

**LA TABLA ISIACA DEL MUSEO EGIPCIO DE TURÍN:
ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA¹**

**THE TABLE OF ISIS IN THE EGYPTIAN MUSEUM OF TURIN:
ICONOGRAPHIC ANALYSIS AND INTERPRETATION**

M^a AMPARO ARROYO DE LA FUENTE

Boletín de la Asociación Española de Egiptología. (B.A.E.D.E.), n° 21, año 2012. Pp. 69-96.

Tabla Isiaca – Isis – Iconografía – Aretalogías – Himnos

La denominada Tabla Isiaca, tras su aparición en la colección del Cardenal Pietro Bembo, fue interpretada en estrecha relación con la filosofía hermética; posteriormente, las escenas en ella representadas han sido consideradas una simple sucesión de figuras, inspiradas en el arte ptolemaico, con una única intención decorativa. El presente estudio plantea la existencia de un programa iconográfico coherente y global, acorde con la estructura literaria y teológica que late en las denominadas aretalogías o himnos isiacos. Los diferentes registros en los que se estructura la pieza harían pues referencia a las diversas dádivas que la diosa entregó a los hombres, así como a sus potestades divinas y a ciertas relaciones con otras deidades del panteón egipcio. Asimismo, la elaborada decoración del borde exterior de la pieza, inspirada en la iconografía astronómica y astrológica, constituye un espacio simbólico de representación del ámbito estelar controlado por la diosa. Se trata, por lo tanto, de plantear, desde este punto de vista, una nueva función de esta magnífica pieza en el entorno de la liturgia latina de la diosa.

Table of Isis – Isis – Iconography – Aretologies – Hymns

The so-called Table of Isis, after its appearance in the collection of Cardinal Pietro Bembo, was interpreted in close connection with the Hermetic philosophy. Later, the represented scenes in it have been considered a simple succession of figures inspired by the Ptolemaic art, with just a decorative purpose. The present study suggests the existence of a coherent and comprehensive global iconographic program, according to the literary and theological structure that beats in the so-called aretologies or Isiac hymns. The different levels in which the piece is structured would refer to the various gifts that the goddess gave to men, as well as to her divine powers and to certain relationships with other deities of the Egyptian pantheon. Also, the intricate decoration of the outer edge of the piece, inspired by astronomical and astrological iconography, is a symbolic representation of the stellar field controlled by the goddess. We are trying, therefore, to propose from this point of view, a new function of this magnificent object in the context of the Latin liturgy of the goddess.

¹ El estudio pormenorizado del programa iconográfico propuesto se ha llevado a cabo en la tesis recientemente presentada en la UCM bajo el título *Propuesta para un análisis iconográfico de la Tabla Isiaca del Museo Egipcio de Turín*; el presente trabajo constituye una breve presentación de las conclusiones alcanzadas mediante el citado estudio.

La *Tabla Isiaca* del Museo Egipcio de Turín es un paralelogramo de bronce de 128 x 75 cm., con un borde exterior, perpendicular a la superficie de la *Tabla*, de entre 5 y 6 centímetros de anchura. Desde este borde exterior se prolonga una pequeña lámina, paralela a la superficie de la *Tabla*, con diferentes incisiones destinadas a la fijación de la pieza. Las delicadas figuras que decoran este borde exterior han sido representadas, en los diferentes grabados que han reproducido la pieza, situadas, erróneamente, hacia el interior de la misma². La correcta proyección de estos lados externos de la *Tabla*, que deja un espacio en cada esquina, debe entenderse con las figuras situadas de tal modo que pudieran ser vistas con la *Tabla* colocada en posición horizontal, tal y como puede apreciarse en la reproducción ofrecida por Enrica Leospo (1978), inspirada en el primer grabado realizado por Enea Vico en 1559 (Fig. 1).

La *Tabla* es una obra de bronce fundido en una sola pieza, trabajada mediante incisiones con buril y rematada con incrustaciones de hilos y pequeñas láminas, principalmente, de plata aunque también pueden apreciarse ciertas trazas de oro y otros metales. Esta técnica de incrustación de metales, se complementa con una pasta negruzca similar al *niel* o *niello*³, empleada tan sólo en ciertos detalles de las figuras. El empleo de esta técnica está documentado en Egipto desde el Reino Nuevo, no obstante, su uso se popularizó en época tardía. El primer ejemplo conocido de *niello* son algunas de las piezas del ajuar hallado en el interior del sarcófago de la reina Ahhotep (ca. 1550 a.C.)⁴. Asimismo, en época tardía, la técnica está documentada en un brazalete, datado en la XXII dinastía (945-718 a.C.) y hallado en Tanis⁵. Finalmente, especial mención merece la estatuilla de la reina Karomama, perteneciente también a la XXII dinastía; la reina se muestra en actitud de caminar al tiempo que agita unos sistros, hoy desaparecidos, y luce un vestido cubierto por alas de buitre realizadas con incrustaciones de diferentes aleaciones de oro⁶. Otras piezas, datadas en la XXV dinastía (775-653 a.C.) y citadas por Alfred Lucas⁷, denotan un trabajo característico que, si bien es difícil de precisar si se trata de *niello*, no deja duda acerca de la presencia de sulfuros en la composición de las incrustaciones metálicas.

² El sentido decorativo de algunos de estos grabados llevó a la adición de elementos vegetales para rellenar unos ángulos inexistentes en la pieza, dando la impresión equivocada de que toda la decoración se encontraba en un mismo plano. Véanse las rosetas que decoran estos espacios en el grabado reproducido en la obra de Athanasius Kircher, *Œdipus Ægyptiacus hoc est Vniuersalis hieroglyphicæ veterum doctrina temporum iniuria abolitæ instauratis*. Roma, 1654. *Tomus III*. Lámina desplegable entre las páginas 78 y 79. Según ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional (BNE 3/50755 V.3).

³ Esta técnica consiste en rellenar los surcos realizados en el metal con un esmalte de color negro resultado de una mezcla de plata y plomo fundidos con azufre

⁴ La técnica es apreciable en dos puñales, un hacha y un par de pendientes en forma de cabeza de halcón. En una de las dagas puede apreciarse una estrecha banda de material negro donde se han incrustado diferentes inscripciones y dibujos con hilo de oro. BISSING, F.W. VON (1900): 1-4 y 17.

⁵ MONTET, P. *et. al.* (1947): 68, tav. LVIII.

⁶ La reina Karomama, divina adoratriz de Amón, fue esposa del faraón Takelot II (853-850 a.C.). Véase DELANGE, E. (2004). «Karomama, divine adoratrice d'Amón: son histoire, sa restauration, l'étude en laboratoire». En *TECHNE* 19 (2004): 7-16.

⁷ LUCAS, A. (1962): 283.

Esta técnica, en cualquier caso, fue practicada en el antiguo Egipto y requirió de un alto nivel de maestría, tal y como puede apreciarse en los engarces sobre el *niello* pues éstos sólo podían realizarse antes de que este material se endureciese. En lo que respecta al gusto de los egipcios por esta peculiar técnica, cabe destacar también su mención en las fuentes; particularmente interesante en este sentido es la referencia de Plinio el Viejo al “*Tinguit Aegyptus argentum*”, expresión con la que se refiere a una “*plata egipcia teñida*”⁸.

El estado de conservación de la Tabla es bueno pues, de hecho, son aún apreciables a simple vista todos los detalles de las figuras e, incluso, una gran parte de las inscripciones jeroglíficas. No obstante, el bronce presenta manchas de tonalidad rojiza producidas por los cambios de humedad; la desigual distribución de las mismas se debe, sin duda, a una falta de homogeneidad en la aleación. Asimismo, en ella se aprecian ciertos arañazos superficiales en los registros superior y central, así como en determinados puntos del borde exterior. Entre la primera y la segunda figura del registro superior, junto al faldellín del personaje encargado de realizar el sacrificio, puede apreciarse un pequeño cuadrado que Enrica Leospo ha considerado una corrección contemporánea a la propia realización de la pieza⁹. Finalmente, el trabajo de incrustación se ha deteriorado e, incluso, perdido por completo en muchas zonas, como la peluca de ciertas figuras o el trono de la diosa Isis. No obstante, la calidad del grabado previo permite distinguir perfectamente el dibujo¹⁰ (Fig. 2).

A pesar de las citadas referencias a la práctica de los trabajos de incrustación sobre pastas metálicas en el Egipto de la Baja Época, según opinión generalizada de aquellos autores que se han propuesto el estudio de la *Tabla Isiaca*, su realización debe datarse en torno al siglo I d.C. Un aspecto determinante para la datación de la pieza es la decoración vegetal de la orla que rodea los registros principales. Este ornamento responde a modelos pictóricos propios del arte romano del siglo I d.C., habituales en la decoración de las *domus* de época Julio-Claudia. Del mismo modo, la inserción de las máscaras apotropaicas de Hathor y de Bes es propia de las modas egiptizantes en boga durante el primer siglo de nuestra era; estas modas pueden documentarse en lugares tan significativos como el *Aula Isiaca* del Palatino¹¹, así como también en ciertos programas iconográficos pompeyanos.

El amplísimo repertorio de la pintura pompeyana ofrece diversos ejemplos del alcance del culto egipcio en la zona. En general, estos frescos remiten a la estética grecorromana de las divinidades alejandrinas y, si bien no responden a los modelos ptolemaicos apreciables en la *Tabla*, sí comparten motivaciones y temas concebidos de acuerdo con el desarrollo del culto en el territorio

⁸ PLINIO, *Nat. Hist.* XXXIII, XLVI, 131. Véanse también LUCAS, A. (1962): 282-283; BAILEY, K.C. (ed.) (1929).

⁹ LEOSPO, E. (1978): 29-32.

¹⁰ Acerca del estado de conservación general de la pieza, LO SARDO, E. (ed.) (2008):110; SCAMUZZI, E. (1939): 36 y ss.

¹¹ En lo que respecta a la decoración del *Aula Isiaca*, véase IACOPI, I. (1997).

de la península itálica. Por otra parte, conjuntos decorativos tan importantes como el del Iseo de Pompeya permiten hacerse una idea de la dinámica de la liturgia; destaca, en este emblemático santuario, la reiteración de motivos vegetales adornados con elementos simbólicos¹², así como la presencia de piezas de origen egipcio a las que —tal y como demuestra el contexto arqueológico— se dotaba de una especial trascendencia, confirmándose así la particular significación que se otorgaba a la estética egipcia frente a las formas grecorromanas¹³.

En lo que respecta al paralelismo artístico, pueden señalarse también ciertos ejemplos que sí responden a los parámetros del arte egipcio. Este es el caso de puntuales detalles decorativos de la *Villa de los Misterios*¹⁴ (Fig. 3), así como de ciertas piezas cuya elaboración responde también a técnicas de incrustación, como dos bellos *skyphoi* hallados en Stabia¹⁵ (Fig. 4). Pero, en este sentido, la pieza más significativa es, sin duda, la magnífica basa hallada en Herculano (Fig. 5)¹⁶. El paralelismo entre ésta y la *Tabla Isiaca* puede apreciarse tanto en la técnica como en las formas, pues se repiten diversos motivos y existe, además, una evidente concordancia epigráfica. Así pues, el análisis comparativo entre ambas piezas sugiere que podrían, incluso, proceder de un mismo taller. La temprana aceptación de los cultos egipcios en Campania, así como la documentación de las piezas citadas, apuntan a la existencia en la zona de un taller especializado en este tipo de obras egiptizantes.

