

IMÁGENES ERÓTICAS POMPEYANAS: USO Y FUNCIÓN SOCIAL

POMPEIAN EROTIC IMAGES: USE AND SOCIAL FUNCTION

Guillermo A. MANZANO CHINCHILLA¹.

Universidad de Zaragoza

RESUMEN: Con la presente contribución se pretende lanzar una hipótesis sobre el uso de las pinturas eróticas presentes en diversas casas de Pompeya, atendiendo a su uso real pero, sobre todo, a su uso en casa caso como factor de legitimación social del propietario, en tanto que expresión de una aspiración de vida encuadrada en un paradigma moral propio y distinto del tradicional representado por el aristocrático *mos maiorum*.

PALABRAS CLAVE: Aspiración social, paradigma moral, espacio multifuncional, espacio doméstico, espacio privado.

ABSTRACT: The following contribution attempts to draw an hypothesis regarding the use of erotic paintings presents at different houses in Pompeii, taking into account its real use, but, mainly, its use in each case as a social legitimiser of its owner, as an expression of a life aspiration within a personal moral paradigm different from the traditional one represented by the aristocratic *mos maiorum*.

KEY-WORDS: Social aspiration, moral paradigm, multifunctional space, domestic space, private space.

Previamente a la exposición ciertos ejemplos concretos de pintura erótica hallados en Pompeya, hemos de incidir en lo que consideramos espacio doméstico y los usos del mismo. Lo importante a subrayar es que el espacio doméstico en Roma, en este caso la *domus*, así como los que la componen, son susceptibles de tener diversos usos, tanto públicos como privados— a veces ambos usos en un mismo espacio, lo que nos habla de la ambivalencia a la hora de entender la división mental que, para el romano, existe entre público y privado²-. Así, no debemos entender como equivalentes espacio doméstico y espacio privado, pues el concepto de privacidad para un romano es muy distinto del nuestro -entre otras cosas apenas existe la familia nuclear como tal y la casa romana no es concebida como un refugio pues asume como una función principal la de ser sede de los negocios del *paterfamilias*-.

Sin entrar en la distinción entre espacios dinámicos y estáticos de la *domus* -distinción que condiciona en gran medida los programas iconográficos que encontraremos en uno u otro tipo³- sí hemos de tener en cuenta lo pública que es la casa romana (de ahí el eje

¹Becario predoctoral en fase de contrato de la Universidad de Zaragoza y miembro del Grupo Hiberus. C/ Pedro Cerbuna 12 50009 Zaragoza. Dirección electrónica: gmcharq@yahoo.es

²Véase Fernández Vega, P. A. (2003) *La casa romana*. Madrid, Akal. Se trata de la más reciente y completa obra de análisis arquitectónico, arqueológico, espacial, y social de la *domus* romana.

³En los espacios considerados dinámicos como el atrio o el peristilo apenas encontramos ciclos heroicos complejos, pues la función en ellos es la de circunvalar, no dando tiempo a comprender este tipo de iconografía en toda su dimensión, al contrario de lo que ocurriría en espacios estáticos —como el *tablinum*- donde hay más tiempo para comprender el mito y su relación con los dueños de la casa y con aquello que quieren expresar de sí mismos.

fauces-atrio-*tablinum*-peristilo de corte vitrubiano⁴, que no hace sino mostrar públicamente una posición socioeconómica determinada del *paterfamilias*). El amo puede recibir en el *tablinum* a los clientes que circunvalan el atrio o bien a gentes de posición social similar a la propia, recibiendo a éstos incluso desde su propio lecho. Por ello, hemos de juzgar los espacios desde el concepto de la multifuncionalidad, pese a que el etiquetado de los mismos –sobre todo en el curso de las excavaciones- sea una herramienta útil y necesaria, aunque nos induzca a caer en un error –no en vano la división real de los espacios domésticos en función de su asociación con usos determinados no es más que una construcción occidental burguesa cuya antigüedad real no va más allá de finales del siglo XIX-. Cabría preguntarnos en este punto si en este mundo de espacios domésticos, cuyo uso puede ser público y privado a la vez, existe una gradación espacial de la intimidad.

