



▣
MARY BEARD

~
Pompeya

HISTORIA Y LEYENDA
DE UNA CIUDAD ROMANA



Mary Beard, autora de El triunfo romano y una de las mayores autoridades en el estudio de la antigua Roma, nos cuenta una nueva y distinta historia de Pompeya, la ciudad destruida en el año 79 de nuestra era por una erupción del Vesubio. Su libro tiene una doble finalidad. En primer lugar, la de reconstruir lo que fue la vida en Pompeya: los trabajos cotidianos de sus habitantes, el gobierno de la ciudad, los placeres del cuerpo (comida, vino, sexo y baños), las diversiones y los juegos, la religión... Pero también, en segundo lugar, la de combatir los mitos que se han acumulado sobre su historia, comenzando por la dudosa higiene de los baños o el legendario número de burdeles y acabando por la realidad de la catástrofe, de la que nos ofrece una visión muy distinta a la de la leyenda. Mary Beard consigue todo esto en un texto fascinante, que da vida a los más inesperados hallazgos y a lo poco que sabemos de sus habitantes: la sacerdotisa Eumachia; Publio Casca, uno de los asesinos de César; los gladiadores, ídolos de las jovencitas pompeyanas...



Mary Beard

Pompeya

Historia y leyenda de una ciudad romana

ePub r1.3

Titivillus 08.11.16

Título original: *Pompeii. The life of a Roman Town*
Mary Beard, 2008
Traducción: Teófilo de Lozoya & Juan Rabasseda
Diseño de cubierta: Jaime Fernández

Editor digital: Titivillus
Corrección de erratas: sergiougalder
ePub base r1.2



- 22** Casa de Lucio Cecilio Jocundo (V. 1.26)
37 Casa de Casca Longo (1.6.11)
38 Casa de los Ceyos (1.6.15)
 Casa de los Castos Amantes (véase Panadería de los Castos Amantes)
24 Casa del Médico (VIII.5.24)
34 Casa de Epidio Rufo (IX. 1.20)
7 Casa de la Columna Etrusca (VI.5.17-18)
5 Casa de Fabio Rufo (VII.16[ins.occ.].22)
15 Casa del Fauno (VI. 12.2)
4 Casa del Brazalete de Oro (VI. 17[ins.occ.].42)
42 Casa de la Estatuilla India (1.8.5)
45 Casa de Julio Polibio (IX. 12.1-3)
51 Casa de la Venus Marina (III.3.3)
36 Casa de Marco Lucrecio Frontón (V.4a)
40 Casa del Meandro (1.10.4)
50 Casa de Octavio Cuartión (III.2.2)
21 Casa de Orfeo (VI. 14.20)
44 Casa de los Pintores Trabajando (IX. 12)
18 Casa del Príncipe de Nápoles (VI. 15.7-8)
9 Casa del Poeta Trágico (VI. 18.3-5)
27 Casa del Triquinio (V.2.4)
3 Casa de Umbricio Escauro (VIL 16 [ins.occ.].12-15)
48 Casa de la Venus en Bikini (1.11.6)
1 Casa de las Vestales (VI. 1.7)
19 Casa de los Vetios (VI. 15.1)
8 *Insula* Arriana Poliana (VI.6)
52 *Praedia* (Villa) de Julia Félix (II.4.2)

TABERNAS, POSADAS Y ESTABLECIMIENTOS COMERCIALES

- 43** Panadería de los Castos Amantes (IX. 12.6)
46 Taberna de Amaranto (1.9.11-12)
41 Taberna de Aselina etc. (IX. 11.12)
47 Taberna de Euxinio (I.XI. 10—11)
14 Taberna de la Via di Mercurio (VI. 10.1)

- 20 Taberna de Salvio (VI. 14.36)
- 25 Taberna de Sittio (VII. 1.44-5)
- 23 Lupanar (VIL 12.18-20)
- 49 Tienda de *garum* (1.12.8)

OTROS EDIFICIOS PÚBLICOS

Para los edificios que rodean el Foro, véase el *plano 1435* Teatro Cubierto31 Teatro Grande

- 32+39 Alojamiento / Cuartel de los gladiadores 17 Castillo del agua

TEMPLOS

- 10 Templo de Apolo
- 13 Templo de Fortuna Augusta 30 Templo de Isis
- 11 Templo de Júpiter, Juno y Minerva
- 29 Templo de Minerva y Hércules (Foro Triangular) 6 Templo de Venus33 Temple de Júpiter Meliquio

TERMAS

- 26 Termas Centrales
- 12 Termas del Foro16 Termas del Samo28 Termas Estabianas
- 2 Termas Suburbanas

INTRODUCCIÓN

UNA VIDA INTERRUMPIDA

En las primeras horas del 25 de agosto de 79 d. C., la lluvia de lapilli que caía sobre Pompeya empezó a escampar. Parecía un buen momento para abandonar la ciudad e intentar salvarse. Un grupo atropellado de más de veinte fugitivos, que habían buscado refugio detrás de las murallas, mientras arreciaba aquel terrible chaparrón, se aventuró a salir por una de las puertas situadas al este de la ciudad con la esperanza de librarse de aquel bombardeo volcánico.

Otros pocos habían emprendido la marcha unas horas antes. Una pareja había salido huyendo sin llevar consigo más que una pequeña llave (presumiblemente esperaban regresar algún día y abrir con ella lo que quiera que cerrase: una casa, un piso, un arca o una caja fuerte) y una lámpara de bronce (fig. 1). No debió de servir de mucho en medio de la oscuridad de la noche y de la nube de escorias. Pero era un objeto caro y elegante, en forma de cabeza de negro africano, muestra de las múltiples manifestaciones de creatividad, a cual más desconcertante (para nosotros), con las que a menudo nos encontraremos en Pompeya. La pareja no logró su propósito. Vencida por la lluvia de lapilli, fue encontrada en 1907 en el lugar en el que cayó, junto a una de las grandiosas tumbas que flanqueaban aquel camino, como tantos otros, a las afueras de la ciudad. Sucumbieron de hecho al pie del ostentoso monumento erigido en honor de una mujer

fallecida tal vez unos cincuenta años antes, Esquilia Pola, esposa de Numerio Herennio Celso. Con apenas veintidós años (como podemos leer en la lápida), debía de tener menos de la mitad de la edad de su acaudalado marido, perteneciente a una de las familias más notables de Pompeya, que había prestado servicio como oficial en el ejército romano y había sido elegido en dos ocasiones para el cargo más elevado del gobierno municipal.

La capa de lapilli alcanzaba ya más de un metro de espesor cuando el otro grupo decidió arriesgarse a huir en la misma dirección. La marcha era lenta y dificultosa. La mayor parte de los fugitivos eran hombres jóvenes; muchos de ellos no llevaban nada encima, o bien porque no tuvieran nada que llevar o bien porque no habían podido echar mano a ninguna de sus cosas de valor. Un hombre había tomado la precaución de armarse con un puñal, metido en una elegante vaina (llevaba consigo otra, vacía, quizá tras perder el arma que guardaba en su interior o tras prestársela a alguien). Las pocas mujeres que integraban el grupo llevaban más cosas consigo. Una llevaba una estatuilla de plata de la diosa Fortuna, la «Buena Fortuna», sentada en un trono, y un puñado de anillos de oro y de plata, uno de ellos con un diminuto falo de plata atado con una cadena, como si fuera un talismán (otro objeto que encontraremos a menudo a lo largo del presente libro). Otras llevaban sus pequeñas provisiones de baratijas preciosas: un pastillero de plata, el diminuto pedestal de una estatuilla (perdida), y un par de llaves, todo guardado en una bolsa de tela; un joyero de madera, con un collar, pendientes y una cuchara de plata, y más llaves. Habían cogido también todo el dinero que habían podido encontrar. Algunos solo un poco de calderilla; otros, todo lo que atesoraban en su casa, o las ganancias de su tienda. Pero no era mucho. En total, entre todos los integrantes del grupo no llegaban a los quinientos sestercios, cantidad que, en términos pompeyanos, era el equivalente a lo que costaba una mula.

Parte del grupo llegó un poco más lejos que la primera pareja. Quince de ellos más o menos lograron avanzar hasta el siguiente gran monumento, situado unos veinte metros más adelante, la tumba de Marco Obelio Firmo, cuando fueron arrastrados por lo que ahora llamamos la «onda piroclástica» proveniente del Vesubio, una mezcla letal de gases, escorias volcánicas y piedra fundida a altísima temperatura, que se desplaza a una enorme

velocidad y a la que nadie puede sobrevivir. Se han encontrado sus cuerpos y algunos estaban mezclados con ramas de árboles, a las que, al parecer, se habían agarrado. Quizá los más ágiles se subieran a los árboles que rodeaban las tumbas en un intento desesperado de salvarse; lo más probable es que la onda que mató a los fugitivos arrastrara también los árboles y que estos los aplastaran.

La tumba de Obelio Firmo corrió mejor suerte. Se trataba de otro gran personaje de Pompeya, muerto hacía algunas décadas, en cualquier caso el tiempo suficiente para que su monumento funerario se utilizara para escribir mensajes en sus paredes. Todavía podemos leer anuncios de varios espectáculos de gladiadores, y numerosos grafitos de individuos ociosos aficionados a pintarrajar las paredes de las tumbas: «¡Hola, Isa! De parte de Hábito». «¡Hola, Ocaso! De parte de Escepsiniano», etc. (Al parecer, los amigos de Hábito respondieron dibujando un falo enorme y unos testículos, con el mensaje: «¡Hola, Hábito! De parte de tus amigos de cualquier sitio»). Más arriba, el texto del epitafio oficial de Obelio Firmo declaraba que su funeral había sido sufragado por el consejo municipal, y que había costado cinco mil sestercios, más otros mil sestercios aportados por otros funcionarios locales para pagar el incienso y «un escudo» (probablemente con un retrato del difunto, recordatorio típicamente romano). En otras palabras, los gastos ocasionados por el funeral fueron diez veces superiores a la cantidad que logró reunir todo el grupo de fugitivos en su afán de salvarse de la catástrofe. Pompeya era una ciudad de pobres y ricos.

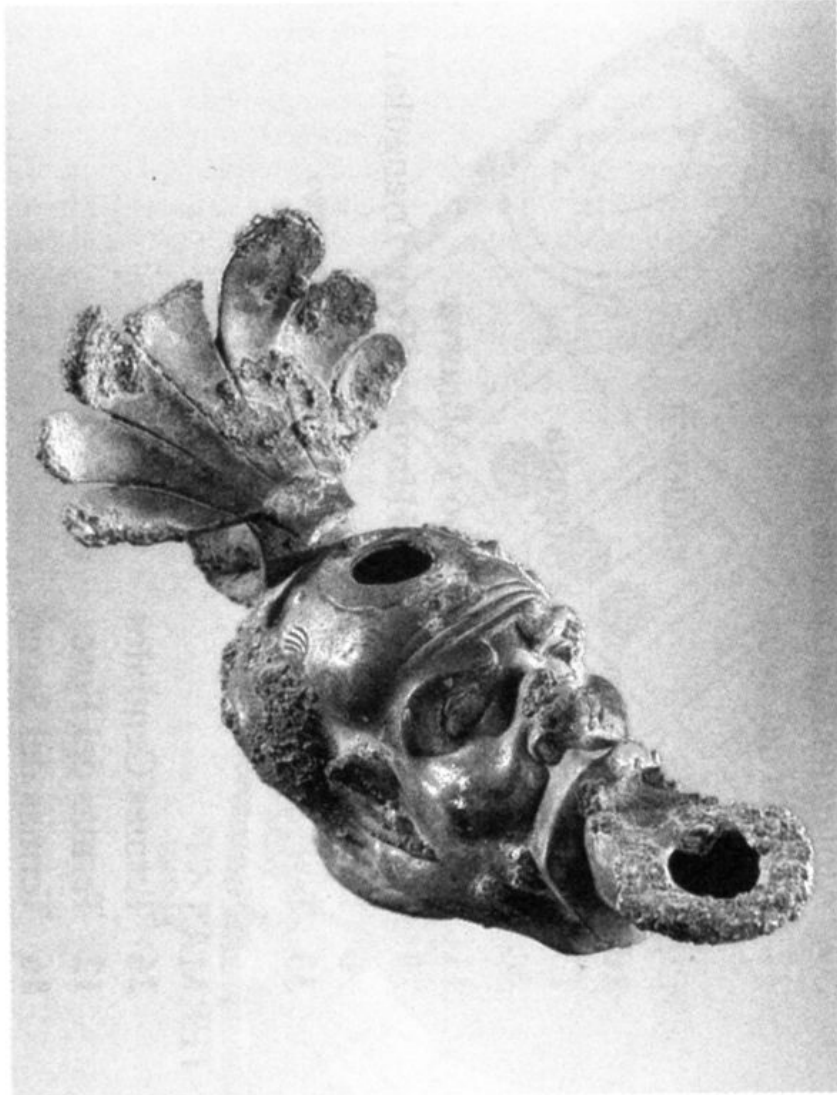


FIGURA 1. Las lamparitas en forma de cabeza humana (o de pies humanos) estaban de moda en el siglo I d. C. En esta el aceite se vertía por el agujero de la frente y la llama ardía por la boca. Si se incluyen los pétalos que forman el asa, mide apenas 12 centímetros de largo.



FIGURA 2. Los moldes de yeso de los cuerpos de las víctimas constituyen un recordatorio constante de su humanidad, de que eran como nosotros. Esta escayola memorable de un hombre moribundo, con la cabeza entre las manos, ha sido colocada para su salvaguardia en un almacén de las excavaciones. Ahora parece lamentar su encierro.



FIGURA 3. ¿Se trata de la propiedad preciosa de alguien? Esta figurita rechoncha de ámbar rojo del Báltico fue encontrada con uno de los fugitivos que no lograron escapar. De apenas 8 centímetros de alto, quizá quisiera representar algún personaje de repertorio del mimo romano, espectáculo muy popular en Pompeya (p. 360).

Podemos reconstruir muchas otras historias de intento de fuga. En los estratos de piedra pómez se han descubierto casi cuatrocientos cadáveres, y cerca de setecientos entre los restos solidificados del flujo piroclástico,

muchos de ellos recuperados vívidamente en el momento de su muerte gracias a una curiosa técnica inventada en el siglo XIX, consistente en rellenar los huecos dejados por la carne y las ropas en descomposición con yeso, que nos permite contemplar las túnicas remangadas, los rostros mudos, y las expresiones lúgubres de las víctimas (fig. 2). Un grupo de cuatro cadáveres, encontrados en una calle cerca del Foro, probablemente corresponda a toda una familia que intentaba huir. El padre iba delante, un hombre corpulento, de cejas grandes y espesas (como pone de manifiesto el molde de yeso). Se había echado el manto sobre la cabeza para protegerse de la lluvia de ceniza y escorias, y llevaba encima algunas joyas de oro (un simple anillo y varios pendientes), un par de llaves y, en este caso, una cantidad considerable de dinero en metálico, casi cuatrocientos sestercios. Tras él iban dos hijas suyas de corta edad, y cerraba la marcha su mujer. Esta se había remangado el vestido para facilitar la marcha, y llevaba más objetos domésticos valiosos en una pequeña bolsa: la plata de la familia (unas cucharas, un par de vasos, un medallón con la efigie de la diosa Fortuna, y un espejo), y una figurilla achaparrada que representa a un niño, envuelto en un manto, por debajo del cual asoman sus piecitos (fig. 3). Se trata de una obra de factura bastante tosca, pero es de ámbar, material que debió de haber viajado muchos kilómetros desde su fuente de aprovisionamiento más próxima en el mar Báltico; de ahí su carácter de objeto costoso.

Otros hallazgos nos hablan de diferentes tipos de vida. Tenemos a un médico que intentaba escapar agarrando fuertemente la caja de su instrumental y que fue alcanzado por la onda mortífera cuando atravesaba la palaestra (la gran explanada destinada al ejercicio físico), próxima al anfiteatro, mientras se dirigía a una de las puertas situadas al sur de la ciudad; al esclavo encontrado en el jardín de una gran mansión del centro, cuyos movimientos sin duda alguna se vieron obstaculizados por los grilletes de acero que atenazaban sus tobillos; o al sacerdote de Isis (o tal vez algún servidor del templo de la diosa), que había recogido parte de los objetos valiosos del templo para huir con ellos, aunque no pudo recorrer más de cincuenta metros antes de encontrar la muerte. Y por supuesto tenemos luego a la señora ricamente enjoyada que apareció en una

habitación del cuartel de los gladiadores. A menudo ha sido presentada como una prueba elocuente de la atracción de las damas de la alta sociedad por los cuerpos atezados de estos luchadores. Da la impresión de que tenemos aquí a una de ellas, que se encontraba en el lugar equivocado en el momento menos oportuno, exponiendo su adulterio a la vista de la historia. En realidad, la explicación es mucho más inocente. Es casi totalmente seguro que la mujer no había acudido a una cita amorosa, sino que había buscado refugio en el cuartel de los gladiadores al ver que la situación se ponía fea cuando intentaba escapar de la ciudad. Desde luego, si estuviéramos efectivamente ante una cita de la mujer con su hombre objeto, habría sido un encuentro al que habrían asistido otras diecisiete personas y un par de perros (cuyos restos se han encontrado en la misma habitación).

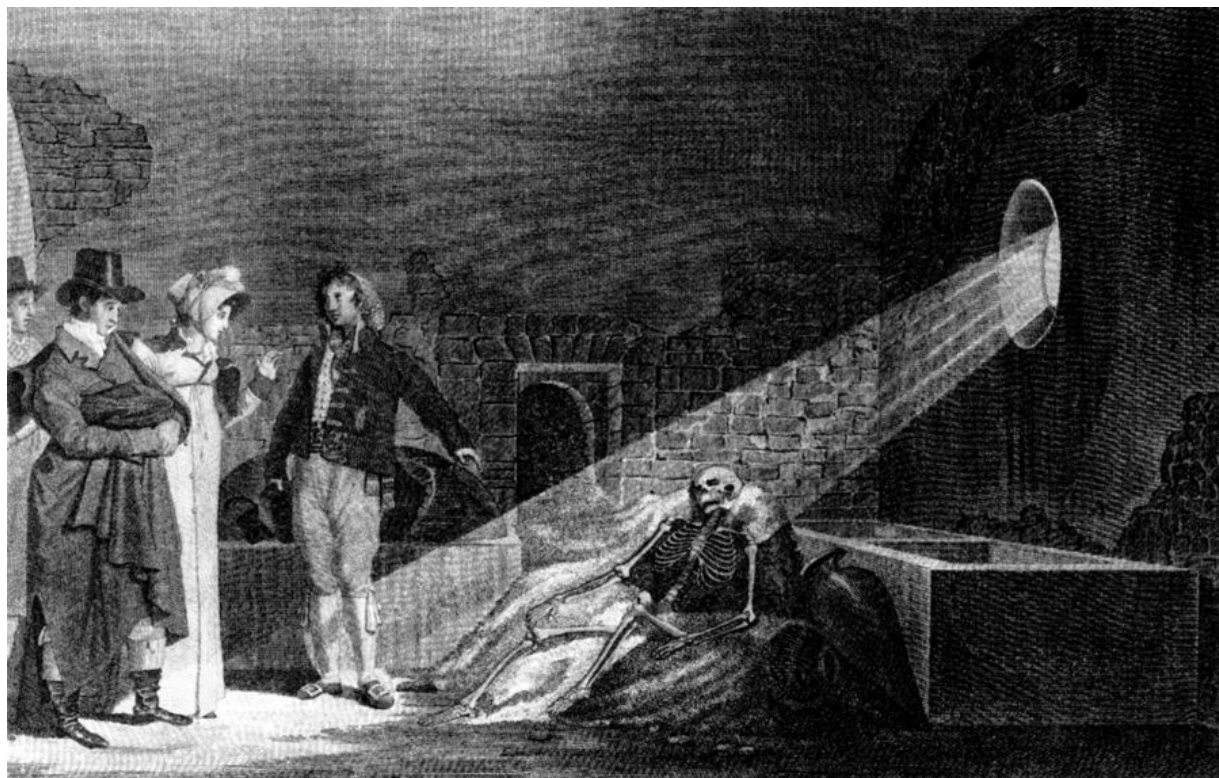


FIGURA 4. Los personajes ilustres que visitaban Pompeya hicieron que las excavaciones se volvieran a escenificar para ellos. Aquí vemos al emperador de Austria en 1796 examinando un esqueleto encontrado en una casa, llamada en memoria suya «Casa del Emperador José II». La señora que forma parte de la comitiva reacciona con un interés más evidente.

Los muertos de Pompeya han sido siempre una de las imágenes más contundentes —y a la vez más atractivas— de la ciudad destruida. En el curso de las primeras excavaciones de los XVIII y XIX, los esqueletos fueron convenientemente «encontrados» en presencia de personajes de sangre real y de otros dignatarios que habían acudido a visitar las ruinas (fig. 4). Los viajeros de los tiempos del Romanticismo se estremecían ante la idea del cruel desastre que se había abatido sobre las pobres almas cuyos restos mortales tenían ante sus ojos, por no hablar de las reflexiones más generales acerca de la peligrosa fragilidad de la existencia humana que pudiera inspirarles semejante experiencia. Hester Lynch Piozzi —la escritora inglesa que debe su sonoro apellido al matrimonio contraído con un maestro de música italiano— captó (y en cierto modo parodió) ese tipo de reacción tras la visita que realizó al yacimiento en 1786: «¡Qué espantosos son los pensamientos que suscita semejante visión! ¡Qué horrible la certeza de que una escena como aquella podría repetirse mañana y de que quienes hoy somos espectadores podríamos convertirnos en espectáculo de los viajeros de siglos futuros, que, confundiendo nuestros huesos con los de los napolitanos, podrían llevárselos consigo a su país natal!».

En efecto, uno de los objetos más célebres encontrados durante las primeras excavaciones es la huella de un pecho de mujer que apareció en una gran mansión (la llamada Villa de Diomedes), fuera de las murallas de la ciudad, en la década de 1770. Casi un siglo antes de que se perfeccionara la técnica de los moldes de yeso rellenando las cavidades del cuerpo, los restos sólidos permitieron a los excavadores contemplar la silueta completa de los muertos, sus vestidos e incluso su pelo, todo ello estampado en la lava. El único ejemplo de ese material que lograron extraer y conservar fue ese único pecho, exhibido en el museo vecino, que no tardó en convertirse en una atracción turística. Con el tiempo, se convertiría también en fuente de inspiración del famoso relato de Théophile Gautier «Arria Marcella», de 1852. Se cuenta en él la historia de un joven francés que, enamorado del busto que ha visto en el museo, regresa a la ciudad antigua (en una inquietante combinación de viaje en el tiempo, deseo y fantasía) con el fin de encontrar o reinventar a su amada, la mujer de sus sueños, una de las últimas ocupantes de la Villa de Diomedes. Por desgracia, y a pesar de su

popularidad, el busto en cuestión ha desaparecido y la gran búsqueda emprendida hacia 1950 no logró encontrar el menor rastro de su paradero. Según cierta teoría, la multitud de pruebas invasivas llevadas a cabo por científicos curiosos del siglo XIX provocó su desintegración; como si dijéramos, ceniza a las cenizas.

La fuerza de los muertos de Pompeya ha pervivido también hasta nuestros días. El poema de Primo Levi «La niña de Pompeya» utiliza el molde de yeso de una chiquilla, que apareció agarrada al cadáver de su madre («Te abrazaste convulsamente al regazo de tu madre, como si quisieras penetrar de nuevo en ella, cuando el cielo se puso negro a mediodía»), para meditar sobre el destino de Anna Frank y de una escolar anónima de Hiroshima, víctimas de catástrofes provocadas por la mano del hombre, no ya de desastres naturales («Nos bastan y nos sobran las aflicciones que nos manda el cielo. Antes de apretar el botón, pensadlo y reflexionad»). Dos de esos moldes desempeñan incluso un papel de estrellas invitadas en una película de Roberto Rossellini de 1953, *Te querré siempre* (v. o. *Viaggio in Italia*, de ahí la confusión), aclamada como «la primera obra del cine moderno», aunque fue un fracaso comercial. Abrazadas, enamoradas incluso en la muerte, estas víctimas del Vesubio suponen para los dos turistas modernos que protagonizan la película (interpretados por Ingrid Bergman, casada a la sazón con Rossellini, y George Sanders) un recordatorio inequívoco y turbador a un tiempo de cuán distante y vacía ha llegado a ser su relación. Pero no son solo víctimas humanas las que han sobrevivido de esa forma. Uno de los moldes más famosos y más evocadores es el de un perro guardián que se encontró atado aún a su poste en la casa de un rico batanero. Murió intentando frenéticamente liberarse de sus ataduras.

Voyeurismo, patetismo y lubricidad macabra, todos estos elementos contribuyen a aumentar el atractivo de estos moldes. Incluso los arqueólogos más rancios pueden recrearse en morbosas descripciones de la agonía de esas víctimas, o en el alto precio en vidas humanas que se cobró el flujo piroclástico («sus cerebros debieron de cocerse»). En los visitantes de las propias ruinas, donde aún se exhiben algunos de esos moldes, cerca de los lugares donde fueron encontrados, producen una especie de «efecto

de momia egipcia»: los niños aplastan sus naricillas contra las vitrinas de cristal entre exclamaciones de horror, mientras que los adultos echan mano a sus cámaras fotográficas, sin poder disimular la fascinación igualmente tétrica que les producen esos restos mortuorios.

Pero no todo es macabro. Y es que el impacto que producen esas víctimas (tanto si están esculpidas íntegramente en moldes de yeso como si no) proviene también de la sensación de contacto inmediato con el mundo antiguo que transmiten, de los relatos humanos que nos permiten reconstruir, y de las opciones, decisiones y esperanzas de unos personajes reales con los cuales podemos compenetrarnos a través de los siglos. No necesitamos ser arqueólogos para imaginar lo que supondría abandonar nuestras casas sin nada más que lo que pudiéramos llevar encima. Podemos compadecernos del médico que decidió llevarse consigo sus instrumentos de trabajo, y casi compartir la pena que sentiría por lo que dejaba atrás. Podemos comprender el vano optimismo de los que se metieron en el bolsillo la llave de su casa antes de emprender la marcha. Incluso la tosca figurilla de ámbar adquiere un significado especial cuando nos damos cuenta de que era el objeto valioso favorito de alguien, y que lo cogió cuando abandonaba precipitadamente su casa por última vez.

La ciencia moderna puede aportar más elementos a esas biografías concretas. Podemos tener más suerte que las generaciones anteriores a la hora de arrancar información personal a los propios esqueletos que se nos han conservado: desde cálculos relativamente sencillos, como la estatura y la altura de la población (los antiguos pompeyanos eran, si acaso, ligeramente más altos que los napolitanos modernos), o elocuentes huellas de enfermedades infantiles y huesos rotos, hasta los indicios de relaciones familiares y orígenes étnicos que empiezan a ofrecernos los análisis de ADN y otras pruebas biológicas. Probablemente forcemos un tanto los testimonios disponibles si afirmamos, como han hecho algunos arqueólogos, que el desarrollo particular del esqueleto de un adolescente basta para demostrar que había pasado buena parte de su corta vida haciendo de pescador, y que la erosión de los dientes de la parte derecha de su mandíbula se debía a que mordía la cuerda con la que sujetaba sus capturas. Pero en otros casos el suelo que pisamos es más firme.

En dos estancias traseras de una rica mansión, por ejemplo, se descubrieron los restos de doce personas, probablemente el propietario con su familia y esclavos. Seis niños y seis adultos, entre ellos una joven de casi veinte años, que estaba embarazada de nueve meses cuando murió. (Los huesos del feto se encuentran todavía dentro de su vientre). Tal vez fuera su avanzado estado de gestación lo que indujo a todo el grupo a refugiarse en el interior de la casa, con la esperanza de salir con bien, en vez de arriesgarse a emprender una huida precipitada. Los esqueletos no se han conservado con excesivo cuidado desde que se produjo su descubrimiento en 1975. (Como ha señalado recientemente un científico, el hecho de que «los premolares de la mandíbula inferior [de una calavera] hayan sido pegados con cola erróneamente en los alvéolos de los incisivos centrales de la mandíbula superior» no demuestra la actuación chapucera de un dentista de la Antigüedad, sino una labor chapucera de restauración moderna). No obstante, si juntamos las diversas pistas que se han conservado —la edad relativa de las víctimas, las ricas joyas de la joven embarazada, y el hecho de que tanto ella como un niño de nueve años padecieran una misma anomalía espinal genética de menor importancia—, podemos empezar a reconstruir la imagen de la familia que vivía en la casa. Un matrimonio ya mayor, él sesentón y ella de unos cincuenta años, con claros signos de artritis, probablemente sean los propietarios de la casa, además de los padres o los abuelos de la muchacha embarazada. Por la cantidad de joyas que llevaba esta podemos afirmar con bastante seguridad que no se trataba de una esclava, y el problema espinal que tenía en común con otros individuos indica que estaba emparentada con la familia por nacimiento, no por matrimonio (el niño de nueve años habría sido su hermano menor). De ser así, la joven y su marido (probablemente un individuo de veintitantos años, cuya cabeza, según indica el esqueleto, tenía una pronunciada inclinación hacia la derecha que lo desfiguraba y sin duda alguna debía de resultarle dolorosa) o bien vivían con la familia de ella o bien habían vuelto a la casa de los padres de la chica para que ella diera a luz, o bien se hallaban en ella simplemente de visita en aquel día funesto. Los demás adultos, un hombre de sesenta y tantos años y una mujer de treinta y tantos, quizá fueran también esclavos o parientes.

Una ojeada más atenta a sus dientes, independientemente de que hayan sido pegados con cola o no, nos ayuda a aclarar otros detalles. La mayoría de los integrantes del grupo tiene una serie de reveladores cercos en el esmalte producidos por repetidos ataques de enfermedades infecciosas durante la niñez, circunstancia que viene a recordarnos una vez más lo peligrosa que era la infancia en el mundo romano, cuando la mitad de los niños moría antes de cumplir los diez años. (Lo bueno era que si se sobrevivía a los diez años, uno podía vivir otros cuarenta o más). La presencia evidente del deterioro de la dentadura, aunque inferior al nivel alcanzado actualmente en Occidente, nos habla de una dieta abundante en azúcar y fécula. Entre los adultos, solo el marido de la chica embarazada no muestra signos de deterioro. Pero, a juzgar una vez más por el estado de sus dientes, queda de manifiesto que padecía una intoxicación por fluoruro, por lo que probablemente se había criado fuera de Pompeya, en alguna zona en la que se dieran niveles excepcionalmente altos de esta sustancia. Lo más sorprendente es que todos los esqueletos, incluso los de los niños, tenían grandes concentraciones de cálculos, en algunos casos de un par de milímetros. La razón es evidente. Puede que existieran palillos, puede incluso que se fabricaran ciertos brebajes para la limpieza y el blanqueo de los dientes. (En un libro de recetas farmacéuticas, el médico particular del emperador Claudio anota la mezcla que, según se dice, daba a la emperatriz Mesalina su hermosa sonrisa: cuerno quemado, resina y sal gema). Pero era un mundo en el que no existían los cepillos de dientes. Pompeya debía de ser una ciudad con muy mal aliento.

UNA CIUDAD CONVULSIONADA

Mujeres a punto de dar a luz, perros todavía encadenados a su poste, y una inequívoca vaharada de halitosis... Son imágenes memorables de la vida cotidiana de una ciudad romana interrumpida repentinamente en medio de su discurrir. Y hay muchas más. Las hogazas de pan halladas en el horno,

abandonadas mientras se cocían. La cuadrilla de pintores que pusieron pies en polvorosa cuando estaban redecorando una habitación, dejando tras de sí sus botes de pintura y un cubo de estuco fresco en lo alto de un andamio; al venirse este abajo en el curso de la erupción, el contenido del cubo se derramó, salpicó la pared debidamente preparada y dejó una espesa costra todavía visible en la actualidad (véanse pp. 175-181). Basta rascar en la superficie para descubrir que la historia de Pompeya es más complicada e intrigante de lo que parece. En muchos sentidos, Pompeya no es el equivalente antiguo del Marie Celeste, el barco del siglo XIX misteriosamente abandonado, con los huevos duros del desayuno (según se dice) todavía sobre la mesa. No es una ciudad romana sencillamente congelada en medio de su discurrir habitual.

Para empezar, los habitantes de Pompeya habían visto los signos de advertencia aparecidos horas (si no días) antes de la catástrofe. El único testimonio ocular de la erupción que poseemos es un par de cartas escritas un cuarto de siglo después del desastre al historiador Tácito por su amigo Plinio, que se encontraba en el golfo de Nápoles cuando se produjo la erupción. Compuestas indudablemente con ayuda de la memoria y la imaginación, las epístolas de Plinio demuestran que todavía era posible escapar después que apareciera en el cráter del Vesubio la nube «en forma de pino». El tío de Plinio, la víctima más famosa de la erupción, murió porque era asmático y decidió, en un alarde de valentía (o de estupidez, según se mire) que tenía que observar más de cerca lo que estaba pasando en interés de la ciencia. Y si, como piensan actualmente muchos arqueólogos, hubo una serie de temblores y pequeños terremotos durante los días o meses que precedieron al desastre final, semejantes indicios habrían incitado también a la gente a abandonar la zona. Pues no solo era Pompeya la que estaba amenazada y acabó tragada por la lava, sino una amplia franja de tierra situada al sur del Vesubio, incluidas las ciudades de Herculano y Estabia.

En efecto, fueron muchos los que huyeron, como confirma la cantidad de cadáveres encontrados en la ciudad. En el curso de las excavaciones han sido desenterrados unos mil cien. Debemos tener en cuenta los que todavía puedan quedar en la parte de la ciudad que aún no ha sido excavada (casi

una cuarta parte de la antigua Pompeya permanece sin explorar), y los restos humanos pasados por alto en excavaciones anteriores (los huesos de niño pueden confundirse fácilmente con los de animales y ser descartados). Aun así, parece improbable que en el desastre perdieran la vida más de dos mil pompeyanos. Independientemente de cuál fuera la población total de la ciudad —y los cálculos oscilan entre los seis mil cuatrocientos y los treinta mil (dependiendo de lo hacinadas que creamos que vivían aquellas gentes, o de las comparaciones modernas que escojamos)—, se trata de una proporción pequeña o muy pequeña.

Los individuos que escaparon en medio de la lluvia de cenizas quizá se llevaran consigo solo lo primero que pudieran agarrar y fueran capaces de transportar. Los que dispusieran de más tiempo se llevarían un mayor número de pertenencias. Debemos suponer que la población de la ciudad emprendería un éxodo masivo con asnos, carretas y carretillas, cuando la mayoría abandonara sus hogares cargando con todos los efectos domésticos que buenamente pudieran. Algunos tomaron la decisión equivocada, escondiendo sus posesiones más preciadas, con la intención de regresar cuando pasara el peligro. Eso es lo que explica algunos de los magníficos tesoros —por ejemplo, las admirables colecciones de objetos de plata (véase p. 308)— encontrados en las casas de Pompeya y de sus alrededores. Pero en su mayor parte, lo que quedó para que luego lo descubrieran los arqueólogos es una ciudad después de que sus habitantes hicieran apresuradamente el equipaje y se marcharan. Esta circunstancia tal vez nos ayude a explicar por qué las casas de Pompeya dan la impresión de estar escasamente amuebladas y de contar con pocos trastos. No es que la estética predominante en el siglo I d. C. fuera una especie de minimalismo moderno. La mayor parte de los trastos de la casa probablemente había sido cargada en carros y salvada por sus propietarios.

Esa rápida estampida quizá explique también algunas cosas raras que se han encontrado en las casas de la ciudad. Si, por ejemplo, un montón de herramientas de jardinería sale a la luz en lo que parece un lujoso comedor, es posible —por sorprendente que parezca— que fuera allí donde se guardaran habitualmente. Pero también puede ser que, en la precipitación de la huida, cuando se reunieran todas las pertenencias de la casa y hubiera

que escoger lo que debía llevarse y lo que no, fuera en ese lugar donde acabaran la pala, la azada y la carretilla. Aunque parte de la población siguiera realizando sus tareas diarias como si fuera a haber un mañana, aquella no era una ciudad normal, que llevaba a cabo sus tareas habituales. Era una ciudad en fuga.

Durante las semanas y meses que siguieron a la erupción muchos supervivientes volvieron a buscar lo que se habían dejado, o para recuperar (o saquear) en la ciudad enterrada los materiales susceptibles de ser reutilizados, como el bronce, el plomo o el mármol. Quizá no fuera tan imprudente como pueda parecer ahora guardar los objetos de valor con la esperanza de recuperarlos más tarde. Pues en muchos lugares de Pompeya hay claros signos de que se consiguió volver a entrar en la ciudad a través de los escombros volcánicos. Independientemente de que fueran sus legítimos propietarios, ladrones o buscadores de tesoros, esos individuos excavaron túneles para entrar en las casas opulentas, y a veces dejaron un pequeño rastro de agujeros en las paredes según iban pasando de una estancia con los accesos bloqueados a otra. Podemos ver un claro atisbo de sus actividades en dos palabras garabateadas junto a la entrada principal de una gran mansión, que se encontró casi vacía cuando la descubrieron los excavadores del XIX. Dicen así:

«Casa perforada», cosa que difícilmente habría escrito su propietario; antes bien, parece un mensaje de un saqueador a sus compañeros, un aviso de que ya se habían «cepillado» aquella casa.

