



SEXO Y EROTISMO: ROMA EN HISPANIA

Antonio M. Poveda Navarro
Francisco J. Navarro Suárez
Editores científicos

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE MURCIA
6 DE MAYO - 5 DE JULIO DE 2009

COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA REGIÓN DE MURCIA

Presidente
Ramón Luis Valcárcel Siso

Consejero de Cultura y Turismo
Pedro Alberto Cruz Sánchez

Secretaria General de la Consejería
María Luisa López Ruiz

Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales
Enrique Ujaldón Benítez

EXPOSICIÓN

PROMUEVE Y ORGANIZA

Comunidad Autónoma de la Región de Murcia
Consejería de Cultura y Turismo
Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales

COMISARIOS

Antonio M. Poveda Navarro
Francisco J. Navarro Suárez

COORDINACIÓN

Servicio de Museos y Exposiciones
Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales

DISEÑO Y DIRECCIÓN DE MONTAJE

Ligia Comunicación y Tecnología, SL
Pablo Puente Aparicio

AUDIOVISUALES

Héctor Uroz Rodríguez
Ligia Comunicación y Tecnología, SL
Ana Romero Tovar

INFOGRAFÍA

Ángel César Navarro Suárez

SEGURO

Caser

TRANSPORTE

Expomed, SL
SIT Transportes Internacionales, SL

CATÁLOGO

EDITA

Comunidad Autónoma de la Región de Murcia
Consejería de Cultura y Turismo
Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales
Ediciones Tres Fronteras

EDICIÓN CIENTÍFICA

Antonio M. Poveda Navarro
Francisco J. Navarro Suárez

TEXTOS

Héctor Uroz Rodríguez
Ana María Vázquez Hoys
José Miguel Noguera Celdrán
Antonio M. Poveda Navarro

FICHAS

A. R. M. – Alejandro Ramos Molina
A. R. R. – Alicia Rodero Riazá
A. L. S. – Ana Lucía Sánchez
A. M. P. N. – Antonio Manuel Poveda Navarro
B. G. P. – Blanca Gamo Parras
C. M. – Carlos Márquez
E. G. C. – Esther Gurri i Costa
E. M. K. – Eva María Koppel
F. G. A. – Fátima Gimeno Arias
F. J. N. S. – Francisco José Navarro Suárez
F. P. A. – Francisco Peñalver Aroca
J. A. T. M. – José Antonio Tirado Martínez
J. B. S. – José Baños Serrano
J. M. G. C. – José Miguel García Cano
J. C. V. C. – Juan Carlos Vargas Corral
J. D. H. G. – Juan de Dios Hernández García
L. G. L. – Luis Grau Lobo
L. H. R. – Luis Hurtado Rodríguez
M. S. L. – Margarita Sánchez Latorre
M. M. C. – Miguel Martín Camino
P. S. M. – Patricia Serrano Mayoral
P. C. – Pere Castanyer
R. R. F. – Rafael Ramos Fernández
S. R. – Sebastián Rascón
T. C. R. – Teresa Carreras Rossell
T. Ll. – Teresa Llecha
T. N. B. – Trinidad Nogales Basarrate
V. P. P. – Virginia Page del Pozo

FOTOGRAFÍAS

Ángel Martínez Requiel (detalle p. 149)
Antonio López Cánovas
Ayuntamiento de Alcalá de Henares. Concejalía de Patrimonio Histórico. Servicio de Arqueología (pp. 176, 187, 190 y 197)
DAInst-Madrid (p. 149)
Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha/Colección Museográfica Municipal de Lezuza. Albacete (p. 207)
Museo Arqueológico Nacional (pp. 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130 y 158)
Museo de Albacete. Nº inv. CE008014. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Paco Cebrián (p. 191)
Museo de Bellas Artes de Córdoba. Junta de Andalucía (p. 165)
Museo de Jaén. Junta de Andalucía (p. 154)
Museo de Jaén. Ministerio de Cultura (pp. 134, 135, 136, 137 y 139)
Museo de La Rioja. Ministerio de Cultura (pp. 175, 181, 195, 202 y 205)
Museo de León. Junta de Castilla y León (pp. 182 y 203)
Museu Nacional Arqueològic de Tarragona. Generalitat de Catalunya (pp. 151, 152, 153, 163, 174, 186, 213 y 223)
Museo Nacional de Arte Romano. Mérida. Ministerio de Cultura (pp. 150, 159, 167, 177, 178, 179, 201, 209, 216 y 217)
Museu d'Arqueologia de Catalunya. Barcelona. Generalitat de Catalunya (pp. 144, 146, 155, 200, 224 y 225)
Museu de Badalona. Generalitat de Catalunya (pp. 145, 147, 172, 192, 193, 194 y 211)

INSTITUCIONES PRESTATARIAS

1. Museo Arqueológico Nacional (Madrid)
2. Museo de Jaén
3. Museo Arqueológico Jerónimo Molina (Jumilla)
4. Museu d'Arqueologia de Catalunya-Barcelona
5. Museu d'Arqueologia de Catalunya-Empúries
6. Museu de Badalona
7. Museo Arqueológico y de Historia de Elche «Alejandro Ramos Folqués»
8. Museu Nacional Arqueològic de Tarragona
9. Museo Arqueológico Municipal de Cartagena «Enrique Escudero de Castro»
10. Museo Arqueológico Municipal de Águilas
11. Museo Nacional de Arte Romano (Mérida)
12. Museo de Bellas Artes de Córdoba
13. Museo Arqueológico Municipal de Elda
14. Centro de Interpretación de La Alcudia de Elche/
Museo Monográfico de La Alcudia de Elche
15. Museo de La Rioja
16. Ayuntamiento de Alcalá de Henares. Concejalía de Patrimonio Histórico. Servicio de Arqueología
17. Museo de León
18. Museo Arqueológico de Cehégín
19. Museo Arqueológico de Los Baños (Alhama de Murcia)
20. Museo de Albacete

21. Colección Museográfica Municipal de Lezuza (Albacete)
22. Museo Arqueológico de Murcia
23. Museo Arqueológico Municipal de Lorca (Murcia)
24. Colecciones particulares

GESTIÓN EDITORIAL

Ligia Comunicación y Tecnología, SL
C/ Manfredi, 6, entresuelo
30001 Murcia
Tlf.: (00 34) 868 940 433
director@tabulariumlibros.com

PRIMERA EDICIÓN: MAYO 2009

PRIMERA REIMPRESIÓN: JULIO 2009

ISBN: 978-84-7564-488-2

DEPÓSITO LEGAL: MU-1485-2009

© de los textos: los autores

© de las fotografías: los autores

© de la presente edición:

Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

Consejería de Cultura y Turismo.

Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales

AGRADECIMIENTOS

Andrés Martínez Rodríguez
Carlos Márquez
Emiliano Hernández Carrión
Francesc Tarrats
Luis E. de Miquel Santed
Luis Hurtado Rodríguez
José Antonio Zapata Parra
José Miguel Noguera Celdrán
José Luis Jiménez Salvador
Juan de Dios Hernández García
Juana Ponce García
María Comas Gabarrón
María Teresa Sánchez Trujillano
Paloma Cabrera Bonet
Trinidad Nogales Basarrate





PRESENTACIÓN

Pedro Alberto Cruz	11
--------------------------	----

INTRODUCCIÓN

Antonio M. Poveda Navarro y Francisco J. Navarro Suárez	15
---	----

ARTÍCULOS

Imágenes sexuales y de fecundidad. Religión, mito y oligarquía en Iberia Héctor Uroz Rodríguez	23
---	----

Los amuletos o talismanes fálicos de <i>Hispania</i> Ana María Vázquez Hoys	43
--	----

El "Gabinetto Segreto" del Museo Real de Portici y las esculturas de tema erótico del Rococó helenístico José Miguel Noguera Celdrán	69
--	----

<i>Negotium sexual</i> . la prostitución en la cultura romana Antonio M. Poveda Navarro	97
--	----

CATÁLOGO

IMÁGENES DE SEXO Y FECUNDIDAD: A LA ESPERA DE ROMA	121
--	-----

LOS DIOSES: AMAR TAMBIÉN ES DIVINO	143
--	-----

LOS HOMBRES: EL SEXO SIN PECADO	169
---------------------------------------	-----





Desde los orígenes de la Humanidad, el sexo, en sus diversas manifestaciones, ha sido consustancial con la vida de hombres y mujeres. La sexualidad surgió por una cuestión meramente biológica: la procreación, el mantenimiento de la especie, pero sin olvidar ni reprimir los deseos que, como seres vivos animales, afloraban. La evolución y desarrollo de las antiguas civilizaciones dio lugar a que se regulasen los actos sexuales, pasando a ser parte fundamental de las religiones aparecidas, de ahí que el sexo, sin matices eróticos todavía, fuera reconocido como ritual sagrado y englobase incluso una primera prostitución sacra, que tendría sus primeros dioses y símbolos en Oriente, desde donde, a través del Mediterráneo, llegarían a Iberia, fundiéndose con cultos ancestrales locales. Nuestra excepcional civilización ibérica heredó estas creencias y manifestaciones religioso-sexuales, que fueron sistematizadas y adaptadas posteriormente por la llegada de la nueva cultura romana.

Desde esos momentos, las representaciones de deidades como Venus y Príapo, y otros dioses menores de su entorno, junto con símbolos de sus poderes de fecundidad y protección, principalmente el falo, fueron frecuentes en nuestras ciudades y tierras hispanorromanas. Pero, paralelamente, la etapa grecorromana desarrolló una actividad sexual que tenía que ver con el erotismo y el placer, surgiendo junto a la veneración religiosa la prostitución sexual como placer, diversión y desahogo, especialmente con la complacencia y apoyo de Roma, que desarrolló y organizó toda la actividad sexual sin pudores.

A todo ello no sólo no escapó *Hispania*, sino que, muy al contrario, también en sus áreas romanizadas se practicaron esos rituales y fiestas, de modo que se han podido hallar y recuperar *loca sacra*. En momentos algo anteriores a la llegada de los romanos, en Iberia ya se practicaban ritos y existían manifestaciones de cultos sexuales, por ello son abundantes los exvotos, especialmente figurillas itifálicas de bronce, alguna escultura y algún relieve sobre piedra, que delatan un significado sacro, relacionado con uniones sagradas y la búsqueda de garantizar la fecundidad entre los seres vivos, especialmente entre el hombre y la mujer.

La existencia de estas evidencias hispanas permiten plantear un discurso con estos asuntos y obras, que conectados perfectamente con el resto de las tierras del Imperio Romano, pueden aportar una visión desde la geografía más occidental del mismo,





desde *Hispania*, de modo que se resalte el rico patrimonio artístico y arqueológico que guardan algunos museos españoles, que constituyen auténticas aportaciones al patrimonio europeo o mundial.

Gracias a la exposición a la que pertenece este catálogo, se ha reunido una colección de objetos arqueológicos, algunos inéditos o que salen de sus museos por primera vez, la mayor parte de ellos auténticas y espectaculares obras del arte antiguo hispano, que ilustran bien todo lo dicho y permiten construir una explicación didáctica, pedagógica, nunca lograda en España y rara vez en Europa o en el mundo.

El montaje museográfico, expositivo, conseguido con gran esfuerzo técnico, permite ofrecer una imagen del sexo y el erotismo antiguos sin tensiones, sin prejuicios, sin distorsiones; en cambio, logra transmitir un mensaje cultural muy particular, grato para el intelecto y para nuestros sentidos, convirtiendo las visiones vulgares del asunto en conocimiento de calidad de una historia humana de la que somos herederos.

La Consejería de Cultura y Turismo, a través de su Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, ha entendido que valía la pena revisar y actualizar esa historia cotidiana, y creemos que el resultado será satisfactorio para todos. Para lograrlo, se ha trabajado sin descanso y con eficacia, obteniendo así, de muchos de nuestros mejores museos españoles, las piezas valiosas que presentamos en esta magna muestra. Junto a ella, se ha editado este singular catálogo, donde no se han escatimado medios para que fuera un producto cultural de calidad, con una presentación de piezas idónea para ayudar a comprender todo lo expuesto, y un escueto, pero acertado, conjunto de capítulos escritos para profundizar y mejorar esa comprensión. Por todo lo dicho, es un placer y un privilegio ofrecer en Murcia y desde Murcia un producto cultural expositivo como éste, único en nuestro país, que colmará de satisfacción, a buen seguro, a todos los visitantes.

Pedro Alberto Cruz
Consejero de Cultura y Turismo
Comunidad Autónoma de la Región de Murcia





El hombre actual intenta de cuando en cuando aproximarse al conocimiento de la Antigüedad, movido del deseo de encontrar argumentos e ideas en el pasado que justifiquen o expliquen situaciones cotidianas del presente. En este sentido, revisar conceptos, escenas y conductas sexuales de tiempos pretéritos ha sido una acción recurrente y habitual. Sexo y humanidad se antojan las dos caras indisociables de una misma moneda.

Los pueblos antiguos adoraban los objetos materiales y las formas que más impresionaban sus sentidos. Las diversas creencias religiosas que profesaban estaban repletas de símbolos y ritos relacionados con todas las pasiones y vicios de los hombres. La unión de los sexos y la voluptuosidad que suele derivar de ella fueron siempre objeto de culto. En este ambiente fue el atributo viril el elemento más simbólico y expresivo de todo ello, de tal modo que recibió la más numerosa y profunda adoración, además de convertirse en la divinidad protectora del matrimonio, la fecundidad y de los diversos ámbitos de las lides de amor. Las energías sexuales fueron idolatradas en sus diferentes formas por babilonios, egipcios, fenicios, griegos, persas, etruscos y romanos.

El falo ha sido siempre un emblema protector. Las mujeres estériles se colgaban del cuello pequeños falos de bronce o de piedra, esperando resolver su infecundidad, también los llevaban consigo como talismanes salvadores. Frecuentes eran las romerías a los santuarios de Príapo, cuya protección se solicitaba contra toda suerte de dolencias y calamidades. En muchas ocasiones se le sacrificaba la virginidad de una doncella. Puesta la víctima sobre el atributo viril de la estatua de Príapo, se perpetraba el doloroso y lúbrico homenaje.

Ninguno de los sexos se molestaba en frenar la lujuria. Ovidio y Horacio cantan en sus versos el adulterio y el incesto. Faunos y sátiros eran vistos como deidades campestres, encabezadas por Pan, compendio y personificación de todas las lascivias. Cada forma de la lujuria, cada vicio, cada aberración tenía su culto, su mito, sus dioses. La fábula de Hermafrodita expresaba la necesaria y universal unión de los dos sexos. La mitología antigua desarrolló gran número de personajes, deidades y fábulas en un amplio ámbito sagrado y sexual. Hércules es presentado como heroico incluso en el amor, pues se dice que fue capaz de desflorar a 50 mujeres en una sola noche, de modo que obtuvo los honores de la apoteosis. Venus presidía todo gozo

y deleite de la carne, al igual que el lujurioso Pan y otros dioses o semidioses relacionados con éste.

El carácter de la mitología y de todas las religiones de antiguas civilizaciones ha sido visto como señaladamente teofálico. Al gozar a su hembra, cada varón entendía que creaba, y cuando pensaba en los orígenes de la Humanidad tenía la creencia de que dos seres divinos, preexistentes, de diferente sexo, se habían unido casualmente para formar al hombre, cuyos descendientes heredaron el concepto y potencia paternal, y derivando hacia su transformación animal se extendieron por todos los espacios, de las aguas, del aire y de la tierra, por ello se deificaron todos los elementos, todas las fuerzas y todas las pasiones, asentándose el sexo fecundante y protector como el principio que más debían venerar los hombres.

La muestra que ahora se presenta con este catálogo realiza un esfuerzo por presentar los diversos aspectos del sexo y el erotismo antiguos de un modo totalmente desinhibido, revisando los principales objetos artísticos y arqueológicos hallados en España y conservados en 23 de algunos de los mejores museos españoles y alguna colección particular, que han permitido ofrecer un conjunto inigualable de cerca de un centenar de piezas, algunas de las cuales no se habían expuesto nunca al público o no habían salido fuera del centro museístico que las conserva.

La exposición se desarrolla en tres ámbitos, uno primero como punto de partida previo, centrado en la fase histórica prerromana, ibérica, denominado *Imágenes de sexo y fecundidad: A la espera de Roma*, los dos siguientes son los propiamente dedicados a la civilización romana y su presencia en *Hispania*, recogiendo el que es el segundo de la muestra el tema de *Los dioses: Amar también es divino* y el tercero y último, el de *Los hombres: El sexo sin pecado*. La presentación de las piezas se ha optimizado al crear una doble ambientación, por un lado se ofrecen dos breves audiovisuales creados para el evento, uno dedicado a la fase del sexo y erotismo anterior a Roma, centrado en la *Paideia* sexual griega, que resume el concepto y la iconografía que caracterizaban a la cultura helena, el otro centrado en un sexo más popular y prosaico, más cotidiano y reglado, como era el conocido en la civilización romana, cuyos mejores elementos ilustrativos se traen de la evidencia vesubiana de la ciudad romana de Pompeya, para ello se muestra el audiovisual *El sexo desinhibido*.

Por último, advertir a los eventuales visitantes que podrán disfrutar de recreaciones muy sugerentes de ambientes reales, como la entrada al santuario de Dionisos en Delos (Grecia), o el santuario priápico/terapéutico de la cueva de Román en Clunia (Burgos); asimismo, se ha dotado la muestra de elementos concretos ilustrativos de escenas o símbolos sexuales, de modo que se han reproducido relieves, mosaicos, piezas arquitectónicas o cerámicas, pinturas y grafitos.

El ámbito dedicado al momento prerromano y titulado *Imágenes de sexo y fecundidad: A la espera de Roma* contiene un importante conjunto de exvotos ibéricos de bronce, que son figurillas que representan senos femeninos, genitales masculinos, guerreros desnudos, algunos itifálicos, y mujeres igualmente desnudas con indicación de sus atributos sexuales, procedentes todos de ámbitos sacros, de santuarios ejemplares de la cultura ibérica, como Collado de los Jardines y Despeñaperros, en Jaén, y de La Luz, en Murcia, otras muestras de la misma naturaleza se presentan en piedra o cerámica. Pero la pieza más espectacular es la escultura en piedra que representa un torso de varón en plena masturbación, procedente del Cerrillo Blanco de Porcuna, en Jaén. También el excepcional relieve en piedra donde se representa un acoplamiento sexual entre un hombre y una mujer, hallado en Villaricos (Almería).

En el amplio apartado dedicado a la etapa romana se puede contemplar un primer ámbito que, con el título de *Los dioses: Amar también es divino*, ofrece un grupo de esculturas de bulto redondo con representaciones de la diosa más sexual donde las haya, la deidad del amor y la belleza, Venus, además de representaciones del mejor símbolo divino de la fecundidad, Príapo, aunque también aparecen en menor medida las figuras ilustrativas de la belleza erótica, como Apolo y Eros. Del conjunto merece destacarse la mayor de las esculturas venéreas, la Venus de Mérida y, sobre todo, la monumental escultura del Príapo de Hostafrancs, en Barcelona.

Otros dioses y semidioses menores relacionados con las orgías y fiestas báquicas también se pueden contemplar, como Sileno con Panisca, Ménade y Sátiro. Igualmente se muestra algún ejemplo de escena erótica entre dioses, como Júpiter y Leda o Eros y Psique. El segundo ámbito, que cierra la exposición, denominado *Los hombres: El sexo sin pecado*, ofrece en un primer bloque objetos decorados con una iconografía de atributos sexuales masculinos, y femeninos en menor medida, con fines protec-

tores y benefactores, se trata de una numerosa gama de amuletos (talismanes), donde se representan falos, higas y algunos senos, en soportes de bronce, oro y hueso, además de una interesante muestra pictórica mural con falo, hallada en Cartagena; también se pone de manifiesto el uso frecuente de algún cuenco pero, sobre todo, jarras cerámicas poliansadas donde se aplican, graban y pintan falos, con posible finalidad apotropaica respecto a su contenido y uso en algún ritual benefactor, quizás asociable a la fertilidad. Por último, en el segundo bloque de piezas se presentan una variada colección del *instrumentum domesticum*, mayoritariamente lucernas, algunas copas y una jarra (*lagynos*), donde se representan las típicas escenas y posturas sexuales relacionadas con el *negotium sexual*, muestra clara de la prostitución en el ámbito doméstico, de tabernas y lupanares; de todo el conjunto merece prestar atención al *lagynos* de barniz negro campano de *Libisosa*, la cratera de *terra sigillata* aretina de *Bilbilis*, el ritón fálico de Ampurias y el cuenco de paredes finas riojanas de La Maja, en este último caso con sugerentes textos; junto a este lote todavía sobresale un molde de panadero de cerámica con falo y leyenda erótica, procedente de La Alcudia de Elche (*Ilici*). Toda la iconografía, sin excepción, y su concepto, encuentran su modelo y paradigma en los frescos pictóricos pompeyanos.

Antonio M. Poveda Navarro
Francisco J. Navarro Suárez
Comisarios







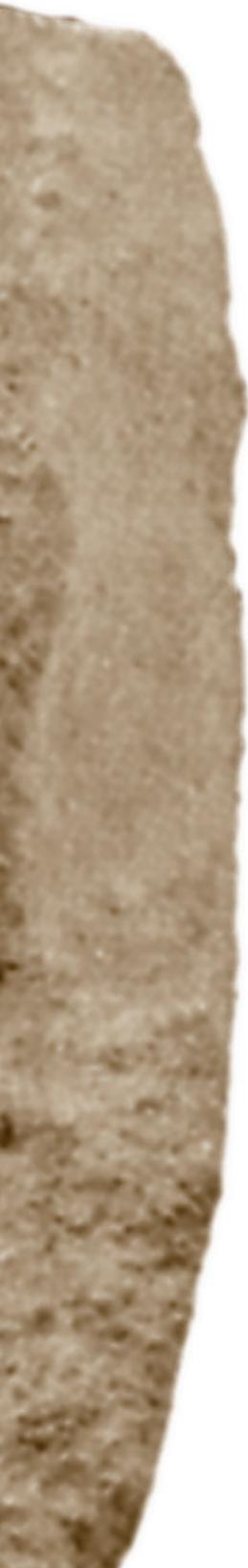
ARTÍCULOS



IMÁGENES SEXUALES Y DE FECUNDIDAD

Religión, mito y oligarquía en Iberia

Héctor Uroz Rodríguez



Que no se busque en las siguientes páginas información sobre la sexualidad de los iberos. No se conocen en el mundo ibérico, y dudo que algún día aparezcan, imágenes de sexo como recreación, ni existe un Ovidio, un Marcial o un Juvenal de donde extraer citas literarias en este sentido. La esencia de las imágenes ibéricas, el escaparate fundamental para su conocimiento, dada la carencia de fuentes documentales, nos señalan otro camino. Así, el universo de la iconografía ibérica sí que puede ser explotado en tanto en cuanto puede «relatar» un universo económico, político-social y cultural, todos ellos aspectos indivisibles en la Antigüedad, ya sea o no de forma deliberadamente intencionada, en origen a través de la escultura del mundo funerario y los grandes programas monumentales (Pozo Moro, Porcuna, El Pajarillo), y más tarde con la pintura vascular. No obstante, debe tenerse en cuenta que ésta es una información sesgada de por sí, puesto que el uso de la imagen se limita al poderoso, es su *instrumento*, mediante el que se diferencia del resto, se identifica como tal y legitima su poder de cara al resto de la sociedad (Santos, 2003, p. 157). Y es que la imagen ibérica surge de la mano del desarrollo de una realidad socio-política nueva de rango aristocrático, ligada a una necesidad de justificación de su legitimidad y de su consolidación como nueva clase dirigente (Ruiz y Molinos, 1993, p. 261), sustentada en principio en la memoria de los antepasados y sus mitos y hazañas (Santos, 1996, p. 127). Eso que el emperador Augusto elevaría a la máxima potencia. Hoy lo llamaríamos propaganda.

En este trabajo se analizan algunas de las escasísimas piezas de la cultura material ibérica, de mayor o menor componente sexual, que arrojan luz sobre este asunto, muchas de ellas ya incluidas en un reciente trabajo de L. Prados (2007) que abordaba el mismo tema. La mayoría de escenas, exceptuando quizá los exvotos, transcurren en un tiempo pasado, mitológico, de gran significado para los iberos, pero que en nada reflejan su cotidianidad, concebidas siempre bajo la esfera de la religión, la fecundidad y, sobre todo, el mito oligárquico.

LA HUELLA ORIENTAL: EL ÁRBOL SAGRADO, BES Y LA HETERÍA

Hemos creído apropiado, por razones de diversa índole, comenzar nuestra particular radiografía con el comentario de alguna de las matrices de bronce de la conocida como «Tumba del orfebre». Estas piezas, que recientemente han sido objeto de un estudio iconográfico en profundidad (Uroz Rodríguez, 2006), se recuperaron formando parte del ajuar de una tumba de mediados del siglo IV a.C. de la necrópolis de Cabezo Lucero, ubicada en el término municipal alicantino de Guardamar del Segura. Las matrices son 31 en total, están conservadas en el Museo Arqueológico Provincial de Alicante (MARQ), y resultan excepcionales por los motivos y por las composiciones, en su mayoría de marcada influencia oriental, que presentan en su anverso y que quedarían plasmados, con o sin añadidos posteriores, sobre diversos colgantes y pendientes de oro. Eso sí, para un análisis completo de este conjunto de materiales se nos escapan algunos detalles, porque lo que aquí tenemos es la matriz de la joya, y no sabemos cuántos de esos añadidos tendrían lugar *a posteriori* en base a diversas técnicas. No obstante, y en función de lo conservado, pudimos discernir claramente dos grandes temas: el heroico y el que atañe al universo de la fecundidad y fertilidad de la divinidad femenina. El primero destaca por explícito y contundente, y el segundo por la cantidad y diversidad en que se manifiesta.

La primera parada la haremos en la matriz M35 (lám. 1), que contiene una de las representaciones más claras, y peculiares, del Árbol sagrado de todo el conjunto. El Árbol de la Vida o, mejor aún, el Árbol sagrado, es la transfiguración vegetal del Principio femenino de la Diosa de la Fertilidad, cuya plasmación artística cuenta con un origen remoto mesopotámico (Perrot, 1937). De forma individualizada, en nuestro territorio se documenta ya en los broches de cinturón orientalizantes y en los marfiles andaluces de los siglos VII-VI a.C., ya sea superponiendo el «tipo cuenco» de palmeta fenicia o en entramados en los que surge, no por casualidad, la flor de loto. Resulta necesario ahora subrayar la vinculación de estas manifestaciones con la sanción del poder político. Y es que el tipo de monarquía sacra basa esencialmente su poder en su relación con la divinidad, y es ahí donde entra en juego el árbol generador y regenerador (Cirlot, 1969, p. 85). Pero esa idea sancionadora del poder se registra también de forma cristalina en el mundo ibérico en una fecha que bascula entre el siglo V y el IV a.C., a caballo (y nunca mejor dicho) de las monarquías de tipo heroico y su



Lámina 1. Matrices de la «Tumba del orfebre» de Cabezo Lucero (Uroz Rodríguez, 2006).

evolución hacia aristocracias de carácter guerrero. Y lo hace, según las recientes investigaciones de A. Lorrio y M. Almagro Gorbea, en unas piezas que, siguiendo el arquetipo conocido parcialmente por el jinete de La Bastida y en base a un nuevo ejemplar del Museo de Cuenca, presentan, sobre un soporte de volutas protoeólicas que ellos interpretan como el *Árbol sagrado*, al guerrero desnudo y con casco en su heroización, y que se interpretan funcionalmente como estandartes para bastones de mando. Pero la relación con el mundo ibérico no termina aquí, puesto que la misma *Dama de Elche*, como han puesto de relieve estos mismos autores (Almagro Gorbea y Lorrio, 2007, p. 39), luciría en el tocado una composición vegetal rematada en volutas relacionable igualmente con el *Árbol sagrado*.

En la citada matriz de Cabezo Lucero (M35) aparece de modo individualizado el *Árbol sagrado* en forma de palmera, que bien pudiera seguir ese tipo iconográfico oriental (Danthine, 1937) que, flanqueado por los frutos que le cuelgan a ambos lados como metáfora de la fecundidad, conocerá su máxima difusión a partir de los reversos de las acuñaciones púnicas norteafricanas. Por lo que respecta al mundo ibérico, sus apariciones, bastante más tardías, en contextos funerarios en escultura y cerámica pintada, se vinculan siempre al universo animal, y mantienen su significado de fe-

cundidad. Pero los motivos que flanquean el árbol de la pieza de Guardamar, remarcados por líneas oblicuas y de sección alargada ligeramente triangular, se estrechan en su parte inferior, y no en la superior, como correspondería a los frutos en suspensión; por lo que parece tratarse más bien de dos vulvas, en una arriesgadísima interpretación que de aceptarse reforzaría con insólita rotundidad su interpretación alegórica como de un Árbol sagrado representativo de la diosa de la fecundidad.

En este sentido, la aparición en la primera metopa de dos matrices troncopiramidales (M8 y M20; lám. 1) de una cara de mofletes prominentes y con un remate en la cabeza –quizá el arranque de una corona de plumas–, un rostro que parece salir de una vagina y que resulta más que relacionable con Bes, no parece un detalle nada excéntrico, aún más si se tiene en cuenta la historia de este personaje de origen egipcio y con gran difusión en el mundo fenopúnico. Éste es un *daemon*, un dios protector por excelencia, que desde sus orígenes comparece en amuletos usados especialmente para el cuidado de todo el proceso de procreación humana, empezando por la protección de la mujer durante el embarazo, para continuar con el parto y con el amparo del recién nacido, esto último apoyado en la identificación que se establecía entre el neonato y el dios Horus niño, adquiriendo con el tiempo, en época ptolemaica y romana, propiedades estimulantes de la potencia sexual (Gómez Lucas, 2002, pp. 88, 95; *id.*, 2004, pp. 100-101, lám. IV). Con la difusión por el ámbito fenicio, perderá fuerza el factor de fertilidad, en favor de unas cualidades más genéricas de protección, como amuleto universal que atrae lo positivo y espanta lo negativo, lo cual explica el éxito de la misma (Gómez Lucas, 2002, pp. 98-99). Así todo, se conocen casos concretos en distintas épocas en los que dicho factor parece claro. En Sarepta, se han encontrado amuletos de Bes en un lugar de culto dedicado a Tanit-Astarté, concretamente en un nivel fechado en los siglos IX-VIII a.C., que podrían haberse usado como exvotos en ceremonias relacionadas con la fertilidad y protección de la infancia (Pritchard, 1978, p. 140). Muy cerca de la anterior ciudad fenicia, en Kharayeb, terracotas de Bes se encontraron en una misma *favissa* de época helenística junto a otras que destacaban por lo abultado de su vientre y sus pechos, por lo que fueron consideradas como «diosas de la fecundidad» (Kaoukabani, 1973, pp. 46-48). Mayor atención merece, si cabe, una placa de procedencia desconocida y conservada en Boston, en la que formando parte de un *naiskos*, dos cabezas de Bes rematan sendas columnas que nacen de dos leones, y que aparecen flanqueando

una figura femenina desnuda. El ejemplar se data en el siglo VIII a.C. y se piensa que representa a una diosa de la fertilidad, quizá Astarté, protegida por éste (Ward, 1996, 13, p. 18). Al mismo tiempo, cabría deducir bajo las simples representaciones de Bes desnudo, mostrando sus atributos, en el ámbito de influencia fenicio-púnico, una alusión a esta vertiente del dios.

La vía de llegada y conocimiento de este personaje pudo ser la isla de Ibiza, protegida oficialmente por Bes (Padró, 1978, pp. 19 ss.), como ratifica su omnipresencia en las acuñaciones monetarias (Planas y Martín, 1995), monedas que, por cierto, se encontraron como ajuares en tumbas de Cabezo Lucero (AA.VV., 1993, pp. 179 y 182); aunque tampoco debe olvidarse que la imagen de Bes se localiza sobre un molde circular de La Alcudia de Elche que se fecha hacia el siglo IV a.C. (Padró, 1995, pp. 69-70, nº 17.02, lám. XIV).

Con la justa prudencia, y siempre desde el terreno de la hipótesis, es posible asociar a todo lo anterior, en sintonía a esa faceta relativa a la fecundidad sexual, lo que figura en la tercera y quinta metopas de M20 (lám. 1). En estas celdillas se podría connotar una reminiscencia del conocido tema oriental, cortesía sobre todo de los marfiles fenicios, de la «mujer en la ventana», que evocaría la práctica de la prostitución sagrada (Lipiński, 1992, p. 363), normalmente relacionada con los templos de la diosa fenicia Astarté (Ribichini, 2004), y ejercida ya fuera de forma temporal con los extranjeros –navegantes– (Alvar, 1999, p. 391) a cambio de un pago ofertado a la divinidad (Lipiński, 1995, pp. 486 ss.) o como un servicio continuo, y del que se han querido ver residuos en el universo ibérico e ibero-romano (Olmos, 1991; Blázquez, 1999-2000; Moneo, 2003, pp. 411-412).

Así pues, y en todo caso, esa aventurada mirada a las matrices de Cabezo Lucero nos da pie a recordar, en este último sentido, el ya célebre timiaterio con cariátide recuperado en el poblado ibérico de La Quéjola (San Pedro, Albacete) y conservado en el Museo Arqueológico de Albacete (Olmos y Fernández-Miranda, 1987; Blázquez, 1995, pp. 198-200; *id.*, 1997, pp. 228-229; AA.VV., 1998, pp. 233-234, nº 4) (lám. 2a). La pieza, de 25,7 cm de altura y realizada en bronce a la cera perdida, presenta a una figura femenina desnuda, de la que se ha querido mostrar su edad adolescente con el pecho y las caderas poco marcadas. La joven, que adelanta la pierna izquierda,

aparece tocada con una peluca egiptizante, con dos largas trenzas que caen a ambos lados del rostro, y su único adorno son dos brazaletes. Aparte de la desnudez, los elementos que ayudan a su caracterización son la paloma que sostiene en una mano –en la otra llevaría posiblemente una flor, hoy perdida– y la flor de loto invertida que hay entre su cabeza y la cazoleta donde se quemarían las sustancias aromáticas. Esa asociación con el loto se advierte constante, con diversas combinaciones, en las «cariátides» de los timiaterios de bronce del orientalizante hispano (Jiménez Ávila, 2002, nos 74-76, lám. XXXIV-XXXV). Y es que esta flor constituye uno de los símbolos o atributos fundamentales de las divinidades femeninas orientales, como las fenicias Astarté y Tanit, funcionando como metáfora de la fecundidad, de renacimiento y de vida en relación al curso solar, puesto que es una flor que se abre y cierra en función de éste (Belén y Escacena, 2002, p. 174). En el entorno hispano, comparece acompañando a una diosa que se ha identificado con la fenicia Astarté (Poveda, 1999, pp. 36 ss.), y con la púnica Tanit en sus correspondientes apariciones ibéricas (Marín, 1987, p. 66), pero que deben concebirse como interpretaciones ibero-tartésicas de una diosa madre ancestral fecundadora, de carácter astral y relacionada con el más allá (Almagro Gorbea, 1996, p. 72). Por lo que refiere al gesto de portar la paloma, éste se repite en terracotas ibicencas (Olmos, 1999, nº 66.5) y en los más recientes exvotos de bronce ibéricos (AA.VV., 1998, pp. 329-330, nos 299 y 301). Jiménez Ávila, en su trabajo sobre la toréutica orientalizante, ha puesto de relieve la peculiaridad del objeto, que combinaría elementos fenicios con otros griegos y etruscos más predominantes, hasta el punto de considerar la pieza de fabricación helena, adelantando ligeramente la datación normalmente aceptada hasta mediados del siglo VI a.C.

Pero si la pieza está incluida en este estudio es porque en su día se puso en relación con la hetería, con las jóvenes hieródulas al servicio de la diosa de la fecundidad, en una *versión ibérica* de Astarté-Asteria/Afrodita, que ejercían en sus santuarios lo que se ha llamado la *prostitución sacra*, que seguramente tuvo más de lo primero que de lo segundo, aunque de forma más genérica el timiaterio de Albacete pudiese reflejar ritos de paso relacionados con la diosa (Chapa y Olmos, 2004, p. 62). Así todo, se amortiza durante generaciones en el espacio sacro al que se la ha asociado, un *thesauros* del siglo V a.C. adosado a la residencia del gobernante (Blánquez y Olmos, 1993, p. 98; Blánquez, 1996, pp. 159 ss.), lo que ha llevado a Moneo (2003, p. 269) a incluirlo en su clasificación de santuarios domésticos de tipo dinástico, perdurando



como un elemento ritual y de prestigio, y desprovisto ya quizá de su sentido originario, como en el caso de la no menos célebre Dama de Galera. Aún así, se trata de un tipo iconográfico que, de algún modo, dejaría huella, como refleja la toréutica ibérica de los siglos IV-III a.C. En este sentido encontramos ejemplos en los exvotos jienenses, como en una figurita de Los Altos del Sotillo (Castellar) (Rueda, 2008, pp. 63-64, fig. 7), visible en las trenzas, las pulseras y la desnudez adolescente, expresada con más naturalismo del habitual; o en otro de Collado de los Jardines (Santa Elena) (Olmos, 1999, nº 26.2), con la misma desnudez, nada habitual, y la paloma en la mano, en una versión harto esquemática (lám. 2b).

Lámina 2. a- Timiaterio de La Quéjola (AA.VV., 1998, p. 144); b- Exvoto de Collado de los Jardines (AA.VV., 1998, p. 329).

LOS MITOS DE LOS PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS ESCULTÓRICOS

Para el análisis de los elementos sexuales subyacentes en los tres grandes programas iconográficos religioso-oligárquicos de la cultura ibérica seguiremos un orden cronológico. Así, el punto de partida debe ser el monumento turriforme de la necrópolis de Pozo Moro, en Chinchilla (Albacete), expuesto, como es sabido, en el Museo Arqueológico Nacional, sacado a la luz por M. Almagro Gorbea (1978; 1983) y reestudiado, entre otros, por R. Olmos (1996), J. M. Fernández Rodríguez (1996), M. Blech (1997) y, más recientemente, F. López Pardo (2006). Nos parece del todo pertinente comenzar por una precisión en la datación y factura de este monumento, ya que el sillar de piedra caliza que traemos a colación, que habría alcanzado una altura mínima de 85 cm en origen, contiene la representación sexual más explícita de todas las halladas hasta la fecha en Iberia. Y es que no sólo no se trata de una producción ibérica, sino que posiblemente ni tan siquiera es coetánea, puesto que la datación de *ca.* 500 a.C. establecida por Almagro (1983, p. 183) en base al ajuar de la tumba (cerámica ática –con escena de sátiros persiguiendo a una ménade– y vajilla de bronce suritálica o etrusca) ha sido objeto de un debate centrado en una hipotética reutilización de los relieves para dicha sepultura. Así, por ejemplo, Bendala (2003-2004, p. 326) data su fabricación, fruto tal vez de un taller itinerante de extracción siriohitita, hacia la segunda mitad del siglo VII a.C., en pleno período orientalizante, por tanto. Pese a todo, y eso es lo que nos debe interesar, lo que el conjunto relata fue igualmente instrumentalizado por la temprana aristocracia ibérica de la zona como un esfuerzo aglutinador, protagonizando tal vez el monumento heroizador (*herôon*) del príncipe en torno al cual se establece un culto y una necrópolis. Argumentos estos que han sido meticulosamente matizados por López Pardo (2006), y en los que creemos que no es éste el momento de insistir.

En el relieve en cuestión (lám. 3), se discierne la unión sexual entre un varón, apenas llegado, a la izquierda, y con el miembro en erección, y una mujer, a la derecha, a la que abraza, y que lo recibe con la túnica descubierta, participando activamente. Este hecho, y su mayor tamaño, le confieren estatus de diosa, tal y como se advierte en otros relieves del monumento (Almagro Gorbea, 1983, pp. 200-203, taf. 24-a y 25-b). El encuentro podría transcurrir en el templo, como sugiere la columna



que apenas se conserva detrás del varón, o bien se puede tratar del tronco del Árbol sagrado conquistado por el varón en otra de las imágenes (López Pardo, 2006, pp. 97-98). R. Olmos ha puesto de relieve que la representación del acto sexual y la función engendradora actúan como recuerdo en el antiguo pensamiento mediterráneo, son memoria del poderoso, siendo el falo transmisor de vida, y su semilla, como veremos en seguida a propósito de una escultura de Porcuna, raíz del linaje familiar. De este modo, la escena se ha interpretado como una *hierogamia*, motivo bien conocido en el mundo mediterráneo y que asocia a mitos de la realeza, como modelo y justificación del príncipe. Esta relación hierogámica es la que se supone entre Astarté-Asteria, la «codorniz», y Melqart (Bonnet, 1996, pp. 38-39; Lipiński, 1995, p. 241; Poveda, 1999, p. 32), divinidad esta última que contaba con

Lámina 3. Relieve con *hierogamia* del monumento de Pozo Moro (AA.VV., 1998, p. 132).

una fiesta anual –*egersis*– relativa a su resurrección generada por esa hierogamia, el matrimonio sagrado, y que lo convertía en símbolo de la renovación vital en todas sus facetas y, consecuentemente, del poder de la clase dirigente, ligando su veneración a los ciclos de fertilidad agraria, y otorgándole asimismo un carácter ctónico (Lipiński, 1995, p. 238; Bonet, 1988, pp. 104 ss.; Xella, 2004, pp. 41-43). El relieve de Pozo Moro adquiere más sentido si se interpreta en conjunto, junto al resto de escenas de protagonismo heroico masculino, como motivación de la unión sexual sagrada.

Ni que decir tiene que en el panorama de la iconografía ibérica no se dan paralelos en sentido estricto a esta escena sexual. Se ha dejado caer la posibilidad de que el relieve de «el beso» de Osuna (Olmos, 1999, nºs 1.1 y 71.1) fuese una reminiscencia tardía de una hierogamia, pero esa es sólo una del elenco de posibilidades que ofrece la pieza (lám. 4). La escultura, de 22 cm de altura, y fabricada en piedra arenisca, se conserva asimismo en el Museo Arqueológico Nacional, y se ha datado entre los siglos III y II a.C. (León, 1998, nº 73). Su origen pudo ser funerario, y muestra dos bustos esquemáticos, un masculino a la izquierda, y otro femenino, a la derecha, con collar de cuentas, besándose. Se trata, una vez más, de un caso único en la iconografía ibérica, que es difícilmente interpretable *per se*, y que además tampoco es útil para descifrar otras obras. Si acaso añade más complejidad al conjunto. Y es que no podemos saber qué hay de mítico y qué de familiar en esta escena de presunta *naturalidad*. ¿Tal vez estamos ante la despedida de los esposos ante la muerte? Hoy, desde luego, la imagen resulta entrañable.

La sexualidad procreadora se expresa muchas veces a través de la metáfora animal. El cuidado por mostrar de forma explícita el sexo del animal en las esculturas de toros más antiguas, las del Grupo 1 de Chapa (1986, pp. 144 ss.) es sólo un síntoma más de un poder fecundante, en sintonía con la divinidad femenina, que, unido al astral, ponen a este animal en estrecha relación con el mundo funerario y con el agua. Todo ello ha conducido a la deducción de la función desempeñada por el toro en las necrópolis, erigiéndose en el símbolo de la perduración constante de la vida. Esta misma autora ha revisado recientemente estas esculturas (Chapa, 2005-2006), que se localizan en el entorno de la desembocadura del Segura, llegando al interior del Vinalopó, y alcanzando la costa centro-norte alicantina y el Levante, proponiendo una data-



ción para todo el conjunto de finales del siglo VI a.C. Se trata de unas piezas extraordinariamente bien conservadas, en comparación con el común de la estatuaria ibérica, quizá relacionado con su aparición a gran profundidad. Se diferencian, asimismo, por su factura esquemática, contrastando con el mayor naturalismo del resto de ejemplares conocidos, y en las que destacan, además de la representación de los genitales entre las patas traseras, el gesto amenazante de su imponente dentadura, más propia de un carnívoro que de un herbívoro, y otros rasgos orientalizantes de lo más significativos como el «lingote chipriota» en la frente y el acto de doblar el cuello. T. Chapa considera, y resulta del todo argumentado, que los rasgos de estos toros hacen alusión tanto a las esferas del poder como a la fecundidad, y sólo deben concebirse en un contexto de intensificación agrícola y dominio creciente de las vías de comunicación, sancionando la nueva colonización del territorio y la fecundidad de los campos, los animales y las personas.

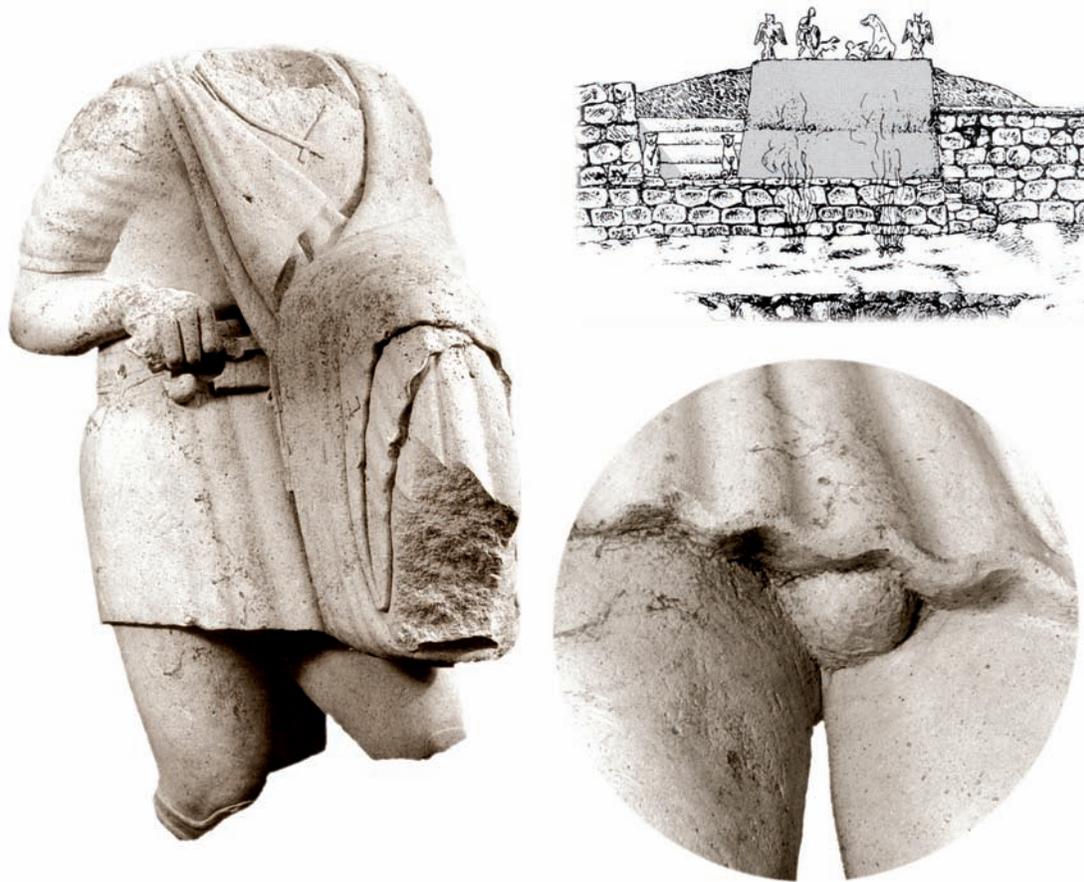
Existen, no obstante, otras manifestaciones de tipo fálico en la gran estatuaria monumental, como en la escultura de Porcuna (Jaén), de 92 cm de altura, y que se

Lámina 4. Relieve de «el beso» de Osuna (Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, p. 34, nº 1).



Lámina 5. Escultura de varón masturbándose de Porcuna.

puede visitar en esta exposición, proveniente del Museo de Jaén, que muestra a un personaje de gran miembro masturbándose (lám. 5). El conjunto monumental del Cerrillo Blanco de Porcuna lo conforman varias decenas de esculturas de arenisca destruidas en cerca de 1500 fragmentos (González Navarrete, 1987; Negueruela, 1990; León, 1998, pp. 43-46 y 81-97), con una cronología que parece haberse fijado en la segunda mitad del siglo v a.C. (Olmos, 2002, p. 108; León, 2003, pp. 22, 38), y en cuyo estilo se ha querido ver influencia jonia. Eso sí, según P. León (2003, 21-22, 32 ss.), el influjo directo jonio sólo resulta asumible en el período de gestación de la escultura y arte ibérico (finales del siglo vi-principios del v a.C.), por lo que el posterior conjunto del Cerrillo Blanco debe considerarse una obra propiamente ibérica que recoge y reinterpreta el ideal tardoarcaico-severo. Su asociación a una edificación es incierta, puesto que el hallazgo, acaecido en 1975, y que incluía elementos arquitectónicos, se produjo en una zanja fuera de contexto, practicada en el área de una antigua necrópolis del siglo vii a.C.; aunque no faltan hipótesis, como el hecho de que dichas esculturas formasen parte de varios monumentos diferentes (Negueruela, 1990, pp. 309 ss.) o, de forma más concreta, de un *herôon* extraurbano (Moneo, 2003, pp. 92, 333). Lo que sí es evidente es que se trata de



un complejo programa iconográfico, en el que Olmos (2002, pp. 107 ss.; 2004, p. 21) ha visto una «unidad latente», un programa realizado ya sea en un momento determinado o de forma acumulativa a lo largo del tiempo hasta su destrucción medio siglo después, como una representación historiada del poder del grupo familiar del *oppidum* de Obulco. Estamos ante una expresión plástica del territorio del *oppidum* y del espacio aristocrático, una construcción de su propia memoria (Rueda, 2009, pp. 240-242), que se lleva a cabo mediante una variada y completa temática (Chapa, 2003, pp. 106-109).

