



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 10

AÑO 2017
ISSN 1131-7698
E-ISSN 2340-1354

SERIE I PREHISTORIA Y ARQUEOLOGÍA
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2017
ISSN 1131-7698
E-ISSN 2340-1354

10

SERIE I PREHISTORIA Y ARQUEOLOGÍA
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfi.10.2017>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2017

SERIE I · PREHISTORIA Y ARQUEOLOGÍA N.º 10, 2017

ISSN 1131-7698 · E-ISSN 2340-1354

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF I · PREHISTORIA Y ARQUEOLOGÍA · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFI/index>

COMPOSICIÓN
Carmen Chincoa Gallardo
<http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

ARTÍCULOS

LA CARICATURIZACIÓN DEL SIMPOSIO EN UNA PINTURA NILÓTICA: LA CASA DEL MÉDICO DE POMPEYA (VIII 5, 24)

THE CARICATURE OF THE SYMPOSIUM IN A NILOTIC PAINTING: THE CASA DEL MEDICO OF POMPEII (VIII 5, 24)

Laura Madurga Azores¹

Recibido: 29/09/2017 · Aceptado: 26/10/2017

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfi.10.2017.18952>

Resumen

En el presente artículo analizamos un fragmento pictórico procedente de la Casa del Médico de Pompeya (VIII 5, 24). La escena, que pertenece al género paisajístico nilótico, está protagonizada por pigmeos que, entre otras ocupaciones, participan en una escena de *symplegma* que subraya el carácter cómico y de alteridad de la pintura. Tanto la actitud sexual impudica protagonizada por los personajes deformes, como el emplazamiento de los vestigios pictóricos –localizados en un área doméstica dedicada al entretenimiento– nos llevan a considerar la pieza como una caricaturización del simposio destinada, quizá, a provocar la risa del espectador con una finalidad apotropaica.

Palabras clave

Pintura; simposio; *symplegma*; apotropaico; pigmeos; nilótico.

Abstract

In the present article we analyze a pictorial fragment from the Casa del Medico of Pompeii (VIII 5, 24). The scene, which belongs to the nilotic landscape genre, is carried out by pygmies that, among other occupations, participate in a scene of *symplegma* that emphasizes the comic and otherness character of the painting. Both, the impudent sexual attitude of deformed characters and the placement of pictorial vestiges –located in a domestic area dedicated to entertainment–, lead us to consider the piece as a caricature of the *symposium*, perhaps aimed at eliciting the spectators laughter with an apotropaic purpose.

Keywords

Painting; *symposium*; *symplegma*; apotropaic; pigmies; nilotic.

1. Universidad de Zaragoza. <lauramadurgaaazores@gmail.com>.

I. INTRODUCCIÓN

El fragmento pictórico que nos ocupa procede de Pompeya, de la Casa del Médico (VIII 5, 24) (Figs. 1 y 2). Como demuestra la técnica constructiva de la fachada, se trata de una de las viviendas más antiguas de Pompeya (mediados del siglo III a. C.). La casa conserva la planta original, de plano irregular, organizada alrededor de un largo vestíbulo (a) abierto a la *Via dell'Abondanza*. Flanqueada por una tienda con dos entradas, destaca la ausencia de decoración de los ambientes (c), (d), (i) y (l) –estos dos últimos abiertos al peristilo (g)–. Los únicos restos de pintura parietal que se han conservado son los de los *triclinia* (m) y (o) y los de la zona inferior de los muros (*plutei*) situados entre las columnas del peristilo (g) que conducen a la habitación (o). Entre los materiales arqueológicos hallados, destacan los más de cuarenta instrumentos quirúrgicos –como sondas y bisturís– que dan nombre a la casa (Guzzo 2015: 73; PPM²: vol. 8, 604).

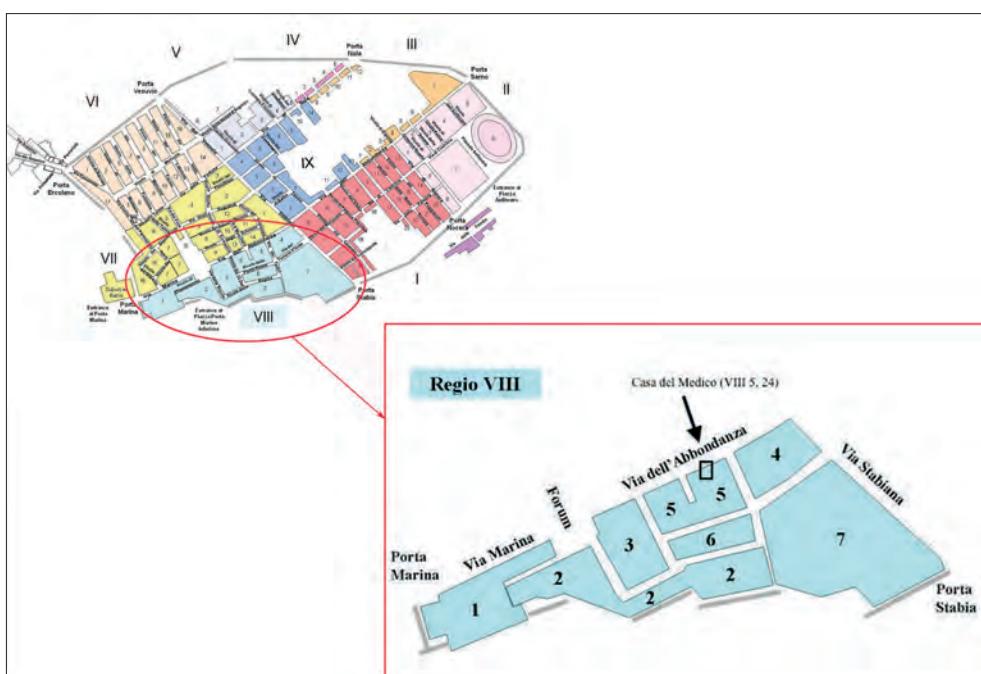


FIGURA 1. PLANO DE POMPEYA Y DETALLE DE LA REGIO VIII, DONDE SE LOCALIZA LA CASA DEL MÉDICO.
(Imágenes extraídas de la página web: <http://pompeiiinpictures.com>).

Como decimos, en el *podium* del peristilo, Antonio Sogliano (1883: 228) encontró tres frescos nilóticos (Figs. 3, 4 y 5) –cuya ejecución data de la década de los años 70 d. C. (Versluys 2003:138-140)–, que constituyen el mayor compendio de imágenes de pigmeos de Pompeya. Las piezas se conservan en el Museo Arqueológico Nacional

2. PPM es la abreviatura habitual para la obra, compuesta por 10 vols., editada por PUGLIESE CARRATELLI, G. y BALDASSARRE, I. 1990-2003: *Pompei. Pitture e Mosaici*. Istituto della Encilopedia Treccani, Roma.