Pompeya es casi el único lugar donde puede establecerse la relación directa entre un tipo de pintura y un espacio concreto con cierta seguridad. Yendo ya a las pinturas eróticas, solo es necesario comentar la tipología de las mismas. Tras superar la categorización de August Mau –padre, por otro lado, de los cuatro estilos pompeyanos-, Varone establece una gradación pero sin entrar en juicios de valor: así, existen pinturas eróticas –explícitas o no⁵- bajo una cobertura mítica, como son las representaciones de los amores de Venus y Marte o los diversos lances amorosos de Júpiter; otro tipo son pinturas en las que los personajes ya no pertenecen al mundo mítico o divino pero no representan el acto sexual en sí mismo, pese a lo cual su carga erótica es clara; finalmente las pinturas que representan sexo explícito pero con personajes cotidianos. Un subgrupo de éstas serán aquellas representaciones destinadas a provocar risa ante el espanto de cópulas imposibles –basten como ejemplos sátiros forzando a hermafroditas o animales o las escenas nilóticas de acoplamientos entre pigmeos-.

Un primer ejemplo es el *triclinium* de la *Casa dei Casti Amanti*. Más allá de que probablemente no se trate de una casa particular en el momento en que se realizan las pinturas, sino de una especie de posada, interesa ver cómo, en un mismo espacio, aparecen pinturas hechas por distintas manos; cómo éstas responden a tipos o catálogos preestablecidos, lo que sugiere la existencia de pintores itinerantes especialistas en ciertas escenas concretas y también nos interesa por la propia temática. Las tres escenas representan diversos estados éticos en contexto de simposio a la griega, como muestra la presencia de *hetairas* en todas ellas. En un comedor modesto se representan escenas artísticas propias del espacio que ocupan, no de una realidad de las costumbres de sus usuarios. No reflejan modos de comportamiento y son escenas percibidas como pertenecientes al disfrute del *otium* en otro tiempo. Por la temática y la calidad pictórica, el dueño de una casa modesta aparece como conocedor de la “cultura” griega, dotándose de un halo de prestigio.

La *Casa del Bell'Impluvio* (Figura 1) –y su escena del segundo tipo- responde a uno de los lugares clásicos donde encontramos pintura erótica, en éste caso en uno de los *cubicula*, para disfrute del ocupante y en un lugar discreto. Distinto es el lugar de la pintura en la *Casa de Caecilius Lucundus* (Figura 2) comenzando así con lugares anómalos donde encontrar este tipo de pinturas. La bellísima escena –hoy en el MAN- se encuentra en un lugar dinámico, de paso, la pared entre el mal llamado *oecus*⁶ -se trata del *triclinium*- y un

⁴ Los espacios de uso público, en concreto el eje mencionado y, sobre todo, el atrio es el espacio por excelencia de publicidad del *paterfamilias*, de ahí la presencia de los imágenes de los antepasados o los *stemma* o árboles genealógicos principalmente en épocas más tempranas de la república.

⁵ Sabemos por las fuentes literarias de la existencia de pinturas explícitas bajo cobertura mítica, como se comenta en la nota 7 con respecto al pasaje de Suetonio, *Tib.* 44.

⁶ No responde a las características de los *oeci* que nos presenta Vitrubio *De Arch.* VI, 3, 9 y 10; y, sobre todo, Vitrubio es el único que –helenizado como está- usa el término a la hora de describir este tipo de salones con columnatas internas. Por ello creemos que hay que huir de la clasificación vitrubiana en este caso.

cubiculum con dos alcobas para lechos. La pintura pondría en relación ambos espacios y para así anunciar, tras la cena, lo que ocurriría en la menor de las habitaciones. Puede tratarse, por tanto, de un romano que sí practica costumbres griegas asociadas con el simposio –que podría incluso darse en el *cubiculum*- o que dicho espacio estaría asociado con el sexo tras el banquete. Dota de unidad a los dos espacios estáticos y crea un recorrido entre ellos –puede incluirse también el espacio *q*, otro de los *cubicula* con alcoba para un lecho.