Sólo así se entiende la figura del hombre desnudo que se masturba con su gran falo, y que de observarse bajo la óptica griega, la escena nos plantearía un fenómeno antisocial, propio de los sátiros, que ejercen dicha actividad en el bosque (Lissarrague, 1993, p. 214). Pero en vista de todo lo anterior, y su integración en el conjunto, tal vez alude a mitos de autoctonía y fundación, del varón mítico, que, como señala R. Olmos (2002, pp. 121-122) posee una fecundidad inagotable y derrama su semen sobre la tierra, de la que surgirá el linaje que asumirá el poder en el territorio.

Lámina 6. Héroe de El Pajillero y detalle, y reconstrucción de la escena (a partir de Molinos *et alii*, 1998, pp. 268, 276 y fig. 121).

La exaltación de los genitales masculinos como manifestación aristocrática y heroica del poderoso puede representarse de forma bastante menos obvia, como en el guerrero del santuario heroico de El Pajarillo, en Huelma, Jaén, que roza el metro de altura, aun sin cabeza y parte de las extremidades (lám. 6). Al contrario que en Porcuna, de este *herôon* extraurbano (Moneo, 2003, 87-90, 333-334) fechado a principios del siglo IV a.C., sí se conocen bien las estructuras a las que se asocia el grupo escultórico, que componen un conjunto formado por una construcción de más de 80 m, a cuyos pies pasaba la laguna del río Jandulilla, una serie de estancias subsidiarias y una necrópolis que se ha vinculado al monumento, y que concentraría en su sector central el programa escultórico. En base a los fragmentos recuperados, sus investigadores (Molinos *et alii*, 1998; Chapa *et alii*, 2006) han reconstruido física e ideológicamente lo que allí se representó durante apenas cincuenta años.

Se está narrando el momento previo a una zoomaquia entre el hombre y el lobo, ambos míticos. El primero es un héroe ibérico, que va vestido con túnica corta, y cintas cruzadas sobre su pecho, señalando su alto rango, pero que, curiosamente, deja ver su sexo por debajo de la misma. Es necesario asomarse por debajo para darse cuenta del detalle. El guerrero, del que no se conserva la cabeza, se dispone a desenvainar la falcata, mientras que se protege con el manto con el otro brazo, y, con la pierna izquierda adelantada, avanza hacia el animal. El lobo permanece alerta pero estante, puesto que es el héroe el que invade su terreno, quizá sabiéndose vencido con antelación, como ha sugerido Olmos (2002, p. 108). Al mismo tiempo, un segundo personaje masculino entra en discordia: es un joven desnudo que, tirado en el suelo, espera a ser salvado por el protagonista, que cumpliría así su misión. Por último, ocuparían la narración otros animales: una serie de carnívoros que, domesticados, acompañarían al guerrero o que, en estado salvaje, compartirían guarida con el lobo. Se trata del héroe salvador, antepasado directo de la aristocracia guerrera, que libra a la comunidad de la fiera, de monstruoso tamaño pero de especie arraigada en la conciencia popular, como si protagonizase uno de los últimos trabajos del ciclo heracleo. A partir de entonces, la sociedad podrá ocupar esas tierras salvajes (Chapa, 2003, p. 111). Pero la victoria en esa lucha no otorga ya un mundo nuevo, sino la expansión del creado con anterioridad. Así, se ha constatado arqueológicamente en el Alto Guadalquivir una evolución durante el siglo IV a.C. del modelo territorial del *oppidum* hacia un nuevo esquema definido como *pagus*, que

incluye la ordenación de una nueva red de asentamientos estratificados y dependientes de una unidad mayor, que requiere la búsqueda de elementos de consolidación y legitimación socio-política, imprescindibles para el mantenimiento de la cohesión social y los lazos identitarios (Rueda, 2009, pp. 242-243). Los programas de Porcuna y El Pajarillo podrían, pues, estar revelando dos estadios socio-políticos diversos de un mismo proceso histórico en la zona (Molinos *et alii*, 1998, p. 332). En Porcuna se narra, justifica y recuerda cómo ha llegado al poder sobre el territorio (el *oppidum*) un grupo oligárquico (Olmos, 2002, p. 108), mientras que el monumento-santuario de Huelma versa sobre la ampliación de fronteras, el control supraterritorial desde ese centro neurálgico dirigido por la aristocracia. En este último, el lobo protege el espacio salvaje a civilizar por el héroe, los leones protegen el espacio del *oppidum*, simbolizado gráficamente en la torre, mientras que los grifos hacen lo propio con el espacio del noble, el aristocrático, que se integra dentro del anterior (Ruiz y Sánchez, 2003, p. 147).

SILENO, PŘIAPÓ Y ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LOS EXVOTOS DE BRONCE

Abordamos, por último, un par de ejemplos en la toreútica ibérica, muy separados en el tiempo, que repiten, en mayor o menor medida, esquemas de la mitología clásica, y que son decididamente anecdóticos en el panorama iconográfico de la Iberia prerromana. El primero de ellos es la estatuilla de bronce, de 11,2 cm de altura, conocida como Sileno de Capilla (Tablas de Cadas, Badajoz), datada en la primera mitad del siglo V a.C. y expuesta en el Museo Arqueológico Nacional (AA.VV., 1998, p. 247, nº 38; Olmos, 1999, nº 24.1.1). Debió constituir en origen un elemento ornamental de un gran recipiente de bronce, como un caldero, y en ella se representa a un bailarín con un cuerno de beber en su mano izquierda, que ebrio y embelesado, vuelve hacia el espectador su rostro comunicativo y extraño, de grandes barbas, para introducirnos en la fiesta. La barba se dibuja en punta, estriada mediante incisiones paralelas, y las orejas dobladas. El tratamiento simplificado del cuerpo es todavía más geométrico si cabe (lám. 7). Es un bronce imitado localmente que sigue, de forma somera, y entendido desde la esfera de los bienes de prestigio, modelos griegos, tomados posiblemente del tipo representado por el bronce heleno de la necrópolis ibérica de Llano de la Consolación (Albacete), conservado en el Museo del

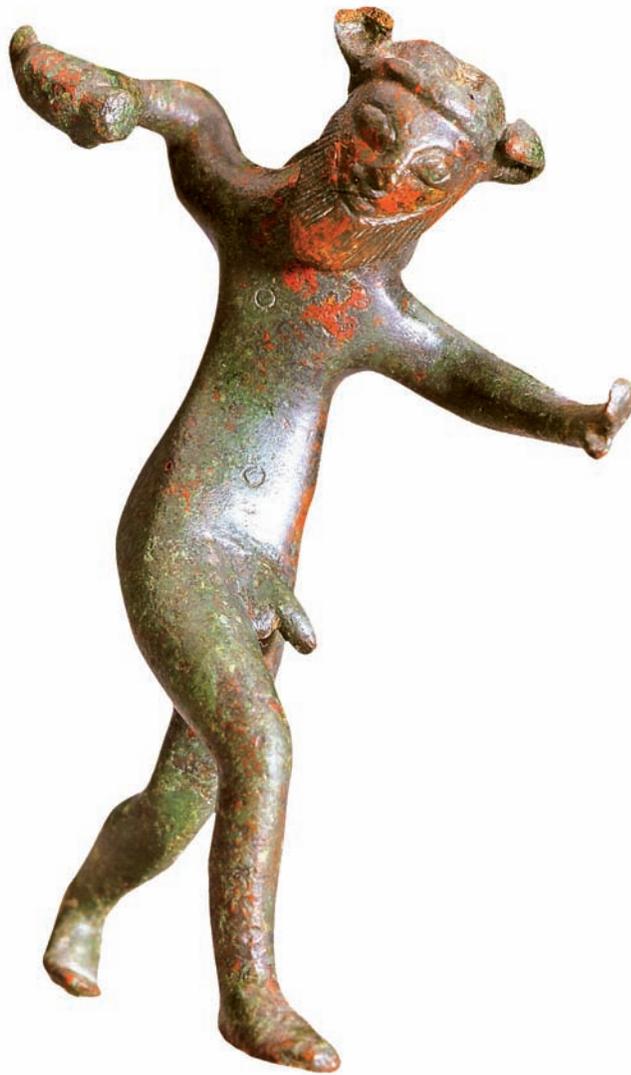


Lámina 7. Sileno de Capilla (AA.VV., 1998, p. 33).

Louvre (Olmos, 1999, nº 30.3.1). La figura de Badajoz no lleva la cola propia de los sátiros y sí unas orejas puntiagudas, en este caso equinas. Ello se debe a que los silenos son divinidades de las aguas, similares a los sátiros sólo que con aspecto más equino que caprino, y que también tenían atributos fálicos como aquellos y realizaban danzas en los bosques y contaban con una acentuada sexualidad. Es importante subrayar el sentido mítico de la persecución erótica. Y es que como ha recordado R. Olmos (1999, nº 24.1.1), la generación y el poder sexual, manifestado a veces en un lenguaje de violencia, son motivos apropiados en el código aristocrático de la muerte.

El segundo ejemplar en discordia, y que de modo oportuno forma parte de esta exposición, es un exvoto de 12 cm de altura de la antigua Colección Vives, conservado



en el Museo Arqueológico Nacional (Prados, 1992, nº 1103) y de procedencia desconocida, que se ha fechado, con todos los interrogantes, entre los siglos II y I a.C. (Olmos, 1999, nº 64.1.1), subrayando incluso Nicolini (1969) en su día, de modo más que razonable pero discutible, su supuesta consideración como de plena época romana (lám. 8). La figurita representa a un varón sobre una peana, inclinado hacia delante, comunicativo, extendiendo sus manos con ofrendas indeterminadas, y vistiendo túnica corta con cuello de pico decorada con circulitos, ceñida por un ancho cinturón, posiblemente como signo de rango. Resulta evidente, al mirar la imagen, que si el bronce destaca por algo es por el falo descomunal que le asoma por el vestido. No en vano esta figura se ha definido como exvoto priápico. Y es que Priapo era una divinidad menor cuyo principal atributo era su enorme miembro. Su origen mitológico¹ es oscuro. La versión más generalizada es la que lo ubica en Asia Menor,

Lámina 8. Exvoto priápico (AA.VV., 1998, p. 325, nº 283).

¹ Se puede consultar la voz *Priapo*, en cualquiera de las ediciones del diccionario de Grimal (1999), sobre las diferentes versiones del mito.

como hijo de Dioniso y Afrodita, y del que Hera, por el odio a su hijastro y los celos hacia la diosa, hizo que naciese deforme, defecto que consistía en un pene enorme (lo opuesto a la belleza), y que provocaría su abandono en el monte por parte de Afrodita, donde sería criado por unos pastores, los cuales acabaron rindiendo culto a su virilidad. Así es cómo se convirtió en un dios campestre, de la horticultura y la fructificación, cuya misión principal era defender y vigilar los viñedos, los jardines y el ganado. Su fisonomía itifálica sugiere un doble carácter antagónico: potencia e impotencia, de ahí que se represente como un hombre entrado en años, y con barba y cabello desaliñados, con una hoz y/o una vara. El culto a Príapo llega a Roma desde Grecia en el siglo II a.C., y a partir de época imperial se generaliza la burla sobre él, quedando reducido a una suerte de espantapájaros y a un grotesco aviso para ladrones, a quienes, se suponía, violaba impunemente.

No queremos decir con ello que un ibero viera en esta imagen al dios Príapo (quizás un iberorromano sí, de ahí la importancia de su datación), pero sí que tal vez lo hubiese tomado como modelo, de forma imprecisa, desposeído de sus atributos secundarios y bajo el signo de la *interpretatio*. No hace falta incidir en la importancia de sus características para una sociedad agropecuaria. También el falo erguido, como ha apuntado R. Olmos, signo de violencia y agresividad sexual, ha podido tener un significado profiláctico, amuleto protector contra el mal de ojo, lo que habría que considerarse, igualmente, bajo la influencia romana. De todos modos, la ambigüedad se muestra con mayor fuerza en la propia esencia de la figura, y que no es exclusiva de este bronce, al no poder precisar si se trata de un oferente o de un dios bajo la imagen de un oferente.

Es por todo ello que hemos creído pertinente diferenciar éste del resto de exvotos desnudos, incluso de algunos itifálicos mucho menos exagerados (AA.VV., 1998, n^{os} 257, 263). El desnudo completo en los exvotos de bronce ibéricos, la mayoría procedentes de los santuarios jienenses, está más generalizado en varones, con o sin armamento, que en mujeres. Se ha querido ver una relación con la fecundidad en aquellos que presentan los genitales completos, tal vez como una prueba de su preparación para transmitir los lazos familiares del poder, mientras que los que sólo muestran el falo estarían más vinculados a la masculinidad. Por el contrario, el desnudo parcial es más privativo del ámbito femenino, dejando ver de forma ritual partes determinadas,

y nada casuales, de la anatomía, como los pechos, el sexo o el vientre, y tanto unos como otros deben ponerse en relación con rituales de propiciación de la fertilidad (Rueda, 2007, pp. 45-47). Podrían plasmar ritos de iniciación en los que el desnudo, como subraya L. Prados (1997, p. 277), era la forma correcta de mostrarse ante la divinidad, que es la que sanciona el paso de los adolescentes al grupo aristocrático, hecho que parece haberse consumado en las figuritas de guerreros con túnica corta o manto. No había, ni por asomo, nada erótico en ello.

A green patinated metal amulet with a circular ring and a pointed, serrated top. The object is made of a dark green metal with some reddish-brown patina. It has a circular ring on the right side and a pointed, serrated top on the left. The text is overlaid on the bottom right of the object.

LOS AMULETOS
O TALISMANES
FÁLICOS DE *HISPANIA*

Ana María Vázquez Hoys

La naturaleza de las pequeñas piezas que aquí se estudian ha hecho que hayan sido a menudo olvidadas, a pesar de que una de las labores del historiador y del investigador es el estudio de todos materiales que por su importancia susciten interés desde el punto de vista arqueológico e histórico, sea cual sea su forma o presunto significado. Lamentablemente, no ha sido éste un parecer común en tiempos pasados en los que todo lo relacionado con el sexo se escondía. Por ello, quizás, algunas piezas y objetos de indudable valor cultural han sido ocultados o poco estudiados, por una equivocada interpretación de su funcionalidad.

Nos referimos concretamente a los amuletos fálicos, cuyo significado mágico real ha sufrido graves distorsiones e interpretaciones que no se adecúan a la realidad. Dos circunstancias, a nuestro modo de ver, han impedido que lleguemos a conocer no sólo su descripción, forma, tipo, sino a veces también su misma existencia. En primer lugar, un falso pudor que llegó a ocultar estas piezas, o al menos a encubrirlas de tal modo que no llegaran a ser conocidas por el gran público, de forma que se han dado casos tan curiosos como la aparición durante el siglo pasado de gabinetes y museos secretos, entre ellos el de Nápoles, desaparecido afortunadamente hace ya bastantes años, museo que albergaba toda una serie de piezas calificadas de «obscenas»; piezas que ya han regresado unas a sus lugares de origen, y hoy pueden verse in situ, y otras que han sido expuestas en las vitrinas de distintos museos, si bien es cierto que buena parte de estos amuletos permanecen almacenados en los respectivos depósitos de cada museo, sin ser expuestos al gran público. Este mismo puritanismo provocó otras veces que la publicación de dichos materiales se hiciera en caracteres griegos o latinos, para restringir su lectura a unos pocos investigadores, o bien que se eludiera toda información sobre el tema.

Un segundo hecho que ha dificultado su estudio, y nos referimos ahora concretamente no a los falos labrados en piedra, sillares, etc., sino a los pequeños amuletos fundidos en bronce, de tamaño reducido y peso insignificante, es su conservación en colecciones particulares a las que se ac-



cede con cierta dificultad, en parte por esa primera causa que sigue considerando su estudio como un tema tabú o, al menos, poco digno de una rigurosa investigación, y en parte por el carácter de expolio al que estas piezas de bronce son sometidas. Declarar su existencia supondría, a veces, poner en evidencia métodos poco legales y, al mismo tiempo, extraordinarios depósitos arqueológicos capaces de enriquecer a más de un furtivo.

Por estas razones, tanto las publicaciones de cada pieza en particular como los estudios generales han sido muy escasos, no sólo en España, sino también en general entre los investigadores de la Antigüedad clásica a nivel mundial. Durante estas últimas décadas se han llevado a cabo en España algunos trabajos específicos sobre el tema (Del Hoyo, J.-Vázquez Hoys, A. M^a., 1994; *id.*, 1996), o sobre asuntos más generales, como los bronce de un determinado museo, colección particular o en general los bronce romanos en *Hispania*, entre los que suelen figurar algunos amuletos fálicos. Hasta hace poco más de veinte años, los trabajos de que disponíamos sobre piezas halladas en la Península Ibérica eran muy puntuales y siempre con información muy reducida, aunque algunos excelentes, siendo los trabajos de Del Hoyo y Vázquez Hoys citados el único intento de establecer una tipología específica de los mismos, punto de referencia para posteriores trabajos, tras las tipologías que H. Rolland publicara ya en 1965 (Rolland, 1965) para los amuletos fálicos de la Alta Provenza, clasificación de consulta obligada pero insuficiente; con la que hiciera después P. Galve a propósito de un amuleto hallado en 1979 en las excavaciones de *Vareia* (Galve, 1980, 1983) bastante arbitraria, ya que asocia en un mismo bloque (que denominó tipo A) tres de los tipos que Rolland con buen criterio clasificó como distintos, pues contienen suficientes diferencias entre sí como para formar parte de un solo grupo; y con una tercera firmada por tres autores (Zarzalejos, 1988), que parece también muy parcial.

Todos estos intentos de clasificación han quedado probablemente incompletos por no tenerse en cuenta un amplio corpus de piezas existentes, bastante más extenso de lo que en un principio pudiera suponerse como se vio en los citados trabajos de Del Hoyo y Vázquez que aquí completamos, ampliamos y matizamos, no tanto desde el punto de vista arqueológico como con respecto a su importante significado mágico.

PROPUESTA DE CORRECCIÓN DEL NOMBRE: NO SON AMULETOS, SINO TALISMANES

Suelen denominarse con el nombre de «amuletos fálicos» las pequeñas piezas de diversos materiales como oro, coral, vidrio, pasta o bronce que o bien tienen forma de falo aislado o bien incluyen esta figura entre sus elementos mágicos apotropaicos (alejan y atacan al mal de ojo).

Sin embargo, esta denominación como «amuletos» es errónea, ya que existen al menos tres términos diferentes para denominar objetos mágicos, similares, según sean sus elementos internos o externos: **amuleto** es un objeto natural, al que se atribuyen poderes protectores y espirituales para quien lo porta o soporta, también acompañado de la idea de mayor prosperidad, buena suerte o amor para el portador. Tal sería, por ejemplo, un trébol de cuatro hojas, una pata de conejo, una piedra, concha, hueso o diente determinados por su color o forma. **Talismán** es un objeto artificial, fabricado a propósito, al que intelectualmente se atribuyen poderes mágicos, en virtud de su forma, color, materia o elementos, tal es el caso de las piezas que nos ocupan, ya que incluyen como veremos elementos mágicos individuales o agrupados: falo, higa, ojo, forma animal, alas, etc... Finalmente, se denomina **pan-táculo** a un objeto mágico más sofisticado intelectualmente, que incluye fórmulas mágicas, escritos, figuras mágicas, etc... (Vázquez Hoys, 2003 s.v. amuleto). Si bien la procedencia del término amuleto parece ser oriental, la idea de «amuleto» en Roma se encuentra por primera vez como tal en Plinio, que lo circunscribe a la acción de colocarse un colgante. ... *inter. amuleta es editae quenque urinae inspuere...* (HN, XXVIII, 38); ... *tribuunt basilisco morborum remedia, veneficiorum amuleta...* (HN, XXIX, 66), ... *verperitilio si ter circumlatus domui per fenestram infigatur amuletum esss...* (HN, XXIX, 83). Sinónimo de «amuleto» es el término talismán, que deriva del árabe *telsaman* (o *tilsaman*), «figura mágica» u «horóscopo», que los árabes tomaron del griego *telesmena*, «cosas consagradas», nombre dado a las estatuas de los dioses paganos consagradas con operaciones de teurgia en el Bajo Imperio, que fueron consideradas como malélicas.

Los amuletos, artificiales, incluían gemas o simples piedras con figuras grabadas, palabras o fórmulas mágicas, estatuas mágicas, monedas, ilustraciones, collares, anillos, animales mágicos, etc... mientras que los primeros objetos mágicos conocidos, usa-

dos por los hombres primitivos, al ser naturales, sí pueden ser considerados amuletos, como huesos, dientes o cuernos de animales, que daban a quienes los llevaban un sentido de seguridad y protección contra las fuerzas malignas de la naturaleza que les causaban enfermedades y accidentes.

Así pues, la terminología usada para denominar a estos pequeños objetos a los que nos referimos debe ser «talismanes fálicos», cambio que con todos mis respetos me atrevo a proponer a los futuros estudiosos del tema, aunque por costumbre se les haya denominado tradicionalmente y sigamos haciéndolo, «amuletos fálicos».

FALO CONTRA MAL DE OJO

La representación del miembro masculino enhiesto era muy común en la Antigüedad y aún se le venera en muchas culturas actuales (Lingam en India, Nepal, China, Japón) y ya en la Prehistoria es frecuente verlo exento o en grabados antropomorfos, apareciendo, por ejemplo, en la famosa danza fálica de Cogull y en la imagen de un cazador herido en la cueva de Lascaux (Francia) entre otras muchas (Angulo-García, 2005).

Estas representaciones del falo carecen de sentido obsceno y son fundamentalmente imágenes relacionadas con el vigor fecundante en todos sus sentidos. Y, en general, los pueblos primitivos siempre han rendido culto al falo, incluso en la actualidad. Constituye un elemento clave en ceremonias de iniciación y en las tendentes a lograr la fertilidad de los cultivos. Las representaciones fálicas aparecen en el culto egipcio, hindú y precolombino. En Akad y Sumer se depositaban objetos fálicos en las primeras piedras de los templos y edificios públicos. En Grecia, las faloforias eran fiestas de culto a Dioniso en las que los sacerdotes, llamados falóforos, portaban solemnemente los falos y los paseaban en procesión. En Atenas, las figuras fálicas se utilizaban para deshacer sortilegios y alejar a espíritus nocivos y se las personificaba en la figura de un *daimon*, es decir, un espíritu o genio que protegía a cada individuo (lám. 1).

El falo fue también en Grecia y Roma atributo de dioses como Hermes-Mercurio o Príapo y simbolizaba la fuerza genésica del Universo, siendo la expresión de la fuerza



vital y necesaria que, como tal, debe ser venerada, de ahí que el símbolo pasara en Grecia a ser antropomorfizado en la específica personalidad y figura del citado Príapo (Πρίαιπος), dios menor que castigaba a los malignos encantadores a la vez que protegía a los hombres y sus pertenencias de sus asechanzas (Smith, W., 1867, pp. 522-523; Seyffert, O., 1894, p. 515; Kerényi, K., 1951, pp. 175-177).

Como símbolo de la fertilidad y renacimiento se han conservado diversas estatuas y pinturas murales en las que se le representa dotado de un falo descomunal, cuya colocación en la entrada de las casas, o vinculado a jardines y huertos, protegía tanto a los moradores de la vivienda como los cultivos, alejando a visitas malintencionadas y a todo tipo de alimañas, siendo tal vez la más famosa de sus representaciones la que decoraba la casa de los Vetti en Pompeya o la escultura de la despensa de la misma casa. Esta vinculación con el campo y el mundo rural se desprende para Grimal del hecho de que tras su nacimiento de padres diferentes según los diversos autores antiguos¹, el dios fue abandonado y criado por unos pastores, convirtiéndose por lo tanto en un dios campestre (Grimal, P., 1981, sv. Príapo), aunque en realidad puede tratarse simplemente de un símbolo mágico protector de la fertilidad, tal como sucedía con el dios itifálico Min en Egipto.

Lámina 1. Kakodaimon, Museo de Antioquía del Orontes, Turquía, N° 1024, siglo II d.C. Casa del Mal de Ojo.

¹ Estrabon, *Geografía* 13. 1. 12: «Priapos... hijo de Dioniso y una ninfa»; Pausanias, *Descripción de Grecia* 9. 31. 2: «Este dios [Priapo]... es más reverenciado [por el pueblo de Lampsaco] más que otro dios, hijo de Dioniso y Afrodita»; Pseudo-Higinio, *Fabulas* 160: «Hijo de Mercurio [Hermes]: Priapo», *Suidas s.v. Priapos*: «Priapos: Concebido por Zeus y Afrodita».

En Roma se le divinizó bajo la advocación de *Fascinus deus* y era corriente que los legionarios llevaran colgantes de bronce de esta forma como elementos mágicos protectores, es decir, talismanes. También con esta intención apotropaica se colocaban falos en las fachadas de las casas particulares, edificios oficiales, lugares de paso y murallas, algo a lo que la *Hispania* romana no fue ajena, como veremos más abajo. Tampoco hay que olvidar que la figura del falo como amuleto contra el «mal de ojo», a la vez que símbolo de fertilidad y la vida eterna, se utilizó en diversos cultos orientales y griegos como los misterios de Eleusis y los Dionisiacos, de tanta importancia en el mundo romano, lo que llevaría a una relación con el mundo de ultratumba, de forma similar a lo popularizado en Egipto en la virilidad del dios funerario por antonomasia, Osiris, con el que los difuntos se identificaban para resucitar (Brandon, S. G. F., 1971, vol. 5, p. 208; Wilkinson, R. H., 2003, p. 105).

El término latino *fascinum* que se aplica al falo en latín corresponde también al griego *baskania*, según Alfayé, para quien proceden de la misma raíz y definía en principio el encantamiento en sí, la influencia perniciosa que una persona podía ejercer sobre su entorno sin ninguna ceremonia mágica ni fórmula especial, a veces sin proponérselo e incluso, a veces, en contra de su voluntad. Con el paso del tiempo designó solamente al mal de ojo, pasando luego a designar estos pequeños colgantes fabricados contra este sortilegio. Mal de ojo (*oculus malignus, inuidus*), «fascinación» o «aojo» era, o es aún, la forma de denominar el daño producido por la mirada de algunos seres. Se pensaba que sólo algunos podían producirlo, como aquellos personajes míticos, entre los que destacan los Cíclopes, gigantes monoftalmos ya desde Hesíodo, que deben a su penetrante mirada no sólo la posibilidad de producir el mal de ojo sino también la clarividencia (Dickie, M. W., 1991; Dundes, A., 1980, 1992; Elworthy, F. Th., reed., 2004; Gamache, H., reed., 1969; Limberis, V., 1991; Jones, L. C., 1951; Borthwick, E. K., 2001; Warner Slone; K.-M. W. Dickie, M. W., 1993; Vázquez Hoys, A. M^a, 2003).

Para San Agustín (*Confesiones* I, 7) era el nombre del miembro masculino, de cuya forma se hacían estos colgantes apotropaicos², es decir: que no sólo protegían sino que también apartaban y combatían el daño producido por la mirada maligna del *inuidus*, la mirada de la envidia, que según Plutarco (*Sympos*, V, 3) producía efluvios malignos: el llamado «mal de ojo» (Tuchmann, T., 1878). El mal de ojo es la creencia de que el

² Plinio, *NH* XXVIII, 39. Porfirio en los comentarios que hace a Horacio (*ad Epod.* VIH, 18) anota: *fascinum pro virile parte posuit, quoniam praefascinandis rebus liaec membri difformitas apponi solet.*



envidioso podía dañar con la mirada a las personas afortunadas o a las que simplemente envidiaba, sin ningún motivo, creyendo incluso que eran los responsables de su propia mala fortuna. La percepción de la naturaleza de este fenómeno universal y sus causas y respuestas es variada en las diversas culturas y genera una abundante bibliografía (Dundes, A., 1992; Daniels, C. L. *et al.*, eds.; 2000, p. 69). Por su parte, el escritor romano Plinio (*NH* XXVIII, 39) llamaba *medicus inuidiae* al dios *Fascinus* (Del Hoyo Calleja-Vázquez Hoys, 1994; *id.*, 1996, pp. 444 ss.), un elemento mágico que no sólo se llevaba sobre diversas partes del cuerpo como protector sino que se colocaba sobre elementos arquitectónicos: paredes, pavimentos, puentes, acueductos y dinteles de las puertas para proteger los edificios y los caminos, y asegurar a los habitantes, humanos o animales domésticos, en el caso de los establos, su protección, la felicidad y la salud, impidiendo la acción maligna del ojo del *invidus*. Y a veces se puede ver el ojo atacado por el falo, tal y como se aprecia en algunos bloques que se conservan in situ en las ruinas de *Leptis Magna* o en el mosaico de la lámina 1 (lám. 2).

Lámina 2. Relieve mural de *tabula ansata* con figuras de falo triple alado con patas y falo doble atacando al ojo maligno. Relieve, *Leptis Magna*. Foto: C. Cabrero



Lámina 3. Amuletos fálicos de bronce en colgantes de dos tipos de medalla, propiedad de la autora. Inéditos. Proceden del mercado de antigüedades español al parecer.

Fascinum, pues, era el nombre latino de la figura apotropaica, el falo, que se aprecia en los colgantes mágicos que los niños romanos solían llevar hasta la toma de la toga viril y que algunas mujeres romanas llevaban también como adorno o, tal vez, como protección, sin duda. El gran número de estos pequeños objetos mágicos que se ha encontrado parece indicar que existían moldes para su ejecución y que su uso estaba muy generalizado. Por el pequeño tamaño de algunos puede deducirse que se les ponían, sobre todo, a los bebés y Varrón afirma que *lo llevan los infantes para preservarlos de los maleficios* (*De lingua latina* VII, 97), hecho que confirman los pequeños anillos de oro con falos en relieve que se encuentran a menudo, aunque también hay quien supone que podrían portarlos finos dedos femeninos, aunque los pequeñísimos que conocemos, expuestos en el Museo Británico, Londres, son sólo aptos para los minúsculos dedos de los bebés (Johns, 1982, p. 63, cap. 3, fig. 10).

Se buscaba con esta figura obscena evitar el encantamiento maligno, desviando la atención del encantador, mostrándole los órganos sexuales, sobre todo el falo, aunque no es extraña la aparición de la mujer que muestra el sexo, si recordamos el caso de Baubo en Grecia o los dos sexos, masculino y femenino, unidos en la popular *figa* o higa, figura formada por el falo que asoma entre los dedos índice y corazón, má-



gicamente vulva y falo. La misma unión se haya en la boca de Gorgona Medusa, entre cuyos labios entreabiertos (la vagina) asoma la lengua fálica, parte del poderoso talismán que es toda la cabeza de la Gorgona Medusa (Del Hoyo Calleja, J.- Vázquez Hoys, A. M^a., 1990; Vázquez Hoys, A. M^a., 2004, 2005).

La forma obscena o ridícula (recordemos también el *homo cacans*) pretendía apartar o cortar la mirada que producía el mal, dando al que llevaba el talismán la posibilidad de escapar del encantamiento o combatirlo e incluso destruirlo, ya que el término «apotropaico» es un adjetivo que deriva del participio del verbo griego *apotropain*, con significado tanto activo como pasivo de alejar y defender o destruir.

LA MATERIA DE LOS AMULETOS FÁLICOS/TALISMANES Y SU IMPORTANCIA

Generalmente, los amuletos que conocemos son de bronce, algunos, más escasos, son de oro, coral, pasta, marfil o hueso. En estas piezas es importante la perdurabilidad de la materia y el color, ya que el coral, rojo, añade la magia de este color a la misma forma fálica. Las higas más populares, al menos en la actualidad, son las de azabache, cuyo color negro se cree neutraliza las fuerzas de *inuidus*.

Lámina 4. Once talismanes modernos: tres higas de azabache (Lugo, España), dos falos de coral blanco y rojo y mano cornuta (Sicilia, Italia), dos ojos de vidrio azul (Turquía) y tres puntas de colores (Extremadura, España). Colección de la autora.

LOS MÁS POPULARES

Los talismanes/amuletos fálicos que conocemos en *Hispania*, según la clasificación llevada cabo por nosotros mismos (Del Hoyo Calleja-Vázquez Hoys, 1994, 1996) aparecen en seis ámbitos (fig. 1):

CUADRO 1
CLASIFICACIÓN FUNCIONAL Y FORMAL DE AMULETOS FÁLICOS

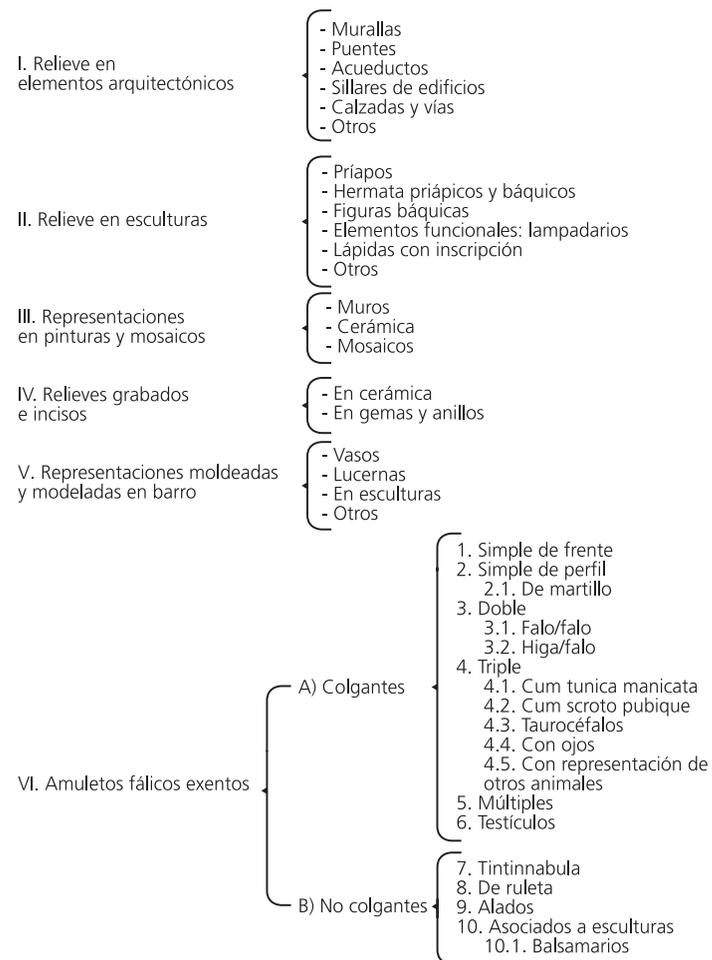


Figura 1. Clasificación funcional y formal de amuletos fálicos.

En elementos arquitectónicos, relieves en esculturas, representaciones en pinturas y mosaicos, relieves grabados e incisos, representaciones moldeadas y modeladas en barro y exentos, estos últimos los que ofrecen una mayor variación, y dividimos en colgantes y no colgantes, apartados que se subdividen a su vez en numerosas variantes, como se puede apreciar en el cuadro adjunto. De ellos, los más abundantes parecen ser los exentos, que estudiamos a continuación, sin que sepamos precisar si se debe a su popularidad o porque se han conservado mejor en contexto arqueológico.

SENCILLOS O MÚLTIPLES ELEMENTOS

VI. A. COLGANTES PERSONALES

Aparece el falo en colgantes susceptibles de ser portados por las personas, especialmente al cuello. Presentan dos características fundamentales:

- anilla de suspensión. Suele ser circular, aunque la exactitud geométrica del círculo depende del molde y del acabado final, existiendo círculos perfectos y otros que han resultado totalmente deformes.

- dimensiones reducidas y escaso peso. En cuanto al tamaño, suelen oscilar entre los 2 y los 8 cm de anchura máxima y los 2 y 6 cm de altura máxima, aunque muy esporádicamente aparezcan amuletos fálicos de mayor tamaño. En cuanto al peso, suelen situarse en un abanico que va de los 5 a los 30 gramos. Dentro de los colgantes hemos elaborado la siguiente tipología (Del Hoyo-Vázquez, 1994,1996), haciendo oportunamente alusión a diversos subtipos en letras mayúsculas ante el número:

VI. A. 1. SIMPLE DE FRENTE

Se trata de una placa frontal de forma triangular o bitruncocónica. El miembro viril suele partir del centro de la placa y se presenta no en posición erecta, sino en reposo. A veces se resalta el paquete testicular. Puede destacarse o no el vello púbico mediante una serie de incisiones. La anilla de suspensión se presenta en un plano perpendicular a la placa (fig. 2). Se conocen varios ejemplares de *Hispania* Tarragona (*Bronces*, 161); Arganda (Zarzalejos, 1988, p. 309, n.º 10).

VI. A. 2. SIMPLE DE PERFIL

En algunas publicaciones viene definido como *phallus cum testiculis*. Se trata de pequeñas piezas cilíndricas que simulan el pene. La mayoría se presentan rectos, aunque no faltan los ligeramente curvados en forma de media luna, pues el creciente lunar tiene también un significado mágico. En uno de sus extremos se insertan los testículos.

En el contrario se señala el glande. Éste puede indicarse de muchas formas: mediante una incisión que corta el pene (fig. 2) en su parte superior (Zarzalejos, 1988, p. 305, n.º 3), mediante una moldura bien marcada (*ib.* n.º 4), disminución progresiva del pene (*ib.* n.º 5), mediante pieza cónica que sobresale del resto del pene (Hernández, 1946, p. 102)... A veces un ligero abultamiento en forma de cordel recorre todo el pene en su parte inferior simulando un nervio (Zarzalejos, 1988, p. 309, n.º 12).

VI. A. 3. FUERZA FÍSICA Y FALO SUMADOS CONTRA EL MAL DE OJO

Dependiendo de lo marcados que estén los testículos tenemos un subtipo del anterior, el constituido por los amuletos *martillo* (Zarzalejos, 1988, p. 305, n.º 8) (fig. 2).

La anilla de suspensión se presenta siempre en un plano paralelo al falo, aunque su colocación varía. En unos casos se sitúa en un extremo, siempre en el correspondiente a los testículos, como para compensar la diferencia de peso de una extremidad y de otra, en otros aparece más centrada. Este dato, que nos parece fundamental, puesto que este tipo de amuletos era portado por niños, y por lo tanto no podía ser demasiado pesado, y porque solía estar realizado en materiales nobles (bronce, oro...) no suele ser reseñado prácticamente en ninguna publicación (como excepción, Barrera, 1988, pp. 211-214).

VI. A. 4. EL NÚMERO MULTIPLICA LA EFECTIVIDAD

DOBLE: FALO/FALO. De un pene central surgen a los dos extremos sendos glandes. Parece que tuvo poco éxito esta representación, en favor del triple o del doble con la higa en uno de sus extremos (Rolland, 1965).

VI. A. 5. LOS DOS SEXOS UNIDOS SON MÁS FUERTES

DOBLE: HIGA/FALO. Se trata de un vástago cilíndrico, generalmente curvado en forma de media luna, que termina en la parte derecha en un glande, y en la parte



izquierda en la higa o mano impúdica. La higa fue también otro de los signos apotropaicos más eficaces y utilizados en la Antigüedad (lám. 4), aunque en menor grado que el falo. Consistía en representar la mano derecha cerrada con el dedo pulgar aprisionado entre los dedos índice y medio aunando en un mismo gesto los órganos sexuales masculinos y femeninos que a veces se aprecia en figuras aisladas (lám. 3) Suelen ser ejemplares de dimensiones muy reducidas. Contamos con amuletos procedentes de Ocaña (Zarzalejos, 1988, p. 309, n.º 13), *Carteia*, Torre d’Ares (Leite, 1913a, p. 527 c, d)...

VI. A. 6. FALO Y NÚMERO MÁGICO

TRIPLE. Se trata probablemente del tipo más representado de todos, quizá porque el número tres está cargado ya de por sí de simbolismo mágico. De un cuerpo central nacen tres falos. Dos de ellos forman un creciente lunar, que también tiene un contenido mágico. Normalmente el creciente mirando hacia arriba, excepcionalmente invertido (Ferrer, 1978, p. 333). El brazo derecho es siempre el pene en erección y el izquierdo la higa o mano impúdica, lo cual es importante de cara a la reconstrucción de piezas mutiladas. A veces estos brazos presentan una ligera curvatura simulando el codo (Feugère, 1981, p. 142). El tercero es equivalente al

Láminas 5-6. Amuleto fálico romano múltiple de bronce y dos pequeños falos sencillos. Colección particular. Proceden al parecer del mercado de antigüedades de España. Colección de la autora. Inéditos.

frontal del tipo 1 ya descrito, generalmente no erecto sino en reposo. La parte inferior del cuerpo central puede marcar o no los testículos. Habitualmente los marca. La anilla de suspensión aparece centrada y en un plano paralelo. Por la composición del cuerpo central podemos clasificar los triples en varios subtipos.

VI. A. 7. CON TÚNICA MANICATA

TRIPLE: *CUM TUNICA MANICATA*. El cuerpo central está cubierto por una túnica, que consta de una zona central con dos pliegues que se inician en la parte baja de la argolla, que simula una cabeza, y caen en forma recta para descansar en el arranque del falo e higa, que hacen las veces de axilas. A veces se señalan las mangas de la túnica mediante dos abultamientos a la altura de las muñecas, como en el caso de Mérida (Barrera, 1988, 1,1). La túnica aparece horadada en su parte media para dejar paso al miembro viril, que no suele mostrarse erecto, sino en reposo (fig. 2). Tenemos varios ejemplares en *Hispania*. Por sólo citar algunos, los procedentes de Viana (Labeaga, 1987, p. 461, n.º 4); Ocaña (Zarzalejos, 1988, p. 309, n.º 14), que se encuentra fragmentado; procedencia desconocida (Mariné, 1988, p. 216).

VI. A. 8. CON ESCROTO Y BELLO PÚBLICO

TRIPLE: *CUM SCROTO PUBEQUE*. La zona central comprendida entre la argolla y el falo central suele aparecer con numerosas incisiones, más o menos profundas, y de mayor o menor tamaño, que simulan el vello púbico (fig. 2). Como ejemplos de *Hispania* sirvan los de Mérida (Barrera, 1988, p. 214, 1.3); Algaz (Paiva, 1974-1977, p. 413); La Alcudia (Ramos, 1953, p. 331); Sobral y Mértola (Leite, 1913a, p. 528 e, f).

VI. A. 9. FALO Y TORO

TRIPLE: *TAUROCÉFALOS*. P. Galve consideró estos amuletos como un grupo aparte, cuando en realidad deben ser considerados un subtipo del trifálico en el que lo que cambia es el cuerpo central. La cabeza de toro puede ir directamente debajo de la anilla de suspensión, por encima del cuerpo del que arrancan falo e higa (caso de Varea, o formando parte directamente del cuerpo central (fig. 2).

VI. A. 10. LA MAGIA DEL OJO

TRIPLE: *CON OJOS*. Algunas piezas presentan en su cuerpo central dos oquedades circulares, de mayor o menor tamaño, simulando dos ojos. La asociación de los

ojos al falo pretendía reforzar el carácter apotropaico del amuleto con el poder de la mirada, y luchar de este modo de forma más efectiva contra el mal de ojo. Como ejemplo más representativo en *Hispania* tenemos un ejemplar de Mérida (Barrera, 1988, p. 214, 1.4) (fig. 2).

VI. A. 11. FALOS Y OTROS ANIMALES

Con representaciones de otros animales. En el Museo de Córdoba se halla expuesto un amuleto fálico cuyo glande está simulando la cabeza de un conejo.

VI. A. 12. UN NUMERO INDETERMINADO

MÚLTIPLE. De un cuerpo central nacen más de tres falos. La disposición no obedece generalmente a moldes. Existen muy pocos ejemplares. Es extraño como colgante en un hombre. Más frecuente en *tintinnabula* o en esculturas de Príapo, Pan, etc.

VI. A. 13. SÓLO TESTÍCULOS

TESTÍCULOS. A veces lo único representado son los testículos, sin el pene. Como indican Barrera-Velázquez (1988, p. 212), en estos amuletos «los mecanismos apotropaicos se reducen considerablemente para dejar paso a creencias que evocan sin duda ideas de fertilidad». Podían ser filiformes o naturalistas, pero todos suelen representarse geminados, como es lógico (fig. 2). A veces sólo una débil incisión separa la pieza en dos partes iguales, por lo que es difícil observar los dos testículos. La parte que descansa directamente sobre el pecho del portador suele ser más plana. Ejemplos en León (Mañanes, 1983, p. 404), La Guardia (Borobia, 1991, p. 26)... Los ejemplares de Viana presentan apéndices bajo los testículos (Labeaga, 1987, p. 719). Podrían haber servido para colocarse o clavarse en alguna superficie blanda.

VI. A. 14. SUBTIPOS POCO CORRIENTES: CONEJO O SERPIENTE EN EL GLANDE, COLGANTES TIPO MEDALLA

Dentro de esta gran variedad de modelos de amuletos fálicos colgantes pueden incluirse como subtipos aquellos ejemplares que añaden alguna peculiaridad, como una cabeza de conejo en el glande (Museo Arqueológico de Córdoba), alas de lechuga (Barrera, 1988, p. 214, 1, 4), una serpiente enroscada en el pene (Vázquez-

Del Hoyo, 1990, p. 154), etc. La falta de paralelos ha hecho que no los consideráramos como tipos propiamente dichos. Lo mismo sucede con los que pertenecen a nuestra colección particular que denominamos «de medalla» (lám. 3), de los que no conocemos paralelo y puede tratarse de tipos locales.

VI. B. NO COLGANTES PERSONALES

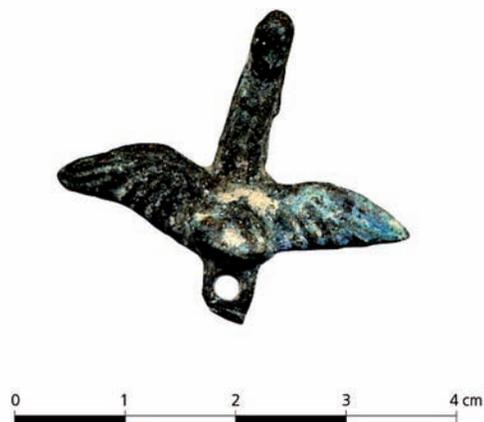
Clasificamos en este grupo todos aquellos amuletos fálicos que consideramos no debieron ir pendiendo del cuello de una persona, por faltarles una –o las dos– características que establecimos para los colgantes: anilla de suspensión, y tamaño y peso reducido, aunque como en el caso de los *tintinnabula* sí estén suspendidos.

VI. B. 1. FALO Y MAGIA DEL SONIDO

TINTINNABULA. A veces de un falo, simple o múltiple, cuelgan una serie de campanillas. Éstas, de forma piramidal en sus orígenes, indicaban la esencia etérea de la divinidad y servían de hechizo contra los demonios. Parece que el sonido metálico era especialmente efectivo para ahuyentar embrujos y toda clase de efectos perniciosos sobre el animal que los portaba o la estancia de la que pendían. Estos amuletos solían estar situados a la entrada de una tienda o de una casa. El sonido que producían al ser golpeadas por la puerta le indicaba al dueño, situado en la trastienda, la presencia de un nuevo cliente. Pendientes de la techumbre y siempre junto a la puerta, intentaban alejar los malos espíritus y atraer la buena suerte. De *Hispania* conservamos uno hallado en Mérida y otro en Sasamón, espléndido en su factura, acabado y conservación, que ha sufrido bastantes errores en sus publicaciones con bastantes paralelos en Pompeya y Herculano.

VI. B. 2. BUSCANDO LA FORTUNA. LA RULETA

EL TIPO DE RULETA. Se trata de pequeñas placas de bronce, rectangulares, que presentan en el centro una perforación circular. En uno de los extremos de la placa lleva un falo y en el otro una mano con los dedos plegados, excepto el índice que aparece extendido, como indicando algo o a alguien. La forma de la mano es sustancialmente distinta cuando aparece representando la higa o los cuernos (fig. 2). Una interpretación conjunta del orificio central y de este dedo índice ha llevado a pensar que la placa se introduciría en un pequeño vástago y daría vueltas como si de una ruleta se tratara. Soldados o niños dispuestos en corro podrían jugar a algo



parecido a lo que nosotros conocemos como juego de las prendas o para adivinación. Hemos hallado varios en una colección particular de Córdoba y en *Baelo Claudia* y uno propiedad de la autora (lám. 7).