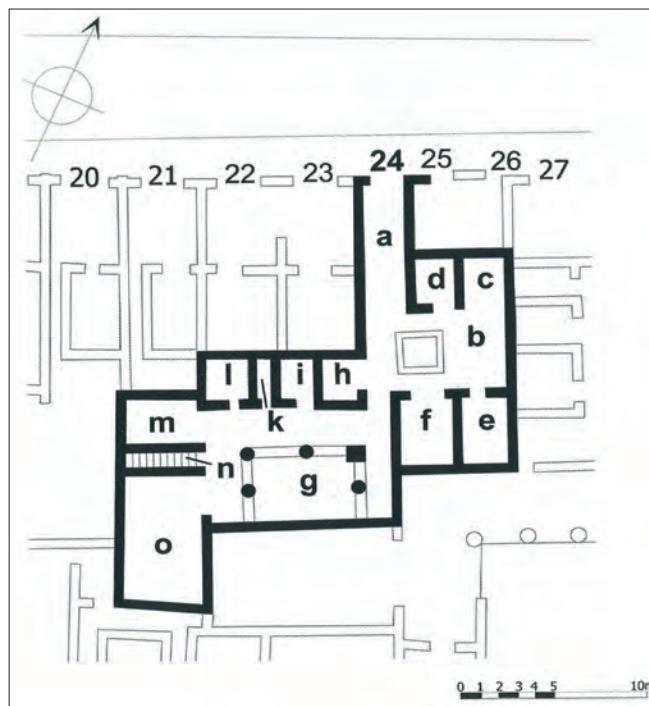


FIGURA 2. PLANTA DE LA CASA DEL MÉDICO (DE CLARKE, J. R. 2007A)



FIGURA 3. PINTURA DEL MURO OESTE DEL PODIUM DEL PERISTILO DE LA CASA DEL MÉDICO (VIII 5, 24); POMPEYA. (Foto de la autora).

de Nápoles³ (Figs. 3 y 4) y la que se localizaba en el muro oeste (Figs. 3 y 6), con unas dimensiones de 0,56 x 2,17 m., es la que protagoniza este estudio.

La pintura del muro este del *podium* del peristilo (Figura 4) representa en clave humorística el episodio del juicio de Salomón recogido en el Antiguo Testamento. En el centro de la imagen, sobre una mesa de sacrificios, aparece representado el niño de la discordia. Mientras la madre trata de salvarlo, un soldado se decide a cortarlo por la mitad. Sobre un podio, Salomón observa la escena escoltado por dos soldados mientras, a sus pies, la verdadera madre suplica de rodillas. Alrededor de la escena, los soldados y la multitud se agolpan desconcertados. El único edificio que aparece representado, se localiza en el extremo derecho de la imagen y destaca por el toldo

3. Cuyos números de inventario son: 113.195, 113.196 y 113.197.



FIGURA 4. PINTURA DEL MURO ESTE DEL PODIUM DEL PERISTILO DE LA CASA DEL MÉDICO (VIII 5, 24); POMPEYA.
(Foto de la autora).

que mantiene la entrada a la sombra. El tema de la pintura podría responder a la influencia de la floreciente comunidad judía asentada en Alejandría, o a la versión mucho más antigua del faraón *Bocchoris* (Bragantini y Sampaolo 2009: 417).

La pintura del muro norte del *podium* del peristilo (Figura 5) representa una batalla entre pigmeos, hipopótamos y cocodrilos a orillas del Nilo. Entre islotes ocupados por edificaciones de barro y techo de paja y entre la exuberante vegetación poblada por aves acuáticas, se representa la escena de lucha. En el extremo izquierdo de la imagen, en primer plano, un pigmeo intenta expulsar a un cocodrilo que aparece representado con las fauces abiertas. A la derecha, dos pigmeos ayudan a un tercero que aparece montado sobre otro cocodrilo a sacarlo del agua y llevarlo hacia la isleta –que alberga una especie de santuario decorado con figuras aladas (¿esfinges?)–. En el fondo derecho de la escena aparece una embarcación que acaba de ser atacada por un hipopótamo que está devorando a su víctima, mientras un pigmeo que está subido al lomo del animal, intenta atravesarlo con una lanza. Por último, al fondo de la imagen, en el extremo derecho, se distingue una embarcación de vela que se dirige al «campo de batalla» (Bragantini y Sampaolo 2009: 418).

II. DESCRIPCIÓN DE LA PINTURA

La imagen objeto de este estudio contiene numerosos elementos interesantes, si bien hemos decidido centrarnos en la escena central y realizar un análisis exhaustivo de la misma, atendiendo de forma específica al banquete y al *symplegma* (Figs. 3 y 6).

Entre los troncos de dos árboles sin hojas se extiende un *velum*. Bajo éste, cuatro pigmeos aparecen reclinados sobre un *stibadium*, mientras que un quinto se sienta en el suelo recostándose sobre un ánfora. A la derecha del *velum* podemos observar cómo otros dos pigmeos más, armados con palos, persiguen a un ibis. En el extremo derecho de la imagen aparecen dos mujeres vestidas con largas capas y detrás de ellas se alza una construcción –un pórtico y una columna sobre la que se localizan dos esculturas– y otro árbol. Justo a la izquierda de la representación del banquete se exhibe una escena de *symplegma*: un pigmeo está manteniendo relaciones sexuales con una mujer en posición *pendula anversa* –el hombre está tumbado en el suelo, con la rodilla izquierda flexionada, mientras los dedos de su mano izquierda tocan



FIGURA 5. PINTURA DEL MURO NORTE DEL PODIUM DEL PERISTILO DE LA CASA DEL MÉDICO (VIII 5, 24); POMPEYA. (Foto de la autora).

la nalga izquierda de la mujer que, en cuclillas y con su brazo izquierdo alzado, es penetrada por el miembro del compañero-. Junto a la escena de cópula, un pigmeo, vestido con túnica y capa, toca la *tibia* doble⁴. En primer plano, en el extremo izquierdo de la imagen, vemos a un personaje que está siendo devorado por un hipopótamo mientras otro pigmeo, que cubre su cabeza con un elemento cónico, tira de él tratando de ayudarle. Sentado sobre el animal, un tercer pigmeo trata de herirlo con un mazo. Al fondo de la escena podemos vislumbrar un barco repleto de ánforas –cuya proa tiene forma de cabeza de asno–, que surca las aguas. En el interior de la embarcación aparece representada otra imagen de *symplegma*, de manera esquemática, pero en la que se puede apreciar cómo el hombre, de pie, penetra a la mujer mientras está inclinada (*a tergo*) (Reinach 1922: 161-168; Schefold 1957: 227; Peters 1963: 180; De Vos 1980:7; Bragantini, De Vos y Parise Badoni 1986: vol. III, 352-353; PPM: vol. 8, 604-609; Cappel 1994: 56-57; Meyboom 1995: 124; Versluys 2002: 138-140; Clarke 2007a: 219-225; Clarke 2007b: 98-105).

4. La *tibia* era un instrumento de viento análogo al *aulòs* griego. Estaba formado por una boquilla y por un dispositivo equipado con una lengüeta, que, aplicada a su embocadura, producía el sonido mediante la vibración del aire contenido en el interior del instrumento. En este caso, estamos ante una *tibia* doble, constituida por dos lengüetas presionadas entre sí que vibraban. El sonido variaba en función de la longitud y se producía al tapar con los dedos los agujeros practicados en su superficie. Para tocar el instrumento, el músico se ponía sobre la boca la *phorbèia* o *capistrum*, una cinta de cuero doble y fina que se ataba detrás de la cabeza. De este modo, no sólo se facilitaba la colocación de la boquilla sino que la presión del aire era mayor porque la *phorbèia* facilitaba una mayor fuerza al soplar (GUIDOBALDI 1992: 41-46).

III. LAS REPRESENTACIONES DE BANQUETE EN LA PINTURA ROMANA

Las imágenes de simposios en la iconografía romana aparecen en una gran variedad de soportes. Estas escenas parecen haberse introducido en el arte romano a finales del siglo I a. C. o inicios del siglo I d. C. y desaparecen, sin tener en cuenta los usos específicos en la iconografía cristiana, en el siglo V o VI d. C. La gran mayoría de ejemplos proceden de dos tipos de contexto: doméstico o funerario. Dentro del ambiente doméstico, las escenas de banquete aparecen en las pinturas murales –la mayoría halladas en Pompeya y Herculano– y en los mosaicos de los pavimentos –de una variedad geográfica y cronológica mucho más amplia– (Slater 1991; Dunbabin 2003; Huélamo y Solias 2016: 52-56).