El taller —o el artífice— responsable de la fabricación de la *Tabla*, indudablemente, tuvo como seña de identidad una acusada y cuidada estética egiptizante, sin embargo, aspectos como la decoración vegetal de estilo julio-claudio, así como la epigrafía y ciertos detalles ornamentales,

¹² Pueden citarse, al menos, dos significativos ejemplos hallados en las excavaciones del Iseo pompeyano: la decoración que coronaba las paredes del pórtico (MANN inv. 8547) y las filigranas vegetales ubicadas en el interior del *ekklesiasterion*. DE CARO, S. (coord.) (1992): 53 y 56.

¹³ Es el caso de un *ushabty* de pasta vítrea, datado en tiempos de XXVI dinastía (664-525 a.C) que perteneció al *Conocido del Rey* y *Siervo de Amón* Paef-Hery-Hesu; fue hallado en el lado norte del pórtico del Iseo pompeyano donde, probablemente, fue enterrado en el transcurso de algún tipo de ritual. Actualmente, se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (MANN: inv. n.º 463). Asimismo, hay que destacar también la estela jeroglífica, —probablemente, la parte posterior de una estatua votiva— dedicada por el sacerdote Samotwe-Tefnajte, que narra los últimos años de gobierno faraónico, la invasión persa y la posterior liberación macedonia (MANN inv. 1035) y que estuvo ubicada junto a las escaleras de acceso. Finalmente, es también significativa la presencia, en un pequeño nicho situado en la pared norte del *sacrarium*, de una estatuilla sedente de un dios (MANN: inv. n.º 430). Véanse DE CARO, S. (coord.) (1992): 78-79 y TRAN TAM TINH, V. (1964): 174-175.

¹⁴ Nos referimos a la decoración del *tablinum* cercano a la gran exedra. Domina la decoración el color negro que da nombre a la estancia; en la mitad superior, en tonos claros, unas estilizadas volutas crean formas geométricas en torno a un círculo central; el zócalo inferior, por otra parte, presenta una delicada decoración vegetal encuadrada por finísimas líneas blancas. La banda intermedia que divide la elegante y contenida ornamentación de la estancia se adorna con motivos de clara inspiración egiptizante: diferentes aves, divinidades sincréticas y animales sagrados (v. Fig. 3).

¹⁵ Forman parte de un conjunto de tres *skyphoi* y una *phiale* hallados en la *Villa San Marco* durante las excavaciones llevadas a cabo en 1954. Actualmente, estas piezas se exponen en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (MANN: inv. n.ºs 294471, 294472, 294473 y 294474). Un elaborado estudio acerca de este conjunto, de la técnica de realización y de la procedencia misma de la obsidiana como materia prima en VALLIFUOCO, M. (2008).

¹⁶ La basa está realizada en bronce y las diferentes figuras han sido talladas mediante un buril. TRAN TAM TINH, V. (1971): Planche III y IV, figs. 3-4-5-6. Catálogo en páginas 52-53. MANN: inv. n.º 1107.

sugieren un entorno ajeno al territorio egipcio. Cabe analizar, en este sentido, la inclusión de ciertos atributos iconográficos propios de las divinidades del panteón heleno, especialmente, la espiga de la diosa Deméter que suele portar Isis en el entorno grecorromano (Fig. 6). Asimismo, remiten al arte clásico los vasos, presentes en diferentes puntos de la *Tabla*¹⁷, muy similares a la jarra descrita por Apuleyo en sus *Metamorfosis*:

“[...] se acudió a la forma material –en oro puro– de una pequeña urna muy artísticamente vaciada, de fondo perfectamente esférico y cuyo exterior iba decorado con maravillosas figuras del arte egipcio. Su orificio de desagüe, no muy alto, se prolongaba por un caño a modo de largo chorro; del lado opuesto sobresalía en amplia curva el contorno del asa, a cuyo vértice iba anudado un áspid con la cabeza muy erguida y el dilatado cuello todo erizado de escamas” (Apuleyo, *Met.* XI, 11, 4).

Estos elementos rituales evocan, por tanto, la liturgia del culto, por otra parte, presente en toda la pieza. También en relación con la concepción artística grecorromana, pueden observarse ciertos detalles naturalistas, especialmente, las dos figuras de perfil que bordean el *naiskos* central. Finalmente, el aspecto más significativo que sugiere la elaboración de esta obra lejos del territorio egipcio se refiere a la pseudoescritura jeroglífica, cuyo empleo responde más a motivos estéticos que lingüísticos.

En lo que respecta al ejecutor del trabajo, el amplio conocimiento de modelos ptolemaicos, así como el hábil manejo de los mismos, hace pensar en el ámbito alejandrino. Las fuentes corroboran la presencia de artistas de origen egipcio en Roma¹⁸ y, por tanto, puede inferirse la intervención de un artífice alejandrino en la realización de la pieza; o bien puede suponerse la existencia de una escuela que atesoró y transmitió estos modelos ptolemaicos en territorio de la península itálica. Asimismo, hay que destacar que no sólo se conservaron estos prototipos ptolemaicos, sino que también perduró, en la confección de piezas como la *Tabla Isiaca*, la técnica de la incrustación en metales.

En lo que respecta a la factura de la pieza, se ha sugerido la posibilidad de la intervención de, al menos, dos artífices distintos, atendiendo a la presencia de las ya citadas efigies representadas de perfil, así como al acusado *horror vacui* destacado en ciertos fragmentos de la *Tabla*. En nuestra opinión, estas diferencias no deben interpretarse como debidas a una mano diferente sino que consideramos que responden a la expresión intencionada de un programa iconográfico concreto.

¹⁷ Destacan los situados frente a las diosas pteróforas del registro central y también frente al Horus sedente del registro inferior.

¹⁸ El caso más documentado es el del conocido como Demetrio *el Topógrafo*, pintor alejandrino que residió en Roma y que ha sido considerado el diseñador original del modelo para el denominado *Mosaico de Palestrina*; según narran tanto Diodoro Sículo (*Bibl. Hist.* XXXI, 18, 2) como Valerio Máximo (*Fact. et Dict.* V, 1, 1), Demetrio acogió a Ptolomeo VI durante su estancia en Roma.

Tanto en lo que se refiere a la datación y la procedencia como en lo que concierne al destino de tan emblemática pieza, el desconocimiento absoluto del entorno arqueológico en el que debió hallarse dificulta su estudio sobremanera y hace que no puedan sino emitirse hipótesis más o menos razonadas¹⁹. No obstante, puede afirmarse que la *Tabla* estuvo vinculada con el culto egipcio en el seno del Imperio durante el primer siglo de nuestra era y, por tanto, se relacionó con la liturgia isiaca. La ornamentación de la pieza resulta demasiado elaborada para ser considerada únicamente decorativa; la distribución simétrica de las figuras, la cuidada ejecución de las mismas y la complejidad de la iconografía desplegada tuvo que responder a una función litúrgica que, además, dada la propia entidad de la pieza, podría ocupar un lugar preponderante en el culto.

En este sentido, cabe destacar ahora las constantes alusiones a la liturgia presentes en toda la *Tabla*, que no harían sino subrayar su funcionalidad. Es fácil apreciar en el conjunto un continuo lenguaje gráfico de ofrenda. Las tríadas de los registros superior e inferior están estructuradas como actos de adoración, con la única excepción del sacrificio inicial; la escena central, con las deidades sedentes y las figuras aladas vueltas hacia Isis, sugiere también a un acto ceremonial. Asimismo, tanto los paneles laterales de este registro central como la decoración del borde exterior, están salpicados de pequeñas figuras en actitud de ofrenda o adoración. Por otra parte, aparecen en diversos espacios los jarros litúrgicos, a cuya descripción apuleiana ya se ha hecho alusión, y que, dada la importancia del agua en el culto, parecen ser una nueva referencia a la liturgia isiaca grecorromana.

En cuanto a la ubicación concreta de esta pieza, los paralelos citados podrían remitir a un santuario de Campania, no obstante, como las primeras noticias sobre la *Tabla* se remontan al siglo XVI y considerando el tardío inicio de las excavaciones sistemáticas en la zona, debemos descartar los templos de las ciudades destruidas por el Vesubio como posibles custodios de la misma. Cabe suponer, por tanto, que fue la ciudad de Roma la encargada de albergar tan significativo objeto de culto pues destaca la profusión de lugares sacros dedicados a los dioses alejandrinos y ubicados en la capital del Imperio; aunque existen referencias desde el siglo II a.C.²⁰, fue a lo largo del siglo I d.C. cuando se asentó definitivamente el culto isiaco y se multiplicaron los devotos de la diosa en la

¹⁹ La primera noticia fiable es aquella que hace referencia a su inclusión en la colección del cardenal Pietro Bembo, circunstancia a la que debería, posteriormente, la denominación de *Tabula Bembina*. La hipótesis más aceptada es la propuesta por L. Pignorio, considerado el autor del primer estudio monográfico sobre la *Tabla*. Según dicho estudioso, el lugar del descubrimiento fue la ciudad de Roma, aunque propone dos posibilidades a la hora de fijar su procedencia. Pignorio afirma que la *Tabla* "... cayó en manos... del Cardenal Pietro Bembo", bien como regalo de Pablo III o bien como pieza rescatada del saqueo de la ciudad acaecido en 1527. Así en PIGNORIO, L. (1605). *Vetustissimae tabulae aeneae sacris Aegyptiorum simulacris coelatae accurata explicatio*. Venezia. P. 6.

²⁰ Desde finales del siglo II a.C. existió en la ciudad de Roma un templo de Isis Capitolina, en la *Regio VIII*, muy cerca de la colina del mismo nombre; su existencia está documentada en dos inscripciones, entre las que destaca una, datada entre el 90 y el 60 a.C., donde se constata el nombre de *Sulpicius Caecilianus*, designado como SAC(ERDOTIS) ISID(IS) CAPITOLIN(AE). Véase LOLLIO, O. *et. al.* (1995): 51. En lo que respecta a las inscripciones: *CIL* I2 1263 cf. I2 p.973; *CIL* VI 2248 (p 3827); MALAISE, M. (1972): 112, n^{os}. 1-2.

capital. Por otra parte, también a partir del siglo I d.C., y especialmente en época tardía, estos centros de culto estuvieron vinculados a la devoción imperial, desde el incipiente apoyo de Calígula hasta las abiertas manifestaciones de Vespasiano, Domiciano, Adriano o Caracalla²¹.

Entre los múltiples lugares de culto repartidos por la ciudad de Roma, la propia entidad de la pieza conduce al que fue el más importante santuario isiaco en la *Urbs*, el ubicado en el Campo de Marte. La importancia de este santuario fue tal que su estructura arquitectónica, inspirada probablemente en el Serapeo de Alejandría, se reprodujo en la villa de Adriano en Tivoli²². Hay que señalar que, al igual que este complejo fue referente para construcciones imperiales, también la propia *Tabla* debió de ser un elemento de culto cuya fama se transmitió hasta el punto de que la figura central de la diosa fue reproducida en un fragmento de pintura conservado actualmente en el Museo del Louvre y que ha sido considerado como procedente de la citada villa de Adriano en Tivoli²³. La reiteración de este arquetipo confirma la entidad de la pieza objeto de estudio.

