a pesar de toda esa argumentación, tampoco puede descartarse su uso como ungüentario, ya que, junto con la anforilla de vidrio, pudieron formar parte de un set de banquete: la anforilla para ungüento individual y el recipiente cefalomorfo como distribuidor colectivo de ungüento. A este respecto conviene recordar que Marcial (3.82) critica a un tal Zoilo por gastar en sí mismo varias *ampullae* de perfume de Cosmo (25 *Cosmianis ipse fūsus ampullis*) y ofrecer a sus invitados, para repartir en una concha de oro, el perfume de una buscona (26-27: *non erubescit murice aureo nobis / diuidere moecheae pauperis capillare*).

## INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA

La figura representada en el recipiente de Mérida es la cabeza de un sileno, como ya hemos indicado, quien formaba parte del cortejo de Dioniso, entre cuyas señas de identidad estaba la de erigirse en dios del vino. Los textos latinos recogen el lujo y la idoneidad de *murrina* para beber vino (Sen., *Ben.* 7.9; Mart. 14.113).

En época greco-romana, casi todos los contenedores que llevan máscaras se identifican con el *thiasos* dionisiaco. Representan al propio Dioniso / Baco, muy popular en el norte de África; sus sátiro, silenos y ménades; su consorte o madre (Ariadna, Sémele, etc.); Pan, dioses fluviales; Hércules y las máscaras de su teatro, cómica y trágica; además de otras imágenes relacionadas. También, desde los inicios, Medusa / Gorgona ha formado parte de la misma tradición y comparte los contextos de

las máscaras báquicas (Braithwaite 2001: 283). Todos ellos con muchos elementos y destinos comunes.

Aunque no hay paralelos de nuestra figura en las imágenes dionisiacas publicadas en el *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*, podemos acercarnos al significado de la representación del sileno a través de sus características físicas, que presentan una gran similitud con las encarnadas por las imágenes del etíope (*Aethiops*) o pigmeo (representación de los “otros” de raza negra al sur de Egipto) desde el s. IV a.C. hasta época helenística: piel negra; pelo firmemente rizado o lanudo; nariz ancha, aplanaada; labios gruesos, a menudo hinchados y vueltos; prognatismo, a menudo marcado en la región subnasal (Snowden 1970: 24). Todos estos rasgos se reflejan en nuestra pieza claramente, salvo los labios gruesos, que desempeñarían la función del borde del vaso: la piel negra viene representada por el color marrón oscuro de la piedra, que cubre la cara, excepto una parte de la frente y de las orejas; el pelo rizado e incluso lanudo está claramente reproducido; la nariz ancha y aplanaada es otra característica de nuestra figura; el prognatismo viene marcado por el borde del vaso en el que el labio inferior del sileno sobresale de forma prominente respecto al labio superior, dando precisamente la sensación de un ser prognato. Es decir, hay una clara intencionalidad de mostrar al sileno como un etíope o grotesco pigmeo al igual que ocurre con otras representaciones de sátiro en cerámica (Snowden 1970: 160). La alteridad étnica de las figuras africanas se eleva a un ámbito mitológico convirtiéndose, de alguna manera, en un miembro del tíaso dionisiaco (Berg 2020: 206). Las decoraciones idílico-sacras (pastoral-religioso), como es sileno, ejercen de representantes mitológicos en marcos determinados, en este caso recipientes, para que tengan lugar acciones divinas, solemnes y misteriosas. Por ello, si a las consideraciones morfológicas se suman las iconográficas y el elevado valor crematístico de la pieza, podemos inferir que nos hallamos ante un objeto ritual con un papel ceremonial protagonista y elemento de representación de *magnificentia / luxus*.

Las imágenes más frecuentes de etíopes, nubios y negroides se catalogan como tipos etnográficos (Mustaña 2010: 52). Las representaciones de extranjeros africanos, a diferencia de los bárbaros del norte y del este, adoptan en muchos soportes la decoración de una forma servil, documentándose en gemas, cerámica, bronces, vidrios, pinturas, mosaicos, etc., frecuentemente sirviendo vino o agua (Ako-Adounvo 1999: 121-124) (fig.9) o como *lychnophoroi*. Los hallazgos arqueológicos evidencian el



Fig. 9. Detalle del mosaico de la entrada al *caldarium* de la Casa de Menandro en Pompeya. Siervo negro que lleva vasos de agua (Foto: Wolfgang Rieger-John R. Clarke: Ars Erotica. Darmstadt: Primus 2009, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10974070>).