VI. B. 3. AVE Y FALO

ALADOS. Del cuerpo central de algunos falos nacen un par de alas laterales, lo cual les hace tener una anchura muy considerable como para llevarse colgados. Simulan el aspecto de un ave. Algunos llevan una argolla, probablemente para ser colgados del techo. Tenemos ejemplares en León (Mañanes, 1983, p. 405), Oporto (Museo, 1948, p. 14), Sicilia (Manganaro, 1996, fig. 3bis) (lám. 8).

ASOCIADOS A ESCULTURAS

BALSAMARIOS. Santo Tomé (Jaén). Se trata de un «busto de nubio o etíope esculpido desde la línea de los pectorales, los hombros están representados. Va desnudo, el pecho totalmente liso, sin indicación de la musculatura. Lleva colgado al cuello un amuleto fálico» (Pozo, 1988, p. 281). El caso no es único. Otros busto-balsamario con amuleto fálico alrededor del cuello tenemos en el Louvre (Ridder, 1915, p. 130), uno procedente de Dunapentele (*Intercissa*), los ejemplares de la colección Graf (Schreiber, 1890, p. 157, N.º 7) y de la colección Gréau (Froehner, 1885, p. 85), de la Biblioteca Nacional de París (Babelon, 1895, p. 442, n.º 1.015) y del Museo de Mainz.

Lámina 7. Vista superior de un amuleto romano de bronce llamado de ruleta. Colección particular. Procede al parecer del mercado de antigüedades de España. Inédito.

Lámina 8. Amuleto fálico romano de bronce con alas. Colección de la autora. Procede del mercado de antigüedades de España. Inédito.

VI. B. 4. ESTABILIDAD Y SEGURIDAD DEPENDEN DEL FALO

Además de los exentos conocemos los que hemos clasificado en otros cinco apartados I-V

I. RELIEVES SOBRE ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS

Aparecen labrados en sillares pertenecientes a murallas, puentes, acueductos, etc. y siempre en lugares bien visibles, lo que indica la intencionalidad de no esconderlos, sino que se labraron para que fueran bien vistos. No es casual que el sillar se haya colocado en la jamba de la puerta de la muralla, y no en cualquier otra parte del lienzo (Ampurias), o en el arranque de un arco del puente (Mérida), o de algunos arcos del acueducto (Mérida), o sobre un dintel de casa (*Valeria*), etc. Ello confirma el carácter profiláctico y apotropaico de la figura. Eran formas colectivas más que individuales de protección contra el mal de ojo. Como ha indicado Lugli, los falos labrados en sillares son propios de la «opera poligonale», aunque no faltan en el *opus quadratum*, incluso unido al *opus incertum* y al *opus reticulatum*. Sirven también como criterio cronológico.

En Italia central, por ejemplo, las representaciones fálicas en murallas, así como en acueductos y otros edificios públicos, desaparecen a fines de la República, lo cual sirve como *terminus ante quem* para su datación.

- En murallas los conocemos en Ampurias Cástulo, Olite.
- En puentes, en el de Mérida.
- En acueductos, Mérida también.
- En sillares de edificios, en Clunia, Córdoba, *Uxama*, Caparra y *Valeria*.
- En calzadas y vías, cincelados sobre las lastras que forman la *summa crusta* (Vía de la Abundancia, Pompeya). No disponemos de ningún ejemplar conocido en *Hispania*.

II. RELIEVES EN ESCULTURAS

Son diversos:

- Príapos (Mountfield, 1982, pp. 74-75). Muchas veces con sentido obsceno, que, en nuestra opinión «amplía» el de fertilidad.
- *Hermata* priápicas y báquicas. (Son muy numerosas las halladas en Pompeya y Herculano, conservadas actualmente en el Museo de Nápoles).
- Figuras báquicas (sátiros, sueños...).
- Elementos funcionales: lampadarios (Tarragona) y decorativos (Bucellas; Llubí, Mallorca).

- Lápidas con inscripción (Píreo). No hemos registrado ejemplos en *Hispania*.
Otros: falo antropomorfo (Tarragona).

III. REPRESENTACIONES EN PINTURA Y MOSAICO

- Muros. (Muchas de estas pinturas sí tienen carácter obsceno).
- Cerámica: Barca votiva de Alcolea.
- Mosaicos (alrededores de *Hadrumetum*). No hay registrados ejemplares en *Hispania*.

IV. REPRESENTACIONES GRABADAS E INCISAS

- Incisos en cerámica
- Anillos, gemas...

V. REPRESENTACIONES MOLDEADAS Y MODELADAS EN BARRO

- Vasos:
a) Ornamental. Moldeado en el vaso. Coimbra, *Castulo*.
b) Funcional, como caño de bebida. Coimbra y Lancia.

CONCLUSIONES

Muchos interrogantes se nos siguen abriendo antes de concluir el trabajo. Uno de ellos, el de la cronología. El hecho de que la mayoría de las piezas catalogadas no aparezca en excavaciones sistemáticas y no contemos con su contexto arqueológico nos obliga a divagar por un abanico de siglos antes y después de Cristo, así como los interrogantes por la existencia de talleres, significado auténtico de estos amuletos, etc. El estudio detenido de un material mucho mayor en número y en calidad hará desvelar, sin duda, algunas de estas incógnitas, ya que, como se ve por las figuras, a la tipología realizada en anteriores trabajos sobre este tema podemos añadir la de los dos pequeños falos exentos (lám. 6) y los dos de tipo medalla, diferentes entre sí a su vez (lám. 3). Sirva este trabajo, de momento, junto a los nuestros anteriores y los de los autores citados, para establecer una tipología más amplia que las existentes y como primer escalón de ulteriores estudios más completos. Para un desarrollo y ampliación de sus cualidades mágicas, que aquí no se pueden desarrollar en amplitud por la concisión requerida por este catálogo, enviamos a nuestra bibliografía citada.

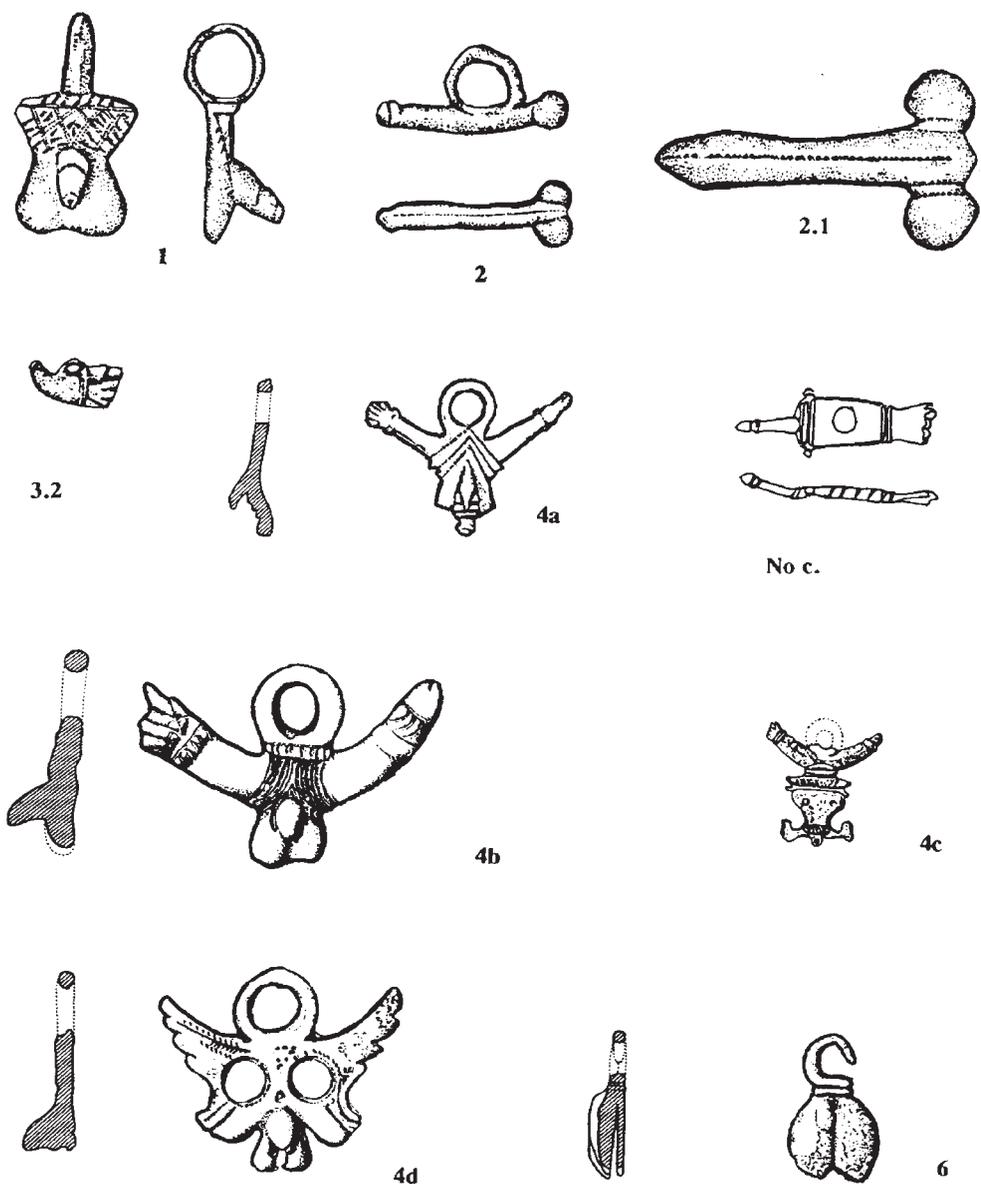


Figura 2. Procedencias: Colgantes. 1 y 2) El Quinto (Seseña, Toledo); 2.1) Veguilla de Oreja (Madrid); 3.2) Ocaña (Toledo); 4a, 4b, 4d y 6) Mérida (Badajoz); 4c) Varea (La Rioja). No colgantes. Baelo Claudia (Cádiz).

Dibujos tomados de: Colgantes 1, 2, 2.1 y 3.2) Zarzalejos (1988); 4a, 4b, 4d y 6) de la Barrera (1988); 4c) Galve (1983). No colgantes Dardaine (1979).

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO, J. y GARCÍA, M., 2005: *Sexo en piedra, Sexualidad, reproducción y erotismo en la época paleolítica*, Luzán 5, SA de Ediciones. Madrid.
- BABELON, E. y BLANCHET, J. A., 1985: *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale*. Paris.
- BARRERA, J. L. De la y VELÁZQUEZ, A., 1988: «Amuletos romanos de Mérida», Homenaje a Samuel de los Santos. Murcia, pp. 211-214.
- BOROBIA MELENDO, L., 1991: «La medicina en la Hispania prerromana», *Revista de Arqueología*, 121, mayo.
- BRANDON, S. G. F., 1971: «Osiris», *Man, Myth & Magic*, London, vol. 5, BPC Publishing
- BORTHWICK, E. K., 2001: «Socrates, Socratics, and the World», *The Classical Quarterly, New Series*, vol. 51, N°.1, pp. 297-301.
- DANIELS, C. L. *et al.*, eds., 2000: *Encyclopædia of Superstitions, Folklore, and the Occult Sciences of the World* (Volume III), p. 1273, Univ. Press of the Pacific. Honolulu.
- DEL HOYO CALLEJA, J. -VÁZQUEZ HOYS, A. M^a., 1994: «Ensayo de sistematización de los amuletos fálicos en Hispania», *Sexo, muerte y religión en el mundo clásico*, en ALVAR, J.-BLANQUEZ, C.-G. WARNER, C. (eds.). Madrid, pp. 235-259.
- Id.*, 1996: «Clasificación funcional y formal de los amuletos fálicos en Hispania», *Espacio, Tiempo y Forma*, *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, UNED. Madrid, Serie II, n° 9. Madrid, pp. 441-466.
- DICKIE, M. W., 1991: «Heliodorus and Plutarch on the Evil Eye», *Classical Philology*, vol. 86, N°.1 (Jan., 1991), pp. 17-29.
- DUNDES, A., 1980: «Wet and Dry: The Evil Eye», In: Alan Dundes, *Interpreting Folklore*. Indiana University Press.
- Id.* (ed.) 1992: *The Evil Eye: A Casebook*. University of Wisconsin Press.

- ELWORTHY, F. TH., 2004: *The Evil Eye. An Account of this Ancient & Widespread Superstition*. London: John Murray, 1895. Republished as: *The Evil Eye: The Classic Account of an Ancient Superstition*. Dover Publications.
- FERRER, J. E. y RODRÍGUEZ OLIVA, P., 1978: «Hallazgos monetarios en las Peñas de los Gitanos (Montefrío, Granada)», *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada* 3, pp. 327-342.
- FEUGÉRE, M., 1981: «Découvertes au quartier de Villeneuve, Fréjus (Var). Le mobilier métallique et la parure», *Documents d'archéologie méridionale A*, pp. 137-168.
- FOUCHER, L., 1954: «Motifs prophylactiques sur des mosaïques récemment découvertes á Sousse», *Actes du LXXIXème Congrès National des Sociétés savantes*. Alger.
- FROEHNER, N., 1885: *Collection Julien Gréau. Catalogue des bronzes antiques*. Paris, p. 462.
- GALVE IZQUIERDO, M. P., 1980: «Excavaciones arqueológicas en Varea (Logroño, Rioja): El hipocausto romano», *Cuadernos de Investigación, Historia* 1980, t. VI, pp. 19-49.
- Id.*, 1983: «El amuleto fálico con cabeza de toro de Varea, Logroño (Rioja)», *Caesaraugusta* 57-58, pp. 111-133.
- GAMACHE, H., 1969: *Terrors of the Evil Eye Exposed*. Raymond Publishing, 1946. Republished as *Protection Against Evil*. Raymond Publishing.
- GRIMAL, P., 2008: *Diccionario de Mitología griega y romana*, Ed. Gredos, reed. 2008.
- JOHNS, C., 1982: *Sex or symbol. Erotic Images of Greece and Rome*. Londres.
- JONES, L. C., 1951: «The Evil Eye among European-Americans», *Western Folklore*, vol. 10, N.º.1 (1951), pp. 11-25.

KÉRENYI, K., 1951: *Los dioses de los griegos*, reed. 2005, Monte Avila ed. Latinoamericana, pp. 175-177.

LABEAGA, J. C., 1986: «Amuletos mágicos y tesoras de hospitalidad en los yacimientos arqueológicos de Viana» (Comunicación al primer Congreso General de H- de Navarra, 22-27, sept., 1986).

Id., 1987: «Los colgantes del poblado protohistórico de La Custodia, Viana (Navarra)», *Actas del XVIII, Congreso Nacional de Arqueología, 1985 (Zaragoza, 1987)*, pp. 713-725.

Id., 1991: «Amuletos antiguos contra el mal de ojo en Viana (Navarra)», *Cuaderno de Sección. Antropología-Etnografía* 8, pp. 45-58.

LEITE DE VASCONCELOS, J., 1913: *Religiões da Lusitania* III. Lisboa, pp. 524-529 y 596.

LIMBERIS, V., 1991: «The Eyes Infected by Evil: Basil of Caesarea's Homily», *The Harvard Theological Review*, vol. 84, N.º. 2 (April, 1991), pp. 163-184.

MANGANARO, G., 1996: «Fallocrazia nella Sicilia greca e romana», *ZPE* 111, pp. 135-139 y láminas X-XIV.

MAÑANES, T., 1983: «Bronces romanos de la provincia de León», *Homenaje a Martín Almagro Basch* II (M.º Cultura. Madrid, 1983), pp. 399-410, falos en 404-405 y láms. II-III.

MARINÉ, M., 1988: «Bronces, inscripciones y gemas romanas», *La Colección Arqueológica del Padre Saturio González en Santo Domingo de Silos* (Monografías burgalesas. Burgos), p. 215.

MOUNTFIELD, D., 1982: *Greek and Román Erótica*. Friburgo.

MUSEO, 1948: Museo Nacional de Soares dos Reis: *Machados e outros objetos de bronze* (Porto, 1948).

- PAIVA DE ANDRADE, E. L., y PAIVA DE ANDRAE, L. A., 1974-1977: «Estação romana da Senhora do Pilar (Algoz)», *O Arqueólogo Português*, serie III, vol. VII-IX (Lisboa, 1974-1977), pp. 411 y 413 estampa 3.
- POZO, S. F., 1988: «Balsamarios antropomorfos en bronce de época romana hallados en Hispania», *AEA* 6, pp. 275-297.
- RAMOS FOLQUÉS, A., 1953: «Mapa arqueológico del término municipal de Elche (Alicante)», *ABA* XXVI, 88, p. 331.
- RIDDER, A. de, 1915: *Les bronzes antiques du Louvre: II, les Instruments*. Paris.
- ROLLAND, H., 1965: *Bronzes antiques de Haute Provence*, XVIII Supplément à *Gallia*. Paris, pp. 176-181.
- SCHREIBER, Th., 1890: *Bronzen der Sammlung Theodor Graf*.
- SMITH, W., 1867: «Priapus», *A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*. Londres, pp. 522-523.
- SEYFFERT, O., 1894: «Priapus», *A dictionary of classical antiquities, mythology, religion, literature and art*. Londres: W. Glaisner, p. 515.
- TUCHMANN, T., 1878: «La fascination», *Mélysine, Recueil de Mythologie, littérature populaire, traditions et usages*. Paris.
- TUPET, A. M^a., 1986: «Rites magiques dans l'Antiquité romaine», *ANRW* II, 16.3, 2608.
- VÁZQUEZ HOYS, A. M^a.- DEL HOYO CALLEJA, J., 1990: «La Gorgona y su triple poder mágico (Aproximación a la magia, la brujería y la superstición II)», *Espacio, Tiempo y Forma*, Historia Antigua, 3, pp. 117-181.

VÁZQUEZ HOYS, A. M^a., 2003: *Arcana magica, Diccionario de términos mágicos*. Madrid UNED.

VÁZQUEZ HOYS, A. M^a., 2004: «La Gorgona Medusa ¿Un posible mito tartésico?», *Huelva arqueológica*, N^o 20 (*Actas del III Congreso Español de Antiguo Oriente Próximo*), pp. 195-214.

VÁZQUEZ HOYS, A. M^a., 2005: «La magia de Gorgona y la serpiente: Entre Oriente y Occidente», *Transeuphratène in the Persian Period: Powers, societies and religions*, Catholic Institute, 21, rue d'Assas, F-75006 Paris, November 6-8th, 2003. #92; *Transeuphratène* 30, pp. 149-171.

WARNER SLONE, K.-M. W. DICKIE, M., W., 1993: «A Knidian Phallic Vase from Corinth», *Hesperia*, vol. 62, N^o. 4 (October-December 1993), pp. 483-505.

WILKINSON, R. H., 2003: *The complete gods and goddesses of ancient Egypt*. London: Thames & Hudson, p. 105.

ZARZALEJOS, 1988; ZARZALEJOS, M.; AURRECOECHEA, J. y FERNÁNDEZ OCHOA, C.: «Amuletos fálicos romanos inéditos de las provincias de Madrid y Toledo», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid* 15 (1988), pp. 301-318.

A detailed marble sculpture of a satyr and a goat. The satyr, on the right, has a human-like body with a beard and a goat's head with horns. He is shown in a dynamic, muscular pose, leaning forward. The goat, on the left, is also depicted with a human-like body and a goat's head with horns, looking towards the satyr. The sculpture is set on a rough, rectangular base.

EL «GABINETTO
SEGRETO» DEL MUSEO
REAL DE PORTICI Y
LAS ESCULTURAS
DE TEMA ERÓTICO DEL
ROCOCÓ HELENÍSTICO

José Miguel Noguera Celdrán
Universidad de Murcia

EN LOS ALBORES DE LA MODERNA ARQUEOLOGÍA CLÁSICA: EL INICIO DE LA EXPLORACIÓN ARQUEOLÓGICA DE HERCULANO

A inicios del siglo XVIII, un campesino campano llamado Giovan Battista Nocerino profundizó un pozo desecado en una finca de su propiedad en Portici, cerca de Nápoles, en el pueblecito de Resina, situado sobre el estrato de lava y cenizas del Vesubio que sepultó la ciudad de Herculano en el año 79 d.C.; el azar hizo que el pozo se dispusiera justo sobre la escena del teatro herculanense. En el transcurso de dichas labores recuperó gran cantidad de fragmentos de mármoles antiguos, que comenzó a vender a buen precio a escultores y marmolistas de la región. Sabedor de tal circunstancia, el príncipe D'Elboeuf, coronel del ejército austríaco de ocupación y embajador ante la corte napolitana, que por aquellos años estaba construyendo una villa de recreo en un amplio solar costero junto al monasterio de los Padres Alcantarinos en Portici, compró el predio del labrador en 1711 con el fin de continuar las rebuscas en el referido pozo y obtener mármoles con que decorar su villa; el resultado fue la recuperación de un nutrido conjunto de esculturas e inscripciones del edificio escénico, entre ellas el monumental epígrafe dedicado a *Appius Claudius Pulcher* (*CIL*, X, 1, n° 1424), cónsul del año 38 a.C., y tres espléndidas estatuas que, conservadas casi íntegras, D'Elboeuf regaló a su inmediato superior, el príncipe Eugenio de Saboya, a cuya muerte en 1736 fueron adquiridas por Cristiano Augusto, rey de Polonia y Elector de Sajonia, para las colecciones de Dresde, donde pudieron ser admiradas por María Amalia de Saboya, futura esposa de Carlos de Borbón.

Al poco de su arribo a Nápoles, el infante don Carlos adquirió la heredad de D'Elboeuf en Portici para la práctica de actividades cinegéticas y, después de su proclamación en 1738 como soberano del reino de las Dos Sicilias, decidió reanudar el 13 de octubre de dicho año las excavaciones en el pozo Nocerino –así llamado en honor al mencionado campesino– y construir allí una suntuosa villa, para lo cual mandó restaurar algunas estatuas mutiladas recuperadas por el príncipe austríaco. Comenzaba así la primera fase de la exploración arqueológica de Herculano, empresa en que fue de-

cisiva la iniciativa del ingeniero de minas Roque Joaquín de Alcubierre, director de las excavaciones, incluso por encima de la de María Amalia de Saboya, buena conocedora de los descubrimientos de D'Elboeuf.

Bajo el directo patrocinio y supervisión del monarca, y siempre en estrecha colaboración con su ministro de Estado Bernardo Tanucci, de exquisita formación clásica, la misión arqueológica transformó Portici y la redescubierta Herculano en uno de los principales ejes de la cultura europea del setecientos. Los trabajos atrajeron al lugar a una nutrida nómina de eruditos y técnicos de toda Europa, de entre los cuáles cabría elencar a Marcello Venuti, miembro de la Accademia Etrusca de Cortona, quien en el transcurso de una inspección real al pozo de D'Elboeuf estableció la identificación de las ruinas existentes bajo la lava solidificada con las de Herculano; al romano Camillo Paderni, eterno adversario de Alcubierre y director del Museo Ercolanese en la Reggia de Portici; a Carl Weber, arquitecto e ingeniero militar suizo que hacia 1750 sucedió a Alcubierre como supervisor de las excavaciones, a quien debemos –entre otras– la primera planta de la Villa dei Papiri; o al escultor francés Canart, que se ocupó en Portici de la restauración de mármoles y pinturas, a las cuales se aplicaron depuradas técnicas que, desarrolladas por Venuti y consistentes en la aplicación de barnices protectores, consintieron su óptima conservación hasta nuestros días. Por el contrario, los intelectuales europeos empeñados por aquel entonces en el redescubrimiento de la Antigüedad clásica grecorromana quedaron relegados del proyecto.

La exploración de Herculano se emprendió mediante el recurso a pozos y galerías subterráneas, en cuya ejecución el uso de explosivos jugó un papel primordial en no pocas ocasiones. Lamentablemente, dichas prácticas –desautorizadas desde el inicio por casi todos los visitantes atraídos por las ruinas recién descubiertas–, lejos de consentir la identificación de nuevas tipologías arquitectónicas o la recuperación de vestigios arqueológicos bien preservados, ocasionaron enormes destrozos entre edificios y materiales que, hasta la fecha, persistían prácticamente intactos, siendo al respecto un caso paradigmático el del teatro. Se forjó así un estado de cosas en el que, sin duda, pesó la ausencia de una dirección científica planificada y rigurosa que coordinase el trabajo de los diferentes estudiosos y técnicos presentes en el lugar, a la par que clarifica el papel decisivo desempeñado por el genio militar de Alcubierre, por demás siempre fiel al rey y celoso custodio de las excavaciones. Situación ésta bien

diferente a la de Pompeya y Estabia, donde nunca se practicaron pozos ni galerías pues sus ruinas subsistían, al menos en parte, al descubierto. Con todo eso, el objetivo de las excavaciones –a saber, recuperar cuanto mármol fuese posible para la Reggia de Portici– y el espesor de la capa de lava asentada sobre Herculano, de más de 20 m, hacían inviable en aquella época la práctica de cualquier otro método de excavación, como el propio J. J. Winckelmann –muy crítico con otros aspectos de la actividad arqueológica borbónica– reconoció en alguna ocasión.

La carencia de un programa de investigación específico y la orientación de los trabajos hacia la recuperación sistemática de todo género de tesoros y antigüedades de valor pronto generaron juicios descalificadores –en ocasiones desmedidos e interesados–, por parte de estudiosos del mundo clásico. Así, el propio Winckelmann reprendió con dureza los sistemas de restauración utilizados en algunas esculturas al ser expuestas en el palacio, si bien éstos eran los mismos que coetáneamente se utilizaban en Roma; por el contrario, nunca elogió el celo con que se trataron las pinturas, algo que en la capital pontificia tardaría todavía tiempo en producirse. Al respecto, sólo la percepción de que el diseño y organización de la excavación de Herculano fue un privilegio absolutista del rey clarifica las cosas, justifica los cauces seguidos y aclara la irritación de quienes se sintieron postergados del proyecto.

En efecto, la diversidad de orientaciones en la exploración arqueológica de Herculano y Pompeya corresponde a una dualidad en el planteamiento último de los trabajos: la de Herculano fue una excavación del rey y para el rey, lo que determinó que la atención y respeto se limitaran a aquello que el soberano elegía para sus colecciones. Herculano se transformó en una suerte de cantera destinada a la obtención de mármoles policromos, elementos arquitectónicos y esculturas con que decorar la Reggia de Portici y otros edificios reales de Nápoles. Se prestó gran atención a la restauración y conservación de determinados materiales, siendo de especial relevancia la aplicación de pátinas y barnices a las pinturas; el resto, lo que no se consideraba de interés, podía y, de hecho, debía destruirse. Por el contrario, la de Pompeya fue una excavación pública y para el público, por lo que en 1763 se decidió dejar sus ruinas a la vista; fue ésta la verdadera gran empresa arqueológica moderna, que permitió el hallazgo de tipologías edilicias hasta ahora desconocidas, siendo el mérito de esta nueva concepción del ingeniero español Francisco de la Vega, sucesor de Weber en 1764.

Sea como fuere, a Carlos de Borbón cabe el mérito de haberse ocupado con esmero encomiable de la exploración de las ciudades vesuvianas, encendiendo la chispa de la moderna Arqueología Clásica. De aquéllas, y aun admitiendo errores de planteamiento que originaron arduas polémicas, Herculano fue la primera en propiciar resultados fulgurantes desde el inicio. La prosecución de los trabajos en el pozo de D'Elboeuf posibilitó el hallazgo del teatro, que se había conservado intacto tras la erupción vesuviana, y que aún en la actualidad continúa sin excavar; más tarde, y de forma asimismo casual, se exploró la «cossidetta basilica», en realidad un edificio dedicado al culto imperial emplazado en la «insula VII», dispuesta entre el decumano máximo y el cardo III. Tales eventos impulsaron al monarca y sus colaboradores a continuar los trabajos que, con altibajos, obtuvo finalmente su más sensacional culmen con el descubrimiento, el día 2 de mayo de 1750, de la Villa dei Papiri –también conocida como de los Pisones–, así llamada por custodiar un conjunto de preciosos papiros manuscritos vinculados con la obra de Filodemo de Gadara, filósofo epicúreo del siglo I a.C.; asimismo, proporcionó la más grande colección de obras de arte en bronce reunida en la Antigüedad: uno de los más tempranos ejemplos de «Bildnis-galerien» o galería de retratos compuesta por efigies de oradores, filósofos y literatos, y por un impresionante conjunto de esculturas de carácter ideal inspiradas en modelos del helenismo y del clasicismo tardío.

Las ventajas prácticas que, desde el punto de vista de la exploración arqueológica, ofrecían Pompeya y Estabia determinaron que, en 1766, fuesen abandonadas las excavaciones de Herculano, pero durante casi una treintena de años se recuperó en Portici un conjunto de inscripciones epigráficas, material arquitectónico de todo género, utensilios relacionados con la vida cotidiana, estatuas marmóreas y de bronce, así como pinturas de singular belleza, que convirtieron a Carlos de Borbón en propietario de una excepcional colección de antigüedades sin parangón alguno; expuestos los bronce en las distintas salas del museo regio de Portici, el propio Winckelmann llegó a afirmar respecto a los mismos que *non oserei asserire che maggior numero d'antichi bronzi sia in quel museo, che in tutta Roma; ma tengo per fermo esservi colà maggior numero di statue, sebbene pur qui parecchie io ne possa annoverare*. Tales tesoros generaron entusiasmo y expectación en los círculos intelectuales de toda Europa; y las circunstancias de la época y los propios avatares vinculados a la exploración arqueológica determinaron que pronto el monarca estableciese

la forma en que dicho patrimonio sería estudiado y dado a conocer: la publicación sistemática de *Le Antichità di Ercolano esposte*, obra encomendada a los miembros de la Academia Ercolanese, y de la cual dos tomos se dedicaron a las esculturas de bronce. Con el primero de ellos, o sea, el quinto de la serie, se publicó en 1767 un total de 50 bustos, en su mayoría procedentes de la Villa dei Papiri. Los académicos dedicaron el sexto tomo, a saber, el segundo de los bronce, publicado en 1771, a las estatuas bronceas en bulto redondo. Más de medio centenar son de reducido formato y procedencia incierta, si bien fácilmente identificables como elementos integrantes del ajuar o de los *lararia* domésticos, y casi una treintena esculturas del ciclo de la Villa dei Papiri. Del resto, cinco estatuas bronceas imperiales de gran formato proceden de la «cossidetta basilica», en tanto que otras cuatro vienen del teatro; en este último edificio se encontraron los restos de varios caballos y de algunos apliques ornamentales del *antyx* o parapeto de una cuádriga, que fue desplazada de su emplazamiento original –posiblemente en el foro– por la violenta erupción del Vesubio.

EL REAL MUSEO DEL PALACIO DE PORTICI Y SU COLECCIÓN DE ANTIGÜEDADES HERCULANESAS

El Palacio Real de Portici fue concebido por Carlos de Borbón como lugar de reposo destinado esencialmente a la caza y a la pesca, de ahí que las antigüedades recuperadas primero en Herculano y, después, en Pompeya y Estabia fuesen un atractivo que incrementaba su encanto seductor. Esta villa de recreo pronto dispuso de un museo, fundado por Don Carlos en 1750 e instalado inicialmente en un ala del palacio real, si bien las colecciones del *Herculanense Museum* pronto llegaron a ocupar la totalidad del edificio.

En 1765, el Real Museo del Palacio de Portici contaba con un total de 800 volúmenes de papiro enrollados procedentes de la Villa dei Papiri, primero expuestos en la sala quinta de la primera planta junto a bustos-retrato de igual procedencia, y más tarde trasladados a la tercera sala del mismo piso, donde se guardaron junto a pequeños bustos de ilustres filósofos, procedentes del mismo enclave, tales como Hérmaco, Zenón y Demóstenes, los cuales fueron finalmente dispuestos en pequeños armarios de la undécima estancia, dominada por la estatuilla de bronce que representaba a Alejandro Magno a caballo. Este conjunto setecentista constituido por biblioteca y

galería de retratos sigue una tradición antigua: en efecto, *Asinius Pollio* había instalado una galería de retratos junto a la biblioteca del Foro de César, en Roma, y en la propia Villa dei Papiri había una estrecha relación entre biblioteca y retratos.

También en 1765 el museo contaba con unos fondos integrados por unas 350 estatuas y bustos. La nutrida colección de esculturas recuperada en Herculano, de entre las que destacan por cantidad y cualidad las de la villa dei Papiri, se expuso en diversas salas del museo. Asimismo, la villa regia albergó, inicialmente, parte de la colección Farnese de Roma, heredada por Don Carlos de su madre Isabel de Farnesio, la cual fue transferida en el siglo XIX, junto al resto de antigüedades herculanas, al Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

Partiendo del concepto de villa real destinada al ocio y el recreo de sus moradores, en un primer momento se integraron en ella, a la manera tradicional, las estatuas encontradas en Herculano; de esta forma, como era costumbre desde el Renacimiento, se utilizó el patio y las escaleras, donde las distintas piezas se dispusieron en nichos; también en el jardín las obras recrearon con desenvoltura espacios generadores de esparcimiento y distracción.

Finalmente, el museo abarcó la totalidad de la Reggia de Portici. Entonces, las esculturas provenientes de Herculano y elencadas en los dos tomos del volumen sexto de las *Antichità di Ercolano esposte* dedicados a los bronce, se distribuyeron en un total de 18 estancias del palacio, así como en su patio y escalera de acceso. La escalera de caracol que daba acceso a la primera planta se flanqueó por las seis estatuas de danzarinas recuperadas por Carl Weber entre 1754 y 1756 en la Villa dei Papiri. En el patio central se emplazaron los objetos de mayores dimensiones: entre fragmentos arquitectónicos e inscripciones –que encastradas en los muros recordaban un lapidario– se ubicaron muchas estatuas, de entre las que destacan las marmóreas de edad augustea pertenecientes a la ilustre familia herculanesa de los Balbo, a saber: la evocación togada tradicionalmente considerada de N. Balbo –padre de M. Nonio Balbo, próconsul de Creta y de Cirene hacia el 20 a.C. y a quien en época de Augusto se dedicaron sendas estatuas ecuestres en el foro–, si bien en la actualidad se le identifica con Nonio Balbo hijo a partir de la revisión de la documentación del setecientos, donde se aprecia bajo la estatua el epígrafe: *M(arco) Nonio M(arci) f(iglio) Balbo pr(aetori) pro*

co(n) s(uli) d(ecreto) d(ecurionum) (CIL, X, n.º 1428); otra que se tuvo por el propio procónsul, aunque en realidad la cabeza no pertenece a la estatua, siendo acaso de su padre según podría desprenderse de la lectura del epígrafe CIL, X, n.º 1439; la estatua de Viciria Archade, mujer de M. Nonio Balbo y madre del pretor y procónsul; así como otras estatuas atribuidas a aquel célebre linaje. Además de estas y otras estatuas de formato mayor que el natural, también los broncees del teatro y de la «cossidetta basilica» se colocaron en el patio: sobre un basamento emplazado en medio del espacio se alzaba el famoso caballo de bronce proveniente de la cuádriga del foro de Herculano, cuya reconstrucción y disposición provocaron las airadas críticas de Winckelmann; el pedestal portaba una inscripción, en latín compuesta por el canónigo A. S. Mazzocchi, cuyo texto era: *Ex quadriga Aenea / splendissima / cum suis iugalibus / comminuta ac dissipata / superstes ecce ego unus / nonnisi regia cura / repositis apte sexcentis / in quae Vesuvius me absyrti instar / discerpserat / membris*. Dispuestas en la galería del palacio real y trasladadas después bajo las arcadas del lado noroeste del patio, donde quedaron protegidas de la intemperie durante varios años, cabe mencionar las estatuas bronceas de M. Calatorius y de L. Mammius Maximus, originarias del teatro, así como las estatuas colosales de Augusto y Claudio, y la de Tiberio *capite uelato*, tenida durante mucho tiempo como de Druso, las tres de la «basílica».

Organización del patio y disposición de las estatuas no fue asunto arbitrario, insertándose de lleno en tradiciones y modelos en uso desde el Renacimiento. El patio del museo repleto de antigüedades conecta bien a las claras con una antigua tradición renacentista, de la que el «cortile» del Belvedere en el Vaticano y el del Palazzo Mattei son quizá sus más afamados testimonios. De otra parte, la colocación del caballo bronceo de la cuádriga en el centro del «cortile», que dotaba al espacio de cierta monumentalidad, sin duda sigue el modelo de la estatua ecuestre de Marco Aurelio, dispuesta por Miguel Ángel en el Campidoglio de Roma; como en el caso romano, las exigencias derivadas de la conservación fueron dejadas de lado. Tras ser halladas las dos estatuas ecuestres de M. Nonio Balbo, se dispusieron –asimismo siguiendo la tradición renacentista– en el área pública del patio, si bien en sendos vestíbulos debido a los condicionantes derivados de su preservación.

También el proyecto, nunca cumplido, de organizar una crujía ornada con las estatuas más preciadas, básicamente las imperiales de bronce, corresponde a los mo-

delos tradicionales de las galerías de retratos imperiales en uso ya desde el quinientos. Con estos ciclos, la aristocracia de la época se insertaba en una cadena histórica que abarcaba desde la Antigüedad hasta los tiempos modernos, justificando así su propia autoridad. Más aún, las estatuas imperiales bronceas recuperadas en 1739 en el transcurso de las excavaciones de la «basílica», que en origen constituyeron un programa iconográfico netamente romano, coadyuvaban a las intenciones de los soberanos borbones, pues permitían la configuración en el setecientos de una exposición que celebraba al monarca por mediación de los testimonios del culto a los antiguos soberanos romanos. Incluso las dos estatuas ecuestres marmóreas de M. Nonio Balbo, aun no estando vinculadas con el culto imperial, contribuían a la gloria del rey, pues evidenciaban cómo la *regia vis* permitió desenterrar los tesoros *Vesuvi ex faucibus*. En este sentido, el epígrafe del basamento de una de las estatuas ecuestres de Balbo aludía al soberano, celebrándolo como *scientiarium et artium instaurator*.

LAS ESCULTURAS ERÓTICAS DEL «GABINETTO SEGRETO» Y LAS ESTATUAS DE TEMA AMOROSO DEL ROCOCÓ HELENÍSTICO

En atención a sus *genera*, las esculturas provenientes de Herculano y publicadas en el tomo sexto de las *Antichità di Ercolano esposte* se fueron ordenando y exponiendo en el Real Museo del Palacio de Portici según el patrón de los «gabinetes» derivados de los «estudios»; las seis primeras estancias se basaron en este modelo, exponiéndose los objetos en armarios ordenados según diferentes categorías y tipologías. Así, en la segunda y tercera estancias del palacio se disponían en diversas estanterías pequeñas estatuillas de divinidades domésticas, como los Lares. También en las salas tercera, quinta y, más tarde, undécima, se colocaron bustos con retratos, casi todos ellos procedentes de la Villa dei Papiri. Los más insignes bronceos hallados en este enclave centraban la atención de las estancias octava y de la décima a la decimocuarta. En la primera se dispusieron afrontadas, antes de ser transferidas a la sala 13, sendas estatuas de luchadores. La estancia 10 gravitaba en torno a la figura del sátiro ebrio que, recostado sobre una piel de león junto a un odre de vino, chasqueaba los dedos alegremente. El fauno durmiente fue desplazándose de una a otra sala conforme se le practicaron sucesivas restauraciones. Y el Mercurio sedente constituyó el principal

atractivo de la estancia 13, junto con la pareja de gamos que eran «pendants» en la Villa, y más tarde una pareja de pugilistas.

De conformidad a las necesidades derivadas del continuo ingreso de piezas nuevas o a la progresiva restauración de las mismas, el programa expositivo cambió con cierta frecuencia. Así, el fauno durmiente de la Villa dei Papiri, inicialmente expuesto en medio de la estancia décima, fue trasladado a la duodécima tras su primera restauración, para ser finalmente desplazado después de su segunda reparación en 1776 a la decimocuarta, donde no tenía relación alguna con los objetos allí expuestos, lo que destruyó la unidad temática de la sala. En efecto, la proveniencia no fue motivo de orden para la exposición de los objetos; se ponían juntos hallazgos acaecidos en toda la zona vesuviana, obviándose totalmente la procedencia. Así, cuando en 1762 Winckelmann visitó el museo, todavía había en la estancia novena tres estatuas bronceas de la Villa dei Papiri, que con posterioridad fueron expuestas en salas diversas al objeto de dotarlas de mayor relieve, destruyendo de esta forma una unidad derivada de su común hallazgo.

El Museo Real de Portici no sólo era el más rico, sino también el que albergaba piezas más raras. En efecto, caso peculiar en este continuo ir y venir de esculturas lo constituye el de aquellas que, sin duda entre las gentes del setecientos, causarían manifiesto escándalo y pundonor por su carácter erótico. Estos *genera* de representaciones de marcado carácter malicioso y aun obsceno, a las que cabe sumar otras como los *tintinnabula* en forma de príapos, sátiros o falos adornados con campanillas (láms. 1 y 2), generó a los excavadores y a los responsables del museo de Portici ciertos dilemas concernientes al modo en que debían comportarse ante tales piezas y, sobre todo, a cómo deberían ser expuestas; y aunque, en un primer momento, se distribuyeron en diversos armarios de las estancias primera y segunda del museo, finalmente pasaron a custodiarse en la sala decimoctava, organizada como «Gabinetto Segreto», cuya pieza estelar era el Pan con cabra de la Villa dei Papiri, sobre la que volveremos más adelante.

El acceso al «Gabinetto» requirió siempre de un permiso especial, y entre 1752 y 1762 sólo dos aristócratas extranjeros obtuvieron autorización para contemplar el referido grupo de Pan con cabra. No obstante, la disposición de la escultura en una

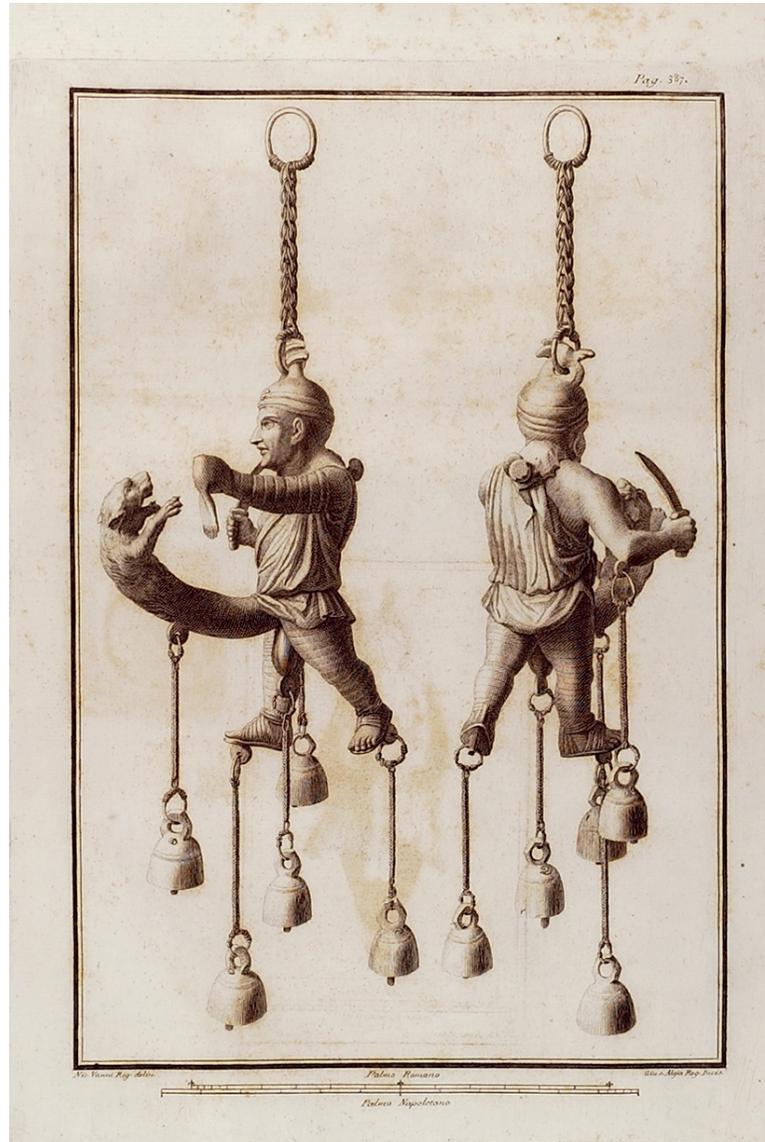


Lámina 1. *Tintinnabulum* itifálico procedente de Herculano. Grabado de *Delle Antichità di Ercolano. Statue*, Nápoles, 1771.

sala a la que podía accederse mediante solicitud y con un permiso especial, significó para la época un cierto grado de liberalización.

Las excavaciones de Herculano y sus hallazgos fueron del máximo interés para académicos e intelectuales de toda Europa; y todos esperaban una pronta publicación de los descubrimientos, que no sólo proporcionaban cuantiosa información numismática o epigráfica, sino también nuevos *genera* de materiales, en particular *instrumenta domestica*, fundamentales para un intento de acercamiento a la vida cotidiana y al gusto y programas decorativos de las casas y villas del área vesuviana con anterioridad a la erupción del 79 d.C. En este sentido, un género particular fue el de las



esculturas de tema amoroso y erótico, unas de rancia tradición romana, otras derivadas del filón definido como rococó helenístico.

Casi todas las esculturas y grupos estatuarios de este género se fueron guardando bajo llave en la sala decimoctava del Palacio de Portici, organizada como «Gabinetto Segreto» al que no estaba permitido el acceso al objeto de evitar el escándalo. Así ocurrió, por ejemplo, con una figura de Mercurio cuyo desarrollado miembro viril lucía cornamenta de carnero y siete címbalos; a esta figura los miembros de la Academia Ercolanese se refirieron en el tomo sexto de las *Antichità* de la siguiente forma: *Iguamente curiofo è quefto altro bronzo, che rapprefenta con caricatura un*

Lámina 2. *Tintinnabulum* itifálico procedente de Herculano. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

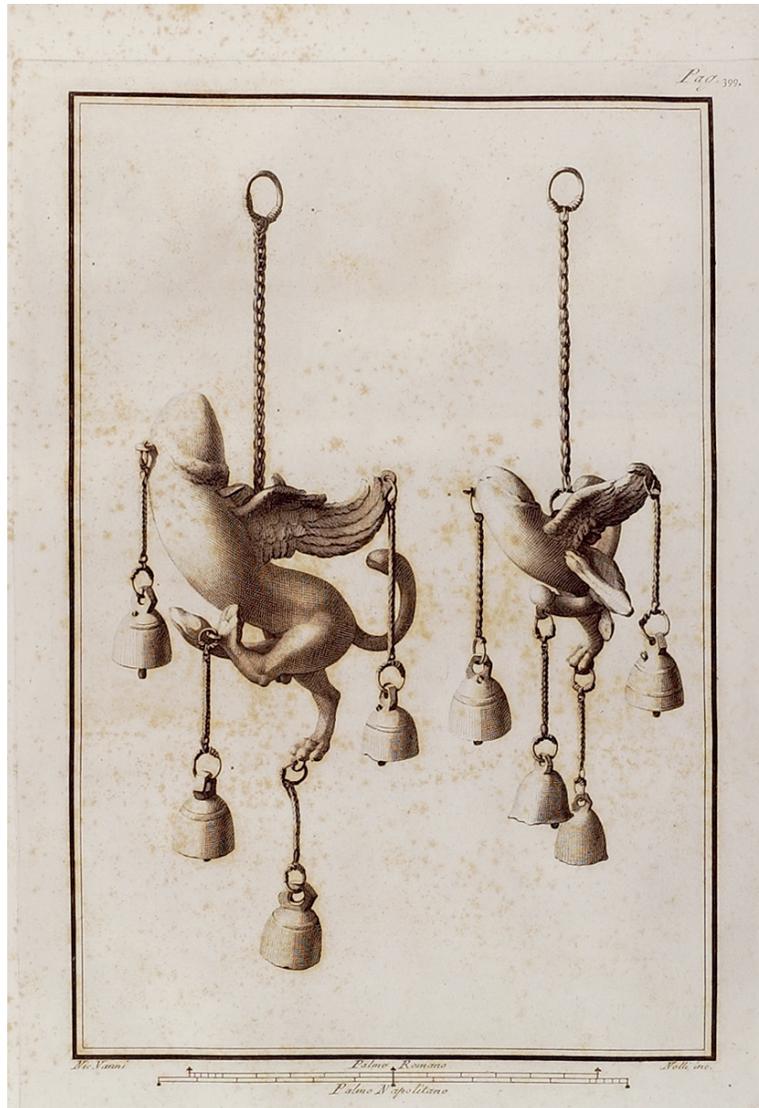


Lámina 3. *Tintinnabulum* en forma de falo adornado con campanillas procedente de Herculano. Grabado de *Delle Antichità di Ercolano*. Statue, Nápoles, 1771.

