

L'Africa romana

Atti del XII convegno di studio
Olbia, 12-15 dicembre 1996

*a cura di Mustapha Khanoussi,
Paola Ruggeri e Cinzia Vismara*

Maria Luz Neira Jimenez

*Reminiscencias de las Lupercalia en el agro lusitano.
A propósito de un mosaico de la villa de Santa Vitória do Ameixial*

**e
des**

Editrice Democratica Sarda

María Luz Neira Jiménez

Reminiscencias de las *Lupercalia* en el agro lusitano. A propósito de un mosaico de la villa de Santa Vitória do Ameixial

En uno de los mosaicos hallados en la villa de Santa Vitória do Ameixial¹ se conserva una escena de controvertida interpretación, que ha servido de base al presente trabajo. Nos referimos al pavimento de la estancia termal C, que daba acceso a una piscina, D, adosada a parte de uno de sus lados mayores, según L. Chaves² (fig. 1). Como es sabido, el mosaico se adecuaba a la forma rectangular de la sala C y contiene en estado a veces muy fragmentario representaciones de *thiasos* marino, Ulises y las sirenas y escenas atléticas en diversos paneles dispuestos a modo de marco en torno a un campo casi cuadrado, donde figuraban miembros habituales de un cortejo marino en los cuatro medallones ovalados que forman una cruz griega en el centro y los bustos de las cuatro Estaciones y los cuatro Vientos en los ocho semicírculos adosados a los lados (fig. 2).

Dada su variedad temática, algunas de las representaciones del mosaico han sido objeto de particular interés en publicaciones posteriores, concretamente Ulises y las sirenas³ y las figuras de nereidas y tritones⁴, aunque la escena que ha suscitado más interés y controversia es la representación fragmentaria, de interpretación incierta, que aparece en la parte derecha de uno de los dos paneles rectangulares, dispuestos a modo de marco. A continuación de un cubo de madera situado en el centro del panel, la escena en cuestión se desarrolla sobre unos trazos que indican expresamente la existencia de un suelo, sobre el que están representados un par de sandalias, así como la figura de un

¹ El hallazgo se remonta a 1915, año en el que salieron a la luz las primeras noticias (V. CORREIA, *Mosaicos romanos de Portugal*, "O Século", 20 de agosto de 1915), aunque su publicación extensa se debe a una época muy posterior, L. CHAVES, *Estudios lusitano-romanos I. A villa de Santa Vitória do Ameixial (Concelho de Estremoz). Escavações em 1915-1916. Introdução. A villa do mosaicos*, "O Arqueólogo Português" XXX, (1938), 1956, pp. 14-117.

² *Ibidem*, pp. 10-62, fig. 5. El pavimento se conserva en el Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia de Lisboa, a cuyo organismo deseo hacer constar mi agradecimiento por su agilidad en el envío de las fotografías.

³ M. TORRES, *La escena de Ulises y las sirenas del mosaico de Santa Vitória (Portugal)*, "BSAA" XLIV, 1978, pp. 89-102.

⁴ M.L. NEIRA, *Acerca de las representaciones de thiasos marino en los mosaicos romanos tardoantiguos de Hispania*, "Antigüedad y Cristianismo" VIII, 1991, pp. 513-529.