Fig. 10. Lucerna de bronce con forma de esclavo africano. S. I d.C. (Museo Archeologico Nazionale Aquileia). (Foto: Sailko, Creative Commons Attribution-ShareAlike, <https://www.worldhistory.org/image/8262/bronze-oil-lamp-in-the-shape-of-an-african-slave/>).

refuerzo de esta iconografía en los espacios para banquetes, donde distintos objetos utilitarios y decoraciones servían para iluminar, escanciar, sostener, etc. enfatizando la disponibilidad de su servicio (Kamen y Marshall 2021: 193). Un concepto *pars pro toto* que podría extrapolarse, dando doblemente servicio a través de la boca (fig.10). Las decoraciones de etíopes y su elección en lucernas, recogidas en los estudios licnológicos, los ha correlacionado con los artistas africanos “traga fuegos” que proporcionaban entretenimiento durante los banquetes, creando un juego de palabras sobre la interacción de la luz de las lámparas y el semblante oscuro de sus rostros (Berg 2020: 207). Entre sus funciones, con una asociación simbólica, se recoge la de sopladores / atizadores de fuegos (Ako-Adounvo 1999: 125-126). Por otra parte, el fuego es un claro atributo de Dioniso, con conexiones mitológicas y ceremoniales (Porres 2014: 180-181).

El exotismo de los esclavos, en su mayoría del este de África, llegados a través de las largas y difíciles rutas de comercio de las que solo unos pocos sobrevivieron, hizo que se les considerase rarezas lujosas, para mostrar públicamente (Tac. *Ann.* 3.53), cuyo color de la piel delataba su origen lejano y precio elevado (Thphr., *Char.*, 21). Su representación, como el caso que nos ocupa, se asocia además con artículos de lujo (Berg 2020: 207) y con Egip-

to y el Nilo. Por otro lado, como aprecia Clarke (2007a: 87-107) en la pintura pompeyana, etíopes y pigmeos adquirieron un lado caricaturesco y grotesco que prevaleció sobre retratos étnicos, mostrando a veces una intención apotropaica (Clarke 2007a: 74-79) (fig.9). Su apariencia itifálica representa la exaltación de lo bajo y material, un mundo diferente e inverso al cotidiano. Esta característica de la cultura popular y carnavalesca, en la formulación de Bajtín (2004: 157-191), propicia la asociación de lo grotesco con lugares destinados a la fiesta y al banquete (como la famosa taberna de los siete sabios de Ostia). La popularización de la figura del pigmeo, que se impone sobre la del etíope en la última pintura pompeyana (Clarke 2007a: 107), y la exaltación de las Saturnales en la literatura de Marcial (Citroni 1992) refuerzan la datación de nuestro objeto en la segunda mitad del s. I d.C.

Como figura grotesca, nuestra pieza presenta cierta afinidad decorativa con el modelo del Musée du Louvre y los del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, ya mencionados. Además, las muestras jocosas se realizaron en una gran variedad de soportes (Alvar 2010: 207, 218-219, 222-224, aunque en el apartado sobre la península ibérica se omite este ejemplo). La caricatura y el feísmo producían hilaridad, siendo recurrentes, entre otras, en las representaciones de Medusa / Gorgona, con versiones polarizadas (mostrándose tanto bella como fea) y Sileno. Ambos comparten rasgos estilísticos a través de



Fig. 11. Detalle de la lazada trasera que sujeta la guirnalda en el contenedor (Museo Arqueológico Nacional, inv. 32642). (Foto: J. Paz).

la imagen frontal con los ojos destacados, cuyas pupilas están marcadas y asimétricas, realizados por las cejas, boca grande, muy abierta, ceño fruncido, y en general la expresión exageradamente gesticulante. Su conexión con la risa ritual y profiláctica arraiga en comportamientos arcaicos (ampliamente tratado por Alvar 2010: 207-226). Risa y espanto constituyan dos caras de una misma realidad para romper o frenar las proyecciones negativas con el efecto distorsionador de la mueca. En la misma línea, estaría el estrabismo de las pupilas, además de un tópico para acentuar la embriaguez; jugando con la visión dual de la imagen, siendo el centro del ojo el punto considerado donde se concentraba el daño (aojo) y con la desviación intencionada para rebotar la mirada mediante su efecto espejo. A las personas con ciertas malformaciones se les atribuía la capacidad de echar el mal de ojo, aspecto ya recogido en la mitología, a la vez que generaban diversión y protección (Madurga 2017: 214).

La ambivalencia resulta común en las supersticiones. La salvaguardia individual de la envidia fue un tema recurrente en las fuentes literarias antiguas. Los contenidos aparentemente contradictorios, bien personificados por Dioniso, que ha dado a los hombres la alegría y el dolor (Hes. *Esc.* 399-400), resumen el reflejo de la vida (Plácido 2015: 61-62, 67), podrían ayudar a comprender la funcionalidad del objeto. El banquete era proclive a suscitar envidias de huéspedes y criados (Alvar 2010: 254); adquiriendo la iconografía empleada, junto a otros actos simbólicos, gran importancia como escudo protector. La felicidad, fortuna, suerte y

salud eran centro de fascinación y debían protegerse con la magia preventiva (Vázquez y Del Hoyo 1990: 140-143). Su postulado con fines apotropaicos (Clarke 2007b: 155-156) gestó algunas supersticiones (Plut., *Brut.* 48.5; Hist. Aug., *Sept. Sev.*, 22.4-7; Iuv. 5.52-55), o asociaciones entre demonios y etíopes como seres oscuros (Ako-Adounvo 1999: 110-111).