Mercurio, con frodi, e tenia in testa, incisa in due vedute, col petafo alato, colla faccia sparfa di porri, o fichi, e col feffo di una enorme grandezza, che termina in una testa di ariete; e con una coda al di dietro formata da tre membri, di cui quel di mezzo par che abbia le orecchie. E' fofpefo con una catena di ferro da un anello; ed ha fette campanelli pendenti al di fotto; la pieza presentaba sendos orificios, uno en la cabeza del carnero, otro en la parte opuesta, de donde su identificación como una lucerna.

El «Gabinetto» atesoró otras muchas libertinas evocaciones, como un gladiador con falo en forma de perro, del que pendían mediante cadenas de hierro un total de cinco campanillas. A los bronce de este tipo cabe sumar un nutrido grupo de *tintinnabula* integrado por ocho falos, seis de ellos alados y con campanillas (lám. 3) y

otros dos ápteros, que asimismo fueron guardados en el «Gabinetto», donde quedaron reservados a la contemplación restringida de quienes obtenían un permiso especial. Estas tipologías de bronce de cariz desvergonzado eran parte integrante de los ajuares de las viviendas, en ocasiones inspirados en el tíaso báquico. Sería el caso, asimismo, de algunos sátiros itifálicos y de los príapos ornados con campanillas que, inicialmente expuestos en las estancias primera y segunda, respectivamente, fueron trasladados finalmente también al «Gabinetto Segreto».

Cabe sumar a las anteriores figuraciones las evocaciones de Príapo que, hijo de Baco y de Venus y vinculado a los más agrestes círculos de lo báquico, es deidad protectora de los jardines y de la fuerza generatriz, lo que justifica su iconografía itifálica. De entre las estatuillas de Príapo catalogadas en las *Antichità* destaca la de la lámina XCIV, de la que los eruditos napolitanos reseñaron que *Non vi è forfè tra i piccoli bronzi del Museo Reale un pezzo più delicato, e più finito di quefta figurina, che ci rappresenta in tre vedute anche un Priapo, o piuttosto un Sannione, tutto nudo (...)*; la pieza fue encontrada en Civita, el 13 de junio de 1755, lo que avala su procedencia pompeyana. En la misma ilustración se dio a conocer otro bronce que, encontrado en Portici el 1 de febrero de 1746, representa un falo figurado a la manera de un caballo alado, sobre el que cabalga un putto en acto de coronarlo.

Estas estatuas se dispusieron como citas episódicas a lo dionisiaco, sin un orden antes meditado, como si de un mero acopio de obras se tratara, y a ellas se añade el afamado grupo marmóreo de Pan con cabra, cuyo hallazgo y forma de exposición en el Museo de Portici causaron tanto revuelo e inquietud (lám. 4). El celeberrimo e indecoroso grupo marmóreo fue la principal pieza exhibida en el «Gabinetto Segreto», y tras su hallazgo, acaecido hacia el 2 de marzo de 1752 según las relaciones de Alcubierre, el monarca ordenó guardarlo en una caja que sería severamente custodiada por Canart. Este libertino conjunto, que forma parte del grupo de representaciones de Pan acompañado de diversos animales campesinos y que desde el punto de vista tipológico encuentra un óptimo paralelo en un grupo similar en el relieve del frontal de un sarcófago de Dresde, es una reelaboración romana de un tipo helenístico del siglo II a.C. que expresa como ningún otro la libertad con que se desarrolló en el ámbito de la mitología la temática del placer amoroso y sexual.



Lámina 4. Grupo de Pan con cabra procedente de la Villa dei Papiri de Herculano. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

Este género de esculturas y grupos eróticos y amorosos forman parte de la corriente rococó con que muchos autores, entre ellos el austríaco Wilhelm Klein, autor de la célebre obra *Von antiken Rokoko* (1921), y la arqueóloga de origen polaco Margarete Bieber, que escribiera en 1955 su célebre obra *The Sculpture of the Hellenistic Age*, han definido el arte y escultura helenísticos, en particular los forjados en los talleres de Pérgamo. Entre los grupos integrantes de esta corriente está el de las evocaciones dionisiacas, en su mayoría sátiros y ninfas –como el elocuente y muy expresivo grupo actualmente expuesto en la Centrale Montemartini (Museos Capitolinos) de Roma (lám. 5)–, aunque también panes, príapos y otras divinidades menores del tíaso báquico, marcadas por un estilo alegre y decorativo, teñidas a menudo de un acentuado erotismo, que parecen tener su origen en el helenismo tardío, en concreto en el último cuarto del siglo II a.C. Buena parte de estos grupos o *symplegmata*, que en ocasiones se han considerado como parodias del asimismo denominado barroco helenístico pergameo, están protagonizados por faunos o el dios Pan;



en ellos aflora una revoltosa naturaleza animal y siempre se aprecia una lucha o forcejeo, por lo general de carácter erótico.

Especial admiración causó, a juzgar por el elevado número de réplicas conservadas, el grupo de Pan simulando enseñar música a un pastorcillo, cuya mejor versión es la conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles procedente de la antigua colección Farnese (lám. 6). Dichos grupos son copias de un original helenístico de la segunda mitad del siglo II a.C., y lo que Pan persigue es evidente, estando en todos los casos impulsado por la lujuria más que por la delicada intención de enseñar música a su acompañante. El conjunto se ha vinculado con un grupo de Pan y Olimpo, obra del escultor Heliodoro, que a decir de Plinio se exhibía en el Pórtico de Octavia en Roma (Plinio, *NH*, XXXVI, 35). Es posible que el pastor representado fuese, en realidad, Dafnis, discípulo de Pan, y no Olimpo, pero no parece que haya relación alguna entre ambas obras. El grupo de Heliodoro era una obra de distinguidos propósitos y, ade-

Lámina 5. Grupo de sátiro y ninfa procedente de Roma. Museos Capitolinos de Roma, Centrale Montemartini.

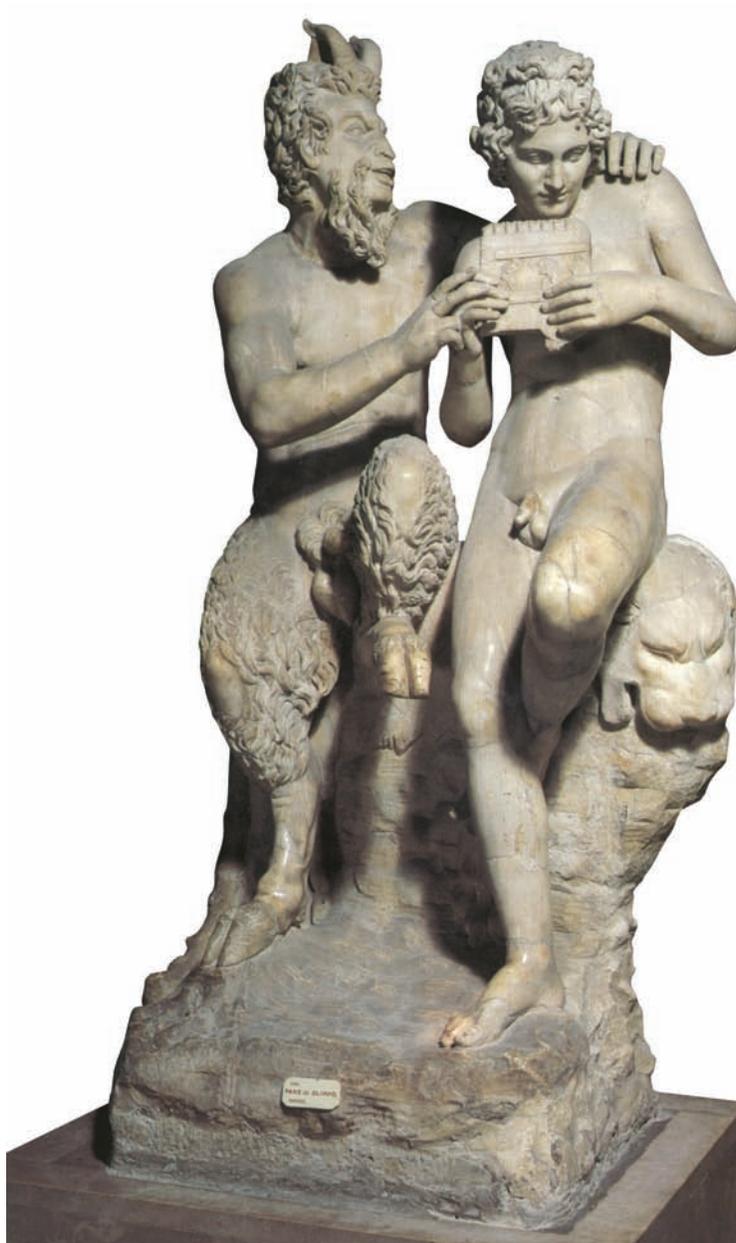


Lámina 6. Pan y Dafnis, procedente de la antigua colección Farnese. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

más, era un *symplegma*, es decir, estaba animado por un forcejeo de tono erótico, en tanto que el conjunto napolitano y el resto de réplicas parecen ser una parodia burlesca propia del rococó helenístico de aquel género de obras.

Algunos de estos conjuntos de faunos y ménades rebajan su tono erótico, como acontece con el afamado grupo llamado «invitación a la danza», reconstruido por W. Klein a partir de diversas réplicas y evocaciones conservadas en monedas; en él, un fauno danza al son de los chasquidos de sus dedos y el sonido del crótalo que tañe con el pie, invitando a incorporarse al baile a una ninfa sentada frente a él.

Otras figuraciones son claramente más eróticas. Sería el caso de un grupo de Afrodita y Pan, procedente de Delos y conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas, fechable hacia el año 100 a.C. gracias a su dedicatoria epigráfica. Son evidentes las maliciosas intenciones de Pan, en tanto que Afrodita se defiende amenazándole con la zapatilla que porta en su mano diestra. Estos forcejeos alcanzan su máxima expresión en grupos como el de una ninfa y un sátiro, datado hacia 100 a.C. y conocido por una copia del Museo Nuevo Capitolino de Roma, o el de un Hermafrodita y un sátiro de la Skulpture-Sammlung de Dresde, copia de un original helenístico del siglo II a.C. En uno y otro el rostro del sátiro está contraído de dolor, con expresiones semejantes a las de los gálatas y gigantes del Altar de Pérgamo, lo que ha permitido a J. J. Pollitt preguntarse si son parodias rococó del *pathos* titánico propio del barroco helenístico o si, por el contrario, eran simples caprichos decorativos, permaneciendo aún hoy la cuestión bajo el halo del misterio.

Entre estas esculturas del rococó helenístico, muchas de las cuales son auténticas referencias a la esfera dionisiaca, hay que incluir el afamado grupo marmóreo de Pan con cabra, el cual procede de la Villa dei Papiri, ubicada en el área suburbana al oeste de Herculano y el mejor ejemplo conocido de las villas del litoral del golfo de Nápoles, propiedad de la aristocracia romana, reservadas al disfrute y práctica del *otium*, así como un privilegiado mirador para analizar el influjo que la cultura griega ejerció sobre la romana. En estas villas aristocráticas se desarrollaron modelos arquitectónicos, se expusieron obras de arte helénico y se ejerció la *paideia* griega; en definitiva, se convirtieron en símbolos de la cultura y las costumbres helenas.

La Villa dei Papiri debe su nombre al hallazgo de una rica biblioteca de papiros, localizados en grupos separados y en lugares distintos entre octubre de 1752 y agosto de 1754, constituida por unos 1758 rútilos, en su mayor parte con textos griegos relativos a la obra del filósofo epicúreo del siglo I a.C. Filodemo de Gadara. El propietario y comitente del programa decorativo del enclave debió ser un destacado exponente de la *nobilitas* romana con inclinaciones epicúreas, aunque después de dos siglos y medio de investigaciones sigue sin resolverse de manera definitiva el problema. La hipótesis más probable fue formulada en 1883 por Comparetti y De Petra, según los cuales el propietario de la villa, al menos en el arco de tiempo entre, aproximadamente, 80-43 a.C., fue *Lucius Calpurnius Piso Caesonius*, cónsul del año 58 a.C. y

suegro de Julio César; la sospecha se fundaba en los estrechos vínculos –conocidos por la plegaria ciceroniana *In Pisonem*– mantenidos entre el cónsul y su amigo y protegido el filósofo Filodemo (*Cicero, Contro Pisonem*, 68), autor de gran parte de los rótulos en ella encontrados. La fortuna de tal atribución determinó que el enclave sea asimismo comúnmente conocido en la literatura arqueológica como Villa dei Pisoni. Otros autores lo han identificado con Marco Octavio, edil curul del año 50 a.C. cuya firma consta en dos pergaminos de la biblioteca, y otros con *Lucius Calpurnius Piso Pontifex*, hijo de Cesonio y cónsul en 15 a.C. Sea cual fuere, unos y otros mantuvieron amplios contactos con el ámbito griego que les proporcionaron los sólidos presupuestos en que cimentar la elección de, al menos, buena parte del programa de esculturas griegas de los ambientes más representativos de la villa.

El impresionante ciclo escultórico hallado en el Villa dei Papiri estaba integrado por unas 75 estatuas elaboradas en mármol y, sobre todo, en bronce. Este ejemplo de «Bildnisgalerien», uno de los más tempranos conocidos, constituye una evidente manifestación de los programas ornamentales de las villas romanas del período tardorepublicano y augusteo, a la par que permite constatar las orientaciones ideológicas de la *nobilitas* romana de la época, aunque las estatuas no pueden cotejarse con las obras de arte expuestas en las villas de los grandes coleccionistas de la época, como Lúculo u Ortensio; faltan los originales griegos que, traídos de Oriente por caudillos y coleccionistas, eran expuestos y admirados por su valor artístico.

Biblioteca y ciclo estatuario acreditan la refinada cultura helenizante del propietario de la villa. Las esculturas constituyen un conjunto unitario de la segunda mitad del siglo I a.C. Con la excepción de algunos retratos griegos de excepcional calidad, el resto son obras corrientes procedentes de diversos talleres, en particular del área campana, donde el propietario, que no era un experto en arte, adquirió las estatuas. Su interés radicó en el valor documental de las obras, de ahí la importancia del ciclo de la villa para el estudio de la función de la escultura de temática griega en las villas romanas.

Retornando al grupo de Pan con cabra, el *symplegma* fue hallado en el peristilo, en cuyos lados cortos del *euripus* se dispuso una serie de estatuillas bronceas de temática dionisiaca, la misma que predomina en el atrio, que configuraban los jardines como auténticos *paradeisos*. En el extremo sureste se dispuso la estatua de un fauno



adormecido, en tanto que en el noroeste la evocación de un sátiro ebrio, las cuales merecieron interesantes juicios no sólo de los académicos herculaneses en sus *Antichità*, sino también del propio Winckelmann, quien expresó que *Queste statue che hanno i loro luogo in differenti stanze* (del Museo de Portici), *possono con ragione annoverarsi fra i più pregevoli monumenti rimasti dell'antichità*. La primera, hallada en las excavaciones de Portici el 6 de marzo de 1756, representa un joven fauno que duerme sentado sobre una roca, con un brazo apoyado en la cabeza y con el otro caído, y es obra helenística del segundo cuarto del siglo III a.C., de la que conocemos varias réplicas; de ella destacó Winckelmann que *Fra le statue di grandezza naturale di Ercolano le più ammirabili sono un giovane Satiro che siede e dorme, tenendo la destra sul capo, e la sinistra pendente, (...)*; el fauno adormecido tenía su «pendant»

Lámina 7. Sátiro ebrio, procedente de la Villa dei Papiri de Herculano. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

en el otro extremo de la *natatio* en el sátiro embriagado (lám. 7), encontrado el 13 de julio de 1754, del que los eruditos dictaminaron que era una de las más bellas estatuas bronceas que había en el Museo Real, añadiendo que era *notabile la fituazione delle dita della deftra mano; e fon notabili ancora le due glandole del collo rilevate, e pendenti*; Winckelmann dictaminó que era *un altro Satiro ubbriaco sdrajato su un otre, sotto il quale è stesa una pelle di leone. Questo Satiro colla sinistra si sostiene, e colla destra alzata sta in atteggiamento di fare scoppio colle dita in seguito d'allegrezza, com'era una statua di Sardanapalo che vedesi ad Anchiale nella Cilicia*. El sátiro ebrio de la Villa dei Papiri engrosa la lista de copias romanas, cuya cuantía incita a considerar la existencia de un reputado original que, creado en Asia Menor hacia el tercer cuarto del siglo II a.C., se engloba asimismo en la corriente rococó del helenismo tardío.

Como hemos referido, junto a estas dos esculturas se dispuso en el peristilo de la villa el grupo de Pan con cabra, siendo todas ellas citas episódicas a lo dionisiaco distribuidas sin un orden antes meditado, como si de un mero acopio de obras se tratara. En efecto, con la excepción de algunas pocas estatuas con retratos, que se pueden agrupar en bustos de mármol y bronce dispuestos sobre soportes hermaicos en los que el propietario mostró su predilección por la evocación de grandes oradores, filósofos y literatos de la Grecia clásica y de caudillos y soberanos del período helenístico, la mayoría de obras recuperadas son estatuas y estatuillas –muchas de ellas bellísimas obras de género–, casi todas de bronce y muchas consignables en el ámbito de la temática báquica propia del rococó del helenismo tardío, lo que, por demás, es extensible a la escultura decorativa y de jardín de las ciudades campanas; otros bustos y estatuas son *imitationes-aemulationes*, variantes o reelaboraciones eclécticas de *opera nobilia* griegas de edad arcaica, clásica y helenística.

Sobre la base de la documentación proporcionada por diversos autores, podemos abordar con garantías las claves de lectura susceptibles de ser propuestas para comprender qué criterios guiaron al propietario a la hora de elegir las esculturas que decoraban los diversos ambientes de la villa, así como la distribución del nutrido conjunto de obras de arte en sus principales espacios: en el *tablinum* se colocaron retratos de romanos, acaso algunos miembros de la familia del *dominus*, los retratos de dinastas y eruditos se dispusieron en el *tablinum* y sus estancias adyacentes, en el

atrio y al borde de la *natatio* y en los intercolumnios de los porticados de los peristilos grande y pequeño, en tanto que las esculturas decorativas ornaban los peristilos, el *impluvium* del atrio y alguna otra estancia de difícil caracterización.

Ya hemos reseñado cómo en derredor del *euripus* del peristilo se dispuso un conjunto de estatuas de bronce de tema dionisiaco, entre las cuales destacan la de un fauno adormecido, un sátiro ebrio y el afamado grupo marmóreo de Pan con cabra. El resto de las esculturas ocupaban el *atrium* de la villa, desprovisto de su función. A más de tres bustos con retratos de dinastas helenísticos, la atmósfera dionisiaca domina con prevalencia en este ámbito de la villa. En sendos nichos fueron encontradas dos estatuillas bronceas, localizadas el 25 de febrero y el 2 de marzo de 1754, respectivamente, con evocación de un fauno danzante con tirso y de un sileno tocador de la flauta, esta última con aplicaciones de plata y de una delicadeza y un gusto excelentes. Obras impregnadas del estilo del rococó helenístico, ambas pertenecen al género de esculturas empleado en época helenístico-romana para decorar jardines. Sin embargo, no parece factible, máxime por la dificultad derivada de su altura –de 19,4 cm y 29 cm sin la base, respectivamente–, que su emplazamiento originario fuese en las hornacinas donde fueron localizadas. Antes bien, podría tratarse de una colocación momentánea; habiendo sido trasladadas acaso desde el *hortus* del peristilo rectangular o, simplemente, desde el *impluvium* del propio atrio, donde se disponían otras estatuillas de género consignables al mismo gusto decorativo rococó, aunque la manifiesta diferencia de cualidad entre estas y aquellas (de un estilo refinado) impone la prudencia respecto a esta segunda opción.

En los márgenes y en el interior del *impluvium* se hallaron igualmente un total de 11 estatuillas, del tipo empleado para decorar jardines y fontanas, que expresaban con clarividencia de contenido el mensaje dionisiaco que se deseaba otorgar a esta estancia. De formas burdas y sumarias y evocadoras de *putti*, fauncillos y muchos silenos, unos sentados sobre odres, otros a caballo de ellos, que servían como surtidores de fuentes, actuaban al modo de estatuillas de fontana, transformando el impluvio originario en un ninfeo en miniatura. Diez formaban «pendants», no teniendo pareja la undécima: se trata de un sileno que, con fiero rostro barbado, coronado de hojas de hiedra y ataviado con *himation* recogido en los antebrazos, cabalga sobre un inflado odre, de cuya boca manaba agua. Obra romana de deriva-

ción helenística, pudo estar situada en el centro de la fuente. El resto formaba «pendants». Así sucede con las estatuillas de sendos viejos silenos sentados, que extienden el brazo izquierdo en actitud de acariciar a una pantera, de cuyas fauces brotaba agua. Similares a los anteriores eran otros dos silenos, viejos y barbudos, sentados en un promontorio rocoso sobre el que apoyan sendos odres, que acarician con la mano. Formaban pareja asimismo dos *putti*, cuyas manos derecha e izquierda apoyan en sendas máscaras, situadas sobre columnitas, de donde fluía agua. Compañeros de los precedentes eran otros dos *putti*, cuyas manos apoyan en sendos vasos, urnas o hidrias, emplazadas sobre dos columnillas y de las que fluía agua. Configuraban la cuarta pareja dos faucillos, como se deduce de sus orejas caprinas y de los pequeños cuernecillos emergentes en la frente, cada uno de los cuales sustenta un odre en el hombro, del que brotaría agua, y un cuerno para beber en las manos. La restitución iconográfica de los tres conjuntos es meramente especulativa. Referencias a lo báquico encontramos en otros elementos muebles del atrio, como la pila de una fuentecilla con prótomos bronceos de tigres. En todos los casos reseñados, las estatuillas son obras romanas inspiradas en modelos helenísticos. De gusto propiamente romano es el efecto escenográfico creado por estos bronceos dispuestos alrededor del *impluvium*, como también típicamente romano, aunque con notables precedentes en la Grecia clásica y, sobre todo, helenística, es el gusto por las réplicas presentes en este pequeño agrupamiento.

Las lecturas propuestas para el programa escultórico son todas sagaces y sugestivas. Baste mencionar la hipótesis de que ilustraba mediante imágenes los Campos Elíseos de Virgilio, el mayor de los poetas latinos, cuyo nombre ha sido recientemente leído en uno de los papiros. De otra parte, apoyándose en la interpretación de la villa en clave epicúrea, se vislumbró en la decoración escultórica la actuación de un programa alusivo a los principios de la *vita actiua* y de la *vita passiva*. El propio Cicerón refiere cómo en las villas propiedad de la *nobilitas* romana se practicaba una forma de vida «a la manera griega», traducida en una pluralidad que iba desde el ejercicio físico hasta el filosófico e intelectual. Y dichos arquetipos de vida, que no eran ideales, necesitaban de una precisa correspondencia entre sus funciones ideológicas y la preferencia de las obras de arte. Por consiguiente, la elección no se hizo buscando nuevas obras de arte, sino de aquellas que temáticamente se adecuaban al uso de los ambientes que debían ornamentar.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA PARA SABER MÁS

Sobre las primeras exploraciones arqueológicas borbónicas en las ciudades de Campania: DE VENUTI, M., 1749: *Descrizione delle prime scoperte dell'antica Città di Ercolano*. Nápoles; BARNABEL, F., 1878: *Gli scavi di Ercolano*. Roma; RUGGIERO, M., 1885: *Storia degli scavi di Ercolano ricomposta sui documenti superstiti*. Nápoles; HERBIG, R., 1960: «Don Carlos von Bourbon als Ausgräber von Herculaneum und Pompeji», *Madriider Mitteilungen* 1, pp. 11-19; ZEVI, F., 1981: «La storia degli scavi e della documentazione», *Pompei 1748-1980*. Roma, pp. 9-38; FERNÁNDEZ MURGA, F., 1988: *El rey y Nápoles: las excavaciones arqueológicas. Carlos III y la Ilustración (Catálogo de la exposición)*. Madrid; FERNÁNDEZ MURGA, F., 1989: *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia*. Salamanca; 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* 29, pp. 5-12; MORA, G., 1998: *Historias de mármol. La arqueología clásica española en el siglo XVIII*. Madrid; PANNUTI, U. (ed.), 2000: *Monumenti antichi rinvenuti ne reali scavi di Ercolano e Pompej e delineati e spiegati da D. Camillo Paderni Romano, direttore e custode del Real Museo di Portici, Membro dell'Accademia Reale di Napoli, E socio della Reale Accademia di Londra, e dell'altra degli Antiquarj, manuscrito redactado en Nápoles ca. 1768-1769*. Nápoles; HERRERO SANZ, M^a. J., 2003: «Las antigüedades de Herculano y su impacto en las Colecciones Reales», *Reales Sitios* 156, pp. 44-54.

Sobres los primeros exploradores de las ciudades campanas: FERNÁNDEZ MURGA, F., 1962: «Roque Joachin de Alcubierre, descubridor de Herculano, Pompeya y Estabia», *Archivo Español de Arqueología* 35, pp. 3-35; FORCELLINO, M., 1993: «La formazione e il metodo di Camillo Paderni», *Eutopia* II, 2, pp. 49-64; DE VOS, M., 1993: «Camillo Paderni, la tradizione antiquaria romana e i collezionisti inglesi», *Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica. Atti del Convegno internazionale, Ravello, Ercolano, Napoli, Pompei, 30 ottobre-5 novembre 1988*. Roma, pp. 99-115; PARLOW, C. C., 1995: *Rediscovering Antiquity. Karl Weber and the excavation of Herculaneum, Pompeii and Stabiae*. Cambridge, pp. 85-103.

Sobre las ciudades campanas: CERULLI IRELLI, G., 1969: *Ercolano*. Nápoles, p. 4; DE VOS, A. y M., 1982: *Pompei, Ercolano, Stabia*. Roma-Bari.

Sobre las nuevas excavaciones de Herculano a inicios del siglo xx: MAIURI, A., 1958: *Ercolano. I nuovi scavi (1927-1958)*. Roma, pp. 88-89.

Sobre la moderna interpretación de los hallazgos herculenenses del siglo xviii: ALLROGGEN-BEDEL, A., 1974: «Das sogenannte Forum von Herculaneum und die borbonschen Grabungen von 1739», *Cronache ercolanesi. Bollettino del Centro internazionale per lo studio dei papiri ercolanesi* 4, pp. 97-110; SCHUMACHER, L., 1976: «Das Ehrendekret des M. Nonius Balbus aus Herculaneum», *Chiron* 6, pp. 165-184; ADAMO MUSCETTOLA, S., 1982: «Nuove letture borboniche: i Nonii Balbi ed il Foro di Ercolano», *Propettiva* 28, pp. 2-16; ALLROGGEN-BEDEL, A., 1983: «Dokumente des 18. Jahrhunderts zur Topographie von Herculaneum», *Cronache ercolanesi. Bollettino del Centro internazionale per lo studio dei papiri ercolanesi* 13, pp. 139-158; FRANCHI DELL'ORTO, L. (ed.), 1993: *Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica. Atti del Convegno Internazionale Ravello-Ercolano-Napoli-Pompei 30 ottobre-5 novembre 1988*. Roma.

Sobre los primeros juicios sobre la escultura hallada en el área campana: WINCKELMANN, J. J., 1830: *Storia dell'arte. Presso gli Antichi [Geschichte der Kunst des Alterhums, 1764], Opere di G.G. Winckelmann [Prima edizione italiana completa, tomo II]*. Prato; *Delle Antichità di Ercolano. Tomo quinto o sia primo de' bronzi. De' bronzi di Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione. Tomo primo. Busti*. Nápoles, 1767; *Delle Antichità di Ercolano. Tomo sesto o sia secondo de' bronzi. De' bronzi di Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione. Tomo secondo. Statue*. Nápoles, 1771.

Sobre el Real Museo de Portici y su Gabinetto Segretto: ALLROGGEN-BEDEL, A. y KAMMERER-GROTHAUS, H., 1983: «Il Museo Ercolanese di Portici», *Cronache ercolanesi. Bollettino del Centro internazionale per lo studio dei papiri ercolanesi* 13, pp. 114 y 116.

Sobre las colecciones del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles: RUESCH, A., 1950: *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli*. Nápoles; *Le Collezione del Museo Nazionale di Napoli* I, 2. Nápoles, 1989; DE CARO, S., 1994: *Il Museo Archeologico di Napoli*. Nápoles.

Sobre el rococó helenístico: KLEIN, W., 1921: *Von antiken Rokoko*. Viena; BIEBER, M., 1955: *The Sculpture of the Hellenistic Age*. Nueva York; POLLITT, J. J., 1989: *El arte helenístico*. Madrid.

Para la escultura decorativa campana: KAPOSSY, B., 1969: *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischer Zeit*. Zürich; DÖHL, H. y ZANKER, P., 1984: «La scultura», *Pompei 79. Raccolta di studi per il decimonono centenario dell'eruzione vesuviana*. Nápoles, p. 198; NEUDECKER, R., 1988: *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*.

Sobre el tema de las *imitationes-aemulationes* pueden verse las clasificaciones establecidas por TRILLMICH, W., 1973: «Bemerkungen zur Erforschung des römischen Idealplastik», *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 88, pp. 247-282.

Sobre los *tintinnabula* de tipo erótico: WARD-PERKINS, J. y CLARIDGE, A., 1976: *Pompeii, A.D. 79*. Londres nº 215.

Sobre el grupo de Pan con cabra de la Villa dei Papiri: PANDERMALIS, D., 1971: «Zum Programm der Statuenausstattung in der Villa dei Papiri», *Athenische Mitteilungen* 86, p. 202, nº 26, 180; JOHNS, C., 1982: *Sex or Symbol. Erotic images of Greece and Rome*. Londres, col. Fig. 1; ALLROGGEN-BEDEL, A. y KAMMERER-GROTHAUS, H., 1983: «Il Museo Ercolanese di Portici», *Cronache ercolanesi. Bollettino del Centro internazionale per lo studio dei papiri ercolanesi* 13, pp. 108-109 y 119; WÓJCIK, M. R., 1986: *La Villa dei Papiri ad Ercolano. Contributo alla ricostruzione dell'ideologia della nobilitas tardorepubblicana*. Roma, pp. 107-108, D 1, lám. LVI; *Le Collezione del Museo Nazionale di Napoli* I, 2. Nápoles, 1989, n.º 154, fig. 154; MARQUARDT, N., 1995: *Pan in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Plastik*. Bonn, pp. 207 ss., lám. 21, 1.

Sobre la Villa dei Papiri y su biblioteca de papiros: COMPARETTI, D. P. A. y DE PETRA, G., 1883: *La villa ercolanese dei Pisoni, i suoi monumenti e la sua biblioteca*. Turín; HEMMERDINGER, B., 1959: «Deux notes papyrologiques: I: L'origine des Papyrus d'Herculaneum», *Revue des études Grecques* LXXII, p. 106; HEMMERDINGER, B., 1965: La prétendue *manus Philodemi*, *Revue des études Grecques*, LXXVIII, pp. 327-329; KNIGHT, C. y JORIO, A., 1980: «L'ubicazione della Villa dei Papiri», *Rendiconti della Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli*, LV, pp. 51-65, láms. 1-19; MUSTILLI, D.: «La villa pseudourbana ercolanese», *La Villa dei Papiri* (Secondo supplemento a *Cronache ercolanesi. Bollettino del Centro internazionale per lo studio dei papiri ercolanesi*, 13, 1983), pp. 7-18; ADAMO MUSCETTOLLA, St., 1990: «Il ritratto di Lucio Calpurnio Pisone Pontefice da Ercolano», *Cronache ercolanesi. Bollettino del Centro internazionale per lo studio dei papiri ercolanesi* 20, pp. 145-155; HEMMERDINGER, B., 1994: «L'épicurien Marcus Octavius et sa bibliothèq̄ue d'Herculaneum», *Eikasmos* 5, pp. 277-279; CAPASSO, M., 1995: «Marco Ottavio e la Villa dei Papiri di Ercolano», *Eikasmos* 6, pp. 183-189; GIGANTE, M., 1988: «I papiri ercolanesi», *Le antichità di Ercolano*. Nápoles, pp. 61-80; PAGANO, M., 1996: «La nuova pianta della città e di alcuni edifici di Ercolano», *Cronache ercolanesi. Bollettino del Centro internazionale per lo studio dei papiri ercolanesi* 26, pp. 229 ss., figs. 1-3.

Sobre el ciclo estatuario de la Villa dei Papiri: FORTI, L., 1959: *Le Danzatrici di Ercolano*. Nápoles; FORTI, L., 1959: «L'orante di Ercolano», *Rendiconti della Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli* 34, pp. 63-72; LORENZ, Th., 1965: *Galerien von griechischen Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern*. Mainz; SGOBBO, I., 1971: «Le 'danzatrici' di Ercolano», *Rendiconti della Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli* 46, pp. 51-74; PANDERMALIS, D., 1971: «Zum Programm der Statuenausstattung in der Villa dei Papiri», *Athenische Mitteilungen* 86, pp. 173-209 (traducción italiana Pandermalis, D., «Sul programma della decorazione scultorea», *La Villa dei Papiri* [Secondo supplemento a *Cronache ercolanesi. Bollettino del Centro internazionale per lo studio dei papiri ercolanesi*, 13, 1983], 19-50); SGOBBO, I., 1972: «Statue di oratori attici ad Ercolano dinanzi alla biblioteca della Villa dei Papiri», *Rendiconti della Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli* 47, pp. 241-305; HEINTZE, H. Von, Pseudo-Seneca: Esiodo o Ennio?, *La Villa dei Papiri* (Secondo supplemento a Cro-

nache ercolanesi. *Bollettino del Centro internazionale per lo studio dei papiri ercolanesi*, 13, 1983), pp. 51-63; SAURON, G., 1980: «Templa serena. A propos de la Villa des papyri d'Herculaneum. Contribution à l'étude des comportements aristocratiques romains à la fin de la République», *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité* 92, pp. 277-299; WÓJCIK, M. R., 1986: *La Villa dei Papiri ad Ercolano. Contributo alla ricostruzione dell'ideologia della nobilitas tardorepubblicana*. Roma; NEUDECKER, R., 1988: *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*; ADAMO MUSCETTOLLA, St., 1990: «Il ritratto di Lucio Calpurnio Pisone Pontefice da Ercolano», *Cronache ercolanesi. Bollettino del Centro internazionale per lo studio dei papiri ercolanesi* 20, pp. 145-155; HEINTZE, H. Von, 1993: «Die sogenannte Berenike aus der Villa dei Papiri in Herculaneum – ein Bildnis der Sappho», *Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica. Atti del Convegno Internazionale Ravello-Ercolano-Napoli-Pompei 30 ottobre-5 novembre 1988*, en L. Franchi dell'Orto (ed.), Roma, pp. 399-420; ZANKER, P., 2000: «I ritratti di Seneca», en P. Parroni (ed.), *Seneca e il suo tempo. Atti del Convegno internazionale di Roma-Cassino, 11-14 novembre 1998*. Roma, pp. 47-58.



NEGOTIUM SEXUAL.
LA PROSTITUCIÓN EN
LA CULTURA ROMANA

Antonio M. Poveda Navarro
Universidad de Alicante



Parece que la primera prostitución conocida y aceptada surgió en el Próximo Oriente antiguo, principalmente con un carácter sagrado. En la Babilonia del tercer milenio antes de Cristo era obligación para las mujeres que, como mínimo una vez en su vida, acudieran al santuario de la diosa *Militta* (identificable con *Astarté* fenicia, *Afrodita* griega y *Venus* romana) para practicar sexo con un extranjero, que serviría como muestra de hospitalidad y para que se hiciese un pago simbólico a favor del referido santuario. En realidad sería un ritual sexual originado en sus antecesoras *Innana* (sumeria) e *Ishtar* (semita), deidades de la belleza y la sensualidad, protectoras de las prostitutas y de los amoríos extraconyugales, que estaban aceptados, pues el matrimonio era un contrato que no contemplaba la fidelidad amorosa, además de que a los hombres se les permitía ofrecer a sus esposas como pago colateral por un préstamo. Las sacerdotisas de estas divinidades que se habían consagrado vírgenes al servicio del templo fornicaban con aquellos que habían dejado en el templo una ofrenda económica a la diosa. En la Biblia hay numerosas menciones de los actos despreciables de estas sacerdotisas, en concreto a las canaanitas (fenicias). En la cultura fenicia surgieron fiestas en honor de la divinidad del amor, en las que las mujeres se golpeaban duramente el cuerpo y eran obligadas a donar sus cabellos a la diosa. Aquellas que lo desearan podían optar por evitar ese ritual a cambio de abandonar el templo y acudir a una especie de mercado, lugar donde únicamente tenían acceso ellas y los extranjeros, a quienes estaban obligadas a entregarse tantas veces como fueran requeridas. Lo recaudado con aquel comercio carnal servía para realizar ofrendas a la imagen de la deidad. Con el tiempo esas acciones adquirieron un sentido comercial que se extendió por todo el Mediterráneo. Fueron los egipcios los primeros en prohibir las relaciones carnales con sus mujeres o las peregrinas asociadas a los templos. En el antiguo Egipto, algunas mujeres, no siempre prostitutas, conocidas como felatrices, se pintaban los labios de un determinado color para dar a conocer su inclinación por esta especialidad sexual. En la antigua Grecia practicaban por igual la prostitución tanto mujeres como hombres jóvenes. En la cultura helena el término griego *porne* (venta) servía para designar la prostitución como venta del cuerpo. Las ramera debían vestir con ropas distintivas y pagar impuestos. El primer burdel conocido parece que



Lámina 1. Escena erótica con *mulier equitans* o *Venus pendula* conversa acoplándose sobre personaje masculino (Pompeya, Casa de los Vettii, VI, 15, 1, cubículo X, pared este).

estuvo en la Atenas del siglo VI a.C., auténtico local de negocio sexual donde un servicio se pagaba con un precio equivalente al salario medio de un día. Entre los etruscos existía la costumbre, al decir de Heródoto (1, 93) y de Plauto (*Cist.* 560-563), de que sus hijas formasen su dote recurriendo a la prostitución.

LA CULTURA ROMANA Y LA PROSTITUCIÓN

Para aproximarse al conocimiento de las características diversas que constituyeron el ambiente y desarrollo de la prostitución entre los romanos no existe una única descripción específica elaborada por un autor clásico, en realidad se dispone de numerosas fuentes de matiz y carácter muy variado. La mayor parte de la información aparece como comentarios y menciones en textos, tanto históricos como literarios, que tratan otros temas como objetivo principal. También se debe tener en cuenta que se refieren

principalmente a la misma ciudad antigua de Roma, principalmente es el caso de las obras de Catulo, Ovidio, Plauto, Cicerón, Séneca, Marcial y Petronio. Otro tipo de fuente, abundante y de gran interés, es la parte de la legislación romana que regula la prostitución¹. Por otro lado, es muy interesante y rica la documentación epigráfica, fundamentalmente los *graffiti* y textos pintados en murales pictóricos de Pompeya. Finalmente, se conoce un reducido grupo de textos en papiros procedentes del Egipto de época romana, que informan de las dimensiones económicas del sexo como *negotium*.

La civilización romana contemplaba la prostitución como algo habitual y cotidiano. El sexo por placer, el sexo social, estaba totalmente reglado y permitido, incluso difundido y aceptado como una necesidad en el seno de una comunidad humana. El sexo, especialmente el de la prostitución, formaba parte indisociable de la vida romana². La sociedad romana se regía por unas normas de conducta y ética concretas, que le toleraba que fuese muy promiscua y liberal, donde las relaciones sexuales extramaritales se observaban como totalmente normales, destacando la existencia de una gran libertad sexual entre los ciudadanos libres. La única exigencia era mantener el control de la normativa legal y social, esta era la exigua moralidad romana.

Un ciudadano libre podía mantener relaciones sexuales tranquilamente con su esposa en el hogar, con otro hombre en las termas, con un esclavo o esclava, con una ramera en un burdel, pero sólo sería criticado si no actuaba en cada momento como era correcto en el lugar correspondiente. La promiscuidad era grande fuera del matrimonio. El beso público de una pareja de esposos se veía como incorrecto, poco decente, pero nadie exigía a las mujeres casadas que no recibiesen visitas libremente, aunque siempre guardando los consabidos códigos morales y sociales. La búsqueda de placer era primordial y se imponía sobre todo lo demás, por ello para alcanzar la realización personal el ciudadano romano recurre al sexo y a la lujuria.

Los datos que existen sobre la prostitución en la sociedad romana proceden de la época Imperial, momento donde a partir de Augusto se producirán sustanciales cambios respecto a la fase anterior republicana. Los jóvenes romanos cada vez pensaban menos en el matrimonio, no veían con buenos ojos el compromiso, pues la conciencia de gran libertad reinante les hacía decantarse por los placeres fáciles y sin compromiso de las prostitutas³.

¹ Thomas A. J. McGinn: *Prostitution, Sexuality and the Law in the Ancient Rome*. New York, 1998.

² C. Herreros González: «Las meretrices romanas: mujeres libres sin derechos», *Iberia* 4, 2001, p. 111.

³ C. Herreros González y M^a. Carmen Santapau Pastor: «Prostitución y matrimonio en Roma: ¿uniones de hecho o de derecho?», *Iberia* 8, 2005, pp. 96-97.

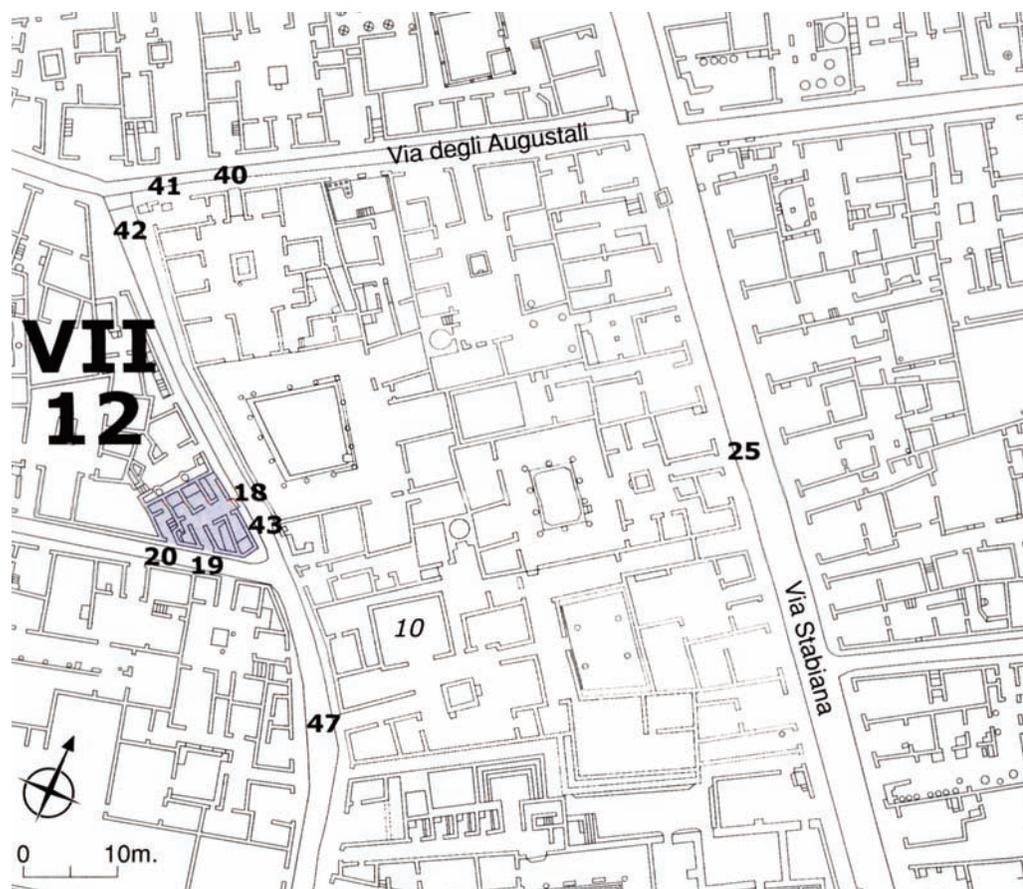


Figura 1. Planimetría con ubicación urbana del Lupanar de Pompeya (VII, 12, 18-20).

La prostitución más que permitida o aceptada es vista como necesaria, Catón el Viejo afirmaba que «es bueno que los jóvenes poseídos por la lujuria vayan a los burdeles en vez de tener que molestar a las esposas de otros hombres». El hombre debía desfogarse de sus necesidades sexuales pero sin molestar ni violentar a la mujer de vida íntegra, que no debía sufrir el acoso del hombre reprimido. Por tanto, la existencia de prostitutas se contemplaba como necesaria para la higiene física y psíquica del hombre. El mismo San Agustín tenía una consideración semejante cuando afirmaba: «Expulsa de la sociedad a las prostitutas, y la reducirás a un caos por acción de la lujuria insatisfecha»⁴.

Mujeres de la más alta sociedad y las de la casa imperial, como ilustran bien los casos de Julia, Agrippina y Mesalina, ejercían la prostitución por puro placer. Pero al llegar el siglo VI d.C., Roma prohibió en el Imperio la homosexualidad y la práctica de la prostitución masculina y femenina, todo ello obedecía a la consolidación del Cristianismo como la religión oficial y de moda, según ella la única razón válida para el sexo era la procreación, otra sexualidad sería vista como dejarse llevar por el deseo ante influencias malignas.

⁴ San Agustín: *PL* 33, 655.

Sin duda Pompeya es considerada la ciudad del mundo romano donde el amor y el erotismo alcanzaron su mayor expresión pública. La propia diosa de la belleza y el amor, *Venus*, era la protectora de la ciudad y reinaba por todos los barrios y rincones de la urbe. Las pinturas y los dibujos existentes en la ciudad presentan constantes referencias al sexo, expresado con nitidez y sin inhibiciones, igualmente, las pintadas de las fachadas de muchas casas, tiendas y edificios públicos, manifiestan una vida intensa, trepidante y ardiente, propia de una comunidad que no reprime nada, en la calle se habla constantemente y en voz alta del amor. El propio *phallo*, miembro viril, era usado contra el mal de ojo y representaba la fertilidad y la abundancia. Aparece esculpido, carente de obscenidad, en habitaciones, calles y edificios públicos de cualquier zona de la ciudad.

Al margen de las múltiples imágenes que decoran con frescos numerosas casas pompeyanas, donde se representan amores idílicos y románticos, se encuentran sobre todo abundantes testimonios de que la prostitución existía a una escala muy notable, con gran trascendencia social.

Esta forma de ser y de pensar los romanos la hacían propia por influencia de los griegos, al menos esa era la excusa de muchos de sus hombres cultos, que usarán términos despectivos como *pergraecari*, *congraecare* y *graeculus*, para referirse a una forma de vivir a la griega, caracterizada por dejarse llevar por desmedidos placeres, vicios varios y despreocupación total⁵.

MUJER, LEY Y PROSTITUCIÓN

La legislación romana se centró en defender la integridad de la mujer libre, a ella se prohíbe ejercer la prostitución, reservada a esclavas y libertas. En el caso de que una mujer libre de familia del orden ecuestre o patricia practicase esa actividad, perdería gran parte de sus derechos de ciudadana libre. Un edicto de Tiberio recuperaba y actualizaba la normativa existente⁶ en ese sentido, pues se estaba infringiendo cada vez más la ley por parte de mujeres libres deshonestas. Las matronas cada vez se veían con más presión para que llevaran una dignísima vida, por ello algunas de la alta sociedad comenzarán a inscribirse como prostitutas ante los ediles de la ciudad,

⁵ Plauto, *Bacch.* 812-813, *Most.* 22-24, *Poen.* 601-603, *Truc.* 87-88; Horacio, *Sat.* 2, 2, 11; Cicerón, *Tusc.* 1, 86, *Flac.* 23, *De orat.* 1, 47; 1, 102.