Muy interesante resulta el siguiente ejemplo, la Casa I, 13, 16 (Figuras 3 y 4). Excavada hace mucho tiempo, la casa es muy modesta, sin siquiera responder a un modelo atrofiado de casa de atrio. Sin embargo, el dueño sacrifica más de la mitad de la parcela para dotarse de un *hortus* y en relación directa con él construir un comedor de verano, como queda claro por los lechos de mampostería y la apertura a las vistas del jardín. Todo responde a una vocación por parte del dueño de inscribirse en un lugar social superior, y en consonancia las pinturas que aparecen en él –de mala calidad y peor conservadas- son un compendio de lo que el dueño entiende por *otium* aristocrático, al cual pretende aspirar. Aparecen falos apotropaicos, lo que seguramente sería un busto barbado de filósofo, una escena de marina, una estatua de Venus con espejo sobre un pedestal flanqueada por un Príapo itifálico sobre columna y, finalmente, una escena minúscula de sexo explícito sobre un rico lecho cubierto por un pesado cortinaje.

La Casa del Centenario (Figura 5). Esta espléndida *domus*, sólo superada en tamaño por la Casa del Fauno tiene una agrupación de estancias (de la 41 a la 43, la mitad de la 41 es un patio) que componen una unidad dentro de la casa⁷, como demuestra la entrada en recodo a través del pasillo 39. No está en una zona de servicios (como ocurre con la habitación con pinturas eróticas de la *Casa de los Vetii*, que puede servir para prostituir a una esclava o para el uso del dueño con sus esclavas). En este caso se trata de uno de los “clubes sexuales” –llamados así por los especialistas-, para uso personal del dueño y sus amigos. Así el *triclinium* 41 da a un patio desde el que se accede al espacio 42, ambos ricamente decorados. Como en un ejemplo anterior, se establece un recorrido entre espacios estáticos. Certifica que su uso no es enteramente personal la existencia de un portillo para mirar junto a la puerta que comunica con el *cubiculum* 43 –en el cual encontraremos las escenas explícitas y otra de Hércules como símbolo de potencia sexual- (Figuras 6 y 7).

Así, hemos de imaginar que tras el banquete los invitados pasarían por turnos a practicar sexo con esclavas o prostitutas contratadas para la ocasión, mientras el resto de invitados observarían la escena. Lo sofisticado del caso– que implica voyeurismo-, y el portillo en concreto, nos pone en relación con *tabulae pictae* de contenido erótico⁸. Su existencia se demuestra tanto en las dos mismas pinturas explícitas de la habitación 43 –lo que nos hace pensar en la noción de cuadro dentro del cuadro y en mirar sexo real como si de un cuadro se tratara-, como en otra gran cantidad de soportes, desde espejos a piezas de vajilla, reafirmando la teoría de que las escenas eróticas responden a tipos preestablecidos por catálogos.

Finalmente, la llamada Casa del Restaurante (Figuras 8, 9 y 10). Fue excavada por August Mau, quien la interpretó como una casa convertida en restaurante tras el terremoto

⁷Está demostrada arqueológicamente la existencia de “apartamentos” compuestos por el *cubiculum* y una o dos antecámaras para uso personal del ocupante, bien el dueño, bien su esposa, o incluso como habitaciones de invitados, como ocurre en Villa Adriana.