Así pues, las particulares características de la pieza sugieren la existencia de un programa iconográfico coherente que, hasta el momento, ha permanecido velado pues la *Tabla Isiaca* ha sido profusamente analizada desde puntos de vista alejados del culto grecorromano para el que fue concebida. En primer lugar, los estudios iniciales adolecen de prejuicios referidos a la filosofía hermética que, inevitablemente, devienen en conclusiones erróneas²⁴. Más tarde, con el auge y la consolidación de la ciencia egiptológica, el análisis de la pieza, desde el punto de vista de la religión y el arte egipcios, ha dado como resultado magníficos estudios sobre los paralelos iconográficos de la pieza²⁵. No obstante, desde un punto de vista global, estos análisis han propuesto una sucesión de arquetipos egipcios sin conexión alguna que, dada la variedad de modelos, dificulta sobremanera la visión de un programa iconográfico coherente. Asimismo, el estudio de las inscripciones

²¹ Calígula favoreció el desarrollo del culto isiaco en Roma y, en el año 39 d.C., llegó a prohibir la celebración del aniversario de la batalla de Actium (KÖBERLEIN, E. 1962: 42); su gran obra con respecto a dicho culto fue la reedificación y restauración, en torno al año 38 d.C., del *Serapeum* del Campo de Marte. Vespasiano afirmó haber curado a un ciego y a un paralítico en nombre de Serapis, con quien declaró haberse entrevistado personalmente y a quien atribuyó la victoria sobre los judíos celebrada, junto con Tito, en el interior del *Serapeum* (FLAVIO JOSEFO, *Bell. Iud.* VII, 123). Domiciano huyó de la persecución de Vitelio disfrazado de sacerdote isiaco (SUETONIO, *Vit. Dom.* I, 1-2; TÁCITO, *Hist.* III, 74, 1) y, en agradecimiento, restauró el santuario campense, afectado por un incendio, en el año 80 d.C. (EUTROPIO, *Brev.* VII, 23, 5; DION CASIO, *Hist. Rom.* LXVI, 24, 2). Adriano, de acuerdo con su política respetuosa con los cultos de las provincias, embelleció el templo de Isis en la isla de Philae. Marco Aurelio y Cómodo (ELIO SPARCIANO, *Historia Augusta, Caracalla* IX, 10) se declararon también fervientes devotos de Isis. El triunfo definitivo del culto a la diosa se produjo cuando Caracalla, en el año 215 d.C., construyó un nuevo *Serapeum* en el Quirinal, en el interior del *pomerium*, documentado por varias inscripciones (*CIL* VI 570 Cf. VI p. 835 et VI 30796 et VI p. 3757) y citado todavía en los inventarios de Roma del siglo IV d.C. (*Curiosum Urbis Romae Regio VI*, 3-4; *Notitia Urbis Romae, Regio VI*, 2-3).

²² REGGIANI, A. M. (2006): 64; PRACCHIA, S. (2006): 78.

²³ Vincent Tran Tam Tinh considera dudosa su procedencia de *Villa Adriana*. TRAN TAM TINH, V. (1975): 100.

²⁴ Véase, por ejemplo, la obra de Athanasius Kircher, *Œdipus Ægyptiacus...* Roma, 1654. *Tomus III. Syntagma I, Mensa Isiaca sive Tabvula Bembina*. P. 79-160. Según ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional (BNE 3/50755 V.3).

²⁵ Destacan, en este sentido, la obra de Ernesto Scamuzzi (1939) y la más reciente de Enrica Leospo (1978).

jeroglíficas y la certeza de su nulo valor lingüístico no han hecho sino convencer a los egiptólogos del carácter exclusivamente decorativo de esta pieza.

La propuesta que presentamos pretende interpretar la iconografía egipcia, o egiptizante, de la *Tabla* desde el punto de vista de la liturgia grecorromana, es decir, teniendo en cuenta el desarrollo del culto isiacos en el territorio de la península itálica. En este sentido, se han analizado los textos referentes a la diosa que definieron la visión mediterránea de Isis, esto es, las denominadas aretalogías o himnos isiacos. Estos textos que, en ocasiones, solicitan favores o curaciones milagrosas, glosan los poderes de Isis y las diferentes dádivas concedidas a los hombres por la diosa; en ellos se observa una estructura similar desde el punto de vista compositivo. Esta estructura puede analizarse desde los primeros ejemplares —datados en el siglo II a.C.— hasta el último de los conocidos —compuesto entre finales del siglo III y principios del IV d.C.—, pasando por los bellos cantos de Tíbulo o Apuleyo²⁶.

El origen, en gran parte alejandrino, del culto isiacos que se desarrollaría en territorio romano, puede adivinarse en las fórmulas griegas empleadas en la consagración de la festividad de la *Navigium Isidis*:

“Termina con la fórmula griega de ritual, proclamando la apertura de la navegación. Una aclamación general acogió estas palabras como mensaje de feliz augurio” (Apuleyo, *Met.* XI, 17, 3).

No es descabellado, por tanto, pensar en una conexión entre la iconografía de la diosa y la tradición literaria citada; indudablemente, la *Tabla Isiaca* no fue una imagen fidedigna de un himno concreto, pero su iconografía sí constituye una expresión gráfica de la filosofía que animaba la citada tradición literaria isiacos.

Como era habitual en los programas iconográficos relacionados con los cultos egipcios, en la *Tabla* pueden rastrearse ciertos parámetros decorativos de corte egiptizante. Este es el caso de la representación de la zoolatría egipcia, especialmente simbolizada por el toro; en el mismo sentido podrían entenderse las referencias a Hathor, Bes, Anubis, dioses cuyas efigies o atributos iconográficos acompañaron a la diosa en su periplo mediterráneo. Pero, en apoyo de la hipótesis propuesta, hay que señalar diversos aspectos que relacionan estrechamente a la *Tabla* con los himnos isiacos.

En primer lugar, es especialmente relevante la ausencia de referencias al mito osiriaco, último vínculo iconológico con la realidad egipcia del culto. Podrían rastrearse, en el primer registro de la *Tabla*, ciertas alusiones al mito centradas en la simbología del *oryx* y la restitución del ojo de

²⁶ Una traducción completa de estos himnos, acompañada de un estudio preliminar, en MUÑIZ, E. (2006).

Horus²⁷; no obstante, estas indicaciones resultarían extremadamente complejas, no sólo en el entorno grecorromano sino incluso también en el ámbito alejandrino, pues el mito fue reinterpretado y razonado en lengua griega por autores como Diodoro Sículo y, posteriormente, Plutarco. Éstos fijaron la versión grecorromana del mito recreándose en la descripción, casi novelada, de los hechos protagonizados por la tríada osiriaca y, por otra parte, Plutarco establecería también las implicaciones filosóficas, neoplatónicas, del relato. Pero, en lugar de aludir al mito, el autor de la *Tabla* muestra diferentes escenas y a diversas divinidades egipcias, excluyendo, intencionadamente, la presencia del paredro de la diosa. Cabe destacar, por tanto, en lo que respecta al pretendido paralelismo con los himnos isiacos, que esta particular tradición literaria ignora también el relato de la muerte y renovación de Osiris. De hecho, tan sólo una de estas composiciones —el himno-letanía de Oxirrinco— contiene escuetas alusiones al mito²⁸.

Por otra parte, pueden rastrearse sin dificultad en los himnos isiacos referencias a ciertas divinidades completamente ajenas también al relato del mito que, sin embargo, ocupan espacios muy destacados en la superficie decorativa de la *Tabla*. Tanto en los himnos como en la *Tabla*, se repiten las referencias a Deméter, asimilada a la diosa Isis. La estrecha relación entre ambas deidades, no obstante, no alude al paralelismo mítico descrito por Plutarco²⁹ pues, como ya se ha analizado, no hay referencia alguna al periplo de la diosa en busca del cadáver de su esposo. Por el contrario, la presencia de atributos iconográficos propios de Deméter en relación con Isis se constituye por analogía divina, es decir, simbólica, en estrecha relación con la fecundidad y con la invención y difusión de la agricultura. Ésta es, precisamente, una de las dádivas de la diosa más destacadas en los himnos isiacos (v. *infra*).

En la tradición egipcia, el dios Thoth se relacionaba de forma muy secundaria con el mito osiriaco, por su intervención en el Juicio actuando como escriba divino; no obstante, no existía una especial relación con la diosa Isis. Tras la asimilación con los cultos grecorromanos, Thoth fue identificado con Hermes-Mercurio y se vinculó con el panteón egipcio gracias a su intervención en mitos sincréticos, como la tifonomaquia o la huída de la doncella Ío³⁰; Hermes-Thoth, además, formó parte de la genealogía de Isis y, asimismo, se relacionó estrechamente con la diosa por la invención de la escritura, aspectos ambos reiterados en los himnos (v. *infra*). También en relación

²⁷ Alusiones presentes en la primera y última tríada, respectivamente. El *oryx* se relacionaba con el mito osiriaco pues se suponía que el ojo de Horus había sido devorado por Seth tomando la forma de este animal, motivo por el que los antílopes fueron sacrificados desde el Reino Antiguo en honor de Osiris para conseguir la restitución del ojo de Horus. Véase CASTEL, E. (1999): 48; VANDIER, J. (1952-1969): Vol. V, p. 7; y BONNET, H. (1952): 40.

²⁸ “...trajiste de vuelta a tu hermano, guiándolo seguro y enterrándolo como es debido...” (Himno letanía de Oxirrinco, 186-189); “... al gran Osiris hiciste inmortal” (Himno letanía de Oxirrinco, 241-242).

²⁹ PLUTARCO, *De Is. et Os.* 14-16 (356E-357C). Véase también el pasaje narrado en el *Himno Homérico a Deméter*, 242 y ss.

³⁰ “Mercurios hubo varios: [...] del quinto [...] dicen que mató a Argos, y que por esta causa huyó a Egipto y enseñó a los egipcios las leyes y las letras. A este llaman los egipcios Thoth”. CICERÓN, *De nat. deo.* III, 22.

con el panteón egipcio, destaca la presencia en la *Tabla* de Sejmet, asimilada con la diosa Bast de Bubastis, también representada en dos ocasiones y aludida implícitamente en diferentes himnos (v. *infra*). Finalmente, tal vez lo más significativo en esta relación iconológica entre los himnos y la *Tabla*, sea la efigie del dios Ptah de Menfis. Su presencia en el mito, como en el caso de Sejmet-Bast, es inexistente, mientras que su vinculación con los himnos es muy significativa pues en varios se hace referencia al origen menfita de este modelo e, incluso, se menciona al dios asimilado con Hefesto³¹.

Por último, hay que destacar también otra referencia ausente en la tradición mítica pero muy presente en la tradición iconológica alejandrina difundida a través de los himnos: la imagen de la diosa como dominadora del cosmos y Señora del Universo. En este sentido, es indudable la estructura central de la *Tabla*, que sitúa a la diosa entre sendas personificaciones del Sol y de la Luna (v. *infra*).

Observadas estas sugerentes coincidencias, el empleo de la estética egipcia para figurar concepciones grecorromanas se explica por el ancestral prestigio de la imagen egipcia en el seno del Imperio. De acuerdo con este planteamiento, el registro superior de la *Tabla*, podría hacer alusión a la mítica existencia terrena de la diosa Isis, no en relación con el mito osiriaco sino de acuerdo a la versión de los himnos donde la diosa es responsable de la labor civilizadora que, en el relato de Plutarco, asumía el propio Osiris³². Desde este punto de vista, el registro superior de la *Tabla* muestra cuatro aspectos principales expresados a través de cuatro tríadas:

— La institución de los sacrificios y ritos divinos, reflejada en todo el registro pero, especialmente, a través del sacrificio inicial. Escena que evoca afirmaciones como la contenida en el himno de Cime:

“Yo di a conocer los misterios a los hombres. Yo enseñé a los hombres a honrar a las estatuas de los dioses. Yo fundé los santuarios de los dioses” (Himno de Cime 22-24)³³

— El *descubrimiento* de la escritura y la instauración de la Justicia, simbolizada por la ofrenda de Maat en presencia de Thoth:

“Ella ha descubierto la escritura junto con Hermes y, sobre todo, los escritos secretos sagrados de los mistas y la escritura pública” (Aretalogía de Maronea 22-23)

“Ella ha instituido la Justicia para cada uno de nosotros, para que, igual que ha hecho idéntica nuestra naturaleza ante la muerte, vivamos también en condiciones de igualdad” (Aretalogía de Maronea 24-26)

³¹ Así en DIODORO SÍCULO, *Bibl. Hist.* I, 22, 2-3; Himno de Andros, 3-6; Himno letanía de Oxirrinco, 249; Himno de Cime, 1-2.