⁶ *De matronarum lenocinio coercendo.*

de modo que puedan liberarse de la jerarquía y rango propios de las matronas, escapando de posibles sanciones, pues no querían renunciar a tener alegrías en la vida sexual, sobre todo si observaban el comportamiento que mantenían sus esposos. La matrona que entraba en el ámbito de la prostitución perdería también símbolos de su rango, caso del vestido, la *stola*, túnica talar blanca que se ajustaba bajo el pecho, que ya no podría volver a llevar, a partir de entonces, su ropa era un vestido corto y ceñido, la toga femenina o *amiculum*, que era propia de siervas y rameras para simbolizar mejor cual era su profesión. En muchas ocasiones la mujer que la ejerce se desnudaba pero se dejaba una banda pectoral (*strophion*), normalmente de color rojo o verde, para mantener los pechos turgentes, elevados, y no, como a veces se ha dicho, por pudor. La matrona degradada debía igualmente abandonar el peinado propio de las mujeres honradas. De modo que el cabello de trenzas (*crines*) y recogido en un moño cónico (*tutulus*), sujeto con cintas (*vittae*), debía ser olvidado, adoptando el peinado de las plebeyas, libertas y cortesanas, con cabellos cortos y sin cintas, mientras si son largos irían sueltos o anudados al cuello. Las prostitutas llevaban los cabellos teñidos de rubio o al menos exageradas pelucas, el velo lo tenían prohibido. También se distinguían por su espesa capa de maquillaje, los afeites les cubrían toda la cara, las mejillas presentaban colorete, los ojos agrandados con carboncillo, pezones de purpurina dorada y toda la superficie genital pintada de rojo bermellón, depiladas las más pudientes, solían consumir pastillas de mirto y lentisco para el mal aliento. Las rameras tenían también prohibido llevar calzado pero no sólo hacían caso omiso, sino que se hacían grabar en las suelas una frase muy directa: *sequere me*, «sígueme»⁷.

Otras prohibiciones fueron obra de Domiciano, que como censor de costumbre impidió a las mujeres indignas el uso de literas y el derecho de recibir herencias y legados⁸. La cuestión de la litera es porque prostitutas de lujo iban en ellas y bajaban las cortinillas, convirtiendo la *lectica* en otro reducto de placer⁹.

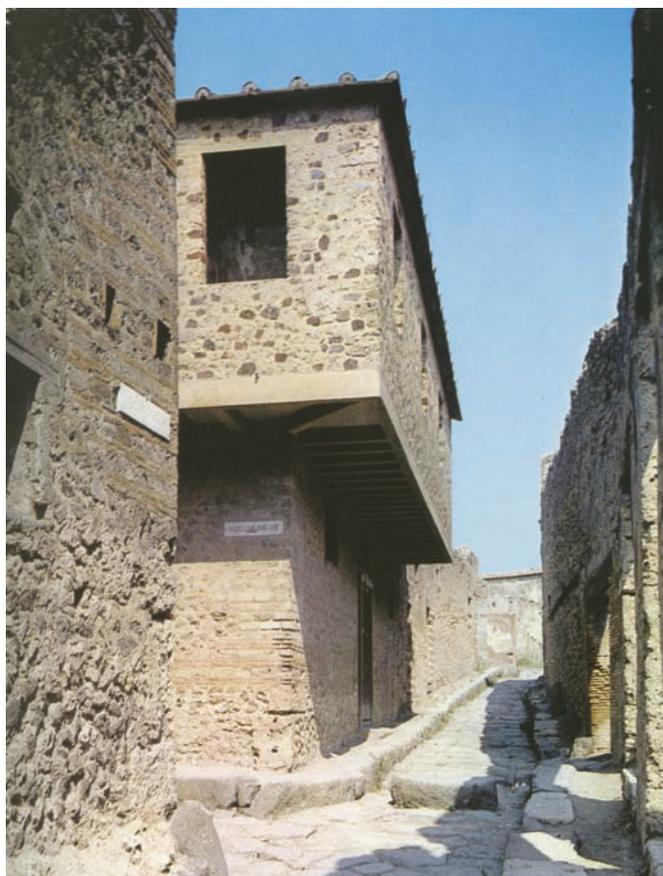
En realidad hay muchos textos legales que van limitando a la mujer prostituta en su vida social y política, pero no existe una «ley de prostitutas»¹⁰. Ello deja patente la gran marginación de estatus y privilegios a la que se veían sometidas las meretrices. La prostitución no sólo era tolerada y asumida, es que formaba parte del listado de oficios que se registraban civilmente en cada ciudad, ante la supervisión de los ediles, quienes recogían la tasa que debían pagar quienes practicasen el comercio sexual,

⁷ C. Herreros González: «Las meretrices romanas: mujeres libres sin derechos», *Iberia* 4, 2001, p. 113.

⁸ Suetonio: *Domic.* 8,3.

⁹ Séneca: *De benef.* 9.

¹⁰ J. F. Gardner: *Women in Roman Law and Society*. London, 1990, p. 77 ss.



aportando sustanciosas sumas de dinero a la caja del Estado. «Es la moral de la prostituta la que no toleran los romanos: si uno vende su cuerpo para el placer sexual de otro es lógico que reciba un dinero a cambio (prostitución), pero a quién no aceptan es a la persona que lo ejerce (prostituta)»¹¹. La categoría jurídica de las mujeres prostitutas queda bien definida en el Digesto, en el que varios de sus pasajes muestran que las meretrices tenían legalmente la consideración de *turpes personas* («personas torpes»)¹², en el sentido de ser contempladas como las más miserables y bajas en el escalafón social, alineadas con los gladiadores y los actores. Las leyes son tan duras con las prostitutas que quedan totalmente desamparadas, ya dije que no podían votar, ni contraer matrimonio, ni recibir herencias, ni testar, ni recibir donaciones, pero además, si era robada no podía reclamar, al igual que si realizaba algún préstamo y no se lo devolvían.

La sociedad romana necesitaba claramente la fácil, barata y accesible presencia del colectivo de prostitutas, pero jamás pensó en ofrecerles protección legal. Por ello se ha llegado a decir que la prostituta es una de las figuras más contradictorias del panorama social romano¹³.

Lámina 2. Imagen exterior del Lupanar (Pompeya, VII, 12, 18-20).

¹¹ C. Herreros González: «Las meretrices romanas: mujeres libres sin derechos», *Iberia* 4, 2001, p. 115.

¹² Paulo: *Dig.*, 37, 12, 3, pr.; Calistrato, *Dig.*, 38, 1, 38, pr.

¹³ C. Herreros González: «Las meretrices romanas: mujeres libres sin derechos», *Iberia* 4, 2001, p. 117.

LUGARES PARA EL *NEGOTIUM SEXUAL*

En las ciudades romanas se conoce la existencia de ciertos barrios donde se ubicaban casas de mala reputación, donde se practicaba abiertamente la prostitución, al estar ampliamente extendida por las calles y edificios públicos dotados con una adecuada criptoarquitectura de arcadas, que puedan acoger a cubierto a personas (*fornices*), como circos, teatros, anfiteatros y termas; también existían en la trama urbana lugares especializados en el sexo, como locales con licencia municipal exclusivamente empleados como burdeles (*lupanaria* o *prostibulum*) y muchas hosterías y bares (*tabernae/cauponae* o *pervigiles popinae*) donde se ofrecían encuentros pagados, pues reconvertían la zona de trastienda en una zona (*cellae meretriciae* o *meritorium*) donde el propietario destina camareras que puedan proporcionar un servicio completo a sus clientes. Estos lugares solían hacerse reconocer con dibujos y reclamos directos, llevando incluso nombres sugerentes, como «Las cuatro hermanas» (en Roma) o «Muchachas de Aurelia» (en Pompeya). En ocasiones se pudo ejercer el comercio del sexo en cuchitriles, en reducidos cobertizos (*pergolae*) adosados al exterior de algún edificio. Otros lugares extraurbanos útiles para igual actividad eran los cementerios, monumentos en las calzadas, campos con arboledas y ciertos molinos de escanda. Pero también era un ámbito habitual para la prostitución la propia *domus* de algunos ciudadanos adinerados, que para evitar mezclarse con la plebe recurren a adquirir su propio esclavo o esclava con quien satisfacer sus necesidades; a partir de esta coyuntura hay quien daba un paso más, de modo que creaba su propio negocio de prostitución al lucrarse de que la practicasen sus esclavos, para lo cual destinaba una habitación a la que se accediera por el patio trasero de la casa. Algunos de los lugares descritos con anterioridad recibieron denominaciones poco populares, como la de *meretricius conventus*¹⁴ o la de *libidinum consistorium*¹⁵, que rara vez se usaron.

Existían licencias municipales para dos tipos de locales según quién los regentase. Por un lado, estaba la casa propiedad de un proxeneta (*leno* o *lena*) que la administraba, por otro, el local donde éste no era más que un agente comercial del sexo, encargado del alquiler de habitaciones y de ofrecer un servicio múltiple y personalizado a los clientes. En el primer caso estarían los prostibulos más decorosos y respetables, en los que el propietario tiene un secretario (*villicus puellarum* o superintendente de sirvientas), que actúa como un oficial a quien se asignan niñas a su nombre, fija el

¹⁴ Cicerón: *Il actio in Verr.* 1, 137.

¹⁵ Tertuliano: *Ad uxorem* 3, 2, 6.



precio a exigir por sus favores, recibe el dinero, administra la caja con la cuenta de lo que cada mujer ha ganado y proporciona ropa y otros enseres para satisfacer todo tipo de necesidades, era una persona dispuesta a complacer al público, vestido con un traje especial facilitado por el dueño/proxeneta¹⁶. Éste solía obtener succulentos beneficios, por regla general, el *leno* es un personaje siniestro, odioso y execrable, que por su infame profesión no tenía derechos civiles y quedaba desamparado ante la ley¹⁷. Ante este rechazo social y legal, los ciudadanos romanos no aparecen al frente de este negocio sexual; no obstante, un buen número intervino pero con total anonimato, para ello colocaron como responsable del mismo a un *leno* o *lena*, que actuaría como su hombre de paja. Las sumas recaudadas eran tan cuantiosas a la hora de explotar mujeres en prostíbulos, hosterías, bares y baños que despertaron el interés económico de importantes personajes, el mismo Calígula no tardó en caer en esa tentación y por eso instaló su propio negocio en palacio¹⁸. Además, ese mismo

Lámina 3. Entrada a una *cella meretricia* que dispone de una pintura erótica sobre el dintel y cama realizada en obra en su interior, del Lupanar de Pompeya (VII, 12, 18-20).

¹⁶ Séneca: *Controv.* I, 2.

¹⁷ P. Grimal: *L'amour à Rome*. Paris, 1988, pp. 139-140.

¹⁸ Suetonio: *Calig.* 40-41.

emperador estableció una tasa diaria sobre el *leno* equivalente a lo que cada una de sus ramerías ganaba con un servicio a un cliente¹⁹. El término *leno* significaría «persona que saca provecho de la prostitución de sus esclavas», otro personaje parecido pero más anónimo era denominado *perductor*, especializado en arreglar encuentros de amores impúdicos, pero no sólo con cortesanas y prostitutas, sino también mujeres «legales» que clandestinamente quieren disfrutar del sexo, acudiendo a este personaje discreto que parece persona honrada²⁰. A partir del siglo I d.C. se consolidó otro apelativo tomado del griego, *proxeneta*, personaje dedicado a facilitar comercio carnal a los forasteros, se convirtió en el más clásico intermediario²¹.

LOS EJEMPLOS DE ROMA Y POMPEYA

En la ciudad de Roma la mayor concentración de prostíbulos se daba entre las colinas del Celio, el Viminal y el Esquilino, destacando aquí los insalubres burdeles de la zona de la Subura²², que limitaba con un tramo de las murallas, también eran numerosos en el Velabro, especialmente en su *Vicus Tuscus* o barrio etrusco²³, y al sur del Foro Romano, entre el Capitolio y el Palatino, cuyas mal afamadas calles alcanzan todo el entorno del Circo Máximo hasta los muelles del Tíber²⁴, en dicho edificio y en la Basílica Porcia se cobijaban viejas ramerías decrépitadas²⁵. Pero quizás el más patente submundo puteril, con prostitutas callejeras miserables, auténtica escoria de la sociedad, se localizaba en el suburbio del Trastévere (*Trans Tiberim*), alcanzando hasta las inmediaciones del Campo de Marte y el puerto tiberino (*Emporium*)²⁶. En cambio, los más elegantes se ubicaban en la *Regio IV*, pero sobre todo eran notables las calles del Aventino, que acogieron la prostitución de más clase en un claro ambiente de barrio burgués. Heliogábalo (218-222 d.C.) intentó concentrar todos los prostíbulos de Roma en un complejo de edificios públicos construido en el Quirinal, que denominó *senaculum meretricum*²⁷.

En general, los burdeles de Roma se describen como si hubieran sido extremadamente sucios, con muchos olores de gases generados por las llamas de las numerosas lámparas, además de la escasa o nula ventilación; junto al mal olor las fuentes clásicas escritas llaman la atención de la falta de higiene, de la acumulación de hollín que mancha a todos de negro²⁸. Los locales más pretenciosos estaban suntuosa-

¹⁹ A. Varone: *Il lupanare*, en F. Coarelli, *Pompei. La vita ritrovata*, Ed. Magnus, Udine, 2002, p. 200.

²⁰ Plauto: *Most.* 816 ss. y 847-848; Cicerón: *Verr.* 1, 34; Tertuliano: *Apolog.* 43.

²¹ Séneca: *Epist.* 119, 1.

²² C. Salles: *Los bajos fondos de la Antigüedad*. Barcelona, 1983, pp. 152 ss.

²³ Plauto: *Curc.* 483.

²⁴ Z. Yavetz: «The living conditions of the urban plebs in Republican Rome», *Latomus* 17, 1958, pp. 500-517.

²⁵ Plauto: *Curc.* 473.

²⁶ Manuel A. Marcos Casquero: «La prostitución en la Roma Antigua», en Jesús M^a. Nieto Ibáñez (coord.): *Estudios sobre la mujer en la cultura griega y latina*, XVIII Jornadas de Filología Clásica de Castilla y León. León, 2005, p. 244.

²⁷ Manuel A. Marcos Casquero: «La prostitución en la Roma Antigua»,... p. 258.

²⁸ Horacio: *Sat.* I, 2, 30; Petronio: *Sat.* cap. XII; Séneca: *Controv.* I, 2.

mente equipados, con secadores en el vestidor, perfumes, agua y niños que acudían con un bidet a zonas donde los clientes se higienizaran suficientemente. En el siglo I d.C. el censo de Roma de mujeres reconocidas como prostitutas era de 32.000, pero se piensa que existían otras tantas clandestinas o sin darse de alta ante los ediles. Las casas exclusivamente dedicadas a ofrecer servicios sexuales eran en la Roma del siglo IV d.C. medio centenar.

Otra ciudad romana de la que se dispone de abundante información sobre la localización del *negotium* sexual es Pompeya. En primer lugar destaca la abundancia de casas privadas de ciudadanos acomodados que disponen de *cubicula* eróticas, estancias reservadas para satisfacer sus deseos sexuales con esclavas o prostitutas de alta clase, pues sus oficiales y legales mujeres nunca practicarían con ellos el sexo de igual manera que con aquellas. De esta naturaleza se conocen habitaciones en varias fincas, algunos ejemplos nítidos son la casa del Centenario (IX, 3, 8), casa del Bell'Impluvio (I, 9, 1), casa de Cecilio Giocondo (V, 1, 26), o la casa de los Vettii (VI, 15, 1), que además de pinturas murales presentan a veces otros elementos que delatan la presencia de esta prostitución «casera», lo ilustra bien la última *domus* citada, en cuyo vestíbulo existe un *graffito* que recuerda el precio de una esclava prostituta griega, *Eutythis*, habilidosa y distinguida (*moribus bellis*), cuyo servicio se pagaba con tan sólo dos ases (mismo precio que dos jarras de vino común)²⁹. En ciertas ocasiones, existía según Séneca una refinada costumbre entre algún propietario, caso de un tal *Hostius Quadra*, que consistía en enriquecer ese ambiente sexual reflejado en las pinturas eróticas o de *spintria* colocando en las paredes espejos (*speculato cubiculo*), que permiten autoadmirarse en el acto sexual para saborear las escenas de lascivia (*scorta*)³⁰. Todavía podían incluirse otros elementos decorativos sobre los muros de dichas habitaciones, complementando y completando la gama de imágenes eróticas de las pinturas, se trata de unos cuadritos con puertecitas o pestañas (*pinakes*)³¹, de modo que las escenas podían quedar ocultas o a la vista según desease el dueño de la *domus*.

También en Pompeya existían otros lugares de encuentro sexual, caso de los barrios del puerto, la basílica, el anfiteatro o el teatro, aquí se desarrollaban escenas eróticas (*nudationes mimarum*). Las calles urbanas y extraurbanas acogían a numerosas prostitutas en busca de clientes, igualmente ocurría a la salida de la ciudad, en los cementerios, así se conoce una tumba donde se anunciaba una prostituta de la

²⁹ E. La Rocca; M. de Vos y A. de Vos: *Pompei. Guide Archeologiche*, Ed. Mondadori Electa. Toledo, 2002, p. 281.

³⁰ S. De Caro: *Il gabinetto segreto del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Ed. Electa Napoli – Soprintendenza Archeologica di Napoli e Caserta. Napoli, 2000, p. 51.

³¹ A. Varone: *Il lupanare*, en F. Coarelli (corr.), *Pompei. La vita ritrovata*, Ed. Magnus. Udine, 2002, pp. 199-200.



Lámina 4. Escena erótica pintada en la pared sur del pasillo del Lupanar pompeyano, la mujer adopta junto al hombre la postura denominada *Venus prona* para realizar un *coitus a tergo*.

³² *Idem*, p. 58.

³³ E. La Rocca; M. de Vos y A. de Vos: *Pompei. Guide Archeologiche*, Ed. Mondadori Electa. Toledo, 2002, pp. 313-314; A. Varone: *Il lupanare*, en F. Coarelli (coord.), *Pompei. La vita ritrovata*, Ed. Magnus. Udine, 2002, pp. 194, 199-200; F. Pesando: *Pompei*, en F. Pesando, M^a.P. Guidobaldi, *Pompei, Oplontis, Ercolano, Stabiae. Guide Archeologiche Laterza*, Ed. Laterza. Bari, 2006, p. 223.

comarca, de *Nuceria*, llamada *Novella Primigenia* y que esperaba en el barrio del lupanar de aquella ciudad (*ad Portam Romanam in vico Venerio*)³².

Y hablando de *lupanaria*, es Pompeya la ciudad romana donde mejor se conoce uno de ellos excavado en 1862, el ubicado en la *Regio VII* (12, 18-19-20), que como suele ocurrir se ubica en el ángulo formado por el cruce de dos calles secundarias, la del Vicolo del Balcone Pensile y la del Vicolo del Lupanare. El edificio³³ consta de una planta baja y un primer piso con amplio balcón que recorre toda la doble fachada. La estructura interna organiza el espacio con la máxima racionalización, de modo que se gane toda la capacidad posible para el mejor desempeño de la actividad a la que se ha destinado el lugar, que contaba con diez estancias para ello. La planta baja contaba con dos ingresos (nº. 18 y 19) que dan acceso a un corredor central en forma de L en el que se distribuyen cinco pequeñas estancias, dotadas de un minúsculo lecho con cabezal realizado en obra, sobre el que se colocaría el colchón y la almohada, la pequeña habitación se cerraba con una puerta de madera una vez habían entrado la mujer y su cliente; a lo largo de ese pasillo central se distribuyen los cuadros pictóricos pornográficos mejor conocidos de Pompeya, apareciendo sobre el dintel de las *cellae meretriciae*, a modo de *schemata veneris* donde se aprecian distintos tipos de acoplamientos y juegos se-

xuales, como posible método de incitar y elevar el libido y explicitar las habilidades especiales de las prostitutas de ese burdel, así como publicitar con pinturas y grafitos precios y proclamas sobre sus servicios. Otra escena distinta es la pintada a la derecha del ingreso principal (nº. 18), donde se representa un Príapo bifálico con clara finalidad apotropaica, pues pretende ser la fuerza sacra que espante a los espíritus del mal, teniendo en cuenta que las uniones sexuales al desnudo podían fácilmente permitir la aparición de enfermedades (*venereas*). Al fondo del corredor se localiza, tras un ligero murete, el retrete o letrina, sobre la superficie de aquél se localizaba un cuadro con puertecillas (*pinax*) con una nueva escena, también distinta de las demás, pues ahora se representa un hombre echado en la cama acompañado de una mujer en pie y vestida (quizás una hetera) a la que parece informar de cómo debe acoplarse sexualmente con él. Si se continuaba recorriendo el pasillo se alcanzaba el segundo ingreso (nº. 19). Al lado de éste se localiza el tercer y último vano de entrada (nº. 20), en el Vico del Balcone Pensile, que permite ascender a la planta superior mediante una escalera de madera que nace junto a una letrina, aquí se distribuyen de nuevo otras cinco habitaciones, en este caso más espaciales, que se abren al balcón corrido, de modo que entrase la luz y el aire en cada una de ellas. Quizás estas *cellae* no fueran usadas para el meretrício y sirviesen en realidad para albergar a las mujeres que abajo se prostituían. Esta parte elevada no ha aportado *graffiti* ni decoración pictórica que aclare la funcionalidad de esta zona del edificio. Este burdel parece haberse construido hacia el final de la vida de la ciudad, pues si las pinturas se realizaron a la vez que el edificio éste estaría datado a partir del 72 d.C., cronología que tiene la ornamentación pintada, según la impronta de una moneda de ese año aparecida en el enlucido de la primera estancia de la izquierda, una vez se entra por el primer ingreso, el principal (nº. 18).

Este tipo de *lupanar* es el único lugar conocido como exclusivo y especializado en el trabajo de las meretrices, pero se conocen en Pompeya otros 24 sitios donde realizar esta actividad. Al margen de los nueve casos en los que se trata de *pergoliae*, es decir, un lugar con un único vano, con cama de obra al fondo del cuchitril dispuesto a lo largo de la calle, en el exterior de algún edificio, y dejando de lado las posibles *tabernae* o *cauponiae* con trastiendas de identificación dudosa que pudieron servir para encuentros con prostitutas, nos interesa destacar la existencia de siete casos seguros de casas que tenían una *caupona*, que disponía de *cubicula* en el fondo o de acceso mediante una escalera independiente a un primer piso dotado de una *cella meretri-*



Lámina 5. Escena erótica pintada en la pared sur del pasillo del Lupanar pompeyano, la mujer adopta junto al hombre una nueva postura, la denominada *Venus pendula conversa* para «cabalgar».

³⁴ E. La Rocca; M. De Vos y A. De Vos: *Pompei. Guide Archeologiche*, Ed. Mondadori Electa. Toledo, 2002, p. 180.

³⁵ *Idem*, pp. 191-192.

cia. Sin agotar la cuestión mencionaré algunos ejemplos ilustrativos. En primer lugar el *Bordello* (I 10, 5) situado en el flanco oeste de la Casa del Menandro, se accede mediante una escalera de 11 peldaños que permite llegar a un apartamento construido sobre tres estancias laterales del atrio de aquella *domus*. En el recorrido de la escalera la pared mostraba un falo y diversos saludos sugerentes dedicados a *Prima* y *lanuaria*, otros grafitos fueron dejados por algunos clientes satisfechos de los encuentros sexuales mantenidos en el lugar³⁴. Éste, en realidad no es una dependencia superior de una *caupona*, sino un caso de anexo elevado sobre una casa, la del Menandro. En cambio, en el flanco este de la misma, sí existía una auténtica *caupona* con habitación (I 10, 2), después de atravesar el umbral al acceder desde la calle se ubicaba un mostrador con dos *dolia* y el lugar destinado a hornillo para calentar el agua que se tuviera que mezclar con el vino; en los dinteles aparecen grafitos con la discusión que mantuvieron dos clientes que rivalizan por *Hiredem*, una sierva de la mesonera, que debía ofrecer su servicio de prostituta junto a otras mujeres que también allí se citan, como *Capella*, *Bacchis* y *Prima*³⁵. Otra evidencia de este tipo de tabernas con espacios para el sexo es la llamada *Caupona di Sotericus* o *All'Insegna di Roma* (I 12, 3), que ya en la fachada lo dejaba patente al existir un grafito

con la frase *futui coponam* («he follado a la mesonera»), en el interior del cubículo, otros *graffiti* terminaban por verificar la presencia de camareras-prostitutas al ser mencionadas sugerentemente *Myrine* o la especialista en *fellatio Valeria*³⁶. Una nueva *caupona* con evidente actividad de meretricio es la denominada de *Asellina* (IX 11, 2), donde nada más entrar se observaba el típico mostrador en L con cuatro recipientes y el pequeño horno al final del mismo. Al atardecer y llegar la noche la taberna estaba iluminada con una lámpara bifálica de bronce con una figurita de pigmeo y cinco campanillas (típico para ahuyentar el mal de ojo); en el fondo del local se disponía de la necesaria escalera de madera para acceder al piso de arriba, donde las camareras practicaban la prostitución, que al parecer eran de origen extranjero, pues los nombres que aparecen escritos en el lugar así lo indican: *Zmyrina*, *Aegle* y *Maria*, siendo la mesonera y patrona *Asellina*³⁷. Por último, merece ser mencionada la *taberna* (VI 10, 19-1), pues está perfectamente documentada arqueológicamente y recientemente ha vuelto a ser revisada³⁸. Se localiza en el ángulo noroeste de la *insula 10* de la *Regio VI*, en el oeste de la *casa dei cinque scheletri*. La *caupona* tenía una entrada en la fachada oeste que servía para acceder al *thermopolium*, en cuyo interior se ubicaba el mostrador con tres huecos para los *dolia* de vino y alimentos, enfrente se encontraba el pequeño horno habitual, y en un rincón próximo un *lararium*, también típico en estos lugares. El local está dotado de una salita interior, para los que buscan juegos y diversiones mientras beben en compañía de mujeres sirvientas del bar, en ella se mostraban 13 cuadritos pictóricos de gusto popular, dos de ellos con escenas eróticas, se debe destacar la representación (ya perdida) de un hombre y una mujer que están preparados para el acoplamiento amoroso mientras beben vino y están realizando juegos de fumanbulistas³⁹. Tenía esta habitación una puerta para salir al exterior directamente, a la calle *Vicolo di Mercurio*. A la derecha de esta estancia se dispone de un pequeño vestíbulo que da acceso a otra, que pudo servir para alquilarse por horas, parece un reservado para ciertos clientes, que tiene otros frescos pictóricos donde aparecen la Venus pescadora y Polifemo y Galatea⁴⁰. Se supone que desde el citado vestíbulo salía una escalera para acceder al piso superior, donde debió estar la *cella meretricia*. Además, durante un tiempo existió un vano en el muro sur que permitía acceder al atrio de la *domus* (VI 10, 2) de la que es anexo la *caupona*, en el interior de esta casa, que se ha supuesto propiedad del mesonero, se hallaron cinco esqueletos de mujer que portaban ricas alhajas, de modo que se ha interpretado como que eran las meretrices de la *caupona*⁴¹. Parece legítimo pensar que durante un cierto tiempo el *triclinium* de la

³⁶ *Idem*, pp. 237, 239.

³⁷ E. La Rocca; M. De Vos y A. De Vos: *Pompei. Guide Archeologiche*, Ed. Mondadori Electa. Toledo, 2002, pp. 213-214.

³⁸ I. Rossi: *La casa dei cinque scheletri (VI 10, 2) e la Caupona (VI 10, 1)*, en F. Coarelli, F. Pesando, *Rileggere Pompei. I. L'insula 10 della Regio VI, Studi Della Soprintendenza archeologica di Pompei*, 12, Ed. L'Erma di Bretschneider, 2006, pp. 52-58, 64-69, 70-74, láms. IX, X, XVI.

³⁹ J. López Barbadillo y M. Romero Martínez: *Museo de Nápoles. Gabinete secreto*, Ed. Akal, 1977, lám. XXXV.

⁴⁰ E. La Rocca; M. De Vos y A. De Vos: *Pompei. Guide Archeologiche*, Ed. Mondadori Electa. Toledo, 2002, pp. 297, 299.

⁴¹ *Idem*, 299.



Lámina 6. Pintura pompeyana con escena erótica, la mujer adopta la posición de *Venus prona* ante el hombre, para realizar un *coitus a tergo*, sobre ellos se lee «lente impelle» (penetrame despacio), de la Casa «del Re di Prusia» (VII, 9, 33).

domus fuese compartido como comedor para los clientes de la *taberna*, hasta que se decidió clausurar la puerta y dejarlo como uso exclusivo del propietario de la casa, a la que también habrían pertenecido en su momento la totalidad de los ambientes de aquella⁴². Todo el conjunto descrito no parece ofrecer dudas para asociarlo a una de las más típicas *cauponae* pompeyanas, donde el sexo es una actividad comercial habitual⁴³.

Ya he citado en varias ocasiones la práctica de la prostitución en ambientes termales públicos, Pompeya es un claro ejemplo de esta cuestión, principalmente en el caso de las Termas Suburbanas, próximas a Puerta Marina y la zona que fue portuaria. En el *apodyterium* (vestuario) se ha encontrado una serie de pinturas del IV estilo pompeyano, que componen cuadritos con escenas pornográficas que reproducen actos sexuales muy conocidos (*symplegma*, *pendula Venus*, *coitus a tergo*, *fellatio*, *cunnilingus*), que aparecen colocadas sobre estanterías donde dejar la ropa, a modo de señalización para reconocer donde cada bañista deja la suya, pero también como indicación de la actividad de prostitución en el complejo termal. De hecho, desde el mismo lugar del *apodyterium* se accede a una zona amplia y superior donde se localizan habitaciones con camas (*cellae meretriciae*) y salitas de distintas dimensiones que seguro que ofrecían buenos ratos de diversión sexual a los clientes⁴⁴. Una ciudad también vesubiana, como Herculano, nos ofrece otras termas públicas con espacios dedicados a la prostitución, bien conocidos gracias a grafitos, es el caso de las igualmente llamadas Termas Suburbanas, pues en la zona de ingreso hay una sala a la

⁴² I. Rossi: *La casa dei cinque scheletri...*, p. 57.

⁴³ P. G. Guzzo; V. Scarano Ussani: *Veneris figurae. Immagini di prostituzione e sfruttamento a Pompei*. Napoli, 2000, pp. 12-14.

⁴⁴ F. Pesando: *Gli edifici termali*, en F. Pesando, M^a. P. Guidobaldi, *Pompei, Oplontis, Ercolano, Stabiae, Guide Archeologiche Laterza*, Ed. Laterza. Bari, 2006, p. 89.

derecha, donde se han hallado *graffiti* eróticos que informan sugerentemente sobre actividades practicadas en el lugar⁴⁵. Un último caso es digno de resaltar, en Ostia, en sus Termas de la *Trinacria*, resulta muy explícito que una de sus salas fuera denominada oficialmente *statio cunnilingiorum*⁴⁶.

DIVERSIDAD DE *LUPAE*

Las prostitutas presentan un amplio abanico de tipos⁴⁷, procedían de ámbitos diversos, las mujeres que ejercían voluntariamente y las esclavas, cuyo aprovechamiento sexual era aceptado por la ley. La prostitución era sobre todo cosa de esclavas y libertas. Cuando una esclava prostituta se manumitía y convertía en liberta no solía abandonar el comercio sexual, pues no tenía otro medio de ganarse la vida⁴⁸. Las hijas de esclavas podían ser destinadas a la prostitución. También el abandono de niñas por parte de sus padres propiciaba que, tras su exposición pública, fueran recogidas por personas sin escrúpulos, que pensaban explotarlas en burdeles. Pero sobre todo fue la pobreza la que llevó a la mayor parte de las mujeres a trabajar de meretrices, incluso las propias familias explotaban a sus hijas en este comercio sexual. Podían las mujeres libres, las matronas, ser convertidas en prostitutas en el caso de ser condenadas por adulterio, pues entonces la ley las incluía en la categoría de *probosae*⁴⁹. También la propia personalidad de las mujeres podía llevarlas a esta práctica, pues se sabe de mujeres cuya perversión psíquica y libertina las hacía viciosas. Un buen ejemplo es Mesalina, la esposa del emperador Claudio, que visitaba por la noche casas de lenocinio disfrazada de prostituta, siendo habitual que se entregase a los hombres hasta el mismo momento de cerrar el prostíbulo⁵⁰, usaba como pseudónimo *Lycisca*, «la perra loba»⁵¹. Julia, hija de Augusto, tampoco le iba a la zaga, era mujer infiel transformada en prostituta, que prueba todo ofreciéndose a cualquier desconocido, llevaba rebaños de amantes a su morada⁵². Las meretrices de alto *standing* intentaban imitar a sus colegas griegas, para ello participan en banquetes a la griega y se ponen nombres exóticos, que evoquen a algunas cortesanas griegas: *Delia*, *Lais*, *Thais*, *Erocia*, *Filenia*, *Selenia*, *Filocomasia*, etc... Con esas formas intentaban subir su precio, de hecho sus servicios tenían costes elevados⁵³, pero en realidad eran mujeres toscas y de poca cultura, donde todo era fingido y pura fachada.

⁴⁵ M^a. P. Guidobaldi: *Le Terme Suburbane*, en F. Pessando, M^a. P. Guidobaldi, *Pompei, Oplontis, Ercolano ...*, p. 305.

⁴⁶ S. De Caro: *Il gabinetto segreto del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Ed. Electa Napoli – Soprintendenza di Napoli e Caserta. Napoli, 2000, pp. 50-51.

⁴⁷ V. Vanoycke: *La prostitution en Grèce et à Rome*. Paris, Coll. Realia, 1990.

⁴⁸ Plauto: *Cist.* 36-41.

⁴⁹ R. Astolfi: «Femina Probosae, concubina, mater solitaria», *SDHI* 31, 1965, pp. 15-160.

⁵⁰ Juvenal, 6, 115-135; Tácito: *Ann.* 11, 12 y 11, 26; Suetonio: *Claud.* 27,2.

⁵¹ Plinio, *NH* 8, 148.

⁵² Séneca: *De benef.* 6, 32, 1.

⁵³ Plauto: *Trin.* 242-255.

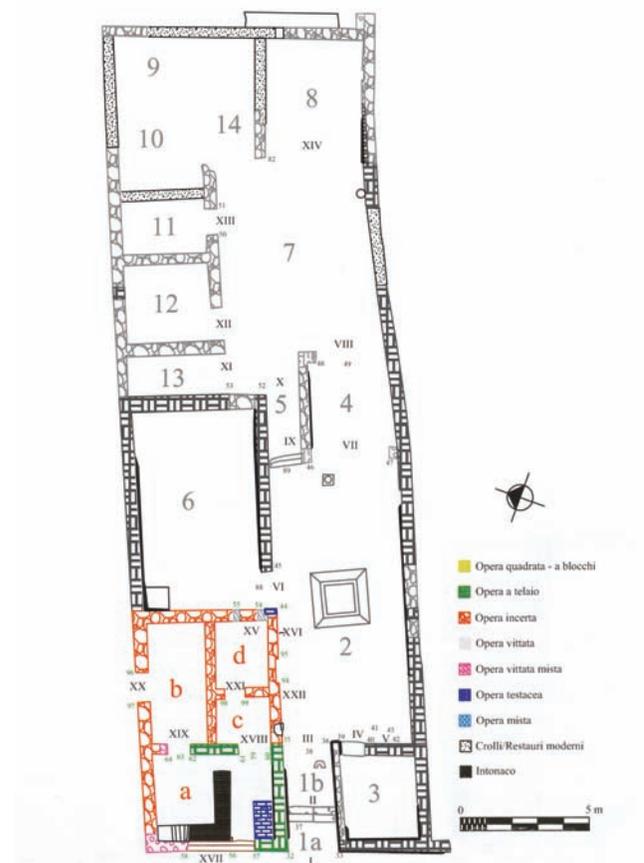


Figura 2. Planimetría con ubicación de caupona en el ángulo inferior izquierdo de la domus “dei cinque schettri” (Pompeya, VI, 10, 1) (según Coarelli y Pesando, 2006).

Ese tipo de prostitutas pertenecían al denominado grupo de las «delicadas» y «famosas», algunas de las cuales eran realmente una especie de mantenidas de buena familia, cultas y capaces de entretener amablemente al cliente, hay referencias al almuerzo que una de ellas, *Citerea*, mantuvo con Cicerón. Ovidio (*Ars Amatoria*) dice que no eran suficientemente expertas en baile y literatura. En general, la mayor parte de las meretrices eran putas callejeras (*prosedae*), que esperaban a los clientes sentadas en una silla⁵⁴. Otro importante grupo de rameras frecuentaba nocturnamente parques y jardines, eran las llamadas «lobas» (*lupae*), denominadas así porque hacían notar su presencia y atraían a los clientes con un aullido de lobo (de aquí los términos *lupae* y *lupana*)⁵⁵, el término latino *lupa* puede ser el más antiguo para designar a las mujeres del oficio, pues existe una versión escrita de la historia de Rómulo y Remo⁵⁶ en la que la loba no sería una fiera, sino una prostituta, llamada *Acca Laurentia*, esposa de *Faustulo*, el pastor que recogió a los niños de su cestilla varada en una orilla del Tíber⁵⁷; las profesionales que ejercían junto a los monumentos fúnebres y sepulcros se llamaban *bustuariae* (de *bustum*, lugar donde se incinera un cadáver y la sepultura donde se deja)⁵⁸, los cementerios eran una buena cantera de clientes, viudos que acudían a recordar a sus esposas, siendo consolados por estas profesionales, además, lo apartado del lugar permitía el comercio carnal con tranquilidad; las

⁵⁴ Festo, 252, 14L; Plauto: *Poen.* 266, 269; Juvenal, 3, 134-136.

⁵⁵ Plauto: *Ep.* 403; Cicerón: *Mil.* 55; Juvenal, 3, 66; Isidoro de Sevilla: *Orig.* 18, 42, 2.

⁵⁶ Tito Livio, 1, 4, 7; San Agustín, *Civ. Dei* 18, 21.

⁵⁷ A. Borghini-F. Borca: «Lupae e acque alle origini di Roma», *Aufidius* 11, 1997, 7-14.

⁵⁸ Marcial, 3, 39.



*diobolaiæ*⁵⁹ eran viejas y económicas (dos óbolos); las prostitutas de hostería son las *blitidae* (= *blitum*, popular bebida de estos locales); en las calles extraurbanas estaban las *forarie*, situadas en las vías periféricas de entrada a la ciudad; las *quadrantariae*⁶⁰, están en el escalón más bajo, se ofrecían por muy poco (un *quadrans* = un cuarto de as). Existen otros nombres genéricos para denominar a las prostitutas, uno muy arcaico era el de *paelex* o *pellex*, que inicialmente significaba concubina para después referirse a una prostituta⁶¹. Más habitual parece el término *meretrix*⁶², que parece derivar de *merere*, «la que merece el dinero que gana, la que se hace pagar por sus servicios», se trata de un tipo de fulana bastante discreta que sólo ejercía de noche, frente a la prostituta típica situada en la puerta de un burdel (*prostibilis/prostibulis*), nombre derivado de *prostituere*, es decir, de exhibirse para la venta, inicialmente delante de los *stabula* (posadas, albergues, quizá también establos), que trabaja tanto de día como de noche⁶³. El local donde ejercían las meretrices era denominado *meritorium*. Otro calificativo muy popular para referirse a las putas es el de *scortum*⁶⁴, literalmente pellejo, incluso se usaba su forma diminutiva, *scortillum*, putilla. Las prostitutas que buscaban a los clientes delante de los molinos de espelta eran denominadas *alicaria*⁶⁵. En Roma surgieron términos como *suburana* y *submemmiana*, debido a la exclusiva idiosincrasia de las ramerías que trabajaban mise-

Lámina 7. Puertas de acceso a las zonas de prácticas sexuales del interior de la *caupona* de la *domus* pompeyana VI, 10, 1 (según Coarelli y Pesando, 2006).

⁵⁹ Plauto: *Poen.* 270; *Cist.* 407.

⁶⁰ Cicerón: *Cael.* 62,15.

⁶¹ A. Ernout y A. Meillet: *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. París, Klincksieck, 1959, s.v. *paelex*.

⁶² Ennio: *Evhem.*; Lactancio, *Div. Inst.* 1, 11, 14.

⁶³ Plauto: *Cist.* 330-331; Nono Marcelo, 423, 14; Ovidio, *Am.* 1, 20, 21.

⁶⁴ Plauto: *Amph.* 287-288, *As.* 270, 814, *Bacch.* 72,429, *Poen.* 270, *Cas.* 69-73.

⁶⁵ Plauto: *Poen.* 266; Festo, 7L.

rablemente en el barrio de la *Subura* y en su calle del *Submemmum*⁶⁶. Las prostitutas que se pasan el tiempo buscando clientes deambulando por calles y plazas recibían varios nombres, como *vaga puella*⁶⁷, *circulatrix*⁶⁸ y *quaestuaría* o *quaestuosa*⁶⁹, eran el grupo de las que en tiempos de Trajano aparecían censadas en Roma totalizando 32.000 mujeres. Otras eran conocidas como *tibicinae*, chicas flautistas que no tenían reparo en incrementar la suma obtenida con su interpretación musical ofreciendo sexo a los clientes tras la actuación⁷⁰, por ello se acuñó el término *meretrix tibicina*. En el caso de que las prostitutas ejerzan su oficio bajo las arcadas (*fornices*) de grandes edificios abovedados, donde se refugian muchas de las baratas, se les denomina *fornicariae*⁷¹. A partir de época imperial hubo una nueva regulación horaria que dio lugar a que las rameras fueran calificadas de nonarias⁷², pues debían abrir su local a la hora *nona*, a media tarde, siendo habitual su cierre antes del amanecer.

El precio de los servicios de las prostitutas romanas era muy variable, dejando de lado las importantes sumas a pagar a las de alto *standing*, que eran las menos, y obviando a las *diobolaiae* y las *quadrantariae*, es decir, a las que reciben dos óbolos (6 óbolos = 1 dracma ateniense = 1 denario = 16 ases) y un *quadrans* (= un cuarto de as), por ser precios irreales, usados por los autores clásicos solamente para exagerar la miseria en la que se movían algunas rameras, se conocen otros datos que nos permiten saber los precios medios habituales a la hora de pagar los servicios sexuales. Las fuentes literarias latinas y especialmente los *graffiti* pompeyanos⁷³ y la estela de Palmira, nos informan que se pagaban entre 2 y 16 ases, siendo lo habitual un coste más cercano a la primera cifra. Se deduce claramente que la prostitución normal o de baja calidad no era muy rentable, pues los servicios eran bastante baratos y luego existían muchos gastos fijos, el pago al *leno* o proxeneta, gastos de alquiler, cosmética y vestido e impuestos estatales, como el *vectigal ex capturis*, que era un gravamen importante para las rameras, que debían pagar diariamente un impuesto fiscal equivalente a lo que se cobraba por un servicio, aunque nunca la tasa rebasaba los 12 ases (= 1 denario); en cambio quien solía sacar importantes beneficios eran los dueños de prostíbulos, proxenetas y dueños de tabernas y locales semejantes.

El colectivo de prostitutas tenía algunas festividades cada año, semejantes a las *aphrodisiae* que celebraban los griegos en torno a su diosa Afrodita, una de sus principales manifestaciones, la de la Afrodita de Erix sería en el siglo III a.C. importada por

⁶⁶ Marcial, 6, 66; 11, 61; 11, 78; 12, 21; 12, 32.

⁶⁷ Propertio, 1, 5, 7.

⁶⁸ *Carmen Priapeum* 19.

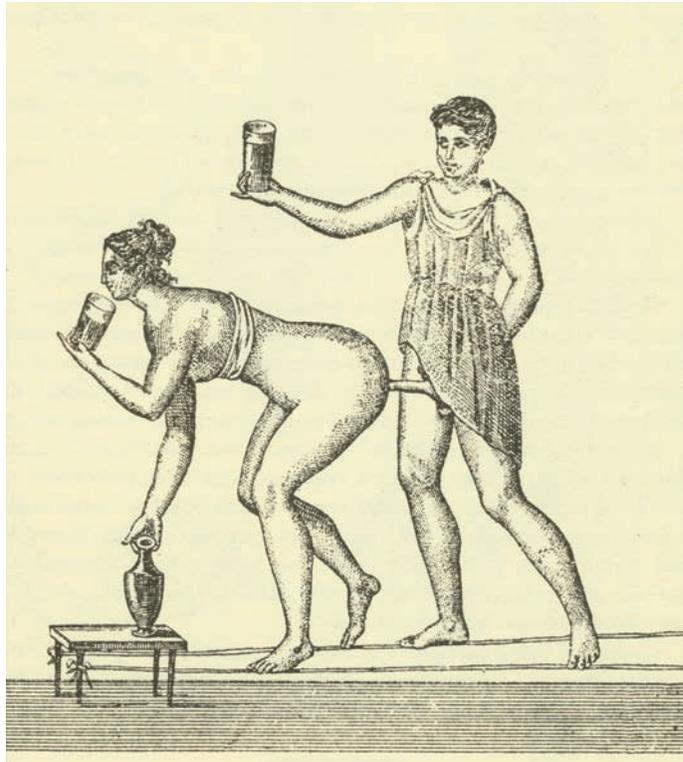
⁶⁹ Plauto: *Mil.* 784-785; Séneca: *De benef.* 6, 32, 1.

⁷⁰ Plauto: *St.* 380-381; Horacio: *Ep.* 1, 14, 25.

⁷¹ San Isidoro: *Orig.* 10, 110.

⁷² Persio, 1, 133.

⁷³ M. Della Corte: *Amori e amanti di Pompei antica*. Nápoli, 1958; E. Montero Cartelle: «De las *nugae* a los *graffiti* o del priapismo verbal», *Durius*. 3, 1975, pp. 371-383.



los romanos desde Sicilia, de modo que surge en Roma un culto a la Venus Ericina (versión romana de la griega Afrodita), que inauguró en el Capitolio su templo, el 23 de abril del 215 a.C. Era sobre todo la diosa del amor pasional. En el año 181 a.C. se volvió a edificar otro templo a la misma, en una zona cercana a la Puerta Colina, fuera del *promœrium*. Las prostitutas romanas comenzaron así a celebrar un culto⁷⁴ que propiciase el éxito en su oficio. De igual modo, dos días después, es decir, el 25 de abril de cada año, los chicos de los prostíbulos celebraban también la misma fiesta. Pero existía otra fiesta donde las prostitutas tenían un destacado papel, eran los *ludi florales*, dedicados a Flora, comenzaban el 28 de abril y continuaban hasta el 3 de mayo. La fiesta nació en el año 238 a.C. pero sólo tuvo carácter anual a partir del año 173 a.C.⁷⁵ Eran espectáculos nocturnos donde intervienen meretrices desnudas, que con sus impúdicos movimientos excitan a los espectadores⁷⁶. Además, aprovechan para indicar en voz alta su dirección, precio y pseudónimo, mientras manifiestan todo tipo de obscenidades.

Finalmente, comentar que también es conocida la existencia de la prostitución masculina, los grafitos pompeyanos mencionan prostitutas, homosexuales pasivos, que son calificados con nombres infamantes. Pero se trata de un número claramente inferior respecto al de las mujeres dedicadas a este oficio, aunque significaban una dura competencia para ellas, se sabe de *Menander* y *Felix*, que respectivamente ofrecían sus servicios por dos y cuatro ases. Para un hombre que practicase la *fellatio* la consideración era bajísima y recibía un trato ultrajante, tanto si la realizaba a un hombre como a una mujer (*cunnum lingere*).

Lámina 8. Lámina del siglo XIX con escena erótica de funambulistas que se emborrachan y pretenden realizar un *coitus a tergo*, hallada en la taberna de la casa pompeyana VI, 10, 1, ambiente b, pared este (según López y Romero, 1977).

⁷⁴ Ovidio: *Fast.* 4, 865-868.

⁷⁵ Plinio: *NH* 18, 69, 286.

⁷⁶ Lactancio: *Inst. div.* 1, 20, 6-10.