El conjunto formado por la guirnalda de hiedra (*Hedera helix L.*) con dos flores y *taenia(e)* es el único ornamento que porta la imagen, cuya información valiosa suscita diversas lecturas. Algunos ejemplos de este ornamento están en los *skyphoi* y *calices* de cerámica vidriada para el consumo de vino, de época julio-claudia y producción oriental e italiana, en *terra sigillata* de Arezzo, (Hayes 1976: 13, nº 54, lám. 7, fig. 1), en el ánfora de vidrio camafeo de Pompeya, adornando máscaras, y en un fragmento de *crusta* de obsidiana depositado en The Metropolitan Museum of Art (inv. 17.194.2359).

La planta es perenne y simbolizaba la vida eterna, además de tener efectos psicotrópicos (Porres 2014: 168); algunas ceremonias requerían de ingestas para el éxtasis (opio, vino, etc.). Tanto la hiedra como la vid, con muchas características en común, estuvieron conectadas con Dionisos y por extensión con su séquito y pasan a la toréutica como símbolo del coro que ejecuta un ditirambo (Encuentra 2021: 21). Los principales festejos en su honor se celebraban en primavera y las dos flores frontales, que solían ser violetas (Porres 2014: 126), son un indicador estacional y un posible antídoto contra la embriaguez (véase el análisis de AP 9.752 por parte de Gutzwiller 1996).

La(s) *taenia (taeniae)* se sujetan a los vegetales configurando la guirnalda, atada por detrás con un nudo y lazada de tres bucles, dejando los cabos colgando a cada lado (fig. 11). Los dos bucles que caen hacia abajo llevan a su vez un apéndice o fleco. Fue un símbolo sagrado con acepciones religiosas, indumentaria de sacrificios, signo de grandeza, respeto y veneración. Séneca describe, además, las *infulae* como un emblema protector que hace inviolable al portador (*Epist.* 14.11).

La piedra, la connotación racial y los atributos que porta formarían parte de un todo, remarcando la filacteria. El estudio iconológico pasa por reconocer a esta obra artística como crisol de varios símbolos, no siempre explícitos hacia el observador, y proceder a su descodificación polisémica (Salcedo 1999: 90). Con frecuencia el poder intrínseco atribuido a las piedras se reforzaba con una imagen grabada, una inscripción y rituales que no han dejado huellas, actuando como caja de resonancia.

## CRONOLOGÍA Y LUGAR DE FABRICACIÓN

Hay que ser conscientes que los datos que poseemos solo nos permiten acercarnos a una datación relativa, pero aun así creemos que es de interés esta aproximación a la fecha y lugar de manufacturación por las nuevas vías que abre para la investigación de esta pieza.

En época romana el cenit de la fabricación, comercio y uso de recipientes de ágata se conoce a través de las fuentes literarias, su iconografía (retratos imperiales), y en menor medida, por las estratigrafías arqueológicas y por la difusión espacial de los hallazgos. Después de su introducción (véase el apartado primero), el horizonte cronológico de máximo apogeo se sitúa entre finales del s. I a.C / comienzos del II d.C. No debe sorprender, por tanto, que Mélida (1917) datase el ejemplar emeritense precisamente en esos siglos y, según él, además, debió ser fabricado, al igual que los otros ejemplos ya mencionados con anterioridad, en un taller oriental. Teoría que ha sido mantenida por otros investigadores que se han acercado al estudio del recipiente, como Castellano (2006) o Barrero (2022: 227). De hecho, el trabajo de las piedras preciosas alcanzó su apogeo durante los flavios, como testimonia Marcial (Encuentra 2020), y se prolonga hasta época de Trajano, como lo demuestra, por ejemplo, el retrato en carneola encontrada en Turiaso (Beltrán y Paz 2004: 89-94, figs. 38-39).

En nuestro caso, no es fácil atribuirle una cronología al contexto funerario. La escueta descripción del vidrio, que se define como *anforilla de forma muy elegante*, parece indudable que tendría dos asas, como las ánforas, aunque de tamaño menor; se distingue así de los ungüentarios descritos como lacrimatorios o balsamarios a inicios del s. XX.