³² PLUTARCO, *De Is. et Os.* 13 (356b).

³³ A lo largo de la exposición, se han ido reseñando fragmentos de los himnos relacionados con las escenas representadas, si bien muchas de las afirmaciones pueden constatarse no en una sola de estas composiciones sino en varias e, incluso, en todas ellas, dado que responden a un modelo común.

- La enseñanza de la agricultura a los hombres, figurada a través de una ofrenda vegetal especialmente destacada en manos de la mujer que abre la tríada. Se puede, incluso, considerar una velada alusión al mito de Triptólemo mediante la presencia de la esfinge alada, alusión que puede rastrearse también en ciertos himnos:

“Yo soy la que descubrió a los hombres el grano” (Himno de Cime 7)

“... de Grecia has honrado sobre todo a Atenas; fue allí, en efecto, donde revelaste por primera vez los frutos de la tierra; Triptólemo, después de haber puesto bajo el yugo a todas las serpientes sagradas, distribuyó, montado en su carro, la semilla a todos los griegos...”
(Aretalogía de Maronea 35-38)

- Y, finalmente, una referencia a las capacidades curativas de la diosa Isis expresada mediante la ofrenda del ojo de Horus; éste, tras ser devorado por Seth, debía ser sanado y restituido, convirtiéndose así en un amuleto frente a la enfermedad y en un símbolo de la salud³⁴.

“...todos los abocados a enfermedades mortales, si te rezan a la hora de la muerte, consiguen que les renueves la vida...” (Himno de Isidoro, III 7-8)

Estos cuatro enunciados se desarrollan reiteradamente, mediante diferentes fórmulas, en los himnos isiacos y, por otra parte, se vinculan con la concepción tardía de la diosa Isis asimilada con Deméter, como dispensadora de Justicia, y con Hermes-Thoth, como *descubridora* de la escritura. Por otra parte, la referencia a las facultades sanadoras de Isis remite al objetivo último de ciertos himnos, aquellos compuestos como aretalogías que solicitaban a la diosa una curación milagrosa o bien, como es el caso de los himnos de Isidoro, agradecían la mediación divina en este sentido:

“Garantízame una parte de tus dones también a mí, Señora Hermuthis³⁵, al que te suplica: la felicidad y, sobre todo, la bendición de los hijos. Isidoro lo escribió. Tras escuchar mis plegarias e himnos, los dioses me han premiado con la bendición de una gran felicidad”
(Himno de Isidoro II, 29-33)

Desde el punto de vista iconográfico, la relación de estos conceptos con las escenas representadas radica en la observación global de cada tríada, es decir, en la actividad principal desarrollada en cada escena: el sacrificio, la ofrenda de Maat, la ofrenda de la espiga y la ofrenda del ojo de Horus. Así pues, consideramos determinante la acción representada y no cada una de las figuras individuales que, en este caso, se constituyen como simples actores del hecho ritual. Por último, en apoyo del programa iconográfico propuesto, cabe reseñar que tanto la ofrenda de Maat como la ofrenda del ojo de Horus formaron parte del culto diario egipcio, heredado en la liturgia del

³⁴ CASTEL, E. (1999): 277.

³⁵ Ermouthis, o Hermutis, es el nombre griego de la diosa egipcia Renenutet; recibió culto, muchas veces asociada a los templos de otras deidades, principalmente, en Medinet Maadi, pero también en Tebas, Abidos, Terenutis, Gynecópolis y Narmutis. CASTEL, E. (2001): 353-355. La invocación a la diosa, identificada con Isis hasta el punto de generar una divinidad sincrética —Isis *Isermutis*—, puede responder a una imposición del culto local a Hermutis. MUÑIZ, E. (2006): 116.

culto grecorromano³⁶. Asimismo, la oferta de la espiga en presencia de la esfinge puede vincularse con Deméter y el mito de Triptólemo; mientras, finalmente, la representación descriptiva del sacrificio ritual del *oryx* no presenta dificultad alguna en cuanto a su interpretación. Por tanto, cabe considerar la fácil comprensión por parte de los sacerdotes romanos de esta particular iconografía egiptizante para expresar la autopredicación descriptiva habitual en los himnos isiacos.

En lo que respecta al registro medio de la *Tabla*, desde un punto de vista global, muestra la omnipotencia de la diosa, es decir, el que se constituye como principal rasgo de la deidad en los himnos isiacos; por otra parte, Isis se rodea de ciertos elementos que hacen referencia a la fecundidad y a la maternidad, atribuciones que fueron determinantes para la asimilación de la diosa en el Mediterráneo. Por tanto, este registro central, destacado desde el punto de vista gráfico mediante un mayor tamaño y una distribución simétrica, contiene también los principales aspectos relativos a la divinidad.

La diosa Isis ha sido representada en el centro de la pieza (Fig. 2), entronizada y protegida por un bello *naiskos* sostenido por columnas hathóricas y coronado por un friso de cobras. El tocado aúna los atributos de Hathor —el disco solar y los cuernos bovinos—, de Deméter —las espigas— y de Mut —el buitre que, etimológicamente, simbolizaba a la madre—. En la base del trono se destaca la figura zoomorfa de la diosa Bast. La temprana asimilación de Isis y Hathor acentuó el carácter maternal y nutricio de la esposa de Osiris que, en sus orígenes, se constituyó como una personificación del sitial divino. Por otra parte, la asimilación con la diosa gata de Bubastis, reiterada también en los himnos isiacos (v. *infra*), alude a la protección de la maternidad y las parturientas y, en el mismo sentido, relativo a la fertilidad, puede entenderse la identificación con Deméter. La imagen de Isis que centra la *Tabla* aúna, por tanto, todos los atributos greco-egipcios relativos a estos aspectos esenciales de la personalidad divina de la diosa:

“Todos los que desean tener descendencia, si te rezan, obtienen fertilidad” (Himno de Isidoro II, 15-16.)

“Yo he sido la primera en dar al hombre compañera para que comience a procrear y, llegado el momento del bendito florecimiento al décimo mes, doy vida y luz al niño” (Himno de Andros 36-41)

Es evidente, por otra parte, el simbolismo de los dioses que flanquean entronizados a Isis, pues encarnan a la Luna y al Sol personificados por Thoth y Haroeris³⁷, respectivamente. Esta escena coincide pues con otro aspecto esencial de los himnos isiacos, la identificación de la diosa como Señora del Universo, controladora de las evoluciones de los astros y las estrellas:

³⁶ Ambos rituales podían ponerse en relación, en el contexto del culto diario, como ejercicios destinados a alejar las fuerzas del mal en beneficio de la Justicia y el Orden. CASTEL, E. (1999): 237-238 y 277.

³⁷ La vinculación entre Haroeris y Thoth, como encarnaciones de los astros, tiene una dilatada tradición en la iconografía egipcia. Así en BONNET, H. (1952): 272 y 810; LEOSPO, E. (1978): 42 y 44.

“Yo separé la tierra del cielo. Yo establecí los caminos de las estrellas. Yo dispuse los caminos del Sol y la Luna” (Himno de Cime 12-14)

“...tú mantienes el mundo en órbita, tú suministras al Sol sus rayos de luz, tu riges el Universo, tus plantas pisan el Tártaro...” (Apuleyo, *Met.* XI, 25, 3)

Incluso, en algunas de estas composiciones, se presenta a Isis con ciertas atribuciones demiúrgicas. En este sentido, los himnos denotan influencias tanto de las cosmogonías egipcias³⁸, como de la teogonía hesiódica³⁹; de hecho, puede detectarse, incluso, la asimilación de Isis con deidades celestes, *señores del rayo y de la tormenta*⁴⁰. A estas capacidades creadoras podría hacer referencia el escarabajo que adorna el disco solar con el que se corona Isis, relacionado con Jepri⁴¹, aunque también podría considerarse una simple reiteración del carácter solar del disco hathórico.

Este entorno divino de la diosa, rodeada por los astros, se subraya mediante las figuras aladas que flanquean la escena central. Los ojos insertos en los discos solares que las coronan pueden hacer referencia a la imagen del Sol y de la Luna como dos ojos, concepción tradicional de la mentalidad egipcia⁴². Asimismo, se aprecia cierta relación entre estas efigies aladas y las deidades entronizadas, relación acentuada por el paralelismo entre las plumas de sus tocados y el dios que las precede: dos plumas de halcón en la figura de la derecha, asociadas a Haroeris, y de avestruz en la de la izquierda, relacionadas con Thoth en tanto éste participa en el Juicio y se vincula con Maat. El halcón y el *ba* que las anteceden realzan también la presencia divina. Por último, estas efigies aladas, además, remiten a la liturgia del culto mediante la acción que realizan frente a sendos vasos rituales.

Las tres divinidades que centran la escena se asientan en tronos cuyas basas muestran escenas alegóricas. En el caso de Haroeris, el león, que presenta importantes similitudes con aquel de la basa de Herculano (Fig. 5), subraya el carácter solar del dios. Por otra parte, los cocodrilos que sustentan el sitio de Thoth recuerdan los cipos de Harpócrates y la relación con los poderes mágicos⁴³. En lo que respecta a las pequeñas figuras que adornan el ángulo inferior de los sitiales,

³⁸ Ciertas referencias recuerdan la concepción egipcia de la creación, entendida como la emanación de la colina primordial en las aguas primigenias (*“Yo traje las islas del fondo del mar a la luz”*, Himno de Cime 53), o bien aluden al pensamiento menfita y la creación a través de la palabra y el pensamiento (*“Lo que pienso, se cumple”*, Himno de Cime 46).

³⁹ En diversas ocasiones se alude a la presencia de Helios y de Selene: *“He dispuesto el ciclo diagonal de la luna en esferas de brillante luz solar, he impuesto la extraordinaria alternancia del día y de la noche al señor de los caballos de fuego, Helios, de las esferas celestes”*. Himno de Andros 29-31.

⁴⁰ Himno de Cime 42 (*“Yo soy la señora del rayo”*) y 54 (*“Yo soy la señora de la tormenta”*).

⁴¹ CASTEL, E. (2001): 225-226.

⁴² La Luna y sus diferentes fases se relacionaron, por su desaparición, con el mito que narraba cómo Seth devoraba el ojo de Horus. Por otra parte, el Sol fue considerado también el ojo de Ra. CASTEL, E. (1999): 364. Asimismo, según una tradición tardía recogida en *La Contienda de Horus y Seth*, éste arrancaba a Horus sus dos ojos y los enterraba en la montaña desde donde iluminaban la tierra, identificados con el Sol y la Luna. KASTER, J. (1970): 248 y nota 41.

⁴³ Esta misma estructura compositiva en la que el hijo de Isis, estante sobre los cocodrilos, sostiene animales nocivos en sus manos, se aprecia también en un fresco del Iseo pompeyano en el que puede verse a la diosa sosteniendo una

éstas resaltan también el sentido ritual y simbólico de la escena. Finalmente, el trono de Isis está decorado con una bella esfinge hieracocéfala que sostiene entre sus patas un vaso canopo. Tradicionalmente, se ha considerado que esta escena central se trata de una representación alegórica de la tríada formada por la propia diosa, su hijo Horus y su esposo Osiris, respectivamente⁴⁴.