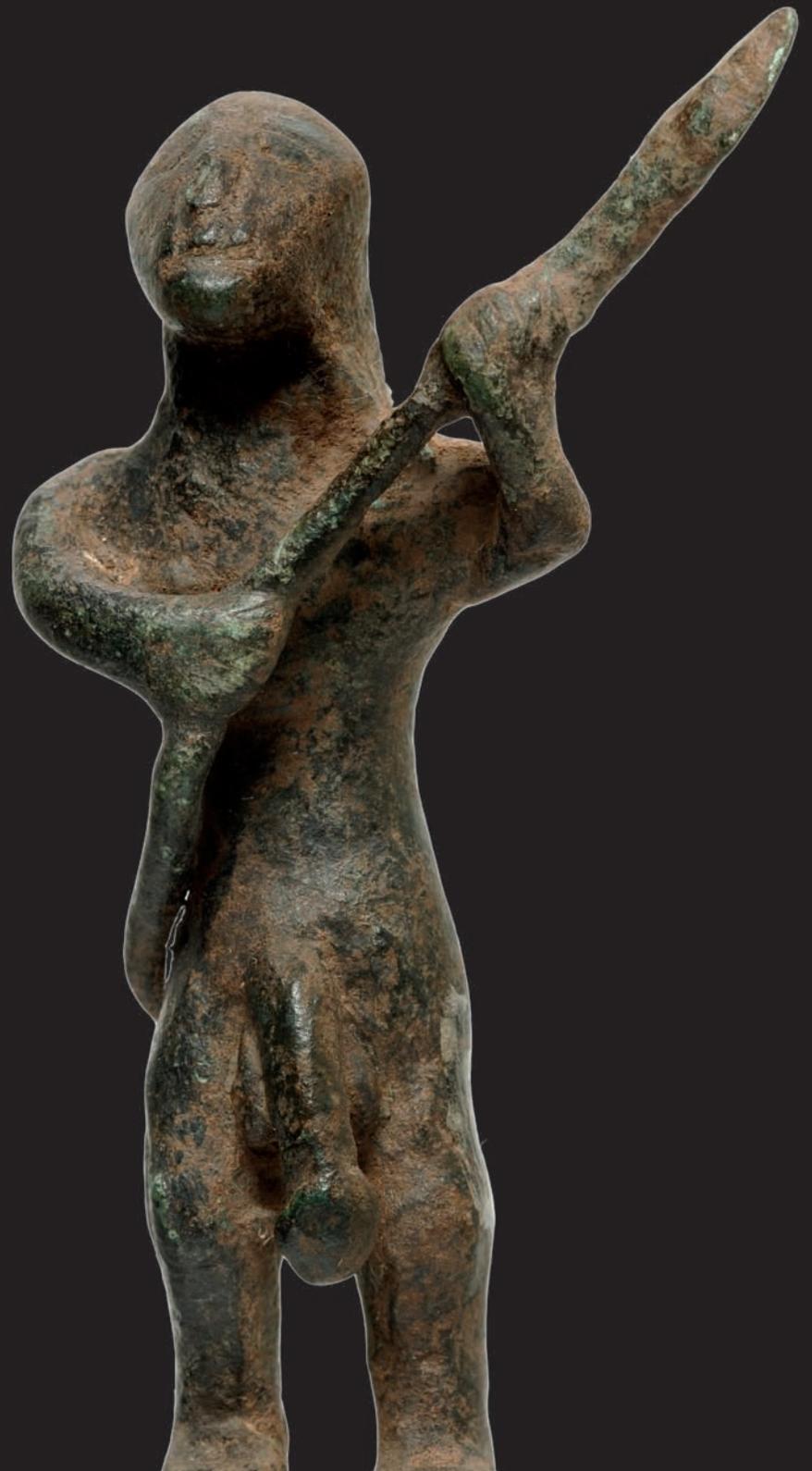
CATÁLOGO





IMÁGENES DE SEXO
Y FECUNDIDAD:
A LA ESPERA
DE ROMA







La selección de exvotos aquí presentada procede del Collado de los Jardines. En ese santuario, situado en Despeñaperros, en el término municipal de Santa Elena (Jaén), se realizaron algunas intervenciones arqueológicas de las que no quedan referencias, previas a las excavaciones oficiales, realizadas por Ignacio Calvo y Juan Cabré entre los años 1916 y 1918, subvencionadas por la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades. De ellas procede la gran colección de exvotos hoy conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

El santuario ibérico de Collado de los Jardines, al igual que el de Castellar de Santisteban, también en Despeñaperros, están situados en cuevas, en el cruce de caminos entre Andalucía y la Meseta, y debían jugar un importante papel no sólo religioso, sino también político. En estos lugares los fieles, en peregrinación, establecían sus relaciones con la divinidad a través de los exvotos allí depositados. Exvotos que nos muestran ritos de fecundidad y de iniciación o de paso a la vida adulta y a las armas, de acción de gracias o rogativas de curación. Los atributos, cinturones, armamento, nos hablan de la clase social de los personajes, y los frutos, panes o animales, de las ofrendas a la divinidad.

Las figuras desnudas, que muestran claramente el sexo, quizá representan rituales de fecundación y, posiblemente, la divinidad protegiera la fecundidad junto con la guerra, en el caso de los exvotos desnudos con armas.

El hecho de que las figuras masculinas sean más numerosas en Collado de los Jardines y las femeninas en Castellar podría indicar que las divinidades a las que se ofrecían fueran diferentes en cada santuario, así como el tipo de culto practicado.

En cuanto a la cronología de los exvotos, aunque se podría apuntar el siglo VI a.C. como momento de inicio de su fabricación, y por lo tanto de su uso, seguramente los tipos aquí expuestos no se generalizaron hasta los siglos IV y III a.C.

EXVOTO IBÉRICO MASCULINO

Bronce (fundición a la cera perdida)
Collado de los Jardines, Santa Elena (Jaén)
Alt.: 8,4 cm
Museo Arqueológico Nacional
Nº inventario: 28884

Figura masculina, representada de pie, completamente desnuda y con los atributos sexuales muy acusados. Las piernas están muy abiertas. Los brazos estirados a lo largo del cuerpo y las manos abiertas, presentando las palmas hacia el exterior y pegadas a las caderas. La cabeza está completamente rasurada.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ-OSSORIO, F., 1941: Catálogo de los exvotos de bronce ibéricos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, p. 71, lám. L, nº 340.

A. R. R.



EXVOTO IBÉRICO MASCULINO

Bronce (fundición a la cera perdida)
Collado de los Jardines, Santa Elena (Jaén)
Alt.: 8,1 cm; gr. máx.: 2 cm
Museo Arqueológico Nacional
Nº inventario: 29241

Figura masculina, completamente desnuda con los atributos sexuales muy desarrollados. Con los brazos sujeta una lanza. La cabeza es muy tosca, al igual que todo el conjunto de la figura.

BIBLIOGRAFÍA

- CALVO, I. y CABRÉ, J., 1917: '«Excavaciones en la Cueva y Collado de los Jardines (Santa Elena, Jaén)», Memoria de los trabajos realizados en el año 1916. Memoria de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades. Madrid. Ministerio de Educación Nacional, lám. V.
- ÁLVAREZ-OSSORIO, F., 1941: Catálogo de los exvotos de bronce ibéricos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, p. 59, lám. XXXVI.
- PRADOS TORREIRA, L., 1992: *Exvotos ibéricos de bronce del Museo Arqueológico Nacional*. Ministerio de Cultura. Madrid, p. 186, nº 163.

A. R. R.



EXVOTO IBÉRICO MASCULINO

Bronce (fundición a la cera perdida)
Collado de los Jardines, Santa Elena (Jaén)
Alt.: 12,1 cm; gr. máx.: 1,6 cm
Museo Arqueológico Nacional
Nº inventario: 28600

Figura masculina que representa a un guerrero. Está completamente desnudo, con los atributos sexuales destacados. La cintura va ceñida por un cinturón. En la parte superior de la cabeza lleva un casco, bajo el cual asoma una melena corta. En el brazo izquierdo porta la *caetra* con umbo indicado y en el derecho un puñal o espada corta. La figura descansa sobre un pequeño plinto.

BIBLIOGRAFÍA

- CALVO, I. y CABRÉ, J., 1917: «Excavaciones en la Cueva y Collado de los Jardines (Santa Elena, Jaén)», Memoria de los trabajos realizados en el año 1916. Memoria de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades. Madrid. Ministerio de Educación Nacional, lám. XI.
- ÁLVAREZ-OSSORIO, F., 1941: Catálogo de los exvotos de bronce ibéricos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, p. 56, lám. XXXII, nº 202.
- OLMOS ROMERA, R. (coord.), 1992: *La sociedad ibérica a través de la imagen*, Ministerio de Cultura. Madrid, p. 114, nº 1.
- Los iberos. Principes de occidente*, 1998. Catálogo de la exposición. Ministerio de Educación y Cultura-Fundación "La Caixa", p. 242, nº 27.



A. R. R.

EXVOTO IBÉRICO MASCULINO

Bronce (fundición a la cera perdida)
Collado de los Jardines, Santa Elena (Jaén)
Alt.: 9,5 cm; gr. máx.: 1,5 cm
Museo Arqueológico Nacional
Nº inventario: 28599

Figura masculina, desnuda, cuyos atributos sexuales se presentan muy acusados. Sus brazos están extendidos, portando en la mano izquierda una *caetra* con umbo central y en la derecha, un puñal corto. En la cabeza lleva un casco ajustado que le cubre las orejas. Las facciones son muy toscas y en los ojos están representadas las líneas de los párpados.

BIBLIOGRAFÍA

- CALVO, I. y CABRÉ, J., 1918: «Excavaciones en la Cueva y Collado de los Jardines (Santa Elena, Jaén)», Memoria de los trabajos realizados en la campaña de 1917. Memoria de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades. Madrid. Ministerio de Educación Nacional, lám. XI.
- ÁLVAREZ-OSSORIO, F., 1941: Catálogo de los exvotos de bronce ibéricos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, p. 57, lám. XXXIV.
- NICOLINI, G., 1977: *Bronces ibéricos*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona.
- PRADOS TORREIRA, L., 1992: *Exvotos ibéricos de bronce del Museo Arqueológico Nacional*. Ministerio de Cultura. Madrid, p. 184, nº 147.



A. R. R.

EXVOTO IBÉRICO MASCULINO

Bronce (fundición a la cera perdida)
Collado de los Jardines, Santa Elena (Jaén)
Alt.: 11,7 cm; gr. máx.: 3,6 cm
Museo Arqueológico Nacional
Nº inventario: 31902

Figura masculina que representa a un guerrero ofrendando sus armas, *caetra* con umbo indicado y puñal, a la divinidad. Va desnudo y presenta las caderas muy marcadas. En la cabeza lleva un casco, posiblemente de cuero. Se ha interpretado como la representación de un devoto, ofreciéndose a la divinidad.

BIBLIOGRAFÍA

NICOLINI, G., 1977: *Bronces ibéricos*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, pp. 120-121.

A. R. R.



EXVOTO IBÉRICO FEMENINO

Bronce (fundición a la cera perdida)

Alt.: 10,5 cm; gr. máx.: 1,4 cm

Museo Arqueológico Nacional

Nº inventario: 1942/100/251

Figura femenina, vestida con túnica larga bastante ceñida que deja apreciar las formas del cuerpo: los senos y las caderas, al igual que las nalgas están muy marcadas. El pubis queda marcado con una incisión de forma almendrada. Los brazos arqueados y las manos se apoyan en las caderas. La cabeza está tocada con mitra y las orejas se adornan con pendientes.

BIBLIOGRAFÍA

PRADOS TORREIRA, L., 1992: *Exvotos ibéricos de bronce del Museo Arqueológico Nacional*. Ministerio de Cultura. Madrid, p. 271, nº 1176.



A. R. R.

EXVOTO IBÉRICO FEMENINO

Bronce (fundición a la cera perdida)

Collado de los Jardines, Santa Elena (Jaén)

Alt.: 12,6 cm; gr. máx.: 1,4 cm; gr. mín.: 1,2 cm

Museo Arqueológico Nacional

Nº inventario: 28818

Figura femenina, representada de pie. Está desnuda, con la única excepción de un cinturón. Los senos los tiene muy marcados y tiene los brazos extendidos, en actitud oferente, portando un fruto en cada mano. La cabeza la tiene cubierta con pelo corto, en el que se destacan ciertos rizos. La figura descansa sobre un pequeño plinto.

BIBLIOGRAFÍA

CALVO, I. y CABRÉ, J., 1917: «Excavaciones en la Cueva y Collado de los Jardines (Santa Elena, Jaén)», Memoria de los trabajos realizados en el año 1916. Memoria de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades. Madrid. Ministerio de Educación Nacional, lám. XIX.

ÁLVAREZ-OSSORIO, F., 1941: Catálogo de los exvotos de bronce ibéricos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, p. 50, lám. XXV.

PRADOS TORREIRA, L., 1992: *Exvotos ibéricos de bronce del Museo Arqueológico Nacional*. Ministerio de Cultura. Madrid, p. 216, nº 530.



A. R. R.

EXVOTO IBÉRICO FEMENINO

Bronce

Siglos III-I a.C. (ibérico tardío)

Santuario de la Luz, Murcia

Alt.: 19,8 cm; anch.: 5,2 cm

Museo Arqueológico de Murcia

Nº inventario: 0/200/12

Mujer de pie inclinada hacia delante en actitud de ofrecimiento, desnuda y con el brazo derecho roto. El brazo izquierdo, caído y en ligera flexión, tiene la mano con unos *regalis*. El escultor materializó senos, costillas, ombligo, triángulo inguinal, sexo, nalgas y surco vertebral en peculiar concepción naturalista. Especial interés revisten el tocado y aderezo compuestos por una lúnula, una pareja de pendientes amorcillados dobles y un collar. Este último está formado por un colgante central en forma de anforilla y dispuestos simétricamente, tres dijes a cada lado. En la parte posterior queda el cierre de forma oval. La lúnula está ligeramente reclinada hacia atrás. El peinado se caracteriza por la ausencia de mantos y en él se pueden apreciar dos zonas claramente diferenciadas por la peineta: por la parte de delante presenta rizos mientras que la de atrás, el cabello es estirado y ceñido a la nuca. El cuerpo se apoya sobre una planchuela de planta casi cuadrada.

BIBLIOGRAFÍA

JORGE ARAGONESES, M., 1973: «Bronces inéditos del Santuario Ibérico de La Luz, (Murcia)», Homenaje a F. Navarro. Miscelánea de Estudios dedicados a su memoria, ANABAD. Madrid, pp. 197-225.

LILLO CARPIO, P. A., 1991-1992: «Los exvotos de bronce del santuario de La Luz y su contexto arqueológico (1990-1992)», *Anales de Prehistoria y Arqueología* 7-8, pp. 107-142.

F. G. A. / P. S. M.



EXVOTO IBÉRICO MASCULINO

Bronce

Siglo III a.C. (ibérico)

Santuario de la Luz, Murcia

Alt.: 17,9 cm; anch.: 7 cm

Museo Arqueológico de Murcia

Nº inventario: 0/200/11

Figura de guerrero con lanza de pie. Totalmente derecho. Viste túnica con cuello en pico, mangas a mitad de brazo y está ceñida con cinturón ancho de placa rectangular. La prenda es muy corta y llega sólo al arranque de los muslos dejando ver el sexo. Descalzo. Lleva una lanza, que no es original, en el brazo derecho. El izquierdo cae a lo largo del cuerpo. La particularidad más notable del atuendo es un casco de capacete con carrilleras y sin penacho, atípico dentro de los modelos ibéricos. No tiene peana. La ley de la simetría frontal rigió en modo absoluto la concepción de ambos exvotos. La existencia de un arcaísmo técnico va acompañada de otros detalles como los ojos almendrados, los labios tensos, los pies planos o la masculinidad de caderas y muslos.



BIBLIOGRAFÍA

JORGE ARAGONESES, M., 1973: «Bronces inéditos del Santuario Ibérico de La Luz, (Murcia)», Homenaje a F. Navarro. Miscelánea de Estudios dedicados a su memoria, ANABAD. Madrid, pp. 197-225.

LILLO CARPIO, P. A., 1991-1992: «Los exvotos de bronce del santuario de La Luz y su contexto arqueológico (1990-1992)», *Anales de Prehistoria y Arqueología* 7-8, pp. 107-142.

F. G. A. / P. S. M.

EXVOTO IBÉRICO FEMENINO

Bronce

Siglos III-I a.C. (ibérico tardío)

Despeñaperros (Jaén)

Alt.: 8 cm; anch.: 2,2 cm

Museo Arqueológico de Murcia

Nº inventario: 1987/4

Exvoto de bronce femenino, realizado mediante la técnica de la cera perdida. Representa a una mujer desnuda. Tiene marcados los pechos, el pubis, el sexo y los glúteos. Está de pie, con las dos piernas juntas y los brazos pegados al cuerpo. El brazo izquierdo además se flexiona a la altura del codo y descansa sobre la barriga. No se ha conservado la cabeza, pero se aprecia cómo cuatro trenzas caen sobre los hombros, dos por delante y dos por detrás. En el cuello aparecen grabados una serie de collares. En general la figura no está bien proporcionada, ya que en comparación las piernas son demasiado largas con respecto al tronco.

BIBLIOGRAFÍA

- PRADOS TORREIRA, L., 1999: «Las excavaciones de Juan Cabré en el Santuario Ibérico de Despeñaperros: un exponente de la arqueología española del primer tercio del siglo XX», *La cultura ibérica a través de la fotografía a principios de siglo*, 2 vol., pp. 103-110.
- PRADOS TORREIRA, L., 2004: «D. Juan Cabré y su aportación al conocimiento de los exvotos ibéricos de bronce», *El arqueólogo Juan Cabré (1882-1947): la fotografía como técnica documental*. Madrid, pp. 337-350.

F. G. A. / P. S. M.



EXVOTO CON REPRESENTACIÓN DE SENOS FEMENINOS

Bronce

Siglos IV-III a.C.

Collado de los Jardines, Santa Elena (Jaén)

Alt.: 1,5 cm; anch.: 2,8 cm; peso: 27,19 g

Museo de Jaén

Nº inventario: CE/DA00356

Figura de bronce de pequeño tamaño que representa el pecho de una mujer. Este exvoto ibérico se debió usar como parte de un ritual curativo o como símbolo de fecundidad femenina. Técnicamente realizado a la cera perdida y luego trabajado con buril y lima.

Fue hallado en las excavaciones de Casañas y Del Nido realizadas en 1959 en el santuario ibérico del Collado de los Jardines. Este santuario está formado por varias cuevas, una de ellas de más de 50 metros de profundidad que junto a un templo situado en una terraza artificial formaba un recinto sagrado. Estas cuevas estarían surtidas de un manantial, al que se les dio un valor curativo, hecho que se documenta al haberse encontrado una extraordinaria cantidad de figuritas de bronce con este carácter votivo. Este recinto sagrado estuvo en todo su esplendor en el siglo IV a.C. y probablemente durante los siguientes a juzgar por las monedas romanas halladas en el mismo lugar.

La aproximación en las fechaciones se ha establecido a partir del estudio realizado por Nicolini, que engloba dentro del



siglo IV-III a.C. la generalización de los bronce esquemáticos y las partes del cuerpo.

BIBLIOGRAFÍA

- NICOLINI G. [et al.], 2004: *El Santuario Ibérico de Castellar. Jaén: Investigaciones Arqueológicas 1966-1991*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, Sevilla.
- RUEDA, C., 2007: «La mujer sacralizada. La presencia de las mujeres en los santuarios (lectura desde los exvotos ibéricos de bronce)», *Complutum* 18, pp. 227-235.
- RUEDA, C., 2008: «Las imágenes de los santuarios de Cástulo: los exvotos ibéricos en bronce de Collado de los Jardines (Santa Elena) y Los Altos del Sotillo (Castellar)», *Paleohispánica* 8, pp. 55-87.

J. C. V. C

EXVOTO CON REPRESENTACIÓN DE APARATO GENITAL MASCULINO

Bronce

Siglos IV-III a. C.

Collado de los Jardines, Santa Elena (Jaén)

Alt.: 3,1 cm; anch.: 2,3 cm; peso: 32,75 g

Museo de Jaén

Nº inventario: CE/DA00354

Figura de bronce de pequeño tamaño que representa la zona de las caderas de un cuerpo humano masculino, en el que destaca su sexo.

Estas figuras se interpretan como ofrendas relacionadas con ritos curativos. También se atestiguan aspectos relacionados con la fertilidad para el hombre y con la fecundidad en el caso de la mujer, así como otros aspectos anatómicos al encontrarse una gran variedad de tipos: piernas, brazos, ojos, úteros, dentaduras ...

Al igual que el exvoto con representación de senos femeninos, pertenece al mismo santuario ibérico del Collado de los Jardines y fue hallado en la misma campaña de excavación de 1959. El Instituto de Estudios Giennenses lo donó al Museo de Jaén en 1973.



BIBLIOGRAFÍA

- NICOLINI G. [et al.], 2004: *El Santuario Ibérico de Castellar. Jaén: Investigaciones Arqueológicas 1966-1991*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, Sevilla.
- RUEDA, C., 2007: «La mujer sacralizada. La presencia de las mujeres en los santuarios (lectura desde los exvotos ibéricos de bronce)», *Complutum* 18, pp. 227-235.
- RUEDA, C., 2008: «Las imágenes de los santuarios de Cástulo: los exvotos ibéricos en bronce de Collado de los Jardines (Santa Elena) y Los Altos del Sotillo (Castellar)», *Paleohispánica* 8, pp. 55-87.

J. C. V. C.

PEQUEÑA ESTATUARIA VOTIVA

Piedra caliza

Hierro Final. Iberorromano (siglos II-I a.C)

Torre Benzalá, Torredonjimeno (Jaén)

Alt.: 26,5 cm; anch: 10,8 cm; peso: 3,88 kg

Museo de Jaén

Nº inventario: CE/DA02980

Figura masculina desnuda de acusada frontalidad, tallada en un bloque prismático de piedra caliza y sólo trabajada por su parte delantera. De cabeza redonda, algo achatada, unida al cuerpo sin cuello y rasgos faciales esquemáticos, intuyendo dos ojos simétricos y una pequeña boca incisa. Los brazos están flexionados y pegados al cuerpo a la altura de la cintura. La mano derecha sostiene un pequeño vaso de ofrendas que también se adosa al cuerpo. Las piernas rectas se distinguen de la mole de piedra y se señala su sexo, destacando el falo sobre los genitales. El cuerpo, recto y ancho, reproduce el esquema general de representación cuasi-betílica.

Procede de la zona arqueológica de Torre Benzalá, pero sin contexto arqueológico específico. Este *oppidum* es uno de los principales asentamientos ibéricos de la Alta Andalucía, de origen Calcolítico y ocupado de forma ininterrumpida hasta época medieval. Su posición en altura le confiere una posición privilegiada y estratégica para el control de las vías que conectan la campiña con el Valle del Guadalquivir, localizándose en la línea visual de asentamientos como Obulco (Porcuna) y Urgavo (Arjona).



BIBLIOGRAFÍA

- RUANO, E., 1987: *La escultura humana en piedra en el mundo ibérico*, 3 vol. Madrid.
- RUEDA, C., 2008: *Imagen y culto en los territorios iberos: el Alto Guadalquivir (ss. IV a.n.e.-II d.n.e.)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Jaén.
- RUEDA, C.; MOLINOS, M.; RUIZ, A. y WIÑA, L., 2005: «Romanización y sincretismo religioso en el santuario de las Atalayuelas (Fuerte del rey-Torredelcampo, Jaén)», *Archivo Español de Arqueología*. Vol. 78. Nº. 191-192, pp. 79-96.

J. C. V. C.

PEQUEÑA ESTATUARIA VOTIVA

Piedra caliza

Hierro Final. Iberorromano (siglos II-I a.C.)

Torre Benzalá, Torredonjimeno (Jaén)

Alt.: 17,9 cm; anch.: 7,8 cm; peso: 1,11 kg

Museo de Jaén

Nº inventario: CE/DA02981

Figura acéfala masculina desnuda, de aspecto muy geométrico, realizado en un bloque prismático, casi betiliforme. La parte posterior es plana y no está trabajada, lo que indica la concepción de la pieza para su visión frontal. Los brazos están flexionados a la altura de la cintura y pegados al cuerpo, con las palmas extendidas marcando los dedos a la altura del vientre. El sexo se indica tímidamente, con la representación de falo y genitales.

Formaría parte de un conjunto votivo de un santuario tardío que se asociaría al *oppidum* de Torre Benzalá (Rueda *et al.*, 2005). Su función, por tanto, es de ofrenda, vinculada a ritos relacionados con la fertilidad y fecundidad. Se han comparado en material y forma a los encontrados en el santuario ibérico de Torreparedones de Castro del Río-Baena en Córdoba y a los de El Cigarralejo de Mula en Murcia, donde existe su variante femenina.



BIBLIOGRAFÍA

- RUANO, E., 1987: *La escultura humana en piedra en el mundo ibérico*, 3 vol. Madrid.
- RUEDA, C., 2008: *Imagen y culto en los territorios iberos: el Alto Guadalquivir (ss. IV a.n.e.-II d.n.e.)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Jaén.
- RUEDA, C.; MOLINOS, M.; RUIZ, A. y WIÑA, L., 2005: «Romanización y sincretismo religioso en el santuario de las Atalayuelas (Fuerte del rey-Torredelcampo, Jaén)», *Archivo Español de Arqueología*. Vol. 78. Nº. 191-192, pp. 79-96.

J. C. V. C.

EXVOTO FÁLICO

Cerámica común cocida

Siglos III-II a.C.

Hallazgo casual en el santuario ibérico de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla)

Long.: 9 cm; anch. máx.: 3,8 cm

Museo Arqueológico Jerónimo Molina (Jumilla)

Nº inventario: s/n

Fragmento de posible exvoto cerámico en forma de falo, del que se conserva la parte anterior del pene. Pasta anaranjada con desgrasante calizo muy fino. El estado de conservación no es bueno debido a su permanencia a la intemperie, lo que ha deteriorado la superficie externa eliminando el acabado de la misma.

Aunque el sexo es una imagen estrechamente vinculada a la antigüedad clásica, no es habitual en el mundo ibérico este tipo de representaciones aisladas y, más concretamente, en un soporte cerámico. Al encontrarse en el santuario, en superficie, al igual que otros objetos en forma de cabezas humanas encuadradas cronológicamente entre los siglos III y II a.C., nos hace suponer que se trata también de un exvoto ofrendado por algún fiel con el propósito de propiciar la fertilidad femenina, la fecundidad de los campos o, al igual que los amuletos romanos, con fines apotropaicos.



V. P. P.

TORSO FÁLICO

Calcarenita

450-400 a.C.

Cerrillo Blanco, Porcuna (Jaén)

Alt.: 47 cm; anch.: 52 cm; prof.: 25 cm

Museo de Jaén

Nº inventario: CE/DA01683/E31

El torso fállico es una de las tres figuras desnudas del conjunto escultórico ibérico de Cerrillo Blanco y, de ellas, la única que presenta un claro protagonismo sexual.

Los restos conservados son los de un torso masculino, bien modelado, con pezones levemente marcados y el ombligo ligeramente desplazado hacia la parte superior, siendo la mano derecha la que sujeta el miembro viril. Desde un principio, se ha reconstruido esta figura en actitud recostada, en oposición a las figuras de exvotos de bronce fállicos que suelen aparecer de pie.

Negueruela barajó como primeras interpretaciones la posibilidad de que se tratase de un personaje que protagonizase una actitud cósmica-propiciatoria o que encarnase algún tipo de divinidad priápica relacionada con versiones locales de lo dionisiaco. En la interpretación mítico-simbólica de Olmos (que considera todo el conjunto como la expresión del control de un territorio por un linaje, desde el ámbito de lo subterráneo, a los antepasados, las aves, las gestas de los príncipes, el territorio salvaje y el antropizado) esta pieza encarna la fertilidad del príncipe, que al derramar su semilla, propicia la feracidad de su territorio y su linaje.



BIBLIOGRAFÍA

- GONZÁLEZ NAVARRETE, J., 1985: «Torso fállico», en Universidad de Zaragoza, *Cerrillo Blanco. Porcuna. Jaén*. Zaragoza, pp. 165-166.
- NEGUERUELA MARTÍNEZ, I., 1990: «Figuras humanas. Desnudas. En bulto redondo», en Ministerio de Cultura (ed.), *Los monumentos escultóricos ibéricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). Estudio sobre su estructura interna, agrupamientos e interpretación*. Madrid, pp. 245-246.
- OLMOS, R., 2002: «Los grupos escultóricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). Un ensayo de lectura iconográfica convergente», *Archivo Español de Arqueología* 75, pp. 107-122.

M. S. L.

RELIEVE CON ESCENA DE *HIEROGAMIA*

Piedra

Prerromano ¿siglos VI-V a.C.?

Villaricos (Almería)

Long.: 37 cm; anch. máx.: 17 cm; gros. med.: 6 cm; gros. mín. 3 cm

Museo Arqueológico Municipal de Águilas

Nº inventario: MA 678

Piedra arenisca. El relieve resalta del fondo como máximo 1 cm. La placa apareció durante los trabajos de laboreo agrícola en una propiedad rústica, a mediados de los sesenta del siglo XX, y fue depositada en donación en el Museo Arqueológico Municipal de Águilas en el año 2000. La finca se encuentra a la salida de Villaricos (Almería) hacia Herrerías.

La labra no se terminó o la pieza en cuestión está muy deteriorada. La escena es de marcado carácter sexual. Dos figuras desnudas, sentadas una sobre la otra a horcajadas. Por la posición, es de suponer que el personaje que queda debajo es el masculino y la penetra y, por tanto, la *mulier equitans* está encima. De ser así, él se representa sobre un asiento con respaldo; creemos que podemos identificarlo como un trono por sus importantes dimensiones.

El varón está desnudo y no muestra adorno que denote posición social. Su pierna izquierda, la única representada, termina poco más debajo de la rodilla.

Ella está a horcajadas sobre él, sin ropas ni atributos. Su mano derecha, casi un muñón, la posa sobre el hombro izquierdo masculino. Tampoco ella tiene prolongada su pierna derecha, la única representada, mucho más debajo de la rodilla.

Sus rostros, o no se tallaron nunca o desaparecieron por los avatares del tiempo. Aunque sí queremos adivinar un collar o torque en el cuello de él.

De claro estilo orientalizante que nos recuerda los relieves del monumento funerario de Pozo Moro (Albacete), su interpretación va más allá de una escena de coito heterosexual. Hay que identificar el asiento sobre el que la pareja realiza el acto sexual como un trono, al modo de los que ocupan las sendas esculturas desnudas y de bulto redondo de Albelda de Litera (Huesca). Un trono que enmarca la escena y que nos permite plantear dos hipótesis iconográficas, la de una unión sagrada o *hierogamia* o la de una escena de prostitución sagrada vinculada a Afrodita/Astarté.

Villaricos ha sido identificada de antiguo con el asentamiento cartaginés de Baria. Quizá la placa relivaria estuviera encastrada en algún desaparecido monumento funerario de la necrópolis próxima al poblado.

No hay que olvidar que de aquí procede la dama de Villaricos; exenta, desnuda y sentada en un trono.

J. D. H. G. / F. J. N. S.







LOS DIOSES:
AMAR TAMBIÉN
ES DIVINO

VENUS D'EMPÚRIES

Mármol de la isla de Paros

Siglo II a.C.

Neápolis de Empúries, L'Escala, Gerona

Alt.: 12,7 cm; anch.: 6,2 cm

Museu d'Arqueologia de Catalunya-Barcelona

Nº inventario: 2037

Figura femenina desnuda de pequeñas dimensiones, que pertenece al tipo «Afrodita», diosa de la belleza, el amor y la sexualidad. La figura aparece de pie, con el torso inclinado hacia adelante, apoyando el peso del cuerpo sobre la pierna izquierda. Le falta la cabeza, parte de ambos brazos y parte de las dos piernas. Cabe resaltar las redondeadas formas de los senos, la profundidad del ombligo y las sinuosas curvas del torso y de la cadera. El cuerpo muestra una perfecta anatomía y sentido del movimiento. Por su finura en la ejecución, y el delicado acabado, tiene gran semejanza con la Afrodita capitolina.

Es una obra de estilo clásico, seguramente copia de un original griego de la escuela de Praxíteles, y uno más de los muchos ejemplares similares que se realizaron en el período helenístico-romano.

BIBLIOGRAFÍA

Catálogo exposición *Deesses, Diosas, Goddesses* Barcelona, 2004, Museu d'Història de la Ciutat, p. 197, nº 99.

RICHTER, G., 1954: «Statues and Statuettes of Aphrodite: Fourth to second Century BC», *Catalogue of Greek Sculptures in the Metropolitan Museum of Art*. New York, Cambridge, Massachusetts, pp. 83-89.

BOSCH-GIMPERA, P., 1938: *L'Art Grec a Catalunya*. Barcelona.



T. L.

VENUS DE BADALONA

Mármol de Carrara (esculpido)

Época romana (siglo I d.C.)

Ciudad romana de *Baetulo* (Badalona)

Alt.: 28,5 cm

Museu de Badalona

Nº inventario: MB-3276

Pequeña escultura de mármol que representa a Afrodita, diosa de la belleza, del amor y de la fecundidad. Esta pieza del siglo I d.C. se encontró en las excavaciones realizadas en los años 1934-1936 en la zona llamada Clos de la Torre, en la ciudad romana de *Baetulo*, la actual Badalona. La pieza se encontró en el interior de la alcantarilla de una calle de la parte baja de la ciudad. Por su tamaño y topología podría haber decorado el peristilo de una casa noble de la ciudad.

La figura se apoya sobre la pierna izquierda y tendría ligeramente flexionada la rodilla derecha. Sobre el muslo derecho se conserva parte de una cola de un pez y en su espalda dos mechones de cabello. Es una escultura de factura muy cuidada y un modelado muy suave, producto evidente de un taller, posiblemente itálico, especializado en este tipo de piezas, inspiradas en la famosa Venus de Cirene, aunque ésta está inclinada hacia el lado contrario.

Por su belleza y calidad, la Venus de Badalona se ha convertido en el símbolo de la ciudad.

E. G. C.



FIGURA DE VENUS

Bronce

Siglos I-II d.C.

Desconocida

Alt.: 12,9 cm; anch.: 4,6 cm; prof.: 2,8 cm

Museu d'Arqueologia de Catalunya-Barcelona

Nº inventario: 5757

Escultura femenina trabajada con elegante estilo, aparece vestida con un trapo ligero que le cubre parcialmente el cuerpo, en la parte posterior de la cabeza lleva un pequeño casquete y el cabello, recogido en la nuca, le cae por el centro de la espalda, le faltan los dos pies.

Posible representación de Venus, antigua divinidad itálica que originariamente era protectora de jardines y huertos y de quienes los cuidaban. Su posterior asimilación a la diosa griega Afrodita en el siglo II a.C. hizo que pasara de un lugar secundario en el panteón a un primer plano con una personalidad propia y un sin fin de leyendas. Esta diosa, venerada oficialmente y de forma importante durante el Imperio romano, era la divinidad protectora de la belleza, de la fecundidad y del amor en su mayor expresión.



T. C. R.

TERRACOTA DE APOLO

Arcilla (moldeado)

Época romana (siglo I d.C.)

Ciudad romana de *Baetulo* (Badalona)

Alt.: 16,5 cm

Museu de Badalona

Nº inventario: MB-3656

Pequeña escultura de Apolo, dios del sol, la música, la poesía y la medicina, ya que controlaba las plagas y las epidemias. La figura tiene el cuerpo parcialmente cubierto con una piel, posiblemente de lobo, sujeta con una fíbula en su hombro derecho, ya que también era el protector de los pastores. Se le representa siempre como un joven alto y bello.

A la pieza le faltan la cabeza, los antebrazos y los pies, lo que nos permite observar la técnica de fabricación de la pieza a molde ya que por ambos lados podemos ver la línea de unión. El interior está vacío exceptuando las zonas de las piernas y los brazos.

La pieza se encontró en la parte baja de la ciudad romana de *Baetulo*, en lo que podrían ser unas viviendas próximas a la entrada principal a la ciudad, por la Vía Augusta.

BIBLIOGRAFÍA

COMAS, M., 2000: «La figura humana a Baetulo. Representacions en objectes quotidians», *Carrer dels Arbres* 11. Badalona: Museu de Badalona.

E. G. C.



VENUS DE *ILICI*

Mármol blanco

Siglos I a.C.-I d.C

La Alcudia de Elche

Alt.: 93 cm; anch.: 34 cm; prof.: 24 cm

Museo Arqueológico y de Historia de Elche «Alejandro Ramos Folqués»

Nº inventario: C00001 00000001

La Venus de *Illici* está esculpida en mármol blanco. De ella se ha conservado su cuerpo desnudo, desde el cuello a las rodillas, parte de su mano izquierda y su plinto con los pies de la diosa y con un delfín que se alza sobre unas ondulaciones que simbolizan las aguas y que desempeña la función de soporte lateral de la escultura, que se muestra apoyada en su pierna izquierda, con el brazo izquierdo pegado al cuerpo para ocultar el pubis con la mano mientras que dobla el otro brazo a la altura del pecho, como lo evidencian las marcas del pulgar en la línea inguinal derecha y de los otros cuatro dedos sobre el muslo, y las del pulgar en el seno izquierdo. Del peinado de sus cabellos ha conservado un mechón ondulante que desciende hasta el omóplato derecho y un rizo en la parte posterior del hombro.

Esta Venus debe relacionarse con algunos de los tipos «púdicos» creados a lo largo del Helenismo para representar a Afrodita y puede ser considerada como una obra romana que recoge las tradiciones artísticas derivadas de la Afrodita de Cnido, en las que, por los rizos del cabello caídos sobre su espalda, se puede insertar dentro de la tradición iconográfica procedente de la Afrodita capitolina. No obstante, su ordenación compositiva, resultado de su postura en descanso sobre la pierna izquierda, y su apoyo, el delfín y las olas de su plinto que aluden a la diosa que brota de las aguas del mar, como referencia a «la que ha surgido», Anadio-mene, remiten al modelo de la Venus de Médici.

La Venus de *Illici* fue descubierta por Alejandro Ramos Folqués, en el Sector 7-D del yacimiento arqueológico de La Al-

cludia, en el interior de un aljibe, de boca cilíndrica y nave con cubierta de bóveda de cañón, asociado a un edificio de época romana imperial, cuya importancia la acreditan los restos arquitectónicos descubiertos, en el que, tal vez, desempeñara una función estrictamente ornamental.

BIBLIOGRAFÍA

- RAMOS FOLQUÉS, A., 1933: «Nuevos descubrimientos en *Illici*», Archivo Español de Arte y Arqueología IX, p. 105.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R., 1975: La Ciudad Romana de *Illici*. Alicante.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. y RAMOS MOLINA, A., 1994: «El aljibe de Venus», Soc per a Elig. Elche, pp. 65-66.
- NOGUERA CELDRÁN, J. M., 2002: «La Venus de *Illici*», Littera scripta in honorem prof. Lope Pascual Martínez. Murcia, vol. 2, pp. 759-776.

R. R. F.



ESTATUA DE VENUS

Mármol blanco (quizá local)

Olivar de los García de Blanes, Mérida

Alt.: 1,56 m

Museo Nacional de Arte Romano

Nº inventario: CE08785, 7595 (nº de registro de entrada en propiedad, 25/04/1962)

Figura femenina desnuda que cubre parte de su cuerpo, de caderas para abajo, con un paño que se anuda en la parte frontal, se trata de Venus, diosa del amor y emblema de la belleza femenina. La iconografía es bastante usual en la estatuaria de Venus, que tapa púdicamente sus caderas y la zona sexual. Posiblemente representa el momento de su aseo personal, del que existen varias modalidades.

El peso del cuerpo parece descansar en su pierna derecha. Sobre los hombros caen mechones de cabello. En ambos lados tiene restos de algún aditamento desaparecido que completaba la figura.

T. N. B.



VENUS CON EROS

Mármol de grano medio blanco grisáceo con manchas grises
Mediados del siglo II d.C.

Tarragona, aunque no se conoce el lugar exacto

Alt.: 59 cm

Museo Nacional Arqueológico de Tarragona

Nº inventario: 436

El grupo se hallaba roto en muchos fragmentos que han sido actualmente unidos de nuevo, habiéndose añadido en yeso gran parte de la pierna derecha, el muslo izquierdo con la rodilla y una zona del manto de la Venus, así como la rodilla derecha del Eros. Faltan las cabezas y los hombros de ambos personajes. Asimismo han desaparecido los brazos y varios pliegues del manto de la divinidad al igual que el brazo, el ala y la pierna izquierdos del niño.

La diosa, que presenta la parte superior del tronco ligeramente inclinada hacia delante, se apoya sobre la pierna izquierda en tanto que tiene la contraria flexionada y algo echada hacia atrás, tocando el plinto únicamente con la punta del pie. El manto, ahora sólo parcialmente conservado, se desplegaba como una lámina de fondo sobre la que se destacaba el cuerpo desnudo. El trabajo del mármol se caracteriza por mostrar de una manera simplificada el movimiento plástico de la superficie y el dibujo de los pliegues.

Esta pieza es copia o variante de una de las muchas figuras de Afrodita de época helenística que, en un ademán de pudor, intentan ocultar su desnudez por medio del manto. Este motivo gozó de mucha popularidad en época romana, siendo frecuentemente reproducido y reelaborado. Son especialmente numerosas las esculturas que muestran a la divinidad sujetando con la mano el reborde del ropaje por encima del pubis, si bien aquí se da la particularidad de que éste permanece al descubierto en tanto que la tela solo toca el muslo izquierdo. La presencia de un eros es habitual en este tipo de representaciones, aunque existen muy pocas réplicas exactas al grupo de Tarragona.



BIBLIOGRAFÍA

- BALIL, A.: «Materiales para un Corpus de esculturas romanas del Conventus Tarraconensis (I)», *Archivo Español de Arqueología*. Madrid, núm. 34, p. 182, nº 3; BALIL, A.: «Esculturas romanas de la Península Ibérica V», *BSAA* 48, p. 125 s., nº 80.
- KOPPEL, E. M., 1985: *Die römischen Skulpturen von Tarraco*. Berlín 1985, p. 116, nº 179, lám. 80, 3-5.

E. M. K.

ESTATUILLA PRIÁPICA

Mármol blanco de grano fino

Siglos I-II d.C.

Obra de un taller local de *Tarraco* (Tarragona)

Alt.: 34 cm; anch.: 13 cm; prof.: 12,5 cm

Museo Nacional Arqueológico de Tarragona

Nº inventario: MNAT-518

Esculturilla marmórea de taller local, en la que se representa al dios Priápo en forma de falo totalmente vertical, que se yergue sobre pies de macho cabrío apoyados sobre un plinto. El falo presenta en su parte superior la cabeza; es de hombre maduro y barbado y en forma de glande, de modo que éste adopta una disposición de gorro, en la parte inferior, entre los pies, se muestran los genitales al modo típico en esta divinidad.

No se conocen réplicas de la pieza.

BIBLIOGRAFÍA

KOPPEL, E. M., 1985: *Die römischen Skulpturen von Tarraco*. *Deutsches Archäologisches Institut*. Berlin, p. 111, nº 167.

KOPPEL, E. M., 2006: «Phallus sculpté antropomorphe», Catálogo de la exposición *Tarraco, capitale de l'Hispania Citerior*, Musée Saint-Raymond de Toulouse. Toulouse, nº 80.



A. M. P. N.

TINTINNABULUM PRIÁPICO

Bronce

Siglo I a.C.

Tarragona

Alt.: 16 cm; anch.: 8 cm; prof.: 10 cm

Museo Nacional Arqueológico de Tarragona

Nº inventario: MNAT-542

Esculturilla de figura masculina semidesnuda, que representa sin duda a Priapo, el dios de la fecundidad. Exhibe la cabeza sin cabello sobre la que sobresale rota la anilla de suspensión; las piernas las presenta abiertas en actitud de caminar y entre ellas sobresale un gran falo, mientras en la mano derecha muestra sujeto un ungüentario o recipiente que suele usar para verter afrodisíacos sobre su miembro, como ilustran bien, por ejemplo, dos figurillas priápicas de Pompeya (en el Museo Nacional de Arqueología de Nápoles). Sus pies, testículos y pene también terminan con anillos, pudiendo ser utilizados para suspender lámparas. La obra sería, por tanto, el núcleo de una araña o lámpara de pie.

BIBLIOGRAFÍA

Catálogo de la exposición *Los bronces romanos en España*, Ministerio de Cultura. Madrid, 1990, p. 280, nº 220.

Catálogo de la exposición *Tarraco, capitale de l'Hispania Citerior*, Musée Saint-Raymond de Toulouse. Toulouse, 2006, nº 79.

A. M. P. N.



ESCULTURA DE PRÍAPO

Mármol

Marroquíes Bajos, Jaén

Siglo III

Alt.: 16,5 cm; anch. máx.: 6 cm; peso: 570 g

Museo de Jaén

Nº inventario: CE/DA04129

Fragmento escultórico marmóreo que representa un cuerpo masculino fragmentado a la altura del cuello. En el anverso se observa la figura con el torso cubierto y en posición oferente portando en el regazo atributos indeterminados, de los que han quedado una serie de orificios. El cuerpo inferior presenta la túnica abierta, a la altura del regazo, dejando al descubierto las piernas y órganos sexuales masculinos en posición erecta. En el reverso de la figura la túnica cubre el cuerpo en su totalidad y se observan pliegues de forma esquemática.

Iconográficamente se ha identificado con el dios de los jardines y tipológicamente se adscribe al llamado 'Anasyrma Typus' establecido por Megow, el cual se caracteriza por representar al dios con el halda levantado en donde recoge los frutos de la tierra, dejando al descubierto el miembro viril. En el Museo Arqueológico Nacional se conserva una pieza muy similar procedente de *Castulo*, Linares.

Apareció junto a otras tres esculturas y cerámica en el relleno de una piscina que ocuparía un lugar más o menos centralizado en la estructura de una vivienda privada de época romana en el denominado Cortijo de los Robles. Esta villa agrícola romana ocuparía unos 2500 m², dividida en dos zonas: una de equipamiento y producción con una prensa de aceite y vasijas de almacenamiento y otra, de vivienda urbana.



BIBLIOGRAFÍA

- BAENA DEL ALCÁZAR, L. y BELTRÁN FORTES, J., 2002: *Esculturas Romanas de la Provincia de Jaén*, Tabularium. Murcia, pp. 81-82, il. Lámina X.
- LÓPEZ MARCOS, A. y BAENA DEL ALCÁZAR, L., 2007: «Un retrato femenino Flavio en la villa romana del Cortijo de los Robles (Jaén)», *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, nº 8, pp. 161-164.
- AA.VV., 2008: Nueva museografía del Museo de Jaén, *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, Nº 10, pp. 137-139.

J. C. V. C.

ESCULTURA DE PRÍAPO

Piedra arenisca de Montjuic

Siglos II-III d.C.

Barcelona

Alt.: 207 cm; anch.: 76,5 cm; prof.: 78 cm

Museu d'Arqueologia de Catalunya-Barcelona

Nº inventario: 1161

Escultura monumental a la que le falta parte del torso y la cabeza, se trata de una obra provincial, esculpida en piedra arenisca de manera tosca y plana sobre todo en la parte posterior. Representa al dios Príapo de pie con la vestimenta subida y exhibiendo un enorme falo que sostiene un manto con flores y frutos.

Príapo era el gran dios de la ciudad griega asiática de Lámpsaco, se le atribuyen como padres Dionisos y Afrodita y se le representa como un personaje deforme con un enorme falo en erección. Deidad secundaria del panteón romano, su culto se difundió por Italia durante el helenismo y en época romana. Como dios de la fecundidad, formaba parte del séquito de Dionisio y tenía encomendada la fecundidad de los campos y de los rebaños, tutelaba la crianza de las abejas, el cultivo de la vid y la pesca, se le rendía culto en rituales nocturnos con sacrificios propiciatorios. Era protector de sus seguidores contra el «mal de ojo» y la envidia. Y también de los jardines donde se solían colocar sus imágenes itifálicas.

T. C. R.



CRÁTERA ÁTICA DE CAMPANA CON ESCENA DIONISÍACA

Cerámica ática de figuras rojas

375-350 a.C. (Pintor del Tirso Negro)

Poblado ibérico de la Loma del Escorial (Los Nietos, Cartagena)

Alt.: 37 cm; diám. boca: 35 cm

Museo Arqueológico Municipal de Cartagena

Nº inventario: 3684

¡oh señor!, recíbelo en esta ciudad, porque por muchas razones es grande y dicen de él, según he oído, que dio a los mortales la viña consoladora. Y donde no hay vino no hay amor ni ningún otro goce para los humanos.

(Eurípides, Bacantes)

La pieza pertenece a un conjunto de ocho cráteras áticas de figuras rojas encontradas en una misma habitación del poblado ibérico de la Loma del Escorial (Los Nietos, Cartagena). Muchas de estas piezas probablemente estuvieron depositadas sobre una estantería que fue derribada por el desplome de uno de los muros de la vivienda.

Mientras que el reverso es una escena propia de esta etapa helenística, esbozada con una técnica muy sumaria y esquemática, como los detalles anatómicos de los tres efebos en un ambiente de palestra, el anverso de la crátera desarrolla el argumento decorativo principal: una escena de *tíaso*, o cortejo que acompañaba al dios Dioniso, engendrado de los amores del soberano Zeus con la mortal Sêmele. Asomando en el centro de la escena, Dioniso, cortejado por una ménade y dos sátiros que plasman ese séquito o *tíaso*, entre las múltiples versiones dionisíacas, aquí se manifiesta como dios del vino e instigador de la locura ritual y el éxtasis. El dios, imberbe y con cabellos largos que se coronan con una diadema blanca de hojas de frutos, es reconocido por la vara o tirso que sujeta con su mano izquierda: un símbolo fálico exhi-

bido en las fiestas orgiásticas que se celebraban en su honor. Dioniso, divinidad desafiante a los principios de la razón tradicional, camina hacia la izquierda, donde una ménade, o quizá su compañera Ariadna, pintada en blanco y portando un gran pandero en una de sus manos, revela su estado de arrebato o delirio místico con la melena suelta y cabeza hacia atrás. La escena, que se desenvuelve en un terreno agreste, se completa en los extremos con esos dos sátiros, desnudos y tocados con diadema, leales compañeros de Dioniso uno, con los dos brazos levantados y con una cinta entre las manos, alentando el frenesí extásico de la danza ritual en la que está sumida la ménade, mientras que otro, situado a la derecha, sostiene con la mano izquierda una antorcha. En la escena, igualmente, observamos dos *rhyta*, o vasos de libaciones, su presencia, además de evocar que Dioniso es el dios que regala el vino al hombre, también, con su distintiva forma de cuerno el *rhyton*, aparece claramente urdido en la composición asociándolo a los órganos masculinos rectos de los sátiros y de Dioniso.