Su identificación se podría atribuir al *amphoriskos* Isings 60 / Taborelli, Isings 60 “Precoce A” (vino) y “Precoce B” (*garum*) (Taborelli 1994, 2-3, figs. 1-8), con base apuntada, como el pivote de las ánforas en cerámica, por ejemplo, la Dressel 2-4 destinada al transporte de vino. La datación más antigua y segura procede de Pompeya y Herculano donde la Isings 60, y contenedores similares, se encuentran muy difundidos (Scatozza Höricht 1986: 66, formas Herculano 51, 52 y 53, láms. XXI y XXXVII), por lo que se puede precisar que comenzó a fabricarse no antes de *circa* 70, dada su ausencia en yacimientos con estratigrafías anteriores a este año. Al igual que el vidrio incoloro, que imita al cristal de roca, mayoritario en su fabricación, no generalizado en recipientes hasta después del año 70. Dataciones posteriores

son las de la necrópolis de Valladas à Saint-Paul-Trois-Châteaux (Drôme), tumba 7, que, aunque fechada entre 15-70 d.C. (Foy y Nenna 2001: 124-127, nº 161-8, altura 8 cm), en nuestra opinión, su manufactura en vidrio incoloro, sería *post quam* al 70, y la de Saint-Lazare, tumba 25, (Apt, Vaucluse, Francia), a inicios del s. II d.C. (Dumoulin 1964: 96, tumba 25, fig. 14 C, en vidrio soplado incoloro con asas en azul oscuro, altura 7,3 cm). Otro ejemplo incoloro, es un *amphoriskos* globular con dos asas (altura 8 cm) y un texto grabado: NVATE, que se encuentra depositado en el Museo de Bonn (Morin-Jean 1977: forma 29, 80, fig. 80). El uso del vidrio incoloro sería el único elemento certero de datación indirecta, *post quam* 70-fines del s. I d.C., con perduración en contextos de inicios del s. II d.C.

En *Hispania* esta forma en vidrio se conoce en Lucentum (Sánchez de Prado 2018: 215, fig. 143, en vidrio incoloro), Balsa (Quinta da Torre de Ares, Tavira, Portugal) (Alarcão 1970: 238-239, lám. 1.1, en vidrio opaco azul cobalto, sin datación) y la citada por Mélida, estos dos últimos ejemplos en la Lusitania. En Mérida hay dos recipientes en cristal de roca, con base plana y pie pequeño, uno de ellos procede de un contexto funerario (Caldeira de Castro 2021: 96-98, figs. 6.7 y 6.8). En el depósito funerario de Cádiz (Vaquerizo 2010, 160), con una propuesta cronológica provisional de época julio-claudia, hay un *amphoriskos* con pivote en cristal de roca (Museo de Cádiz, inv. DJ23445, altura 6,8 cm). La datación habría que llevarla a inicios de los flavios o posterior, como indican otros dos *amphoriskoi* del Museo de Cádiz (inv. DJ23440 y DJ23441) de base anular, muy similares al incoloro de Herculano, del año 79, único ejemplo conocido en vidrio (Scatozza Höricht 1986: 49, forma 27, lám. XXXI, nº 337, altura 6,6 cm).

Podemos valorar otros marcadores cronológicos. En relación a las representaciones plásticas, incluidos los temas étnicos, tenemos los recipientes de vidrio (Isings 78a) siendo los más antiguos los encontrados en Pompeya y Herculano (Stern 1995, 204-205) y las cerámicas conservadas en el Gabineto Segreto del Museo Arqueológico Nazionale di Napoli, de Pompeya y Torre Annunziata (vidrios y cerámicas de *ca.* 79). Además, las lucernas del alfarero *Romanesis* o *Romanensis* nos remiten a un cenit de actividad entre el 70 y el 130 d.C. (Bailey 1988, 99-100), no excluyendo producciones anteriores.

Respecto a las fuentes escritas que recogen prácticas religiosas e incluyen la risa ritualizada son mayoritariamente de entre fines del s. I a.C. y finales del I d.C., reflejando que lo grotesco, resultaba jocoso y provocaba

hilaridad, al mismo tiempo que cumplía una función apotropaica (Madurga 2017: 212).

Respecto a su lugar de fabricación se ha propuesto Alejandría o alguna zona Oriental. El detalle de la lazada posterior, tallado con relevancia plástica, tiene paralelos en la cerámica vidriada decorada a molde con guirnalda de hojas de hiedra y su fruto y con un atado que termina en uno o dos lazos colgantes, estos últimos solo en los talleres orientales (Tarso, Esmirna y talleres de Asia Menor occidental), datadas en época julio-claudia (Hochuli-Gysel 1977: 86-87, lám. 32; 95-96, lám. 36, 2, 9-11). Este detalle iconográfico puede proporcionar indicios que conducirían a un taller de la costa mediterránea de Asia Menor como lugar de fabricación, misma ubicación geográfica (Cnido) que la del alfarero de lucernas *Romanesis* y el lugar de hallazgo de las cerámicas del Louvre y del Musée Saint-Raymond (Toulouse).