Esta misma imagen que decora la base del *naiskos* central —la esfinge sosteniendo el canopo— se reitera al final del borde superior de la *Tabla*, inmersa en un contexto de iconografía astronómica. Por este motivo, consideramos que esta representación alude, de nuevo, a la relación de la diosa con el entorno astral. La posible alegoría de la tríada osiriaca en este contexto constituiría una importante excepción iconográfica pues obvia la presencia antropomorfa de Osiris y de Horus y los sustituye por un híbrido y un fetiche donde el principal protagonista —Osiris— es, precisamente, el mostrado de manera más insignificante, personificado en el canopo. Por otra parte, la presencia del esposo y del hijo de Isis no tiene cabida en esta particular iconografía en la que, como ya se ha subrayado, no hay alusiones claras al relato del mito sino, principalmente, a la omnipotencia de la diosa. Ésta ha sido, hasta el momento, considerada como la principal referencia a Osiris presente en la *Tabla*; no obstante, creemos que no alude al dios sino al ámbito astronómico y, por tanto, al igual que las divinidades que flanquean a la diosa, completa la figura de Isis.

Asimismo, la efigie sobre lecho funerario, bajo el que se aprecian tres canopos, representada al inicio del borde inferior, puede relacionarse también con la imagen de los decanos⁴⁵ y, por tanto, con el ámbito astronómico que domina el borde exterior de la *Tabla*.

Así pues, este registro central alude a dos aspectos esenciales de la Isis grecorromana: su omnipotencia cósmica y su labor como sustento de la natalidad y como protectora del matrimonio. En lo que respecta a esta última facultad de la diosa, llaman especialmente la atención las dos efigies que flanquean el *naiskos* central; ambas, un hombre y una mujer, están representadas de perfil, a diferencia de la perspectiva egipcia que caracteriza a las restantes figuras⁴⁶. Se ha sugerido la posibilidad de que esta circunstancia pueda deberse a la participación de dos artífices diferentes; en nuestra opinión, el naturalismo que se desprende de este intencionado manejo de una perspectiva

serpiente con su mano izquierda y sometiendo bajo sus pies a un cocodrilo (MANN inv. n° 9558). Este fresco, situado en la pared sur del *ekklesiasterion* del santuario, representaba la recepción de Ío en Egipto y se complementaba con otro, ubicado en la pared norte, que representaba a Ío, Argos y Hermes (MANN inv. n° 9548). DE CARO, S. (coord.) (1992): 57-58. En lo que respecta a las estelas de Harpócrates, véase SEELE, K.C. (1947). «Horus on the Crocodiles». En *JNES*, vol. 6, n° 1, p. 43-52.

⁴⁴ Así lo sugieren tanto Ernesto Scamuzzi (SCAMUZZI, E. 1939: 74) como Enrica Leospo (LEOSPO, E. 1978: 37).

⁴⁵ Véase la representación de los diferentes estadios de los decanos en la denominada *Naos de las Décadas* o *Naos de Saft el-Henna*, donde el tercer y cuarto estadio hacen referencia a la decadencia de estos conjuntos estelares. Concretamente, el decano se muestra como una momia, haciendo referencia al ocaso heliaco, y, finalmente, reposando sobre un lecho, en opinión de José Lull, “*indudablemente, en relación a los setenta días en los que se supone que el decano está en la duat, en conjunción con el Sol*”. LULL, J. (2006): 126. Así también en LEITZ, C. (1995): 8.

⁴⁶ Exceptuando una pequeña figura de Anubis al final del registro inferior, también representada de perfil.

objetiva dota de mayor realismo a estas efigies y, por tanto, puede sugerir su carácter humano. Consideramos, pues, que la presencia de esta pareja flanqueando el *naiskos* de la diosa alude a un aspecto especialmente destacado en los himnos, el matrimonio:

“Yo uní al hombre y a la mujer. Yo hice que la mujer alumbrara cada diez meses un feto”
(Himno de Cime 17-18)

En muchas de estas composiciones no sólo se refiere la protección de la unión entre hombres y mujeres, sino que también se relata la “*invención*” [sic] del matrimonio por parte de la diosa⁴⁷. Como es habitual en este registro central, estas efigies se complementan con otras figuras menores, en este caso, un buitre y un halcón que, de nuevo, pueden referirse a la diferenciación de género. Esta alternancia masculino/femenino se reitera, además, en los paneles laterales, mediante la presencia de Hapy⁴⁸, a la izquierda, y de Sejet a la derecha.

Esta protección divina del matrimonio se relaciona con una especial atención de la diosa hacia la mujer, particularmente en lo que se refiere a la fertilidad y al trance del parto. Estas potestades definen la concepción que de la diosa se tuvo en el entorno mediterráneo y, en gran parte, son el resultado de diversas asimilaciones. Los himnos isiacos, que reflejaron este concepto de la divinidad, recogen también el vínculo de Isis con la protección de la mujer:

“...igualaste el poder de las mujeres al de los hombres...” (Himno letanía de Oxirrinco 219)

“Mi auxilio cercano asiste las necesidades de las mujeres enfermas” (Himno de Andros 24)

Considerando de nuevo la escena representada en la *Tabla*, Isis se vuelve hacia la figura femenina, a la derecha, hacia la que parece dirigir su gesto de protección. Pero, según el relato contenido en la mayoría de los himnos isiacos, la diosa no sólo salvaguarda el matrimonio y la maternidad sino que, además, es la responsable directa de la fertilidad⁴⁹ y, precisamente, a esta potencia pueden estar consagrados los paneles laterales de este registro central.

La presencia de los toros, además de ser una constante en la estética egipcizante, como emblema de la zoolatría, implica también un simbolismo relativo a la fecundidad que no sólo es propio del pensamiento egipcio, sino que también puede rastrearse en la iconografía clásica⁵⁰. La adoración de sendos toros se complementa con la presencia, por duplicado, de divinidades asociadas a la fertilidad de la tierra, Hapy y Sejet. Esta alusión al renacimiento de la vegetación se reitera, además, en ciertos elementos secundarios presentes en estos paneles laterales —plantas y

⁴⁷ En himno de Cime 30, himno de Salónica 23 e himno de Íos 26: “*Yo inventé los contratos matrimoniales*”.

⁴⁸ Hapy es un genio de carácter andrógino aunque su atuendo y su personalidad principal es masculina.

⁴⁹ Himno de Andros 36-41 (v. *supra*). Esta concepción pervive también en Apuleyo: “*...en los primeros días del mundo, uniste los sexos opuestos dando origen al Amor para perpetuar el género humano en una eterna procreación...*”.
APULEYO, *Met.* XI, 2, 1.

⁵⁰ DELGADO, C. (1996): 269 y ss.

animales simbólicos—, así como también en los tocados de ambas divinidades, ornados con diferentes elementos vegetales.

Un *semataui* centra el panel de la izquierda donde sendos Hapy se encargan de entrelazar dos tallos de papiro en torno al pilar central. En el contexto del culto isíaco en territorio romano, el ancestral sentido legitimatorio de este símbolo carecía de significado y es probable, incluso, que se desconociera, siendo entendido, sencillamente, como un emblema de Egipto. De acuerdo con la simetría imperante en la pieza, a la derecha, se ha representado una escena similar protagonizada por sendas diosas Sejet, no obstante, en este caso, no puede hablarse en sentido estricto de un *semataui*. Las diosas parecen ofrendar un cetro curvo frente al pilar central, sin que medie como enlace planta alguna, si bien la simetría habría requerido la presencia de un loto. Esta circunstancia no hace sino confirmar la ignorancia con respecto al sentido último de esta enseña propia del poder faraónico. El artífice ha reinterpretado un prototipo del arte egipcio, el *semataui*, para expresar conceptos diferentes de aquellos que representó en su origen. En este sentido, cabe destacar dos aspectos especialmente llamativos en estos pilares centrales: el nudo, que adquiere un amplio desarrollo en ambas escenas, y las máscaras apotropaicas de Hathor y de Bes.

El nudo fue un símbolo de Isis desde sus orígenes y su desarrollo iconográfico se acentuó en época grecorromana al hilo de las modas occidentales en el atuendo de Isis; el nudo isíaco estuvo relacionado con ciertos tabúes y se vinculaba con el poder mágico y protector de la diosa⁵¹. Pero aún más significativa puede resultar la presencia de las máscaras de Hathor y de Bes presidiendo estos pilares centrales. Ambas divinidades fueron consideradas protectoras de la natalidad y de los infantes y su imagen era empleada de este modo, con carácter apotropaico, en los *mammisis* de los templos ptolemaicos⁵². Este particular simbolismo, que subraya la potestad protectora de la diosa con respecto a la natalidad, se repite en la orla vegetal que rodea la superficie de la *Tabla*.

En el registro inferior puede detectarse una nueva insistencia en la unión matrimonial, pues se han representado dos díadas habituales en época tardía: Ptah y Sejmet, y Horus y Hathor. Se ha sugerido la posibilidad de una alusión al mito en la presencia de este Horus hieracocéfalo, no obstante, el dios no alude aquí a la legitimidad de la herencia de Osiris ni tampoco a la mítica venganza en su enfrentamiento con Seth; ya se ha comentado la ausencia de referencias claras al mito en la iconografía de la *Tabla*. Por el contrario, en nuestra opinión, la presencia de Horus se justifica por su relación filial con Isis⁵³ y, dentro del esquema global de este registro inferior, por su

⁵¹ Un estudio completo acerca del 'Tabú sobre los nudos y los anillos' en FRAZER, J.G. (1986): 284-290.

⁵² Véase ARROYO, A. (2011): «La protección divina de la natalidad en Egipto». En FERNÁNDEZ, P. y RODRÍGUEZ, I. (2011): 53-65.

⁵³ En himno de Cime 8 e himno de Sálónica 2: "Yo soy la madre del rey Horus...".

vinculación con Hathor quien, a su vez, fue asimilada a Isis como diosa nutricia y protectora de la maternidad.

Finalmente, tal y como ya se ha comentado, más llamativa resulta la presencia de Ptah y de Sejmet, protegidos por *naiskos*, en los extremos de este registro inferior. Ambas deidades son ajenas a la tradición de la tríada osiriaca pero estuvieron particularmente vinculados con Isis a través de los himnos. En éstos, son habituales las alusiones a Bubastis, es decir, a la diosa felina Bast que se asimiló con Sejmet:

“*Los reyes poderosos me sitúan en las elevadas almenas de Bubastis...*” (Himno de Andros 25)

Por otra parte, en algunos himnos se caracteriza a Isis con ciertos rasgos de la diosa leona como deidad guerrera:

“*Yo soy la señora de la guerra*” (Himno de Cime 41)

Por su parte, la presencia de Ptah en la *Tabla Isiaca* es, probablemente, uno de los datos que con mayor nitidez vinculan esta pieza con los himnos pues, tal y como se expresa en algunos de ellos, la composición original se suponía inscrita en el templo de este dios en la ciudad de Menfis:

“*La copió de una estela en Menfis, que estaba junto al templo de Hefesto...*” (Himno de Cime 2)

Por tanto, su imagen en la *Tabla* corrobora el aliento de una filosofía común en la composición tanto de los himnos como de esta pieza litúrgica. En este registro inferior, como en los previamente analizados, es constante, de nuevo, la reiteración de la imagen de ofrenda, a través de las figuras que rodean a las deidades como ejecutantes del acto ritual. Finalmente, cabe destacar el acusado *horror vacui* apreciable en la última tríada de este registro inferior, donde a las figuras principales empleadas en la adoración de Sejmet, se añaden otras menores como son las efigies de una Bast zoomorfa, de Ptah y de Anubis. Si bien los dos primeros responden a prototipos egipcios, la figura del dios cinocéfalo se muestra de perfil y más parece la representación de una pequeña escultura. Aunque este *horror vacui* responde también a prototipos egipcios, llama la atención la profusión de imágenes en este registro final, dando la impresión de querer completar un programa predefinido en el que debían tener cabida ciertas imágenes muy asociadas al culto isiaco latino, como es el caso tanto de Anubis como de Bast e, incluso, de los patecos cuyo culto había sido difundido a través del comercio fenicio, confundido con el dios Bes⁵⁴.