No sabemos casi nada acerca de quiénes abrieron esos túneles (pero el hecho de que el mensaje, aunque escrito en latín, esté en caracteres griegos es un indicio bastante claro de que eran bilingües, miembros de la comunidad grecorromana del sur de Italia, que analizaremos en el capítulo 1). Tampoco sabemos exactamente cuándo llevaron a cabo su incursión de saqueo: en las ruinas de Pompeya se han encontrado monedas romanas posteriores a la erupción, que datan desde finales del siglo I d. C. hasta comienzos del IV. Pero independientemente de cuándo decidieran excavar la ciudad enterrada los romanos de época posterior y de qué motivos tuvieran para hacerlo, la labor no podía ser más peligrosa, y la llevarían a cabo movidos por la esperanza de recuperar cantidades importantes de los bienes

familiares o de obtener un buen botín del pillaje. Los túneles tenían que ser peligrosos, oscuros y estrechos, y en determinados puntos —si las dimensiones de los agujeros que aparecen en algunas paredes constituyen un criterio seguro— solo susceptibles de ser utilizados por niños. Incluso en los lugares en los que era posible caminar con más desahogo, en las zonas exentas de escombros volcánicos, las paredes y los techos habrían amenazado con un derrumbamiento inminente.

Lo curioso es que casi con toda seguridad algunos de los esqueletos encontrados no son los restos de las víctimas de la erupción, sino de aquellos que se arriesgaron a volver a la ciudad en los meses, años o siglos posteriores. Así, por ejemplo, en una elegante estancia junto al patio ajardinado de la Casa del Menandro —denominación moderna, basada en la efigie del célebre dramaturgo griego, Menandro, encontrada en ella (fig. 44) —, se han descubierto los restos de un pequeño grupo de tres hombres, dos adultos y un niño, provistos de pico y azada. ¿Eran, como creen algunos arqueólogos, un grupo de residentes, quizá esclavos, que pretendían salir de la casa a golpe de pico y pala cuando esta fue sepultada, y perdieron la vida en el intento? ¿O, como piensan otros, era una partida de saqueadores que pretendían entrar en la mansión, y que murieron cuando se les vino encima el frágil túnel que habían excavado?

A complicar aún más esta imagen de ciudad convulsionada se suma otro desastre natural acontecido anteriormente. Diecisiete años antes de la erupción del Vesubio, en 62 d. C., la ciudad había sufrido grandes daños a consecuencia de un terremoto. Según el historiador Tácito, Pompeya «fue en gran parte destruida por un terremoto». Y casi con toda seguridad el suceso aparece representado en una pareja de planchas esculpidas encontradas en la mansión de un banquero pompeyano, Lucio Cecilio Jucundo. Muestran dos zonas de la ciudad sacudidas por el terremoto: el Foro y la zona próxima a la puerta septentrional de la ciudad, que da al Vesubio. En una, el Templo de Júpiter, Juno y Minerva se inclina peligrosamente hacia la izquierda; las estatuas ecuestres situadas a uno y otro lado del templo parecen casi cobrar vida, con los jinetes levantados de sus monturas (fig. 5). En la otra, la Puerta del Vesubio da un ominoso bandazo hacia la derecha, y se separa del gran depósito del agua situado a

su izquierda. Esta catástrofe suscita alguna de las cuestiones más espinosas de la historia de Pompeya. ¿Qué repercusión tuvo sobre la vida de la ciudad? ¿Cuánto tardó esta en recuperarse? De hecho, ¿llegó a recuperarse alguna vez? ¿O acaso los pompeyanos del año 79 d. C. seguían viviendo en medio de la destrucción, con el Foro, los templos y las termas, por no hablar de muchas casas particulares, todavía sin restaurar?



FIGURA 5. Grabado de una pareja de planchas esculpidas, de casi un metro de largo, que representan el terremoto de 62 d. C. Ala izquierda, el Templo de Júpiter, Juno y Minerva, en el Foro, se tambalea visiblemente. A la derecha, se lleva a cabo un sacrificio. El toro es conducido al altar, mientras que alrededor la escena aparece salpicada de los diversos instrumentos del ritual, un cuchillo, vasijas, y platos para las ofrendas.

Hay teorías para todos los gustos. Una sostiene que, tras el terremoto, la ciudad de Pompeya fue víctima de una revolución social. Buena parte de la aristocracia tradicional decidió abandonar la ciudad para siempre, trasladándose sin duda a otras propiedades familiares. Su marcha no solo dejó el camino expedito al ascenso de los libertos y de otros nuevos ricos, sino que además inició la «decadencia» de algunas de las casas más elegantes de Pompeya, transformadas precipitadamente en batanes, panaderías, tabernas y otros establecimientos comerciales e industriales. De hecho, el montón de herramientas de jardinería encontradas en el comedor podría ser precisamente un indicio de ese cambio de uso: una residencia otrora de alto copete envilecida de manera espectacular por sus nuevos ocupantes, que la habrían convertido en sede de un modesto negocio de jardinería.

Es posible que así sea. Y quizá tengamos aquí otro motivo para considerar que el estado de la ciudad no tenía nada de «normal» cuando sufrió la catástrofe del año 79. Pero no podemos tener la seguridad de que todos esos cambios fueran una consecuencia directa del terremoto. En cualquier caso, parte de las reconversiones industriales probablemente

tuviera lugar antes del desastre. Algunas, si no una gran cantidad de ellas, responden casi con toda seguridad al modelo regular de cambios de uso y traspaso de la riqueza y el prestigio que caracteriza la historia de cualquier ciudad, antigua o moderna. Por no hablar de los síntomas de prejuicios de «clase dirigente» perceptibles en muchos arqueólogos modernos, que identifican con demasiada ligereza la movilidad social y el ascenso de los nuevos ricos con los conceptos de revolución o decadencia.

Otra teoría importante afirma que en el año 79 Pompeya aún no había concluido el largo proceso de restauración. Por lo que podemos deducir de los testimonios arqueológicos, la noticia de Tácito que asegura que «Pompeya fue en gran parte destruida» es una exageración. Pero el estado de muchos edificios públicos (por ejemplo, en 79 solo estaban plenamente en funcionamiento unas termas) y el hecho de que, como veremos, estuvieran trabajando cuadrillas de decoradores en tantas casas cuando se produjo la erupción, parecen dar a entender que los daños ocasionados por el seísmo no solo habían sido considerables, sino que todavía no se habían subsanado. Para una ciudad romana, el hecho de pasar diecisiete años con la mayoría de sus establecimientos termales fuera de servicio, con varios templos importantes inutilizables, y con numerosas casas particulares deterioradas, indica o bien una grave escasez de dinero, o bien un grado alarmante de mal funcionamiento de las instituciones, o ambas cosas a la vez. ¿Puede saberse qué diantre estuvo haciendo el ayuntamiento durante casi dos décadas? ¿Esperar sentado a que la ciudad se viniera abajo?

Pero también en este sentido no todo es lo que parece a primera vista. ¿Podemos estar seguros de que todas las obras de restauración que estaban en marcha cuando se produjo la erupción eran consecuencia del terremoto? Dejando a un lado el hecho evidente de que en cualquier ciudad hay siempre en marcha numerosísimas obras de construcción (la industria de restauración y el sector de la construcción han sido siempre fundamentales para la vida urbana, tanto en la Antigüedad como en nuestros días), está además la cuestión de si «hubo un terremoto o hubo más de uno», dilema que ha dividido de manera atroz a los arqueólogos dedicados al estudio de Pompeya. Algunos defienden firmemente la tesis de que hubo un solo seísmo de consecuencias devastadoras en el año 62 y de que, en efecto, la

ciudad se vio sumida en una situación tan calamitosa que años después muchas obras de restauración todavía no se habían concluido. Hoy son mayoría los que hacen hincapié en la serie de temblores que debieron de producirse en los días, y quizá meses, que precedieron a la erupción. Es lo que cabría esperar antes de una explosión volcánica de primera magnitud, como afirman los vulcanólogos, y en cualquier caso, eso es exactamente lo que describe Plinio: «Durante muchos días antes», dice en su carta, «hubo temblores de tierra». Si había tantos trabajos de restauración en marcha, sigue diciendo esta tesis, es mucho más probable que su finalidad fuera reparar los daños que acababan de producirse, y que no se tratara de un intento tardío e inoportuno de arreglar de una vez los desperfectos sufridos diecisiete años antes.

En cuanto al estado de la ciudad en general, y especialmente los de los edificios públicos, una vez más la cuestión de los saqueos posteriores viene a complicar las cosas. Está bastante claro que en 79 algunos edificios públicos estaban en ruinas. Un enorme templo con vistas al mar, dedicado, según la hipótesis más habitual, a la diosa Venus, seguía en obras, aunque parece que la envergadura de las labores de restauración fuera superior a la de la construcción existente. Otros establecimientos estaban ya de nuevo en pleno funcionamiento. Por ejemplo, la actividad del Templo de Isis era la habitual; el santuario había sido reconstruido y redecorado con algunas de las pinturas más célebres hoy día de toda la ciudad (fig. 6).

Sin embargo, la situación del Foro en el momento de la erupción es mucho más enigmática. Unos dicen que era una ruina medio abandonada, y que apenas había sido restaurado. En tal caso, sería como mínimo un indicio de que las prioridades de los pompeyanos habían cambiado, por decirlo educadamente, y que ya no se interesaban por la vida de su municipio. En el peor de los casos, nos hablarían del colapso total de las instituciones cívicas, situación que, como veremos, no encaja en absoluto con otros testimonios procedentes de la ciudad. Más recientemente se ha levantado un dedo acusador contra las actividades de grupos de recuperación de materiales y de bandas de saqueadores después de la erupción. Según esta tesis, el Foro había sido restaurado e incluso mejorado en buena parte. Pero, sabedores de la existencia de los valiosos

revestimientos de mármol que habían sido instalados recientemente, algunos habitantes de la ciudad practicaron túneles subterráneos para recuperarlos poco después de que la población quedara sepultada, arrancándolos a golpe de pico de las paredes, que quedarían para la posteridad como si nunca hubieran sido terminadas o simplemente hubieran sido demolidas. Los encargados de recuperar los materiales aprovechables habrían ido en busca también, naturalmente, de las múltiples y valiosas estatuas de bronce que adornaban la plaza.

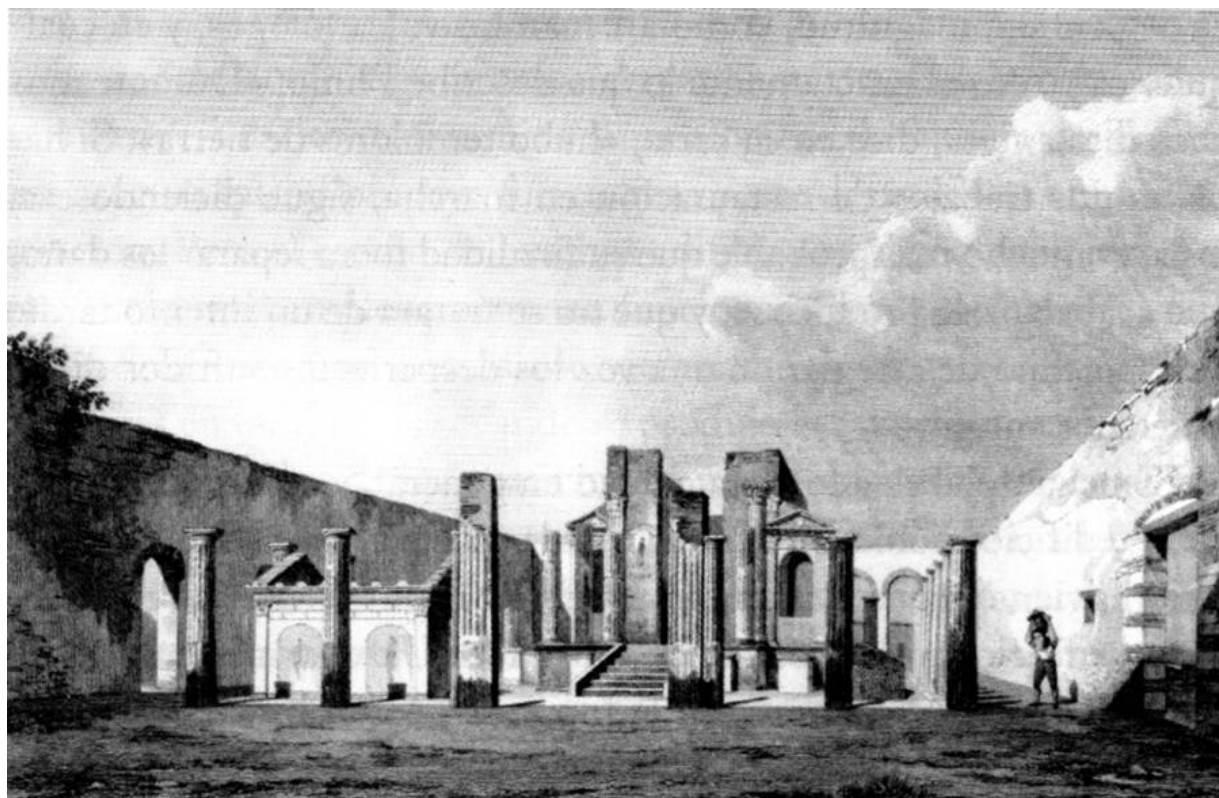


FIGURA 6. El Templo de Isis era uno de los principales centros de atracción de los primeros turistas e inspiró a escritores y músicos, desde el joven Mozart a Edward Bulwer-Lytton, autor de *Los últimos días de Pompeya*. Este grabado muestra el edificio principal del templo en el centro y, a la izquierda, el pequeño recinto vallado con una cisterna que contenía el agua utilizada en los ritos de Isis.

Estos debates y desacuerdos entre los especialistas continúan acalorando los ánimos en los congresos de arqueología. Son objeto de disputas eruditas y de estudios académicos. Pero independientemente de cómo se resuelvan al final (si es que llegan a resolverse), hay una cosa

absolutamente clara: «nuestra» Pompeya no es una ciudad romana que se ocupaba de sus asuntos cotidianos, y que luego quedó sencillamente «congelada en el tiempo», como afirman tantas guías y folletos turísticos. Es un lugar mucho más intrigante y sugestivo. Interrumpida y convulsionada, evacuada y saqueada, Pompeya tiene las marcas (y las cicatrices) de diversas historias de todo tipo, que formarán el relato de este libro y que se ocultan tras lo que podríamos llamar la «paradoja de Pompeya», esto es el hecho de que conozcamos muchísimo y a la vez muy poco acerca de cómo era en ella la vida en la Antigüedad.

Bien es verdad que la ciudad nos ofrece una perspectiva más clara de individuos de carne y hueso y de cuál era su vida real que casi cualquier otro lugar del mundo romano. Nos encontramos con amores desgraciados («Suceso, el tejedor, está enamorado de una camarera llamada Iris y a ella le importa un bledo», dice el grafito garabateado en una pared) y con meones desvergonzados («Me he meado en la cama, lo he puesto todo perdido, no miento, / pero, querido mesonero, no me dieron orinal», dice en tono jactancioso una coplilla escrita en la pared del cuarto de una posada). Podemos seguir las huellas de los niños de Pompeya, desde el pequeñuelo que debió de divertirse una barbaridad pasando un par de monedas sobre el yeso fresco de la sala principal o atrio de una casa elegante, dejando más de setenta impresiones en el zócalo, casi a la altura del suelo (y de paso legando a la posteridad un magnífico testimonio cronológico de las labores de decoración de la casa), hasta los chicos aburridos que pintarrajearon una serie de monigotes en la entrada de unas termas, a la escasa altura a la que podían llegar, para entretenerse acaso mientras esperaban a que sus madres salieran del baño de vapor. Por no hablar de los arreos de un caballo, con sus cascabeles, el rudo instrumental médico (fig. 7), la curiosa batería de cocina, en la que no faltan el recipiente para cocer huevos ni los flaneros, si es que de eso se trata (fig. 78), o los molestos parásitos intestinales cuyas huellas pueden verse todavía en el borde de una letrina al cabo de dos mil años, elementos que nos ayudan a captar de nuevo lo que se veía, se oía y se olía en la vida de Pompeya.

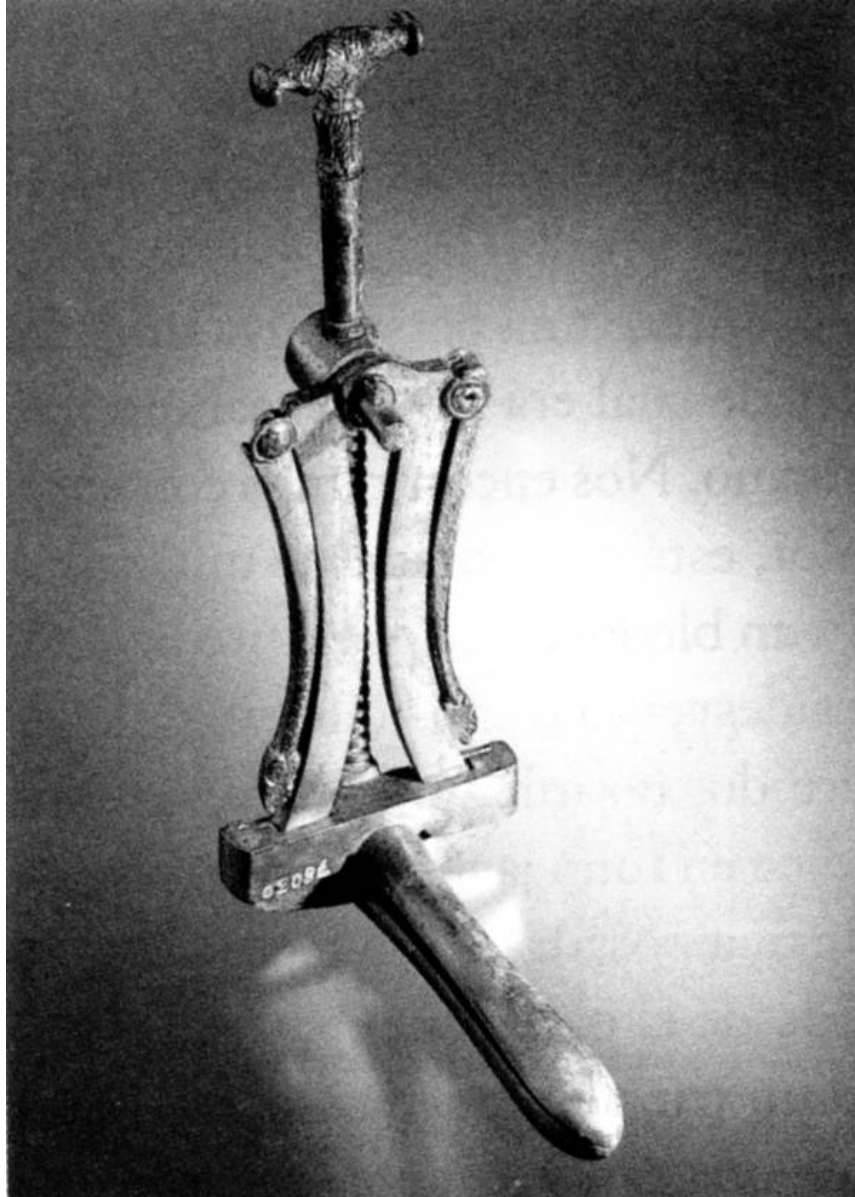


FIGURA 7. Hay algo misteriosamente familiar entre nuestros espéculos ginecológicos y esta versión antigua procedente de Pompeya. Aunque se ha perdido parte del instrumento, es evidente que los «brazos» se abrían haciendo girar el mango en forma de «T».

No obstante, aunque detalles como estos resulten maravillosamente evocadores, la imagen principal y muchas cuestiones más básicas relacionadas con la ciudad siguen estando muy turbias. El número total de sus habitantes no es el único enigma al que nos enfrentamos. Otro es la relación que mantenía la ciudad con el mar. Todo el mundo está de acuerdo en reconocer que el mar llegaba en la Antigüedad mucho más de cerca de

Pompeya de lo que lo hace hoy (actualmente se encuentra a unos dos kilómetros). Pero, a pesar de los conocimientos de los geólogos modernos, todavía no estamos seguros de a qué distancia estaba. Particularmente enigmático resulta el hecho de que justo al lado de la puerta occidental de la ciudad, que es actualmente el principal acceso a las ruinas, haya un trecho de muralla con lo que parece evidentemente una serie de amarraderos para embarcaciones, como si el mar llegara en ese punto hasta la propia ciudad (fig. 8). El único problema es que un poco más al oeste, es decir, en dirección al mar, se han encontrado algunas edificaciones romanas, que desde luego difícilmente pudieron haber sido construidas bajo el agua. La mejor forma de explicar este hecho consiste una vez más en recurrir a la constante actividad sísmica. En Pompeya —como en la vecina localidad de Herculano, donde puede documentarse con mucha claridad este tipo de movimientos—, la línea de costa y el nivel del mar debieron de cambiar de manera espectacular durante los últimos siglos de historia de la localidad.



FIGURA 8. Estas argollas descubiertas en la zona de la muralla situada cerca de la Puerta Marina tienen a todas luces el aspecto de amarraderos para embarcaciones. Casi con toda seguridad la línea de costa cambió durante los últimos siglos de vida de la ciudad, y dejó estas argollas al aire y en seco.

Más sorprendente aún resulta el hecho de que también se discutan las fechas fundamentales, no solo la cronología del gran terremoto (que lo mismo pudo tener lugar en 62 que en 63 d. C.), sino también la fecha de la propia erupción. A lo largo del libro voy a utilizar la fecha tradicional del 24 y 25 de agosto de 79, que es la que actualmente leemos en el relato de Plinio. Pero hay buenas razones para pensar que la catástrofe tuvo lugar más tarde, durante el otoño o el invierno de ese mismo año. Para empezar, si nos remitimos a los diversos manuscritos medievales de las Cartas de Plinio el Joven, vemos que dan todo tipo de fechas distintas de la erupción (las fechas y los números romanos siempre fueron susceptibles de ser mal copiados por los escribas de la Edad Media). Resulta también que puede observarse una cantidad sospechosamente grande de frutos otoñales entre las ruinas y que muchas víctimas llevaban, al parecer, ropas pesadas de lana, atuendo muy poco adecuado para una calurosa jornada de verano en Italia (aunque lo que la gente decidiera ponerse para intentar huir en medio de los escombros de una erupción volcánica no debería considerarse un buen indicador de la temperatura de la estación). Un testimonio más contundente es el que nos proporciona una moneda romana, hallada en Pompeya en un contexto en el que no cabría decir que quizá se le cayera a algún saqueador. Los especialistas opinan que la fecha más temprana de acuñación de esta moneda sería septiembre de 79.

El hecho es que sabemos mucho más y mucho menos de lo que creemos acerca de Pompeya.

LAS DOS VIDAS DE POMPEYA

Un viejo chiste de arqueólogos dice que Pompeya murió dos veces: en primer lugar, sufrió la muerte repentina causada por la erupción; y en

segundo lugar está la muerte lenta que ha sufrido la ciudad desde que la redescubrieron a mediados del siglo XVIII. Cualquier visita a las ruinas demostrará exactamente lo que significa esa segunda muerte. A pesar de los heroicos esfuerzos de la superintendencia arqueológica de Pompeya, la ciudad se desintegra, las malas hierbas crecen en muchos lugares situados fuera del recinto de las visitas turísticas, y algunas pinturas dejadas *in situ*, cuyos colores en otro tiempo eran brillantísimos, han ido palideciendo hasta quedar reducidas a casi nada. Se trata de un proceso gradual de deterioro, agravado por los terremotos y el turismo de masa, al que, por si eso fuera poco, han contribuido los toscos métodos empleados por los primeros excavadores (aunque, para ser honestos, muchas de las hermosas pinturas murales que arrancaron y depositaron en el museo han corrido mejor suerte que las que se dejaron en su contexto original), las campañas de bombardeo de los Aliados en 1943 (fig. 9), que destruyeron varias zonas de la ciudad (los turistas desconocen en su mayoría que buena parte del Teatro Grande, por ejemplo, y del Foro, así como algunas de las casas más célebres, fueron reconstruidas por completo después de la guerra, y que el restaurante de las ruinas fue levantado en una zona que quedó gravemente destrozada por las bombas), y las acciones de los ladrones y los vándalos, para quienes el recinto arqueológico, grande y difícil de vigilar, constituye un objetivo de lo más codiciado (en 2003 un par de frescos recientemente excavados fueron arrancados de la pared, y los encontraron tres días más tarde en el patio de un constructor de la zona).



FIGURA 9. El bombardeo de los Aliados en 1943 causó daños terribles en Pompeya, y destruyó muchos edificios importantes. Esta fotografía muestra el estado en que quedó la Casa de Trebio Valente tras las incursiones aéreas. Muchos de los edificios bombardeados fueron tan primorosamente reconstruidos después de la guerra que a nadie se le ocurriría pensar que sufrieron una segunda destrucción intencionada.

Pero del mismo modo la ciudad ha tenido también dos vidas: una, en el mundo antiguo; y la otra, la recreación moderna de la Pompeya antigua que hoy día visitamos. Este lugar turístico sigue intentando preservar el mito de ciudad antigua «congelada en el tiempo», por la que podemos pasear como si todo hubiera ocurrido ayer. A decir verdad, resulta sorprendente que, aunque la Pompeya romana se encuentra varios metros por debajo del nivel del suelo actual, las entradas al recinto están colocadas de tal modo que prácticamente no nos da la sensación de bajar a las ruinas; el mundo de los antiguos se confunde con el nuestro de manera casi imperceptible. Pero si nos fijamos un poco mejor, vemos que Pompeya existe en esa extraña tierra de nadie que queda entre las ruinas y la reconstrucción, entre la Antigüedad y el presente. Para empezar, buena parte de ella ha sido reconstruida a fondo, y no solo a raíz de los daños ocasionados por los bombardeos durante la guerra. Resulta chocante contemplar las fotografías de los

edificios tal como fueron excavados (fig. 10), y comprobar después en qué estado lamentable se encontraba la mayoría de ellos. Bien es verdad que algunos se dejaron tal cual. Pero otros han sido arreglados, y sus paredes han sido recompuestas y reconstruidas para sostener nuevos tejados —ante todo con el fin de proteger su estructura y su decoración—, aunque a menudo los turistas las tomen por milagrosas supervivientes de la época romana.



FIGURA 10. Imagen de una excavación de la década de 1930. Las casas de Pompeya no surgieron del suelo en su estado primitivo. En realidad, la fuerza de la erupción fue tal que dan la impresión de haber sufrido un bombardeo. Aquí vemos que la pared de estuco pintado del piso superior se ha derrumbado sobre las habitaciones del piso bajo.

Es más, se ha dado a la ciudad una nueva geografía. Actualmente nos movemos por Pompeya utilizando los nombres modernos de las calles:

entre otros, la Via dell'Abbondanza (la principal arteria en sentido este-oeste que conduce directamente al Foro, y cuyo nombre procede de la figura de la diosa Abundancia esculpida en una de las fuentes de la calle), la Via Stabiana (que cruza la Via dell'Abbondanza y que se dirige hacia el sur, hacia la ciudad de Estabia), y el Vicolo Storto (o Callejón Retorcido, así llamado por razones evidentes). Prácticamente no tenemos ni la menor idea de cómo se llamaban estas calles en el mundo romano. Una inscripción que se nos ha conservado parece indicar que la que hoy día denominamos Via Stabiana era entonces la Via Pompeiana, y además hace alusión a otras dos calles (la Via Jovia, esto es la Calle de Júpiter; y la Via Dequviaris, relacionada tal vez con los miembros del consejo municipal o decuriones), que no han podido ser localizadas. Pero bien pudiera ser que muchas carecieran de nombres específicos como los que usamos hoy día. Desde luego no había rótulos de calles, ni se usaba sistema alguno de nomenclatura de las vías públicas ni de numeración de las casas que permitiera dar una dirección. En su lugar, la gente utilizaba puntos de referencia locales: por ejemplo, un posadero se hacía mandar las tinajas de vino (como aún podemos leer en el borde superior de una de ellas) «A Euxino [nombre que podríamos traducir más o menos por “El Buen Huésped”], el tabernero, en Pompeya, cerca del Anfiteatro».

Del mismo modo hemos dado nombre a las puertas de la ciudad, denominándolas por la localidad o por la dirección hacia las que están orientadas: Puerta de Nola, Puerta de Herculano, Puerta del Vesubio, Puerta Marina, etcétera. En este caso, tenemos una idea un poco más clara de cuáles pudieron ser los nombres antiguos. La que hoy día llamamos Puerta de Herculano, por ejemplo, era para los habitantes de la Pompeya romana la Porta Saliniensis o Porta Salis, esto es la «Puerta de la Sal» (debido a las salinas situadas en sus inmediaciones). Nuestra Puerta Marina quizá se llamara Puerta del Foro, o al menos eso sugieren algunos testimonios antiguos en estado fragmentarios, combinados con ciertas deducciones modernas bastante plausibles; al fin y al cabo, no estaba solo orientada hacia el mar, sino que además era la puerta más cercana al Foro.

A falta de direcciones antiguas, los planos modernos de la ciudad utilizan un sistema de localización de los edificios que data de finales del

siglo XIX. El mismo arqueólogo que perfeccionó la técnica de hacer moldes de los cadáveres, Giuseppe Fiorelli (en otro tiempo político revolucionario, y el director más influyente de las excavaciones de Pompeya que ha existido) dividió Pompeya en nueve sectores distintos o regiones; luego numeró todas las manzanas de casas existentes dentro de cada sector, y procedió a dar un número individual a todas las puertas que daban a la calle. En otras palabras, de ese modo, según este lenguaje abreviado utilizado por los arqueólogos, «VI.15.1» querría decir la primera puerta de la decimoquinta manzana de la sexta región, situada al noroeste de la ciudad.

Para la mayoría del público, sin embargo, VI.15.1 es más conocida como la Casa de los Vetios. Pues, además de la mera numeración moderna, por lo menos la mayor parte de las grandes casas, así como las posadas y tabernas, han recibido títulos más evocadores. Algunos de ellos se remontan a las circunstancias en las que se produjeron sus primitivas excavaciones: la Casa del Centenario, por ejemplo, fue descubierta exactamente mil ochocientos años después de la destrucción de la ciudad, en 1879; la Casa de las Bodas de Plata, excavada en 1893, recibió este nombre en honor del vigésimo quinto aniversario de la boda del rey Humberto de Italia, celebrado ese mismo año (irónicamente, la casa es hoy día más conocida que aquellas bodas reales). Otros nombres reflejan hallazgos particularmente memorables: una de ellas es la Casa del Menandro; otra es la Casa del Fauno, allí llamada por el famoso sátiro o «fauno» danzante de bronce encontrado en ella (fig. 12; su nombre anterior, la Casa de Goethe, se remonta al hijo del famoso Johann Wolfgang von Goethe, que fue testigo de parte de su excavación en 1830, poco antes de su muerte; pero esta triste historia sería bastante menos memorable que la briosa escultura hallada entre las ruinas). Muchas, sin embargo, como la Casa de los Vetios llevan el nombre de sus ocupantes romanos, parte de un proyecto mucho mayor de repoblación de la ciudad antigua y de identificación de los restos materiales con las personas reales que otrora fueron sus propietarias, las utilizaron o vivieron en ellas.

Se trata de una tarea apasionante, aunque a veces problemática. Hay casos en los que podemos estar seguros de haber llevado a cabo la identificación correcta. La casa del banquero Lucio Cecilio Jocundo, por

ejemplo, ha sido identificada casi con toda seguridad por sus archivos bancarios, almacenados en el ático. Aulo Umbricio Escauro, el fabricante de garum (el preparado típicamente romano a base de organismos marinos fermentados, eufemísticamente traducido por «salsa de pescado») más conocido de la ciudad, dejó su marca y su nombre en su elegante propiedad con una serie de mosaicos que representan vasijas del producto con *slogans* como, por ejemplo, «Salsa de pescado, calidad superior, de la fábrica de Escauro» (fig. 57). La Casa de los Vetios, con sus exquisitos frescos, ha sido alegremente atribuida a una pareja de (probablemente) libertos, Aulo Vetio Conviva y Aulo Vetio Restituto. Semejante identificación se basa en dos impresiones de sello y en un anillo de sello con esos nombres que aparecieron en el portal de entrada, en un par de carteles electorales, o al menos lo que podríamos considerar su equivalente antiguo, pintados en la fachada de la casa («Restituto apoya a... Sabino para el cargo de edil»), y en la idea de que otra impresión de sello hallada en otro rincón de la mansión, que en este caso nombra a Publio Crustio Fausto, pertenecía a un inquilino que vivía en el piso superior.

En muchos casos las pruebas son bastante más inconsistentes, y se basan quizá en un simple anillo de sello (que, al fin y al cabo, podría haber perdido tan fácilmente cualquier visitante como el propietario de la casa), un nombre pintado en una tinaja de vino, o un par de grafitos firmados por la misma persona, como si los autores de grafitos decidieran siempre escribir sus mensajes en las paredes de su casa. Particularmente desesperada es la deducción a la que se ha llegado para el nombre del propietario del principal burdel de la ciudad, y el punto de mayor atracción de muchos visitantes modernos, como sin duda debió de serlo también en la Antigüedad: se trata de Africano. El argumento utilizado para ello se basa en gran medida en un triste mensaje garabateado en la pared de uno de los cubículos de las chicas, seguramente por un cliente.

«Africano ha muerto» (o literalmente «se muere»), dice. «Firmado: el joven Rústico, compañero suyo de escuela, afligido por Africano». En realidad, Africano quizá fuera un habitante de la localidad, o eso podríamos deducir del hecho de que en una pared vecina alguien de ese nombre promete su apoyo para las elecciones locales a la candidatura de Sabino (el

mismo individuo que se había ganado el voto de Restituto). Pero no hay motivo en absoluto para imaginar que la expresión de tristeza poscoital del joven Rústico, si eso es lo que es, hiciera alusión al propietario del Lupanar.

El resultado final de este y otros intentos igualmente optimistas en exceso de rastrear las huellas de los antiguos pompeyanos y situarlos en sus casas, tabernas y lupanares, es evidente: en la imaginación de los modernos, muchísimos pompeyanos han acabado siendo situados en el lugar equivocado. O, por decirlo de un modo más genérico, existe un abismo enorme entre «nuestra» ciudad antigua y la ciudad destruida en 79 d. C. A lo largo del presente libro utilizaré constantemente los puntos de referencia, las ayudas provenientes de los hallazgos y la terminología propia de «nuestra» Pompeya. Resultaría irritante y confuso dar a la Puerta de Herculano su antiguo nombre de «Porta Salis». La numeración inventada por Fiorelli nos permite localizar rápidamente cualquier punto en el plano, y la utilizaré en las secciones sobre referencias. Y, por incorrectos que puedan ser en algunos casos, los nombres famosos —Casa de los Vetios, Casa del Fauno, etc.— constituyen la manera más fácil de traer a la mente un determinado edificio o un determinado lugar. No obstante, estudiaré el citado abismo más a fondo, recordando cómo la ciudad antigua ha sido convertida en «nuestra» Pompeya, y reflexionando sobre los procesos que nos llevan a dar sentido a los restos que se han descubierto.

Al hacer hincapié en esos procesos, no hago más que ponerme al día y, en cierto modo, volver a una experiencia más decimonónica de Pompeya. Naturalmente, los turistas que visitaron la ciudad en el siglo XIX, como sus homólogos del siglo XXI, disfrutaron con la ilusión de volver atrás en el tiempo. Pero se sintieron intrigados también por la forma en que se les revelaba el pasado: no solo por el «qué» conocemos de la Pompeya romana, sino también por el «cómo» lo conocemos. Podemos verlo en las convenciones de sus guías favoritas de la ciudad, sobre todo el *Handbook for Travellers in Southern Italy* de Murray, publicado por primera vez en 1853 para satisfacer las necesidades del incipiente turismo de masa que acudía al lugar (no ya destinado a los privilegiados que realizaban los Grand Tours). La línea férrea había sido inaugurada en 1839 y se convirtió en el método de transporte favorito de los visitantes, que paraban en una

taberna situada cerca de la estación, donde podían almorzar después del consabido paseo por las ruinas. La fortuna del lugar fue un tanto inestable (en 1853 tenía, al parecer, «un posadero muy cortés y atento», pero en 1865 se aconsejaba a los lectores no tomar nada sin «llegar de antemano a un acuerdo con respecto al precio con el huésped»). En cualquier caso, fue el germen de la gran industria de venta de golosinas, fruta y especialmente agua embotellada que actualmente domina los alrededores del yacimiento.

El *Handbook* de Murray planteaba una y otra vez a aquellos turistas victorianos el problema de la interpretación, compartiendo con ellos las diversas teorías contrapuestas en torno al destino de algunos de los principales edificios públicos descubiertos hasta entonces. ¿El edificio del Foro que llamamos macellum (mercado) era realmente un mercado? ¿O era un templo? ¿O era una mezcla de santuario y de café? (Como veremos, muchas de esas cuestiones sobre la función de las distintas construcciones aún siguen sin resolver, pero las guías modernas suelen escamotear —ellas dirían más bien ahorrarse— a sus lectores todo tipo de problemas y controversias). Tienen incluso buen cuidado de señalar, junto con la descripción de cada edificio antiguo, la fecha y las circunstancias de su descubrimiento. Es como si supusieran que aquellos primeros turistas tenían dos cronologías al mismo tiempo en su cabeza: por un lado, la cronología de la propia ciudad antigua y su desarrollo; y por otro, la historia de la reaparición gradual de Pompeya en el mundo moderno.