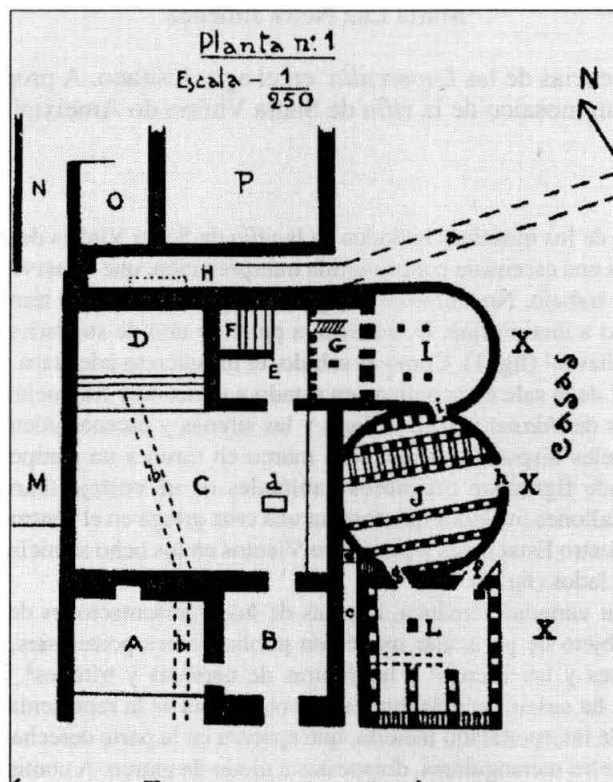


Fig. 1. - Plano del conjunto termal de la villa de Sta. Vitória do Amixial, según Chaves.

varón barbado que, visto de perfil hacia la derecha, salvo el torso de tres cuartos, empuña por el extremo una especie de vara de ramajes con la que fustiga a una mujer desnuda, que dándole la espalda se muestra encogida y se lleva su mano derecha a la nuca, en una actitud mezcla de dolor y de intento de evitar el golpe, mientras se cubre con la izquierda sus partes más íntimas. Muy próxima a la cabeza de la víctima todavía se aprecia una mano, asiendo un recipiente, de otro personaje, por lo demás perdido, que figuraría en el deteriorado extremo derecho del panel. Asimismo, completa la escena una inscripción latina compuesta por tres leyendas. La primera leyenda se dispone sobre el par de sandalias: FELICI / OTORRI / TATVS / PEIOR EST /



Fig. 2 - Mosaico de Sta. Vitória. Conjunto. Cortesía Museu Nacional de Arqueologia de Lisboa.



Fig. 3 - Detalle. Cortesía Museu Nacional de Arqueologia de Lisboa.

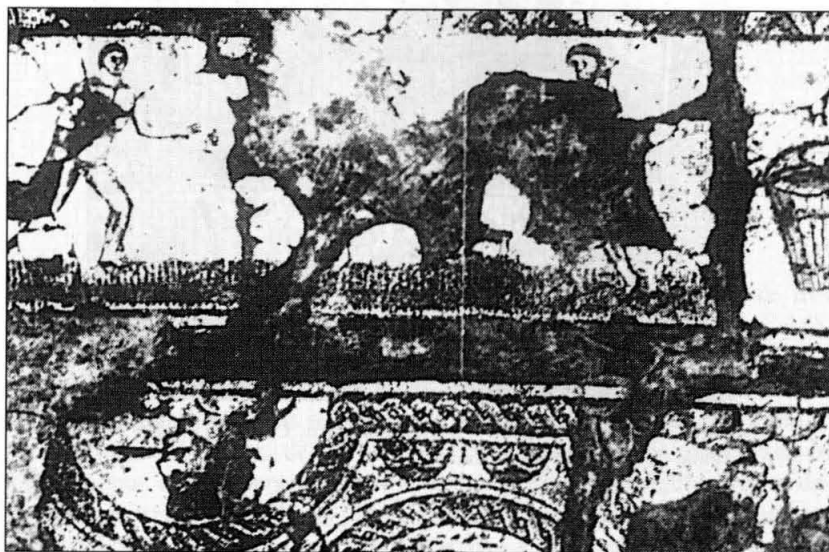


Fig. 4 - Detalle. Cortesía Museu Nacional de Arqueologia de Lisboa.

QVAVT C/IRDALVS, la segunda entre las piernas del varón barbado FELI/CION/E MISSO / S... y la tercera, en estado muy fragmentario, entre la mujer y el personaje perdido PRO.../RESET.../VARE (fig. 3).

El carácter inusual de esta escena fragmentaria y su inclusión en un pavimento que, en lo relativo a las demás representaciones, presenta una combinación temática coherente e incluso acorde al contexto termal⁵ fue puesto ya de manifiesto por L. Chaves⁶, quien, tras un intento de restitución de la tercera leyenda, la interpretaba como representación de una *devotio* en la que un varón de nombre *Felicio* es investido en favor de otro, *Cirdalus*, e identificaba a Proserpina, *Pros(erpina) res(id)ete Vare(r)*, como la destinataria de la invocación contra aquellas personas que hacían maleficios, supuestamente representadas por la figura fustigada, una mujer de nombre *Varer*...