⁵⁴ “*Con la misma impiedad, Cambises penetró en el santuario de Hephaistos y rió mucho de su estatua. Es preciso decir que esta estatua de Hephaistos es muy parecida a los ‘patecos’ de Fenicia, que los fenicios llevan en sus viajes en la proa de sus trirremes. Para quien no ha visto un ‘pateco’, yo daré esta indicación: es la imagen de un pigmeo*”. HERÓDOTO, *Hist.* III, 37. Véanse en este sentido los estudios de GRENFELL, A. (1902) y HERMARY, A. (1986).

La suntuosa ornamentación de esta pieza no se limita a las imágenes descritas. El pequeño borde exterior, perpendicular a la superficie principal de la *Tabla*, muestra multitud de referencias astronómicas y astrológicas con paralelos en la iconografía tardía egipcia. El detallado análisis de este espacio decorativo supera la extensión de esta breve comunicación, no obstante, sí puede afirmarse que se inspiran en arquetipos iconográficos astronómicos y astrológicos. Es significativa, en este sentido, la organización en torno a dos barcas, ubicadas en el centro de los lados largos, que transportan, respectivamente, la imagen de un carnero bicéfalo y de un toro acompañado de una figura tocada con un creciente lunar. Estas embarcaciones pueden corresponderse con una representación de las barcas solares, pues se suponía que el Sol poseía dos embarcaciones diferentes: una diurna, y otra nocturna⁵⁵. Esta concepción solar egipcia no sólo tuvo implicaciones religiosas, sino que también fue trascendental en el ámbito astronómico, particularmente, en lo relativo a la medición del tiempo. En palabras de José Lull: “*Tanto en su viaje nocturno como en el diurno, la barca solar pasaba por diversos ámbitos que quedaban definidos por las horas*”⁵⁶. Así pues, en su periplo, estas barcas cósmicas cruzaban el firmamento y, por tanto, atravesaban decanos, constelaciones y signos zodiacales. En nuestra opinión, si bien hay que aludir, de nuevo, al desconocimiento que de la teología egipcia tuvieron los oficiantes de época romana, creemos que el artífice de la *Tabla* se inspiró en la iconografía astronómica para recrear el escenario descrito.

En torno a estas embarcaciones se agrupan diferentes figuras, en su mayoría zoomorfas o híbridos. Éstas pueden vincularse, desde el punto de vista iconográfico, bien con la Astronomía – planetas y decanos– o bien con la Astrología, especialmente con el zodíaco de influencia caldea. Este particular repertorio incluye babuinos y ciertos híbridos hieracocéfalos, habituales entre las imágenes decanales, así como esfinges, cuya presencia se reitera en los zodíacos ptolemaicos. Pueden constatarse también alusiones a los planetas, entre las que se puede destacar una representación del pájaro *bennu*, imagen tradicional de Venus; una serpiente hieracocéfala, posible efigie de Marte; o ciertas formas de Horus que sirvieron como imagen simbólica de Saturno o de Júpiter. Asimismo, además del lecho funerario ya descrito (v. *supra*) y relacionado con la iconografía decanal presente en la denominada *Naos de Saft el-Henna*, también pueden apreciarse otras formas simbólicas del tránsito decanal, halcones u otras aves antropocéfalas. Finalmente, es fácil identificar ciertos animales relacionados con la iconografía zodiacal, como el carnero, el toro, el escorpión, el escarabajo e, incluso, el vaso de doble aspersionario que puede simbolizar el signo de Acuario⁵⁷.

⁵⁵ Éstas eran denominadas *m^cndt*, la barca solar de la mañana, y *msktt*, la barca solar de la noche. LULL, J. (2006): 148.

⁵⁶ Con respecto a esta concepción, véase la descripción que José Lull hace de un reloj de sombra del cenotafio de Seti I en p. 146 y ss. Así también en FRANKFORT, H. (1933): Pl. 83; CLAGETT, M. (1995): 465-466.

⁵⁷ Para un estudio pormenorizado de la iconografía astronómica y astrológica, véase LULL, J. (2006): 181-283.

En derredor de estas efigies se sitúan oferentes que, de nuevo, subrayan el aspecto litúrgico de la pieza ya reseñado en relación con la descripción de la superficie principal. Desde un punto de vista simbólico, este borde, que rodea toda la pieza reproduce, en cierto sentido, la estructura del Universo dispuesto en torno a Isis; alude, además, no sólo a la facultad de la diosa para decidir el movimiento de los astros, sino también a su poder sobre el Destino. La conjunción de Astronomía y Astrología se produjo en época tardía cuando se empezó a considerar, por influencia caldea, la posibilidad de que la disposición estelar pudiera afectar el devenir de la vida de los hombres⁵⁸. La visión de la diosa Isis como depositaria de este Destino humano puede apreciarse en los himnos y perdura en la novela de Apuleyo:

“Yo venzo al Destino. El Destino me obedece” (Himno de Cime 55-56)

“Tú deshaces la enredada e inextricable trama del destino, calmas las tormentas de la Fortuna y compensas el nefasto influjo de las constelaciones...” (Apuleyo, *Met.* XI, 25, 2)

En lo que respecta a las inscripciones presentes en toda la superficie de la *Tabla*, pueden reconocerse ciertos términos, correctamente escritos, especialmente vinculados al culto; es el caso de los nombres de los dioses, Isis y Osiris, en lugares muy puntuales de la pieza⁵⁹. Tanto éstos como otros términos y reiteraciones especialmente llamativas, parecen deberse bien a un limitadísimo conocimiento de la grafía egipcia, o bien a una simple repetición de modelos conocidos. El repertorio es muy reducido y se limita, principalmente, a ciertos trazos geométricos de fácil ejecución; no obstante, en los frisos que separan las escenas del registro medio, destacan ciertos grupos y símbolos especialmente decorativos. A pesar de ello, tampoco puede afirmarse que los signos jeroglíficos incluidos tengan únicamente un sentido decorativo. Éstos se han distribuido en la citada franja central y se han intercalado entre escenas del plano principal y del borde exterior, algunos de ellos encerrados en óvalos o en rectángulos, simulando las tradicionales titulaturas reales. Descartando la hipótesis de Ernesto Scamuzzi, relativa a la presencia del nombre del emperador Claudio⁶⁰, la secuencia aleatoria de estos cartuchos sugiere una absoluta ignorancia de la lengua egipcia pero, por otra parte, denota un profundo conocimiento de modelos y arquetipos egipcios donde la escritura formaba parte de la decoración e, incluso, llegaba a interactuar con las

⁵⁸ LULL, J. (2006): 56.

⁵⁹ El nombre de la diosa puede apreciarse junto al trono del Horus hieracocéfalo del registro inferior, mientras que aparecen dos formas diferentes del nombre de Osiris en las líneas de jeroglíficos que dividen el registro medio de la *Tabla*. Asimismo, pueden constatarse otros términos escritos correctamente en grafía jeroglífica que pueden hacer referencia a uno de los epítetos de la diosa (*wrt*, “*la Grande*”), a la divinidad (*ntrw*) o a la eternidad (*dt*). Finalmente, ciertos grupos de jeroglíficos sugieren una posible intencionalidad, no obstante, su análisis pormenorizado requiere un estudio específico.

⁶⁰ Ernesto Scamuzzi afirma que, con la evidente omisión de ciertos fonemas, el primer cartucho del registro superior de la *Tabla* contendría el *nomen* y el *praenomen* del emperador –repetido a su vez, con diferente grafía, en el cartucho ubicado en el registro inferior–; por otra parte, aquel que aparece en la tercera tríada del registro superior contendría el título de *καίσαρ ἀντοκράτωρ*. SCAMUZZI, E. (1939): 22 y ss., y figs. 1-3.

escenas⁶¹. Por este motivo, al igual que en el arte egipcio la escritura no es decorativa sino que implica, además, una forma de creación tan potente como la propia imagen, cabe suponer que la intención del autor de la *Tabla*, conocedor de la estética egipcia, no era únicamente decorativa.

En este sentido, consideramos que la inclusión de pequeñas columnas de jeroglíficos cerca de las diferentes figuras, encerradas o no en formas ovaladas o cuadrangulares, denota una intención de simular la presencia de cartelas, es decir, que aparenta una enumeración de los participantes y, en su caso, una descripción de la escena. En apoyo de esta hipótesis, cabe destacar como, en la última tríada del registro inferior, donde se multiplica el número de figuras, se multiplican también las inscripciones jeroglíficas. Esta aparente nominación de los personajes se aprecia también en ciertos puntos del borde exterior, donde recuerda la enumeración de los decanos presente en obras de iconografía astronómica.

Por otra parte, las líneas y columnas de jeroglíficos que separan el registro central, si bien presentan en mayor medida formas decorativas, sugieren la narración de un breve relato. La cuidada ejecución de estos pseudotextos, tanto aislados entre escenas como de forma correlativa en torno al registro central, permitiría a los sacerdotes oficiantes simular una lectura sobre la pieza describiendo las escenas y las facultades de la diosa. Esta descripción, de acuerdo con la liturgia grecorromana, podría corresponderse con la imagen de la diosa en los himnos. En este sentido, el relato que nos brinda Apuleyo respecto de las diferentes iniciaciones isiacas, describe una escena similar a la propuesta:

“A continuación saca de un departamento secreto del santuario ciertos libros cuya escritura es desconocida: en unos hay dibujos de toda clase de animales y son símbolos de formularios litúrgicos abreviados; en otros hay trazos nudosos, o circulares, ya sea en forma de ruedas, ya de apretadas y caprichosas espirales para velar el texto de la curiosidad de los profanos” (Apuleyo, *Met.* 22, 8 y ss.)

Esta descripción de Apuleyo puede suponer dos escenarios: o bien los sacerdotes conocían la lengua egipcia y, por tanto, presumiblemente, eran egipcios; o bien simulaban su lectura recitando textos conocidos frente a grafías jeroglíficas o pseudojeroglíficas. Aún siendo alejandrinos es probable que los sacerdotes conocieran más la lengua griega que la egipcia; ya se ha destacado que, no sólo la tradición literaria relativa a la diosa se había transmitido en griego, sino que también pervivía en la liturgia relativa a una de las principales festividades isiacas, la *Navigium Isidis* (v. *supra*). Por otra parte, la existencia de piezas como la basa de Herculano (Fig. 5) o esta *Tabla Isiaca* del Museo Egipcio de Turín, demuestran la existencia de talleres especializados en simular la escritura jeroglífica, probablemente, para generar la impresión descrita por Apuleyo en los

⁶¹ PÉREZ-ACCINO, J.R. «Imagen y palabra en el antiguo Egipto». En FERNÁNDEZ, P. y RODRÍGUEZ, I. (2011): 43-52.

iniciados; los pseudotextos de esta *Tabla* pueden considerarse, de acuerdo con esta hipótesis, perfectamente integrados en el sentido *revelador* de la propia pieza.

Podemos, por tanto, concluir que la *Tabla* podría formar parte de estos objetos litúrgicos, destinados a la iniciación, en los que los sacerdotes del culto desvelaban los misterios y describían las potestades de la diosa, desde sus dádivas a los hombres hasta sus facultades divinas, de acuerdo con la descripción habitual expuesta en los himnos isiacos. En apoyo de la hipótesis propuesta, cabe reseñar la persistencia de la tradición aretalógica en autores latinos, como Tíbulo⁶² y Apuleyo⁶³, quienes todavía manejan los parámetros propios de los himnos isiacos. Es evidente, pues, el conocimiento en los entornos litúrgicos romanos de estas particulares autopredicaciones de la diosa.