Cabría imaginar incluso que las famosas maniobras gracias a las cuales eran convenientemente «descubiertos» cadáveres u otros hallazgos notables siempre que algún dignatario visitaba el lugar, eran un aspecto más de ese mismo interés. Actualmente solemos reírnos de la torpeza de esas payasadas y de la credulidad del público. ¿Es posible que el ilustre visitante fuera tan ingenuo como para imaginar que unos descubrimientos tan portentosos tuvieran lugar casualmente en el momento mismo de su llegada? Pero, como de costumbre, los trucos del comercio del turismo ponen de manifiesto las esperanzas y las aspiraciones de los visitantes al tiempo que descubren la astucia de la población local. En este caso los visitantes deseaban contemplar no solo los hallazgos, sino los procesos de excavación que sacaban a la luz el pasado.

Estos son algunos de los temas que pretendo sacar a la palestra.

UNA CIUDAD DE SORPRESAS

Pompeya está llena de sorpresas. Hace que hasta los especialistas más severos y bien informados se replanteen sus ideas acerca de la vida en la Italia romana. Una gran vasija de barro con un letrero pintado anunciando su contenido y especificando que se trata de «Garum kosher» nos recuerda que a individuos como Umbricio Escauro podía ocurrírseles la idea de introducir sus productos incluso en el nicho comercial formado por la comunidad judía local (garantizando que no había moluscos entre los ingredientes actualmente irreconocibles de aquel preparado fermentado). Una maravillosa estatuilla de marfil de la diosa india Lakshmi, hallada en 1938 en una casa que actualmente lleva su nombre, la «Casa de la Estatuilla India», nos induce a pensar una vez más en los contactos de Roma con el Lejano Oriente (fig. 11). ¿Llegó a través de algún mercader pompeyano, como recuerdo de sus viajes? ¿O quizá a través de la comunidad de mercaderes nabateos (originarios de la actual Jordania) que vivían en la vecina Púzol (Puteoli)? Casi igualmente inesperado fue el reciente hallazgo de un esqueleto de mono cuyos huesos diseminados en los almacenes del yacimiento pasaron desapercibidos a los primeros excavadores. Quizá se tratara de una mascota un tanto exótica, o más probablemente fuera un animal amaestrado de algún teatro o circo callejero, destinado a entretener al público.

Es una ciudad de lo inesperado, que nos resulta muy familiar y muy extraña a un tiempo. Una ciudad de provincias de Italia, cuyos horizontes no iban más allá del Vesubio, pero que pertenecía también a un imperio que se extendía desde España hasta Siria, con toda la diversidad cultural y religiosa que suelen comportar los imperios. Las famosas palabras «Sodoma» y «Gomorra» escritas con grandes caracteres en las paredes del comedor de una casa relativamente modesta de la Via dell'Abbondanza

(suponiendo que no sean la macabra observación de un saqueador de época posterior) nos proporcionan algo más que un comentario —o chiste— testimonial acerca de la moralidad de la vida social de Pompeya. Nos recuerdan que era un lugar en el que las palabras del libro del Génesis («E hizo Yavé llover sobre Sodoma y Gomorra azufre y fuego de Yavé, desde el cielo») y las obras de Virgilio debían de sonar en los oídos de al menos algunos de sus habitantes.

Esta comunidad provinciana con una ciudadanía —dejando fuera de la ecuación a mujeres, niños y esclavos— de unos cuantos millares de hombres, no mayor que una aldea o que el alumnado de una universidad pequeña, ha tenido, sin embargo, un impacto sobre el relato al uso de la historia de Roma más poderoso de lo que solemos imaginar. Y eso es lo que veremos en el capítulo 1.

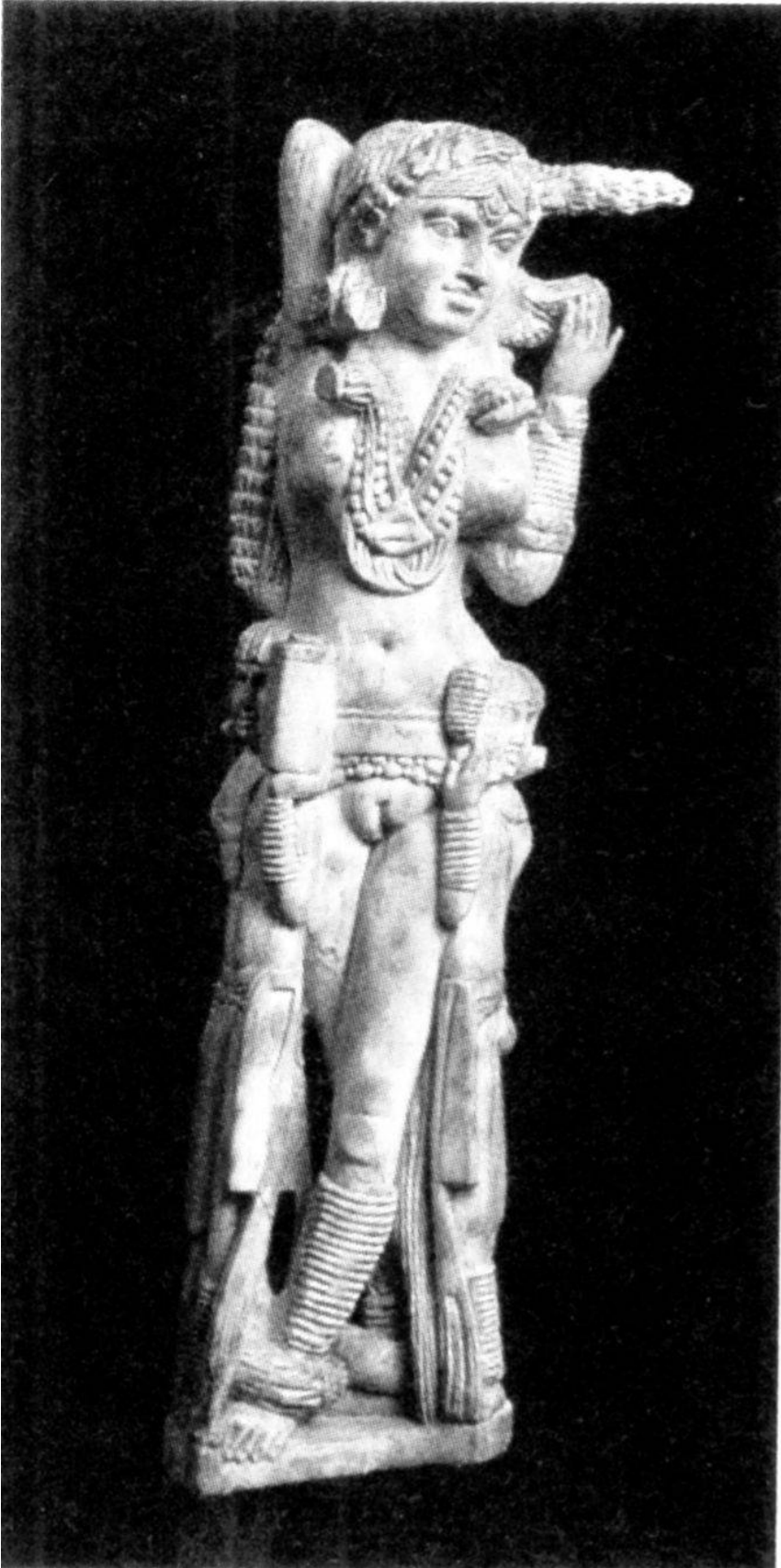


FIGURA 11. Esta estatuilla de marfil de la diosa india Lakshmi nos ofrece un atisbo de los amplios lazos multiculturales que tenía Pompeya. Diosa de la fertilidad y la belleza, Lakshmi aparece representada casi desnuda, portando solo sus costosas joyas.

CAPÍTULO I

LA VIDA EN UNA CIUDAD VETUSTA

ATISBOS DEL PASADO

En una silenciosa y poco transitada calle de Pompeya, no lejos de las murallas de la zona norte y a pocos minutos a pie de la Puerta de Herculano, hay una casa pequeña y poco vistosa llamada en la actualidad Casa de la Columna Etrusca. Insignificante por fuera y lejos del bullicio tanto en el mundo antiguo como hoy día, oculta en su interior, como indica su nombre moderno, una enigmática curiosidad. Pues empotrada en la pared entre dos de sus estancias principales hay una columna antigua, cuya apariencia recuerda la arquitectura de los etruscos, uno de los principales pueblos de Italia durante los siglos VI y V a. C., antes de la ascensión de Roma, cuya influencia y asentamientos se extendían muy lejos de su tierra natal, en el centro-norte de la Península, y llegaban hasta las inmediaciones de Pompeya. La columna data casi con toda seguridad del siglo VI a. C., y pertenece a una época muy anterior a la construcción de la casa.

Las cuidadosas excavaciones llevadas a cabo bajo la vivienda han logrado arrojar alguna luz sobre este enigma. Resulta que la columna se encuentra en su posición original y que la casa fue construida a su alrededor. Aunque formaba parte de un santuario religioso del siglo VI a. C., no era un elemento de soporte del edificio, sino que estaba exenta, posiblemente cerca de un altar y en otro tiempo sostenía una estatua (disposición conocida en otros lugares de culto primitivos de Italia). Apareció a su alrededor cerámica griega del siglo VI, presumiblemente correspondía a ofrendas y dedicaciones, lo mismo que muestras (en forma de polen y semillas) de un número significativo de hayas. No es probable que se tratara de un bosque natural, pues, según se ha dicho, las hayas no crecen de manera espontánea en los terrenos bajos del sur de Italia. Se especula, por tanto, que este venerable y vetusto santuario estuvo rodeado originalmente por otro elemento característico de la primitiva religión itálica: un bosque sagrado, plantado aquí especialmente de hayas. Y a modo de confirmación (aunque esta sea bastante endeble, en mi opinión) se nos pide que lo comparemos con un santuario igualmente antiguo del dios Júpiter en Roma, situado en su propio bosque sagrado de hayas: el «Fagutal», como lo llamaban, nombre derivado del término fagus, que significa haya.



FIGURA 12. La Casa del Fauno era una de las más imponentes de Pompeya, y en el siglo I d. C. también una de las más anticuadas de la ciudad, aunque actualmente se encuentre en un lamentable estado ruinoso. En esta fotografía podemos contemplar el atrio principal, con la estatuilla del sátiro (o fauno) danzante, visto desde la puerta de entrada. Al fondo había dos grandes peristilos o jardines y el famoso Mosaico de Alejandro (fig. 13).

Al margen de cómo imaginemos que se situaba la columna en su emplazamiento original, rodeada de hayas, muchas o pocas, de un bosque espontáneo o artificial, las líneas principales de su historia están bastante claras. Cuando el primitivo santuario fue ocupado finalmente por una vivienda, probablemente en el siglo III a. C., la columna se conservó intacta dentro de la estructura posterior, por respeto —nos atreveríamos a conjeturar— a su antiguo significado religioso. Siglos más tarde, en 79 d. C., seguía siendo visible en la casa que se había levantado en el solar: no sabemos si incluso por entonces conservaba algún resto de santidad

especial o si simplemente se había convertido en un elemento que resultaba interesante para los propietarios de una vivienda por lo demás mediocre.

La pequeña historia de esta columna viene a recordarnos algo mucho más importante, a saber que, cuando finalmente fue destruida, Pompeya era una ciudad vetusta, como podía comprobarse visiblemente. Aunque a ojos de la mayoría de sus visitantes modernos las ruinas puedan parecer homogéneamente romanas, sin diferencias perceptibles de época o estilo, en realidad no son así ni mucho menos. Para empezar, como veremos muy pronto, en 79 d. C. hacía menos de doscientos años que Pompeya era estrictamente hablando una ciudad «romana». Pero también, como la mayoría de las ciudades, antiguas y modernas, era a veces una confusa amalgama de edificios totalmente nuevos, veneradas reliquias y restauraciones artificiales, aunque estaba asimismo llena de construcciones curiosamente pasadas de moda, que iban desmoronándose en silencio. Es indudable que sus habitantes habrían sido conscientes de todas esas diferencias y de la mezcla de elementos nuevos y viejos que formaban su ciudad.

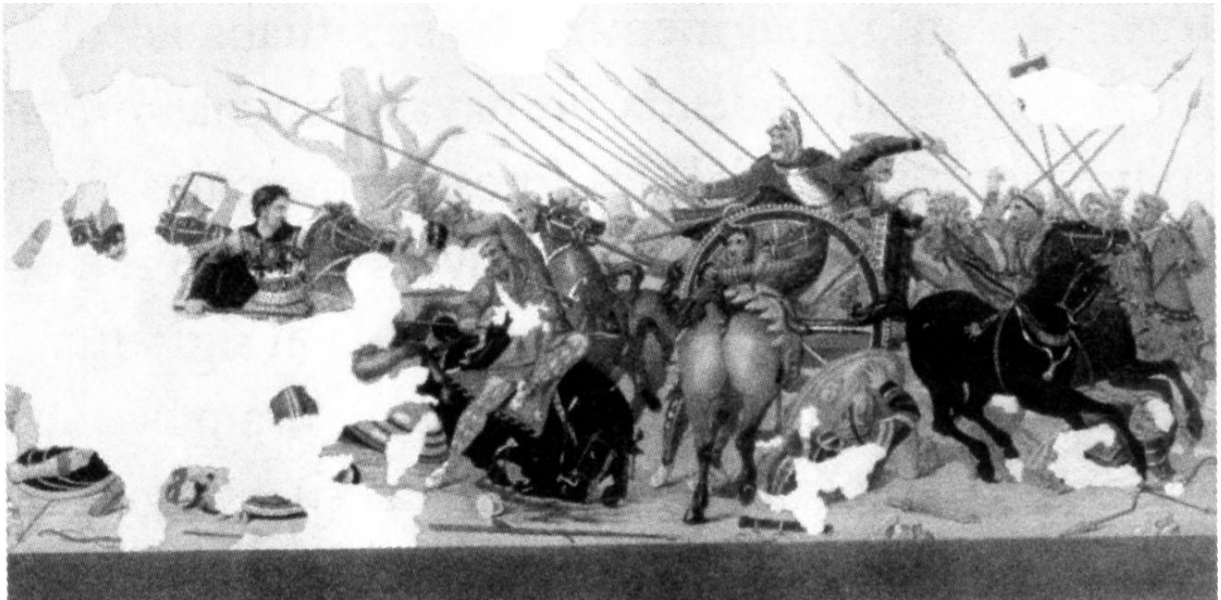
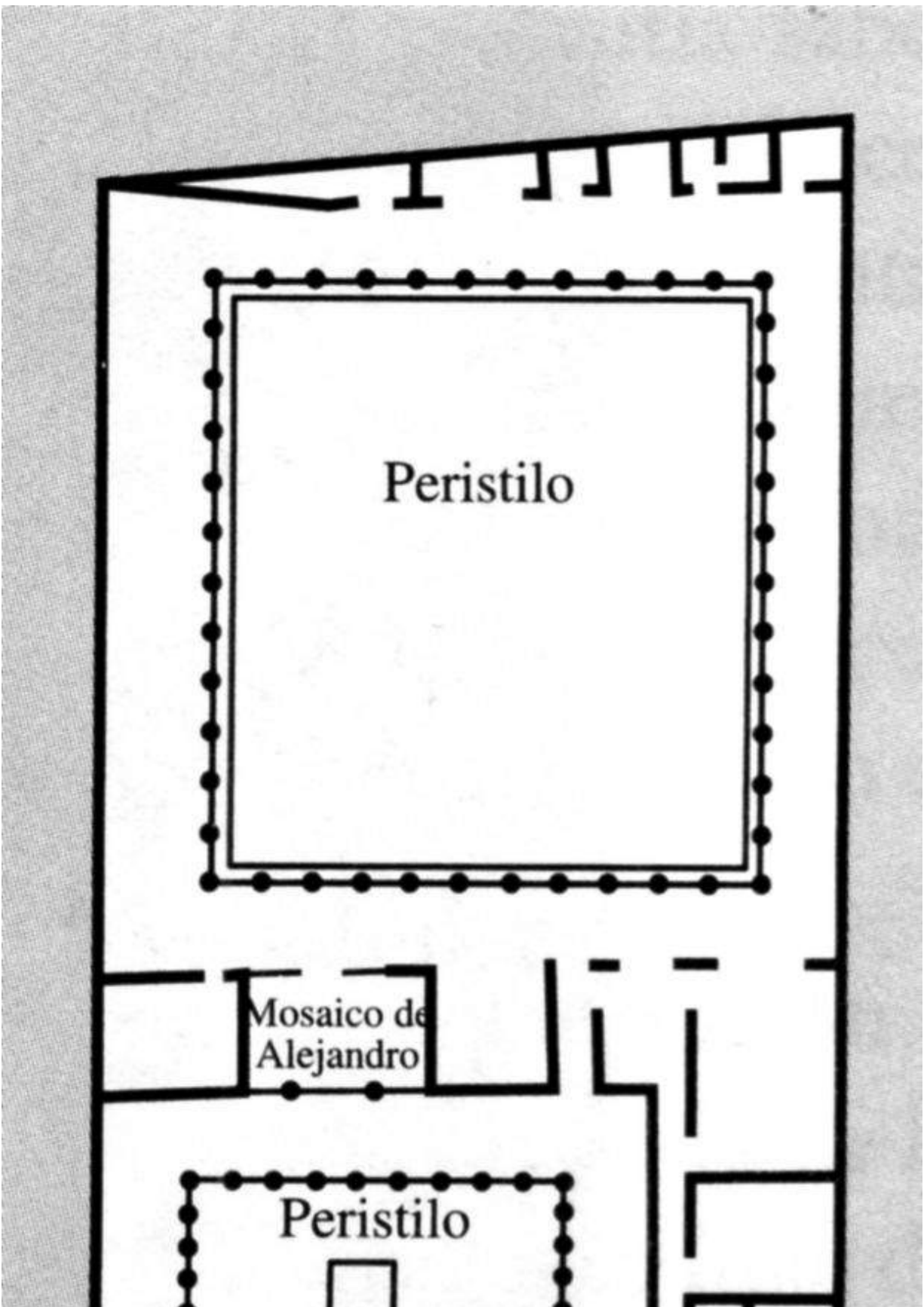
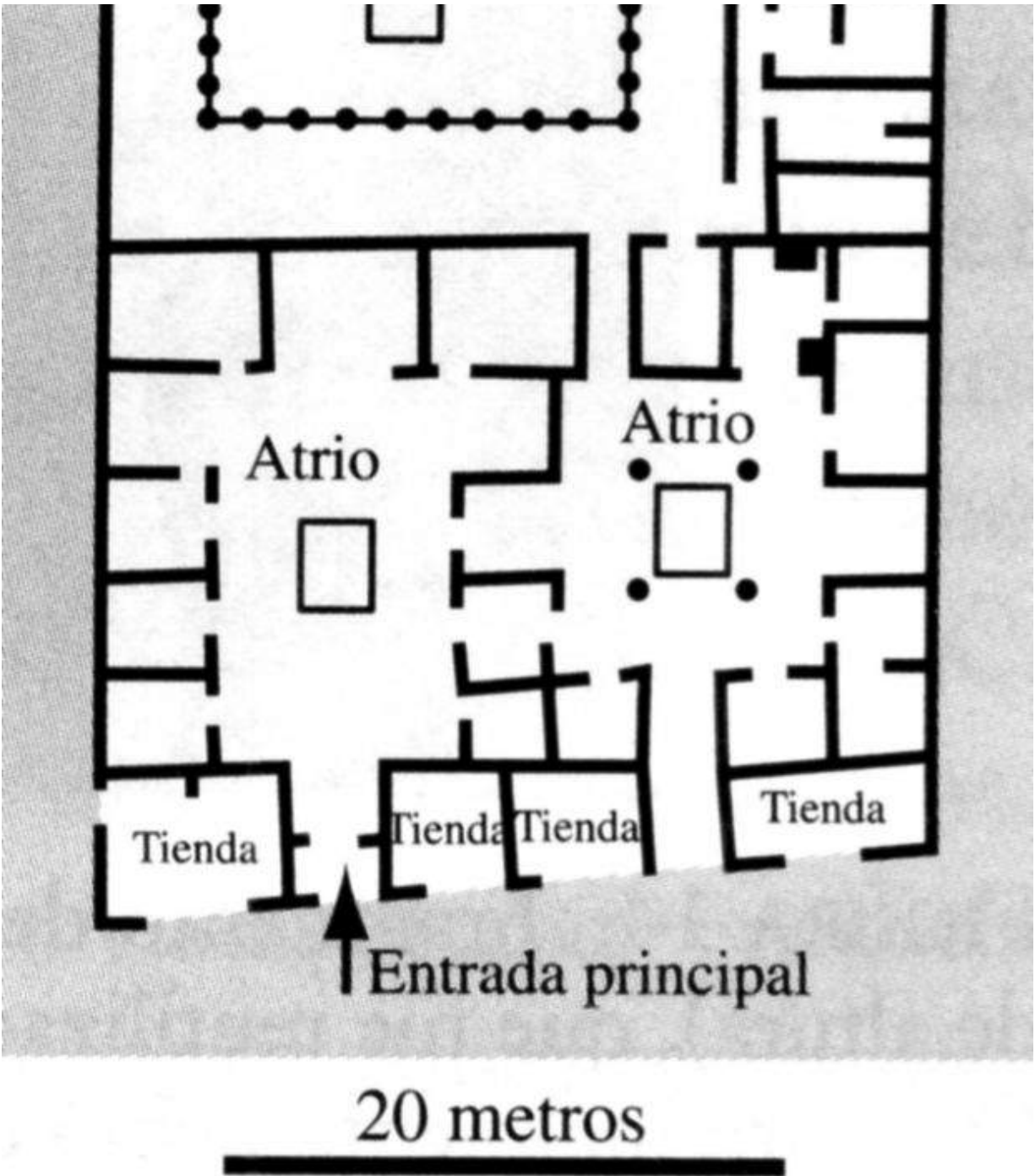


FIGURA 13. El mosaico antiguo más complejo que se haya descubierto nunca, el llamado Mosaico de Alejandro, cubría el pavimento de una de las principales salas de recepción de la Casa del Fauno. Esta reproducción muestra el dibujo completo. Alejandro Magno (a la izquierda) combate con Darío, rey de Persia. Como ponen de manifiesto sus caballos (que ya han dado la vuelta), Darío está a punto de emprender la huida al ver la matanza provocada por el joven macedonio. Pueden apreciarse todo

tipo de toques de virtuosismo artístico, como por ejemplo el caballo que ocupa el centro de la escena, visto por detrás. (Véase asimismo lámina 15).

El ejemplo más extraordinario de «pieza de museo» es una de las casas pompeyanas más famosas y más visitadas en la actualidad: la Casa del Fauno. Se trata de una mansión enorme, la más grande de la ciudad, y con sus aproximadamente tres mil metros cuadrados podemos decir que tiene unas dimensiones verdaderamente regias (sus proporciones se acercan, por ejemplo, a las de los palacios de los reyes de Macedonia en Pella, al norte de Grecia). Ahora es conocida no solo por la estatuilla de bronce del «fauno» danzante, sino también por su asombrosa serie de pavimentos de mosaicos multicolores. Destaca entre ellos el llamado «Mosaico de Alejandro» (fig. 13), una de las piezas estrella del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, laboriosamente confeccionado con un número incontable de piedrecitas o tesserae: los cálculos que se han hecho oscilan entre un millón y medio y cinco millones de piezas, sin que nadie haya tenido nunca la paciencia de contarlas una por una. Cuando fue excavado allá por la década de 1830, sus dimensiones épicas y su confusa mezcolanza de combatientes suscitaron la ingeniosa idea de que representaba una escena de batalla de la Ilíada de Homero. Ahora estamos convencidos de que muestra la derrota de Darío, rey de Persia (al que vemos en su carro, a la derecha; véase lámina 15) a manos del joven Alejandro Magno (montado a caballo, a la izquierda). Quizá sea, como alguien ha supuesto, una copia virtuosista en mosaico de una obra maestra perdida de la pintura, o quizá una creación original.





PLANO 2. La Casa del Fauno. Aunque de enormes dimensiones (ocupaba una manzana entera), la Casa del Fauno sigue mostrando muchos rasgos característicos de las casas pompeyanas más corrientes. La zona que daba a la calle, por ejemplo, estaba ocupada por diversas tiendas. En esta versión de la estructura habitual de una casa romana el visitante pasa por una entrada bastante estrecha antes de llegar al primero de los dos atrios existentes. Al fondo pueden verse dos peristilos o jardines porticados.

Entre los visitantes modernos que se maravillan ante sus dimensiones y admiran sus exquisitos mosaicos (en el Museo de Nápoles hay otros nueve ejemplares magníficos), son pocos los que se percatan de lo anticuada que debía de resultar la Casa del Fauno en la época de la erupción. La mansión adquirió su forma definitiva a finales del siglo II a. C., cuando fueron instalados los mosaicos y muchas de sus paredes fueron gloriosamente pintadas en el estilo típico de la época, y permanecieron más o menos igual durante los doscientos años siguientes. Se ejecutaron nuevas pinturas y restauraciones para que encajaran minuciosamente con el conjunto. No sabemos quiénes eran los ricos propietarios de esta mansión (aunque una interesante tesis dice que pertenecía a una familia de rancio abolengo de la localidad, los Satrios, en cuyo caso el fauno o «sátiro» de bronce sería un juego de palabras visual basado en su apellido). Y menos aún sabemos qué fue lo que los animó (o los obligó) a mantenerla sin cambios durante casi dos siglos. Lo que está claro es que visitar la Casa del Fauno en el año 79 d. C. no habría sido una experiencia muy distinta de la que podemos tener nosotros actualmente cuando visitamos una mansión histórica o una antigua casa solariega. Al cruzar sus umbrales —pisando otro mosaico, esta vez uno que lleva escrita la palabra latina HAVE, «Saludos» (aunque el juego de palabras absolutamente involuntario acerca de la posesión de bienes que pueda tener a ojos de un inglés no está del todo fuera de lugar, tratándose de una mansión tan imponente)— se vería uno inmerso por completo en el siglo II a. C.



FIGURA 14. Fragmento de una serie de relieves de terracota (60 centímetros de altura), que fue reutilizado en la tapia del jardín de la Casa del Brazalete de Oro; originalmente debió de decorar algún edificio sagrado, posiblemente el Templo de Apolo en el Foro. En este panel, aparece a la derecha la diosa Diana (la griega Artemis) y a la izquierda una imagen de la Victoria.

La Casa del Fauno es un caso extremo. Pero por toda la ciudad lo viejo estaba mezclado con lo nuevo. Estilos de decoración de interiores claramente anticuados, por ejemplo, eran mantenidos cuidadosamente o abandonados para que fueran desconchándose, junto a los últimos modelos en materia de decoración. El reloj de sol que había en la palestra de una de las principales termas, que permitía saber qué hora era a los hombres

atareados que acudían a bañarse o a hacer ejercicio en sus instalaciones, tenía no solo doscientos años de antigüedad en el momento de la erupción, sino que además llevaba una inscripción conmemorativa escrita en la primitiva lengua prerromana de la región, el osco. En 79 a. C. probablemente solo unos pocos pompeyanos pudieran descifrarla y entender que lo había pagado el ayuntamiento, utilizando el dinero obtenido de las multas.

Podemos vislumbrar también otras historias de conservación y reutilización de elementos antiguos capaces de rivalizar con la de la columna etrusca. Un reciente hallazgo ha revelado el destino final de una serie de esculturas de terracota que (a juzgar por el tema que tratan y por su forma) debieron de haber adornado otrora algún templo de la propia Pompeya o de la zona rural circundante, posiblemente incluso el templo del dios Apolo en el Foro (fig. 14). Elaboradas en algún momento del siglo II a. C. y retiradas quizá tras el terremoto de 62 d. C., acabaron empotradas en la tapia del jardín de una opulenta casa de varios pisos (la Casa del Brazalete de Oro), con vistas al mar —y dicho sea de paso, las vistas en cuestión tuvieron que ser imponentes—, en el extremo occidental de la ciudad. Constituyen acaso una muestra singular de reaprovechamiento arquitectónico, aunque suponen un eco lejano de la santidad religiosa de su emplazamiento original.

ANTES DE ROMA

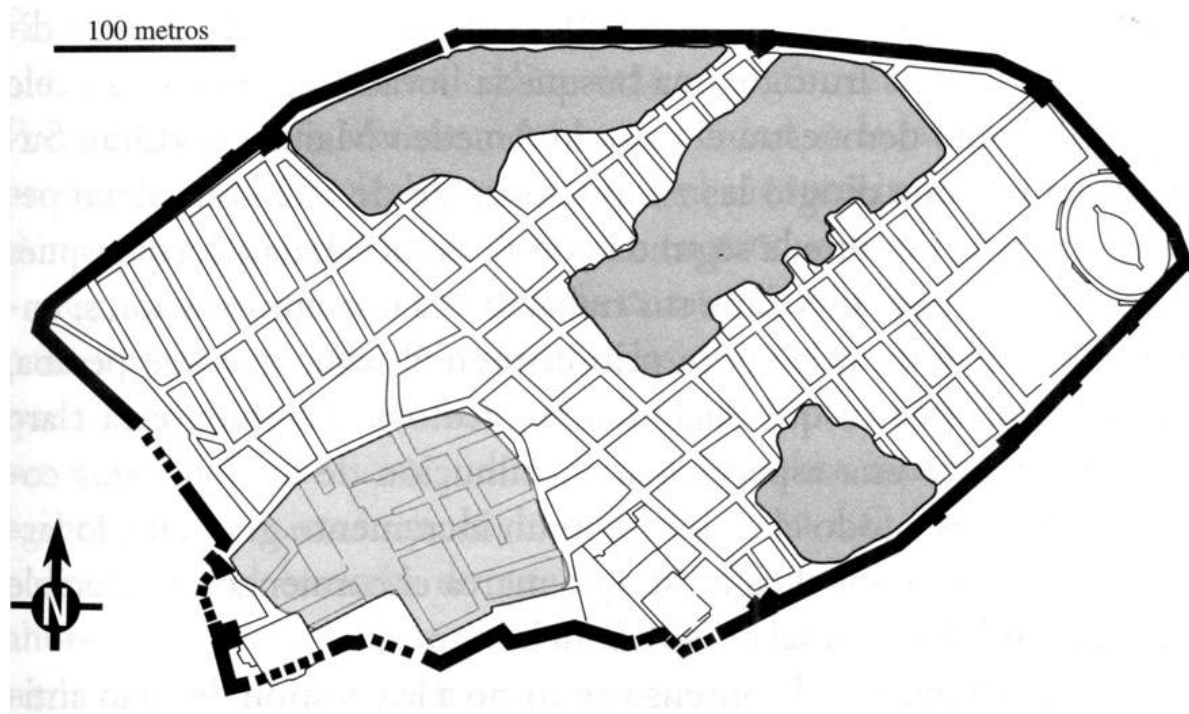
Pompeya era una ciudad más antigua incluso de lo que sus restos visibles permiten suponer. En 79 d. C. no había en uso edificios —públicos o privados— anteriores al siglo III a. C. Pero por lo menos dos de los principales templos de la ciudad, aunque restaurados, reconstruidos y actualizados una y otra vez, tenían una historia que se remontaba al siglo VI. Uno de ellos era el Templo de Apolo en el Foro, y otro el vecino Templo de Minerva y Hércules. Parece que este último estaba en ruinas en el momento

de la erupción y probablemente hubiera sido abandonado definitivamente, pero las excavaciones han sacado a la luz parte de la decoración escultórica de sus primeras fases, cerámica del siglo VI a. C. y centenares de ofrendas, muchas de ellas pequeñas figuritas de terracota, algunas claramente representaciones de la propia diosa Minerva (la griega Atenea). Además, como demuestran las exploraciones llevadas a cabo alrededor de la columna etrusca, las excavaciones efectuadas debajo de las estructuras conservadas en otros rincones de la ciudad pueden aportar también testimonios de una ocupación del sitio en época muy anterior.

Una de las industrias más prósperas de la moderna arqueología de Pompeya es de hecho el relato de la primitiva historia de la ciudad. La pregunta más de moda entre los especialistas ha dejado de ser «¿Cómo era Pompeya en 79 a. C.?» y se ha convertido en «¿Cuándo se originó la ciudad y cómo se desarrolló?». Esta moda ha desencadenado toda una serie de excavaciones muy por debajo de la superficie del siglo I d. C. con el fin de descubrir qué había antes de las estructuras que aún podemos ver. Se trata de un proceso que entraña una gran dificultad, entre otras cosas porque prácticamente a nadie le gusta destruir los restos conservados para buscar qué era lo que habían venido a sustituir. Por lo tanto, la mayor parte del trabajo realizado ha sido «arqueología por el ojo de la cerradura», con excavaciones solo en áreas muy pequeñas, en las que los trabajos pueden llevarse a cabo con un perjuicio mínimo para lo que está encima (y para la atracción de los visitantes de Pompeya). La mayoría de los turistas, reconozcámoslo, vamos a ver las impresionantes ruinas de la ciudad sepultada por el Vesubio, no los pálidos restos de un poblado arcaico.

El reto está en encajar ese puñado de evidencias aisladas unas con otras y relacionarlas con los retazos de historia del desarrollo urbano que nos ofrece la planta de la ciudad. Pues hace ya bastante tiempo que se ha reconocido que el patrón del callejero, con zonas distintas que tienen «manzanas» de forma distinta y trazados también ligeramente distintos, refleja de algún modo casi con toda seguridad la historia del desarrollo de la ciudad (plano 3). El otro factor clave es que el circuito de las murallas, según su actual trazado, data del siglo VI a. C., lo que significa que, por

sorprendente que pueda parecer, las dimensiones del asentamiento fueron establecidas en último término ya en ese período tan temprano.



PLANO 3. Desarrollo del plano de la ciudad. La cronología del crecimiento de la ciudad resulta aparentemente visible en el entramado de sus calles. Las calles de la «Ciudad Vieja», en la parte inferior izquierda (sombreada), tienen un trazado irregular. El resto de las calles muestra trazados distintos.

Dada la dificultad de los testimonios, reina un consenso curiosamente insólito respecto a las líneas generales de la historia que nos revelan. La mayoría de los estudiosos admite que, como sugiere la planta de la ciudad, el núcleo original del asentamiento se encontraba en el extremo suroeste, donde el trazado irregular de las calles nos habla de la existencia de algo que los arqueólogos han denominado con una expresión harto grandilocuente la «Ciudad Vieja». Pero, aparte de eso, el número de hallazgos de época temprana en toda la ciudad, tanto si nos referimos a la cerámica como si pensamos en el testimonio de las edificaciones, pone de manifiesto cada vez con más claridad que Pompeya era ya una comunidad relativamente extensa dentro de su recinto amurallado en el siglo VI a. C. En realidad no hay prácticamente en toda la ciudad ningún sitio en el que las

excavaciones por debajo de las estructuras existentes no hayan producido algún rastro de materiales del siglo VI, aunque sea en fragmentos diminutos y a veces fruto de una búsqueda llevada a cabo con un celo especial (como demuestra el caso de Amedeo Maiuri, el «Gran Superviviente», que dirigió las excavaciones desde 1924, en pleno período fascista, durante la segunda guerra mundial, e incluso después hasta 1961, y que solía dar a sus trabajadores una bonificación si encontraban cerámica de época primitiva en el lugar que él esperaba, táctica arqueológica que suele dar sus frutos). También está claro que se produce una espectacular disminución de los hallazgos correspondientes a todo el siglo V, con un incremento gradual a lo largo del siglo IV hasta el siglo III, que marca el comienzo reconocible del desarrollo urbano tal como ahora lo vemos.