BIBLIOGRAFÍA

DARAKI, M^a., 2006: *Dioniso y la Diosa Tierra*. Madrid.

GARCÍA CANO, C. y GARCÍA CANO, J. M., 1992: «Cerámica ática del poblado ibérico de La Loma del Escorial (Los Nietos, Cartagena)», *Archivo Español de Arqueología* 65, pp. 3-32.

OTTO, W. F., 1997: *Dioniso: mito y culto*. Madrid.

BOARDMAN, J., 1976: *Eros en Grecia*. Madrid.

M. M. C.



CRÁTERA ÁTICA DE COLUMNAS

Técnica de figuras rojas. Pintor de Deepdene
C. 440 a.C.

Museo Arqueológico Nacional
Nº inventario: 32656

La escena representada muestra una parte del cortejo dionisiaco. En el centro aparece el personaje principal, el dios, Dioniso. Va tocado con una corona de hojas de hiedra y ataviado con amplia vestimenta, sobre la que cuelga una gran piel de leopardo. En su mano derecha porta un enorme *kantharos* con el que libar y beber durante la celebración de la fiesta. En la otra mano sostiene una rama de un árbol que vincula sus rituales con el mundo de la naturaleza. Está vuelto hacia una ménade que le sigue bailando. A su lado, un sátiro danzante, cuyo único elemento animal es la cola, se dirige hacia una segunda ménade. Ésta parece seguir el ritmo «festivo» de la composición y se aproxima al sátiro.

Ambas mujeres se cubren con pieles de leopardo sobre sus ropas como señal de prestigio, distinción y pertenencia al cortejo del dios Dioniso.

Una serie de animales salvajes en el labio del borde y un gran friso de hojas de hiedra enfrentadas en el cuello completan la imagen. A la vez que señalan que la acción se está produciendo en la indómita naturaleza.



J. M. G. C.

ARA CIRCULAR

Mármol blanco (quizá local)

Procede del teatro romano

Alt.: 66 cm

Museo Nacional de Arte Romano

Nº inventario: CE00647

Altar cilíndrico formado por dos piezas que unían por grapas de cola de milano, cuyas cajas son aún visibles. Decorado en bajorrelieve, la figura principal es una ménade danzante. Delante de esta figura iría otra (también con *thyrsos*), que es lo único que de ella se conserva, y detrás se aprecia el pie descalzo de una figura más.

La ménade va danzando y en su mano derecha porta el *thyrsos* y en la izquierda un objeto circular (pandero?) de gran tamaño. La figura avanza hacia su izquierda y viste peplos prendido en el hombro izquierdo, dejando ver el pecho derecho. Junto al hombro, también derecho, se aprecian algunos mechones de cabello sueltos. Las figuras compondrían un cortejo del dios Baco, formando una escena de procesión orgiástica.

Este tipo de altares eran frecuentes en la ornamentación de los teatros, especialmente en la zona del *pulpitum* y del jardín. Otros teatros hispanos, como Itálica o Cartagena, conservan altares similares a este emeritense.



BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA y BELLIDO, A., 1949: *Esculturas romanas de España y Portugal*, p. 410, nº 410, lám. 292.

NOGALES BASARRATE, T., 2002: *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania romana*, MNAR, Mérida, 29 de julio-13 de octubre, p. 196.

T. N. B.

FRAGMENTO DE *TERRA SIGILLATA* SUDGÁLICA CON ESCENA DE SÁTIRO Y MÉNADE

Cerámica

Épocas Flavia y Antonina (segunda mitad del siglo I-siglo II d.C.)

Casco urbano de Águilas. Excavación en c/ San Juan, 1

Anch.: 9 cm; alt.: 9 cm; gr.: 0,8 cm

Museo Arqueológico Municipal de Águilas

Nº inventario: MA 38

Fragmento de *terra sigillata* sudgálica decorada. Posible forma Dragendorf 37. Presenta barniz rojizo espeso y brillante de buena calidad. La pasta es rosácea con puntos blancos. Producida en el taller de la Graufesenque.

Decoración figurada en dos registros enmarcados, en la zona superior a base de ovas dobles y lengüetas terminadas en trilobulado; en la parte inferior con gallones enmarcados entre dos baquetones.

En el registro menor aparece la loba amamantando a Rómulo y Remo (trasunto de la fundación mítica de Roma).

El registro mayor presenta escena de marcado carácter erótico. Una pareja en *symplegma*, aquí en los preámbulos de la cópula.

Los protagonistas no son humanos, se trata de un sátiro y una ménade. Él, como siempre, itifálico, en actitud de caminar. La *nebris*, en él una piel de pantera relacionada con la

empresa guerrera de Dioniso en India, y con la que los sátiros cubren su cuerpo, vuela hacia atrás debido al movimiento, anudada por un extremo a su cuello. La desnudez provocada deja el enorme falo erecto al descubierto. Mientras camina sopla el aulós, la flauta doble frigia.

La figura de este espíritu de los bosques está sumamente simplificada. Ha perdido cualquier rasgo facial grotesco, así como sus orejas de burro, su larga cola de caballo o, a veces, más corta, de carnero y su corona de corimbos; pero es fácil de identificar por sus otros tres atributos *supra* citados: la *nebris*, el aulós y el desmesurado falo erguido.

Delante de él se encuentra estática una mujer, inclinada hacia delante en actitud de recoger algo del suelo. El alfarero ha señalado en ella los dos hemisferios de las nalgas; la cabeza, aunque totalmente desaparecida en este fragmento, sabemos que mira hacia atrás, para no perder de vista a su musical perseguidor. Atemorizada por el enorme tamaño del pene, intenta con su brazo derecho llevado hacia los glúteos evitar cualquier penetración en la forma conocida como *coitus a tergo* o quizá se pretenda anal. Los pechos están desnudos y su seno derecho está tan burdamente ubicado que parece más bien el hombro. Ella es una ménade, ese término que en griego significa mujer posesa y que aquí ha sido desprovista del tirso que la caracterizaría, de su vestido siempre abierto en sus laterales y de ese movimiento frenético al que daba lugar el arrebatamiento provocado por el *enthousiasmos* generado por Baco. No es necesario atributo alguno para identificarla como una ménade, contramodelo del sátiro, ya que toda mujer es por naturaleza alteridad.

El encuentro del sátiro y la ménade tiene autonomía propia, está fuera de la esfera de Dioniso. Para nada se alude al *thia-*

sos báquico. Ambos dejan a un lado la corte del dios y parecen llevar aquí una vida propia.

Este *symplegma* con sus variantes, debidas a veces a los cambios de punzones, es sobradamente conocido en el mundo romano. Tres ejemplos de ello pueden ser la copa de *terra sigillata* de Pompeya con número de inventario 11283; la copa sudgálica con sátiro itifálico tocando el aulós publicado en los años treinta por el padre Hermet y fechado a finales del siglo I d.C. o inicios de la II centuria, y los dos fragmentos de un mismo vaso de *terra sigillata* y la escena duplicada y enmarcada en metopas procedente de las excavaciones en Romegoux (Charente-Maritime), fabricado en la Graufesenque y datado en época de Domiciano.

F. J. N. S. / J. D. H. G



CABEZA DE SÁTIRO

Mármol de grano fino

Mediados del siglo II d.C.

Tarragona, en la calle Augusto 51.

Alt.: 24 cm

Museo Nacional Arqueológico de Tarragona

Nº inventario: 12257

Falta una parte de la zona izquierda de la cabeza y presenta diversos desperfectos en el pelo y rostro. Parece haber sido tratada después de su hallazgo, alisando la superficie de rotura y limpiando con ácido la totalidad de su superficie.

La cabeza juvenil se presenta de frente. El pelo, sobre el que lleva una corona vegetal, oculta la parte superior de las orejas puntiagudas y está estructurado en gruesos mechones desordenados separados entre sí por acanaladuras realizadas con el trépano. En la cara redonda y mofletuda destaca la nariz ancha y plana, así como la boca grande abierta en una amplia sonrisa, no alegre sino más bien forzada, que deja ver la fila superior de dientes. Las comisuras de los labios presentan profundos orificios, al igual que las fosas nasales.

Forma parte de un numeroso grupo de representaciones romanas de sátiro joven que se inspiran en un modelo creado en el helenismo tardío a finales del siglo II o en los inicios del I a.C. Las diversas réplicas muestran toda una serie de características comunes sin que por ello sean idénticas entre sí, puesto que se diferencian en los pormenores debido al estilo personal de cada copista y al momento en que fueron realizadas. El ejemplar de Tarragona puede ser datado a mediados del siglo II d.C.

BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA y BELLIDO, A., 1949: *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid, p. 102, nº 93, lám. 78.

KOPPEL, E. M., 1995: *Die römischen Skulpturen von Tarraco*. Berlin, p. 104, nº 150, lám. 67, 1-4; SCHOLL, A., 1995: *Die antiken Skulpturen in Farnborough Hall*. Mainz, p. 41, nota 1.

E. M. K



GRUPO ERÓTICO DE SILENO Y PANISCA

Mármol blanco

Tercer cuarto del siglo II d.C.

Procedencia desconocida; pertenecía a la colección de la familia Romero de Torres que pasó a ser propiedad de la Junta de Andalucía por compra.

Alt.: 24 cm

Nº inventario: Museo de Bellas Artes de Córdoba, Colección Romero de Torres

Sobre una piel de animal que sirve de alfombra, un sileno con una pierna extendida y otra algo levantada recibe el peso de una panisca que, en cuclillas, acerca su sexo al del sileno. La rareza de la pieza viene dada por la representación de una panisca, figura que sólo aparece de forma excepcional (Weiss, LIMC VIII, Suppl.) y más en vinculación erótica con sileno.

De algún modo asistimos a la materialización del *carpe diem* de Horacio representado por estos dos personajes de los que sólo se ha conservado la mitad inferior de los cuerpos y que, abortos en el acto que protagonizan, muestran sin pudor la conquista del amante justo en el momento de inicio de la acción.

Roma copió de Grecia el gusto por representar grupos de marcado carácter erótico en un formato menor al natural (*symplegmata*) que estaban por lo general protagonizados por personajes mitológicos del *thiasos* báquico como parte de programas ornamentales de ámbito doméstico que tienen el jardín como espacio natural de representación. La alegría de vivir forma parte del *otium* que tiene su natural referente en el ámbito doméstico, contrapuesto a conceptos más decorosos y ejemplarizantes representados por el *negotium* que tiene al espacio público y oficial de la ciudad como punto de encuentro.

BIBLIOGRAFÍA

- MÁRQUEZ C., 1997: «Artes decorativas en la Córdoba romana» *Anales de Arqueología Cordobesa* 8, pp. 69-93.
- ZANKER P., 2008: «Imágenes de la alegría de vivir. Un arte perdurable» Stephan Schröder, *Entre dioses y hombres. Esculturas clásicas del Albertinum de Dresde y el Museo del Prado*. Madrid, pp. 40-53.

C. M.



APLIQUE CON REPRESENTACIÓN EN RELIEVE DEL MITO DE LEDA Y EL CISNE

Cerámica

Siglo I d.C.

Casco urbano de Águilas. Excavación en c/ San Juan, 1 (Águilas)

Diám.: 11 cm; gr.: 1,5 cm

Museo Arqueológico Municipal de Águilas

Nº inventario: MA 32

Disco producido en cerámica con el cuerpo compacto y duro, la arcilla es muy depurada y de color marrón claro. La pieza se realiza a molde. En el anverso presenta una escena en relieve. En el reverso presenta cinco ondulaciones concéntricas, posiblemente realizadas como sistema de sujeción para poder adherirse a las paredes de un gran contenedor de cerámica. La pieza está restaurada. Se ha utilizado como modelo para completar la escena representada, una lucerna de volutas del siglo I d.C. que se encuentra en el British Museum y que presenta idéntica iconografía.

La escena en relieve del anverso representa el mito de Leda y el Cisne, siendo éste asistido por un pequeño Cupido. En la mitología griega Leda era hija de Testio y esposa de Tindáreo de Esparta. Es una de las amantes humanas de Zeus.

Leda fue violada por Zeus transformado en cisne tras fingir ser perseguido por un águila. Esa misma noche yació con su esposo Tindáreo. Como consecuencia puso dos huevos de los que nacieron cuatro hijos: Helena y Pólux, que son inmortales y se suponen hijos de Zeus, y Clitemnestra y Cástor, que son mortales y se suponen hijos de Tindáreo. Sin embargo se considera a Pólux y a Castor gemelos que se conocen como los Dioscuros.

J. D. H. G.



COPA

Arcilla

Procede de la alcazaba, Mérida (Badajoz): cata 2, capa 14.

Excavaciones, 1986

Alt.: 7,8 cm; anch. máx.: 8,4 cm

Museo Nacional de Arte Romano

Nº inventario: DO34014

Cuatro fragmentos pegados de copa decorada en *terra sigillata* itálica. Borde recortado con bisel plano al exterior. Cuerpo de tendencia acampanada. Decorado con una línea de perlas y ovas bajo las que aparece un *symplegma* que muestra el idilio entre Eros y Psique dentro del conocido como Zyklus-XIV. No conserva sello pero se atribuye a la producción de *M Perennius*. En el almacén de piezas pequeñas del MNAR se encuentran otros fragmentos correspondientes al pie y borde de la pieza.

BIBLIOGRAFÍA

PÉREZ OUTEIRIÑO, B., 1990: «Sellos de alfarero en Terra sigillata itálica encontrados en Mérida», *Cuadernos emeritenses* 3, p. 128.

JEREZ LINDE, J. M., 2000: «Eros y Psique en un fragmento de T.S. Aretina del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida», *Anas* 13, pp. 89-100.

JEREZ LINDE, J. M., 2005: «Terra sigillata itálica del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida», *Cuadernos emeritenses* 29, pp. 22, 23. lám II 5^a.



T. N. B.





LOS HOMBRES:
EL SEXO SIN PECADO

PENDIENTE AMULETO/TALISMÁN FÁLICO

Oro

Siglo I a.C.-I d.C.

Libisosa/cerro del castillo, Lezuza (Albacete)

Alt. máx.: 0,65 cm; long. máx.: 1,8 cm; gr. máx.: 0,15 cm;

peso: 0,5 g

Museo Arqueológico Municipal de Elda

Nº inventario: s/n



Fino y diminuto pendiente con pequeña anilla de suspensión en su parte superior, con forma de falo estilizado en cuya punta se indica el glande y hacia la parte posterior e inferior los testículos, además de un elemento a losange en el extremo final, quizás a modo de alas, pues son muy típicas de este tipo de objetos. Piezas de este tipo son bien conocidas entre los hallazgos producidos en Pompeya, pero el paralelo más próximo se puede observar en otro objeto similar expuesto en el ARQVA, en Cartagena. Este tipo de amuleto, mejor talismán, son usados muy habitualmente en la cultura romana para ahuyentar a las potencias malignas, en general, y al mal de ojo en particular, y debe asociarse al *fascinum*. La pieza fue un hallazgo esporádico de superficie, ocurrido a comienzos de los años ochenta del pasado siglo.

A. M. P. N.

AMULETO FÁLICO DE LA ALCUDIA DE ELCHE

Hueso

Segunda mitad del siglo III a.C.

Excavaciones realizadas en 1942 en el sector 3-F de La Alcudia de Elche

Alt.: 2,7 cm; anch.: 2,6 cm; prof.: 0,95 cm

Centro de Interpretación de La Alcudia de Elche

Nº inventario: LA-1630

Amuleto fálico tallado en hueso con perforación transversal para ser utilizado como colgante.

En él están representados los órganos genitales masculinos, pene y testículos, en un modelo de altorrelieve que deja plana la parte dorsal de la pieza.

El trabajo técnico de la pieza es de gran calidad, tanto en su tallado como en su pulido final. El autor ha mezclado el realismo en la composición con el esquematismo en el diseño. El vello púbico está representado de una forma excesivamente geométrica, y utilizado como remate de la pieza en el lugar por donde ha sido perforada transversalmente para dotarla de un cordón para ser colgada.

BIBLIOGRAFÍA

RAMOS FOLQUÉS, A., 1953: «Hallazgos cerámicos y algunas consideraciones sobre el origen de ciertos temas», *Archivo Español de Arqueología* LII. Madrid, pp. 328-335.

RAMOS FOLQUÉS, A., 1955: *Vestigios cartagineses en La Alcudia de Elche*.

I Congreso arqueológico del Marruecos Español (Tetuán, 1953). Tetuán, pp. 303-307.

RAMOS FERNÁNDEZ, R., 1969: «Amuletos de tipo púnico descubiertos en La Alcudia de Elche», *Instituto de Estudios Alicantinos* 2. Alicante, pp. 37-44.



A. R. M

AMULETO FÁLICO

Hueso (cortado y pulido)

Época romana (siglo I d.C.)

Ciudad romana de *Baetulo* (Badalona)

Long.: 3,5 cm; anch.: 1 cm

Museu de Badalona

Nº inventario: MB-3697

Amuleto fálico con un agujero central. Aunque siempre se había pensado que era un colgante, estudios recientes consideran que, debido al tamaño y la centralidad del orificio, podría tratarse de una especie de aguja de ruleta, que se haría girar en algún juego de azar.



E. G. C.

AMULETO FÁLICO

Hueso tallado

Siglos I-II d.C.

Poblado de Castellar de Meca (Ayora, Valencia)

Long.: 5,5 cm; anch. máx.: 2,3 cm

Colección particular

Sin inventariar

Pequeño amuleto plano, perteneciente al grupo denominado «amuletos simples de frente». Sólo presenta una de sus dos caras tallada, mientras que la otra es totalmente lisa. En ella aparecen representados de forma muy esquemática los genitales masculinos, una perforación circular enmarcada por dos líneas paralelas incisas y otra, que delimita el glande redondeado.

Seguramente procede de un taller meseteño, en base a los paralelismos morfológicos existentes con el ejemplar que nos ocupa.

Este tipo de objetos están asociados al culto de *Liber Pater* dados sus atributos como generador de fertilidad y vida y a los rituales ligados a la reproducción, celebrados el 17 de marzo, las *Liberalia*. También serían una ofrenda frecuente en los santuarios dedicados al dios para propiciar la fertilidad ya sea humana, animal o vegetal. La imagen del falo también puede relacionarse con los objetos capaces de alejar el *fascinum* o mal de ojo.



V. P. P.

TALISMÁN FÁLICO O JUEGO DE RULETA

Hueso

Romano

Long.: 6,1 cm; alt.: 1,7 cm; gr.: 0,9 cm

Museo Nacional Arqueológico de Tarragona

Nº inventario: MNAT-CM-88-27

Aunque son menos numerosos que los de bronce, los talismanes fállicos en hueso son sobradamente conocidos en la cultura romana.

Éste de Tarragona presenta falo hacia su derecha e higa al sentido contrario.

El prepucio, retraído por la erección del falo, ha sido indicado por dos líneas incisas paralelas que lo rodean en todo su diámetro, marcando así también el glande. En el extremo distal izquierdo, el gesto sexual de la higa o representación del falo y la vagina en *symplegma*. Los testículos están centrados en la pieza y ésta presenta una perforación central.

Si bien es indiscutible que falo e higa son los signos apotropáicos más eficaces contra el *fascinum*, la perforación de esta pieza nos recuerda otras semejantes, de hueso o de bronce, que empiezan a ser consideradas como agujas de un desconocido juego de ruleta. El orificio vertical permitiría la introducción de un vástago o eje sobre el que girar en un juego de azar.



F. J. N. S.

FALO

Hueso y metal

Siglos I-II d.C.

C/ Dr. Chavarría, Calahorra (La Rioja). B5, nº 526. 1999

Alt.: 6,5 cm; anch.: 1,8 cm; prof.: 0,8 cm

Museo de La Rioja

Nº inventario: 13.175

Objeto que representa un pene elaborado en hueso que conserva en su extremo distal adherencias de escoria de hierro y restos de una lámina de bronce de 13 mm de ancho y 2 mm de espesor que tal vez recubría el objeto en este apéndice. El cuerpo o tronco del falo, de sección cilíndrica, está ligeramente arqueado hacia arriba, mostrando mayor diámetro en el extremo distal, y se aguza paulatinamente hacia el extremo proximal, culminado en el glande. La cara ventral del pene presenta una incisión profunda, casi una acanaladura, que mide 3 mm de ancho y atraviesa prácticamente la pieza, con función indeterminada. El surco del glande está esbozado mediante cuatro ligeras incisiones horizontales, dos a cada lado, y una circular, realizadas someramente con un punzón.

Pudiera tratarse de un amuleto fálico, realizado toscamente, del que no se ha hallado elemento de sujeción, tal vez una anilla que pudo estar soldada a la lámina de bronce. Esta pieza representa el gusto de la sociedad romana por estas manifestaciones eróticas, con la simbología presente en otras piezas metálicas.

BIBLIOGRAFÍA

TUDANCA CASERO, J. M. y LÓPEZ DE CALLE, C., 2000: «Evidencias de incendio y abandono en el sector norte de la ciudad altoimperial», *Estrato* 11, p. 47 y p. 49, lám. 6.

J. A. T. M.



COLGANTE FÁLICO

Bronce romano

Siglos I-IV d.C.

Complutum (Alcalá de Henares)

Long.: 3,2 cm; alt.: 2,4 cm; anch.: 1,6 cm

Ayuntamiento de Alcalá de Henares

Nº inventario: 11.356

Se trata de un colgante fálico de bronce. Tiene una anilla en su parte superior, que se emplea para colgarlo de una cinta o una cadena. A la vez, en su parte inferior presenta un pequeño pie en forma de dos testículos, que sirven para colocarlo de manera estable sobre una superficie plana. Los dos testículos «reales» están claramente representados en la base del falo, así como el glande en el extremo opuesto.

Los adornos y complementos de vestir de bronce son una de las producciones más abundantes de la metalistería romana. Existía una floreciente artesanía que empleaba principalmente aleaciones cuaternarias de cobre, estaño, plomo y cinc (aunque nuestra pieza no ha sido sometida a análisis metalográficos para confirmar este extremo). En concreto, este colgante era un adorno que se llevaría colgado del cuello, y que tendría una función benéfica para el usuario: la atracción de la buena suerte y la abundancia.



S. R. / A. L. S.

AMULETO FÁLICO

Bronce fundido

Rambla de Santa Eulalia, Mérida, de zona de necrópolis, formaría parte de un ajuar funerario.

Alt.: 6,4 cm; anch. máx.: 9,5 cm

Museo Nacional de Arte Romano

Nº inventario: CE00205

Amuleto fálico elaborado todo en una pieza fundida de bronce, en forma de media luna. Lleva un falo en un extremo y la mano haciendo la «higa» en el otro, entre ambos motivos, en la parte inferior, cuelga un falo completo. La zona superior posee una anilla de suspensión, desde donde se colgaría.

Este tipo de obras poseían un carácter apotropaico, es decir de protección de su poseedor. Los símbolos genitales se asocian a la fecundidad y magia en el mundo antiguo.

BIBLIOGRAFÍA

BARRERA ANTÓN, J. L. de la y VELÁZQUEZ JIMÉNEZ, A, 1988:
«Amuletos romanos de Mérida», *Homenaje a Samuel de los Santos*, pp. 211-214.

T. N. B.



AMULETO FÁLICO

Bronce fundido

Procede de zona de necrópolis, formaría parte de un ajuar funerario.

Alt.: 6,5 cm; anch. máx.: 7,6 cm

Museo Nacional de Arte Romano

Nº inventario: CE00206

Amuleto fálico, elaborado en una pieza de fundición, pero compuesto por varios elementos; en la parte superior presenta una argolla de suspensión y en la inferior, los órganos genitales masculinos. En su zona media lleva dos grandes oquedades circulares, que recuerdan dos grandes cuencas oculares y unas alas en sus extremos.

Esta tipología de objetos de ajuar funerario está en estrecha relación con la protección de su poseedor, dentro de las más hondas creencias y supersticiones del mundo antiguo.

BIBLIOGRAFÍA

BARRERA ANTÓN, J. L. de la y VELÁZQUEZ JIMÉNEZ, A., 1988:

«Amuletos romanos de Mérida», *Homenaje a Samuel de los Santos*, pp. 211-214.



T. N. B.

AMULETO FÁLICO

Bronce fundido

Campo de Deportes, Mérida (Badajoz)

Alt.: 5 cm; anch.: 6,5 cm; peso: 28 g

Museo Nacional de Arte Romano

Nº inventario: CE06635

Amuleto fálico compuesto, como los anteriores, por varios elementos; a partir de la argolla superior de suspensión van dos brazos extendidos, el uno ejercitando "la higa", el gesto llamado de mano impúdica, y en el otro un falo cumpliendo la función de mano. La "túnica manicata" que lo viste consta de una parte central con dos pliegues que, partiendo de la parte baja de la argolla de suspensión que hace las veces de cabeza, caen en forma recta para descansar bajo las axilas. Las mangas se han señalado mediante dos abultamientos rectangulares a la altura de las muñecas. En su parte media el miembro viril en forma de triángulos isósceles se incurva hacia uno de los extremos.

BIBLIOGRAFÍA

BARRERA ANTÓN, J. L. de la y VELÁZQUEZ JIMÉNEZ, A., 1988:
«Amuletos romanos de Mérida», *Homenaje a Samuel de los Santos*, pp. 211-214.

T. N. B.



AMULETO FÁLICO

Bronce

Siglo IV d.C.

Casco urbano de Águilas (Murcia). Excavación en c/ conde Aranda, 4

Alt.: 4,6 cm; anch. máx.: 6,2 cm; diám. anillo: 1,3 cm

Museo Arqueológico Municipal de Águilas

Nº inventario: MA 282

Estos amuletos fállicos son propios del culto a Príapo y poseen propiedades profilácticas (preservan de la enfermedad) y favorecen la fecundidad.

Este tipo de amuleto pertenece al tipo *cum scroto pubeque*. En la parte superior tiene una anilla para llevarlo colgado. En la parte inferior se aprecia un falo no erecto con su escroto, sobre el mismo unas líneas oblicuas marcan el pubis. A ambos lados aparece, por un lado, un falo erecto con el glande muy marcado. En el lado opuesto aparece una mano haciendo la «higa», gesto que consistía en cerrar la extremidad derecha, dejando sobresalir entre los dedos medio e índice el pulgar, en nuestro caso insinuado. Esta forma se generaliza y representa el coito, uniendo los órganos sexuales masculinos, fáciles de representar, con los femeninos, difíciles de realizar en tres dimensiones.



J. D. H. G.

AMULETO FÁLICO

Bronce

Finales siglo I d.C. - II d.C.

Yacimiento romano de *Vareia*, Logroño (La Rioja). VAR II. 1980

Alt.: 3,3 cm; anch.: 0,7 cm; prof.: 0,2 cm

Museo de La Rioja

Nº inventario: 9527

Pequeño amuleto metálico que consta de un brazo extendido y algo arqueado, con fuste de sección cuadrada, que muestra en un extremo un falo mínimamente esbozado, mientras que el extremo contrario exhibe una mano de dedos muy estilizados y apuntados, representando el símbolo apotropaico de la «higa» (*fica*). En el centro de la pieza están dispuestos los testículos, someramente tallados. La parte inferior del vástago conserva una anilla de suspensión longitudinal, con un diámetro de 9 mm, que serviría para colgar el objeto. Pertenece a la serie de falos vistos de perfil (Tipo Roland nº 2).

Se trata de un tipo simple y muy extendido en todo el Imperio romano, que probablemente se llevaba colgado al cuello de una cadena, o tal vez en un brazo o la pierna (Schröder), para proporcionar buena suerte a los que lo portaban, y garantizarles protección frente a los hechizos y el mal de ojo.



BIBLIOGRAFÍA

- GALVE IZQUIERDO, M. P., 1983: «El amuleto fálico con cabeza de toro de Varea (La Rioja)», *Caesaraugusta* 57-58, p. 114 y p. 116 (lám. I).
- SCHRÖEDER, S. F., 1994: «Manifestaciones artísticas 2. Escultura, bronce y terracotas» *Historia de la ciudad de Logroño*, I. Logroño p. 254.
- DEL HOYO, J. y VÁZQUEZ HOYS, A. M^a., 1996: «Clasificación funcional y formal de amuletos fálicos en Hispania», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, t. 9. pp. 441-466. Fig. No c.
- HERAS Y MARTÍNEZ, C. M., 1997: «Objetos en el yacimiento romano de Vareia: bronce médicos y de adorno personal», *Estrato* 8, p. 16, nº B-01.

J. A. T. M.

AMULETO (SENOS)

Bronce

Siglos I-III d.C.

Hallado en *Lancia* (Villasabariego, León)

Alt.: 4,4 cm

Museo de León

Nº inventario: 844

Interpretado antaño como amuleto genital masculino que representaría los testículos, la presencia de sendos pezones, que rematan las esferas que cuelgan de la argolla de suspensión, parece situarnos más bien ante un símbolo femenino. Este colgante estaría, por tanto, destinado a invocar bienes fecundatorios, relativos a la capacidad genésica y nutricia, distintos (incluso en caso de tratarse de los genitales masculinos) a los de la protección apotropaica contra el *fascinum* o mal de ojo que propicia la presencia del falo.

BIBLIOGRAFÍA

VV.AA., 1999: *Hombres sagrados, dioses humanos*, pp. 266 y 267.

L. G. L.



COLGANTE CON REPRESENTACIÓN DE GENITALES MASCULINOS

Bronce

Siglos I-II d.C.

C/ San Antonio el Pobre, nº 8 (Cartagena)

Alt.: 4 cm; anch.: 2,5 cm

Centro de Interpretación del *Augusteum* (Cartagena)

Museo Arqueológico Municipal de Cartagena

Nº inventario: 4213

Este es Fascinus, que moró en Roma antes que cualquier otro dios, antes incluso que Júpiter o Hércules.
(S. Saylor, Roma)

Pequeña placa de forma bitroncocónica. En la zona superior, una serie de incisiones enfatizan el vello púbico, mientras que en la parte inferior queda acentuado el paquete testicular. El miembro viril aparece en estado de reposo.

El culto al falo, con una patente base religiosa, gozaba en Roma de una forma casi institucional conocida como *Fascinum*, –si bien también significa «mala suerte, mal de ojo»–, llegándose a convertir en un símbolo que, en determinadas ocasiones, era exhibido públicamente. El uso de su imagen con fin apotropaico, o protector, para obrar la *fascinatio* que ahuyentara a los espíritus malignos, era habitual en muchos lugares. Sin embargo, también derivó a un uso personal o íntimo, como protección mágica para apartar y neutralizar las miradas fascinadora, o malas influencias, lo que hizo del *fascinum* un sinónimo del genérico *amuletum*, por lo que llegó a ser muy habitual llevar figuritas de bronce con forma de falo suspendidas del cuello con una correa de cuero.

Según Varrón (*De lingua latina*, VII, 97), su uso era más frecuente entre los niños, quienes acostumbraban a llevarlos hasta la adolescencia. Aunque también se lo colocaban al-



gunas mujeres tanto como garantía de fecundidad, pues se suponía que el mal de ojo provocaba esterilidad, como para proteger durante el embarazo a la criatura en gestación de las malas artes de un enemigo potencial o del *fascinator*, gafe portador de mala suerte.

BIBLIOGRAFÍA

- DEL HOYO, J. y VÁZQUEZ HOYS, A. M., 1996: «Clasificación funcional y formal de amuletos fálicos en Hispania», *Espacio, Tiempo y Forma, serie I, Historia Antigua*, t. 9, pp. 441-466.
- ROBERT, J.-N., 1999: *Eros Romano: sexo y moral en La Roma Antigua*. Editorial Complutense. Madrid.
- SAYLOR, S., 2008: *Roma: la novela de la antigua Roma*. Madrid.

M. M. C.

PINTURA DE FALO

Estuco. Decoración mural

Fines del siglo I d.C. - principios del II d.C.

C/ San Antonio el Pobre, nº 8 (Cartagena)

Alt.: 87 cm; anch.: 87 cm

Museo Arqueológico Municipal de Cartagena

Nº inventario: 4216

Socorre, oh Priapo, esta parte de mi cuerpo de la que tú mismo, padre, pareces parte, que si ella se salva sin amputación, te ofrendaré en exvoto una verga pintada completamente igual y del mismo color que la tú has curado

(Priapeos, 37)

Fragmento de un panel perteneciente a la decoración mural tal vez de una *domus* de *Carthago Nova*. La pintura, que se hallaba en uno de los pilares de la vivienda, representa sobre fondo blanco un falo en color rojo, de unos 30 cm de longitud y perfilado en negro, alrededor se observan algunos motivos incisos. El motivo del falo, tal vez asunto central de la decoración del panel que adornaba el pilar, aparece enmarcado por una banda roja de unos 2 cm de ancho y otra negra más fina, de 0,5 cm aproximadamente.

Al tratarse de una excavación parcial, en un contexto de arqueología urbana, es problemático ubicar este elemento decorativo en un ambiente espacial concreto de la vivienda en la que se encontró. No obstante, era usual encontrar el motivo del falo, representación del dios *Fascinus*, en las entradas o muros de las viviendas como protector del hogar frente al mal agüero y espanto de ladrones, aunque también era muy habitual en las entradas de los jardines para alejar a los pájaros. En este caso, sin embargo, el órgano masculino aparece representado en fase eyaculatoria. Lejos de cualquier consideración obscena, hay que tener en cuenta que la naturaleza popular de la religión antigua y, sobre todo, el culto a divinidades protectoras, transitaba desde expresiones de exaltada espiritualidad pasando por un positivo fomento de la sensualidad hasta un cierto utilitarismo, en absoluta dis-

cordancia con la ética cristiana que vendría a asentarse luego. La emisión de esperma, fluido fecundador y generador de vida, convertiría pues a esta representación del falo en símbolo de la naturaleza creadora o encarnación del poder fecundante tal vez con la finalidad de propiciar y estimular la fertilidad femenina. Además, es revelador que también del mismo ambiente arqueológico procede un amuleto fálico lo que acreditaría una especial veneración o protagonismo a *Fascinus* dentro de este espacio, tal vez doméstico.

BIBLIOGRAFÍA

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, C., 2005: *Arte y erotismo en el mundo clásico*. Madrid.

Priapeos. Grafitos amatorios pompeyanos. La velada de la Fiesta de Venus. Reposiano: El concúbite de Marte y Venus. Ausonio: Centón nupcial. Introducción, traducción y notas de E. Montero, revisada por M.C. Díaz y Díaz. Biblioteca Clásica Gredos, 41. Madrid, 1981.

M. M. C.



JARRA CON CUATRO ASAS Y VERTEDOR DECORADO CON FALO

Cerámica

Mediados del siglo I d.C.

Procedencia desconocida

Alt.: 29,5 cm; diám. boca: 9,5 cm; diám. base: 8 cm

Museo Nacional Arqueológico de Tarragona

Nº inventario: MNAT-PME-396-6

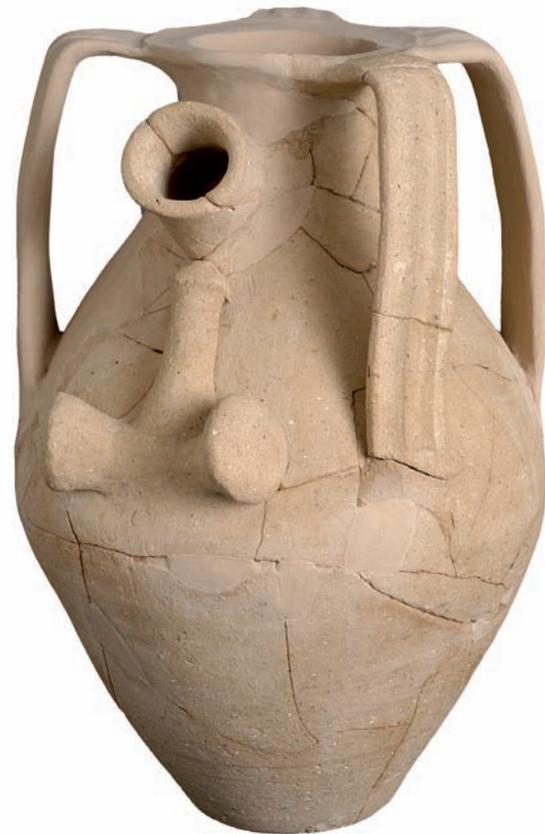
Jarra de cuatro asas que parten del labio y se unen al galbo. Pico vertedor cilíndrico. En sus paredes no se observa decoración alguna excepto falo y testículos plásticos bajo el escanciador.

Este tipo de contenedores de líquido del que se conocen al menos una docena no debemos asociarlo al consumo de mesa.

Abundantes estudios inciden en que debe entenderse como parte del *instrumentum domesticum* asociado a algún ritual propioceptivo. La investigación apunta hacia al culto a *Liber Pater*, el dios que daba nombre a las fiestas de las Liberalias (17 de marzo) y que también participaba en las *Vinalia* y en las *Meditrinalias*.

Los rituales vinculados a su culto se reducían al espacio germinativo, buscando siempre la feracidad del territorio y la continuidad de la sociedad. No podemos olvidar que este dios, asociado con posterioridad a Baco, era el que proporcionaba en el imaginario colectivo los frutos húmedos y también la viña. Eran seguidores suyos especialmente los campesinos, que buscaban en sus ofrendas la multiplicación de la siembra.

Y por qué no, también podemos considerar esta representación fálica como un elemento protector contra el *fascinum*, el mal de ojo tan temido por los romanos. Así los líquidos contenidos en esta jarra, casi probablemente vino, estarían



protegidos de la putrefacción y contaminación por la presencia del falo aplicado.

Ejemplos conocidos son la jarra de *terra sigillata* hispánica brillante de *Complutum* con decoración fálica y número de inventario 1939, fechada en el siglo III, y otra misma jarra compañera de ésta y número de inventario 2103, con data siglos II-III; el olpe romano de tradición ibérica de Alhama de Murcia con decoraciones plásticas y también pintadas de falos y número de inventario MABALH 5/2005, o la jarra de cerámica pintada y decoración fálica aplicada de La Vega (Balazote, Albacete) con número de inventario CE008014, datada entre los siglos I-II d.C.

F. J. N. S

JARRA CON LA BOCA SELLADA Y CON DECORACIONES FÁLICAS

Cerámica, *terra sigillata* hispánica brillante (TSHB)

Siglo III d.C.

Complutum (Alcalá de Henares)

Alt. total: 22,5 cm; diám.: 15,5 cm

Ayuntamiento de Alcalá de Henares

Nº inventario: 1939

Jarra de perfil con forma de pera, con tres asas unidas al labio y a la carena. En los hombros recibe una decoración consistente en una serie de ocho falos impresos, que alternan la posición casi horizontal con la casi vertical. Como es propio de la TSHB, tiene un típico barniz ocre, en este caso de muy buena calidad, mediante el que se consigue el reflejo dorado, con importantes irregularidades en forma de grandes manchas de color castaño grisáceo, que forman parte del acabado final que el ceramista ha proporcionado a la jarra. La boca está sellada con una argamasa con base de cal.

Hasta hace pocos años se consideraba que la TSHB era una producción tardía, que se fabricaba en *Hispania* por imitación de otro tipo de cerámicas, la Clara B, producidas principalmente en la Galia. Por el contrario hoy sabemos que se trataba de una categoría original hispana, fabricada y distribuida desde finales del siglo I d.C. sobre todo en la Meseta. Esta pieza debía asociarse de algún modo con la 2103. Probablemente la decoración fálica era una referencia a los contenidos: líquidos relacionados con la abundancia, la prosperidad, la buena suerte, que no podemos precisar. Especial interés reviste en este caso la presencia del sello que protege el contenido.

S. R. / A. L. S.



OLPE ROMANO DE TRADICIÓN IBÉRICA

Cerámica con decoración pintada y aplicada
Siglos II-III d.C.
Villa romana de la Casa de Martín Rodríguez (La Costera, Alhama de Murcia)
Alt.: 31 cm; diám. base: 8 cm; diám. boca: 10,3 cm
Museo Arqueológico de Los Baños de Alhama
Nº inventario: MABALH 5/2005

El singular olpe romano de tradición ibérica de Alhama de Murcia corresponde a la forma 19 de la tipología de Abascal Palazón y fue recuperado en la villa romana de la Casa de Martín Rodríguez, al pie de la Sierra de Carrascoy.

Su tipología presenta un cuello divergente que enlaza suavemente con el cuerpo, de perfil ovoide, terminando en una base simple de umbo central; tiene un asa vertical con acanaladura central que presenta un apoyo en la parte superior de la misma, quizá de tipo funcional a la vez que decorativo.

Su decoración ocupa dos zonas: el galbo decorado con motivos geométricos de líneas y bandas hasta el arranque del cuello y en éste, el motivo principal: un falo erecto, que refleja con gran detalle el atributo masculino y se va repitiendo de dos formas: pintado y aplicado. Ejemplos de ello tenemos en numerosas piezas documentadas en el valle del Ebro, La Rioja, León o Segóbriga, en las que los falos no cubren todo el vaso y se limitan a uno, tres o cinco, al contrario de la profusa decoración de la pieza de Alhama.

Los motivos secundarios que complementan la representación itifálica son los que denominamos «racimo», que aparece colgado o brotando del motivo principal, y se compone de puntos o trazos horizontales, de diferente longitud, que rodean a este último y llegan hasta el borde.

El motivo decorativo tiene una especial relación con los cultos fálicos en la Antigüedad relacionados con el dios Príapo y su carácter apotropaico, aludiendo a la fertilidad y a la importante

función protectora y benefactora sobre los campos, viñedos, caminos, ciudades, calles o actividades comerciales.

El sentido ritual de estos vasos relacionados con fiestas públicas o actos de culto privados, en los que vino y símbolos de la fecundidad estuvieran unidos y relacionados con una deidad concreta, habría que vincularlos a Baco, por lo que estos vasos estarían funcionalmente dentro del *instrumentum domesticum*, destinados a la contención y servicio de líquidos, entre los que el vino sería uno de los principales, en nuestro caso si además consideramos e interpretamos que la decoración vegetal puedan ser racimos de uva.

El contexto arqueológico del hallazgo viene dado por un conjunto de *villae* alineadas paralelamente al río Guadalentín cuyos materiales se enmarcan cronológicamente entre los siglos I y III d.C., y que nos confirman una temprana romanización de la zona, en relación con las importantes *Thermae* de Alhama de Murcia construidas aprovechando los manantiales salutíferos que brotaban al pie del cerro del castillo. Resulta clara, además, la importancia de la fertilidad de los campos como condición para la existencia y pervivencia de habitats agrarios, tipo *villae*, de los que encontramos varios ejemplos distribuidos en la margen derecha del río Guadalentín: Venta Aledo, El Puntal y el Puntal Viejo, en la pedanía de Cañadas; Casa de Martín Rodríguez (lugar del hallazgo) y Torre de Inchola, en la pedanía de La Costera; y La Pita, en la pedanía del Cañarico.



Museo de los Baños.
Alhama de Murcia.

BIBLIOGRAFÍA

ABASCAL PALAZÓN, J. M., 1986: *La cerámica pintada romana de tradición indígena en la Península Ibérica: Centros de Producción, comercio y tipología*. Madrid.

BAÑOS SERRANO, J., 1991-1992: «Un olpe romano de tradición ibérica en Alhama de Murcia», *Anales de Prehistoria y Arqueología* 7-8. Murcia, pp. 163-171. Esta singular pieza fue recuperada en 1989, por don Sebastián Martínez Aledo, en el paraje de la Casa de Martín Rodríguez de La Costera, después de unas fuertes lluvias que provocaron el abarrancamiento de la zona.

BAÑOS SERRANO J., 2005: «La singularidad del olpe de Alhama de Murcia. Cultos fálicos y fecundidad de la tierra en el Valle del Guadalentín», *Revista Murciana de Antropología. Número monográfico. Actas del I Congreso sobre Etnoarqueología del vino*. Bullas 4 al 6 de noviembre de 2004. Nº 12. Universidad de Murcia, pp. 133-144.

MÍNGUEZ MORALES, J. A., 1996: «Decoraciones fálicas sobre vasos cerámicos de época romana de la Península Ibérica», *Zephyrus* 49. Zaragoza, pp. 305-319.

ROS SALA, Mª M., 1989: *La pervivencia del elemento indígena: La cerámica ibérica*. Universidad de Murcia.



J. B. S.

JARRA CON DECORACIONES FÁLICAS Y GRAFITO

Cerámica, *terra sigillata* hispánica brillante (TSHB)

Siglos II-III d.C.

Complutum (Alcalá de Henares)

Alt.: 18,1 cm; diám.: 15,7 cm

Ayuntamiento de Alcalá de Henares

Nº inventario: 2103

Jarra de perfil con forma de pera, con tres asas (de las que se conservan dos) unidas a la base del labio y a la carena. En los hombros recibe una decoración consistente en una serie de tres falos impresos, colocados uno entre cada dos asas. Tiene un pico vertedero cilíndrico, por debajo de la base del labio. Se reviste del típico barniz ocre de la TSHB, ligeramente apagado.

Esta pieza debía asociarse de algún modo con la 1939, con la que comparte muchas características, como es su tipología y su procedencia hispana, fabricada y distribuida desde finales del siglo I d.C. sobre todo en la Meseta. En este caso la originalidad está primeramente en los falos, que indican que quizá se concebía para proporcionar abundancia o prosperidad a quienes bebiesen su contenido. Pero también en un grafito de caracteres descuidados que se desarrolla bajo la línea inferior de las asas. En general se considera que estos grafitos, muy habituales en la cerámica romana, son indicativos de la propiedad de la vasija.



S. R. / A. L. S.

JARRA

Cerámica pintada con decoración aplicada

Siglos I-II d.C.

La Vega (Balazote)

Alt.: 21,5 cm; diám. boca: 9 cm; diám. base: 7,5 cm;

diám. galbo: 14 cm

Museo de Albacete

Nº inventario: CE008014

El interés de esta jarra es su decoración con motivos itifálicos, éstos pueden estar pintados, impresos o aplicados y se han encontrado en diversos yacimientos hispanos de época romana (Mínguez, 1996; Beltrán y otros, 1999; Cura i Morera, 2003); en este caso se encuentran entre las asas, y son decoraciones plásticas compuestas por cazoletas y falos erectos que se repiten en número de tres, al igual que las asas de cinta con cazoletas en la parte superior.

A estas jarras se les atribuye una función ritual, relacionada con la fecundidad y el alejamiento del *fascinum* o mal de ojo, y se han asociado con el culto al *Liber Pater*, divinidad de la fertilidad ligada al vino y asimilado a Baco (Santapau, 2005). La pieza apareció en el paraje denominado La Vega, donde se exhumaron una serie de dependencias relacionadas con la villa romana de Balazote, y que formarían parte del *fundus* o explotación agraria que aquí se localiza. Por ello cabe pensar que se trata de una pieza destinada a propiciar la fertilidad de los campos y las cosechas, relacionada con los rituales en honor al *Liber Pater*, el dios de los vendimiadores.



BIBLIOGRAFÍA

BELTRÁN Y OTROS, 1999: «La vajilla relacionada con el vino en Hispania», *El vino en la Antigüedad Romana*, pp. 129-200.

CURA I MORERA, M., 2002-2003: «Nuevos vasos cerámicos con decoración fálica de época romana», *Quaderns de prehistòria i arqueologia de Castelló* 23, pp. 257-260.

MÍNGUEZ, J. A., 1996: «Decoraciones fálicas sobre vasos cerámicos de época romana de la Península Ibérica», *Zephyrus* 49, pp. 305-319.

SANTAPAU, M.^a C., 2005: «La impronta simbólica de Liber Pater en los rituales y el consumo de vino en Hispania romana. El caso de Segobriga», *Revista Murciana de Antropología* 12, pp. 119-131.

B. G. P.

FRAGMENTO DE CERÁMICA CON DECORACIÓN FÁLICA

Arcilla (torneado)

Época romana

Ciudad romana de *Baetulo* (Badalona)

Alt.: 5,2; anch.: 3 cm

Museu de Badalona

Nº inventario: MB -3848



Fragmento posiblemente de una jarra de cerámica común oxidada. La representación del falo está aplicada con posterioridad a la ejecución de la pieza. Destaca por su voluntad realística.

Aunque hallada en el yacimiento de *Baetulo*, desconocemos la localización exacta, pues forma parte de un conjunto material procedente de excavaciones realizadas entre los años 1940 y 1960.