⁸Ovidio, *Trist.* 2.521-528 ya comenta la existencia de pinturas eróticas en casas romanas –en galerías de pinturas-, dirigiéndose en este caso al propio Augusto. Suetonio *Tib.* 44, comenta cómo el emperador coloca un cuadro del griego Parrasio en sus aposentos, en el que se representa a Atalanta felando a Meleagro. Así mismo, comenta la representación en habitaciones de las posturas sexuales de ciertos manuales, los papiros de Elephantis. Véase igualmente a Plinio el Viejo *NH*, 35, 72 y 35, 119 sobre la existencia de *minoris tabellae*.

del 62 en la que se practicaba la prostitución –imbuido por la moral victoriana-, pues aparecen cinco pinturas explícitas en la habitación f' –la cual es muy visible desde el atrio-, y junto a la puerta apareció lo que el arqueólogo interpretó como un hornillo o estufa de obra, según él para calentar el vino para la venta. Además, la excavación reveló una decoración riquísima de jardín en el atrio con pigmeos conteniendo una escena de cópula entre un hombre y una pigmea. Antonio Sogliano, que aún vio toda la rica decoración hoy perdida, interpreta el hornillo como el arranque de una escalera lo que pone en duda la idea de Mau.

Así, estamos ante una casa muy pequeña, en la que se invierte mucho dinero en una decoración de una calidad exquisita y cara y no en metros cuadrados. Puede tratarse de una casa en la que el nuevo dueño sacrifica un espacio importante para un uso no continuado –práctica de sexo- lo cual no resulta muy creíble. Una hipótesis es la de que –como las fuentes literarias se encargan de hacer visibles- existan las prostitutas de tipo griego, heteras autónomas y en cierto sentido sofisticadas. No es más que una hipótesis, pero resulta sugerente pensar en una prostituta autónoma tratando de emular a una Aspasia o una Friné, -algo casi esperable en una ciudad como Pompeya que, si bien no es Bayas o Anzio, sí está concebida como ciudad para el disfrute, al menos para una buena parte de la población-. Para ello compra una casa pequeña, la redecora con lujo para crear un espacio de vivienda y trabajo con gusto, de cara a establecer un ambiente propicio para que sus clientes se sientan cómodos y atendidos, manteniendo así una clientela fiel que financie su tren de vida. Así, podríamos entender que decore la casa gastando mucho más que, por ejemplo, el dueño de la gran *domus* con la que comparte manzana, y dentro de ella una habitación principal y tan visible desde el atrio contenga cinco escenas de sexo explícito–una de ellas perdida- pues se trata de su lugar de trabajo, mientras que el resto de espacios serían estancias de recepción y banquete.

Como conclusión queremos subrayar que hay ciertos ejemplos de pinturas eróticas que aparecen en lugares anómalos -si seguimos la división clásica de los espacios– siendo estas excepciones las que más pie dan a nuevas interpretaciones. Uno de los factores determinantes es una nueva autopercepción por parte de ciertos sectores sociales enriquecidos recientemente, quienes –al calor de la moda neroniana de la *luxuria*- buscan imágenes que los representen, abandonando las de heroísmo y antepasados de la aristocracia –no en vano estos sectores no pueden presumir de antepasados a través de *stemma*. De hecho, existirá reacción ante esta moda en la misma etapa (principalmente tras el terremoto), que lleva a los descontentos a rescatar la vieja moral para diferenciarse de estos “nuevos ricos” por lo que encontraremos sus moradas decoradas en estilos arcaizantes.

Bibliografía.

Clarke, J. R. (2001) *Looking at lovemaking. Constructions of sexuality in Roman Art*. Berkeley/ Los Angeles, University of California Press.

- (2003a) *Art in the lives of ordinary Romans. Visual representation and non-elite viewers in Italy, 100 B. C.- A. D. 315*. Berkeley/ Los Angeles, University of California Press.

- (2003b) *Roman Sex. 100 B. C.-A. D. 250*. New York, Harry N. Abrams, Inc.

Fernández Vega, P. A. (2003) *La casa romana*. Madrid, Akal.

Guzzo, P. G. / Scarano, V. (2000) *Veneris figurae. Immagini di prostituzione e sfruttamento a Pompei*. Napoli, Electa Napoli.

Laurence, R. / Wallace-Hadrill, A. (Eds.) (1997) "Domestic space in the Roman world: Pompei and beyond", *Journal of Roman Archaeology*, supp. N° 22 Portsmouth, RI

Varone, A. (2000) *L'erotismo a Pompei*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider.