La interpretación de L. Chaves influyó decisivamente en los estudios posteriores, ya que durante los años setenta la escena fue considerada como una extraña representación de magia y conjuros⁷. En esta línea, incluso más recientemente K.M.D. Dunbabin⁸ exponía una sugerente hipótesis, donde, desterrando la referencia a Proserpina, propone la identificación de la figura fustigada como representación de una fuerza peligrosa que debía ser expulsada para evitar que el poder de *invidia/livor* o de algún otro espíritu maligno penetrara en las termas, mientras, en estrecha conexión con la representación explícita del conjuro, símbolos como el par de sandalias y el motivo de esvásticas, que también se documenta en el pavimento, no sólo se habrían incluido como indicaciones convencionales de estancias termales, sino también para procurar y reforzar el deseo de un tránsito seguro y a salvo de peligros en las termas⁹.

Esta supuesta referencia simbólica al deseo de apartar de los establecimientos termales los numerosos peligros que acechaban en su interior podría interpretarse en relación con la representación en otro panel de Ulises y las si-

⁵ *Ibidem*.

⁶ L. CHAVES, *op. cit.*, pp. 59-62, fig. 14.

⁷ En este sentido, véase J. ALARCÃO, *Portugal Romano*, Lisboa 1974, pp. 193, 196 y 263, lám. 58; M. TORRES, *op. cit.*, p. 91.

⁸ K.M.D. DUNBABIN, *Baiarum grata voluptas: Pleasures and Dangers of the Baths*, "PBSR" LVII, n.s. XLIV, pp. 6-46, láms. III-XV, esp. p. 45, nt. 26.

⁹ *Ibidem*. Sobre el diverso significado de la representación de un par o varios pares de sandalias en mosaicos, véase K.M.D. DUNBABIN, *Ipsa deae vestigia... Footprints Divine and Human on Graeco-Roman Monuments*, «JRA» 3, 1990, pp. 85-109. Este motivo en los pavimentos hispanos aparece tratado también por M.L. NEIRA, *Algunas consideraciones sobre mosaicos romanos con nereidas y tritones en ambientes termales de Hispania*, en "Actas del I Congreso Peninsular sobre sobre Termalismo Antiguo (Arnedillo (La Rioja), oct. 1996", Madrid 1997, pp. 481-496.

renas, fuerzas ctónicas que según la mitología constituían uno de los más serios riesgos para los navegantes, cuyo efecto maléfico sólo fue eludido por la audacia y la inteligencia del héroe. En este sentido, ambas escenas contendrían la representación de los peligros acechantes, sea la personificación de los espíritus malignos sean las sirenas, y al tiempo conjugan la representación de aquellos símbolos o personajes que pueden ser capaces de sortear dichos peligros, tanto la expresa figuración de su expulsión y símbolos benéficos como el par de sandalias y las esvásticas como la representación de Ulises, reforzados por la inclusión en el pavimento de otras representaciones de carácter tan fructífero, protector y benéfico como el *thiasos* marino, los Vientos y las Estaciones, de modo que estuviese asegurada la práctica tranquila de las actividades propias de las termas, los distintos tipos de baños que tenían lugar en la estancia pavimentada y otras contiguas, así como el entrenamiento y las luchas atléticas, escenificadas en el mismo mosaico.

Desmarcándose por primera vez de las teorías que atribuían a la escena un carácter mágico, J. d'Encarnaçao¹⁰ defendió una identificación diametralmente opuesta, aportando una nueva interpretación de algunos términos de las leyendas. En este sentido, interpretó *torritatus* no como un *cognomen* en referencia al personaje *Felicio*, sino como un adjetivo calificativo, a modo de aposición, del varón llamado *Felicio*, quemado por el suelo o la ira, lo que implicaría que en esa circunstancia el tal *Felicio* se transforma, se comporta peor que un *Cirdalus*, - vocablo al que une su connotación más peyorativa con sentido de "carroceiro" -, y fustiga a la mujer que aparece dándole la espalda. Respecto a las causas o motivos que habrían llevado a *Felicio* a tal enfurecimiento y, por tanto, a la fustigación de la mujer, el autor argumentó que tanto la indumentaria de *Felicio*, únicamente una especie de taparrabos, como la representación del cubo y las sandalias estarían haciendo referencia a un hecho sucedido en una estancia termal, donde podría haberse quemado a consecuencia de la excesiva temperatura del baño, y prosigue, debido a la negligencia de la sierva que no habría experimentado previamente el agua destinada al baño de su señor. Por tanto, según J. d'Encarnaçao, esta escena representaría el castigo inflingido por el propietario de la *villa* a una sierva indisciplinada que había descuidado la labor de procurar la temperatura apropiada del agua antes del baño, mientras que el significado de su inclusión en el pavimento tendría una finalidad ejemplarizante, es decir, la pretensión por parte del propietario de re-