En el mundo antiguo, tumbarse para comer y beber mientras se era atendido por otros era signo de poder, privilegio y prestigio. Esta costumbre se practicaba en Grecia desde, al menos, el siglo VII a. C., aunque casi con total seguridad fue adoptada del mundo oriental, de donde era originaria; y se consideraba una muestra del lujo y la prerrogativa de reyes y gobernantes. En la Hélade se convirtió en la práctica distintiva de la sociedad aristocrática del período arcaico, estrechamente vinculada con la aparición del simposio como fenómeno social. Se trataba de la reunión de los hombres de clase alta que se centraba en la ritualización de la bebida, y era acompañada por música y poesía, de la que los mismos simposiastas participaban. A finales del período arcaico esta práctica fue adoptada por grupos no aristocráticos y se convirtió en el disfrute característico de una clase social más amplia (Lynch 2011; Wecowski 2014).

Así, la práctica del simposio se extendió rápidamente a los pueblos con los que los griegos entraron en contacto a través del comercio o del establecimiento de colonias. Su influencia se deja sentir, desde tiempos muy tempranos, en Etruria, donde la práctica aparece atestiguada desde antes de la llegada de los griegos. Por lo general, se cree que en algún momento del siglo III a. C., la creciente riqueza de la sociedad romana, propiciada por las conquistas del sur de Italia y del Mediterráneo, produjo la transformación de los hábitos del banquete romano, que se vieron influenciados por la propagación del modelo griego. Sin embargo, dada la escasez de fuentes, pudo haberse establecido mucho antes y haberse ampliado a una mayor variedad de grupos sociales, así como extendido a una mayor celebración de eventos (Duplouy 2006; Hobden 2013).

El inmenso crecimiento de las importaciones extranjeras que siguieron a las conquistas romanas de Grecia y Asia menor en el siglo II a. C., abrió las puertas de Roma a la llegada de todo tipo de influencias del lujo convivial helenístico. Así, a finales de la República, durante el siglo I a. C., los banquetes ofrecidos por las grandes familias de la *nobilitas* se habían convertido en eventos semipúblicos, caracterizados por la exhibición de riqueza y por la oportunidad para hacer contactos. El complejo sistema de obligaciones mutuas, especialmente entre patrones y clientes, fundamental para la estructura social romana, estaba estrechamente tejido en estos patrones de hospitalidad.

Así, los banquetes se convirtieron en un escaparte público donde se cerraban acuerdos políticos y comerciales, se concertaban bodas o cargos públicos y determinados anfitriones exhibían ante toda la sociedad romana lo que su riqueza les permitía dilapidar (Marcial, *Epigramas*, XII, 41) (Duplouy 2006; Hobden 2013).

Una de las principales novedades que adoptaron los romanos fue la introducción de divanes para que los hombres cenaran recostados –el *lectus triclinaris*–. En ellos se podían tumbar hasta tres personas y la disposición en el comedor de tres lechos en forma de U alrededor de la mesa ofrecía un aforo máximo de nueve. De ahí derivó el nombre de la habitación: triclinio. A partir del siglo I d. C. el mobiliario evolucionó según las necesidades y se creó el *stibadium*, un único camastro semicircular en el que cabían hasta una docena de comensales (Napo 2008: 55-68).

Tras el ritual de la comida, las cenas solían concluir con una libación a los dioses que recordaban el primitivo carácter sagrado de la cena. Los invitados seguían comiendo y bebiendo mientras hablaban y presenciaban distracciones: poemas, música, discursos, bailes, etc.



FIGURA 6. DETALLE CENTRAL DE LA PINTURA DEL MURO OESTE DEL PODIUM DEL PERISTILO DE LA CASA DEL MÉDICO (VIII 5, 24); POMPEYA (DE CLARKE, 2007B, PL. 7).

IV. EL SIMPOSIO EN UN CONTEXTO NILÓTICO

A pesar de que estamos, sin duda, ante una imagen de simposio, hay que subrayar que la escena se produce en un contexto nilótico, que los protagonistas de la misma son pigmeos y que el banquete aparece acompañado de una escena sexual explícita.

A este respecto, cabe mencionar que las escenas nilóticas son imágenes de la crecida del río Nilo⁵ y del país de Egipto que aparecen en el mundo romano sobre diferentes soportes y contextos. Se caracterizan por incluir determinados elementos,

5. Hablamos de «crecida» porque todas las escenas nilóticas intentan representar el país de Egipto en el momento de la inundación del Nilo. Esto se muestra no sólo mediante la representación paisajística sino, también, en la flora –en este sentido, es especialmente importante la aparición de flores de loto, sello distintivo de la inundación– la fauna y en las actividades que realiza la población de las pinturas. La crecida del Nilo era un fenómeno espectacular en la Antigüedad, pues, mientras que el resto de ríos mostraban el nivel más bajo de agua y las tierras permanecían secas e infértilles, se producía el momento de mayor abundancia en Egipto (VERSLUYS 2002: 262-263).

tales como la flora, la fauna, la arquitectura y la actividad popular de dichas latitudes. No se trata de representaciones con interés cultural o científico, sino que más bien se trata de testimonios de las relaciones entre Roma y Egipto. Estas escenas nilóticas se popularizaron a lo largo del vasto Imperio Romano y pueden datarse entre el siglo II a. C. y el siglo VI d. C. (Versluys y Meyboom 2000: 111-127; Versluys 2002: 239-241 y 261-262).



FIGURA 7. PINTURA DEL PODIUM DEL TRICLINIUM ESTIVO DE LA CASA DEL EFEBO (I 7, 11); POMPEYA. (Foto de la autora).

Tradicionalmente, a pesar de la poca información de que disponemos, se ha aceptado su origen alejandrino. En primer lugar, la Alejandría helenística se convirtió en el mayor centro artístico mundial en tiempos de los Ptolomeos y, gracias a la afluencia de artistas procedentes de todo el mundo, desarrolló importantes innovaciones artísticas. Entre ellas, destaca la introducción del realismo en las producciones, tanto en pintura como en musivaria, que acabó popularizando las imágenes de personajes con fisionomías alejadas del canon de belleza. Así se generalizaron las representaciones de niños, personas con malformaciones –enanos y jorobados– y escenas de la vida cotidiana –pescadores, actores, bailarines...–. Por otra parte, tanto la localización de los banquetes de los pigmeos a orillas del Nilo, como la finalidad satírica de las escenas, señalan a Alejandría como punto de origen (Clarke 2001a: 42-46).

Para comprender por qué los artistas alejandrinos eligieron a los pigmeos como protagonistas de sus luchas, festejos y relaciones sexuales a orillas del Nilo hay que atender a su significado paródico: los artistas requerían de personajes que tuvieran

una fisionomía diferente a la del espectador. Tenían que representar estas imágenes en términos de alteridad, por lo que, en la mayoría de los casos, los pigmeos son representados macrofálicos o itifálicos y, en ocasiones, en plena actividad sexual (Clarke 2001a: 42-46).

Los coleccionistas, además de poseer obras originales realizadas por los maestros clásicos, también compraban obras contemporáneas que parodiaban las convenciones del arte clásico. Así, los pigmeos, tal y como eran representados por los artistas helenísticos y romanos subrayaban el contraste con el canon clásico. A diferencia del prototipo de cuerpo ideal para un romano –individuo joven de raza caucásica con proporciones armoniosas–, los pigmeos son de pequeña estatura, tienen la cabeza desproporcionadamente grande y aparecen exagerados sus atributos sexuales –los hombres se presentan macrofálicos o itifálicos y las mujeres tienen los pechos muy grandes y las nalgas abultadas–. Además, los artistas los representan copulando en plena naturaleza, para subrayar, más si cabe, la diferencia entre ellos y las parejas romanas que mantienen relaciones sexuales en el lecho y que representan el «amor burgués». Así, el arte clásico únicamente se alejaba de estas convenciones somáticas cuando debía representar a criaturas salvajes híbridas tales como centauros o sátiro (Clarke 2001a: 42- 46).