E. G. C.

FRAGMENTOS DE CERÁMICA CON DECORACIÓN FÁLICA

Arcilla (torneado)

Época romana

Ciudad romana de *Baetulo* (Badalona)

Alt.: 9,5 cm; anch.: 9 cm

Alt.: 9 cm; anch.: 6 cm

Alt.: 6 cm; anch.: 5 cm

Museu de Badalona

Nº de inventario: MB-3865

Tres fragmentos de un mismo contenedor de cerámica común de tradición ibérica, de color anaranjado. Se trata de representaciones fállicas más estilizadas que realistas.

Aunque halladas en el yacimiento de *Baetulo*, desconocemos la localización exacta, pues forman parte de un conjunto material procedente de excavaciones realizadas entre los años 1940 y 1960.

E. G. C.



FRAGMENTO DE CERÁMICA CON DECORACIÓN FÁLICA

Arcilla (torneado)
Época romana
Ciudad romana de *Baetulo* (Badalona)
Alt.: 6 cm; anch.: 6,3 cm
Museu de Badalona
Nº de inventario: MB-6629

Fragmento posiblemente de una jarra de cerámica común oxidada. La representación del falo está aplicada con posterioridad a la ejecución de la pieza. Destaca por su voluntad realista.

El fragmento fue hallado en una *insula* cercana al *decumanus maximus* de la ciudad.



E. G. C.

FALO

Barro cocido

Siglos I-II d.C.

Yacimiento romano de La Maja, Pradejón (La Rioja). I/J 23. 1987

Alt.: 13,3 cm; anch. máx.: 5,5 cm; prof.: 3 cm

Museo de La Rioja

Nº inventario: 19.796

Falo exento, toscamente modelado en barro cocido, que fue elaborado con pasta de tono marrón arena, y recubierto en casi toda la superficie con una especie de engobe beige blanquecino. El objeto conserva el cuerpo o tronco del pene en su totalidad, ligeramente arqueado, y uno de los testículos, mientras que el otro está desaparecido, o tal vez no se llegó a realizar. El falo en erección culmina en el extremo proximal con la protuberancia del glande, que en su cara frontal señala el meato mediante un orificio poco profundo. Se trata de una pieza inacabada que fue hallada en el interior de un horno del complejo alfarero de La Maja (Pradejón, La Rioja), y que probablemente formaba parte de una jarra con decoración fálica aplicada, como algunos ejemplares hallados en *Conímbriga*; ya que tanto la cara inferior de la pieza como el extremo donde estaría el testículo desaparecido, presentan una superficie de adherencia para aplicar a una vasija. Esta pieza, exenta o como parte de un recipiente, ostenta una doble funcionalidad apotropaica y profiláctica, y tal vez fuese testimonio del culto a divinidades propiciatorias como Priapo.

BIBLIOGRAFÍA

LUEZAS PASCUAL, R. A., 1999: «El instrumentum domesticum del municipium Calagurris Iulia: I. La cerámica común romana autóctona del valle del Ebro», *Kalakorikos* 4, p. 75 y fig. 13-3.

LUEZAS PASCUAL, R. A., 2002: *Cerámica común romana en La Rioja*. Logroño, IER. Col. Historia-Arqueología, 14, p. 131, fig. 44, nº 4.

GONZÁLEZ BLANCO, A., 2005: «La cerámica del alfar de *La Maja* (Calahorra, La Rioja)», *Recientes investigaciones sobre producción cerámica en Hispania*. Valencia, p. 78 y p. 85, fig. 2.

J. A. T. M.



FALO CERÁMICO

Barro cocido

Iberorromano, siglos I-III

Yacimiento de Begastrí (Cehegín)

Long.: 6,9 cm; gr. base: 2 cm; gr. glande: 1,5 cm

Museo Arqueológico de Cehegín

Nº inventario: BE-84-39

Se trata de un falo exento, de forma cilíndrica. Se le ha representado el meato urinario en uno de los extremos; una acanaladura que recorre parte de su diámetro a 1 cm del orificio de micción marca el glande. El tronco del pene presenta una doble acanaladura longitudinal con moldura central. En la parte distal de la cabeza está roto, arrancado de su lugar de origen, ya que la pieza debió formar parte de la decoración aplicada de una jarra de cerámica común.

Abundantes estudios inciden en que estas jarras deben entenderse como parte del *instrumentum domesticum* asociado a algún ritual propioceptivo. La investigación apunta hacia al culto a *Liber Pater*, el dios que daba nombre a las fiestas de las *Liberalias* (17 de marzo) y que también participaba en las *Vinalia* y en las *Meditrinalias*.

Los rituales vinculados a su culto se reducían al espacio germinativo, buscando siempre la fertilidad del territorio y la continuidad social. No podemos olvidar que este dios, asociado con posterioridad a Baco, era el que proporcionaba en el imaginario colectivo los frutos húmedos y también la viña. Eran seguidores suyos especialmente los campesinos, que buscaban en sus ofrendas la multiplicación de la siembra.

Y por qué no, también podemos considerar esta representación fálica como un elemento protector contra el *fascinum*,



el mal de ojo tan temido por los romanos. Así los líquidos contenidos en esta jarra, casi probablemente vino, estarían protegidos de la putrefacción y contaminación por la presencia del falo aplicado.

Ejemplos conocidos son la jarra de *terra sigillata* hispánica brillante de *Complutum* con decoración fálica y número de inventario 1939, fechada en el siglo III, y otra misma jarra compañera de ésta y número de inventario 2103, con data siglos II-III; el olpe romano de tradición ibérica de Alhama de Murcia con decoraciones plásticas y también pintadas de falos y número de inventario MABALH 5/2005, o la jarra de cerámica pintada y decoración fálica aplicada de La Vega (Balazote, Albacete) con número de inventario CE008014, datada entre los siglos I-II d.C.

F. J. N. S. / F. P. A.

APLIQUE FÁLICO

Bronce romano

Siglos I-IV d.C.

Complutum (Alcalá de Henares)

Long.: 1 cm; prof.: 0,8 cm; anch.: 0,6 cm

Ayuntamiento de Alcalá de Henares

Nº inventario: 11.495



Se trata de un pequeño aplique fállico. Tiene un vástago situado en la base, que serviría para fijarlo como complemento para una pieza principal que no se ha conservado. Por lo demás, se representan en la base los dos testículos y el glande en la cabecera.

Era relativamente frecuente que algunas piezas escultóricas, especialmente en bronce o en piedra, llevaran apliques para representar una parte de los relieves que técnicamente se producían mejor de esta forma. Por ejemplo era una solución empleada en las hermas, una especie de pilastras rematadas por cabezas de dioses, y que sobre todo se empleaban en los jardines y zonas abiertas como elementos benéficos. En ocasiones en estas pilastras, en bajorrelieve o como aplicaciones, se marcaban falos que resaltaban este carácter benefactor. Lo original de nuestra pieza radica en su diminuto tamaño, que hace pensar que formase parte de alguna pequeña placa de altar, o de escultrillas como las que se empleaban en los cultos domésticos.

S. R. / A. L. S.

MANGO DE CUCHILLO EN FORMA DE FALO

Hueso y metal
Siglos III-IV d.C.

Casco urbano de Águilas (Murcia). Excavación en c/ conde Aranda, 4
Long.: 9 cm; gr. máx.: 2 cm; diám. abrazadera: 2 cm

Museo Arqueológico Municipal de Águilas

Nº inventario: MA 315

Mango de cuchillo de hueso de forma curvada. Está realizado en dos mitades para poder incrustar entre ellas la hoja de hierro, del que se conserva sólo el arranque, que queda fijado al mismo con una abrazadera de cobre.

El mango representa un falo erecto con grosor decreciente hacia la parte distal (glande).

J. D. H. G.



CAZUELA PINTADA DE TRADICIÓN INDÍGENA

Cerámica

Siglo II d.C.

Casco urbano de Águilas (Murcia). Excavación en c/ conde Quintana, 4-8

Diám. boca: 26,3 cm; alt.: 10,3 cm; diám. pie anular: 13 cm

Museo Arqueológico Municipal de Águilas

Nº inventario: MA 40

Cazuela cerámica pintada de tradición indígena. Morfológicamente presenta perfil curvo, borde doblemente baquetonado con el labio recto. Tiene dos asas horizontales trenzadas rematadas con un apéndice. La pasta es dura de color beige-marrón con desgrasante micáceo casi imperceptible. Las superficies exterior e interior están acabadas con alisados finos sobre las que se desarrolla decoración pictórica en tono rojo-vinoso.

El interior está decorado con motivos geométricos distribuidos en registros horizontales: semicírculos, encadenados, reticulados, círculos concéntricos, estrellas de ocho puntas, etc. El labio está decorado con pequeñas puntas de flecha encadenadas.

Por el contrario, la ornamentación al exterior se realiza a base de representaciones figuradas (espiga y hoja) y grafía con lectura FAUQ. El fondo está ocupado por una representación de los genitales masculinos, quedando marcado el glande y con una línea que puede plasmar el momento de la eyaculación.

La combinación de esta representación fálica con elementos vegetales manifiesta un simbolismo que alude a la fertilidad de la tierra.

BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ GARCÍA, J. D., 1999: «Actuaciones arqueológicas de urgencia en Águilas», *Memorias de Arqueología* 8, pp. 257-290.

J. D. H. G.



TINTINNABULUM EN FORMA DE FALO (REPRODUCCIÓN)

Bronce fundido

Primera mitad siglo I d.C.

Sasamón (Burgos)

Alt.: 14 cm; long.: 28 cm

Museu d'Arqueologia de Catalunya-Barcelona

Nº inventario: 27.154

Representación de un falo humano acabado en grupa de perro con la cola y las patas también en forma de pequeños falos. De las patas de éstos penden dos cadenas con campanas de forma piramidal que conservan el badajo. Sobre el falo cabalga una figura de mujer desnuda, que sostiene con la mano derecha una corona de laurel con intención de colocarla sobre el glande y apoya su mano izquierda sobre la nalga del mismo lado. El cabello de la mujer aparece recogido en un moño coronado por una pequeña argolla de suspensión.

Se trata, a diferencia de otras representaciones similares con una gran connotación erótica, de una pieza de gran valor artístico, hecha con un gusto exquisito y tratamiento anatómico muy natural y volúmenes proporcionados. Su posición, suspendida, le da una sensación de ingravidez y ligereza. La función de este tipo de objetos dentro del mundo romano era profiláctica y, como *tintinnabula*, pieza con capacidad de llamada, se la consideraba un talismán capaz de combatir el mal de ojo y favorecer la buena suerte.



BIBLIOGRAFÍA

VV.AA., 1990: *Los bronce Romanos en España* (cat.), Ministerio de Cultura. Madrid, p. 280, nº 220.

VV.AA., 2006: *Tarraco, capitale de l'Hispania Citerior* (cat.), Musée Saint-Raymond, Musée des Antiques de Toulouse, nº 79.

T. C. R.

CAMPANILLA, *TINTINNABULUM*

Arcilla cocida

Procedencia desconocida

Alt. máx.: 11 cm

Museo Nacional de Arte Romano

Nº inventario: CE28630

Figurita grotesca de forma acampanada, coronada por una gran cabeza masculina de rasgos muy acusados; la nariz es aguileña y está fuertemente acentuada, el caso craneano lleva una especie de sombrero picudo. A ambos lados del extremo superior se sujetan sendas bolsas, que han sido interpretadas como elementos testiculares o calabazas.

En la parte frontal del cuerpo, junto al extremo inferior, se ha grabado mediante incisiones la palabra TYDIDES, nombre que quizá haga alusión al propietario.

Las piernas, sueltas y colgantes, se suspendían y provocaban al mover la pieza un sonido acampanado, de ahí que se haya pensado en su uso como sonajero o *tintinnabulum*.

BIBLIOGRAFÍA

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M., 1984: «Tintinabula de Mérida y de Sasamón (Burgos)», *Zephyrus xxxvii-xxxviii*, pp. 331-333, figs. 1 y 2.

GIJÓN GABRIEL, M^a E., 1988: *Las Terracotas del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida*, Los Materiales Cerámicos y Vítreos en Extremadura, fig. 6.

NOGALES BASARRATE, T., 2000: «Espectáculos en Augusta Emerita», *Monografías emeritenses* 5, pp. 58-59, lám. XXIV-A.

T. N. B.



AMULETO FÁLICO CON CABEZA DE TORO

Bronce

Segundo cuarto del siglo I d.C.

Yacimiento romano de *Vareia*, Logroño (La Rioja). VAR II, 2X. 1979

Alt.: 7,5 cm; anch.: 8,1 cm; prof.: 1,3 cm

Museo de La Rioja

Nº inventario: 9520

Objeto metálico realizado a molde, que en su parte superior muestra una cabeza de toro culminada por una cornamenta dispuesta en forma de media luna, con los pitones inclinados hacia delante. Entre las astas parte una argolla para colgar la pieza, a la que todavía permanecen unidos dos eslabones de una posible cadena. La faz del bóvido exhibe los ojos indicados mediante sendas incisiones en paralelo, mientras que el morro es bajo y apuntado con las fosas nasales señaladas mediante incisiones circulares. Bajo el corto cuello del astado arrancan los brazos arqueados y alzados hacia arriba, simbolizando un creciente lunar. El derecho remata en una mano cerrada mostrando el símbolo de la higa, mientras que el izquierdo culmina en un falo. Ambos antebrazos están decorados con probables brazaletes. En la zona ventral del toro, con forma trapezoidal, se muestra otro pequeño falo, bastante deteriorado. En los brazaletes y la parte inferior del objeto hay tres anillas para colgar otros amuletos. El reverso está elaborado toscamente en plano, marcando únicamente la concavidad de la cabeza.

Se trata de un amuleto con función profiláctica, indicada mediante los símbolos de la higa y el creciente; para proporcionar fuerza y fertilidad, representadas en la cabeza del toro y los dos falos; y para actuar contra el mal de ojo. Por su tamaño, y por paralelos europeos asociados a campamentos militares como el de Maguncia, pudo estar adherido a los arreos de una caballería (Schröder, pp. 253-254). El único ejemplar publicado de amuleto fálico con cabeza de toro en España es el recuperado en *Celsa* (Velilla de Ebro), pero es muy distinto en su fisonomía a nuestro amuleto.



BIBLIOGRAFÍA

GALVE IZQUIERDO, M. P., 1983: «El amuleto fálico con cabeza de toro de Vareia (La Rioja)», *Caesaraugusta* 57-58, pp. 111-133.

SCHRÖEDER, S. F., 1994: «Manifestaciones artísticas 2. Escultura, bronce y terracotas», *Historia de la ciudad de Logroño* I. Logroño pp. 253-254.

HERAS Y MARTÍNEZ, C. M., 1997: «Objetos en el yacimiento romano de Vareia: bronce médicos y de adorno personal», *Estrato* 8, p. 16, nº B-016.

J. A. T. M.

AMULETO FÁLICO

Bronce

Siglos I-III d.C.

Procedencia desconocida (comprado a un vecino de Palencia)

Alt.: 10,5 cm; anch.: 6 cm; prof.: 2 cm

Museo de León

Nº inventario: 669

Para los romanos, la representación del miembro masculino protegía del ojo u *oculus malignus* mediante el rechazo de la mirada fascinadora gracias a una imagen obscena o al poder mágico de la capacidad creadora, de la sexualidad explícita. El amuleto bronceo del museo leonés destaca por su naturalismo y, también, a causa de la disposición opuesta de dos motivos talismánicos: el fálico y el gesto sexual de la higa, a los que se añaden alas, aspecto que puede relacionarse con el ambiente aéreo donde debe ejercer su actividad protectora y de rechazo de las miradas agoreras. Su tratamiento volumétrico como colgante, con argollas bajo las alas, de las que penderían posiblemente *tintinabula*, y sobre el amuleto, permite que lo supongamos ubicado en algún lugar fijo de una estancia, complemento de presumible función apotropaica doméstica.



BIBLIOGRAFÍA

VV.AA., 1990: *Bronces romanos en España*. Madrid, p. 250, nº 164.

GRAU, L., 2007: *Guía del Museo de León*. León, pp. 70-71.

L. G. L.

CUENCO DE CERÁMICA

Barro cocido y barbotina

Siglo I d.C.

Yacimiento romano de La Maja, Pradejón (La Rioja). L 26. 1995

Alt.: 5,5 cm; diám. boca: 11 cm; diám. base: 3,5 cm

Museo de La Rioja

Nº inventario: 11.662

Cuenco carenado de paredes finas Mayet XXXVI, con superficie interna arenosa. La cara externa está decorada a molde con una escena que se repite en serie, enmarcada entre dos líneas de perlitas, que detalla los juegos amorosos en una cama entre varias prostitutas y sus clientes. Cada lecho está separado del siguiente por un lampadario, de cuyo fuste cuelgan las vestiduras de los amantes, y está coronado por una lucerna. Entre la base del candelabro y las patas de la cama hay representadas dos jarras; y de la fila superior de las perlitas cuelga una especie de collar.

Entre los motivos figurados se conservan las siguientes leyendas alusivas a las prácticas amorosas: *IN GENV CVBIS NATICOSA, COLEOS FRANGIS*: Naticosa (apodo de la prostituta: culona), haces el amor de rodillas y rompes los huevos. *QUANTV(M) MEA SENECTVS INDICAT HOC MORE VTI BELLI SVMV EST*: En cuanto mi ancianidad me permite conocer, practicar este uso es el modo supremo de hacer la guerra. *BASIO LVM MI DA DOMINE*: Dame un besito, mi señor. *TE AVER [---]O.TIBI. [---]QVIA.ME [AM]ASTI*: Te aborrezco. No te quiero porque me amaste.

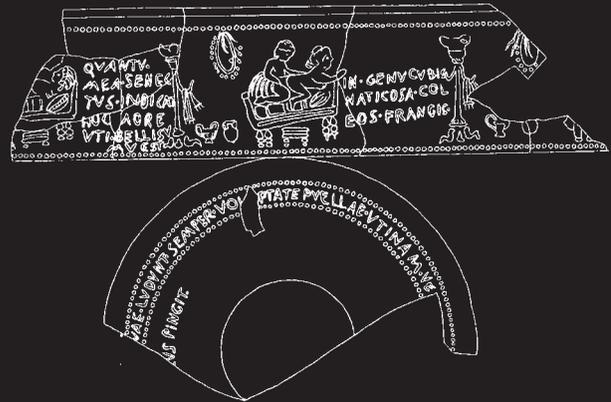
En la base externa del cuenco se lee:

[LE]NAE SEMPER LVDVNT, VOLVPTATE PVELLAE, VTINAM.VE [---]:

Las heteras siempre juegan, chicas de placer, ojalá...

La marca del alfarero, Cayo Valerio Verdullo aparece en el fondo externo: [C.VA.VERDVL]LVS.PINGIT.

Las vasijas de *Verdullus*, de las que contamos con numerosos hallazgos en el cuadrante noreste de la Península Ibérica, representan con alta calidad artística diversas escenas de la vida cotidiana:



Museo de la Rioja.
Logroño.

carreras de bigas en el circo, signos del zodiaco, caza, productos alimenticios, etc., si bien este ejemplar probablemente represente escenas teatrales (González Blanco, 2005, p. 81 y nota 17). El bello recipiente fue elaborado para servir como regalo o souvenir, posiblemente en las fiestas dedicadas a Adonis (González Blanco, 1996, p. 60 y nota 15).

BIBLIOGRAFÍA

- VV. AA., 1999: *Hiberus Flumen*. El río Ebro y la vida. Zaragoza, Ibercaja, p. 346.
- VV. AA., 2001: *Tarraco, puerta de Roma*. Exposición organizada por la Fundación La Caixa. Tarragona, 13 de septiembre de 2001-6 de enero de 2002. Barcelona, p. 94, fig. nº 58.
- GONZÁLEZ BLANCO, A., 1996: «El alfar de La Maja. Dimensiones insospechadas. Campaña Julio 1995», *Estrato* 7, pp. 49-64, fig. 7.
- GONZÁLEZ BLANCO, A., 2005: «La cerámica del alfar de La Maja (Calahorra, La Rioja)», *Recientes investigaciones sobre producción cerámica en Hispania*. Valencia, pp. 75-94 y fig. 8.

J. A. T. M.



LAGYNOS DE CERÁMICA CON ESCENAS ERÓTICAS

Cerámica romana de la Campania antigua, del centro productor de Cales. Primera mitad del siglo II a.C.

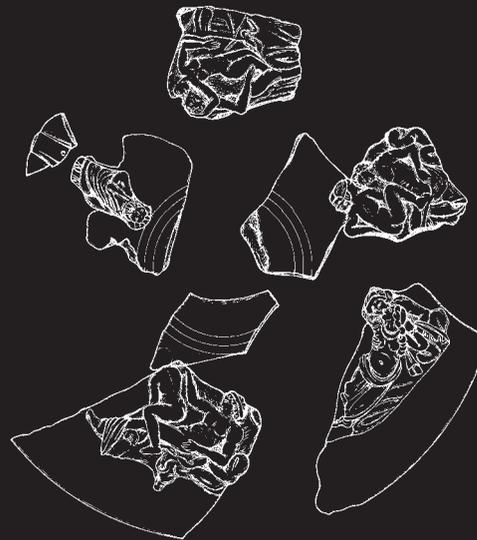
Libisosa/cerro del castillo, Lezuza (Albacete)

Alt. máx.: 17 cm; diám. máx.: 22,2 cm

Colección Museográfica Municipal de Lezuza

Nº inventario: 49411, 53711, 53920

Jarra de un asa y cuello alto, del tipo helenístico greco cuya forma le hace identificarse con un *lagynos*, que presenta una pasta gris claro con desgrasante de pequeñas partículas de color negro, mientras el barniz de la superficie es negro intenso en unas partes y marrón claro en otras (por deficiencias en el proceso de cocción). Entre los siete fragmentos hallados cuatro contienen escenas típicas eróticas, algunas semejantes a las que luego serán célebres en los frescos pictóricos pompeyanos. Una primera escena muestra a un hombre y una mujer totalmente desnudos sobre un lecho dotado de las telas propias de una cama, él tumbado hacia arriba y ella acoplándose de espaldas sobre el mismo para «cabalgar» sexualmente, es la postura conocida por los romanos como *mulier equitans* o *Venus pendula* según Apuleio, en este caso al estar de espaldas es la variante *Venus pendula aversa* o *equis aversis*; en la siguiente escena una mujer semidesnuda, extendida tumbada hacia arriba, es abrazada desde atrás por un hombre que parece se apresta a besarla y la sujeta por los pechos, siempre sobre un lecho cubierto por las piezas textiles que le hacen más confortable; a continuación la nueva escena muestra una mujer desnuda que se acopla sexualmente de frente a un hombre, en este caso los romanos denominaban a esta postura *Venus pendula conversa*, la escena erótica vuelve a tener como marco una cama bien arropada; la cuarta escena muestra una mujer desnuda postrada sobre su flanco izquierdo, que gira la cabeza para besar al hombre mientras le toma la cabeza con su brazo derecho, el hombre, también desnudo, se acopla sexualmente por detrás de ella para practicar el sexo con una de las versiones de la *Venus prona*, en la



Colección museográfica Municipal de Lezuza. Albacete

modalidad de *coitus a tergo*; la última imagen es de una figura masculina de adulto barbado, que porta una toga recogida hacia arriba y parece mostrar los genitales y sin indicación de las piernas, de modo que se trataría de un *herma* típico que representa a Príapo. Este tipo de jarras se asocian al consumo del vino en ambientes nobles, con esta decoración erótica quizá se deba asociar a su uso en una *domus* donde el propietario practica sexo con esclavas/os, o en una *taberna* o burdel público donde clientes más modestos calmen la sed de vino y la sexual. No obstante, su presencia en *Libisosa* y su cronología indicarían que su poseedor era un notable indígena que recibió la jarra como regalo de un romano, o más bien era un soldado romano de los primeros en instalarse en el antiguo *oppidum* oretano libisosano.

BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ CANCHADO, N., 2008: «La cerámica de importación tardorrepublicana del barrio iberorromano de Libisosa: el departamento 79», *Verdolay* 11. Museo Arqueológico de Murcia, pp. 161-162.

A. M. P. N.



DISCO DE LUCERNA

Cerámica

Siglos I-II d.C.

Barrio de Santa Lucía. Colección García-Vaso

Alt.: 4,8 cm; anch.: 5,4 cm

Museo Arqueológico Municipal de Cartagena

Nº inventario: 2835

*De tu gozoso lecho lámpara confidente, aunque
hagas todo lo que te apetezca, callaré.*

(Marcial, Epigramas, 39)

La escena de este fragmento del disco de una lucerna revela el tema más clásico del acto amoroso. El amor, un asunto siempre generosamente tratado en todas las culturas, en el mundo clásico entraba sin embargo a formar parte de la vida ordinaria, adornando hasta los objetos de uso más cotidiano. En ese contexto, en la civilización romana, donde sexo y deseo erótico forman parte de la naturaleza, y donde no hallamos el sentido de pecado y culpa, lo sexual llegaba a exteriorizarse con mayor espontaneidad y con muchas menos inhibiciones que en la sociedad actual. Aquí observamos dos amantes, la figura femenina –aunque le falta la cabeza, sus pechos la delatan–, aparece sentada sobre un personaje masculino el cual yace recostado sobre el lecho. Se trata de un tema muy repetido en este tipo de objetos, con abundantes paralelos en los que, casi siempre, aparecen dos personajes en distintos momentos y actitudes del acto amoroso. Aparentemente no establecemos ningún vínculo del argumento iconográfico con el cometido cotidiano del objeto. Sin embargo, Marco Valerio Marcial, poeta hispanorromano, nos da la respuesta: la lucerna es una estampa sexual de la vida diaria. Mientras los grandes ambientes de las *domus*,



como salas y atrios, eran alumbrados con ostentosos portálamparas, estas pequeñas lamparillas se prestaban a iluminar los aposentos más íntimos. La temática no deja lugar a dudas, la imagen, prólogo de una atmósfera propicia al sexo, es una sugestiva exhortación al juego y a la seducción del acto amoroso en la penumbra de una estancia, donde la noche sólo es esclarecida por una seductora llama como único y silente testigo.

BIBLIOGRAFÍA

GRANT, M., 1976: *Eros en Pompeya. El gabinete secreto del Museo de Nápoles*. Madrid.

M. M. C.

LUCERNA ERÓTICA

Arcilla ocre (barniz anaranjado)

Procedencia desconocida

Alt.: 3 cm; long.: 10 cm; diám.: 8,3 cm

Museo Nacional de Arte Romano

Nº inventario: CE37251

Lucerna con decoración moldeada en el disco. Margo liso. Dos molduras. Volutas en la piquera, que está rota.

Se trata de una nueva pieza con escena erótica, lo que demuestra que dentro del ambiente doméstico romano, en todas las esferas sociales, los asuntos amorios y eróticos cobraban una gran popularidad. Son muchos los ejemplos de estas sencillas artes menores que han elegido asuntos eróticos como base o tema ornamental.

BIBLIOGRAFÍA

RODRÍGUEZ MARTÍN, F. G., 2002: *Lucernas romanas del Museo Nacional de Arte Romano (Mérida), Monografías emeritenses 7.*

T. N. B.



LUCERNA ERÓTICA CON SYMPLEGMA DE FELLATIO

Arcilla

Siglo I d.C.

Ciudad romana de *Baetulo* (Badalona)

Long.: 11,5 cm; anch.: 8,3 cm

Museu de Badalona

Nº inventario: MB-3816

Lucerna de volutas de la forma Dressel 11b. La piquera ha sido restaurada. El margo es liso, sin decoración y se une al disco mediante dos molduras. El orificio de alimentación está debajo de la escena. La pasta es beige con restos de barniz marrón.

Esta escena de acoplamiento o *symplegma* erótico representa una *fellatio*. Una mujer, la *fellatrix*, con las rodillas apoyadas sobre un escabel frente a los pies de una cama alta, como en la lucerna de Pompeya con número de inventario 27.864, realiza una felación a un ser grotesco. El artesano le ha señalado a ella las nalgas desnudas, pero parece que le ha cubierto los pechos con el *strophium* o *fascia pectoralis*. La cabeza mira hacia el espectador y con la mano derecha sujeta el miembro viril del individuo que completa la escena.

El personaje masculino podría bien ser un sátiro. En este caso más que deforme. Sus piernas abiertas en ángulo recto para permitir actuar a la *fellatrix* son largas y huesudas. Su pene erecto ha sido exagerado en la representación de su tamaño, y su rostro demoníaco presenta orejas puntiagudas y pelo encrespado. De los ojos parece quedar sólo la cuenca orbital. Está recostado sobre su brazo izquierdo y tañendo una lira.

En Ampurias existe un fragmento de cazoleta de lucerna (E547) con igual decoración y fechado en la misma época que nuestro ejemplar.

Si bien no es usual ver un sátiro tañer la lira, ya que su instrumento musical favorito es el aulós, no debemos olvidar que estos seres pertenecen al *thiasos* de Baco, y de éste sí que conocemos alguna representación en la que aparece tocando ese cordófono.

Parece esta iconografía un recurso ligado al mito como manera de proponer un contenido erótico prohibido pero presente en las pulsiones sexuales del ser humano.

La felación junto con el *cunnilingus* y la irrumación eran los tres grandes tabúes de los romanos. Quien ejecutara una *fellatio* resultaba culpable ante la ley romana. Sin embargo podía parecer permisible a los ojos una representación como la descrita anteriormente si el protagonista pasivo era un sátiro, ese ser mitad hombre mitad animal de enorme falo erecto y de un instinto sexual sin medida que lo domina.

Recordar, eso sí, que los falos de gran tamaño eran mal considerados en la cultura romana, aunque las mismas fuentes clásicas escritas dejan entrever que eran apreciados por hombres y mujeres.

BIBLIOGRAFÍA

CASAS, J. y SOLER, V., 2006: «Llànties romanes d'Empúries. Materials augustals i altoimperials», *Monografies emporitanes* 13. Girona: Museu d'Arqueologia de Catalunya.

COMAS, M., 2000: «La figura hamana a Baetulo. Representacions en objectes quotidians», *Carrer dels Arbres* 11. Badalona: Museu de Badalona.

F. J. N. S. / E. G. C.



LUCERNA DE VOLUTAS CON SYMPLEGMA ACROBÁTICO

Cerámica

Primera mitad del siglo I d.C.

Procedencia desconocida

Long.: 8,7 cm; anch.: 6,5 cm; alt.: 2,5 cm

Museo Nacional de Arqueología de Tarragona

Nº inventario: MNAT-4003

Lucerna de volutas con el *rostrum* perdido del cual sólo se conserva el arranque de las volutas. Las *marginés*, sin decoración. *Discus* unido a éstas por moldura doble. Orificio de alimentación ubicado bajo la escena.

La escena del disco representa un *symplegma* erótico. En este caso de los llamados «posturas acrobáticas». Sobre el *lectus cubicularis*, hombre y mujer de perfil, hacia la derecha. El varón, de rodillas, sostiene sobre su hombro derecho la pierna diestra de la mujer, mientras consume el coito. El miembro masculino del hombre está intencionadamente marcado. La hembra apoya la cabeza y los antebrazos sobre un *pulvini* bien señalado, con la mirada al frente y la pierna izquierda arrodillada. Muestra un peinado con raya en medio, aladares ondulados a ambos lados de la cabeza, pelo liso en la parte superior y posterior y moño cónico (*tutulus*). Resulta interesante señalar que las mujeres honradas de Roma llevaban el cabello peinado en trenzas y recogido en moño sujeto con cintas; y que las cortesanas tenían la obligación de peinar cabellos cortos y sin cintas o largos y sueltos. Así pues, parece que las hembras representadas en las lucernas debían ser matronas.

La iconografía es sobradamente conocida. Aparece en un fragmento de disco de lucerna procedente de la villa romana de la Tiesa (Lobón, Badajoz); también en Herculano recogida con el número de inventario 27.862. Y otro ejemplo similar (la pierna en este caso sostenida sobre la mano y no sobre el hombro) de Mérida de primera mitad también del siglo I d.C. Otro ejemplar

de lucerna de volutas es el depositado en el Museo Arqueológico Municipal de Lorca, con número de inventario 2965.

Estas acrobacias no sólo eran representadas en lucernas sino también en pinturas. Es el caso de la escena V aparecida en el *apodyterium* de las Termas Suburbanas de Pompeya, donde una mujer tumbada en la cama apoya una pierna sobre el hombro de su pareja, que en este caso se encuentra de pie entre sus piernas.

Está demostrado que durante el Imperio romano y también en el período clásico griego circulaban álbumes eróticos que servían de inspiración y modelo a artistas y artesanos. No olvidemos ese fragmento de Suetonio en su *Vida de los doce Césares*: «adornó los dormitorios, dispuestos en varios lugares, con cuadros y estatuillas derivadas de las pinturas y esculturas más lascivas, y los dotó de los libros de Elefántides, para que a ninguna de las muchachas y de los invertidos reclutados para su placer les faltara en sus prestaciones un modelo para las posiciones que se les ordenara» (*Tiberio*, XLIII, 2).

F. J. N. S.



LUCERNA DE VOLUTAS CON SYMPLEGMA ACROBÁTICO

Cerámica

Romana altoimperial (desde época Flavia hasta inicios de Trajano)

Excavación arqueológica en la avda. Juan Carlos I, nº 79 – Carril de Caldereros (Lorca, Murcia)

Long. máx.: 11,4 cm; anch. máx.: 7,85 cm; alt. máx.: 2,85 cm;

diám. de disco: 7 cm; diám. de *infundibulum*: 0,77 cm

Museo Arqueológico Municipal de Lorca (Murcia)

Nº inventario: 2965

Lucerna de volutas en cerámica común (Tipo BI3 de J. Bussiére). El disco presenta una orla con tres incisiones que forman dos molduras (la exterior de mayor anchura) que rodean la representación de una escena erótica.

Conserva el *infundibulum* circular. Respecto a la piquera, únicamente queda parte de una voluta. En cuanto al fondo sólo se conserva un fragmento, aunque sería circular y plano.

La escena del disco representa un *symplegma* erótico. En este caso de los llamados «posturas acrobáticas». Sobre la cama o *lectus cubicularis*, en este caso sin la representación de las patas. Hombre y mujer de perfil hacia la derecha. El varón, de rodillas, sostiene sobre su hombro derecho la pierna diestra de la mujer, mientras consuma el coito. La hembra apoya la cabeza y los antebrazos sobre una almohada o *pulvini*, con la mirada al frente y la pierna izquierda arrodillada. El peinado es de raya en medio, aladares ondulados a ambos lados de la cabeza, pelo liso en la arte superior y posterior y moño cónico (*tutulus*).

La iconografía es sobradamente conocida. Aparece en un fragmento de disco de lucerna procedente de la villa romana de la Tiesa (Lobón, Badajoz); también en Herculano, recogida con el número de inventario 27862. Otro ejemplo similar (la pierna en este caso sostenida sobre la mano y no sobre el hombro) de Mé-

rida de primera mitad del siglo I d.C.; es igual al nuestro la lucerna del Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (MNAT-4003).

Estas acrobacias no sólo eran representadas en lucernas sino también en pinturas. Es el caso de la escena V aparecida en el *apodyterium* de las Termas Suburbanas de Pompeya, donde una mujer tumbada en la cama apoya una pierna sobre el hombro de su pareja, que en este caso se encuentra de pie entre sus piernas.

Está demostrado que durante el Imperio romano y también en el período clásico griego circulaban álbumes eróticos que servían de inspiración y modelo a artistas y artesanos. No olvidemos ese fragmento de Suetonio en su *Vida de los doce Césares*: «adornó los dormitorios, dispuestos en varios lugares, con cuadros y estatuillas derivadas de las pinturas y esculturas más lascivas, y los dotó de los libros de Elefántides, para que a ninguna de las muchachas y de los invertidos reclutados para su placer les faltara en sus prestaciones un modelo para las posiciones que se les ordenara» (Tiberio, XLIII, 2).

BIBLIOGRAFÍA

HITA HORTELANO, P. y ÁLVAREZ GONZÁLEZ, F. A., 2008: «Restauración de cuatro lucernas romanas halladas en la excavación de Carril de Caldereros de Lorca (Murcia)», *Alberca* 6, pp. 85-94.

F. J. N. S.



LUCERNA ERÓTICA

Arcilla ocre (barniz rojo)

Procede de Casa del anfiteatro, Mérida (Badajoz). Junto a cocina, nivel III, capa III. Excavación, 05/12/1983

Alt.: 5 cm; long. máx.: 9,4 cm

Museo Nacional de Arte Romano

Nº inventario: CE31378

Lucerna con decoración moldeada en el disco. Asa vertical estriada. Margo decorado con racimos de uva. Piquera redondeada.

La escena principal del disco es un *symplegma* erótico. Un hombre agita las ramas de un olivo con una vara, mientras se apoya en las nalgas de una mujer con su mano izquierda. La mujer se encuentra agachada, con las faldas remangadas, recogiendo la fruta del suelo, en el momento que realizan ambos el acto sexual.

BIBLIOGRAFÍA

RODRÍGUEZ MARTÍN, F. G., 2002: «Lucernas romanas del Museo Nacional de Arte Romano (Mérida)», *Monografías emeritenses* 7, p. 118, fig. XIV, nº 192.

T. N. B.



LUCERNA ERÓTICA

Cerámica cocida

Procede de la necrópolis oriental, Mérida (Badajoz)

Alt.: 3,2 cm; diám. disco: 7,5 cm

Museo Nacional de Arte Romano

Nº inventario: CE06539

Lucerna de disco circular, piquera saliente en forma similar a un corazón y piquera sobreelevada que se ha perdido. El margo o borde es recto y está decorado con racimos de uvas alternados con soles. En el disco, dentro de dos círculos concéntricos, decoración con motivo erótico.

La escena representa un *simplegma* erótico. El varón es una figura grotesca, no sabemos si por defecto del molde o intencionadamente, y está recostado sobre el lecho, perfectamente detallado con los dos respaldos. El hombre deja caer la mano izquierda hacia el suelo, mientras que la derecha (de grandes proporciones), la tiene sobre la cabeza. La mujer está sentada a horcajadas sobre la pelvis del varón, con las manos hacia arriba.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J., 1950: «Museo Arqueológico de Mérida (Badajoz)», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales. 1948-1949* (Extractos). Volúmenes IX-X, p. 40, apart. b.
RODRÍGUEZ MARTÍN, F. G., 2002: «Lucernas romanas del Museo Nacional de Arte Romano (Mérida)», *Monografías emeritenses* 7, p. 118, nº 14, fig. XIV, nº 193.

T. N. B.



LUCERNA DE VOLUTAS CON *SYMPLEGMA* *MORE CANUM*

Terracota

Mediados del siglo I d.C.

Procedencia desconocida

Long.: 11 cm; anch.: 7,5 cm

Colección particular

Lucerna de volutas que conserva la piquera redondeada. El margo liso y dos molduras que lo unen con el disco. El orificio de alimentación, bajo la escena.

La iconografía representa el tipo de *symplegma* o acoplamiento conocido como posición *a tergo* en la que la hembra recibe al varón de espaldas mientras éste la penetra en la vagina. Es también la conocida postura de *more canum* o también *more ferarum quadrupedumque* (según acostumbran las fieras y los cuadrúpedos). Sobre el *lectus cubicularis* en la citada postura ella gira su cabeza hacia atrás, hacia él, mientras le recibe. Lleva el pelo recogido en un moño cónico (*tutulus*). Él se encuentra reclinado sobre el colchón con todo su antebrazo derecho sobre la almohada o *pulvini* mientras que con el brazo izquierdo extendido la sujeta por las nalgas con intención de traerla hacia él. En esta postura ella es sin duda alguna la parte activa, la que lleva el movimiento y dosifica el goce.

Son numerosos los ejemplos de esta postura y sus variantes que se conocen tales como los del museo británico (Q 800, 804, 806 y 937) o sin ir más lejos, en tierras hispanas, el fragmento de margo y disco procedente de la *domus* La Clínica (Calahorra), número de inventario 1987.

F. J. N. S. / L. H. R.



LUCERNA DE VOLUTAS CON SYMPLEGMA DE COITUS A DIETRO

Cerámica

Siglo I d.C.

Procedencia desconocida

Long.: 12 cm; anch.: 8 cm

Colección particular

Nº inventario: BTA/A.377

Lucerna de volutas conservada completa. Piquera alargada, margo liso que se une al disco del *infundibulum* mediante tres molduras concéntricas. Orificio de alimentación bajo la escena erótica.

El molde representa un *coitus a dietro* o penetración vaginal por detrás. Ella está en posición genupectoral, con la mirada al frente y baja, y los antebrazos apoyados sobre la almohada del *lectus cubicularis*, es decir, en la más que popular postura *more canum* o también *more ferarum quadrupedumque* (según acostumbran las fieras y los cuadrúpedos). El pelo lo lleva recogido en un moño cónico (*tutulus*).

El varón, arrodillado tras la joven, la sujeta con su mano izquierda por la cadera con la intencionalidad de atraerla hacia él en un acto que debería ser repetido tantas veces como fuera necesario hasta alcanzar el clímax, mientras que con su brazo derecho se apoya en la cama.

Escenas como éstas aparecen también en la cerámica *sigillata* sudgálica y en medallones en relieve aplicados a vasos cerámicos, aunque estos últimos pertenecen ya al siglo II d.C. No dejan de ser frecuentes también en la pintura, caso de uno de los frescos del lupanar de Pompeya.

La escena ha perdido nitidez, está como desvaída, pero quizá no se deba al uso frecuente y al paso del tiempo, sino más bien al empleo para su fabricación por parte de las *officinae*



de la técnica del sobremolde o contramolde. Así, las lucernas obtenidas iban perdiendo calidad y definición en su decoración llegando incluso en algunas de las series emitidas a casi perder el motivo. Esta lámpara parece ser un ejemplo claro de este sistema de fabricación que llegó a su punto álgido a partir del siglo II d.C.

F. J. N. S.

LUCERNA DEL BESO DE LOS ANCIANOS

Cerámica

Primera mitad del siglo II d.C.

Procedencia desconocida

Long.: 14 cm; anch.: 6,2cm

Colección particular

Nº inventario: BTA/A.398

Lucerna antropomorfa perteneciente a un conjunto de 34 piezas, en muy buen estado de conservación. *Ansa* de disco moldurada. Pie anular.

Una pareja de avanzada edad se abraza al tiempo que une sus labios en un beso. La comunicación afectiva que sugiere la postura nos habla del vínculo del matrimonio. Sus rasgos remarcen la vejez. La alopecia ha despoblado casi por completo la testa de él que, sin embargo, presenta poblada barba y cerradas cejas.

El alfarero ha remarcado la senectud de ella con las arrugas faciales características de la edad avanzada. Su peinado seméjase al que puso de moda Annia Galera Faustina. Los cabellos van peinados con amplias ondas que penden sobre la frente, temporales y occipital, y parece que recogidos en una larga trenza enrollada sobre la zona superior de la cabeza. Ellos aparecen recostados y envueltos por sus espaldas y hombros por un manto que acentúa el efecto de unión propiciado por el beso y el entrelazamiento de los brazos de ambos. Parecen vestir LA *subcula* o túnica interior. La mitad inferior de sus cuerpos parece perderse entre las hojas de una planta de acanto. En la antigüedad, la unión de la mano derecha de un individuo masculino con la izquierda femenina estaba cargada de simbolismo. La diestra era asociada a la vida, a la *fides* y a la paz en lo masculino; mientras la izquierda se asociaba a los contrarios, a lo femenino.

No hay erotismo ni sensualidad en el beso de estos dos ancianos, quizás algo de ternura, pero nos parece más bien, que sabedores de su cercana muerte se despiden después de muchísimos años de unión.

Las lucernas alumbraban igual el *triclinium* de una *domus* durante un banquete que una escena amorosa en cualquiera de los pequeños habitáculos del famoso lupanar de Pompeya, pero también podían iluminar el último momento de una vida durante el ritual funerario. Quizá sea ésta una lucerna que nunca se usó en vida de sus propietarios. Mas fue luz y guía a partir de su óbito.

F. J. N. S.



MOLDE DE PASTELERO ERÓTICO ROMANO

Cerámica

Altoimperial

Excavaciones realizadas en 1942 en el sector 3-F de La Alcudia de Elche

Diám.: 6,7 cm; letras: 1,1 cm

Museo Monográfico de La Alcudia de Elche

Nº inventario: LA-3537

Sello matriz circular identificado genéricamente como molde de pastelero. En su centro aparecen representados de forma simbólica unos genitales femeninos, acompañados de dos genitales masculinos, uno a cada lado, representados también de forma simbólica. El sello se completa con la inscripción en relieve y en negativo que dice: *MOECEI·SALVETE*, ¡salud fornicadores!



BIBLIOGRAFÍA

RAMOS FOLQUÉS, A., 1955: «Memoria de las excavaciones practicadas en La Alcudia de Elche. Campañas 1940, 1942, 1947 y 1948», *Noticiario Arqueológico Hispánico*. Cuadernos 1-3, 1953, pp. 107-133.

CORELL, J., 1999: *Inscripcions romanes d'Ilici, Lucentum, Allon, Dianium i els seus territoris*. NAU llibres. Valencia, pp. 42-43.

A. R. M.

FRAGMENTO DE RELIEVE CON ESCENA ERÓTICA

Cerámica de centro productor minorasiático
Finales del siglo I d.C.-III d.C.
Procedencia desconocida
Alt.: 8,1 cm; anch.: 8 cm; gr.: 0,3 cm
Museo Nacional Arqueológico de Tarragona
Nº inventario: MNAT-45229

Fragmento de objeto cerámico decorado con escena erótica, en la que aparece representada una pareja totalmente desnuda en acción de acoplarse sexualmente, al parecer sobre un lecho que se intuye, en el que el hombre sujeta con su brazo derecho la pierna izquierda de la mujer, la que a su vez apoya su brazo izquierdo sobre el hombro derecho, la postura así conseguida es la denominada por los clásicos *Venus pendula conversa*, de modo que como *mulier equitans* se dedique a «cabalgar» en la búsqueda de placer.

A. M. P. N.



VASO DE *BILBILIS*

Sigillata aretina

Primer decenio del siglo I d.C.

Bilbilis (Calatayud)

Alt.: 13,9 cm; diám. boca: 15 cm; diám. base: 8,2 cm

Museu d'Arqueologia de Catalunya-Barcelona

Nº inventario: 14465

Copa de cerámica *sigillata* itálica forma Draggendorf 11 producida en el taller de *M. Perennius Tigranes*. Se trata de un vaso aretino de gran calidad técnica, hecho con una arcilla muy fina cubierta por un barniz rojizo de excelente calidad. Presenta una decoración incisa bajo el labio, el resto de la ornamentación está hecha a molde y presenta el siguiente patrón: cenefa de ovas y debajo una guirnalda de hojas de laurel. En el cuerpo del vaso decoración en relieve de tres escenas eróticas separadas por dos cartelas rectangulares, de bordes redondeados con el sello del taller productor y una guirnalda de finas hojas de laurel. La calidad y el trato de las imágenes denota una clara influencia helenística clásica de este taller. Le falta la totalidad del pie. Este tipo de copa formaba parte de una vajilla de lujo y se utilizaba para beber.



T. C. R.

RITÓN FÁLICO

Cerámica (molde)

Siglos II-I a.C.

Necrópolis de Les Corts, Empúries (l'Escala)

Alt.: 28 cm; anch.: 11 cm

Museu d'Arqueologia de Catalunya-Empúries

Nº inventario: 1213

Vaso ritual en forma de gran falo. En el tercio superior se representa una escena erótica en relieve, con un motivo central formado por una pareja en una cama, flanqueada por dos figuras masculinas dispuestas de pie, la de la izquierda con un brazo levantado y, la de la derecha, sosteniendo un objeto de difícil interpretación, quizás una lira. El glande, con un orificio en el extremo, y las venas del pene se representan igualmente en relieve.

La pieza está recubierta con un barniz de color rojizo, espeso y bien adherido que recuerda las producciones de *sigillata*. Aunque se trata de una pieza importada desconocemos su procedencia concreta así como también su funcionalidad. La presencia de objetos en forma de representaciones fálicas es habitual en diversos ámbitos de la vida cotidiana de la época romana y se relaciona con los cultos a la vida, la fecundidad o con rituales mágicos vinculados a este tipo de prácticas.

Procede de la tumba 32 de la necrópolis de les Corts, situada inmediatamente al sur de la ciudad romana. El ajuar se completaba con otro ritón de características muy semejantes, dos piezas de collar de vidrio, una anilla, un botón de hueso, dos ungüentarios y un vaso de paredes finas.



BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO M., 1953: «Las necrópolis de Ampurias. I. Introducción y necrópolis griegas», *Monografías Ampuritanas* III, vol. I. Barcelona, pp. 300-302, fig. 254.
- CASTANYER P., 2001, en AA.VV.: *Aliments sagrats. Pa, vi i oli a la mediterrània antiga*. Catàleg de l'exposició núm. 147, pp. 235-236.
- MOREL J.-P., 1981: *Céramique campanienne*, Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome. Paris, núm. 244, lám. 220, p. 439.

P. C.