cordar y dejar claramente patente a su personal de servicio que cualquier falta cometida sería severamente castigada.

J. d'Encarnaçao¹¹ rechazó la supuesta *vis comica* de la escena que sugirió R. Etienne. Sin embargo recientemente J. Gómez Pallarés¹² ha desarrollado esta idea, interpretando que el citado *Felicio* que se encuentra en la piscina, quizás en compañía de la dama a quien castiga, se siente muy irritado por algo y estando en ese estado se comporta peor que un *Cirdalus*, vocablo que identifica como "zorro taimado", mientras que, tomando como base la segunda leyenda, interpreta que *Felicio* ha sido "abandonado", "rechazado", lo que habría motivado su enojo y, por tanto, su airada reacción. Según este autor, en claro paralelismo con otro mosaico hispano hallado en la *villa* de Fuente Alamo¹³ esta escena habría sido incluida en el mosaico lusitano bajo la única perspectiva de provocar la sonrisa, es decir, con la finalidad fundamental del divertimento de quienes la contemplaran en su trayecto hacia el baño o a la salida de éste.

Desgraciadamente, el estado fragmentario de la tercera leyenda que componía la inscripción y la pérdida del extremo derecho del panel condiciona negativamente la identificación de la escena y, a pesar de sólo diferir ligeramente las lecturas de las leyendas conservadas, provocan como resultado la diversidad de interpretaciones. No obstante, habría que insistir más en la consideración de la citada escena como una parte de la representación del panel, según se desprende claramente de la línea continua de peltas alternada con triángulos escalonados en su interior que bordea el lado adosado al muro de la estancia, y rastrear su significado en relación con la temática representada en el extremo izquierdo. En este sentido, aunque una laguna se cierra también sobre la parte izquierda, es muy significativo que las figuras allí representadas se disponen sobre un suelo expresamente indicado por trazos verticales y paralelos de igual modo que en la escena de fustigación, aunque de mayor grosor, mientras que los trazos se interrumpen en el centro del panel donde ha sido situado el cubo de madera. Esta circunstancia debería ser considerada como un indicativo de la sucesión de dos escenas que habrían tenido lugar antes y después de un baño, simbolizado expresamente por la representación del cubo.

Aún a pesar de su estado fragmentario, en la parte izquierda (fig. 4) to-

¹¹ *Ibidem*, p. 559; J. D'ENCARNAÇÃO, *Recensões bibliográficas*, "Conimbriga" 29, 1990, pp. 167-169, a propósito de la publicación de L.A. PALOMO et alii, *Un mosaico con inscripciones. Puente Genil (Córdoba)*, Madrid 1987.

¹² J. GÓMEZ PALLARÉS, *Reflexiones sobre un Corpus de Inscripciones sobre mosaico en Hispania*, "Faventia" 14.2, 1992, pp. 33-53, y esp. 47-51.

¹³ L.A. PALOMO et alii, *op. cit.*

¹⁰ J. D'ENCARNAÇÃO, *Inscrições Romanas do Conventus Pacensis*, Coimbra 1984, núm. 480, pp. 557-560.

davía se puede apreciar la figura de un varón desnudo en movimiento hacia la derecha y frente a él otros dos personajes. Por su actitud podría tratarse de la representación de un enfrentamiento entre dos combatientes que practican una de las modalidades de lucha de origen griego bajo la atenta vigilancia de un juez-árbitro¹⁴, a tenor de los restos de un manto que portaba el personaje de la derecha. Esta escena se enmarca entre las posibles actividades a practicar en unas termas y, según su disposición en el panel, tendría lugar antes del disfrute de un baño, a continuación del cual transcurre la referida escena de fustigación. Es digno de destacar que la primera representación situada sobre el escenario o suelo que delimita la segunda secuencia es el par de sandalias, su inclusión estratégica quizás estaría indicando la recomendación de dejar las sandalias tras haber gozado de los beneficios de un baño¹⁵ y antes de comenzar la práctica en la que se encuentran representadas las figuras de la parte derecha, claramente descalzas.