El placer que encontraban los griegos helenísticos o los romanos de la tardorrepública al observar estas imágenes sexuales no respondía a un deleite sádico o racista. Para los ciudadanos de los reinos helenísticos, todos los seres humanos que destacaran por diferencias físicas, raciales o étnicas, eran simplemente considerados «rarezas» o «curiosidades». Un ciudadano podía especular acerca de los orígenes de su extraña apariencia, pero estas criaturas no fueron degradadas ni esclavizadas por ello (Clarke 2001a: 42- 46).

V. SIGNIFICADO E INTERPRETACIÓN ICONOLÓGICA

V.1. CARICATURIZACIÓN Y ALTERIDAD: EL SYMPLEGMA

Como hemos señalado anteriormente, existen varios elementos que permiten catalogar la pieza como una caricaturización del simposio romano. En primer lugar, el hecho de que la escena esté protagonizada por pigmeos es el primer indicativo. En segundo lugar, la aparición de una escena de *symplegma* sólo subraya dicho carácter cómico y de alteridad. Además, la pieza se ha datado en el siglo I d. C. (según Versluys 2002: 138- 140), es decir, fue realizada durante un período crítico para el arte, pues, tras el Principado de Augusto asistimos a la elaboración de un programa propagandístico iconográfico que ensalza las virtudes romanas tradicionales. En este proyecto augusto, el ámbito sexual no fue menos importante, y se crearon una serie de imágenes que pretendían ser un buen ejemplo de la nueva moral (Zanker 2008: 297). Algunos textos nos transmiten el ambiente pudoroso y recatado que rodeaba a las relaciones sexuales conyugales. Según Plutarco (*Mor.* II, 12, 33), una mujer legítima no debía comportarse en el lecho conyugal como una *hetaira*.

Algunas conductas sexuales eran consideradas actos de *impudicitia* y sólo podían mantenerlas mujeres o muchachos que no estuvieran en posesión de la ciudadanía, como era el caso de las prostitutas, a quienes el dueño de la casa podía escoger precisamente para satisfacer aquellos placeres negados por su esposa. Incluso la vestimenta de una respetable matrona –*palla* y *stola*– era garantía de protección legal frente a posibles abusos en la vía pública, como recoge Justiniano (*Dig.* 47, 10, 15, 15; Ulpiano 151) en su magna compilación de derecho romano. No llevarla e ir vestida con una toga, como otras mujeres «infames», se consideraba atenuante penal en caso de cualquier abuso que viniera del género masculino. Así, la vida conyugal no se presentaba, por tanto, como algo especialmente atractivo a los ciudadanos, excepto por cuestiones puramente patrimoniales (Salcedo Garcés 2007: 251-273).

Pero todos estos principios morales de la sociedad romana representaban sólo una cara de la moneda: la de las costumbres ancestrales que el patriciado romano de más antigua estirpe trataba de recuperar o de imponer, precisamente porque existía otra cara en la que lucía otra realidad, una realidad salpicada de erotismo y hasta de pornografía. Lejos de producir pudor, la decoración erótica era signo de buen gusto, sobre todo si tenía un aire griego, pues hay que tener en cuenta que la temática erótica era un legado helenístico al arte romano (Salcedo Garcés 2007: 251-273).



FIGURA 8. PINTURA DEL PERISTILO DE LA CASA DELLE QUADRIGHE (VII 2, 25); POMPEYA (DE VARONE 2001, FIG. 35).

Dentro de este erotismo podemos insertar las imágenes nilóticas en las que aparecen pigmeos practicando el acto sexual. Como vemos, no se trataría sino de acentuar dicha alteridad, pues como hemos expuesto, las escenas recrean actitudes sexuales impúdicas –relaciones homosexuales, orgiásticas...– protagonizadas por personajes deformes. La supuesta ironía reside en un sentido del humor desgarrado que ridiculiza a todos aquellos que no pertenecen cultural, social o étnicamente a lo romano, personificando la alteridad de lo clásico (Salcedo Garcés 2007: 251-273).

A pesar de que se han catalogado alrededor de 90 posturas sexuales para las pinturas de la Antigüedad, únicamente aparecen dos en las escenas nilóticas (Forberg 1969): *a tergo* (Figura 7) –exclusivamente expresada cuando la cópula sexual se lleva a cabo a bordo de un barco que surca el Nilo– y la *venus pendula anversa* (Figura 6)– que se representa cuando el coito se produce en las riberas, normalmente en relación con un banquete– (Meyboom y Versluys 2007: 170-208) (Figs. 7 y 8, la primera conservada *in situ* y la segunda conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles con inventario número 27.702).

Tanto la representación de simposios en las propias escenas nilóticas, como la localización de dichas escenas en las paredes del *triclinium*, hace que podamos relacionar estas imágenes con el mundo del banquete, pues era vivido como un

momento relacionado con la búsqueda de placer o como preludio de la actividad sexual y, en él, había que dar su justo peso a la excitación erótica. Tanto la pintura del peristilo de la Casa del Médico (VIII 5, 24), como la de la Casa del Efebo (I 7, 11), ambas en Pompeya, muestran escenas de simposio veraniego a la sombra del *velum* (Figura 6). Los protagonistas son unos pigmeos y la escena transcurre a orillas del Nilo. Los pigmeos, considerados criaturas extrañas y deformes, suscitaban la hilaridad de la sociedad romana de la primera edad imperial, anhelante de curiosidades monstruosas. Así, las acrobacias sexuales a las que se entregan los protagonistas de la escena no pueden dejar de ser vistas como caracterización del sereno goce de la vida, que fluye plácida (Clarke 1999: 721-725; Varone 2007: 275-322) (Figs. 9 y 10).



FIGURA 9. VISTA GENERAL DEL TRICLINIUM ESTIVO DE LA CASA DEL EFEBO (I 7, 11); POMPEYA (<http://www.pompeionline.net/edifici/regione-i/casa-dell-efebo-i-7-10-12-19>).

V.2. LA LOCALIZACIÓN DE LA PINTURA: ¿ESTANCIA CON FUNCIÓN APOTROPAICA?

Por otra parte, hay que tener en cuenta el emplazamiento de estos vestigios pictóricos. La mayoría de los ejemplos de escenas nilóticas que conservamos del mundo romano, se localizan en áreas domésticas dedicadas al entretenimiento más que al negocio, lo que incluye las habitaciones que rodean al peristilo, los muros del mismo peristilo y las zonas de jardín y comedor. En este caso concreto, la pintura se localiza en el *podium* del peristilo.

El patrón de la vida social romana admitió numerosos y sutiles grados de relativa privacidad, en los que, una mayor intimidad representaba un privilegio, una mayor



FIGURA 10. RECONSTRUCCIÓN DIGITAL DE LA LOCALIZACIÓN DE LAS PINTURAS DEL MURO ESTE DEL PERISTILO DE LA CASA DEL MEDICO (VIII 5, 24); POMPEYA (DE CLARKE, 2007B, PL. 4).

confianza con el *pater familias*. La distinción entre el espacio público y el privado se relaciona con la escala. Como indica Vitrubio, la «majestuosidad» de las casas nobles dependerá de la amplitud de las proporciones de sus espacios públicos (Wallace-Hadrill 1994: 17-61).

Así, la diferenciación se extiende al espacio, y se pueden distinguir claramente las áreas dedicadas a la actividad pública o negocios –que se encontraban cerca de la entrada principal de la casa: el *atrium* y el *tablinum* y quizás los *cubicula* y pequeñas estancias abiertas al atrio–, de las zonas de entretenimiento privado, accesibles a través de corredores o pasillos que se agrupan, característicamente, alrededor del peristilo. Así, la matriz estándar del atrio-peristilo de la casa pompeyana posee una utilidad estructural en la diferenciación de las áreas públicas accesibles de *negotium* de las áreas privadas menos accesibles de la hospitalidad (Wallace-Hadrill 1994: 17-61).