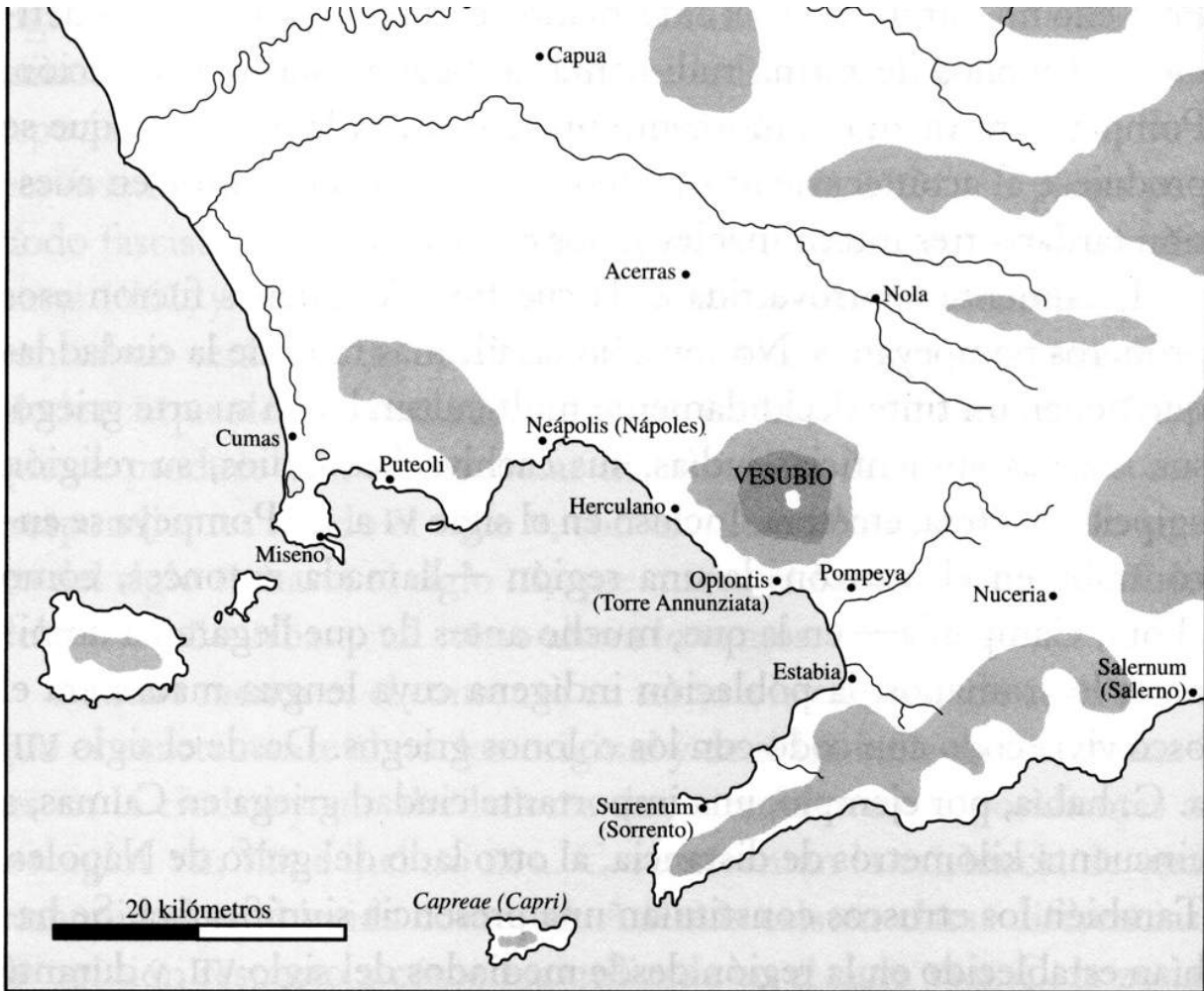
Mucho menor es el consenso en torno a la cuestión de cuán antiguo es exactamente el núcleo original y de si los hallazgos ocasionales en la ciudad y sus alrededores de materiales correspondientes a los siglos VII, VII e incluso IX a. C. representan la existencia de una comunidad establecida como tal. Además existen claras diferencias de opinión respecto a cómo era utilizada en el siglo VI a. C. la zona incluida dentro del recinto amurallado. Una teoría sostiene que en su mayoría estaba constituida por tierras de labor cercadas, y que los hallazgos proceden de edificios agrícolas aislados, granjas o santuarios rurales. No es totalmente inadmisibile, excepto por la cantidad excesivamente grande de «santuarios» que parece generar esta tesis (algunos de ellos centros de carácter religioso mucho menos evidente que la «Columna Etrusca»).

Una teoría opuesta ha planteado en fechas más recientes un marco urbano mucho más desarrollado, incluso en esa fecha temprana. El principal argumento de dicha tesis sostiene que, por lo que podemos colegir de los escasos rastros disponibles en estos momentos, todas las estructuras antiguas situadas fuera de la «Ciudad Vieja» fueron construidas siguiendo el trazado de las calles desarrollado posteriormente. Ello no significa que la Pompeya del siglo VI fuera una ciudad densamente poblada en el sentido que ahora damos a este concepto. En realidad, incluso en 79 a. C. había muchísimos descampados y terrenos cultivados dentro del recinto amurallado.

Pero ello no significa que el entramado de calles no estuviera ya definido, al menos de forma rudimentaria. Según esta interpretación, Pompeya era ya en ese momento una ciudad «a la espera de que se produjese el acontecimiento», aunque el «acontecimiento» en cuestión tardaría tres interminables siglos en producirse.

Igualmente controvertida es la cuestión de quiénes fueron esos primeros pompeyanos. No son solo las últimas fases de la ciudad las que tienen un tinte decididamente multicultural, con su arte griego, sus normas alimenticias judías, sus cachivaches indios, su religión egipcia, etcétera, etcétera. Incluso en el siglo VI a. C. Pompeya se encontraba en el corazón de una región —llamada entonces, como ahora, Campania— en la que, mucho antes de que llegaran a dominarla los romanos, la población indígena cuya lengua madre era el osco vivía codo con codo con los colonos griegos. Desde el siglo VIII a. C. había, por ejemplo, una importante ciudad griega en Cumas, a cincuenta kilómetros de distancia, al otro lado del golfo de Nápoles. También los etruscos constituían una presencia significativa. Se habían establecido en la región desde mediados del siglo VII, y durante ciento cincuenta años más o menos rivalizaron con las comunidades griegas por el control de la zona. Cuál de estos grupos fue la fuerza motriz que se oculta tras el primitivo desarrollo de Pompeya sigue siendo materia de conjetura, y la arqueología no proporciona ninguna respuesta clara: un fragmento de vaso etrusco, por ejemplo, pone de manifiesto casi con toda seguridad la existencia de contactos entre los habitantes de la ciudad y las comunidades etruscas de la región, pero no demuestra (a pesar de las alegres afirmaciones en sentido contrario) que Pompeya fuera una ciudad etrusca.

Es más, parece que los autores antiguos no tenían mucha más seguridad que nosotros respecto a cómo desentrañar el misterio de la primitiva historia de la ciudad. Algunos se basaban en etimologías inventadas, hacían derivar el nombre «Pompeya» de la «procesión triunfal» (pompa) de Hércules, que supuestamente pasó por allí tras la victoria alcanzada en Hispania sobre el monstruoso Gerión, o de la palabra osca que significa cinco (pumpe), y deducían de ese modo que la ciudad se había formado a partir de cinco aldeas.



PLANO 4. Los alrededores de Pompeya.

De manera más comedida, el griego Estrabón, autor del siglo I a. C. que escribió un tratado de Geografía en varios volúmenes, nos proporciona una lista de los habitantes de la ciudad. A primera vista encaja de manera muy tranquilizadora con algunas de nuestras teorías: «Los oscos tenían bajo su dominio a... Pompeya, después pasó a los tirrenos [i. e. los etruscos] y a los pelasgos [i. e. los griegos]».

Pero sencillamente no podemos tener la certeza de si Estrabón disponía de buena información cronológica, como algunos estudiosos modernos especialmente optimistas conjeturan, o si, a falta de mayor seguridad, en realidad estaba especulando, como yo me inclino a creer.

Estrabón, sin embargo, no se detenía en los pelasgos. «Posteriormente», añade, «[pasó] a los samnitas. Pero también estos fueron expulsados del lugar». Se refiere aquí el geógrafo griego al período comprendido entre los siglos V y III a. C., cuando Pompeya empezó a adquirir la forma que conocemos. Esos samnitas eran otro pueblo de lengua osca, una serie de tribus originarias del corazón de Italia, que, según los estereotipos romanos de época posterior, son presentados —quizá no del todo injustamente— como una raza tosca de guerreros montañeses, severos y frugales. En la geopolítica cambiante de la Italia prerromana, los samnitas invadieron Campania y lograron hacerse con el control de la región, infligiendo en Cumas una derrota definitiva a los griegos en 420 a. C., solo cincuenta años después de que estos últimos lograran quitar de en medio a los etruscos.

Tal vez sea esta serie de conflictos lo que explique el aparente cambio experimentado por la suerte de Pompeya en el siglo V. Efectivamente, en vista de la ausencia más o menos total de hallazgos *in situ* correspondientes a este período, algunos arqueólogos han llegado a la conclusión de que la ciudad fue abandonada durante algún tiempo. Pero solo durante algún tiempo. En el siglo IV a. C., Pompeya formaba parte —aunque los testimonios firmes en este sentido, aparte del propio Estrabón, son prácticamente nulos— de la que ahora se denomina con una expresión bastante grandilocuente la «Confederación Samnita». Al menos, dada la posición clave que ocupaba junto a la costa y en la desembocadura del Sarno (cuyo curso en la Antigüedad no conocemos mucho mejor que la línea de costa), hacía las veces de puerto para las poblaciones situadas río arriba. Como señala Estrabón, refiriéndose a otra derivación del nombre de la ciudad, Pompeya se hallaba situada cerca de un río que servía para «recibir las mercancías y expedirlas» (en griego *ekpempain*).

¿«Pero también fueron expulsados del lugar» los samnitas? Estrabón no tenía por qué explicar quién se ocultaba detrás de esa expulsión, pues aquella época corresponde a la expansión de Roma por toda Italia y a su transformación de pequeña ciudad de la Italia central que solo controlaba a sus vecinos más inmediatos en potencia dominante de toda la península y cada vez en mayor grado del Mediterráneo en general. Durante la segunda mitad del siglo IV a. C. Campania fue solo uno de los teatros de operaciones

de las diversas guerras sostenidas por Roma contra los samnitas. Pompeya tuvo su pequeño papel estelar en ellas, cuando en 310 a. C. llegó hasta allí una flota romana y desembarcaron sus tropas, que pasaron a asolar y saquear las zonas rurales del valle del Sarno.

En estas guerras se vieron implicadas muchas de las antiguas bases de poder de Italia; no solo Roma y las diversas tribus samnitas, sino también los griegos, concentrados por entonces en Nápoles (Neápolis) y, al norte, los etruscos y los galos. Y para Roma no fueron ningún paseo militar. El ejército romano sufrió ante los samnitas en 321 a. C. una de las derrotas más humillantes de su historia, en un paso montañoso llamado las «Horcas Caudinas». Incluso los pompeyanos sostuvieron una dura lucha contra los saqueadores de la flota romana. Según el historiador Tito Livio, cuando los soldados cargados con el botín habían llegado ya casi al lugar en el que se encontraban sus naves, la población local cargó contra ellos, les quitó el fruto de sus pillajes y mató a unos cuantos. Una pequeña victoria de Pompeya frente a Roma.

Pero —como ocurriría siempre— acabaron ganando los romanos. A comienzos del siglo III a. C., Pompeya y sus vecinos de Campania se habían convertido, de buen grado o por la fuerza, en aliados de Roma. Estos aliados mantenían una independencia más o menos completa por lo que respecta a su gobierno local. No se produjo ningún intento concertado de imponerles instituciones de corte romano, ni se les exigió el uso del latín, en vez de su lengua itálica nativa. La principal lengua de Pompeya siguió siendo el osco, como lo había sido con los samnitas. Pero sus habitantes estaban obligados a suministrar mano de obra a los ejércitos romanos y a acatar las decisiones de Roma en materia de guerra, paz, alianzas, y todo lo relativo a lo que anacrónicamente podríamos llamar «política exterior».

En muchos sentidos Pompeya salió bastante beneficiada de esta situación de dependencia. Desde finales del siglo III la población de la ciudad aumentó de manera espectacular, o al menos esa conclusión podemos extraer de la tremenda expansión del número de viviendas. Y en el II se erigió toda una serie de nuevos edificios públicos (termas, un gimnasio, templos, un teatro, tribunales de justicia, etc.), mientras que la Casa del Fauno es solo la mayor de las numerosas grandes mansiones particulares

que durante este período dejaron su impronta permanente en el paisaje urbano. Fue entonces cuando Pompeya, por primera vez, empezó a parecerse a lo que llamaríamos una «ciudad». ¿Pero por qué?

Una respuesta podría ser la invasión de Italia por Aníbal a finales del siglo III. A medida que los cartagineses fueron abriéndose camino hacia el sur tras el famoso paso de los Alpes, Campania se convirtió una vez más en uno de los principales escenarios de los combates: unas comunidades permanecieron leales a Roma, mientras que otras se pasaron al enemigo. Capua, al norte, fue una de las ciudades que hicieron defección, y fue a su vez sitiada y horriblemente castigada por los romanos. Por su parte, Nuceria, situada a pocos kilómetros de Pompeya, permaneció leal y fue destruida por Aníbal. Aunque es difícil que saliera completamente incólume debido a su emplazamiento en medio de esta zona de guerra, Pompeya no fue atacada y debió de ser el refugio más probable para muchos de los que se vieron desplazados y desposeídos como consecuencia del conflicto. Así se explicaría en parte el sorprendente crecimiento de las viviendas durante esta época y el auge del desarrollo urbano. En otras palabras, la ciudad salió inesperadamente beneficiada de uno de los momentos más difíciles de Roma.

Otra respuesta podría ser la progresiva expansión del imperialismo romano en Oriente y la riqueza que trajo consigo. Aunque los aliados de Roma no pudieran obrar por su cuenta en las guerras de conquista de los romanos, desde luego se llevaron parte de los beneficios. Estos vendrían por un lado de los despojos y el botín conseguido en el campo de batalla, y por otro también de los lazos comerciales que fueron abriéndose con el Mediterráneo oriental y las nuevas vías de contacto con los conocimientos y las tradiciones artísticas y literarias del mundo griego (aparte de los que pudieran ofrecer ya las comunidades griegas que seguía habiendo en la región).

Al menos un objeto de relumbrón proveniente del pillaje, capturado cuando los romanos y sus aliados saquearon la ciudad griega de Corinto, fabulosamente rica, en 146 a. C., era exhibido, según parece, en Pompeya ante el templo de Apolo. No sé sabe con exactitud qué era (una estatua tal vez, o una pieza valiosa de metal), pero todavía se conserva la inscripción

en osco que conmemoraba su donación por el general romano Mumio. Más lejos de la ciudad, algunos nombres de familia atestiguados en Pompeya aparecen registrados también en ciertos grandes centros comerciales griegos, como, por ejemplo, la isla de Delos. Es imposible tener absoluta certeza de si alguno de los individuos en cuestión era realmente originario de Pompeya o no. No obstante, podemos comprobar claramente las repercusiones de ese tipo de contactos comerciales incluso en los elementos más cotidianos de (cuando menos) las élites pompeyanas. Tras recoger meticulosamente semillas y restos microscópicos de especias y otros artículos alimenticios, los arqueólogos encargados de estudiar un grupo de casas situadas cerca de la Puerta de Herculano han señalado que, a partir del siglo II, los habitantes del barrio disfrutaban de una dieta más variada, procedente de lugares muy lejanos, entre otras cosas de buenas dosis de pimienta y comino. Y aunque no pueda decirse que la Casa del Fauno era una vivienda típicamente pompeyana, sus múltiples mosaicos — especialmente el *tour de force* que supondría el Mosaico de Alejandro— dan testimonio del altísimo nivel de la cultura artística griega que podía encontrarse en la ciudad.

En resumen, la Pompeya del siglo II a. C. era una comunidad pujante y en plena expansión, que aprovechó muy bien sus relaciones con Roma. Pero a pesar de ser aliados, los pompeyanos no eran ciudadanos romanos. Para obtener los privilegios que conllevaba ese estatus y para hacer de su comunidad una ciudad verdaderamente romana, tendrían que recurrir a la guerra.

HACERSE ROMANOS

La llamada «guerra Social» estalló en 91 a. C., cuando un grupo de aliados italianos o *socii* (de ahí el nombre que se da al conflicto) se enfrentó a Roma. Pompeya fue uno de ellos. Ahora nos parece que fue un tipo de rebelión muy curiosa, pues, aunque los motivos de los aliados han sido

estudiados hasta la saciedad, lo más probable es que recurrieran a la violencia no ya porque pretendieran volver la espalda al mundo romano y liberarse de su dominación, sino porque estaban resentidos por no ser miembros de pleno derecho del club de Roma. En otras palabras, deseaban la ciudadanía romana, y la protección, el poder, la influencia y el derecho a votar en la propia Roma que semejante condición comportaba. Fue un conflicto notable por su brutalidad y, de hecho, dado que los romanos y los aliados estaban acostumbrados a pelear codo con codo, fue una guerra civil. Como era de prever, la enorme superioridad de fuerza de los romanos se llevó la victoria en un sentido, pero también los aliados se la llevaron en otro: consiguieron lo que querían. Algunas comunidades rebeldes fueron sobornadas de inmediato con la oferta de la ciudadanía. Pero incluso las que se mantuvieron firmes la consiguieron después de ser derrotadas en el campo de batalla. A partir de ese momento, por primera vez, más o menos toda la península Italiana pasó a ser romana en el sentido estricto del término.

En el transcurso de la guerra, Pompeya fue sitiada en el año 89 por el famoso general Lucio Cornelio Sila, que más tarde se convertiría —aunque por un breve período— en sanguinario dictador de la propia Roma (entre 82 y 81 puso precio a la cabeza de más de quinientos de sus adversarios más opulentos, que fueron brutalmente asesinados cuando no pudieron quitarse la vida ellos mismos). Y entre los soldados del ejército de Sila, según cuenta Plutarco, autor de su biografía, se encontraba el joven Marco Tulio Cicerón, que aún no había cumplido los veinte años y todavía estaba lejos de los triunfos retóricos en los tribunales de justicia de Roma que impulsarían su carrera política y se convertirían en «manuales de estudio obligado» de los oradores en ciernes y de los estudiantes de latín.

La obra de Sila en Pompeya todavía es visible en forma de las numerosas balas de plomo y bombas de ballista (el equivalente romano del cañón) que pueden observarse entre las ruinas, y en los múltiples pequeños agujeros perceptibles en las murallas de la ciudad, allí donde los disparos que presumiblemente pretendían destruir las defensas erraron el blanco, dejando una marca muy elocuente. Dentro de la ciudad, los edificios situados cerca de las murallas en la zona norte salieron particularmente mal

parados. La Casa de las Vestales —así llamada debido a la fabulosa idea dieciochesca de que era la residencia de un grupo de sacerdotisas, las «Vírgenes Vestales»— sufrió graves desperfectos, aunque sus acaudalados propietarios lograron sacar provecho del caos y la destrucción. Parece que después de la guerra se adueñaron de algunas fincas del vecindario y reconstruyeron su casa a una escala mucho mayor. Por una fatal coincidencia, la Casa de las Vestales fue víctima una vez más de la guerra casi dos mil años después, cuando fue alcanzada por las bombas de los Aliados en septiembre de 1943. Las excavaciones recuperan actualmente restos de metralla moderna junto con proyectiles de honda de época romana.

No sabemos con cuánta energía ni durante cuánto tiempo resistieron los pompeyanos el fuego de los romanos. Una serie de avisos en osco, pintados en las esquinas de las calles, tal vez nos den una pista de sus preparativos de cara al ataque. Habitualmente se ha pensado que datan de la época del asedio, y se han conservado bajo diversas capas de estuco de época posterior, que, al desprenderse, los han sacado de nuevo a la luz. Su traducción no es segura, ni mucho menos, pero es muy probable que sean instrucciones a los soldados defensores relativas a los lugares concretos en los que debían presentarse a la hora de pasar revista («Entre la duodécima torre y la Puerta de la Sal»), y al mando de quién estaban («Donde está al mando Matrio, hijo de Vibio»). De ser así, nos hablarían de un grado de organización bastante bueno, así como de una comunidad suficientemente culta como para utilizar instrucciones escritas en una situación de emergencia. Pompeya contó además con ayuda exterior. Un antiguo relato de la guerra Social cuenta cómo un general rebelde, Lucio Cluencio, acudió a liberar la ciudad. Durante las primeras escaramuzas, llegó a obtener alguna ventaja, pero entonces volvió Sila al combate y le infligió una derrota sin paliativos, obligando a su ejército a buscar refugio en la vecina fortaleza rebelde de Nola y matando a más de veinte mil soldados, según los cálculos antiguos (no necesariamente fiables). Pompeya debió de caer poco después.

Pompeya no recibió el cruel trato dispensado a otras ciudades aliadas tras su derrota. Pero menos de una década después de que acabara la guerra

y de que los pompeyanos obtuvieran la ciudadanía romana, Sila se vengó de otra manera. Como necesitaba tierras para establecer a sus soldados veteranos, de regreso a la patria tras largos años de servicio en la guerra en Grecia, decidió instalar a algunos de ellos en Pompeya (según los cálculos más conservadores unos dos mil hombres, con sus familias). Fue un incremento considerable y repentino de la población, que quizá supusiera un aumento del número de habitantes de casi el 50 por 100. Pero sus repercusiones serían incluso mayores. La ciudad se convirtió formalmente en «colonia» romana y en consecuencia su gobierno local fue reformado. Los magistrados elegidos anualmente recibieron nuevos nombres e indudablemente nuevas funciones. La vieja máxima autoridad osca, el *meddix tuticus*, fue sustituido por una pareja de magistrados llamados los *duoviri iure dicundo*, literalmente los «dos varones encargados de dictar la ley».

También fue cambiado el nombre de la ciudad con el fin de reflejar su nuevo estatus. Pompeya pasó a llamarse oficialmente Colonia Cornelia Veneria Pompeiana: Cornelia por el nombre de familia de Sila, Cornelio; y Veneria, por la divinidad protectora del dictador, la diosa Venus. En otras palabras, se convirtió en la «Colonia Cornelia Pompeyana, bajo la divina protección de Venus» (un nombre verdaderamente kilométrico, tanto en latín como en nuestra lengua). Como indica este título, la lengua oficial de la ciudad pasó a ser el latín, aunque en contextos privados parte de la población local —sin duda una minoría en constante retroceso— seguiría utilizando el osco hasta 79 d. C. Esa minoría habría estado capacitada para descifrar las antiguas inscripciones en osco que seguían viéndose por la localidad. Y en los últimos años de existencia de la ciudad, uno de sus miembros, presumiblemente un cliente, dejó su nombre escrito en una pared del Lupanar en los caracteres típicos del alfabeto osco.

Esos «colonos», como a menudo suele denominárseles ahora, cambiaron la fisonomía de Pompeya. Se levantaron cerca del Foro unas nuevas termas o baños públicos, y se llevaron a cabo obras de mejora en otras —incluida una nueva sauna—, sufragadas por dos de los primeros *duoviri*. Lo más espectacular fue la demolición de algunas casas ya existentes y la construcción de un anfiteatro en el extremo sureste de la

ciudad, el ejemplar de piedra más antiguo de este tipo de edificio que se conserva en todo el mundo. Se erigió, según proclaman las inscripciones colocadas sobre sus entradas principales, gracias a la generosidad de otra pareja de destacados advenedizos, que patrocinaron también —aunque no la pagaran de su bolsillo— la construcción de un teatro cubierto (u «Odeón», como a veces se denomina hoy día) completamente nuevo. Hay buenas razones para pensar que uno de esos próceres, Gayo Quincio Valgo, fue también un individuo que conocemos por su papel de comparsa en la literatura latina: «Valgo», suegro de un tal Publio Servilio Rulo, cuyo intento de llevar a cabo repartos de tierras entre los pobres de Roma fue blanco de la invectiva de Cicerón en sus tres discursos Contra Rulo. De ser así, y si podemos creernos la mitad de lo que dice Cicerón de él, el hombre que financió la construcción del Anfiteatro de Pompeya no fue (o no solo fue) un benefactor altruista de su comunidad local, sino auténtico sinvergüenza, que había hecho su agosto gracias al reinado de terror de Sila en Roma.

No está muy claro dónde estableció su residencia esta nueva oleada de habitantes de la ciudad. A falta de signos visibles de la existencia de un «barrio de los colonos» dentro de la población, recientemente se ha propuesto la idea de que la mayoría de ellos tenían sus casas y sus tierras, ya fueran pequeñas fincas o grandes villas, en las zonas rurales circundantes. Se trata de una solución muy práctica, aunque solo sea parcial, a un problema muy incómodo. Algunos colonos debían de vivir dentro del recinto amurallado. Buenas candidatas a ser propiedad de los más ricos, aunque no desde luego de los soldados rasos, son las casas construidas en el sector de la ciudad que daba al mar (la Casa del Brazalete de Oro y sus vecinas). Estas viviendas se hallaban situadas directamente encima de las murallas, que habían dejado de ser una necesidad estratégica, una vez que Pompeya había pasado a formar parte de una Italia romana supuestamente pacífica, y eran edificios de varios pisos, construidos en un terreno que bajaba en abrupto declive hacia el mar; en algunos casos tenían una superficie total no mucho menor que la de la Casa del Fauno. Magníficas habitaciones, provistas de grandes ventanas y terrazas, daban a la que por entonces debía de ser una playa espectacular y una espléndida

vista del mar (fig. 15). Por desgracia estas casas no están habitualmente abiertas a los turistas, pues con sus distintos niveles, sus escaleras y pasillos laberínticos, por no hablar de sus vistas panorámicas (¿quién dijo que a los romanos no les importaban los escenarios?), ofrecen una espectacular alternativa a la imagen habitual de casa romana. Debían de estar entre los inmuebles más elegantes de la ciudad.

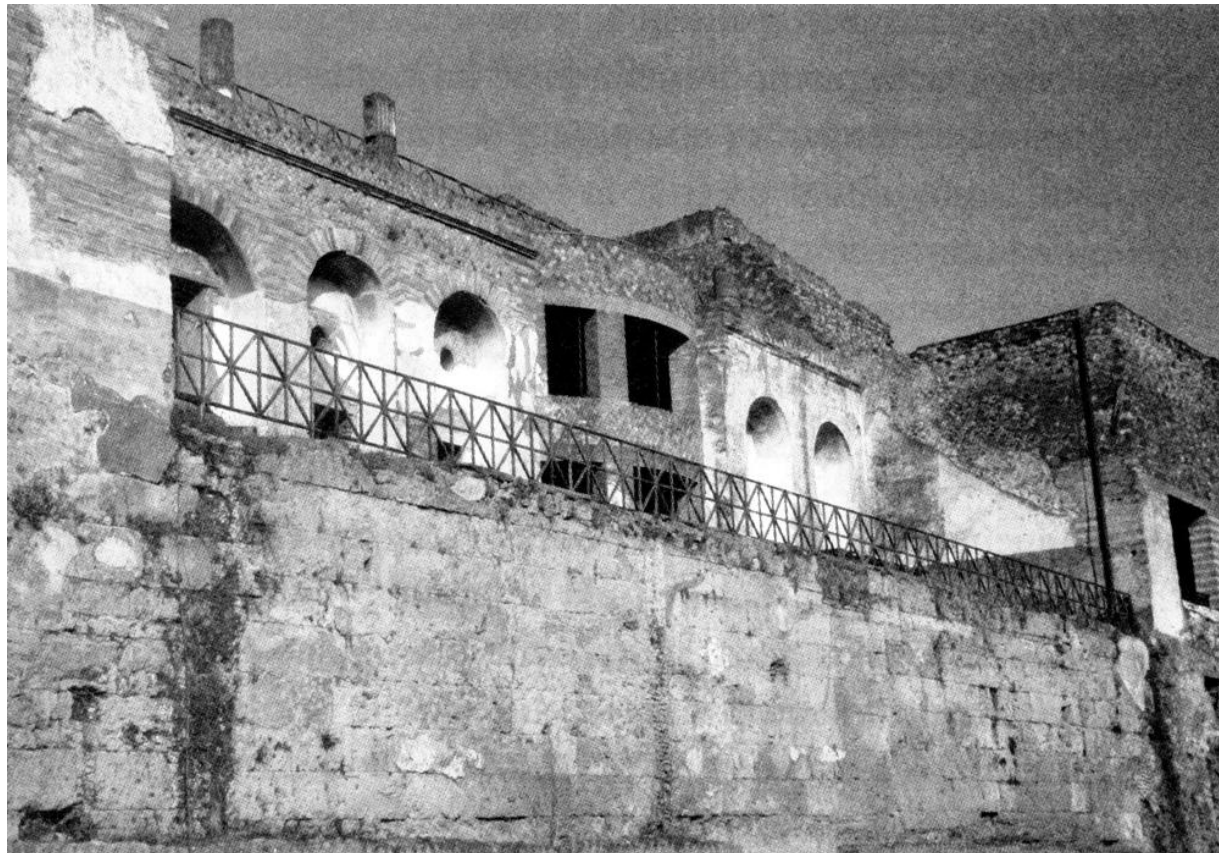


FIGURA 15. Situada en el extremo occidental de la ciudad, encima de la antigua muralla, la Casa de Fabio Rufo gozaba de unas envidiables vistas al mar. Fue diseñada para aprovechar al máximo esta circunstancia, con grandes ventanales y terrazas.

En cierto sentido, la llegada de la colonia simplemente aceleró un proceso de «romanización» que ya estaba en marcha en la ciudad. Al fin y al cabo, a menos que ese mosaico en particular fuera un añadido de época posterior, el propietario de la Casa del Fauno había decidido dar la bienvenida a sus visitantes en latín (HAVE) ya en el siglo II a. C. Y parte de la oleada de edificios públicos de comienzos del siglo I quizá fuera en

realidad anterior a la llegada de los colonos, y no iniciativa suya (como a menudo se ha supuesto). Lo cierto es que, a menos que tengamos una prueba segura en forma de inscripción, resulta muy difícil precisar la fecha de esos edificios, antes o después de la fundación de la colonia. El argumento a favor de hacerlos obra de los colonos es casi enteramente un círculo vicioso (los colonos fueron constructores furibundos; todos los edificios de comienzos del siglo I a. C. son por tanto obra de los colonos; esto a su vez demuestra que los colonos fueron unos constructores furibundos), aunque no tenga por qué ser necesariamente erróneo. Todavía se discute, por ejemplo, si el Templo de Júpiter, Juno y Minerva que domina uno de los extremos del Foro fue una fundación colonial (un arqueólogo ha postulado recientemente que la unidad de medida empleada en él es, al parecer, el «pie romano», lo que indicaría que es una construcción romana), o si era un templo de época anterior dedicado solo a Júpiter, y luego adaptado a la tríada de divinidades típicamente romana. En la Pompeya «prerromana» se dio ya una buena dosis de «autorromanización», cosa que no es de extrañar teniendo en cuenta la creciente influencia de Roma.

No obstante, por muy verdad que sea, esa imagen suele minimizar el grado de conflicto existente durante los primeros años de la colonia entre los advenedizos romanos y los habitantes oscos de la ciudad. Indudablemente se trataba en parte de un choque cultural; aunque sospecho que la tesis sostenida por algunos historiadores modernos, según los cuales los sofisticados pompeyanos, tan amantes del teatro, encontraban a los toscos veteranos y su afición al anfiteatro difíciles de digerir, es injusta con los veteranos y excesivamente generosa con los pompeyanos. Parece más bien que los recién llegados, al menos durante algún tiempo, se hicieron con el control político cotidiano de la ciudad, con exclusión de sus antiguos habitantes.

Hay indicios de esa exclusión en el propio yacimiento. Entre los nombres de los magistrados electos de la ciudad que se conservan de las primeras décadas de vida de la colonia no aparece ninguno de los nombres de familia oscos tradicionales, sino solo nombres sólidamente romanos. Y la inscripción que conmemora la edificación del nuevo anfiteatro proclama que Valgo y su cobenefactor lo donaron «a los colonos». Por supuesto el

término «los colonos» incluiría técnicamente a todos los habitantes de la que para entonces se llamaba oficialmente Colonia Cornelia Veneria Pompeiana. Pero por muy correcta que fuera técnicamente, cuesta trabajo imaginar que semejante denominación sonara muy inclusiva a las antiguas familias de la ciudad. Y de hecho la idea de que en el habla popular «los colonos» y «los pompeyanos» eran tratados como dos grupos distintos y rivales de la ciudad se ve confirmada por un discurso de Cicerón pronunciado en Roma en 62 a. C.

Cicerón defendía en él a Publio Sila, sobrino del dictador, de la acusación de haber sido cómplice de Lucio Sergio Catilina, un aristócrata cargado de deudas y revolucionario fracasado, que había muerto a comienzos de ese mismo año en su intento frustrado de derrocar al gobierno de Roma. Veinte años antes, el joven Sila había sido el hombre encargado sobre el terreno de establecer la colonia de Pompeya. En un momento determinado —en respuesta al argumento, no del todo inadmisibles, de que Sila había arrastrado a los pompeyanos a participar en la conjura de Catilina—, Cicerón propina a su audiencia romana una lección sobre política local de Pompeya. Se trata de una defensa sospechosamente torticera, que se centra en las disputas existentes en la ciudad entre los «colonos» y los «pompeyanos». Dichas disputas han quedado solventadas, afirma el orador, gracias en parte (créase o no) a la intervención del propio Sila; y los dos grupos —que siguen actuando por separado, nótese bien— han enviado sendas delegaciones a Roma en apoyo de Sila. ¿Pero de qué trataban esas disputas? Cicerón habla vagamente de las quejas de los pompeyanos por «sus votos» y por la *ambulatio*, palabra latina que puede significar cualquier cosa, desde «paseo» hasta «lugar destinado al paseo», es decir «pórtico».

Resulta bastante fácil entender de qué habrían ido las discusiones por los «votos». Sumemos esta alusión a la ausencia de nombres locales entre los primeros magistrados de la colonia y quedará claro en apariencia que las nuevas disposiciones políticas supusieron de algún modo una desventaja para los antiguos habitantes de la ciudad.

Algunos estudiosos modernos han llegado a imaginar incluso que fueron privados por completo del derecho al voto, aunque también serían posibles y desde luego más plausibles otras formas menos drásticas de

desventaja. Pero se ha aplicado una cantidad increíble de ingenio a intentar comprender de qué habría podido tratar la disputa por la ambulatio. Por ejemplo, ¿se impondrían acaso restricciones al derecho de circulación de los pompeyanos por su ciudad (ambulatio, en el sentido de «paseo»)? ¿Había algún pórtico en concreto al que se les negaba el acceso, y era eso lo que los ofendía? ¿O tal vez Cicerón no hablara en absoluto de ambulatio, sino (como dice un manuscrito en el que se ha transmitido el discurso), de ambitio, esto es «soborno» o «prácticas corruptas», lo que una vez más nos remitiría al problema del sistema de votación?

A decir verdad estamos ante un verdadero misterio. Pero sea cual sea la solución que consideremos menos plausible, hay una cosa clara. Por transitorios que fueran los disturbios (al cabo de un par de décadas, los nombres oscos ausentes empiezan a reaparecer entre los magistrados locales), los primeros años de la vida de Pompeya como ciudad plenamente romana no pudieron ser muy felices para su antigua población.

POMPEYA EN EL MUNDO ROMANO

Está muy arraigado el mito de que Pompeya era un pueblucho insignificante del mundo romano. Lo único que le daba cierta fama era su producción de salsa de pescado (garum). Ponderada junto con la de otras ciudades por Plinio el Viejo («también son elogiadas por su garum Clazomenas, Pompeya y Leptis»), la versión pompeyana de esta exquisitez llegó a conocer una difusión notable por toda Campania, a juzgar por los característicos envases de cerámica que aparecen con mucha frecuencia en las excavaciones. Han llegado a encontrarse incluso en la Galia. Pero el hallazgo de una vasija pompeyana aislada no indica necesariamente un mercado de exportación internacional pujante, sino que nos hablarían más bien de un producto culinario, o incluso un regalo, llevado en sus desplazamientos por un viajero pompeyano. Después de la salsa de pescado venían sus vinos (según la opinión de muchos, los había buenos y también

muy malos). Unas cuantas marcas estaban muy bien consideradas, pero Plinio advertía ya que el morapio de la zona podía producir una resaca que duraba todo un día.

La idea habitual es que los habitantes de Pompeya llevaban una vida tranquila, al margen de los grandes acontecimientos de la historia romana; primero, cuando la república libre y casi democrática de Roma se hundió dando lugar a la dictadura y a sucesivos estallidos de guerra civil, hasta que Augusto (31 a. C.-14 d. C.) estableció el gobierno de un solo hombre que llamamos el Imperio Romano; y después, cuando fueron sucediéndose los emperadores, unos, como el propio Augusto o Vespasiano (que subió al trono, tras otro conato de guerra civil, en 69 d. C.), ganaron fama de probidad y de benevolente autocracia, y otros, como Calígula (37-41 d. C.) o Nerón (54-68 d. C.), fueron acusados de locura y despotismo. El centro de las actividades siguió estando lejos de Pompeya, aunque en ocasiones llegara a estar demasiado cerca para resultar cómodo. A finales de la década de 70 a. C., por ejemplo, al poco tiempo de la fundación de la colonia, los esclavos rebeldes capitaneados por Espartaco acamparon temporalmente junto al cráter del Vesubio, a pocos kilómetros al norte de la ciudad. Se trata de un incidente inmortalizado tal vez en una tosca pintura encontrada en una casa de Pompeya bajo varias capas de decoración de época posterior, que muestra una escena de combate en la que aparece un hombre montado a caballo con un letrero en osco que dice: Spartaks. Es una idea interesante, pero lo más probable es que lo que represente la pintura sea algún tipo de combate de gladiadores.

De manera igualmente ocasional, Pompeya dio que hablar tanto en la capital del Imperio como en la literatura latina, ya fuera como consecuencia de algún desastre natural o por lo sucedido en 59 d. C. Ese año se celebraron unos juegos de gladiadores que sobrepasaron todos los límites, y dieron lugar a una sangrienta lucha entre los habitantes de la localidad y los «forofos» venidos de la vecina ciudad de Nuceria; los heridos y los parientes de las víctimas acabaron presentando sus quejas al propio emperador Nerón. Sin embargo, la tónica general era que la vida de Pompeya continuara su curso aletargado, sin afectar demasiado a la vida ni a la literatura de Roma (y viceversa, sin que repercutieran particularmente

en ella la geopolítica internacional y las maquinaciones de la élite de la capital).