La consideración de que ambas secuencias se suceden con el intervalo de un baño coincidiría además con algunos relatos transmitidos por los autores antiguos, ya que conocemos, entre otros, por Plinio, que los asiduos a las termas, después del entrenamiento o lucha en las palestras, solían entrar en las estancias destinadas propiamente a los baños y tras tomar las aguas se hacían frotar y recibían masajes, entre otras actividades. A tenor de estas referencias podría pensarse en la posibilidad de que la escena reflejara uno de estos férreos masajes y, sin embargo, parece tratarse más de una auténtica fustigación o flagelación. Llegados a este punto, la escena recuerda a una de las prácticas características de las *Lupercalia*, una costumbre relatada por Ovidio (*Fast.* II, 379, 425, 445) y Juvenal (II, 142), según la cual, durante la carrera celebrada en el Palatino, los lupercos fustigaban con el *februum* a cuantos se ofrecían a ellos, particularmente mujeres que extendían sus manos y mostraban su espalda con la creencia de que el efecto de los golpes recibidos propiciaría su fertilidad¹⁶.

¹⁴ Véase M.L. NEIRA, *Algunas consideraciones* pp. 467-482, nt. 13.

¹⁵ La controversia sobre el significado de la representación de un par de sandalias en los mosaicos que pavimentaban estancias termales, vd. *supra*, y el uso de las propias sandalias en las salas termales no está zanjada, aunque en varios pavimentos, como podría ser el lusitano, parece probado que su representación era señal indicativa de la necesidad de descalzarse al penetrar en determinadas estancias. Igualmente la discusión gira en torno al uso o no de sandalias en salas de pavimentos que adquirían altas temperaturas. Sobre este particular, véase K.M.D. DUNBABIN, *Ipsa deae vestigia...*, pp. 85-109.

¹⁶ Sobre las *Lupercalia* y los numerosos aspectos que engloba su estudio existen numerosas publicaciones. Entre las obras más recientes que ponen de manifiesto las últimas investigaciones, véase CH. ULF, *Das römische Lupercalienfest. Impulse der Forschung*, Darmstadt 1982, con bibliografía.



Fig. 5 - Mosaico del Calendario de *Thysdrus*. Detalle. Foto: Autor.



Fig. 6 - Sarcófago de *Elia Afanacia*. Foto: Según Wrede.

Una representación de esta práctica ritual se documenta en el mosaico del Calendario hallado en la Casa de los Meses de *Thysdrus*¹⁷, de principios del siglo III d.C., donde, en relación con el mes en el que tenía lugar la celebración de las *Lupercalia* en Roma, ilustra el cuadro correspondiente a febrero¹⁸ (fig. 5). En el pavimento norteafricano la mujer aparece sostenida por dos personajes y es fustigada por un lupercos en el vientre, según una variante que evidencia también mujeres que ofrecían su vientre con la creencia de lograr así la fertilidad. Otra escena de este género ha sido identificada en la representación de un sarcófago¹⁹ que fue hallado en la catacumba de *Praetextatus* y fechado en el último tercio del siglo III d.C. (fig. 6). Sostenida la mujer igualmente en volandas por dos personajes, ella figura también de perfil y, sin embargo, boca abajo, de modo que el lupercos, quien empuña en alto el *februum*, parece disponerse a fustigar su espalda, como sucede, aunque en otra posición y circunstancia, en la escena lusitana.