Del mismo modo, la decoración contribuía a subrayar dicha diferenciación. La decoración del atrio solía ser muy variada, lo que permitía la pluralidad de usos del espacio, mientras que los grandes contrastes aparecen en las áreas asociadas al peristilo (Wallace-Hadrill 1994: 17-61; Romizzi 2006: 138-145).

Sin embargo, como destaca Jacobelli (1995: 83-89), a pesar de que la presencia de escenas eróticas en la arquitectura doméstica romana está ampliamente atestiguada tanto desde el punto de vista arqueológico, como desde el punto de vista literario⁶,

6. Ovidio lo menciona no sólo en el *Ars Amatoria* (II, 679-680), sino también en un controvertido discurso de

en términos generales, estamos ante un género pictórico reservado a los *cubicula*. Por otra parte, las escenas eróticas encontradas en Pompeya pertenecen, sustancialmente, a tres tipologías que podemos definir de la siguiente manera: escenas mitológicas –es decir, representaciones de actividad sexual entre parejas divinas o criaturas míticas–; escenas realistas –que muestran encuentros, en diferentes posturas sexuales, entre parejas anónimas– y escenas eróticas entre pigmeos en ambientes nilóticos. Éstas últimas presentan dos peculiaridades. En primer lugar, se desarrollan en un contexto narrativo bastante característico: a diferencia del resto de las representaciones eróticas, se desarrollan siempre al aire libre. Además, en la mayoría de los casos –al menos en aquellos en que se conoce la localización originaria de las pinturas–, estas escenas eróticas decoraban espacios triclinares o los podios del triclinio, algo sorprendente porque, el resto de escenas eróticas que decoran *triclinia*, son siempre representaciones de sexo no explícito, únicamente relacionadas con los preliminares del acto amoroso.

Así, teniendo en cuenta que la pintura se localiza en un área pública de la casa –cercana al lugar en el que se llevan a cabo los simposios– y que en la misma se representa una escena sexual explícita, esta iconografía podría encerrar otro significado. Sabemos que el sexo para los romanos era un fenómeno positivo. Fuente de vida y de alegría, se consideraba un elemento mágico y de potencia espiritual que guiaba la vida y, en cierto modo, la intensificaba. De hecho, el falo masculino y el útero femenino eran reproducidos en los sepulcros para indicar, respectivamente, el *genius* y la *iuno* de los difuntos; esto es, la fuerza germinativa sobrenatural que seguía ejerciendo su influjo incluso después de la muerte y que, a través de la reproducción, perpetuaba la vida al renovarse las generaciones. Así, las representaciones eróticas, lejos de considerarse vergonzantes u obscenas, poseían un carácter positivo, pues remitían a una fuerza mágica, propiciadora, capaz de alejar los espíritus del mal (Varone 2007: 275-322).

El miedo más persuasivo y constante que encontramos a lo largo de la Antigüedad Clásica es el «mal de ojo» –atestiguado en el Antiguo Egipto, en Mesopotamia, en Asiria y en la Biblia, así como en numerosas fuentes clásicas–. El origen se ha perdido, pero podemos fácilmente postular este miedo a lo extraño desde el nacimiento del hombre. Esta idea está ligada al pensamiento de que el ojo, como órgano que percibe el mundo externo, es, de algún modo, capaz de captar las influencias nefastas, esencialmente porque era considerado un instrumento con poderes increíbles. Así, la aversión de estas influencias maléficas es la función principal que poseen los amuletos, especialmente aquellos que pueden distraer de un vistazo perjudicial. En las sociedades antiguas, todo infortunio, como la mortalidad infantil o los problemas endémicos, eran considerados causas sobrenaturales, de ahí la gran creencia supersticiosa (Stevenson 1975: 39-40).

El mal de ojo es la única manifestación sobrenatural que se produce sin intervención divina. Es una forma incontrolada de envidia –nuestro verbo «envidiar»

sus *Tristia* (II, 521-528), donde el poeta recoge que incluso en la residencia imperial de Augusto había una «*parva tabella*» que ilustraba «*concubitus varios Venerisque figuris*». Del mismo modo, el tema es tratado por Propertino (II, 6, 27-36), Plinio el Viejo (*N. H.*, XXXV, 72), Suetonio (*Tib.*, 43-44), Plutarco (*Mor.*, 18B), Ateneo (*Deipn.*, XIII, 567b) y en los *Carmina Priapea* (IV).

viene del latín *inuideo*. Este verbo está compuesto por el preverbio *in-* y el verbo *uideo*, cuya traducción literal sería «mirar contra». El significado de aojo aparece por primera vez en la literatura latina en un fragmento de una tragedia perdida de Accio, *Melanipo* (Alvar Nuño 2012: 41)– cuyo emisor lanza el daño de manera directa contra el objeto que ha provocado su estado anímico. El hecho de que el mal de ojo esté íntimamente ligado a la envidia es una característica que comparten todas las sociedades en las que se ha constatado esta creencia. Según J. M. Roberts (1976: 223-278), el escenario apropiado para que se produzcan conceptualizaciones elaboradas de la envidia lo proporciona la acentuada idea de competencia y de propiedad privada, que sólo una sociedad con un alto grado de desarrollo económico y marcadas diferencias de clase puede generar (Alvar Nuño 2012: 132).

En este sentido, el banquete era una actividad especialmente sensible desde el punto de vista religioso. Se trataba de un lugar que podía suscitar envidias tanto por parte de los comensales invitados –que podían encontrarse con un anfitrión que gozase de un estatus económico mayor al suyo–, como por parte de los sirvientes –que continuamente lidiaban con la presencia de viandas de las que no podían disfrutar– (Foster 1972: 165- 202). De ahí que, junto con el complejo entramado de comportamientos simbólicos realizados durante la preparación de la comida y a lo largo del banquete, adquiriera una gran importancia la utilización de iconografía apotropaica en la decoración de áreas de comedor de la vivienda (Alvar Nuño 2012: 254).

En el mundo romano, los rituales cómicos, paródicos y, en general, hilarantes, son propiciatorios y alivian el temor que produce la muerte. Si las bromas del ritual del Triunfo o las risas forzadas de las Lupercales nos resultan extrañas, es porque no compartimos la creencia de que la risa era propiciatoria (Clarke 2007b: 89-107).

Gran parte de las fuentes que hacen referencia al carácter arcaico de las prácticas religiosas romanas en donde se encuentra una risa ritualizada, corresponden a finales del siglo I a. C. y el siglo I d. C. (Varr. *LL*. 6, 14; Ov. *Fast.* 3, 725 y ss.; Cic. *Att.* 6, 1, 12; Aug. *Ciu.* 7, 21; Hor. *Ep.* 2, 1, 139-146; Fest. 76; Cat. 61, 126; Sen. *Contr.* 7,6). Estos testimonios ponen de manifiesto que lo obsceno y lo grotesco, además de resultar jocoso y provocar hilaridad, cumplen al mismo tiempo una función apotropaica (Dunbabin y Dickie 1983: 10-19; Clarke 2001b).

Además, tenemos constancia de que, entre el programa de renovación religiosa augustea, se recuperan algunas prácticas ceremoniales cuyo propósito es el de provocar la risa del espectador mediante el recurso a lo impudico. En este sentido, como ya bien apuntara Alan J. B. Wace (1904: 103-114), y, más recientemente J. R. Clarke (2007b: 89- 107), se pueden interpretar las esculturas grotescas (Alvar Nuño 2012: 207-214).

V.3. ¿ESPECTÁCULOS SEXUALES EN LOS BANQUETES?