De hecho, Cicerón llegaría incluso a bromear a costa de la inercia de la política local pompeyana. En una ocasión arremetería contra el modo en que Julio César nombraba a cualquiera de sus favoritos para el senado, sin atenerse a los procedimientos habituales de selección. En un comentario irónico que nos recuerda a las alusiones despectivas que puedan hacerse hoy día a lugares como Turnbridge Wells o South Bend (Indiana), parece que el orador dijo que, mientras resultaba facilísimo ingresar en el Senado de Roma, «en Pompeya es difícilísimo». Los diligentes estudiosos del gobierno local de Pompeya han recurrido a veces a este pasaje para afirmar que en la vida política de la ciudad se daba en realidad una competitividad reñidísima, mayor incluso que en la propia Roma. Pero lo cierto es que no se fijan en la broma pesada que suponía semejante comentario irónico. Lo que quiere decir Cicerón es más o menos lo mismo que la expresión «Es más fácil entrar en la Cámara de los Lores que llegar a alcalde de Turnbridge Wells». En otras palabras, es más fácil que la cosa más fácil que pueda uno imaginar.

Los arqueólogos han respondido ante la insignificancia de Pompeya de dos maneras. La mayoría de ellos, en privado o en público, lamenta el hecho de que la única ciudad del Imperio Romano que se ha conservado con tanto detalle se hallara tan lejos del eje principal de la vida, la historia y la política romana. Otros, en cambio, han celebrado el hecho de que la ciudad fuera tan poco importante, viendo en ello un aliciente por cuanto nos permite hacernos una idea de cómo eran las gentes del mundo antiguo que generalmente pasan desapercibidas en la historia. No hay en ella nada del engañoso oropel de Hollywood.

Pero Pompeya no era en absoluto el poblacho olvidado que suele presentarse ante el público. Bien es verdad que no era Roma; y, siguiendo a Cicerón, su vida política (como veremos en el capítulo 6) no habría sido nunca tan enconada como la de la capital. En muchos sentidos era un lugar de lo más corriente. Pero un rasgo característico de los lugares corrientes y molientes de la Italia romana es que mantenían estrechos lazos con la propia Roma. A menudo estaban ligados a ella por los lazos de patrocinio,

apoyo y protección que mantenían con los niveles más altos de la élite de Roma. Sabemos, por ejemplo, gracias a una inscripción que en otro tiempo adornaba la estatua erigida en su honor en Pompeya, que Marcelo, el sobrino favorito y presunto heredero del emperador Augusto, ocupó en un determinado momento la posición semioficial de «patrono» de la ciudad. La historia de este tipo de localidades estuvo siempre fuertemente ligada a la de Roma. Proporcionaban un marco en el que podían escenificarse los dramas políticos de la capital. Sus éxitos, sus problemas y sus crisis podían tener repercusiones muy lejos de su entorno inmediato, en la propia capital. Por decirlo empleando el lenguaje de la política actual, la Italia romana era una comunidad «interconectada».

Pompeya se encuentra apenas a 240 kilómetros al sur de Roma, y estaba unida a la capital por buenas vías de comunicación. Un mensaje urgente — siempre que el mensajero dispusiera de suficientes cambios de montura— podía llegar desde Roma a Pompeya en un solo día. Para un viaje normal, había que contar tres días, y una semana si se iba a paso lento. Pero no era solo que Pompeya resultara accesible fácilmente desde la capital, según los términos del mundo antiguo. La élite de Roma y su entorno tenían buenos motivos para tomarse la molestia del viaje. Y es que ya entonces, como (en parte) ahora, el golfo de Nápoles era una zona muy popular de descanso y veraneo, y a menudo sede de lujosas «segundas residencias» en el campo o, mejor, a la orilla del mar. La ciudad de Bayas, situada al otro lado del golfo, se había convertido en el siglo I a. C. en sinónimo de centro vacacional de alto *standing*, más o menos el equivalente antiguo de Saint Tropez. Ya hemos señalado que Cicerón participó de joven como recluta bisoño en el sitio de Pompeya durante la guerra Social. Veinticinco años después, adquirió —por una cifra ligeramente superior a sus posibilidades— un residencia rústica «en la zona de Pompeya», que utilizaba como refugio alejado del ajetreo de Roma y, mientras se decidía a tomar partido en el período que precedió al estallido de la guerra civil entre Julio César y Pompeyo Magno en 49 a. C., como lugar privilegiado para planear su huida por mar. Los eruditos del siglo XVIII estaban convencidos de que habían identificado el edificio de la finca, en una amplia villa situada fuera de la Puerta de Herculano de Pompeya (y posteriormente enterrada de nuevo;

véase lámina 1). Basada en un análisis detallado de todas las alusiones que hace Cicerón a su Pompeianum, y en una buena dosis de arbitrariedad, semejante identificación era, por desgracia, casi con toda seguridad falsa.

Sus sucesores del siglo xx se mostraron casi tan entusiasmados como ellos ante la idea de localizar la finca de otro ilustre personaje en las proximidades de la ciudad: esta vez se trataba de la segunda esposa de Nerón, Popea, la famosa beldad por la que el emperador mató a su madre y a su primera mujer, y que acabó siendo asesinada involuntariamente por el emperador (le dio una patada en el vientre cuando estaba embarazada, aunque su intención no fuera matarla). Como sucede con Cicerón, tenemos testimonios inequívocos de que Popea poseía una propiedad en la comarca. En este caso, algunos documentos legales descubiertos en la vecina ciudad de Herculano tienen registrada a la «emperatriz Popea» como propietaria de ciertos edificios «en la zona de Pompeya». Puede que su familia procediera de la propia Pompeya, y se ha postulado incluso la tesis de que eran los dueños de la gran Casa del Menandro. Aunque no se afirme directamente en ninguno de los pasajes antiguos que hablan del (mal) carácter y los orígenes de Popea, los citados edificios, junto con los numerosos testimonios hallados en la ciudad acerca de la existencia en la localidad de una familia de notables llamados los «Popeos», hace que la procedencia pompeyana de Popea resulte harto verosímil.

Esto ya basta por sí solo para ilustrar una vez más las estrechas relaciones existentes entre esta zona y el mundo de las élites de Roma, pero la tentación de descubrir los restos de la residencia de Popea en la comarca ha resultado demasiado fuerte, incluso para los arqueólogos modernos más circunspectos. La candidata primordial es la villa de Oplontis (la actual Torre Annunziata, a unos ocho kilómetros de Pompeya). Tal vez fuera suya, pues se trata de una finca muy grande, de proporciones casi imperiales. Pero a pesar de que ahora se la llame habitualmente «Villa de Popea», como si fuera seguro que le perteneció, las pruebas son demasiado endebles, y prácticamente no pasan de un par de grafitos ambiguos, que no tienen necesariamente relación alguna con Popea ni con Nerón. Tomemos, por ejemplo, el nombre «Berilo», garabateado en una de las paredes de la villa. Puede que se refiera —o puede que no— al Berilo conocido por una alusión

que aparece en el historiador judío Flavio Josefo, según el cual era uno de los esclavos de Nerón. Pero Berilo era un nombre griego bastante corriente.

Se ha visto un tipo muy distinto de relación entre Pompeya y Roma en el relato de la que para nosotros es la segunda aparición más famosa de la ciudad (aparte de la propia erupción) en la historia escrita de Roma: el motín que tuvo lugar en el anfiteatro en el año 59, según cuenta el analista romano Tácito:

Por el mismo tiempo y a partir de una disputa sin importancia se produjo una terrible matanza entre colonos de Nuceria y de Pompeya, en el transcurso de unos juegos de gladiadores ofrecidos por Livineyo Régulo, de cuya expulsión del senado ya di cuenta; pues, con la licencia propia de las ciudades pequeñas, empezaron por lanzarse denuestos, luego piedras, y al cabo tomaron las armas, saliéndose con la mejor parte la plebe de Pompeya, donde se celebraba el espectáculo. El caso es que muchos de los de Nuceria fueron llevados a la Urbe [i. e., Roma] con el cuerpo lleno de mutilaciones, en tanto que la mayoría lloraba la muerte de hijos o padres. El príncipe delegó en el senado el juicio sobre el asunto, y el senado en los cónsules; pero el tema volvió de nuevo al senado y se prohibió por diez años a los de Pompeya aquella clase de reuniones, y se disolvieron los colegios que habían constituido ilegalmente; Livineyo y los otros que habían provocado la sedición fueron castigados con el exilio.

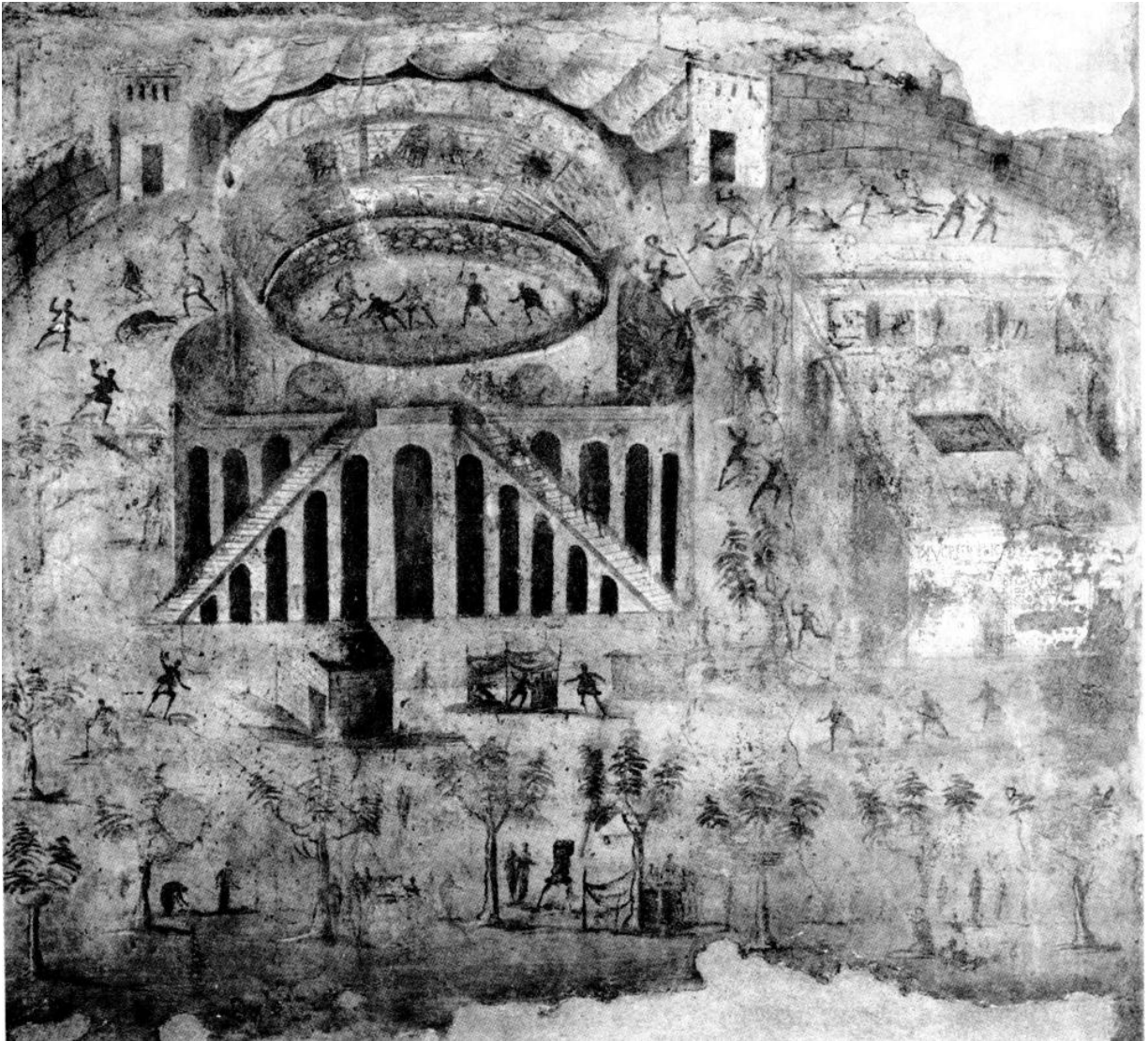


FIGURA 16. Esta pintura muestra el altercado del Anfiteatro de 59 d. C. en pleno desarrollo. El propio Anfiteatro, a la izquierda, aparece minuciosamente representado, con su empinada escalera exterior, el toldo sobre la arena y diversos puestos de venta en el exterior. A la derecha puede apreciarse que la pelea se ha extendido a la palaestra o campo de ejercicios, situado en las proximidades.

Entre los castigados al destierro con Livineyo estuvieron los duoviri de Pompeya que ocupaban aquel año el cargo; o eso, al menos, es lo que podemos deducir razonablemente del hecho de que ese año conozcamos los nombres de dos parejas distintas de magistrados.

El episodio resulta tanto más memorable porque se conserva en la ciudad una pintura en la que por algún motivo —¿tal vez una falta de

arrepentimiento chovinista?— el artista decidió ilustrar aquel célebre acontecimiento (¿o recibió el encargo de hacerlo así?; véase fig. 16). Lo que a primera vista podría parecer un combate de gladiadores en la arena presumiblemente es el altercado entre los colonos de Pompeya y los de Nuceria, que siguen peleándose fuera del edificio.

La obsesión de los modernos —y de los romanos— por la cultura de los gladiadores ha situado este incidente en primer plano. Pero el relato de Tácito ofrece algo más que un vívido atisbo de un espectáculo de gladiadores salido de madre. El historiador señala, por ejemplo, que aquellos juegos en concreto fueron ofrecidos por un senador romano caído en desgracia, que había sido expulsado del senado unos años antes (para nuestra desesperación, la sección del relato en la que Tácito «daba cuenta» del asunto no se conserva). Cuesta trabajo, sin embargo, resistir a la tentación de que se trataba de un hombre acaudalado que, tras caer en desgracia en la capital, buscó en Pompeya un lugar en el que desempeñar el papel de benefactor y de prócer. Más aún, cuesta trabajo dejar de preguntarse si no existiría tal vez alguna relación entre este oscuro y acaso controvertido patrocinador de los juegos y la violencia que se desencadenó a raíz de los mismos. Tácito hace también aquí referencia a las formas en las que las comunidades locales podían despertar el interés de Roma por sus asuntos. Pues es evidente que los habitantes de Nuceria (aunque en otras circunstancias podrían haber sido los de Pompeya) tenían la posibilidad de ir a la capital y de conseguir que el propio emperador se enterara de lo ocurrido y decidiera que se diera una solución práctica al problema. No se dice cómo consiguieron entrevistarse con el emperador (si es que llegaron a hacerlo). Pero ahí sería donde entraría el «patrono» romano de la colonia (como lo había sido Marcelo de Pompeya), obteniendo para sus clientes una audiencia ante el emperador o con alguno de sus funcionarios, o tal vez, lo que sería más probable, llevando el caso él mismo en su nombre. Lo normal era que las cuestiones locales de Italia despertaran interés en Roma; y el palacio imperial estaba abierto, al menos en principio, a sus delegaciones.

Quizá sea una de esas delegaciones a Roma lo que se oculte tras una intervención posterior del emperador en los asuntos de Pompeya. Fuera de las puertas de la ciudad se ha encontrado una serie de inscripciones que

recuerdan la labor de un agente de Vespasiano, un oficial del ejército llamado Tito Suedio Clemente, que «realizó una investigación de las tierras públicas de las que se habían apropiado ciertos particulares, y, tras llevar a cabo una inspección, las devolvió a la ciudad de Pompeya». Lo que se oculta detrás de esta noticia es una causa de disputa habitual en el mundo romano: la ocupación ilegal de tierras de propiedad pública por parte de particulares, seguida de los esfuerzos del Estado (Roma o cualquier comunidad local) para recuperarlas. En este caso algunos historiadores han sospechado que se produjo una intervención espontánea del nuevo emperador, Vespasiano, que, al parecer, asumió el papel de reorganizador de las finanzas imperiales.

Es muy probable que el consejo municipal de Pompeya acudiera al emperador, como habían hecho anteriormente los de Nuceria, pidiéndole ayuda para recuperar sus tierras de propiedad pública, y que el citado Clemente fuera enviado a la localidad. Profesional con muchos años de servicio en el ejército, su papel en las guerras civiles que condujeron a la ascensión de Vespasiano al trono había pasado sin pena ni gloria; Tácito lo describe como un oficial de rango medio amigo de las soluciones drásticas, capaz de renunciar a los valores propios de la disciplina militar a cambio de popularidad entre sus hombres.

Solo cabe esperar que cuando llegara a Pompeya a resolver las disputas suscitadas por la ocupación de tierras hubiera corregido ya su conducta, aunque no podemos estar seguros de ello. Pero no cabe duda de que intervino bastante a fondo en los asuntos de la ciudad (se lo pidieran o no). Se conservan varios letreros en los que se hace publicidad de su apoyo a uno de los candidatos a las próximas elecciones: «Os pido que votéis a Marco Epidio Sabino para duunviro con poderes judiciales, con el apoyo de Suedio Clemente». Tampoco sabemos durante cuánto tiempo estuvo activo en la ciudad, pero parece que se libró de la erupción. En noviembre de 79 d. C. lo encontramos escribiendo su nombre en la llamada «estatua cantarina de Memnón» (en realidad, la efigie colosal de un faraón, que producía un extraño ruido al amanecer), destino turístico de Egipto muy apreciado por los romanos.



FIGURA 17. ¿Qué relación existe entre Pompeya y el asesinato de Julio César en 44 a. C.? El nombre de uno de los asesinos de César aparece escrito en este soporte de mesa, encontrado en una pequeña casa de la ciudad. La explicación más plausible es que debió de acabar en Pompeya cuando las propiedades de los conjurados fueron vendidas en subasta pública en Roma.

El hecho es que Pompeya vivía en gran medida a la sombra de la ciudad de Roma, y que la historia, la literatura, la cultura y las gentes de la capital se hallaban incardinadas en la vida y en el entramado social de la pequeña ciudad, a veces de maneras muy sorprendentes. Si hubo una pieza del botín obtenido por Mumio en Corinto que acabó en poder de la ciudad, lo mismo ocurriría con parte al menos de los bienes de uno de los asesinos de Julio César. En el jardín de una pequeña casa se ha descubierto un magnífico soporte de mesa de mármol, con unas cabezas de león esculpidas, que lleva una inscripción que lo acredita como propiedad de Publio Casca Longo (fig. 17). Se trata casi con toda seguridad del hombre que asestó la primera puñalada al dictador, y es posible que la casa perteneciera a algún descendiente suyo. Pero es bastante más probable (sobre todo teniendo en cuenta las reducidas dimensiones de la vivienda) que la mesa en cuestión no fuera una herencia, sino que formara parte de los bienes de Longo, bienes que, como los de otros conjurados, fueron vendidos tras el magnicidio en subasta pública por el futuro emperador Augusto, sobrino nieto, hijo

adoptivo y heredero de César. Al margen de cómo llegara a Pompeya, presumiblemente fuera —lo mismo que la columna etrusca— un curioso tema de conversación sobre la historia de Roma para los visitantes de la casa.

De manera más general, los habitantes de Roma acudían a Pompeya por negocios o por placer. Recientemente se ha encontrado en un cementerio pompeyano un grupo de cuatro lápidas funerarias en las que se conmemora a unos soldados de la guardia pretoriana, que vendrían a sumarse a la media docena de pretorianos conocidos por las «firmas» que dejaron en forma de grafitos en las paredes de la ciudad. Algunos eran relativamente veteranos; uno de los difuntos era un recluta bisoño, de solo veinte años, que llevaba ya dos prestando servicio. Solo podemos conjeturar lo que estaban haciendo en Pompeya: quizá, como Clemente, se encontraran en una misión por encargo del emperador, o quizá se hallaran disfrutando de permiso de su labor como guardianes de algún miembro de la familia imperial que estuviera descansando en la zona, o tal vez incluso estuvieran acompañando al emperador en el curso de una «visita real» a la propia Pompeya.

En realidad, los estudiosos han dedicado últimamente buena parte de su energía a recrear los detalles de la visita que realizaron Nerón y Pópea en 64 d. C., poco después del gran terremoto, durante la cual se sabe que el emperador actuó en el escenario en Nápoles. Naturalmente es posible que la pareja imperial realizara una visita a Pompeya, pero los testimonios en ese sentido, como sería previsible, son mucho menos firmes de lo que suele afirmarse. El indicio más convincente es un par de grafitos procedentes del interior de una de las grandes mansiones de la ciudad. Desde luego no resultan fáciles de descifrar ni de interpretar, y quizá se refieran a los regalos de joyas y oro que realizó la pareja imperial a Venus, o posiblemente a una visita de «César» (es decir, Nerón) al templo de Venus, aunque desgraciadamente para esta interpretación, el templo de Venus, si nuestra identificación es correcta, se hallaba en aquellos momentos en ruinas. No obstante, es una prueba de los lazos que unían a Nerón con Pompeya mucho más sólida que las pinturas descubiertas en un edificio provisto de una elaborada serie de comedores que ha sido excavado recientemente en Moregine, a las afueras de la ciudad. Partiendo de la

observación de que una representación de Apolo pintada en sus paredes guarda un curioso parecido con el emperador (véase lámina 3), los arqueólogos han afirmado que fue el lugar de parada o la residencia temporal de la pareja imperial, en la que se alojó Nerón durante su visita a la ciudad. Se trata de una fantasía digna del anticuario dieciochesco más imaginativo.

Otro grafito nos recuerda lo prudentes que debemos ser a la hora de interpretar los testimonios de este tipo. La inscripción en latín dice así: Cucuta a rationibus Neronis. El cargo de a rationibus es más o menos el equivalente de nuestro «contable» o «tenedor de libros». Por consiguiente el grafito ha sido interpretado como una simple firma de «Cucuta, el contable de Nerón», que habría escrito su nombre en una pared, quizá cuando acompañó a su amo en la visita que este realizó a Pompeya. Pero tal vez con esta interpretación se nos esté escapando que en realidad es un chiste, pues cucuta, o más habitualmente cicuta es en latín sinónimo de «veneno». Sería, pues, mucho más plausible ver aquí un grafito satírico a expensas de Nerón que la firma de un individuo con un nombre por lo demás bastante raro. «Cicuta es el contable de Nerón» parece más bien una alusión chistosa a las acusaciones vertidas contra el emperador en el sentido de que, cuando tenía dificultades financieras, mandaba matar a la gente para apoderarse de su dinero. En Pompeya había alguien que estaba al corriente de este tipo de habladurías sobre la persona de Nerón.

Pero para un visitante del año 79 d. C., la faceta más sorprendente de las relaciones existentes entre Roma y Pompeya habría sido la multiplicidad de formas en las que el conjunto de la ciudad, sus edificios y su arte, replicaba o reflejaba los intereses e incluso la propia arquitectura de la capital. Esa variedad de formas se manifestaba desde el trazado del Foro, con su templo de Júpiter, Juno y Minerva, que se elevaba en uno de sus extremos como símbolo de «romanidad», o los edificios sagrados dedicados al culto religioso de los emperadores, hasta la copia consciente de los monumentos más célebres de Roma. En el exterior de una de las construcciones más grandes del Foro, el Edificio de Eumaquia (así llamado por la mujer que patrocinó su erección en los primeros años del siglo I d. C.), hay dos «citas» de la capital que resultan especialmente curiosas. La función de esta gran

estructura sigue siendo discutida (las teorías van desde las que dicen que era la sede del gremio de los pañeros hasta las que ven en él un mercado de esclavos), pero en su fachada, bajo el pórtico que flanqueaba el Foro, fueron colocadas dos inscripciones, debajo de sendas hornacinas que en otro tiempo debieron de estar ocupadas por estatuas. Una de las inscripciones contenía una detallada relación de las hazañas míticas de Eneas (el héroe del poema épico de Virgilio, que huyó de Ilión tras la caída de la ciudad para fundar Roma, la nueva Troya). La otra narraba las hazañas de Rómulo, otro de los fundadores míticos de Roma. Ambos textos se inspiraban en otras inscripciones similares que explicaban las grandes acciones de los héroes de Roma, entre ellos Eneas y Rómulo, erigidas en otro tiempo en el Foro de Augusto de la capital, el monumento más importante del primer emperador. Cualquier visitante venido de Roma se habría sentido como en casa.

Ese mismo visitante habría localizado en Pompeya otros ecos menos formales de ese famoso monumento. Decorando la fachada de un batán (un negocio de elaboración de paños, con lavandería incorporada) situado en la calle principal, la que ahora denominamos Via dell'Abbondanza, había dos curiosas pinturas. Una mostraba a Rómulo portando sobre sus hombros un trofeo de victoria (fig. 18), y la otra a Eneas, cargando a hombros a su anciano padre y alejándose de la ciudad de Troya en llamas. Algún pompeyano chistoso no solo reconoció en esta segunda imagen una escena narrada por Virgilio, sino que además escribió debajo una parodia del primer verso de la Eneida («Canto a las armas y al héroe») que decía: «No canto a las armas ni al héroe, sino a los bataneros». Pero estas pinturas probablemente fueran reconocibles también en un sentido más concreto. Pues, a juzgar por las descripciones de la decoración del Foro de Augusto de Roma que han llegado a nuestras manos, las imágenes pintadas en la fachada del batán de Pompeya se basaban en dos famosos grupos escultóricos —uno de Eneas y otro de Rómulo— existentes en él. No hace falta suponer que el pintor las copiara directamente del Foro de Augusto de Roma. La mejor conjetura es que se inspirara en las estatuas existentes en las hornacinas situadas sobre las inscripciones del muro del Edificio de Eumaquia: presumiblemente Eneas y Rómulo, que con toda verosimilitud

(al igual que las inscripciones) serían copias de los célebres modelos existentes en la capital.

En este sentido sería la pequeña ciudad de Pompeya la que reiría la última. Y es que las estatuas originales del Foro de Augusto también se han perdido. Estas pinturas que decoraban la fachada de un taller de una ciudad pequeña, simples copias de una copia, son actualmente el mejor testimonio que tenemos de un importante encargo imperial y de un gran proyecto decorativo de la propia Roma. Constituye un buen ejemplo de los complejos e inextricables lazos que unen, incluso hoy día, a Roma y a Pompeya.



FIGURA 18. En la fachada de un batán de Pompeya había unas pinturas con dos de los fundadores de Roma. Aquí vemos a Rómulo, cargando con la armadura de su enemigo vencido, pero había otra que representaba a Eneas llevándose de Troya a su padre. Ambas pinturas se inspiraban en unas esculturas que había en el Foro de Pompeya, inspiradas a su vez en otras que había en la capital.

CAPÍTULO II

LA VIDA EN LA CALLE

BAJO NUESTROS PIES

Cualquier visitante moderno de Pompeya recuerda sus calles: la brillante superficie de sus calzadas formadas por grandes lastras de piedra volcánica negra; las profundas rodadas, consecuencia de años y años de tráfico de carretas (y peligrosísimas para los tobillos del siglo XXI, como sin duda debieron de serlo también para los del siglo I); las elevadas aceras, en ocasiones situadas a un metro por encima del nivel de la calle; y los pasaderos cuidadosamente colocados para que los peatones cruzaran la calle sin necesidad de bajar a la calzada, pero a suficiente distancia unos de otros para que el antiguo tráfico rodado pudiera pasar entre ellos.

Es la sensación de inmediatez la que hace tan memorable el escenario de las calles de Pompeya. Las rodadas son casi el equivalente de una antigua huella, la marca indeleble del movimiento humano y del paso de los carros que en otro tiempo realizaban sus tareas cotidianas por esas mismas calles. Y cuando saltamos entre los pasaderos, de una acera a otra, parte de la gracia estriba en que sabemos que estamos pisando el mismo terreno que

usaron miles de peatones romanos antes que nosotros. O al menos eso es en parte lo que tiene de divertido para la mayoría de nosotros, visitantes corrientes y molientes. Cuando el papa Pío IX realizó una visita a las excavaciones en 1849, se consideró prudente «ahorrar a Su Santidad un paseo demasiado largo por las ruinas», de modo que se retiraron varios pasaderos para que su coche —que evidentemente tenía una anchura distinta de la que tenían las carretas antiguas— pudiera pasar entre ellos. Algunos no volvieron a ser colocados en su sitio.



FIGURA 19. Típica escena pompeyana. Esta calle conduce a la Puerta del Vesubio y el castellum aquae («castillo del agua»), visible al fondo. Puede apreciarse la existencia de pasaderos a intervalos regulares para cruzar la calle de una acera a otra.

El presente capítulo examinará atentamente las calles y las aceras de la ciudad antigua. Como suele ocurrir en Pompeya, los mínimos rastros conservados bajo nuestros pies, que a menudo suelen pasar desapercibidos

para los que hoy pasean por la ciudad, pueden ser utilizados para revelar todo tipo de aspectos de la vida romana, muchos de ellos curiosos e inesperados, suministrándonos una imagen que nos resulta a la vez familiar y profundamente extraña. Encontraremos zonas reservadas para los peatones, calles de una sola dirección, sistemas de reducción de la velocidad del tráfico, obras de reparación de las calles, ociosos y basuras; y una aguda labor detectivesca nos permitirá vislumbrar cómo la empresa privada intervenía en el mantenimiento de la ciudad y sus calzadas. Pero veremos también todo tipo de cosas interesantes que sucedían en las calles y plazas de Pompeya (incluso un curioso ejemplo de castigo corporal infligido a un desdichado escolar), por no hablar de la desconcertante presencia del agua dondequiera que pasemos. En realidad Pompeya era más parecida a Venecia de lo que podamos pensar.

Buena parte de los testimonios de todo esto procede de los propios edificios de la ciudad, de los antiguos bolardos, de las marcas dejadas por generaciones y generaciones de carretas al chocar con los bordillos, o por generaciones y generaciones de manos al tocar las fuentes públicas. Pero también podemos extraerlos de una extraordinaria serie de pinturas que nos ofrecen una imagen de la vida callejera bajo los pórticos del Foro de Pompeya.

¿PARA QUÉ SERVÍAN LAS CALLES?

La primera cuestión que se nos plantea es una que a menudo se nos olvida formular cuando vamos saltando de pasadero en pasadero al intentar cruzar de un lado a otro de la calle. ¿Por qué las aceras de la ciudad eran tan altas? Podemos dar dos respuestas. Y las dos abren ante nuestros ojos una visión de las calles pompeyanas que curiosamente chocan con el estado en el que se encuentran hoy día, habitualmente limpias, brillantes y aseadas, una pulcritud que solo se ve interrumpida de vez en cuando por alguna botella de agua abandonada o algún plano perdido de la ciudad.

La primera de esas respuestas es la suciedad. Los historiadores están divididos con respecto a lo sucia que deberíamos imaginar que era por término medio una ciudad romana, en gran parte porque —como de costumbre— los testimonios que encontramos en los autores antiguos son ambivalentes. Por un lado, tenemos las quejas de Juvenal, poeta satírico romano que hizo de la indignación su oficio y dirigió su *bilis*, entre otras cosas, contra el estado de las calles de la propia capital. Juvenal despotrica vívidamente de los peligros que supone dar un paseo nocturno por la ciudad, entre las altísimas casas de pisos que flanquean las calles:

Considera ahora otros peligros diversos, los de la noche. El espacio que queda hasta el nivel de los tejados, desde el que un tiesto te hiere el cráneo cada vez que por una ventana se caen vasijas rotas y desportilladas; mira con qué potencia marcan y agujerean la losa en la que dan. Te tendrán por un necio y por un incauto ante accidentes súbitos si acudes a una cena y no has otorgado testamento. Los peligros se cuentan por las ventanas que en tal noche estén abiertas y vigilantes a tu paso. De modo que formula un deseo: llévate contigo este anhelo miserable, que se contenten con vaciar sus anchos bacines.

Más desagradable incluso es la anécdota contada por el biógrafo Suetonio acerca de un incidente ocurrido al comienzo de la carrera del emperador Vespasiano, muerto pocos meses antes de la erupción del Vesubio. Se contaba que en cierta ocasión, mientras almorzaba, un perro sin amo entró en su casa y arrojó debajo de su mesa una mano humana que había encontrado en una encrucijada próxima. Para Suetonio semejante anécdota no representaba una crítica del estado en que se encontraba el barrio, sino un presagio de la futura ascensión de Vespasiano al poder (pues la palabra latina *manus*, «mano», significaba también «autoridad»).

Pero para los que quisieran resistirse a aceptar la inmunda imagen de las calles de Roma llenas de perros sin amo, excrementos y contenidos de orinales arrojados por las ventanas, y trozos de cuerpo humano mezclados con la inmundicia, hay otros testimonios en sentido contrario que pueden sacarse a colación. Pocas líneas antes de la anécdota de la mano, Suetonio cuenta otro incidente ocurrido al comienzo de la vida de Vespasiano. Acababa este de cumplir treinta años y de ser elegido edil (*aedilis*), el

magistrado encargado del mantenimiento de la ciudad de Roma, desde los edificios públicos y los templos hasta los lupanares y las calles. Resulta que, irritado el emperador Calígula porque Vespasiano no se había ocupado de barrer las calles, le impuso el castigo debido: mandó que lo cubrieran por completo de barro, que los soldados acumularon en el pliegue de su toga pretexta. De forma muy poco convincente, Suetonio ve en este hecho otro presagio. Pero fuera o no un augurio de la obtención del poder, presupone un interés considerable por la limpieza de la ciudad por parte de las máximas autoridades.

Podemos citar también algunas noticias ocasionales procedentes de ciertas comunidades locales del mundo romano acerca de ingeniosas improvisaciones en la engorrosa tarea de la eliminación de la basura. Unos tres siglos después de la destrucción de Pompeya, oímos hablar en Antioquía de Siria de un agudo plan consistente en que la gente del campo que llevaba sus productos a la ciudad para venderlos en el mercado, era obligada al regreso a utilizar sus animales para sacar los escombros de las obras de construcción. La cosa no funcionó. Los campesinos opusieron resistencia a esta servidumbre y sus quejas llegaron hasta el emperador.

No sabemos exactamente dónde se situaban las calles de Pompeya en esta escala de la suciedad y la limpieza. Ningún arqueólogo ha examinado sistemáticamente los materiales que cubrían la superficie de las calles cuando cayó sobre ellas la lluvia de lapilli. Y aunque es de suponer que los ediles de Pompeya tenían en parte las mismas funciones que los magistrados homónimos de Roma, no tenemos ni idea de si la higiene de las calles ocupaba un lugar destacado en su agenda o no, ni de si habrían estado dispuestos a mantener limpia la ciudad, por no hablar de si contaban con los recursos necesarios para ello. Como veremos, hay motivos para imaginar que los habitantes de las casas asumían hasta cierto punto la responsabilidad de la parte de acera que daba a sus residencias. Pero mi teoría es que las calzadas propiamente dichas estaban mucho más sucias de lo que la mayoría de las modernas reconstrucciones de una Pompeya impoluta suele dar a entender.

Pues no se trataba de una comunidad dotada de un servicio regular de recogida de basuras. Si bien había enormes cantidades de desperdicios

domésticos y comerciales que no eran arrojados a la vía pública (aunque presumiblemente una parte sí lo era), los caballos, los asnos y las mulas, que eran el principal medio de transporte, habrían dejado en la calle buena parte de sus deyecciones. Y cuesta trabajo creer que todos esos pompeyanos que vivían en una sola habitación situada encima de sus tiendas, no siempre con instalaciones higiénicas adecuadas, no consideraran conveniente hacer sus necesidades sencillamente en la calle. Parte de las heces y de los orines humanos producidos en la ciudad (seis millones y medio de kilos al año, según un cálculo bastante poco minucioso) acababan presumiblemente en la vía pública. Es evidente que este hecho constituía un problema lo bastante grave como para que ocasionalmente se pusieran avisos de advertencia:

«¡Cagón! ¡Aguántate las ganas hasta que hayas pasado de aquí!». Poner el pie en la calzada habría supuesto no solo un peligro de torcedura de tobillo; lo más probable es que comportara también pisar una hedionda mezcla de estiércol animal (cada caballo produce alrededor de diez kilos al día), verduras en descomposición y excrementos humanos, que, para completar la imagen, estaría siempre cubierta de moscas.

La suciedad, sin embargo, no puede ser la única respuesta que demos a la existencia de esas aceras tan altas. Si lo fuera, nos veríamos obligados a llegar a la conclusión bastante inverosímil de que los habitantes de la vecina ciudad de Herculano (en la que no se han encontrado pasaderos ni aceras particularmente altas) eran mucho más limpios y aseados que sus vecinos de Pompeya. En efecto, cualquier visitante al que haya sorprendido una tormenta en Pompeya habrá comprobado que había una causa evidente de la disposición de sus calles: el agua. Cuando llueve, las calles se convierten en torrentes. La ciudad está construida en un terreno en pendiente, en ciertos lugares muy pronunciada, de norte a oeste y de sur a este (la Puerta Estabiana está a 35 metros por debajo del nivel de la Puerta del Vesubio); y, a diferencia de Herculano, cuenta con pocas vías de drenaje subterráneo. Una de las funciones de las calles era recoger el agua de lluvia y canalizarla fuera de la ciudad a través de las murallas, o a los desagües internos que pudieran existir, en su mayoría alrededor del Foro. Incluso cuando no llovía, corría por las calles el agua —suministrada durante aproximadamente los últimos cien años de vida de la ciudad por un

acueducto— que vertían incesantemente las fuentes públicas y los desagües de las casas y las termas.

En otras palabras, las calles hacían las veces de canales de agua corriente y de vertedero. Si algo bueno puede decirse de este sistema es que los chaparrones ocasionales y los torrentes de agua que provocaban debían de contribuir a la eliminación de toda esa basura en descomposición.