En Santa Vitória do Ameixial el varón barbado que aparece fustigando a la mujer lleva una indumentaria muy semejante a la que presentan algunas estatuas fragmentarias que han sido identificadas como representaciones de lupercos²⁰ (figg. 7-8) y portan como atributo característico el *februum*, con el que podría relacionarse la citada "vara de ramajes" con la que fustiga la espalda de la mujer, tal y como refieren las fuentes citadas. No obstante, se debe puntualizar que lejos de pretender interpretar la escena de Santa Vitória como testimonio de la celebración de *lupercalia* en el ámbito lusitano²¹ y lejos incluso de considerarla como una representación estricta de uno de sus más

¹⁷ L. FOUCHER, *Flagellation et rite de fécondité aux Lupercales*, "ABPO" LXXXIII, 1976, pp. 273-280, fig. 1.

¹⁸ La mención de esta representación thysdritana como única en la musivaria romana que, en alusión a las *Lupercalia*, reproduce la fustigación de una mujer fue hecha ya a propósito de la escena de Santa Vitória do Ameixial que nos ocupa por M. GUARDIA, *Los mosaicos de la Antigüedad Tardía en Hispania. Estudios de Iconografía*, Barcelona 1992, p. 257, nt. 90, aunque la autora descartaba la interpretación de la representación lusitana como una escena relacionada con el rito celebrado en el transcurso de las *Lupercalia*.

¹⁹ W.N. SCHUMACHER, *Antikes und Christliches zur Auspeitschung der Elia Afanacia*, "JAC" 11/12, 1968/69, pp. 65-75, Taf. 10 a/b; L. FOUCHER, *op. cit.*, fig. 2.

²⁰ H. WREDE, *Statuae Lupercorum habitu*, "MDAI" 90, 1983, pp. esp. 189-200, Taf. 64-72, especialmente las láms. 70.2 y 71.1, que reproducen una estatua conservada en el Museo Nazionale Romano, fechada entre los años 30-40 d.C., y otra de la Villa Doria-Pamphili, del 50-60 d.C., respectivamente.

²¹ Es bien sabido que las *Lupercalia* únicamente se celebraban en Roma y al parecer sólo tras la configuración de la nueva Roma de Oriente también en Constantinopla. Sobre la transmisión de las *Lupercalia* a Constantinopla, véase el reciente artículo de M. MUNZI, en «SCO» 45, 1995.

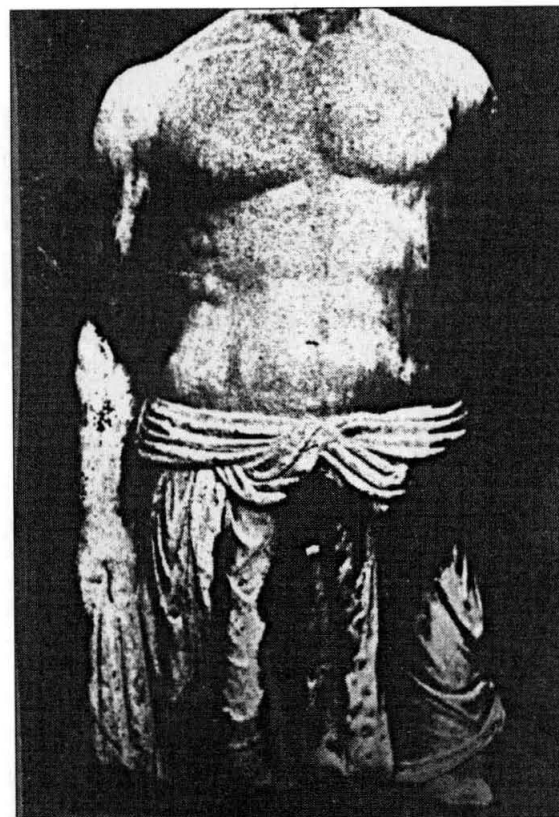


Fig. 7 - Estatua de lupercos. Museo Nazionale Romano. Foto: Según Wrede.



Fig. 8 - Estatua de luperco. Villa Doria Pamphili. Foto: Según Wrede.

característicos ritos, la escena podría hacer referencia a una práctica que como reminiscencia de aquel ritual habría tenido la finalidad de propiciar la fertilidad de las mujeres en un ambiente tan apropiado como las termas. A este respecto, y sobre el contexto propicio de las termas para el ejercicio de una práctica semejante, podría aducirse el elemento benéfico e incluso el carácter propiciatorio de fertilidad que algunas propiedades de las aguas proporcionaban, así como la tradición sobre rituales semejantes de flagelación que, con el fin de favorecer la purificación y la fecundidad, se remontan a época arcaica en el mundo griego²².