Como hemos subrayado, los antiguos romanos, como personificación del poder hegemónico que colonizó el Mediterráneo, estaban constantemente preocupados por representar visualmente la diferencia entre ellos mismos y el «bárbaro» para reforzar las propias formulaciones de su dominio cultural (Versluys 2002: 413-422; Woolf 1998: 238-249). Así, en la iconografía, el «otro» aparece representado de

diferentes formas, aunque en todas se destaca su diferencia física del tipo romano ideal (Clarke 2007b: 88). En este sentido, es reseñable que en ciento diez de las ciento treinta escenas nilóticas que se han conservado aparezca representada la población egipcia y, lo que es más sorprendente: en la gran mayoría de dichas imágenes –aproximadamente en setenta y cinco casos– los egipcios son caricaturizados como enanos o pigmeos (Meyboom y Versluys 2007). Sin embargo, ¿podrían las representaciones sexuales de las escenas nilóticas encerrar algún otro significado?

Como explica Garland en su obra (1995: 52-54), en el mundo grecorromano, se consideraba que la deformidad tenía cierto atractivo erótico. Por ello, existen pocas razones para dudar de que los esclavos deformes –que alcanzaron en el mercado precios astronómicos y, como subraya Quintiliano (*Inst. 2, 5, 11*), algunos romanos estaban dispuestos a pagar más por los esclavos deformes que por los físicamente perfectos– fueron el blanco de las inclinaciones sexuales de sus propietarios, así como que en algunos hogares fueron seleccionados principalmente en función del atractivo erótico de su deformidad. Como remarca D' Arms (1991: 175), el estatus de los esclavos impone una condición degradante *in primis*: «un esclavo tiene la obligación para con su propietario de responder con su cuerpo por todos los delitos, incluyendo su disponibilidad total para las relaciones sexuales». Así, en el sistema esclavista romano los esclavos deformes se convirtieron en el blanco ideal para tal abuso.

En este sentido, cabe destacar que, entre las romanas de alto nivel, una de las prácticas más habituales era la de pagar para mantener relaciones sexuales con esclavos deformes. En las fuentes clásicas, esta praxis fue acusada, especialmente, cuando las mujeres daban a luz a hijos feos o minusválidos⁷ (Garland 1995: 52).

Por otra parte, la curiosidad que despertaban estos personajes, hizo frecuente su exhibición pública. Suetonio (*Aug. 43, 4*) relata que «[Augusto] en alguna ocasión había hecho traer a Roma algún animal insólito y digno de conocerse y acostumbraba, antes del día del espectáculo, mostrarlo, extraoficialmente en público en cualquier lugar, como, por ejemplo, un rinoceronte en los *Saepta*, un tigre en el escenario del teatro, o una serpiente de cincuenta codos delante del lugar de los comicios». Estas exhibiciones, además de animales exóticos, incluían la presentación pública de anomalías humanas, pues en otro comentario (*Aug. 43, 3*) se nos informa de que, aunque Augusto se abstuvo de exhibir a cualquier persona de nacimiento respetable en los juegos, hizo una excepción en el caso de un hombre llamado Lucio «ya que medía menos de dos pies, pesaba diecisiete libras y poseía, en cambio, un tremendo vozarrón». Del mismo modo, estas colecciones de rarezas también podían encontrarse en casas privadas. El mismo autor (*Aug.*

7. «Marula, Cinna, te ha hecho padre de siete hijos no libres, pues ni es tuyo ninguno ni es de un amigo o hijo del vecino, sino que, concebidos en camastros y en esteras, exhiben en su propia frente las infidelidades de su madre. Este que entra, un moro de pelo rizado, confiesa que es descendencia del cocinero Santra; en cambio aquél de nariz achata y gruesos labios es el vivo retrato del palestina Pánico. ¿Quién ignora que el tercero es del panadero, si conoce y ve al legañoso Dama? El cuarto, con su frente desvergonzada y su color pálido, te ha nacido del concubino Ligdo: viola al hijo, siquieres, no es ningún crimen. A su vez, éste de cabeza de pepino y largas orejas, que se mueven tal como hacen las de los burros, ¿quién niega que es hijo del bufón Cirta? Las dos hermanas, la una morena y la otra roja, son del flautista Croto y del cortijero Carpo. La cuadrilla de los hijos de Níobe tendrías ya completa, si Coreso y Díndimo no fueran eunucos» (MARCIAL, *Ep. VI*, 39).

72, 3) nos cuenta que el emperador Augusto decoraba las habitaciones de sus villas con objetos que destacaban por su rareza: «(...) las suyas, en cambio, las embelleció, enriqueciéndolas, no tanto con estatuas y cuadros, como con paseos arbolados y bosques y con objetos llamativos por su antigüedad y rareza, como, por ejemplo, enormes restos de animales salvajes y gigantescas fieras que tenía en su finca de Capri, y que eran tenidos por huesos de gigantes y armas de héroes». En este sentido, una de las historias más extraordinarias que ha sobrevivido y que parece tener base histórica, es la del esclavo Clesipo, al que Plinio (*N. H.* XXXIV, 6, 3) describe como «jorobado y feo también en otros aspectos». En la venta de un candelabro corintio particularmente caro y elaborado, el vendedor decidió añadir al lote a su esclavo Clesipo, y ambos fueron comprados por una mujer llamada Gegania, que pagó la suma de cincuenta mil sestercios. Por supuesto, Gegania organizó una fiesta para presumir de sus nuevas adquisiciones y Clesipo fue exhibido desnudo para el deleite de los invitados. La visión de su joroba desnuda despertó en su dueña una excitación tan incontenible que, como cuenta Plinio, Gegania lo introdujo en su lecho y acabó por incluirlo en su testamento (Garland 1995: 52-54).

Teniendo en cuenta, además, que, a ojos de los romanos, las personas que presentaban malformaciones únicamente cumplían con el papel social que tenían pre establecido, esto es, generar la risa y proporcionar diversión (Plinio, *N. H.* VII, 32), esta hilaridad cumplió con una serie de cometidos como veremos a continuación. En primer lugar, estamos ante una de las formas de reforzar la cohesión de grupo en momentos en que la unidad se ve amenazada. Mediante la creación de una distracción –esto es, subrayando la rareza física de los deformes–, se consigue recordar a la comunidad lo ineluctable que les une, a pesar de que puedan estar experimentando una fragmentación momentánea. En segundo lugar, los deformes y los discapacitados nos asustan y nos avergüenzan, y la risa es una forma de exorcizar el miedo. Nos reímos, en otras palabras, con el fin de demostrar nuestro dominio sobre las emociones que nos despiertan estas criaturas. Esta última función era particularmente valiosa en sociedades como las de Grecia y Roma, primero porque la deformidad, que en términos naturales resultaba inexplicable, suponía una brecha espantosa en la realidad cotidiana «normal»; y en segundo lugar porque, debido a las duras condiciones de la vida en el mundo antiguo, la mayoría de los que se reían eran conscientes de que podían pasar a convertirse en discapacitados. Por último, la «torpeza» y la «estupidez» de los discapacitados provocaban en los demás una voluntad de opresión. Así, el humor se convirtió en la forma de agresión por excelencia (Garland 1995: 73-86).