AVENIDAS Y CALLES RECOLETAS

Muchos habitantes de la antigua Pompeya, como muchos de sus visitantes modernos, habrían pasado gran parte del tiempo en las calles de la ciudad. Y ello no solo como consecuencia de su clima templado y del indolente «modo de vida mediterráneo». Muchos pompeyanos no tenían más remedio que vivir en la calle. No tenían ningún otro sitio donde ir. Bien es verdad que las familias particularmente ricas disponían de muchísimo espacio en sus grandes mansiones y palacios: silenciosas estancias privadas, jardines sombreados, comedores espectaculares, e incluso cuartos de baño privados. Aunque no pertenecieran a esa clase, otras gentes vivían con suficientes comodidades en casas de seis habitaciones. Según vamos bajando en la escala de riqueza, muchos habitantes de la ciudad vivían en una sola habitación encima del negocio que regentaban, tienda, taberna o taller, sin agua corriente, y a menudo sin medios de calefacción ni de cocina, excepto tal vez algún pequeño brasero (que habría supuesto un grave peligro de incendio). El alojamiento estrecho para una sola persona es un tipo de morada que habría proporcionado poco más que un exiguo dormitorio para una familia de tres o cuatro miembros. Para satisfacer el resto de casi todas sus necesidades, habrían tenido que salir fuera: a las fuentes públicas para buscar agua, a cualquiera de las tabernas o figones que daban directamente a la acera (véase lámina 4) para comer cualquier cosa que no fuera pan, fruta y queso, o algún potaje sencillo que pudiera guisarse en el brasero. Pompeya nos muestra una sorprendente inversión de lo que son nuestras

normas sociales. Entre nosotros, son los ricos los que van al restaurante, y los pobres los que cocinan en casa para ahorrar. En Pompeya, eran los pobres los que comían fuera.



FIGURA 20. La omnipresencia del falo. Aquí vemos uno tallado en las lastras de piedra del pavimento de una calle. ¿Pero realmente apunta, como han dicho algunos, en dirección al lupanar

más próximo?

Como es de suponer, las calles de Pompeya tenían muchas formas y dimensiones distintas. Algunas vías poco importantes ni siquiera estaban pavimentadas, y no eran más que travesías llenas de suciedad o callejones impresentables entre bloques de casas; y en los primeros momentos de la historia de la ciudad es probable que muchas otras calles fueran meros pasajes cubiertos de polvo o de barro, y no calzadas sólidas, cuidadosamente trazadas. Algunas, en especial las principales arterias de la población, eran relativamente anchas, pero por otras no cabía ni una carreta. Una vez dicho esto, debemos recordar que todas las calles eran estrechas según nuestros criterios, y en su mayoría tenían menos de tres metros de anchura. A juzgar por el tamaño de la carreta hallada en la Casa del Menandro —o para ser más exactos, a juzgar por los remates y elementos de hierro de las ruedas que se han encontrado, junto con las improntas dejadas por la madera en las escorias volcánicas—, solo habría habido unas pocas calles lo bastante anchas como para permitir el paso de dos vehículos a la vez. Y cuando los edificios, a menudo de varios pisos, estuvieran en pie, hasta las calles más espaciosas habrían dado una impresión mucho más angosta y estrecha que la que ofrecen en la actualidad.

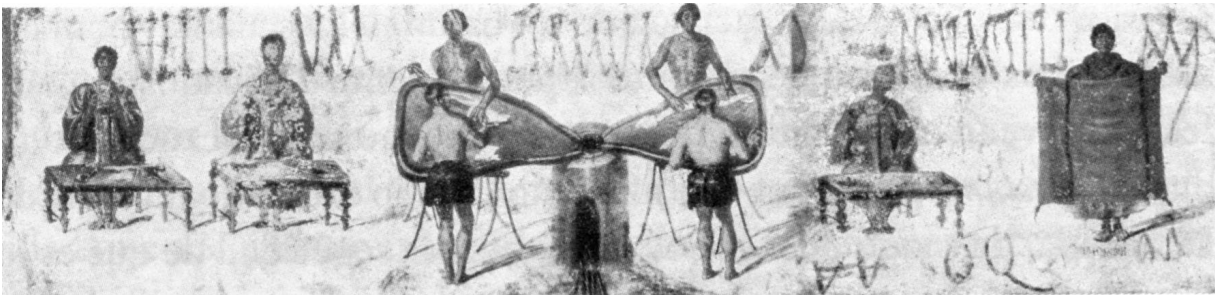


FIGURA 21. Actividad de los laneros. A la izquierda vemos a un hombre cardando la lana en una mesa baja. En el centro, cuatro individuos dedicados a la sucia tarea de fabricar fieltro a partir de una mezcla de lana y pelo de animal, que se mantiene unida por medio de un aglutinante pegajoso. (De ese modo obtenían los romanos el equivalente de nuestro tejido «impermeable»). En el extremo derecho, detrás de otro cardador, el producto acabado es exhibido por un individuo cuyo nombre, Verecundo, aparece debajo en letras pequeñas. Los caracteres más grandes de la parte superior corresponden a un anuncio electoral.

Eran también mucho más abigarradas, chillonas, y en ellas todas las cosas estaban «más a la vista». Había pinturas toscas que señalaban alguna capilla o lugar de culto local, a menudo en las encrucijadas. Había falos decorando las paredes, burdamente esculpidos o tallados en planchas de terracota y, en un caso en concreto, en el propio pavimento de la calle. (Las explicaciones modernas de estas representaciones son muy variadas, desde las que ven en ellas «una expresión de buena suerte» hasta las que las interpretan como una «protección contra el mal de ojo»; la explicación que dan las guías turísticas, según las cuales la aparición de un falo en una calle es una indicación de la dirección de un lupanar es absolutamente errónea). Muchas casas estaban originalmente pintadas de vivos colores —de rojo, amarillo o azul— y suministraban una superficie muy conveniente para escribir en ella eslóganes electorales (a menudo unos encima de otros), anuncios de alquileres, publicidad de espectáculos de gladiadores, o simplemente los garabatos de los «grafiteros» pompeyanos. «Me extraña que no te hayas caído, ¡oh pared!, / cargada como estás de pintadas», decía una popular coplilla pompeyana, garabateada al menos en tres puntos distintos de la ciudad, y que contribuía así a agravar el fenómeno que deploraba.

Las tiendas y los figones utilizaban las paredes de sus fachadas para pintar carteles que hacían publicidad del negocio, anunciaban el nombre del local (más o menos como los carteles de los *pubs* ingleses), y mostraban normalmente la efigie de alguna divinidad protectora. Las imágenes de Rómulo y Eneas que veíamos en el capítulo anterior daban color a la fachada de un batán. Unas cuantas manzanas más abajo, un establecimiento supuestamente dedicado a la confección y venta de prendas de vestir era mucho más escandaloso (y digo supuestamente porque el edificio no ha sido excavado más allá de la fachada, de modo que no podemos tener la seguridad de qué es lo que había en su interior). A un lado de la puerta, Venus, la diosa patrona de la ciudad, aparece montada en un carro tirado por elefantes; al otro, vemos en su templo a Mercurio, el protector divino del comercio, con una gruesa bolsa de dinero en la mano. Debajo de la imagen de Venus se ve una escena de trabajadores ocupados laboriosamente en cardar la lana y fabricar fieltro (mientras que a la derecha un personaje,

presumiblemente el dueño, muestra el producto acabado); debajo de Mercurio, contemplamos a la que sería la dueña de la casa, o quizá de una empleada, vendiendo ciertos artículos (que parecen unos zapatos de gran tamaño).

Por desgracia, uno de los ejemplos más sorprendentes de este tipo de pinturas —y que además cautivó la imaginación de los visitantes del siglo XIX— ha desaparecido actualmente por completo, víctima de los elementos. Decoraba la fachada de una taberna situada cerca de la puerta de la ciudad que conducía al mar, y mostraba la imagen de un elefante enorme con uno o dos pigmeos, y un letrero que decía: «Sittio restauró el Elefante». Sittio probablemente fuera el último propietario del establecimiento, que o bien había restaurado la pintura o quizá todo el local (el «Figón del Elefante»). En cualquier caso, llevaba un nombre muy adecuado para un tabernero, hasta tal punto que hace pensar en un posible «nombre comercial», pues la mejor traducción de «Sittio» a nuestro idioma sería «Sediento».

Las distintas calles —y los distintos sectores de una misma calle— tenían un carácter a todas luces diferentes. Por un lado podemos observar las diferencias existentes entre las calles principales, flanqueadas de tiendas, tabernas y los portales de las casas particulares, grandes y pequeñas, y por otro las calles secundarias, estrechas, poco transitadas e interrumpidas ocasionalmente solo por alguna que otra puerta de servicio. Uno de esos pasajes, que recorre dos manzanas de la Via dell'Abbondanza, tenía tan poco tráfico que quedó cortado en parte por la construcción de una torre del agua y más tarde fue «privatizado» de hecho por el propietario de la gran mansión adyacente, la única por lo demás con una puerta que daba directamente a él. Ya fuera con permiso del consejo municipal o simplemente con la seguridad que suele llevar aparejada en todo momento, entonces y ahora, la posesión de riqueza, el individuo en cuestión tapió un extremo y otro de la calle, creando así un terreno privado anexo (zona de almacenamiento, corral de animales o aparcamiento de carros), al que tenía acceso desde su puerta de servicio.

Pero es además evidente que hay tipos de actividades que caracterizan determinadas zonas. Por ejemplo, entrando en la ciudad desde el norte,

pasada apenas la Puerta de Herculano, encontraríamos una calle dominada por el negocio de la hostelería, con una variedad de figones y tabernas con vistas a la calle que intentaban inducir a los transeúntes a vaciar la bolsa a cambio de un trago o un bocado. Y vemos un modelo parecido en la otra entrada norte de la ciudad, la Puerta del Vesubio, y en la situada al sur, la Puerta Estabiana. No así en las otras puertas de la ciudad, lo que sugiere que las rutas provenientes del norte y del sur acaparaban la mayoría del tráfico de entrada y de salida, pues los bares suelen seguir los pasos de la multitud, y no al revés. O, dicho de otra forma, solo a un pompeyano loco se le habría ocurrido montar un negocio en un punto en el que hubiera poco movimiento.

Algunos arqueólogos particularmente resueltos han intentado incluso deducir en qué dirección suponían los propietarios de los figones que vendrían sus clientes, basándose en la posición exacta del mostrador, y en el lugar desde el que el cliente potencial habría tenido una vista mejor de las viandas y las bebidas que se le ofrecían. No estoy segura de si se trata o no de un paso exagerado en el intento de prever el comportamiento de los romanos. Pero la conclusión que se extrajo fue que los establecimientos próximos a estas dos puertas estaban dirigidos principalmente a la gente que entraba en la ciudad, y pretendían complacer a los viajeros hambrientos que acababan de llegar. En cambio, el par de tabernas situadas en la calle que va del Foro a la Puerta Marina, es decir hacia el oeste, buscaba su clientela (según esta lógica) entre los que salían de la ciudad, o cuando menos entre los que venían del Foro.

Hay también en la escena callejera ausencias notables que marcan el distinto carácter de las distintas zonas. Continuando con el tema de las tabernas, hay relativamente pocas en la zona del Foro (aunque no eran tan pocas como ahora nos pueda parecer: irónicamente en otro tiempo hubo tres a pocos metros del Foro, en el emplazamiento de las modernas instalaciones de cafetería para los turistas). Según nos alejamos de allí hacia el este por la Via dell'Abbondanza, hay tal vez otras dos a lo sumo hasta el cruce con la Via Stabiana. En ese punto, las tabernas empiezan a aparecer de nuevo en número significativo (de hecho se han identificado más de veinte puntos de venta de comida y bebida a lo largo de unos seiscientos metros),

circunstancia que confiere un «sabor» muy diferente a ese sector oriental de la Via dell'Abbondanza. Este rasgo ha dado lugar a todo tipo de especulaciones, incluida la idea de que las autoridades pompeyanas impidieron activamente la apertura de este tipo de establecimientos, con las asociaciones infamantes que comportaban para las principales zonas oficiales y ceremoniales de la ciudad.

Es posible que así fuera. Lo que es seguro es que el Foro de Pompeya, con sus edificios públicos —templos, altares, mercados, etc.—, no era semejante a la plaza central de las ciudades italianas modernas, con un café en cada esquina, lugar concebido tanto para el placer y el descanso como para los negocios. Fue, sin duda, esa imagen de la Italia moderna la que convenció a *sir* William Gell, auténtico *bon vivant* y una de las máximas autoridades sobre Pompeya de comienzos del siglo XIX, de que el edificio del Foro que llamamos mercado o *macellum* habría funcionado en parte como restaurante, y de que los cuartos situados en uno de sus lados habrían hecho las veces de comedores semiprivados. Al fin y al cabo, ¿cómo habría podido haber una plaza central sin un lugar en el que entretenerse tomando un bocado?

Sin embargo, más significativas que las diferencias entre las distintas zonas de Pompeya son las semejanzas generales que muestra el paisaje urbano de la ciudad. En este sentido, Pompeya es bastante diferente de muchas ciudades occidentales modernas, en las que suele ser habitual lo que los especialistas en geografía social denominan «zonificación». Es decir, determinadas actividades (comerciales, industriales o residenciales) tienden actualmente a concentrarse en distintos sectores del área urbana, con el consiguiente cambio del carácter de las calles: las vías de una zona residencial suburbana son marcadamente distintas de las del centro comercial no solo por su tamaño, sino por su trazado y por su relación con los edificios adyacentes. Dentro de esta distribución, suele haber asimismo divisiones claras entre ricos y pobres, y a veces entre razas distintas. En general, incluso en conurbaciones relativamente pequeñas (las comunidades rústicas son otra cosa) los que tienen dinero viven aparte de los que no lo tienen. Las manzanas de casas de vecindad de varios pisos no están pegadas

a las mansiones aisladas de la gente acaudalada; se sitúan en un sector distinto de la ciudad.

Se han llevado a cabo valiosos intentos de detectar algún tipo de «zonificación» de este estilo en Pompeya. Los arqueólogos han hablado, por ejemplo, de las «zonas de diversión» (aunque este término apenas signifique nada más que el Anfiteatro y los teatros, es decir nada ni siquiera remotamente parecido a «Broadway» o el «West End»). Han sostenido, de forma bastante plausible, aunque no definitiva, que el sector noroccidental de la ciudad contiene una cuota de casas grandes y ricas superior a la que le correspondería, al igual que la franja occidental, con sus maravillosas vistas al mar. Y han intentado localizar si no ya un barrio chino en el sentido actual de la expresión, al menos ciertas zonas asociadas con distintas modalidades de «conducta descarriada», desde el sexo mercenario hasta el juego de dados (proyecto que se ha visto complicado por la larga controversia de los modernos acerca de cuántos burdeles había en la ciudad, y cómo podemos identificarlos; véanse pp. 327-335; 349-351).



FIGURA 22. En este cruce de calles encontramos una fuente pública y una de las torres del agua existentes en la ciudad (aproximadamente doce). El agua procedente del «castillo del agua» llegaba a un depósito situado en la parte superior de cada torre, y luego era distribuida a las fincas vecinas. La finalidad de estas construcciones era reducir la presión del agua, que, de lo contrario, habría bajado del castellum con demasiada fuerza.

Pero la verdad clara y llana es que Pompeya era una ciudad sin la zonificación que esperaríamos, y sin una diferenciación significativa entre zonas residenciales para los que pertenecían a la élite y otras para los que no pertenecían a ella. En efecto, no solo es que las casas más ricas existían al lado de otras mucho más humildes; la elegante Casa de las Vestales, por ejemplo, tenía la entrada principal en medio de todas las tabernas próximas a la Puerta de Herculano y de hecho se hallaba prácticamente puerta con puerta con un par de ruidosas herrerías. Además, el patrón típico vigente en la ciudad era que incluso las mansiones más espléndidas tuvieran pequeños establecimientos comerciales en la fachada que daba a la calle, parte

integrante de la finca, aunque sin duda administrados habitualmente no por el propietario de esta, sino por subordinados o inquilinos suyos. De ese modo, los visitantes de la aristocrática Casa del Fauno habrían podido comprobar que sus dos entradas principales desde la calle se hallaban flanqueadas por cuatro tiendas. No se trata de un sistema muy distinto del que podemos apreciar en las ciudades de la Edad Moderna. En el Londres del siglo XVIII las mansiones de los ricos en Piccadilly lindaban puerta con puerta con los negocios de boticarios, zapateros, peluqueros y tapiceros. Y, por mucho que hablemos en general de zonificación, eso es lo que se encuentra uno incluso hoy día en Nápoles. Los talleres y los comercios napolitanos que ocupan pequeños locales en la planta baja de las grandes mansiones nos ofrecen la impresión más parecida que podemos tener de lo que era la antigua Pompeya.

Solo podemos conjeturar cómo vivían los habitantes de la ciudad esa curiosa yuxtaposición de funciones y riqueza. Pero yo sospecho que a los acaudalados residentes de la Casa de las Vestales les habría resultado más fácil ignorar el constante martilleo de los herreros y el ruido de la clientela de las tabernas a altas horas de la noche, de lo que les habría resultado a los pobres tenderos y artesanos ignorar la enorme riqueza y opulencia de los que vivían tras los tabiques de sus tiendas y talleres. Por segregativa que pueda parecer, la zonificación tiene sus ventajas: al menos los pobres no tienen siempre ante sus narices los privilegios de sus vecinos ricos.

FUENTES E INSTALACIONES HÍDRICAS

Las huellas que aún quedan sobre el terreno nos permiten recuperar la historia de las calles de Pompeya y vislumbrar cómo eran utilizadas y por quién. A veces esa historia está a la vista de todos. Ya hemos señalado la existencia de pasaderos para evitar el agua y el lodo; estaban estratégicamente situados en las confluencias de calles y en otros cruces frecuentados por el público, y en ocasiones conducían directamente a los

portales de las casas más grandes, para mayor comodidad de sus ricos propietarios y de los invitados de estos. Para la mayoría de los visitantes modernos un elemento del escenario urbano casi tan memorable como los pasaderos son las torres del agua y, especialmente, las fuentes públicas —se han conservado más de cuarenta— que había repartidas por la ciudad, para que estuvieran fácilmente al alcance de todo el mundo; se ha calculado que pocos pompeyanos debían de vivir a más de ochenta metros de una fuente.

Tanto las torres del agua como las fuentes eran elementos de un complejo sistema de abastecimiento de agua conducida a través de tuberías por toda la ciudad desde el *castellum aquae* o «castillo del agua» (alimentado a su vez por un acueducto procedente de las colinas próximas), situado dentro de las murallas, al lado de la Puerta del Vesubio, innovación que vino a sustituir un sistema de suministro anterior basado en aljibes profundos y en la recogida del agua de lluvia. Este nuevo servicio (inmortalizado con más o menos precisión en la novela Pompeya, el *bestseller* de Robert Harris) ha sido datado habitualmente en la década de 20 a. C., es decir en el reinado del primer emperador, Augusto. Pero los últimos trabajos indican que los primeros pompeyanos que se beneficiaron de un suministro público de agua corriente de algún tipo, aunque luego fuera perfeccionado por Augusto, fueron los colonos de Sila, unos sesenta años antes.

Las torres del agua, alrededor de una docena, estaban fabricadas de cemento y recubiertas de piedra caliza de la comarca o de ladrillo, medían hasta seis metros de altura, y contenían en su parte superior un depósito de plomo; eran subestaciones del sistema de suministro de agua a través de tuberías de plomo que iban por debajo de las aceras hasta las fuentes públicas y las residencias particulares vecinas, cuyos propietarios debían pagar un canon por el privilegio. Algo debió de fallar en el sistema de suministro del agua poco antes de la erupción, pues es evidente por las zanjas llenas de escorias volcánicas que, en el momento de su destrucción, las aceras de varios puntos de la ciudad habían sido levantadas y las tuberías habían sido retiradas. Lo más probable es que fuera un intento inmediato de investigar y reparar los daños causados en la red de aguas por los terremotos que precedieron a la erupción final.

Los arqueólogos han especulado con la posibilidad de que problemas similares expliquen por qué, cuando se produjo el desastre, en un pasaje lateral situado entre la Casa de los Castos Amantes y la Casa de los Pintores Trabajando habían sido abiertos los pozos negros y su contenido había sido acumulado de manera totalmente antihigiénica en la calzada. Aunque no está tan claro por qué los movimientos sísmicos iban a afectar al funcionamiento de los pozos negros. Quizá se trate más bien de un indicio del estado habitual de los callejones de Pompeya.

Aparte de ser simples puntos de distribución, las torres del agua desempeñaban también una función hidráulica más técnica, ofreciéndonos de paso un magnífico ejemplo de la competencia de la ingeniería romana. El notable desnivel existente respecto al castillo del agua, construido en el punto más elevado de la población, significaba que la presión del agua era, si acaso, demasiado fuerte, sobre todo en las zonas más bajas del sur de la ciudad. Al recoger el agua en un depósito situado en su parte superior y dejar luego que cayera, las torres permitían reducir esa presión. Contribuían además a la presencia de agua en las calles: los depósitos de cal visibles aún en el exterior de algunas torres indican que a menudo se desbordaban.

Las fuentes son un elemento incluso más corriente que las torres. La mayoría seguían el mismo esquema general: un gran caño con el agua corriendo a todas horas; debajo, para recoger parte del chorro, había una pila formada por cuatro grandes planchas de piedra volcánica. Situadas habitualmente en las encrucijadas y en las confluencias de calles, algunas sobresalían del bordillo y penetraban en el carril del tráfico; por tanto, para protegerlas de los desperfectos que pudieran ocasionarles los carros y las carretas al pasar, eran colocadas junto a ellas en el suelo grandes piedras verticales, equivalente antiguo de nuestros bolardos. Nadie que dispusiera en su casa de suministro privado de agua utilizaría este servicio público, pero los menos afortunados sí lo usaban, y en gran cantidad, a juzgar por la superficie sumamente desgastada de la piedra a uno y otro lado del caño. Hoy día, uno de los chistes de los guías locales de Pompeya consiste en mostrar cómo debió de formarse esa marca distintiva de desgaste, cuando uno tras otro los pompeyanos fueran a lo largo de un siglo o más a la fuente

y apoyaran una mano detrás del caño y sujetaran el cubo debajo del chorro de agua con la otra.

Independientemente de que se convirtieran o no en centro de asociaciones organizadas de vecinos, como algunos especialistas modernos han sospechado (véanse pp. 87 y 95), estas fuentes constituían desde luego puntos de reunión informal de los ciudadanos más humildes. De hecho en una ocasión podemos ver cómo el propietario de una casa vecina se aprovechó de la multitud que cabía esperar que atrajera aquel servicio público. Cuando se erigió una nueva fuente tan cerca de su pequeña casa que fue preciso demoler parte de ella para que cupiera, el dueño de la finca reaccionó convirtiendo en tienda la habitación que daba a la calle.

CALLES DE SENTIDO ÚNICO

Rasquemos en la superficie de las calles por debajo de los pasaderos y las fuentes, observemos atentamente el trazado de la red viaria y los caminos de la población, y encontraremos otras historias, aún más intrigantes, de la vida de las calles de una ciudad romana que podremos reconstruir. Los indicios más insignificantes que encontramos en la superficie de una acera o de la calzada ponen ante nuestros ojos historias verdaderamente fascinantes.

En muchos sentidos, el plano esquemático del callejero de Pompeya, reproducido con tanta frecuencia, resulta equívoco. Pues, del mismo modo que hoy día muchos conductores comprueban que un sencillo mapa de una ciudad desconocida no les advierte de la existencia de zonas peatonales y de calles de una sola dirección, también este plano suele ocultar el verdadero patrón de circulación de la antigua Pompeya. La imagen de libertad de movimientos que implica este diagrama se contradice con los testimonios que encontramos sobre el terreno. También aquí hallamos zonas libres de tráfico y, al parecer, cierto control del sentido de la circulación. Algunos trabajos recientes —fruto de la observación atenta una vez más de las rodadas y los pasaderos— han llegado a sugerir incluso que podemos

empezar a reconstruir el sistema de calles de sentido único existente Pompeya.



FIGURA 23. Barreras para el tráfico antiguas y modernas. Estos tres bloques de piedra señalan la prohibición del tráfico entre el Foro, situado a nuestra espalda, y la Via dell'Abbondanza, que se extiende ante nosotros hasta perderse de vista. A la izquierda, las actuales autoridades responsables del yacimiento utilizan vallas de plástico para que los visitantes no entren en los edificios en proceso de restauración.

Las calles de Pompeya podían ser cerradas al tráfico rodado por medios muy sencillos: por grandes bolardos de piedra hincados en el suelo, mediante la colocación de fuentes y otros obstáculos en medio de la vía, o por escalones u otros cambios de nivel que resultaran insuperables para los vehículos. Todas estas modalidades se utilizaron para asegurar que, al menos en sus fases finales, el Foro de la ciudad fuera una zona peatonal. Debemos quitarnos de la cabeza cualquier tipo de reconstrucción de la plaza

central cruzada en uno y otro sentido por carros y carruajes. Todas las entradas al Foro estaban bloqueadas al tráfico rodado: en la Via dell'Abbondanza por tres bolardos y un bordillo bastante alto, en la entrada suroriental por una fuente estratégicamente colocada, etcétera, etcétera. Curiosamente, no era solo el acceso del tráfico rodado al Foro lo que se podía controlar. En todas las entradas a la plaza todavía podemos identificar infraestructuras correspondientes a algún tipo de barrera o puerta que cerraba el paso incluso a los que iban a pie. Se desconoce la finalidad exacta de esas puertas. Quizá tenían por objeto clausurar el acceso a la zona por la noche (aunque habrían tenido que ser unas barreras formidables para cortar el paso a cualquier vándalo dispuesto a todo). O quizá, como dice cierta teoría expuesta recientemente, se utilizaban cuando se celebraban elecciones en el Foro, como medio de controlar la entrada a los comicios y excluir a los que no tenían derecho de voto.

Una plaza central para uso exclusivo de los peatones es una cosa. Pero las ordenaciones del tráfico de Pompeya iban más allá. En efecto, la Via dell'Abbondanza estaba también cerrada al tráfico rodado a lo largo de casi otros trescientos metros, hasta su confluencia con la Via Stabiana, donde un brusco escalón de más de treinta centímetros resultaría insalvable incluso para las carretas más grandes. Este tramo de la calle, entre el Foro y la Via Stabiana, no estaba completamente libre de tráfico, pues podía accederse a él a través de algunos cruces por el norte y por el sur. Pero evidentemente la Via dell'Abbondanza no constituía la arteria que permitía cruzar fácilmente la ciudad de un extremo a otro, tal como da a entender a primera vista el mapa. Las rodadas de los carros relativamente poco profundas que pueden apreciarse en su calzada indican también que su volumen de tráfico no era demasiado grande (aunque un escéptico ha dicho que la relativa ausencia de rodadas podría explicarse también por una pavimentación reciente poco antes de 79 d. C.). Hay además otros signos de que este sector de la calle era de algún modo especial. Parte del mismo, en concreto el tramo situado frente a las Termas Estabianas, tiene una anchura insólita: de hecho, forma una pequeña plaza triangular frente a la entrada de las Termas.

Y naturalmente es en este tramo de la calzada donde, a diferencia de la sección situada al este, notamos una ausencia casi total de tabernas y

mesones. Resulta difícil determinar qué era lo que tenía de especial. Pero una buena hipótesis sería que tenía algo que ver con la localización de este tramo de la Via dell'Abbondanza entre los teatros y el antiguo Templo de Minerva y Hércules, al sur, y el Foro, con sus templos y demás edificios públicos. Poco utilizado por el tráfico diario, este tramo de la calle, que no era ni mucho menos la principal vía de transporte que la mayoría se imagina en la actualidad, ¿formaría parte acaso de un itinerario procesional que iría de un centro público a otro, desde el Foro hasta el Teatro, o desde el Teatro hasta el Templo de Júpiter? Las procesiones eran un elemento habitual de la vida pública y religiosa del mundo romano: una forma de venerar a los dioses, y un medio de mostrar al pueblo las imágenes divinas y los símbolos sagrados, así como de honrar a la ciudad y a sus dirigentes. Los detalles y el calendario de estas ceremonias en Pompeya se han perdido, pero quizá tengamos aquí las huellas de un itinerario favorito.

Hay, sin embargo, más obstáculos para el tráfico a lo largo de la Via dell'Abbondanza. Yendo desde la Via Stabiana hacia la puerta oriental de la ciudad (la Puerta del Sarno, así llamada por el río que corre por esta parte de la población), la mayoría de los cruces de las calles que vienen del sur y algunos de las que vienen del norte o bien son completamente intransitables para los carros y carruajes, o están muy empinados, aunque en cualquier caso resultarían accesibles al tráfico rodado, como ponen de manifiesto las huellas de ruedas que podemos percibir en la calzada. La finalidad de esta disposición debía de ser en parte el control del tráfico, pero también en parte, una vez más, el control del agua. La Via dell'Abbondanza atraviesa la ciudad a unos dos tercios de la pendiente en la que está asentada la ciudad: las calles situadas más abajo estaban particularmente expuestas al deterioro y los daños ocasionados por los torrentes que bajaban por el declive. De ahí las rampas y los obstáculos, que habrían impedido que buena parte de esa agua siguiera corriendo hasta la parte baja de la ciudad, dirigiéndola en cambio hacia la Via dell'Abbondanza y canalizando su salida hacia la Puerta del Sarno. Parte de la calle probablemente fuera una «vía procesional»; otra parte constituía sin duda alguna un importante medio de drenaje.

Así, pues, el tráfico de Pompeya había sido reducido o, en términos modernos, «atenuado», mediante la creación de callejones sin salida y otro

tipo de cortes de la circulación. Pero subsiste el problema más general de las calles estrechas y de lo que podía suceder si se encontraban dos carretas en cualquiera de las numerosas vías con capacidad para un solo vehículo. Ni que decir tiene que obligar a dar la vuelta a una carreta tirada por un par de mulas en una calzada cortada a menudo por pasaderos habría supuesto una hazaña imposible. Por consiguiente, ¿cómo impedían los pompeyanos los constantes atascos producidos por el encuentro de dos carretas frente a frente?

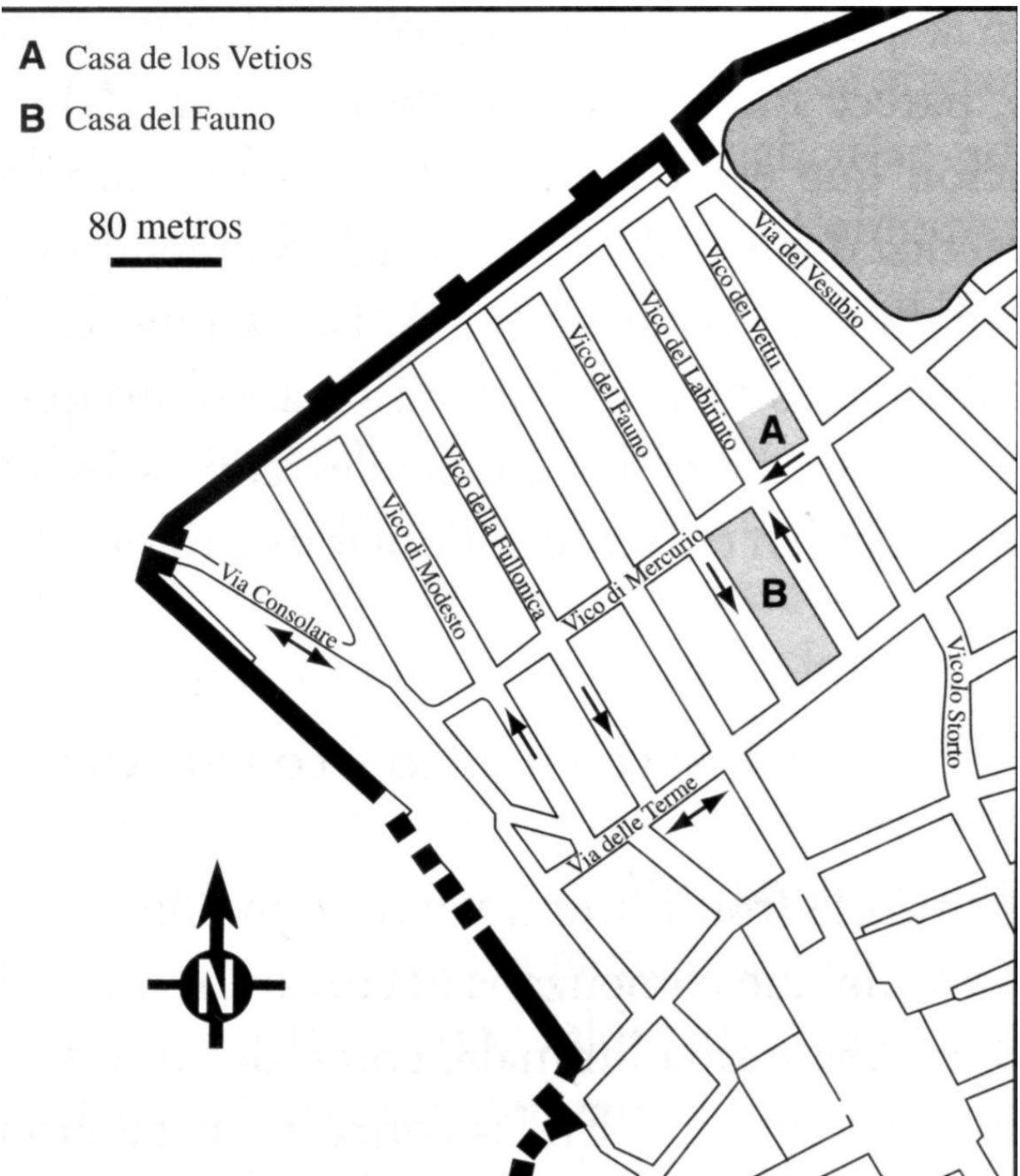
¿Cómo lograban que una calle estrecha no se convirtiera en un callejón sin salida?

Una posible respuesta es la combinación de cascabeles ruidosos, gritos y niños enviados por delante para asegurarse de que el paso estaba libre. Los arreos de caballo encontrados con la carreta de la Casa del Menandro incluían desde luego algunos cascabeles que habrían producido un ruido claramente perceptible, advirtiendo así de su llegada. Pero hay indicios de que en la ciudad había un sistema de calles de sentido único cuya fina finalidad era que los vehículos pudieran moverse libremente. La prueba la hemos obtenido gracias a uno de los esfuerzos más arduos de la arqueología pompeyana durante los últimos diez años aproximadamente, y gracias también a la perspicaz idea de que la forma exacta de las rodadas visibles en las calles y la posición concreta de las marcas producidas por la colisión de los vehículos con los pasaderos o con los bordillos en las esquinas, podrían decirnos qué sentido llevaba el tráfico en un determinado tramo de una calle.

Uno de los ejemplos más convincentes de este fenómeno lo tenemos en el sector noroeste de la ciudad, en la ruta que conduce de la Puerta de Herculano al Foro, donde la calle que en la actualidad llamamos Via Consolare se cruza con el estrecho Vico di Mercurio (plano 5). Aquí la combinación de las marcas de colisión en el lado suroriental del pasadero situado en medio del Vico di Mercurio y el dibujo exacto del roce en el bordillo de la parte norte indica que el tráfico proveniente del Vico di Mercurio venía del este y giraba mayoritariamente hacia el norte en la confluencia de la Via Consolare, que era de doble dirección. En otras palabras, el Vico di Mercurio era una calle de sentido único, en la que el

tráfico discurría de este a oeste. En la Via Consolare, los vehículos que quisieran girar a la izquierda en dirección este, habrían tenido que esperar hasta llegar a la espaciosa Via delle Terme, que era de doble dirección. Se han recogido evidencias similares que indican la existencia de claras distinciones también en las calles de la zona orientadas en sentido norte-sur: el tráfico del Vico di Modesto y del Vico del Labirinto iba hacia el norte, y el del Vico della Fullonica y el Vico del Fauno iba hacia el sur.

Yo dudo que el grado de sistematización del tráfico fuera tan rígido como los arqueólogos modernos más entusiastas pretenderían hacernos creer. Cuando afirman, basándose en los testimonios aparentemente conflictivos de algunos lugares, que el tráfico del Vico di Mercurio había ido en otro tiempo en sentido contrario y que experimentó «un cambio de dirección, dejando de ir hacia el este para dirigirse hacia el oeste», cuesta trabajo imaginar cómo habría podido llevarse a cabo semejante inversión.



PLANO 5. El sistema de direcciones en el noroeste de Pompeya: distribución hipotética de las calles de sentido único.

¿Quién la habría decidido? ¿Y cómo habría sido puesta en práctica la decisión? Las ciudades antiguas no tenían guardia urbana ni departamento de transportes. Tampoco hemos encontrado resto alguno de señales de

tráfico, en una ciudad en la que hay numerosísimos avisos públicos de otro tipo. No obstante, parece indudable que existía un modelo de dirección de la circulación que era respetado en general, aunque solo friera puesto en práctica debido al uso habitual. Siguiendo las rutas acordadas de antemano, los conductores de las carretas de Pompeya tenían más posibilidades de evitar un atasco absoluto que si se hubieran limitado a hacer sonar los cascabeles con la esperanza de no encontrarse con alguien enfrente al doblar una esquina.