## CONCLUSIONES

Aunque el debate sobre los *uasa murrina* está abierto, las últimas investigaciones indican que detrás de esa denominación no estaban, o no solo estaban, los recipientes en fluorita, sino otros fabricados en piedras preciosas, especialmente los de ágata, como también señalan las referencias literarias antiguas.

El vaso de ágata (o jaspe orbicular) de Augusta Emerita se integra en esos recipientes murrinos, que no solo se utilizaban como contenedores de vino, fundamentalmente, sino también de ungüentos y cosméticos.

Los datos de su descubrimiento y el contexto en el que apareció no han contribuido a facilitar su estudio hasta ahora, más allá del análisis artístico. Sin embargo, de la escasa información que Mélida (1917) suministra sobre algunos de los materiales con los que se asocia, como un *amphoriskos* en vidrio, y de un detallado análisis del propio objeto se pueden extraer algunas informaciones que ayudan a plantear nuevas hipótesis y a abrir otras vías de investigación para dotar de una mayor definición al contenedor. Con seguridad, analíticas futuras podrán contribuir a conocer el contenido, al menos el último, o a proporcionar datos sobre el lugar de enterramiento del objeto.

Del trabajo técnico realizado por el artesano, destaca, en primer lugar, un conocimiento de la forma natural que determinó la proyección de la imagen y el objeto, dándole la transferencia del elemento geológico al artefacto artístico. El contenedor fue funcional, con uno o más usos,

concebido para ser mostrado y con un significado polisémico. La alusión simbólica (percepción, reconocimiento e identificación) se concreta en la suma de elementos iconográficos: ágata + motivo + color + lenguaje gestual (pupila desviada, mueca) + ornamento emblemático (hiedra, flores, *taenia/taeniae*, nudo).

La iconografía de este *unicum* representa un sileno, que, evidentemente se asocia con Dionisos, tanto por la propia figura, como por los atributos con los que aparece. Pero, a su vez, la representación se vincula a las de etíopes, pigmeos y otras figuras grotescas en el mundo romano y ello cuenta con paralelos en contenedores de cerámica y vidrio. Los recipientes con máscaras son un reflejo de la importancia que tuvieron éstas en la cultura romana y sobre todo las báquicas. Su ubicuidad trasciende la creación de *uasa potoria* artísticos y la arquitectura (fuentes, antefijas, relieves como medallones, máscaras decorativas, mosaicos, pinturas murales, etc.).

La información que se deduce a partir de la cronología que suministra el *amphoriskos*, desde tiempos de Nerón-Domiciano, podría servir como fecha *post quam*. Además, los paralelos estudiados, en especial los cerámicos y los *sigilla* que aparecen en algunos de ellos, nos llevan a plantear que el taller en el que se manufacturó se encontraba en la costa de Asia Menor, quizás en Cnido.

La proyección cronológica, espacial y material abierta revela, por tanto, migraciones de ideas en la iconografía y en los tipos, como ocurre en el estudio de los esqueuomorfos, producto de contactos directos o transmisiones artesanales indirectas, dando continuidad a las modas, prácticas, creencias y contenidos culturales.

Lo que no ofrece duda es que el trabajo y tamaño de la piedra definen un artículo de *luxus*, y nos hablan de la distinción social del propietario, moda, cultura, comercio, economía, etc., al erigirse en un objeto de arte útil, un símbolo de estatus social y elemento apotropaico.

## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo es parte del proyecto de I+D+i “Imitaciones de piedras en vidrio en época romana y su reinterpretación en época moderna” (PID2020-117299GB-I00), acrónimo LAPISVITRUM-QUE, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

Agradecemos a Ángeles Castellano Hernández, Conservadora Jefa del Departamento de Antigüedad Griegas y Romanas del Museo Arqueológico Nacional las facilidades dadas para el estudio de esta pieza. A la Dra. Carolina Naya (Universidad de Zaragoza), historiadora del arte, gemóloga y miembro del equipo de investigación

del proyecto LAPISVITRUMQUE, el análisis *de visu* de la pieza y su identificación como jaspe orbicular, aunque en este trabajo hemos seguido utilizando la denominación más extendida para la piedra preciosa, con objeto de evitar confusiones. Y a la Dra. Rosario García, responsable del Grupo de Investigación C-046 “Geoquímica Aplicada de Arcillas, Cementos y Materiales Cerámicos” de la Universidad Autónoma de Madrid, y al Dr. Gianni Gallelo del laboratorio ArchaeChemis de la Universidad de Valencia, su disponibilidad para la realización de las analíticas mediante cromatografía de gases.