Como testifica la famosa escena del final del Canto I de la *Ilíada*⁸, aunque desde los albores del tiempo, los seres humanos se deleitaron con los sufrimientos de los demás desde una postura de superioridad, en la vida real la burla de los deformes en

8. «Así dijo. Sonrióse Hera, la diosa de los níveos brazos; y sonriente aún, tomó la copa doble que su hijo le presentaba: Hefesto se puso a escanciar dulce néctar para las otras deidades, sacándolo de la crátera; y una risa inextinguible se alzó entre los bienaventurados dioses al ver con qué afán les servía en el palacio (...) Mas, cuando la fulgida luz de Helios llegó al ocaso, los dioses fueron a recogerse a sus respectivos palacios que había construido Hefesto, el ilustre cojo de ambos pies, con sabia inteligencia (...)» (HOMERO, *Ilíada*, Canto I, 1600).

los *convivia* se popularizó a través de los siglos. Horacio (*Sat.* I, 5, 50-70), por ejemplo, describe el improperio de insultos que se producen durante un banquete entre dos esclavos: Sarmento y Mesio Cicirro. Cicirro se burla de Sarmento por su origen servil y su pequeña estatura, mientras que Sarmento arremete mofándose de la cicatriz que Cicirro luce en la frente. Del mismo modo, las batallas de gladiadores⁹ entre deformes pudieron formar parte del *convivia*. Aunque tales actividades parecen estar orientadas solamente a provocar la hilaridad de los comensales, los que superaban la pelea podían ganarse el respeto e, incluso, provocar el miedo. Esto es lo que sucede en el caso de Vatinio, un zapatero que, según Tácito (*Ann.* XV, 34), «fue una de las monstruosidades más viles de aquella corte [de Nerón]». Aunque comenzó su carrera siendo objeto de burla y obligado a pelear en estas «batallas de gladiadores», «con sus acusaciones contra los mejores ciudadanos llegó a alcanzar tal poder que aventajaba hasta a los más perversos en influencia, dinero y capacidad de hacer daño». Plutarco (*Mor.* IV, 621e) nos informa que, para amenizar las veladas de banquete, el anfitrión era capaz de mofarse de sus propios invitados –mandando cantar a un tartamudo, hacer a un calvo peinarse o exigir a un cojo bailar– (Garland 1995: 85).

Así, como hemos desarrollado, si tenemos en cuenta, por un lado, que los espectáculos eróticos eran algo habitual en el mundo romano¹⁰ y, por otro lado, el atractivo erótico que despertaron los seres deformes en la Antigüedad, ¿podríamos estar ante la representación pictórica de una práctica real y habitual acaecida en los banquetes romanos destinada a entretenir a los comensales y, de paso, a generar hilaridad –que contribuiría a alejar el mal de ojo–?

9. El *convivium* en Roma era una especie de *Saturnalia* en miniatura en la que se procuraba entretenir a los invitados mediante exhibiciones y espectáculos en los que participaban músicos, bailarines, bufones y, ocasionalmente, gladiadores (BARTON 1993: 109). Según algunos autores del siglo XVI, Domiciano creyó chistoso reunir cierto número de enanos y formar con ellos una compañía de gladiadores. Del mismo modo, el emperador se divertía haciendo luchar contra mujeres de la mayor belleza a esta cohorte de gladiadores enanos (GARNIER 2006: 68-69).

10. Además del repertorio habitual de comedias y tragedias, existía un género teatral, denominado *fescennini*, que se caracterizaba por su cariz sexual. Así, los actores simulaban la cópula sexual en el escenario e, incluso, en ocasiones, iban más allá y terminaban manteniendo relaciones sexuales ante el público. Por otra parte, las actuaciones de acróbatas, contorsionistas y malabaristas, habituales en las calles y en establecimientos comparables a los «clubs nocturnos», también pudieron encerrar una marcada inclinación erótica. Un pintura procedente de una *caupona* (VI 10, 1) situada en la *Via di Mercurio* en Pompeya ilustra la destreza erótica de una pareja de dichos artistas, que, a la vez que la mujer sostiene una copa de vino en su mano, copulan mientras mantienen el equilibrio sobre una cuerda floja (VARONE 2001: 48-53; CLARKE 2004: 67-70).

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR NUÑO, A. 2012: *Envidia y Fascinación. El Mal de Ojo en el Occidente Romano*. Universidad de Huelva Publicaciones, Huelva.
- BARTON, C. A. 1993: *The Sorrows of the Ancient Romans. The Gladiator and the Monster*. Princeton University Press, Princeton.
- BRAGANTINI, Irene; de Vos, Mariette y PARISE BADONI, Franca 1981: *Pitture e pavimenti di Pompei. Repertorio delle fotografie del Gabinetto Fotografico Nazionale (Regioni I-III)*. Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma.
- BRAGANTINI, I. y SAMPAOLO, V. 2009: *La pittura pompeiana*. Electa, Nápoles.
- CAPPEL, A. 1994: *Untersuchungen zu Pygmäendarstellungen in der römischen Dekorationskunst*. Julius-Maximilians-Universität, Würzburg.
- CLARKE, J. R. 1999: «Form, Function, and Meaning of Symplegmata in Pompeian Mosaics: The Case for the ‘Domestication’ of Sex», en: M. Ennaïfer (ed.): *Actes du VIIe Colloque Internationale pour l’Etude de la Mosaïque Antique (Tunis 3-7 October 1994)*. Institut National du Patrimoine, Túnez: 721-725.
- CLARKE, J. R. 2001a: *Looking at lovemaking. Constructions of sexuality in roman art (100 B. C. – A. D. 250)*. University of California Press, Los Ángeles.
- CLARKE, J. R. 2004: *Sexo en Roma (100 a. C.-250 d. C.)*. Océano, Barcelona.
- CLARKE, J. R. 2007a: «A Compendium of Pygmy Imagery in the Casa del Medico at Pompeii: Content, Context, and Viewers», en: C. Guiral Pelegrín (ed.): *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique [AIPMA]*. Zaragoza-Calatayud, 21-21 de septiembre de 2004. Gobierno de Aragón, Zaragoza: 219-225.
- CLARKE, J. R. 2007b: *Looking at Laughter. Humor, Power and Transgression in Roman Visual Culture (100 B. C.-A. D. 250)*. University of California Press, Berkeley-Los Ángeles-Londres.
- D'ARMS, J. H. 1991: «Slaves at Convivia», en W. J. SLATER (ed.). *Dining in a Classical Context*. University of Michigan Press, Michigan.
- DE VOS, M. 1980: *L'egiptomania in pitture e mosaici romano-campani della prima età imperiale*. Brill, Leiden.
- DONATI, A. 1998: *Romana Pictura*. Electa, Roma.
- DUNBAIN, K. M. D. y DICKIE, M. 1983: «*Invidia Rumpantur Pectora*: The Iconography of Phthonos/Invidia in the Graeco-Roman Art», *Jahrbuch für Antike und Christentum* 26: 7-37.
- DUNBAIN, K. M. D. 2003: *The roman banquet. Images of conviviality*. Cambridge University Press, Cambridge.
- DUPLOUY, A. 2006: *Le prestige des élites: recherches sur les modes de reconnaissance sociale en Grèce entre les Xe et Ve siècles avant J.-C.* Les Belles Lettres, París.
- FORBERG, F. K. 1969: *Manuel d'érotologie classique: de figuris veneris*. Éditions du Rocher, París.
- FOSTER, G. M. 1972: «The Anatomy of Envy: A Study of Symbolic Behavior», *Current Anthropology* 13: 165-202.
- GARLAND, R. 1995: *The Eye of the Beholder. Deformity & Disability in the Graeco-Roman World*. Gerald Duckworth & Co., Londres.
- GARNIER, E. 2006: *Fenómenos: enanos y gigantes que hicieron historia*. Círculo Latino, Barcelona.
- GUIDOBALDI, M. P. 1992: *Musica e danza*. Quasar, Roma.
- GUZZO, P. 2015: *Guía de las excavaciones de Pompeya*. Superintendencia Pompeyana, Pompeya.