LAS ACERAS: LO PÚBLICO Y LO PRIVADO

La acera constituía la frontera entre el mundo público de la calle y el mundo más privado que comenzaba al cruzar los umbrales de las casas y las tiendas, una «zona liminal», como dirían los antropólogos, entre el exterior y el interior. En las concurridas tabernas que daban a la calle, la acera proporcionaba un espacio extra a los clientes que «se agolpaban en la barra», o aguardaban turno para recoger la comida o la bebida para llevar. A los conductores de animales, que tenían que cargar y descargar o que simplemente deseaban hacer un alto, y a los visitantes de las grandes mansiones que llegaban a ellas montados a caballo, les proporcionaban postes o más bien agujeros muy útiles en los que atar sus caballerías. Por toda la ciudad, delante de las panaderías, los talleres, las tabernas y las tiendas, así como ante las entradas de las casas particulares, pueden encontrarse todavía pequeños orificios practicados en el borde mismo de la acera; en total se conocen centenares de ellos.

Estos agujeros, que traen de cabeza a los arqueólogos, se pensó en un tiempo que eran puntos de sujeción de colgaduras destinadas a dar sombra a los establecimientos situados tras ellas, idea derivada en parte de la práctica habitual en la Nápoles histórica, consistente en colocar toldos delante de las fachadas de los comercios. De ser así, las aceras se habrían convertido, al menos en los días de sol, en un verdadero bosque de telones y en un

sombrío túnel improvisado entre las tiendas y el bordillo. Es posible que así fuera. Pero una idea más sencilla, que además encaja mejor con la distribución de los agujeros, es pensar que eran los puntos en los que se ataban los animales (¿dónde iban a amarrarlos, si no?). Nos hablarían además de otra imagen desagradable de la vida callejera de Pompeya: los asnos de los transportistas, atados al borde de la acera de una calle estrecha, obligados a repartirse el espacio con los peatones para dejar vía libre a las carretas que apenas cabían en la calzada.

Con toldos o sin ellos, el sol debía de hacer a veces que las aceras de la ciudad resultaran insoportablemente calurosas, aunque la existencia de casas de dos pisos a uno y otro lado de la calle (sobre todo allí donde los pisos superiores formaban un saledizo) debía de dar más sombra que la que los turistas sofocados encuentran hoy día en las calles en ruinas. No es de extrañar, por tanto, que algunos vecinos tomaran medidas para evitarlo. Ante la fachada de algunas grandes mansiones se colocaban en otro tiempo toldos, que daban sombra no solo a los que entraban en la casa, sino también a los transeúntes. A veces se ponían poyos de piedra a uno y otro lado de la puerta de entrada, que se beneficiaban también de la sombra que proporcionaba el toldo. Exactamente quiénes debemos imaginar que se sentaban en ellos depende de la idea que tengamos de la mentalidad de las élites pompeyanas. Quizá fueran instalados, en parte al menos, como un acto de generosidad para la comunidad local: como un lugar de descanso para cualquiera. Sin embargo, puede que estuvieran pensados únicamente para los visitantes que aguardaban a ser admitidos en el interior de la casa. De hecho, no cuesta trabajo imaginarse al portero saliendo por las grandes puertas de una mansión para echar a la chusma que se había atrevido a sentarse en ellos sin permiso.

Paseando por la ciudad hoy día, podemos ver otros ejemplos diversos de cómo las fincas particulares y sus equipamientos aprovechaban abusivamente la acera. Algunos propietarios habían convertido la acera situada delante de su casa en una rampa para que las carretas pudieran acceder fácilmente a ella. Así, al menos, es como el huésped de una de las tabernas o posadas próximas a la Puerta de Herculano satisfacía las necesidades de sus clientes, permitiéndoles guardar sus vehículos,

pertenencias y mercancías en la seguridad del patio interior. Otros la utilizaban para construirse portales más monumentales de lo habitual. En una gran casa situada en el extremo de la Via dell'Abbondanza por el este, llamada en la actualidad la Villa (praedia) de Julia Félix, por el nombre de la que fuera en otro tiempo su dueña, se puso una pretenciosa escalinata de entrada, construida directamente sobre la acera. Un poco más arriba, en la misma calle, yendo hacia el Foro, la fachada de la casa de Epidio Rufo daba a una terraza extra, de más de un metro de altura, levantada encima de la acera, ya de por sí elevada, distanciando pomposamente la mansión de la vida callejera que se desarrollaba a sus pies. Pensando en unos fines más prácticos, los propietarios de la Casa de los Vetios colocaron en la vía pública una serie de bolardos a lo largo del muro lateral de la mansión. La calzada era estrecha y no había acera que hiciera las veces de barrera entre la casa y la calle. Debían de molestarles los desperfectos causados al pasar por las carretas conducidas de mala manera.

Algunos de esos abusos quizá contaran con permiso del consejo municipal o de los ediles. En el exterior del Anfiteatro se ha encontrado un puñado de anuncios pintados que indican que fueron los ediles quienes autorizaron a los vendedores callejeros a desarrollar sus actividades bajo los arcos del edificio y los que les habían asignado sus puestos: «Con permiso de los ediles. Licencia a Gayo Aninio Fortunato», etc., como parece decir el texto fragmentario latino ya casi borrado. Quizá los más acaudalados presentaran solicitudes similares a las autoridades. O quizá simplemente dieran por supuesto que tenían derecho a hacer lo que les diera la gana con las aceras situadas delante de su casa.

Puede que los vecinos tuvieran buenos motivos para pensar algo así, a juzgar por las elocuentes huellas que han quedado en las propias aceras. La mayoría de las aceras, antiguas y modernas, son mucho menos homogéneas de lo que suele observar el transeúnte distraído. Su superficie ha sido acabada en momentos distintos; han sufrido reparaciones que han dejado como si dijéramos parches, a menudo sin que a nadie le preocupe si encajan o no con los materiales circundantes. Y esto vale tanto para la antigua Pompeya como para la Londres moderna o para Nueva York. Pero si nos fijamos atentamente, comprobaremos que en Pompeya hay unas

discrepancias más sistemáticas. En algunas calles las aceras parecen haber sido construidas originalmente con materiales distintos (piedra volcánica, caliza o tufo) en los tramos correspondientes a las fachadas de las casas. En ciertos lugares hay incluso lastras incrustadas en la acera para marcar la división entre una finca (y su acera) y la siguiente.

La conclusión a la que debemos llegar es obvia. Aunque probablemente fueran planificadas por alguna autoridad municipal central, y aunque su anchura y su altura debieran ajustarse a un patrón acordado de antemano, algunas de esas aceras fueron sufragadas por los particulares, por los propietarios de cada casa, o por grupos de vecinos asociados, dejándose la elección del material que fuera a emplearse al criterio de los que al fin y al cabo iban a pagar la factura. Es lógico suponer que su mantenimiento fuera privatizado de modo parecido. Semejante idea se ve respaldada por una ley romana que casualmente se nos ha conservado (escrita en una plancha de bronce hallada en el sur de Italia) y que contiene, entre otras cosas, los reglamentos sobre el mantenimiento de las calzadas y las aceras de la propia ciudad de Roma. El principio básico era que cada vecino era responsable de la acera situada ante la fachada de su finca, y si no la mantenía en condiciones, los ediles podían contratar las obras de mantenimiento por su cuenta y luego cobrar las costas al vecino negligente. Curiosamente, los propietarios de las casas tenían en Roma una obligación adicional, asegurarse de que no se acumulaba agua que pudiera causar inconvenientes a la gente que pasaba por la calle. Así, pues, Pompeya no era la única que tenía problemas con los escapes.

LA GENTE DE LA CALLE

Hasta ahora las gentes de las calles de Pompeya han sido personajes un tanto oscuros. Hemos localizado las huellas que dejaron tras de sí: los grafitos en las paredes, las manos en las fuentes, o los desconchones y las muestras de deterioro dejados en los bordillos por las carretas. Pero no

hemos visto a los hombres, a las mujeres y a los niños cara a cara; no los hemos pillado en sus quehaceres diarios.

En efecto, podemos dar un paso adelante y acercarnos más a ellos gracias a una extraordinaria serie de pinturas halladas en la Villa de Julia Félix. En el momento de la erupción del Vesubio esta gran finca, con su impresionante entrada, de la que ya hemos hablado, ocupaba la totalidad de lo que en otro tiempo habían sido dos manzanas de una calle situada no lejos del Anfiteatro. Contenía varias unidades distintas: un establecimiento balneario regentado por particulares con fines comerciales, varios pisos de alquiler, tiendas, tabernas y comedores, un gran huerto y una casa particular de tamaño medio. Una gran sala del citado establecimiento (un atrio o patio interior, de más de 9 x 6 metros) estaba decorada con un friso pintado, a dos metros y medio de altura por encima del suelo, que, al parecer, mostraba escenas de la vida en el Foro de Pompeya. El friso en cuestión fue descubierto por los excavadores del siglo XVIII, que se llevaron al museo unos once metros de pinturas en pequeñas segmentos incompletos, dejando solo un par de fragmentos *in situ*. No sabemos lo que ocurrió con el resto, ni siquiera cuántas más pinturas había (la idea de que en otro tiempo se extendían por toda la sala es solo una conjetura). Pero es bastante verosímil suponer que la mayor parte de ellas fueron víctima de las burdas técnicas de excavación de la época.

Las pinturas están ahora medio borradas. Aun así, ofrecen una vívida imagen de lo que cabría esperar que fuera la vida en las calles de Pompeya, en particular si las combinamos con los grabados que de ellas se realizaron poco después de su descubrimiento, y gracias a los cuales podemos hacernos una idea de cómo eran las actualmente secciones más borrosas. Por supuesto no son estrictamente realistas. La arquitectura del fondo es una versión bastante tosca del pórtico del Foro, que tenía dos pisos (aunque la posición de las estatuas y su relación con las columnas encajan bastante bien con los restos conservados *in situ*). La bulliciosa actividad reinante por doquier excede casi con toda seguridad a la que habríamos encontrado en el día de mercado más ajetreado. No se trata de la vida cotidiana, sino una recreación de ella. Son escenas de las calles de Pompeya vistas

mentalmente por un pintor pompeyano: mendigos, vendedores ambulantes, escolares, comida rápida, señoras de compras, etc.



FIGURA 24. Este grabado del siglo XVIII conserva algunos detalles de las escenas de la vida en el Foro pintadas en el friso de la Villa de Julia Félix, actualmente borrados. Resulta interesante contemplar, detrás de los vendedores, el aspecto que habrían tenido las columnas actualmente desnudas del pórtico del Foro en el mundo antiguo: decoradas con guirnaldas colgantes y utilizadas para sujetar divisiones y puertas de carácter provisional.

En una de las secciones más detalladas (fig. 24) podemos vislumbrar a un par de vendedores callejeros en plena faena, entregados a su trabajo con distinto grado de industriosisdad. A la izquierda de la escena hay un ferretero dormitando. En su mesa tiene expuesto lo que parecen martillos y tenazas, que ha llevado al mercado en las cestas colocadas en el primer plano (¿o son vasijas de metal para la venta?). Ante él podemos ver un par de clientes: un muchacho con un viejo, que lleva la cesta de la compra al brazo. Hay negocio a la vista. Pero da la impresión de que el ferretero está echando un sueñecillo, y el hombre situado a sus espaldas tiene que darle una voz para que se despierte. A la derecha, un zapatero cubierto con una vistosa túnica roja se muestra mucho más activo ponderando la excelencia de su mercancía ante un grupo de cuatro mujeres, una de ellas con un niño en el regazo, sentadas en los bancos que el vendedor ha dispuesto para los

clientes. Tras él, aparece expuesta una gran cantidad de zapatos de un modo que dejó bastante perplejo a nuestro copista del siglo XVIII (los muestra como si estuvieran suspendidos en el aire) y que ahora resulta imposible discernir en el original. Lo más probable es que el comerciante hubiera colocado unos expositores apoyados en las columnas situadas detrás. El pórtico recorre todo el fondo de la escena, con guirnaldas suspendidas entre las columnas. A la derecha, detrás de una pareja de estatuas diminutas de hombres a caballo (dado el lugar que ocupan, probablemente peces gordos de la ciudad; si fueran emperadores se les habría asignado un emplazamiento más destacado), el intercolumnio está cerrado por una portezuela. Todo esto supone un magnífico antídoto contra la apariencia austera, sin el menor rastro de bullicio y de vida, que muestra hoy día el pórtico.

Disponemos de otras muchas viñetas con escenas de compraventa. En una sección (fig. 25), unas mujeres regatean con el comerciante el precio de una pieza de tela; un individuo (uno de los pocos personajes que vemos vestido con toga en toda la serie, aunque se trata de una toga roja, no blanca) está escogiendo una cacerola, mientras que su hijito aparece con la cesta de la compra en la mano; y un panadero despacha a una pareja de hombres lo que parece una cesta de panecillos. En otro lugar, a la sombra de un arco, un verdulero tiene una magnífica colección de higos a la venta, mientras que un vendedor de comida ha montado un hornillo y está ocupado en despachar alguna bebida caliente o golosina. Pero el pintor no nos muestra solo actividades comerciales. Hay también algún apunte de la vida de los humildes (fig. 26): una señora elegantemente vestida, acompañada de un chico o un esclavo, parece prestar ayuda a un menesteroso, dando limosna a un mendigo harapiento con un perro a su lado. Y podemos vislumbrar algo de lo que debía de ser el tráfico de Pompeya en la figura de unas mulas y un carro (fig. 27). Teniendo en cuenta que, como hemos visto, el Foro era una zona peatonal, ¿constituye la presencia de la carreta una licencia artística? ¿O había alguna forma —tal vez mediante la colocación de rampas sobre los escalones— de permitir que el tráfico rodado accediera a la zona en determinadas ocasiones o a ciertas horas?



FIGURA 25. Compras y ventas. A la izquierda, una pareja de mujeres regatea el precio de una pieza de tela. A la derecha, un hombre, que ha salido de compras con su hijo, en el momento de adquirir una olla.

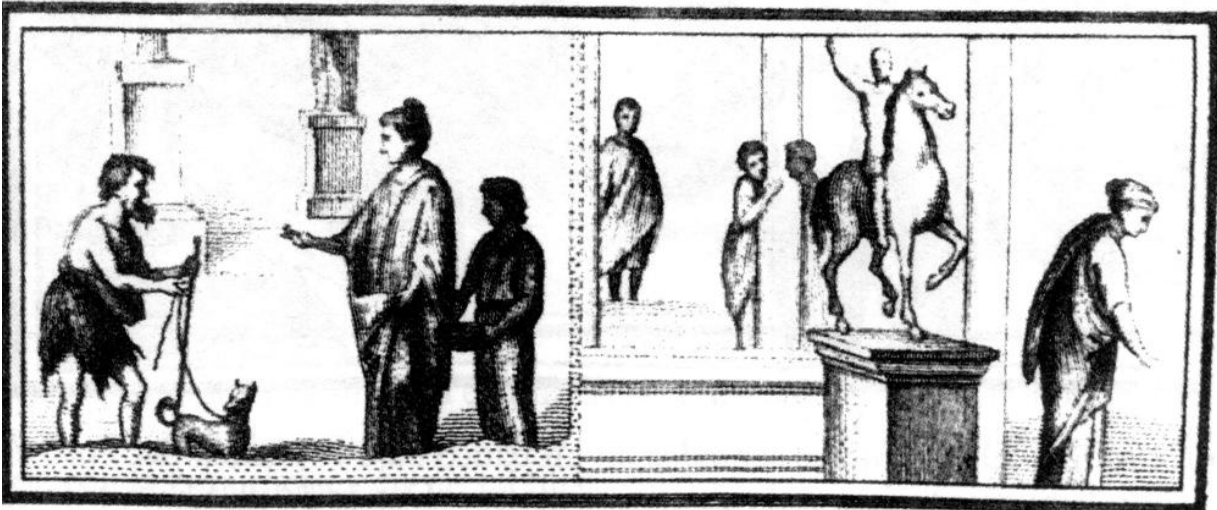


FIGURA 26. Una señora da una limosna a un mendigo harapiento (con perro), mientras al fondo una pareja de niños juega a perseguirse dando vueltas alrededor de una columna. En primer plano aparece una de las numerosas estatuas que decoraban el Foro.

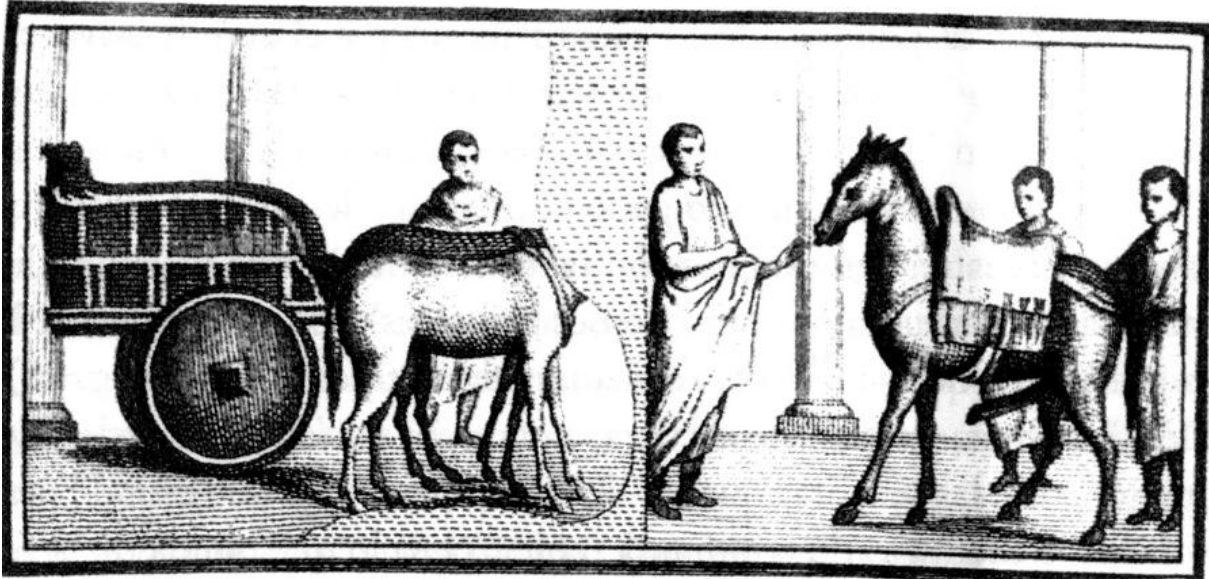


FIGURA 27. Medios de transporte. A la derecha, unos hombres colocan una pesada silla de montar sobre un asno o un mulo (nótese la ausencia de estribos). A la izquierda, podemos contemplar el tipo de carro que en otro tiempo recorría las calles de la ciudad.

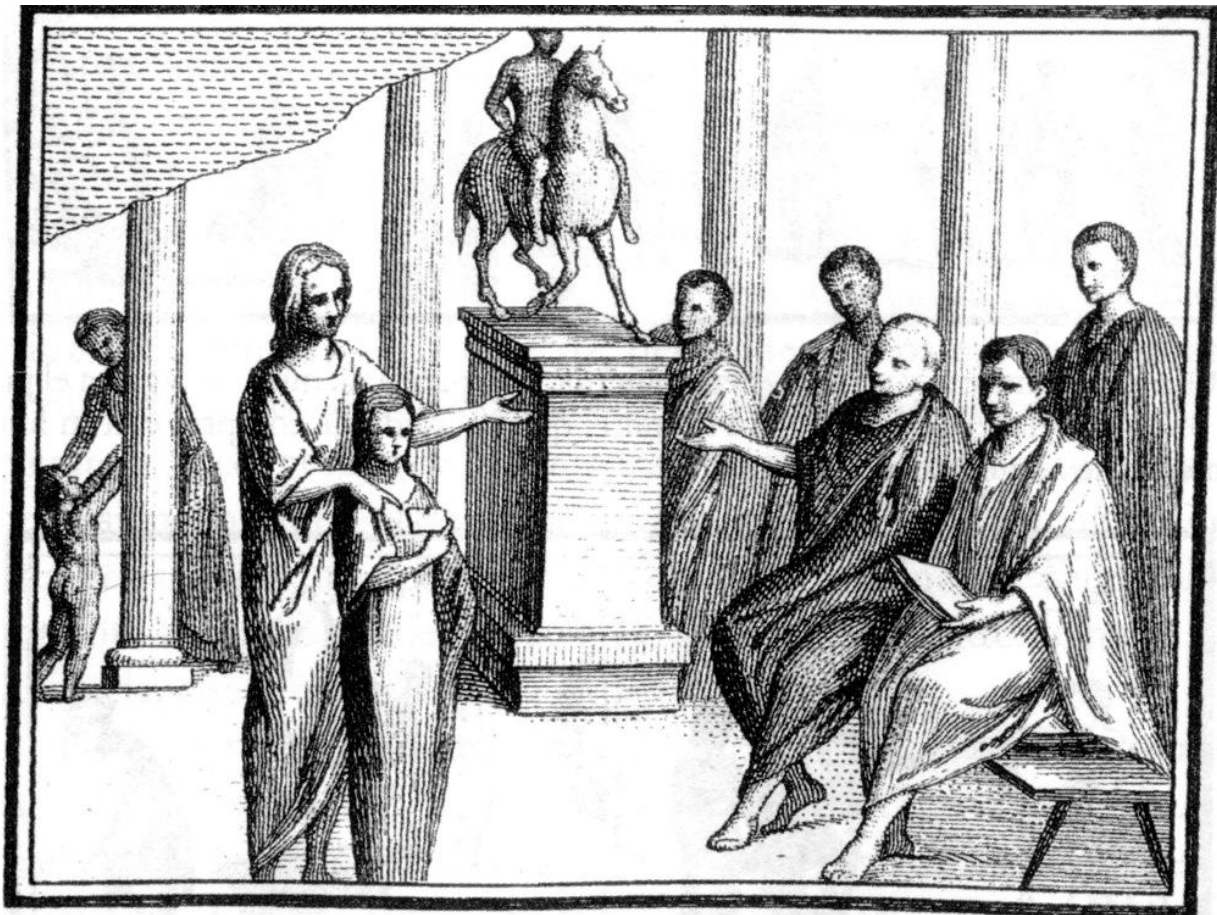


FIGURA 28. Dos hombres sentados en un banco bajo el pórtico del Foro están, probablemente, juzgando algún tipo de caso. Detrás de ellos hay otros tres hombres que contemplan la escena con cierto interés, pero al fondo vemos un episodio de carácter más doméstico: un pequeño pompeyano pide a su madre o a su niñera que lo coja en brazos.



FIGURA 29. Justicia sumaria en una escuela de Pompeya. Un alumno insolente recibe una paliza, mientras que el resto de la clase sigue haciendo sus deberes, con la vista clavada en sus tablillas.

También la política local desempeña un papel significativo en esta visión de la vida pompeyana. En una escena (lámina 7), unos hombres están leyendo un extenso aviso público, escrito en un tablón o en rollo que ha sido colgado entre los pedestales de otras tres estatuas ecuestres (en esta ocasión tal vez de miembros de la familia imperial, representados como héroes militares). En otro lugar da la impresión de que se está desarrollando algún tipo de juicio (fig. 28). Dos hombres, vestidos con toga, aparecen sentados, escuchando atentamente las palabras que les dirige un personaje que está de pie, a menudo identificado como una mujer, pero lo que queda

de la figura resulta demasiado ambiguo para poder determinar su sexo. El individuo en cuestión, hombre o mujer, está exponiendo un argumento y señala con el dedo a una tablilla que sostiene una niña situada delante de él. Es imposible afirmar si la niña es, como han pensado algunos, el motivo de la querrela (tal vez acerca de su tutela), o si la criatura es un mero soporte de la prueba que se está presentando. Al fondo podemos contemplar otra de esas omnipresentes estatuas ecuestres.

Pero la sección más llamativa representa una escena en una escuela pompeyana (fig. 29). Uno de los enigmas que plantea la ciudad ha sido determinar cómo y dónde recibían su educación los niños. Tenemos numerosísimos testimonios del conocimiento de la lectura y la escritura (incluso alfabetos garabateados en las paredes a la altura de un niño), pero —a pesar de las identificaciones de todo tipo que se han hecho, a cual menos plausible y excesivamente optimistas— no hay huella de que existiera una escuela como tal. Ello se debe a que los maestros romanos no ejercían su labor de forma regular en locales construidos al efecto, sino que se plantaban con sus alumnos en cualquier sitio que les pareciera conveniente, con tal de que hubiera espacio y una buena sombra. Un buen emplazamiento de este tipo lo tenemos en Pompeya en la gran explanada o campo de ejercitación (palaestra) existente junto al Anfiteatro. Pues fue allí, en una columna del pórtico, donde un maestro dejó una inscripción manifestando su gratitud a los que le habían pagado, y por ende su frustración por tener todavía algunas facturas pendientes de cobro: «Que los dioses concedan todo lo que deseen a los que me han pagado mis honorarios por mis enseñanzas». Algunos arqueólogos han conjeturado incluso que la serie de nombres y sumas de dinero garabateadas en esa misma columna era la lista de los recibos del pobre señor. Las pinturas de la Villa de Julia Félix muestran el desarrollo de una clase bajo el pórtico del Foro. Un hombre, cubierto con un manto y luciendo una barba apuntada, parece vigilar el trabajo de tres discípulos que estudian las tablillas que apoyan en sus rodillas. Otros alumnos o tal vez los acompañantes de los niños observan lo que sucede desde el pórtico. Lo que a nadie parece llamar la atención es la desagradable escena de la derecha. Vemos a un muchacho con la túnica levantada mostrando las nalgas (o tal vez lo han desnudado de

cintura para abajo; la pintura no está clara). Apoyado en la espalda de un chico, mientras otro lo sujeta fuertemente por los pies, está recibiendo una buena ración de latigazos. Da la impresión de que se trata de una modalidad de castigo particularmente brutal, incluso según los criterios más severos del pasado reciente, y la difícil postura del muchacho indefenso no viene más que a acentuar la crueldad del correctivo. Curiosamente, sin embargo, tal vez fuera esa la forma habitual de pegar a los escolares en el mundo antiguo. Un poema jocoso de Herodas, autor griego del siglo III a. C., describe los esfuerzos de una madre por reformar a un hijo suyo de mala índole, Cótabo, aficionado a descuidar los estudios y a dedicarse a los juegos de azar. La mujer acuerda con el maestro de escuela que propine al muchacho una paliza, y la descripción de los demás chicos levantando al desgraciado Cótabo sobre sus hombros recuerda curiosamente la escena que vemos aquí.

El friso, a pesar del estado borroso y fragmentario en que se encuentra en la actualidad, nos ofrece todo tipo de indicios preciosos acerca de cómo deberíamos empezar a repoblar el paisaje urbano de Pompeya: y no solo con hombres vestidos con togas blancas (en realidad aparecen poquísimas). Nos permite imaginar cómo eran los niños que asistían a clase, los mendigos que pedían limosna, las actividades de comerciantes y mercachifles de todo tipo, y los magistrados locales en el ejercicio de sus funciones. También las mujeres tienen un lugar destacado: caminan por la calle solas o con sus hijos, regatean, charlan, compran o incluso muestran ocasionalmente su generosidad con los menos afortunados. Y lo que es más, las pinturas nos hablan del colorido, el bullicio y los cachivaches de la vida urbana, que solemos olvidar cuando contemplamos hoy día las ruinas desnudas: los vestidos abigarrados, las mesas y los hornillos portátiles, las cestas de mimbre, las guirnaldas y las numerosísimas estatuas. Según ciertos cálculos, en la Roma de comienzos de la época imperial el número de seres humanos era superior al de estatuas solo en una proporción de dos a uno, lo que nos daría un total de casi medio millón de estatuas para una población de un millón de habitantes. En Pompeya no había una concentración semejante de esculturas. No obstante, la vida en el Foro se desarrollaba bajo la atenta mirada de unos hombres de bronce (o de

mármol), emperadores vivos o muertos, príncipes de la familia imperial, o próceres locales.

LA CIUDAD QUE NUNCA DUERME

En el año 6 a. C., el emperador Augusto tuvo que juzgar una apelación y dictar sentencia en un espinoso caso planteado por la ciudad griega de Cnido. Una pareja de ciudadanos de la localidad, Eubulo y Trífera, habían sufrido noche tras noche las molestias causadas por un grupo de gamberros que «asediaban» su casa. Finalmente, se le agotó la paciencia y mandaron a un esclavo que se deshiciera de ellos arrojando el contenido de un orinal sobre sus cabezas. Pero las cosas fueron de mal en peor: al esclavo se le escurrió el orinal y se le cayó, matando a uno de los sitiadores. Las autoridades de Cnido acordaron acusar a Eubulo y Trífera de homicidio, pero el emperador se puso de parte de los acusados, víctimas durante largo tiempo, según él, de un comportamiento antisocial.

La sentencia fue grabada en una inscripción y expuesta públicamente en una ciudad vecina; de ahí que hayamos tenido conocimiento del caso.

Al margen del acierto o el desacierto del fallo (y algunos estudiosos sospechan que Eubulo y Trífera quizá no fueran tan inocentes como los consideró el emperador), este caso nos ofrece uno de los pocos atisbos de que disponemos, aparte de las hipérboles poéticas de Juvenal acerca de la propia Roma, de cómo habría sido por la noche una ciudad antigua «corriente y moliente»: oscura, sin vigilancia, casi aterradora. ¿En qué medida lo eran también las calles de Pompeya cuando se ponía el sol?

Una imagen de Pompeya de noche nos mostraría incluso las calles principales oscuras casi como boca de lobo. Aunque los romanos se esforzaran terriblemente por iluminar su mundo durante las horas de oscuridad (como demuestran los millares de lámparas de aceite de bronce y de cerámica encontradas en Pompeya), el resultado de sus afanes era en el mejor de los casos desigual. La mayoría de la gente tenía que vivir

adaptándose al ritmo de la luz diurna, desde el amanecer hasta el ocaso. Las tabernas y figones servían a sus clientes durante la noche, iluminadas en parte mediante lámparas colgadas a la entrada, que permitían distinguir en algunos casos sus mercancías. En efecto, un cartel electoral — independientemente de que se trate o no de un ejemplo satírico de «antipropaganda»— ofrece el apoyo de «los que beben a altas horas de la noche» a cierto candidato a una magistratura: «Todos los que beben a altas horas de la noche apoyan a Marco Cerrinio Vetia para edil». Pero las grandes casas habrían tenido sus puertas cerradas a cal y canto y habrían mostrado al mundo exterior un muro sólido, liso y poco acogedor, salpicado solo de vez en cuando por alguna ventana diminuta. Las tiendas y los talleres también habrían estado cerrados, asegurados por tablones y postigos cuyas ranuras son todavía visibles en los umbrales, lo mismo que lo es a veces la impronta de la propia madera. Sin alumbrado público y con unas aceras sumamente desiguales, pasaderos irregulares y porquería a diestro y siniestro, los viandantes —provistos solo de un farol y de la luz que pudiera suministrar la luna— se lo habrían pensado mucho antes de arrostrar el peligro.

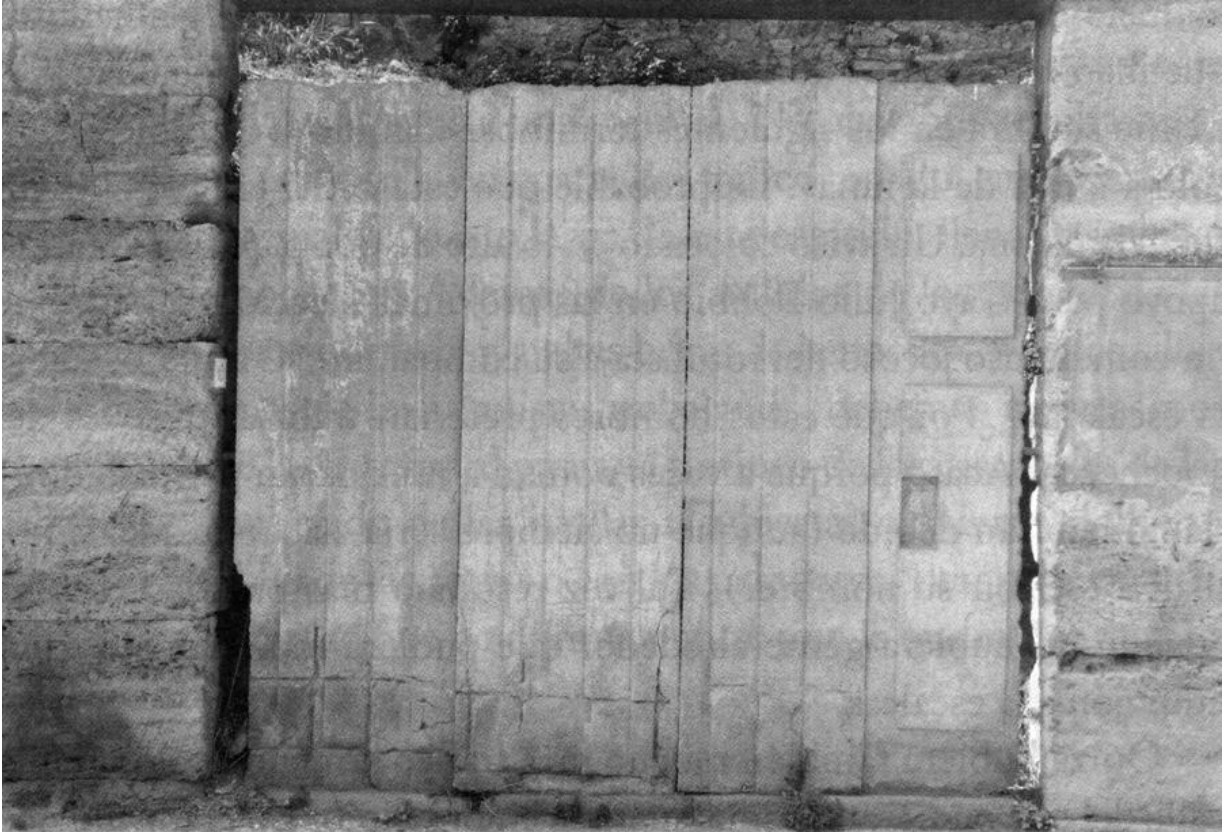


FIGURA 30. ¿Tiendas cerradas a cal y canto? Las amplias entradas de los comercios podían cerrarse mediante pesados tablones de madera. Este molde de yeso de un par de postigos de la Via dell'Abbondanza muestra cómo la pequeña sección de la derecha podía hacer de puertecilla de entrada cuando la tienda estaba cerrada.

Pero también por la noche había vida en la calle, y bastante más jaleo por la ciudad de lo que nos haría pensar la lúgubre oscuridad reinante. Además de los ladridos de los perros y de los rebuznos de los asnos, podía haber hombres trabajando. Es seguro, por ejemplo, que en ciertas ocasiones los escritores de letreros encargados de poner los anuncios de los próximos espectáculos de gladiadores que iban a celebrarse en el Anfiteatro, o los carteles electorales solicitando apoyo para tal o cual candidato a una magistratura, realizaban su labor por la noche. Uno de esos rotulistas, Emilio Céler, autor del anuncio de una serie de combates de treinta parejas de gladiadores que iban a celebrarse durante cinco días seguidos, firmó cuidadosamente su obra en los siguientes términos: «Emilio Céler lo escribió solo a la luz de la luna». Es probable que esta actividad solitaria no fuera la norma. Un aviso colocado en lo alto de una pared solicitando apoyo

para Gayo Julio Polibio en las próximas elecciones, contiene un comentario jocoso del rotulista a su compañero: «Farolero, sujeta la escalera». ¿Por qué estos hombres preferían trabajar después del anochecer? Acaso porque a veces ponían anuncios sin permiso donde no habrían debido (aunque no siempre sería así; ¿por qué, si no, iban a escribir su nombre?). Tal vez resultara más práctico escribir cuando no hubiera gente alrededor que pudiera molestar o dar un empujón a la escalera.

Quizá hubiera también mucho más tráfico armando ruido por la calle del que pudiéramos imaginarnos en principio. En el mismo documento que contiene la reglamentación relativa al mantenimiento de las aceras de Roma se encontraron también las normas acerca de la entrada del tráfico rodado en la capital. Aunque se indican excepciones de todo tipo (las carretas utilizadas en las obras de construcción de templos, las destinadas a retirar los escombros de las demoliciones de las obras públicas, o aquellas relacionadas con rituales importantes), el principio básico era que el transporte rodado quedaba excluido de la ciudad desde el amanecer hasta la hora décima, es decir, teniendo en cuenta que las horas de luz se dividían en doce, ello significa que estaba prohibido circular hasta última hora de la tarde o primera de la noche. En otras palabras, las horas de oscuridad eran el momento en el que era más probable encontrar carros por las calles de la capital. En efecto, aparte de las quejas por la caída de objetos y la presencia de atracadores, Juvenal habla con mucha dureza del ruido producido por el tráfico nocturno.

No podemos estar seguros de si esta normativa tenía aplicación también en Pompeya, ni de si la tenía exactamente en esos términos; aunque es lógico suponer que más o menos la tendría. Tampoco podemos estar seguros de con cuánto rigor habría sido aplicada. Una cosa es una ley, y otra muy distinta tener la voluntad de aplicarla o disponer de recursos para hacerlo. (Y recordemos que en el friso que representaba las actividades desarrolladas en el Foro, supuestamente a plena luz del día, aparecía una carreta). No obstante, resulta razonable suponer que una buena parte del tráfico rodado, cuya gestión y control hemos analizado a lo largo de este capítulo, llenara las calles a partir del anochecer. Además de los aullidos de los perros, de las parrandas de «los que beben a altas horas de la noche», y

de los silbidos y las bromas de los rotulistas trabajando, debemos imaginarnos el retumbar de las carretas al pasar, el tintineo de los cascabeles de las caballerías, y el ruido de las ruedas recubiertas de hierro al chocar contra el bordillo de las aceras o con los pasaderos. Pompeya era literalmente una ciudad que no dormía nunca; y en la que nunca reinaba el silencio.