## BIBLIOGRAFÍA

- AKO-ADOUNVO, G. (1999): *Studies in the Iconography of Blacks in Roman Art*, Hamilton, Ontario, <http://hdl.handle.net/11375/15509> (Consulta 21-X-2022).
- ALARCÃO, J. de (1970): Vidros romanos de Balsa, *O Arqueólogo Português* 3.4, 237-261.
- ALVAR, A. (2010): *El mal de ojo en el occidente romano: Materiales de Italia, norte de África, Península Ibérica y Galia*, Madrid, <https://eprints.ucm.es/11039/1/T32197.pdf> (Consulta: 15-XI-2022).
- ASTON, B.G.; HARRELL, J.A.; SHAW, I. (2000): *Stone, Ancient Egyptian Materials and Technology* (P.T. Nicholson, I. Shaw, eds.), Cambridge, 5-77.
- BAILEY, D.M. (1988): *A Catalogue of the Lamps in the British Museum, III. Roman Provincial Lamps*, Londres.
- BAJTÍN, M. (2004): *Problemas de la poética de Dostoevski*, México.
- BARRERO, N. (2022): *Ornamenta muliebria. El adorno personal femenino en Mérida durante la Antigüedad*, Mérida.
- BATS, M. (1988): *Vaiselle et alimentation à Olbia de Provence (v. 350-v.50 av. JC.). Modèles culturels et catégories céramiques*, Montpellier.
- BELTRÁN, M.; PAZ, J.Á., coords. (2004): *Las aguas sagradas del Municium Turiaso. Excavaciones en el patio del colegio Joaquín Costa (antiguo Allué Salvador)*. Tarazona (Zaragoza), Zaragoza.
- BELTRÁN, M.; ORTIZ, E.; PAZ, J.Á. (2007): Sustancias de procedencia arqueológica: eslabones recuperados para la investigación en Arqueología, *Caesaraugusta* 78, 769-780.
- BERG, R. (2020): Images of the ‘Foreign Other’ in Roman Ostia, *Life and Death in a Multicultural Harbour City: Ostia Antica from the Republic Through Late Antiquity* (A. Karivieri, ed.), Roma, 199-208.
- BENOIT, A. (2016): Quelques réflexions sur la disparité de traitement entre les images masculines et les images féminines dans l’art de la civilisation de l’Oxus, *Mille et une empreintes. Un Alsacien en Orient. Mélanges en l’honneur du*
- 65e anniversaire de Dominique Beyer* (J. Patrier, Ph. Queinet, P. Butterlin, eds.), Turnhout, 17-31.
- BRAITHWAITE, G. (2001): Masks, face pots and mask vases, *Rei Cretiae Romanae Favtorvm Acta* 37, 283-293.
- BRECCIA, E. (1926): *Le rovine e i monumenti di Canopo: Teadelia e il tempio di Pneferôs*, Brescia.
- BÜHLER, H. P. (1973): *Antike Gefäße aus Edelsteinen*, Maguncia.
- BUSSIÈRE, J.; WHOL, B. (2017): *Ancient Lamps in the J Paul Getty Museum*, Los Ángeles.
- BUTINI, E. (2019): *Enigma del Vasi Murrini/Enigma of Murrine Ware*, Roma.
- CABALLERO, J.; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. (2011): *Epistolario de las grandes excavaciones en Mérida. Correspondencia privada entre Maximiliano Macías y José Ramón Mélienda (1908-1934)*, Mérida.
- CALDERA DE CASTRO, P. (2021): Caído del cielo: el cristal de roca entre la realidad y el mito. Una aproximación desde la colección del Museo Nacional de Arte Romano, *Imitaciones de piedras preciosas y ornamentales en época romana: color simbolismo y lujo* (M. Cisneros, ed.), Madrid, 89-104.
- CANEVA, G. (2010): *Il codice botanico di Augusto. Roma - Ara Pacis. Parlare al popolo attraverso le immagini della natura*, Roma.
- CASTELLANO, M.Á. (2001): Vaso de ágata, *Nosotros: Extremadura en su patrimonio* (F. J. Pizarro, coord. científ.), Cáceres-Barcelona, 101-102.
- CAZES, D., dir. (2003): *Péripole méditerranéen, antiquités d’Afrique du Nord et du Moyen-Orient au Musée Saint-Raymond, Musée des Antiques de Toulouse*, Toulouse.
- CIMA, M. (1986): Il ‘prezioso arredo’ degli Horti Lamiani, *Le tranquille dimore degli dei. La residenza imperial degli Horti Lamiani* (M. Cima, E. La Rocca, eds.), Venecia, 105-144.
- CISNEROS, M.; ORTIZ, E.; PAZ, J.Á. (2013): Not everything is as it seems. Imitation Marbles and Semi-Precious Stones in Roman Glass, *MDAI(M)* 54, 275-298.
- CITRONI, M. (1992): Letteratura per i Saturnali e poetica del l’intretenimento, *SIFC* 10, 425-447.
- CLARKE, J.R. (2007a): *Looking at Laughter. Humor, Power, and Transgression in Roman Visual Culture, 100 B.C.-A.D. 250*, Berkeley.
- CLARKE, J.R. (2007b): Three uses of the Pygmy and the aethiops at Pompeii: Decorating, “Othering”, and warding off demons, *Nile into Tiber: Egypt in the Roman World* (L. Briault, M.J. Versluys, P.G.P. Meyboom, eds.), Leiden-Boston, 155-169.
- CONDELLO, F. (2011): “Artemidoro” 2006-2011: l’ultima vita, in breve, *QS* 74, 161-248.
- DEL BUFALO, D. (2016): *Murrina vasa. A luxury of imperial Rome*, Roma.
- DI GIACOMO, G. (2016): *Oro, pietre preziose e perle. Produzione e commercio a Roma*, Roma.
- DUMOULIN, A. (1964): Découverte d’un nécropole gallo-romaine à Apt (Vaucluse), *Gallia* 22-1, 87-110.