En la órbita griega, la flagelación ritual que mejor se conoce es la celebrada alrededor del altar de *Artemis Orthia* en el santuario consagrado a esta divinidad en Esparta²³, de larga pervivencia hasta la Antigüedad Tardía. Entre las diversas interpretaciones esgrimidas sobre este ritual figura la consideración de ceremonia encaminada a la obtención de la fertilidad, del mismo modo que el mencionado rito que tenía lugar en el transcurso de las *Lupercalia* en Roma, mientras que como testimonio de las transformaciones que sufren algunas prácticas rituales, el rito espartano a partir del siglo I a.C., tras la inclusión plena en la órbita romana y la consiguiente conversión del santuario en teatro, experimentará su transformación en concurso²⁴. En relación con este tipo de rituales podríamos considerar la escena del mosaico de Santa Vitória do Ameixial como una representación de una práctica ritual encaminada a favorecer la fertilidad de la mujer y, en este sentido, se enmarcaría en el grupo de representaciones que como las relacionadas con entrenamiento y luchas atléticas, dispuestas en la parte izquierda del mismo panel y en diversos cuadros que decoran uno de los lados menores, documentan actividades desarrolladas en las estancias termales y que habrían sido incluidas en el mosaico por su conexión con el ambiente termal objeto de pavimento²⁵, en combinación

²² Y. MORIZOT, *Artémis, l'eau et la vie humaine*, "BCTHS". Suppl. 28. *L'eau, la santé et la maladie dans le monde grec*, París 1994, pp. 201-216, esp. 209.

²³ A. LEBESSI, *Flagellation ou autoflagellation. Données iconographiques pour une tentative d'interprétation*, "BCH" CXV/1, 1991, pp. 99-123, con bibliografía.

²⁴ *Ibidem*, p. 122.

²⁵ M.L. NEIRA, *Algunas consideraciones...*, pp. 491-494. La correspondencia entre temas de este género, en relación con prácticas propias de conjuntos termales, y mosaicos que pavimentaban estancias termales está bien documentada, aunque no se puede hablar de una regla fija. Sobre este particular, véase H. MANDERSCHIED, *Aspekte der Mosaikausstattung in öffentlichen und privaten Thermenanlage*, en "CMGR" IV (Trier-1984), París 1994, pp. 61-67, láms. XXII-XXVII.

con las escenas marinas²⁶ de *thiasos* y Ulises y las sirenas, incluidas como representaciones propiciatorias de un tranquilo disfrute de las variadas actividades que podían practicarse en las termas.

No obstante, quedaría pendiente la interrelación de este género de escena y su inscripción, cuyas leyendas han sido intercaladas estratégicamente entre las representaciones figuradas. En este sentido, las diversas lecturas aludiendo a que un tal *Felicio*, quemado por la alta temperatura del suelo o por la ira, se comporta peor que un "carroceiro" o un zorro taimado, no parecen encajar con una hipótesis a favor de una escena casi ritual destinada a propiciar la fertilidad de la mujer. Sin embargo, nada concluyente puede afirmarse sin contar con la restitución completa de la inscripción, especialmente el contenido de la tercera leyenda, así como con la figura del tercer personaje perdido y de la escena representada en el extremo izquierdo del panel, a nuestro juicio de indudable conexión. Habrá que esperar, por tanto, al hallazgo de algún paralelo o testimonio que pueda ofrecer la clave definitiva de este auténtico enigma.

²⁶ Del mismo modo que sucede con las escenas de género atlético, es frecuente la relación entre representaciones, por ejemplo, de *thiasos* marino y mosaicos cuyo destino original había sido servir de pavimento a estancias termales. Sin embargo, no debe olvidarse la proporción significativa de mosaicos decorados con este tipo de representaciones que se documentan en otros contextos. A este respecto, véase M.L. NEIRA, *Mosaicos con nereidas y tritones. Su relación con el ambiente arquitectónico en el Norte de África y en Hispania*, en "L'Africa romana" 10, 1994, pp. 1259-1279, figs. 1-4, láms. I-VIII.