La iconografía de la *Tabla Isiaca* del Museo Egipcio de Turín debe entenderse como ajena a la ancestral tradición egipcia, pues el culto para el que se concibió se desarrolló tamizado ya por el pensamiento grecorromano; debe inscribirse, por tanto, en el entorno del culto místico desarrollado en el siglo I de nuestra era, donde los himnos isiacos describían a una diosa madre, creadora, todopoderosa y protectora. Una omnipotencia divina tan patente en la imagen central de la *Tabla* como en los versos de los himnos isiacos.

*«Sin mí nunca nada ha llegado a existir.
Ni los astros siguen su camino
si no han recibido antes mis instrucciones»*

Himno a Isis de Cirene, 14 y ss.

⁶² El himno de Tíbulo forma parte del panegírico en honor de Valerio Messala, con motivo de su cumpleaños (Tíbulo I, 7, 27-54), y está dedicado a Osiris, si bien sigue el esquema descriptivo habitual de los himnos isiacos. Véase MUÑIZ, E. (2006): 121-122; estudio monográfico en pp. 122-124.

⁶³ Están incluidos en el Canto XI de *La Metamorfosis* o *El asno de oro*: *Met.* XI, 2; *Met.* XI, 5; *Met.* XI, 25.

BIBLIOGRAFÍA

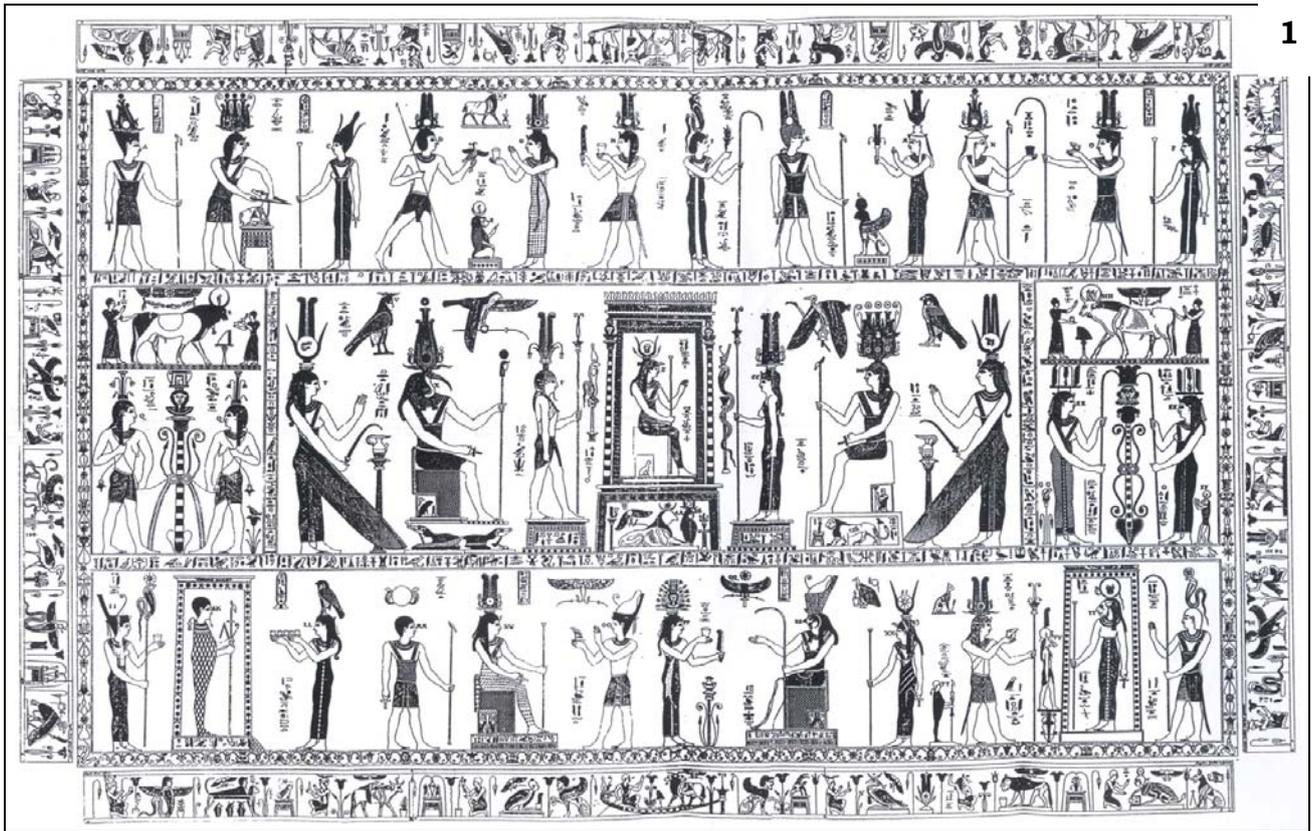
- ADEMBRI, B. (ed.). (2006). *Suggestioni egizie a Villa Adriana*. Milán.
- APULEYO, L. (1978). *Las Metamorfosis - El Asno de Oro*. Madrid. Introducción, traducción y notas de Lisardo Rubio Fernández.
- ARROYO, A. (2011): «La protección divina de la natalidad en Egipto». En FERNÁNDEZ, P. y RODRÍGUEZ, I. (2011): 53-65.
- BAILEY, K.C. (ed.). (1929). *The Elder Pliny's Chapter on Chemical Subjects*. Nueva York.
- BISSING, F.W. von. (1900). *Ein thebanischer grabfund aus dem anfang des neuen reichs*. Berlín.
- BONNET, H. (1952). *Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte*. Berlín.
- CASTEL, E. (1999). *Egipto. Signos y símbolos de lo sagrado*. Madrid.
- CASTEL, E. (2001). *Gran Diccionario de Mitología Egipcia*. Madrid.
- CICERÓN. (2008). *Sobre la naturaleza de los dioses*. Madrid. Introducción, traducción y notas de Ángel Escobar.
- CIL - *Corpus Inscriptionum Latinarum*. (1853). Berlín. Academia de Ciencias y Humanidades. On Line en http://cil.bbaw.de/cil_en/index_en.html. Véase también Epigraphik-Datenbank del Centro de Informática de la Universität Eichstätt-Ingolstadt en http://compute-in.ku-eichstaett.de:8888/pls/epigr/epigraphikbeleg_es.
- CLAGETT, M. (1995). *Ancient Egyptian Science, II: Calendars, Clocks and Astronomy*. Filadelfia.
- Curiosum Urbis Romae Regionum XIII – Notitia Urbis Romae*. On-line en http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Gazetteer/Places/Europe/Italy/Lazio/Roma/Rome/_Texts/Regionaries/home.html.
- DE CARO, S. (coord.). (1992). *Alla ricerca di Iside. Analisi, studi e restauri dell'Iseo pompeiano nel Museo di Napoli*. Roma.
- DELANGE, E. (2004). «Karomama, divine adoratrice d'Amon: son histoire, sa restauration, l'étude en laboratoire». En *TECHNE* 19 (2004): 7-16.
- DELGADO, C. (1996). *El toro en el Mediterráneo. Análisis de su presencia y significado en las grandes culturas del mundo antiguo*. Madrid.
- DIODORO SÍCULO. (2004). *Biblioteca Histórica. Libros I-III*. Madrid. Introducción, traducción y notas de Manuel Serrano Espinosa. Traducción inglesa en http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Diodorus_Siculus/home.html
- DIÓN CASIO, (2004). *Historia Romana. Libros I-XXV*. Madrid. Introducción, traducción y notas de Domingo Plácido Suárez.
- DIÓN CASIO, (2004). *Historia Romana. Libros XXXVI-XLV*. Madrid. Traducción y notas de José M^a Candau Morón y M^a Luisa Puertas Castaños.
- EUTROPIO. (1999). *Breviario*. Madrid. Incluye también la obra de Aurelio Víctor, '*Libro de los Césares*'. Introducción, traducción y notas de Emma Falque.
- FLAVIO JOSEFO, F. (2001). *La guerra de los judíos. Vol. II. Libros IV-VII*. Madrid. Traducción y notas de Jesús M^a Nieto Ibáñez.
- FERNÁNDEZ, P. Y RODRÍGUEZ, I. (2011). *Iconografía y sociedad en el Mediterráneo antiguo. Homenaje a la Profesora Pilar González Serrano*. Madrid – Salamanca.
- FRANKFORT, H. (1933). *The Cenotaph of Seti I at Abydos, II*. Londres.