- HOBDEN, F. 2013: *The Symposium in Ancient Greek Society and Thought*. Cambridge University Press, Cambridge.
- HUÉLAMO, J. M. y SOLIAS, J. M. 2016: «El banquete romano y sus excesos», *Desperta Ferro* 8: 52-56.
- JACOBELLI, L. 1995: *Le pitture delle Terme Suburbane di Pompei*. L'Erma di Bretschneider, Roma.
- JOHNS, C. 1982: *Sex or Symbol? Erotic Images of Greece and Rome*. Routledge, Nueva York.
- LYNCH, K. M. 2011: *The Symposium in Context: Pottery from a Late Archaic House near the Athenian Agora*. American School of Classical Studies at Athens, Princeton- New Jersey.
- MEYBOOM, P. G. P. 1995: *The Nile Mosaic of Palestrina. Early evidence of Egyptian religion in Italy*. Brill, Leiden-Nueva York-Köln.
- MEYBOOM, P. G. P. y VERSLUYS, M. J. 2007: «The meaning of dwarfs in nilotic scenes», en L. Bricault; M. J. Versluys y P. G. P. Meyboom (eds.): *Nile into Tiber: Egypt in the Roman World. Proceedings of the IIIrd International Conference of Isis Studies, Leiden, May 11-14 2005*. Brill, Leiden: 170-208.
- NAPO, S. C. 2008: «I triclinia di Murecine», en K. Vössing (ed.): *Das römische Bankett im Spiegel der Altertumswissenschaften: Internationales Kolloquium 5./6. Oktober 2005, Schloss Mickeln, Düsseldorf*. Franz Steiner Verlag, Stuttgart: 55-68.
- PETERS, W. J. T. 1963: *Landscape in Romano-Campanian Painting*. Van Gorcum & Cē, Assen.
- REINACH, S. 1922: *Répertoire des peintures grecques et romaines*. E. Leroux, París.
- PUGLIESE CARRATELLI, G. y BALDASSARRE, I. 1990-2003: *Pompei. Pitture e Mosaici*. Istituto della Encilopedia Treccani, Roma.
- ROBERTS, J. M. 1976: «Belief in the Evil Eye in World Perspective», en C. Maloney (ed.): *The Evil Eye*. Columbia University Press, Nueva York.
- ROMIZZI, L. 2006: *Programmi decorativi di III e IV stile a Pompei. Un'analisi sociologica ed iconologica*. Loffredo, Nápoles.
- SALCEDO GARCÉS, F. 2007: «Sexo y poder en la iconografía romana», en S. Celestino Pérez (ed.): *La imagen del sexo en la Antigüedad*. Tusquets, Barcelona: 251- 273.
- SCHEFOLD, K. 1957: *Die Wände Pompejis. Topographisches Verzeichnis der Bildmotive*. DeGruyter, Berlín.
- SLATER, W. J. 1991: *Dining in a Classical Context*. University of Michigan Press, Michigan.
- SOGLIANO, A. 1883: «Scavi di Pompei: VIII, 5, 24 (Casa del Medico)», *Bullettino dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica*.
- STEVENSON, W. E. 1975: *The Pathological Grotesque Representation in Greek and Roman Art*. Ann Arbor, Michigan.
- VARONE, A. 2001: *Eroticism in Pompeii*. L'Erma di Bretschneider, Roma.
- VARONE, A. 2007: «Las imágenes del sexo en Roma a través de Pompeya», en S. Celestino Pérez (ed.): *La imagen del sexo en la Antigua edad*. Tusquets, Barcelona: 275- 322.
- VERSLUYS, M. J. y MEYBOOM, P. G. P. 2000: «Les scènes dites nilotiques et les cultes isiaques. Une interprétation contextuelle», en L. Bricault, (ed.): *De Memphis à Rome, Actes du 1er Colloque international sur les études isiaques, Poitiers- Futuroscope, 8-10 avril 1999*. Brill, Leiden: 111-127.
- VERSLUYS, M. J. 2002: *Aegyptiaca Romana. Nilotic Scenes and the Roman Views of Egypt*. Brill, Leiden-Boston.
- WACE, A. J. B. 1903-1904: «Grotesques and the Evil Eye», en *The Annual of the British School at Athens*, vol. 10: 103-114.
- WALLACE-HADRILL, A. 1994: *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*. Princeton University Press, Princeton.

- WECOWSKI, M. 2014: *The Rise of the Greek Aristocratic Banquet*. Oxford University Press, Oxford-Nueva York.
- WOOLF, G. 1998: *Becoming Roman: The Origins of Provincial Civilization in Gaul*. Cambridge University Press, Cambridge.
- ZANKER, P. 2008: *Augusto y el poder de las imágenes*. Alianza, Madrid. Ediciones de fuentes clásicas:
- HOMERO, *Ilíada*, L. Segalá y Estalella (trad.), Ediciones Orbis, Barcelona, 1982.
- JUSTINIANO, *Digesta*, A. D'Ors (trad.). Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Aranzadi, 1968-1975.
- SUETONIO, *Vida de los Doce Césares*, Alfonso Cuatrecasas (trad.), Espasa, Barcelona, 2010.
- CORNELIO TÁCITO, *Anales*, C. López de Juan (trad.), Alianza, Madrid, 1993.
- HORACIO, *Sátiras*, B. Segura Ramos (trad.), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1996.
- MARCIAL, *Epigramas*, J. Guillén (trad.), Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2003.
- PLINIO, *Historia Natural*, J. Cantó; I. Gómez Santamaría; S. González Marín y E. Tarriño (eds.). Cátedra, Madrid, 2007.
- PLUTARCO, *Obras morales y de costumbres IV: Charlas de sobremesa*, F. Martín García (trad.). Gredos, Madrid, 1987.

Artículos · Articles

13 ALBERTO VENEGAS RAMOS

La Prehistoria a través del videojuego: representaciones, tipologías y causas · The Prehistory through the Videogames: Representations, Tipologies and Causes

37 ROBERTO MARTÍNEZ GONZÁLEZ & LARISSA MENDOZA STRAFFON

El arte de morir: Una aproximación a las concepciones del deceso humano en el Paleolítico Superior europeo · The Art of Death: Exploring the Conception of Human Demise in the European Upper Palaeolithic

77 CARLOS ARTEAGA & CORINA LIESAU & ROSARIO GARCÍA & ESTEFANÍA PÉREZ & ROBERTO MENDUIÑA & JORGE VEGA & CONCEPCIÓN BLASCO

The Ditched Enclosure of Camino de las Yeseras (Madrid): A Sedimentological Approach to the Study of Some Singular Structures · El yacimiento de «Camino de las Yeseras». Una aproximación sedimentológica al estudio de algunas estructuras singulares: los fosos

95 MANUEL ALEJANDRO CASTILLO POVEDA

Arqueografía del sitio arqueológico Vista al Cerro (A-516 VC) (La Fortuna de San Carlos centro-Norte de Costa Rica), esbozos de un contexto funerario en la fase Arenal (500 a.C.-500 d. C) · Archeographia of the Archaeological Site Vista del Cerro (A- 516 VC) (La Fortuna de San Carlos North Central Costa Rica), Sketches of a Funerary Context in the Arenal Phase (500 BC -500 d. C)

113 VÍCTOR LLUÍS PÉREZ GARCIA

Las interpretaciones arqueológicas y la aparición de fortificaciones en el período protohistórico de Corea (300 a.C. – 300 d.C.) · The Archaeological Interpretations and the Emergence of Fortifications in the Protohistoric Period of Korea (300 BC – 300 AD)

149 Mª ÁNGELES GUTIÉRREZ BEHEMERID

La decoración escultórico-arquitectónica de carácter funerario en el *Conventus Cluniensis* · Funerary Type Sculptural-Architectural Decoration in the *Conventus Cluniensis*

199 LAURA MADURGA AZORES

La caricaturización del simposio en una pintura nilótica: La Casa del Médico de Pompeya (VIII 5, 24) · The Caricature of the Symposium in a Nilotc Painting: The Casa del Medico of Pompeii (VIII 5, 24)

219 ANTONIO MALALANA UREÑA

Maŷrit durante los siglos IX-XI. Arquitectura militar, población y territorio · *Maŷrit* during the IX-XI Centuries. Military Architecture, Population and Land

249 ANTONIO JOSÉ PÉREZ SALGUERO

Los candiles cerámicos como indicadores de la minería medieval andalusí en Sierra de Lújar (Granada) · Ceramic Candles as Indicators of Andalusí Medieval Mining in Sierra de Lújar (Granada)