- ENCUENTRA, A. (2020): Crystalla Revisited. A Philological Study of Rock Crystal Ware in Martial, *Latomus* 79, 4, 944-979.
- ENCUENTRA, A. (2021): Craftsmanship and meta-poetical reflection (I): the engraver's lathe and choral imagery from Pinдар to the New Dithyramb, *Dionysus ex Machina* 12, 1-31.
- ENCUENTRA, A.; NAYA, C. (2023): From *ampullae* to *onyches*: luxury gemstone *unguentaria* in Roman literature, *Ancient Greek, Roman and Byzantine engraved gems in the eastern Mediterranean and Black Sea area. An international conference on archaeological and archaeogemological approaches*, Münster (en prensa).
- FOY, D.; NENNA, M.-D. (2001): *Tout feu tout sable: mille ans de verre antique dans le Midi de la France*, Aix-en-Provence.
- GALLAZI, C.; S. SETTIS, ed. (2006): *Le tre vite del Papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano*, Milán.
- GARRAFFONI, R.S.; SANFELICE, P.P. (2017): Símbolos fálicos, fertilidade e fruição da vida em Roma: novas abordagens a partir da cultura material de Pompeia, *Romanitas* 9, 26-50.
- GASPARRI, C. (1994): La scudella nostra di calcedonio: una tazza per molte corti, *Le gemme Farnese* (C. Gasparri, ed.), Nápoles, 74-83.
- GHEDINI, F. (1987a): Il dolore per la morte di Druso Maggiore nel vaso d'onice di Saint Maurice d'Agaune, *RdA* 11, 68-74.
- GHEDINI, F. (1987b): L'alabastron di Berlino: un dono di Caligola a Cesonia?, *MDAI(R)* 94, 197-203.
- GIJÓN, E. (1998): Intervención arqueológica en el valle del Albarregas. Nuevos datos para el conocimiento de la necrópolis Norte, Mérida, *excavaciones arqueológicas* 4, 137-159.
- GIL, J. (1995): *La India y el Catay. Textos de la Antigüedad clásica y del Medievo occidental*, Madrid.
- GRANT, M. (1976): *Eros en Pompeya: el gabinete secreto del Museo de Nápoles*, Madrid/Barcelona/México.
- GUTZWILLER, K.J. (1995), Cleopatra's Ring, *GRBS* 36, 383-398.
- HARRELL, J.A. (2012): Gemstones, *UCLA Encyclopedia of Egyptology* (W. Wendrich, ed.), Los Angeles, <http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz002czx1r> (Consulta: 21-X-2022).
- HAYES, J.W. (1976): *Roman Pottery in the Royal Ontario Museum*, Toronto.
- HOCHULI-GYSEL, A. (1977): *Kleinasiatische Glasierte Reliefkeramik, (50 v. Chr. bis 50 n. Chr.) und ihre oberitalienischen Nachahmungen*, Berna.
- ISINGS, C. (1957): *Roman glass from dated finds*, Groningen, Djakarta.
- KAMEN, D.; MARSHALL, C.W. (2021): *Slavery and Sexuality in Classical Antiquity*, Madison.
- KOUPADI, K.; BOYATZIS, S.C.; ROUMPOU, M.; KALOGEROPOULOS, N.; KOTZAMANI, D. (2021): Organic Remains in Early Christian Egyptian Metal Vessels: Investigation with Fourier Transform Infrared Spectroscopy and Gas Chromatography - Mass Spectrometry, *Heritage* 4, 3611-3629. DOI: <https://doi.org/10.3390/heritage4040199>.
- LEVIN, S. (1971): The etymology of *véktap*: Exotic Scents in Early Greece, *SMEA* 13, 31-50.
- LOEWENTHAL, A.I.; HARDEN, D.B. (1949): *Vasa murrina*, *JRS* 39, 31-37.
- MADURGA, L. (2017): La caricaturización del simposio En una pintura nilótica: la casa del médico de Pompeya (VIII 5, 24), *ETF (arqueol)* 10, 199-218.
- MÉLIDA, J.R. (1917): Notas descriptivas, *MAN Adquisiciones en 1916*, 15-20.
- MÉLIDA, J.R. (1925-1926): *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz (1907-1910)*, Madrid.
- MORIN-JEAN, J.A.J. (1977): *La verrerie en Gaule sous l'empire romain*, Nogent-le-Roi.
- MUSTATA, S. (2010): The Roman Anthropomorphic Bronze Vessel from Strâmba (Turceni, Gorj County). Typological, Functional and Chronological Aspects, *Oltenia: Studii și comunicări. Arheologie-Istorie* 17, 51-56.
- NAMDAR, D.; AMIRANI, A.; BEN-AMI, D.; HAGBI, M.; SZANTON, N.; TCHEKHANOVETS, Y.; UZIEL, J.; DAG, A.; ROSEN, B.; GADOT, Y. (2018): The Social and Economic Complexity of Ancient Jerusalem as Seen Through Choices in Lighting Oils, *Archaeometry* 60, 3, 571-593.
- OLSON, S. D. (2017): Perfumed wine ( $\mu\omega\rhoίνης οῖνος$ ): Diph. fr. 17.10, Posidipp. Com. fr. 36, Philippid. fr. 40 and the Lexica, *Mnemosyne* 70, 1-4.
- ORTIZ, E. (2001): *Vidrios procedentes de la provincia de Zaragoza. El Bajo Imperio Romano*, Zaragoza.
- PALAGIA, O. (2006): Marble Carving Techniques, *Greek Sculpture. Function, Materials, and Techniques in the Archaic and Classical Periods* (O. Palagia, ed.), Cambridge, 243-279.
- PÉREZ GONZÁLEZ, J. (2017): *Ex Oriente Luxus*. Marco teórico sobre la existencia de una red libre de escala y el uso de superconectores durante el Alto Imperio romano, *Anabasis. Studia Classica et Orientalia* 8, 128-159.
- PÉREZ GONZÁLEZ, J. (2021): *Sumptuary Specialists and Consumer Elites in Rome's World Order*, Barcelona.
- PLÁCIDO, D. (2015): Los festivales dionisíacos: entre el gozo, el dolor y la gloria, *Ars* 13, 61-75.
- PORRES, S. (2014): *Dioniso en la poesía lírica griega*, Madrid, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/24575/> (Consulta: 15-XI-2022).
- RAPP, G. (2009): *Archaeomineralogy*, Heidelberg.
- RIBECHINI, E.; MODUGNO, F.; BARALDI, C.; BARALDI, P.; COLOMBINI, M.P. (2008): An integrated analytical approach for characterizing an organic residue from an archaeological glass bottle recovered in Pompeii (Naples, Italy), *Talanta* 74, 555-561.
- SALCEDO, F. (1999): Imagen y persuasión en la iconografía romana, *Iberia* 2, 87-109.
- SÁNCHEZ DE PRADO, M.D. (2018): *La vajilla de vidrio en el ámbito suroriental de la Hispania romana. Comercio y producción entre los siglos I-VII d.C.*, Alicante.
- SCATOZZA HÖRICHT, L.A. (1986): *I vetri romani di Ercolano*, Roma.