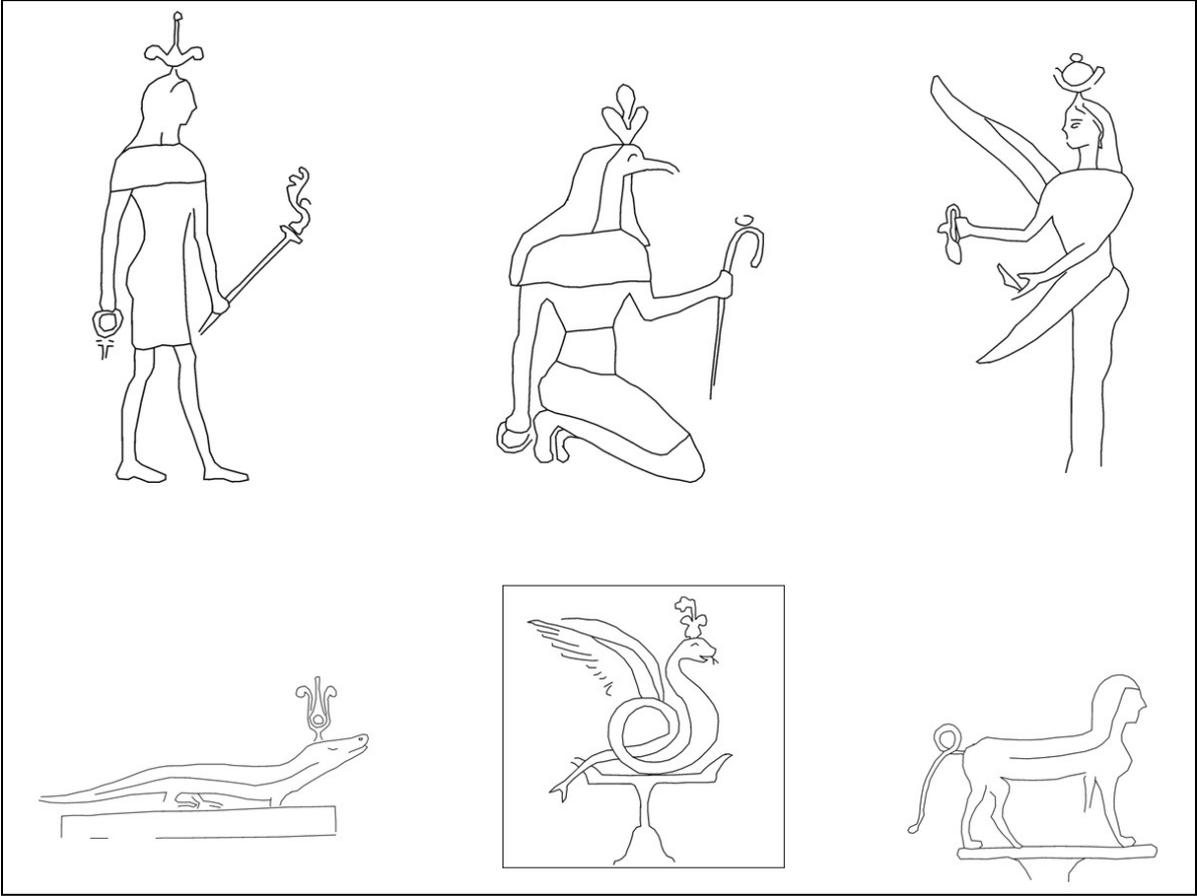
- FRAZER, J.G. (1986). *La Rama Dorada. Magia y Religión*. Madrid.
- GRENFELL, A. (1902). «The iconography of Bes and Phoenician Bes hand Scarabs». *Proceedings of the Society of Biblical Archaeology*, 24: 20-40.
- HERMARY, A. (1986). «Bes (Cypri et in Phoenicia)». *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 3: 108-112.
- HERÓDOTO. (1995-2007). *Historia. Obra completa (5 vols.)*. Madrid. Traducción y notas de Carlos Schrader.
- Himnos Homéricos. La 'Batracomiomaquia'*. (2003). Madrid. Introducción, traducción y notas de A. Bernabé Pajares. Madrid.
- Historia Augusta*. 3 vols. (1919). Madrid. Traducido por Francisco Navarro y Calvo.
- IACOPI, I. (1997). *La decorazione pittorica dell' Aula Isiaca*. Milán.
- KASTER, J. (1970). *The Literature and Mythology of Ancient Egypt*. Londres.
- KÖBERLEIN, E. (1962). *Caligula und die ägyptischen Kulte*. Meisenheim. (Edición italiana: *Caligola e i culti egizi*. Brescia, 1986).
- LEITZ, C. (1995). *Altägyptische Sternuhren*. Lovaina.
- LEOSPO, E. (1978). *La Mensa Isiaca di Torino*. Leiden.
- LOLLIO, O., PAROLA, G. y TOTI, M.P. (1995). *Le Antichità Egiziane di Roma Imperiale*. Roma.
- LO SARDO, E. (ed.). (2008). *La Lupa e la Sfinge. Roma e l'Egitto dalla storia al mito*. Catálogo de la Exposición. Roma, Museo Nazionale di Casteli Sant'Angelo (11 iuglio - 9 novembre 2008). Milán.
- LUCAS, A. (1962). *Ancient egyptian materials and industries*. Londres.
- LULL, J. (2006). *La astronomía en el antiguo Egipto*. Valencia.
- LULL, J. y BELMONTE, J.A. (2010). «The Constellations». En BELMONTE, J.A. y SHALTOUT, M. (eds.). (2010). *In Search of Cosmic Order*. El Cairo.
- MALAISE, M. (1972). *Inventaire préliminaire des documents égyptiens découverts en Italie*. Leiden.
- MONTET, P., LÉZINE, A., AMIET, P. y DHORME, E. (1947). *La nécropole royale de Tanis. I. Les constructions et le tombeau d'Osorkon II a Tanis*. París.
- MUÑIZ, E. (2006). *Himnos a Isis*. Madrid. Traducción y estudio preliminar de Elena Muñiz Grijalvo.
- PÉREZ-ACCINO, J.R. (2011) «Imagen y palabra en el antiguo Egipto». En FERNÁNDEZ, P. y RODRÍGUEZ, I. (2011): 43-52.
- PLINIO SEGUNDO. (1995-2010). *Historia Natural (4 vols)*. Madrid. Introducción general de Guy Serbat. Traducción y notas de Antonio Fontán, Ana M^a Moure Casas *et al.* On-line en http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/home.html.
- PLUTARCO. (1976). *Sobre Isis y Osiris*. Barcelona. Traducción de Mario Meunier. Según edición de 1930. *Isis y Osiris*. (Versión hecha sobre la traducción francesa, con prefacio, prolegómenos y notas de Mario Mecnier por F. Gallach Pales). Madrid. Edición bilingüe griego-castellano con introducción, traducción y comentario por Manuela García Valdés. Publicado por el Istituti editoriali e poligrafici internazionali. Pisa-Roma, 1995. Traducción al inglés on line: Vol. V de Loeb Classical Library edition, 1936. http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Moralia/Isis_and_Osiris*/home.html.

- PRACCHIA, S. (2006). «L'area del vestibolo di Villa Adriana denominata Antinoeion. Verso il recupero di uno scenario infranto». En ADEMBRI, B. (ed.). (2006): 75-97.
- PUBLIO VALERIO MÁXIMO. (2003). *Hechos y dichos memorables. Vol I (Libros I-VI) - Vol. II (Libros VII-IX)*. Madrid. Introducción, traducción y notas de Santiago López Moreda, M^a Luisa Harto Trujillo y Joaquín Villalba Álvarez.
- REGGIANI, A. M. (2006). «Adriano e l'Egitto. Alle origini dell'egittomania a Villa Adriana». En ADEMBRI, B. (ed.). (2006): 55-73.
- SCAMUZZI, E. (1939). *La Mensa Isiaca del Regio Museo di Antichità di Torino*. Roma.
- SEELE, K.C. (1947). «Horus on the Crocodiles». En *Journal of Near Eastern Studies*, vol. 6, n^o 1, p. 43-52. The University of Chicago Press.
- SUETONIO, C. (1992). *Vida de los Doce Césares (2 vols.)*. Madrid. Introducción general de Antonio Ramírez de Verger. Traducción de Rosa M^a Agudo Cubas.
- TÁCITO, C. (1997). *Historias*. Madrid. Introducción, traducción y notas de José María Requejo.
- TRAN TAM TINH, V. (1964). *Essai sur le culte d'Isis à Pompei*. París.
- TRAN TAM TINH, V. (1971). *Le culte des divinités orientales à Herculaneum*. Leiden.
- TRAN TAM TINH, V. (1975). *Catalogue des peintures romaines (Latium et Campanie) du Musée du Louvre*. París.
- VALLIFUOCO, M. (2008). «Le coppe di ossidiana dalla Villa San Marco a Stabia». *Percorsi di Archeología* (2008): 1-13. On-line en Percorsi di Archeologia: http://prod.percorsidiarcheologia.it/index.php?option=com_content&task=view&id=246&Itemid=33
- VANDIER, J. (1952-1969). *Manuel d'archéologie égyptienne*. París.
- VON BOMHARD, A.S. (2008). *The Naos of the Decades*. Oxford.

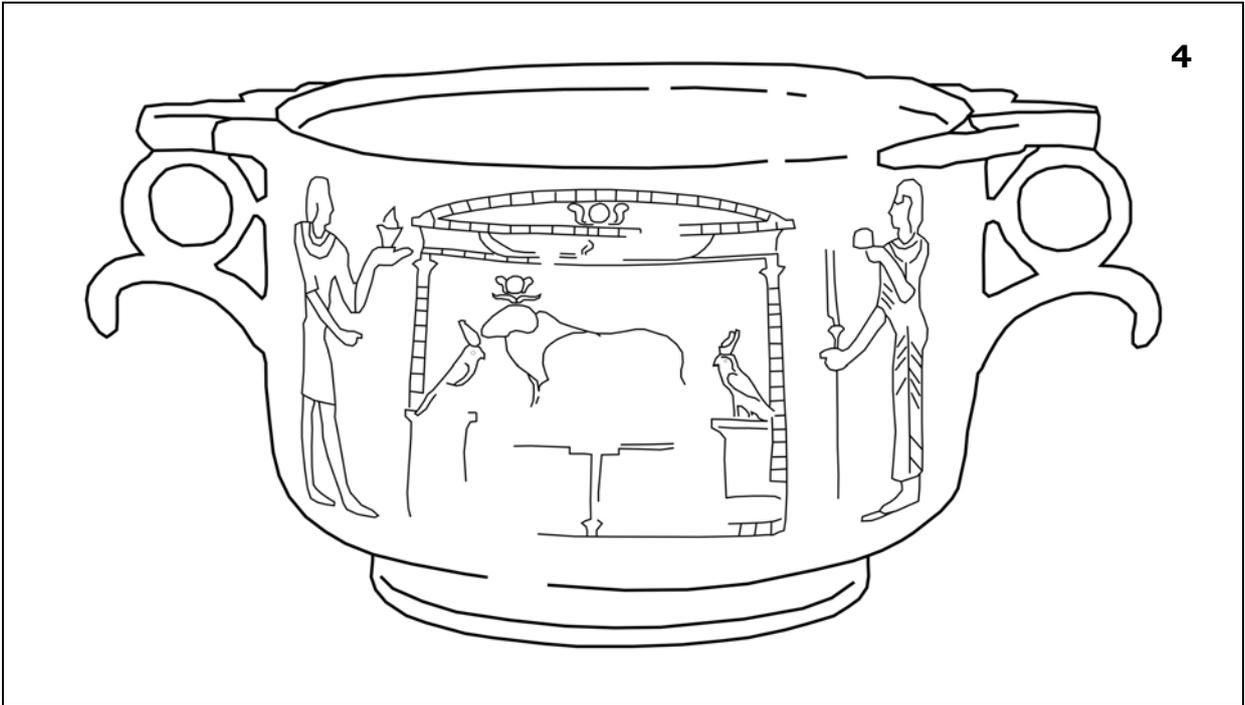
FIGURAS

- FIGURA 1.- *Tabla Isiaca*. Grabado según Enea Vico (ca. 1559). LEOSPO, E. (1978).
- FIGURA 2.- *Tabla Isiaca*. Detalle del *naiskos* central. Museo Egipcio de Turín. Fotografía: I. Rodríguez (2006).
- FIGURA 3.- Detalles de la decoración del *tablinum*. Villa de los Misterios. Pompeya. S. I d.C. Dibujos: A. Arroyo (2011).
- FIGURA 4.- *Skyphos* egyptizante. Procedente de la *Villa San Marco*, en Stabia. S. I d.C. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. Dibujo: A. Arroyo (2012).
- FIGURA 5.- Basa procedente de Herculano (Detalle de uno de los lados largos). S. I d.C. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. Dibujo: A. Arroyo (2009).
- FIGURA 6.- Isis-Deméter. Época adrianea (s. II d.C.). Museos Vaticanos. Fotografía: A. Arroyo (2008).



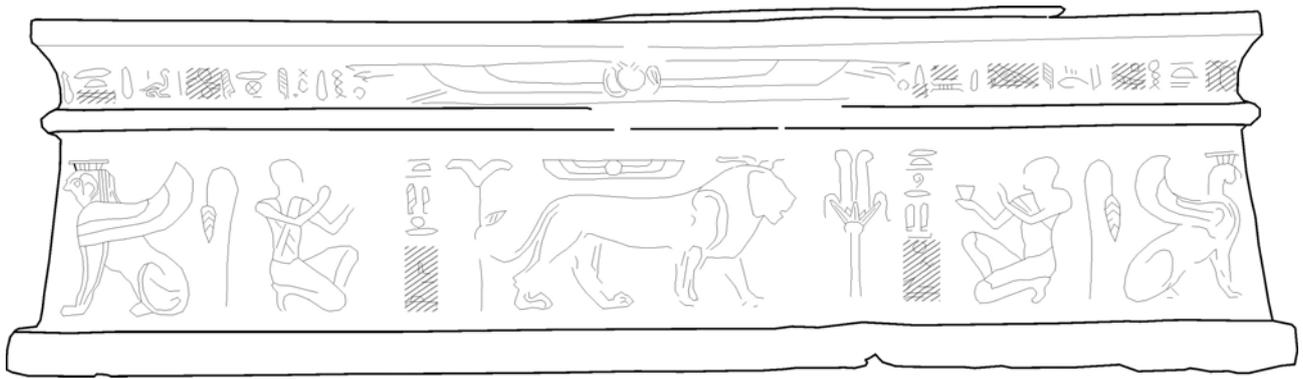


3



4

5



6