- SLAVAZZI, F. (2003): Vasi in pietra dura nell'età ellenistico-romana, *Cristalli e gemme. Realtà fisica e immaginario, simbologia, tecniche e arte* (B. Zanettin, ed.), Venecia, 437-458.
- SNOWDEN, F.M. (1970): *Blacks in Antiquity: Ethiopians in the Greco-Roman Experience*, Cambrigde-Massachusetts, Londres.
- SQUITIERI, A. (2017): *Stone vessels in the Near East during the Iron Age and the Persian period (c. 1200-330 BCE)*, Oxford.
- STERN, E.M., (1995): *The Toledo Museum of Art. Roman mold-blown glass. The first through sixth centuries*, Roma.
- STRZYGOWSKI, J. (1888): *Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts* 1, Berlin.
- TABORELLI, L. (1993-1994): Indagine preliminare sui contenitori in vetro per il trasporto e la conservazione del vino e del garum, *Opus* 12-13, 1-23.
- TOMBER, R. (2008): *Indo-roman Trade. From pots to pepper*, Londres.
- TRIANTAFYLLOIDIS, P. (2015): Classical Colorless Glass Stands from Rhodes, Dodecanese, Greece, *Journal of Glass Studies* 57, 285-287.
- VAQUERIZO, D. (2010): *Necrópolis urbanas en Baetica*, Tarragona.
- VAZQUEZ HOYS, A.; DEL HOYO, J. (1990): La gorgona y su triple poder mágico: aproximación a la magia, la brujería y la superstición (II), *ETF(hist)* 3, 117-182.
- WHITTICK, G.C. (1952): Vasa Murrina and Lexica, *JRS* 42, 66-67.