CAPÍTULO III

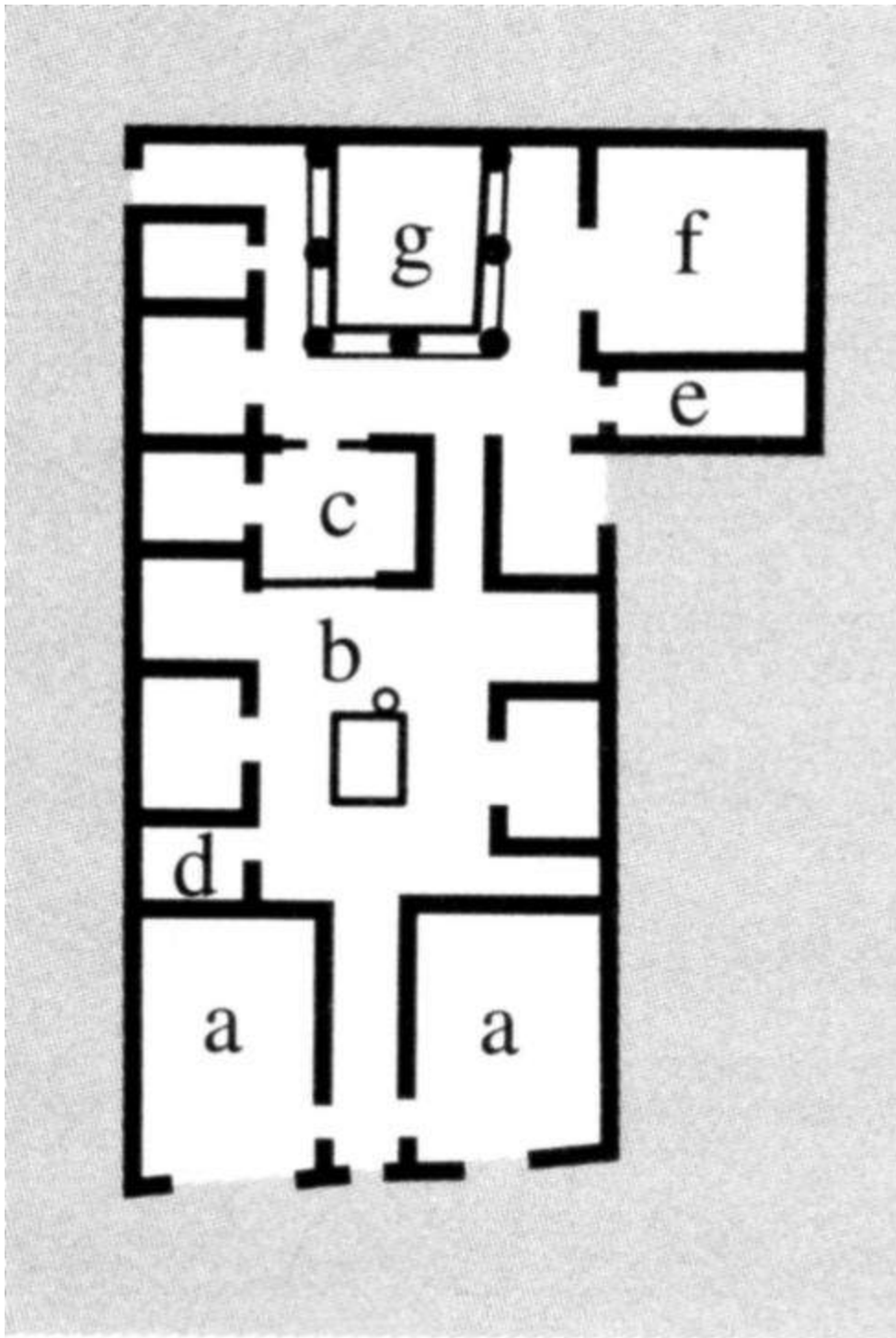
LA CASA Y EL HOGAR

LA CASA DEL POETA TRÁGICO

En Los últimos días de Pompeya, la novela de catástrofes de Edward Bulwer-Lytton aparecida en 1834 y convertida hoy día en todo clásico, una pareja de enamorados, Glauco e Íone, logra escapar de la ciudad condenada a la destrucción. En medio de la lluvia de desechos volcánicos, son conducidos a lugar seguro por una esclava ciega, acostumbrada a deambular por la ciudad en medio de las tinieblas. De manera trágica —pero muy conveniente para la trama de la obra, pues también ella está enamorada de Glauco—, la esclava perece ahogada, tras robar un único beso a su amado. Glauco e Íone, por su parte, se trasladan a Atenas, donde viven felizmente el resto de sus días, convertidos al cristianismo.

El atractivo de Los últimos días de Pompeya, uno de los libros más vendidos del siglo XIX, se debía en parte a la pintoresca historia de amor que contaba: el volcán era solo uno de los problemas de los enamorados: durante los días previos a la erupción tienen que hacer frente a numerosos obstáculos, desde las asechanzas de un malévolo sacerdote egipcio hasta un encarcelamiento injusto. Se debía en parte también a su mensaje moral, que

hablaba de la depravación del mundo pagano, de la que lograban salvarse Glauco e Íone. Pero una parte significativa de ese mismo encanto radicaba también en el vívido trasfondo arqueológico, fruto de una cuidadosa investigación, desde el Anfiteatro hasta las termas, el Foro o las casas particulares. Bulwer-Lytton se inspira en gran medida en el libro de *sir* William Gel Pompeiana, la primera guía completa de Pompeya publicada en inglés, y dedica incluso su novela a Gell.



20 metros



PLANO 6. La Casa del Poeta Trágico. Los visitantes entraban en la casa por una puerta flanqueada por dos tiendas (a), atravesaban un pasillo estrecho hasta el atrio (b), donde estaba la cabina del portero (d). Detrás del tablinum (c), con el mosaico de los actores ensayando (lámina 17), se encontraba el jardín (g), al cual daban un triclinium (f) y una cocina (e).

La casa del protagonista, Glauco, está inspirada en la Casa del Poeta Trágico, una propiedad pequeña, pero exquisitamente decorada, que fue descubierta en 1824 (plano 6). Se había hecho célebre rápidamente como visión idealizada de la vida doméstica de Pompeya y era descrita con todo detalle en la Pompeiana de Gel. Unos años más tarde —en parte, sin duda, debido a la ulterior fama que le proporcionaron Los últimos días de Pompeya—, se convirtió en modelo del «Patio Pompeyano» del Palacio de Cristal, el gran centro de recreo que mezclaba elementos de escaparate comercial y de museo, abierto a las afueras de Londres, en Sydenham, en 1854. Aquella reconstrucción supuso una extraña vida en el más allá para una casa enterrada por el Vesubio casi dos mil años antes. La Casa del Poeta Trágico fue reconstruida más o menos fielmente dentro del Palacio de Cristal, en primera instancia con la finalidad —de manera hartamente adecuada, dada su imagen doméstica— de que hiciera las veces de salón de té para los visitantes. A la hora de la verdad, se cambiaron los planes y el único visitante que oficialmente se sentó en ella a tomar el té fue la reina Victoria. En Francia conoció una imitación decimonónica más exclusivista desde el punto de vista social. El diseño del interior de la mansión de la Rue Montaigne de París, en la que el príncipe Jérôme Napoleón y sus aristocráticos amigos se divertían disfrazándose con togas y fingiendo ser romanos, se basó también en la Casa del Poeta Trágico.

Los restos originales de esta casa se encuentran en el extremo noroeste de Pompeya, entre la Puerta de Herculano y el Foro, justo enfrente de una de las principales termas de la ciudad, y muy cerca, apenas a dos manzanas, de la gran mansión llamada hoy día Casa del Fauno. El nombre que lleva desde que fue excavada se debe a uno de los frescos hallados en su interior, que entonces se creyó que representaba a un poeta trágico recitando su obra ante un grupo de oyentes (hoy día la pintura ha sido reinterpretada de manera muy distinta y se la identifica con una escena mítica en la que

Admeto y Alceste escuchan la lectura de un oráculo). La casa fue construida en la forma en que la vemos actualmente hacia finales del siglo I a. C. La decoración que se ha conservado, incluida la admirable serie de pinturas murales que representan escenas del mito y de la literatura griega, es algo posterior, fruto de una refacción llevada a cabo unos diez años antes aproximadamente de la erupción del Vesubio. Pocos años después de su descubrimiento, la mayoría de las escenas de carácter figurativo fueron arrancadas de la pared y trasladadas al Museo de Nápoles, dejando una serie de desagradables cicatrices en las paredes de la casa. Las pinturas que quedaron *in situ* —los dibujos que las rodeaban y el color de fondo de la pared— actualmente están medio borradas, a pesar de que en la década de 1830 se colocó un tejado para protegerlas de la intemperie. La impresión que causa el conjunto en la actualidad es evidentemente menos formidable que la que provocó en el momento de su hallazgo. Dicho esto, podemos, no obstante, reconstruir con bastante seguridad la apariencia y la organización de la casa en la Antigüedad, y vislumbrar de algún modo la formidable impresión que debió de causar a sus visitantes del siglo XIX.

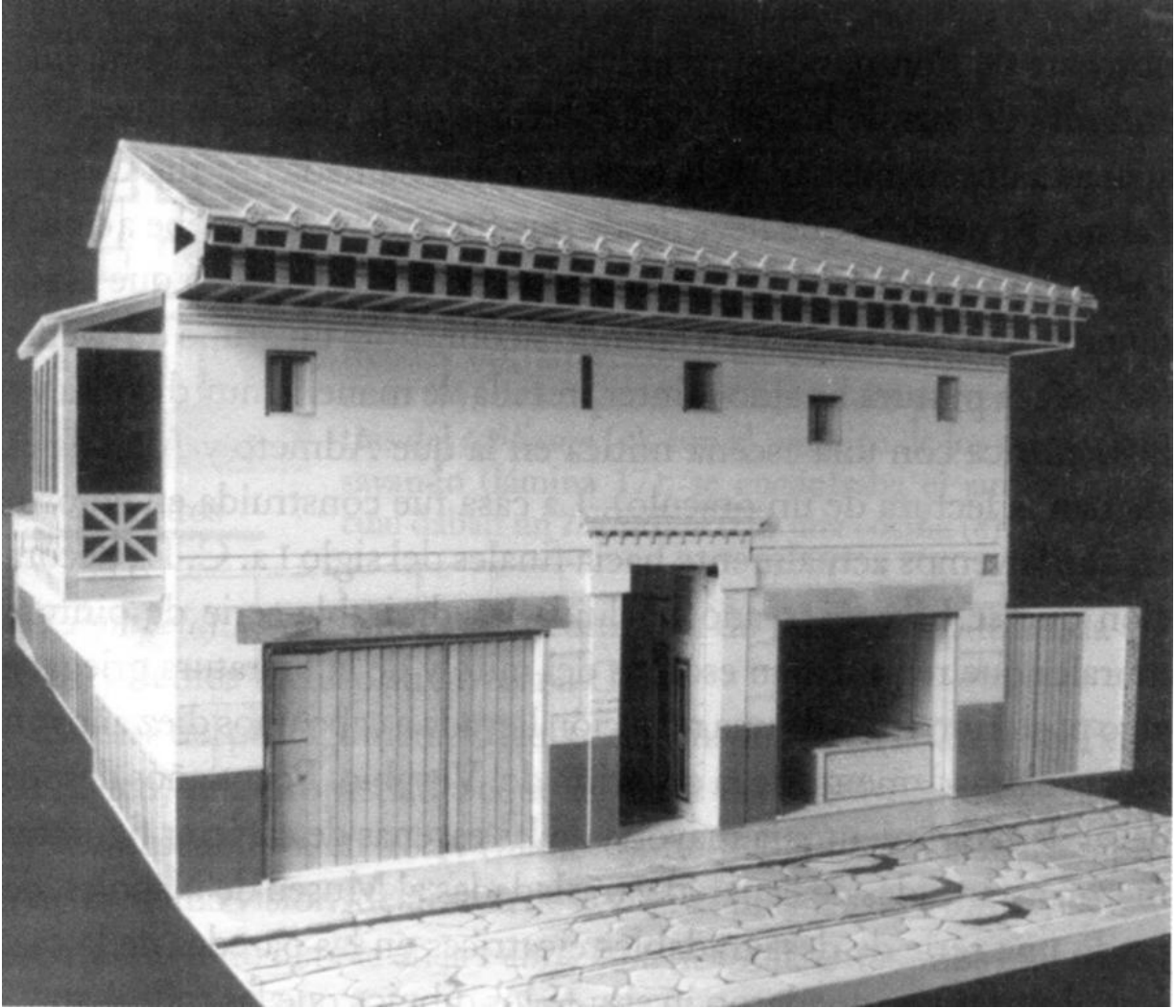


FIGURA 31. Reconstrucción del exterior de la Casa del Poeta Trágico. El hecho de que una de las tiendas esté cerrada y de que solo haya unas cuantas ventanas en el piso superior hace que su apariencia sea más bien sombría. El balcón saledizo que hay en el lateral era un elemento más habitual de la arquitectura pompeyana de lo que podemos imaginarnos en la actualidad; al estar hechos de madera, son pocos los que se han conservado.

La fachada de la casa que da a la calle principal (fig. 31) está dominada por un par de tiendas, situadas en un emplazamiento inmejorable para atraer a los clientes de las termas que había al otro lado de la calle (de hecho, en este punto de la calle hay un pasadero estratégicamente colocado). No sabemos lo que se vendía exactamente en ellas. En la de la izquierda se encontraron algunas joyas valiosas, unos pendientes, pulseras, collares y anillos de oro y perlas. Pero no bastan para demostrar, como han sugerido

algunos arqueólogos, que era una joyería de alto *standing* (al fin y al cabo, los citados objetos podrían ser el contenido de un estuche que no ha llegado a nuestras manos). Tenía pocas ventanas, y las que había eran pequeñas y estaban situadas en el piso superior, muy por encima del nivel de la vista. Pero entre una tienda y otra estaba la elegante entrada de la casa, de más de tres metros de altura, provista de doble puerta (como podemos deducir de los agujeros de los pivotes existentes a uno y otro lado del umbral). A la izquierda del portal unos rotulistas habían pintado en el marco de la puerta un anuncio de apoyo a Marco Holconio, que presentaba su candidatura al cargo de edil, y a Gayo Gavinio. Presumiblemente ambos anuncios fueron puestos a instancias del propietario de la finca, o al menos con su permiso; de no ser así, habría resultado demasiado descarado utilizar el marco de la puerta de la casa de un particular.

Las puertas propiamente dichas no se han conservado, pero en otras casas ha sido posible ocasionalmente fabricar un molde utilizando la misma técnica empleada para los cuerpos de las víctimas, es decir rellenando con yeso el hueco dejado por la materia en descomposición. De ese modo podemos hacernos una impresión no simplemente persuasiva, sino muy vívida, de la gran barrera de madera, con guarniciones de metal y clavos de bronce, que separaba la mansión del mundo exterior. Puede que no hubiera necesidad práctica de unas puertas de semejante tamaño, solidez y esplendor. Su finalidad era causar un impacto visual en los visitantes y transeúntes: habrían constituido tanto un alarde simbólico como una barrera física.



FIGURA 32. A la entrada de la Casa del Poeta Trágico, marcada aquí por las barras de la puerta, se hallaba este mosaico representando un perro guardián con las palabras CAVE CANEM. El agujero

redondo que puede verse en el centro es un sumidero para la recogida del agua, problema que los pompeyanos siempre tuvieron muy en cuenta.

No era, desde luego, que las puertas estuvieran siempre cerradas. Por la noche, separarían con toda seguridad la mansión y sus actividades del mundo de la calle. Durante el día, quizá estuvieran la mayor parte del tiempo abiertas, permitiendo contemplar el interior de la casa. De no ser así, el sentido de una de las imágenes más representativas de la Casa del Poeta Trágico se habría perdido. Pues directamente detrás del umbral y más allá del pequeño sumidero para recoger el exceso de agua que a veces habría llegado hasta la entrada procedente del interior de la casa, tenemos la imagen memorable en mosaico de un perro enseñando los dientes y dispuesto a lanzarse al ataque de no ser por la cadena que lo sujeta (fig. 32). Por si alguien no se hubiera enterado de su significado, la imagen va acompañada del letrero CAVE CANEM («Cuidado con el perro»). El mosaico solo habría sido visible si las puertas de la calle hubieran estado abiertas de par en par.

En Pompeya hay otros signos de advertencia parecidos, unos pintados y otros en mosaico, por no hablar del molde en yeso de un perro de verdad que pereció encadenado todavía a su poste. Petronio describe de hecho también uno en su novela el Satiricón, escrita durante el reinado del emperador Nerón. La mayor parte del libro se ha perdido o ha sobrevivido solo en fragmentos, pero la sección más célebre y mejor conservada se desarrolla en una ciudad cerca del golfo de Nápoles y relata una cena dada por un liberto llamado Trimalción, hombre de una riqueza asombrosa, pero con un gusto a veces francamente grotesco. Cuando el narrador de la novela y sus amigos llegan a la puerta de la casa de Trimalción, lo primero que ven es un anuncio colgado junto a la entrada: «Todo esclavo que salga a la calle sin permiso del dueño recibirá cien latigazos» (no está mal el detalle si se tiene en cuenta que proviene de un individuo que también había sido esclavo). Luego pasan ante el portero, vestido con pomposo uniforme verde puerro y cinturón rojo cereza, que vigila la entrada pelando guisantes en una fuente de plata; y sobre el dintel de la puerta, una urraca encerrada en una jaula de oro saluda con su graznido a los que entran. Pero el verdadero susto viene después: «En medio de mi asombro ante tantas maravillas», dice el

narrador, «me caí de espaldas y por poco me rompo las piernas. Pues, a la izquierda, al entrar y a corta distancia de la cabina del portero, había un perro descomunal, atado con una cadena: era una pintura sobre la pared; y encima, en letras capitales, se leía: CAVE CANEM (“Cuidado con el perro”)). Por un instante, el narrador toma la imagen del perro por el perro de verdad, la primera de las numerosas ocasiones que se presentan a lo largo del banquete de Trimalción en las que los invitados no saben si dar realmente crédito a su ojos.

Resultaría peligroso tomar demasiado al pie de la letra la fantástica novela de Petronio como guía de lo que era la vida cotidiana en la antigua Pompeya. Pero aquí nos muestra un indicio de cómo deberíamos reconstruir la escena de la entrada en la Casa del Poeta Trágico. La puerta es muy probable que estuviera abierta durante la mayor parte del día. Pero la seguridad no se habría dejado al cargo de un perro guardián de mosaico, por terrible o realista que pudiera parecer, ni siquiera del perro de carne y hueso representado por la imagen (como el que luego introduce Trimalción en su banquete, con el escandaloso resultado que cabría prever). Casi con toda seguridad, algún portero, aunque vestido de manera más modesta que el de Trimalción, habría vigilado quién entraba y salía de la casa. De hecho, nada más entrar en ella hay una pequeña dependencia toscamente pavimentada, debajo de la escalera, que ha sido identificada provisionalmente con la garita del portero.

Los visitantes que pasaban el umbral de la puerta se encontraban en un pasillo, en otro tiempo pintado de vivos colores, aunque en la actualidad se conserva muy poco de esa preciada pintura. A uno y otro lado se abren sendas puertas estrechas que dan a las dos tiendas, lo que indica que fuera quien fuera el dueño de la casa, mantenía una estrecha relación con estos establecimientos comerciales; aunque no los atendiera él, probablemente fuera su propietario y se embolsara sus ganancias. O al menos eso es lo que se cree actualmente. Los primeros observadores se sintieron más confusos ante esta disposición de la casa. A falta de todo tipo de instalaciones fijas y accesorios evidentes, y pese a las espaciosas entradas típicas de los comercios, Gell se preguntaba si, en vez de ser tiendas, no se trataría de habitaciones de la servidumbre. Bulwer-Lytton tuvo una idea distinta.

Aquellos habitáculos estaban destinados, sugería el novelista, «a recibir a los visitantes que ni por su rango ni por su familiaridad con los dueños tenían derecho a ser admitidos» en el interior de la casa. Ideas todas muy brillantes, pero con toda certeza equivocadas.

Al final del pasillo se entra en la casa propiamente dicha, dispuesta en torno a dos patios abiertos (lámina 8). El primero de ellos, el atrio, se hallaba igualmente decorado con mucha profusión, incluyendo seis grandes pinturas murales con escenas de la mitología griega. En el centro, el tejado estaba abierto y debajo de la abertura del techo había un estanque destinado a recoger el agua de lluvia, que se almacenaba en un profundo aljibe. En el brocal del pozo podemos observar todavía las profundas marcas dejadas por las sogas con las que se tiraba de los pesados cubos para sacar el agua. Varias habitaciones, en su mayoría de proporciones más bien pequeñas, algunas decoradas con brillantes pinturas, daban directamente al atrio, mientras que a uno y otro lado había sendas escaleras que conducían al piso superior, independientemente de lo que hubiera en él. Detrás del atrio venía un jardín, flanqueado en tres de sus lados por un pórtico bien sombreado (de ahí el nombre de este tipo de patio, «peristilo», que significa «rodeado de columnas»), con más habitaciones a su alrededor, incluida una cocina y una letrina. En una de las columnas se garabateó dos veces el nombre «Aninio», correspondiente al dueño de la casa, según han supuesto los arqueólogos; pero también habría podido corresponder perfectamente a un amigo, un pariente, o a un huésped aburrido con tiempo que perder, o ser sencillamente el nombre del enamorado de quien lo escribió cariñosamente. La pared del fondo del peristilo albergaba un pequeño altar y continuaba con el tema del jardín al estar cubierta de pinturas de carácter ilusionista (en la actualidad borradas por completo) de enrejados y hojas (lámina 9). En la esquina del fondo había otra puerta que daba a un callejón lateral.

No sabemos qué se había plantado en este jardín ni qué se criaba en él (aunque se ha encontrado el caparazón de una tortuga, probablemente la mascota de los dueños de la casa). No obstante, ciertas técnicas modernas desarrolladas mucho después de 1824, como el análisis de las semillas y el polen, la excavación minuciosa de las cavidades de las raíces y la confección de moldes de yeso de las mismas, han permitido a los

arqueólogos reconstruir con bastante detalle los jardines de otras viviendas. En una de ellas, la Casa de Julio Polibio (donde aparecieron los restos de la joven embarazada; véase p. 18), se ha visto que el jardín —casi dos veces mayor que este— era más una especie de huerto y terreno silvestre a un tiempo que el elegante conjunto de macizos de flores formalmente distribuidos que a menudo nos imaginamos. En un espacio de unos 10 x 10 metros había cinco árboles grandes, entre ellos una higuera (a juzgar por la gran cantidad de higos carbonizados que se han descubierto), un olivo y diversos frutales, manzanos, cerezos o perales. Algunos eran tan grandes que necesitaron rodrigones para sujetar las ramas. Además eran bastante altos: los excavadores detectaron sobre la superficie del terreno la impronta de una escalera de ocho metros de altura que debió de ser utilizada para recoger los frutos. Pero, aun así, los propietarios de la casa habían plantado más especies. A la sombra de la enramada, crecían otros árboles más pequeños, arbustos y matorrales, y además había otros ocho árboles apuntalados (o al menos eso indica el tipo de los agujeros de los calvos) en la tapia oeste del jardín. Algunos fragmentos de terracota en torno a sus raíces demuestran que habían empezado siendo sembrados en grandes macetas y posteriormente trasplantados. Quizá fueran especies exóticas que necesitaran al principio una atención más cuidadosa, como por ejemplo el limonero. En general debía de ser una zona oscura y sombreada. Desde luego era lo bastante oscura y sombreada para crear un ambiente cómodo para el desarrollo de los helechos, cuyas esporas fueron encontradas en grandes cantidades en los bordes del jardín.

Otros jardines domésticos eran mucho más formales y decorativos. Unas cuantas puertas más allá de la Casa de Julio Polibio, ha sido desenterrado recientemente un peristilo con macizos de flores geométricos cuidadosamente distribuidos y divididos por senderos. Los parterres estaban rodeados de setos de juncos y estaban plantados según un esquema regular y cromático de arbustos de ciprés y rosales, junto con otras plantas y flores ornamentales en los bordes (entre ellas, a juzgar por los restos de polen, artemisias y claveles). La tapia del jardín estaba cubierta de parras, y había gran cantidad de helechos junto a los canales abiertos que recogían el agua de lluvia del tejado, por no hablar de la presencia de ortigas y acederas,

hierbas espontáneas tan habituales entonces como en la actualidad. Las numerosas conchas de berberechos encontradas en el jardín han favorecido la caprichosa idea de que los habitantes de la casa quizá pasearan por su jardín comiendo esta golosina; pero tal vez se tratara solo de un lugar idóneo para arrojar las conchas, sin necesidad de dar paseos por el jardín para hacerlo.

Fuera cual fuese el tipo al que perteneciera el jardín de la Casa del Poeta Trágico (no sabemos nada de él, aparte de la tortuga y de ciertos elementos añadidos a las columnas que indican que, al menos en un lado, estaba rodeado de un seto), Bulwer-Lytton veía la finca como la residencia de un soltero decimonónico, y por lo tanto ideal para un joven soltero como Glauco. El novelista abrigaba algunas dudas con respecto al refinamiento de la pintura mural pompeyana en general: «La pureza del gusto de los pompeyanos en materia de decoración es discutible», comentaba. Calculaba, no obstante, que las hermosas pinturas de esta mansión «no habrían desagradado a Rafael». En general, consideraba la casa «todo un modelo... para la mansión de “un soltero de Mayfair”», no solo por su ornamentación, sino también por las instalaciones recreativas con las que contaba. En efecto, una de las primeras escenas de la novela se desarrolla en el curso de un banquete celebrado por Glauco en el comedor de su casa con vistas al peristilo: una cena típicamente romana, a base de «higos, verduras frescas salpicadas de nieve, anchoas y huevos», y a continuación un cabrito asado bien tierno, todo ello regado con un vino de Quíos de excelente cosecha. El cabrito no había sido la primera opción del anfitrión: «Me habría gustado», dijo Glauco en tono melancólico, «haberlos proporcionado algunas ostras de Britania, pero los vientos, que tan crueles fueron con César, nos han prohibido disponer de ostras».

Al crear esta imagen de sofisticada *garçonnière* decimonónica, a Bulwer-Lytton se le olvida indicar a sus lectores que la cocina de la Casa del Poeta Trágico era, como la de la mayoría de las casas de Pompeya, incluso las mansiones más elegantes, pequeñísima y que difícilmente habría sido posible preparar en ella un succulento banquete. Tampoco menciona el autor el hecho de que la única letrina de la casa estaba situada en la cocina, o mejor dicho, «comunicada con» ella. Se trataba de nuevo de una

distribución habitual de las habitaciones, pues permitía utilizar la letrina para eliminar los residuos de la cocina, por mucho que resulte escandalosa para las ideas de higiene propias del siglo XXI (aunque tal vez no resultara tan chocante al propio Bulwer-Lytton, pues la yuxtaposición del retrete y la cocina no era tan insólita en la Gran Bretaña del siglo XIX). El novelista también pasa por alto el hecho de que justo detrás de la tapia del fondo del jardín, que imagina profusamente adornado «de las flores más raras dispuestas en macetas de mármol blanco, colocadas sobre pedestales», había un taller de elaboración de paños o batán. Se trataba de una actividad bastante sucia, pues su principal ingrediente era la orina humana; de ahí el famoso impuesto del emperador Vespasiano sobre la orina, que presumiblemente fuera una tasa aplicada a la industria de los batanes. Era esta una actividad ruidosa y pestilente, de modo que en el elegante banquete de Glauco debió de haber un característico mal olor de fondo.

EL ARTE DE LA RECONSTRUCCIÓN

Las casas construidas alrededor de un atrio, provistas a veces de un peristilo adicional, constituyen casi la mitad del volumen de viviendas de Pompeya que se nos han conservado, en principio quizá unas quinientas fincas aproximadamente de un total de las entre 1200 y 1300 «unidades habitacionales» de la ciudad (este número incluye una tosca estimación de la parte que aún está sin excavar). Entre ellas hay desde pequeñas propiedades de apenas cuatro habitaciones asomadas a un atrio, hasta palacios exageradamente grandes como la Casa del Fauno, con sus dos atrios y sus dos peristilos. Pero la distribución de todas es lo bastante similar como para incluirlas en un mismo tipo. Es decir, a pesar de las diferencias de tamaño, de riqueza y de detalles, su trazado es hasta cierto punto previsible. Es más o menos lo que encontramos en las propiedades domésticas actuales: sea cual sea la idiosincrasia de su diseño, cabe esperar

que se pase de la calle al vestíbulo, y no al cuarto de baño; y que cuando una casa tiene dos plantas, que los dormitorios estén en el piso de arriba.

Bulwer-Lytton subrayaba lo familiar que resultaba la modernidad de la Casa del Poeta Trágico. Tras las abigarradas peculiaridades de la pintura, el diseño y la dieta de los romanos, el novelista veía una sociedad y una arquitectura que no estaban tan lejos de la suya, esto es la élite del Londres del siglo XIX. La mayoría de los arqueólogos modernos subrayaría justamente lo contrario: el enorme abismo existente no solo entre la apariencia de las casas pompeyanas que vemos actualmente en ruinas y el aspecto que habrían tenido a ojos de un visitante del siglo I d. C., sino también entre la idea de «casa y hogar» de los antiguos y la nuestra. Uno de los proyectos arqueológicos de mayor envergadura de los últimos años en Pompeya ha sido intentar entender qué aspecto habrían tenido en otro tiempo las casas y, a un nivel muy básico, cuál era su finalidad. Es casi inevitable que la presente obra tienda a concentrarse en las fincas más grandes y opulentas, en las que el mejor estado de conservación, así como la mayor variedad y cantidad de hallazgos y la mayor complejidad de su diseño, plantean mayores quebraderos de cabeza, pero también más esperanzas de poderlos resolver.

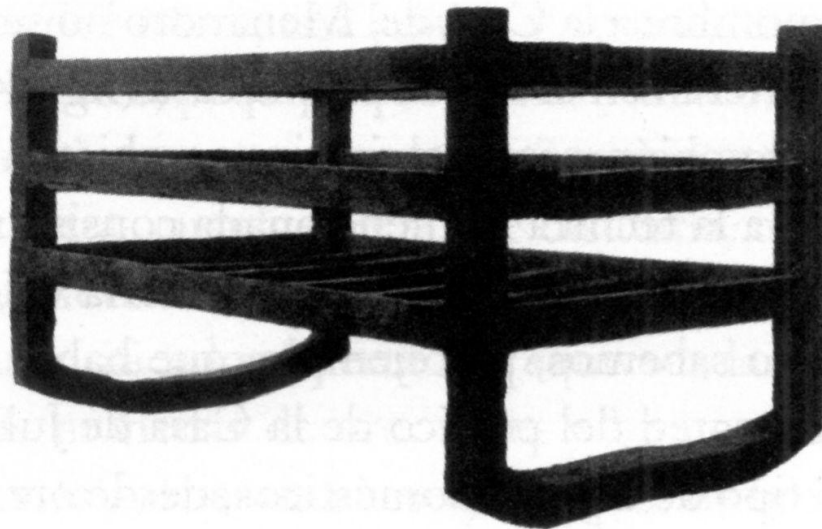


FIGURA 33. Esta cuna de madera procedente de la vecina Herculano nos permite hacernos una idea de cuáles eran los muebles que debían de llenar en otro tiempo las casas de Pompeya, donde el

material volcánico destruyó la mayor parte de la madera, dejando solo los goznes y las guarniciones de metal, que hoy día nos ayudan a reconstruir armarios, sillas, camas, etc.

Sería comprensible que quienes entran hoy día en cualquiera de las casas más suntuosas de Pompeya se imaginaran que los habitantes ricos de la ciudad del siglo I d. C. eran partidarios de una estética austera, sobria, incluso incómodamente vacía, semejante a la moderna. Pero, como sucede con el paisaje callejero, lo que vemos (o mejor dicho, lo que no vemos) hoy día puede inducir a error. Para empezar, casi todo el mobiliario existente en otro tiempo ha desaparecido, en buena parte sin dejar rastro. Muchos de los objetos más valiosos, entre los cuales quizá hubiera piezas de mobiliario muy apreciadas, fueron retirados por los propios pompeyanos, ya fueran los que emprendieron la fuga en los días anteriores al desastre final, o los saqueadores y ladrones que vinieron después. Además, a diferencia de lo sucedido en la vecina ciudad de Herculano, donde la distinta composición de los materiales volcánicos y el distinto tipo de flujo piroclástico permitieron la conservación de toda clase de muebles de madera carbonizados, en Pompeya solo han sobrevivido pequeños fragmentos de madera chamuscada. No obstante, aún podemos hacernos cierta idea de qué era lo que iba en cada sitio, y de qué aspecto tenía cada cosa, aparte de la singular mesa de mármol mencionada en otro momento.

Ello se debe en parte a las piezas descubiertas en Herculano, que no habrían sido muy distintas de las que hubiéramos podido encontrar en Pompeya, desde las camas a las mesas (fig. 33), y en un caso una mampara de madera, que podía abrirse o cerrarse y que se extendía de un lado a otro al fondo del atrio. Se debe también en parte a las representaciones de muebles que se conservan en las escenas pintadas en las paredes de las propias casas pompeyanas. La silla en la que aparece sentado el poeta griego Menandro en la célebre pintura que ha dado su nombre a la Casa del Menandro no sería muy distinta de las que estuvieran en uso en la propia casa (fig. 44). Pero a veces ha sido posible también reconstruir ciertos objetos de madera de Pompeya gracias a la técnica ya mencionada consistente en sacar un molde de las improntas que dejaron en la escoria volcánica solidificada. Así es como sabemos, por ejemplo, que había cinco armarios alineados en una pared del pórtico de la Casa de Julio Polibio, que

contenían todo tipo de objetos domésticos, desde orzas llenas de alimentos (uno de los armarios era de hecho una alacena) hasta la cristalería de la casa, lámparas, un sello de bronce, algunas cadenas igualmente de bronce, y un diente.

En otros casos podemos reconstruir la presencia de muebles a partir de otros rastros más vagos. Aún pueden verse, por ejemplo, los elementos necesarios para fijar los anaqueles en las paredes, como sucede en una de las habitaciones que dan al atrio de la Casa del Poeta Trágico, que debió de ser convertida en despensa después de ser elegantemente pintada para tener un uso más noble que ese. También ha sido posible recrear arcas y armarios a partir de los reveladores restos de bisagras de hueso y accesorios o cerraduras de bronce. Lo cierto es que a menudo esos elementos fueron pasados por alto o ignorados por los primeros excavadores; e incluso cuando fueron recogidos, la forma chapucero de llevar los registros del material arqueológico predominante hasta hace muy poco tiempo ha hecho que actualmente resulte muy difícil averiguar dónde fueron encontradas todas esas piezas (y lo mismo vale para muchos objetos «menores» o no tan menores). Poseemos, sin embargo, testimonios suficientes para poder afirmar que el atrio, por imponente y suntuoso que pueda parecer, hacía las veces también de gran sala de depósito o almacén.

En el atrio de la Casa de la Venus en Bikini, residencia relativamente pequeña cuyo nombre proviene de una estatuilla de Venus descubierta en ella, se encontraron en un rincón treinta y dos bisagras de hueso: era todo lo que quedaba de un gran armario de madera provisto de puertas. Se conservaba aún su contenido, una gran variedad de objetos y cachivaches del hogar totalmente corrientes: jarras y bandejas de bronce, una jofaina y un molde para hacer pasteles también de bronce, pequeñas botellitas y frascos de vidrio, un farol de bronce, un tintero y un compás, un espejo, un par de anillos de sello de bronce, otras cuantas piezas de bisutería, un huevo de mármol de colores, nueve dados y otros elementos de juego, algunos objetos de metal identificados (acertada o equivocadamente) como grilletes, y algunas monedas de oro, plata y bronce. En otro rincón, la presencia de más goznes de hueso y apliques de bronce indicaba la existencia de otro armario, que en esta ocasión contenía una serie de posesiones bastante más

preciadas: la estatuilla de Venus, un cisne de vidrio, un amorcillo de terracota, así como algunas joyas de cristal de roca, un bocado de caballo roto, un par de estrígilos (utilizados para «cepillarse» después de hacer ejercicio) y varios trocitos y piezas de hueso y de bronce, entre ellos dos pies de lámpara. Todo este amasijo de cosas quizá fuera en parte fruto de la huida precipitada de los habitantes de la casa y de su prisa por guardar sus objetos más valiosos con la esperanza acaso de un pronto regreso. Pero, en general, la impresión que tenemos es que estamos ante dos armarios domésticos normales y corrientes, que contienen, como todos conocemos por nuestros propios armarios, una mezcla de enseres domésticos de uso cotidiano perfectamente corrientes, fragmentos de cachivaches rotos que realmente deberían haber sido tirados a la basura, y un par de cosas valiosas puestas a buen recaudo.

Encontramos más de lo mismo en los atrios de otras casas. En uno había un armario cargado de loza y de cristalería, y entre otras cosas algunos frascos de vidrio con comida (a juzgar por la presencia de espinas de pescado). Otro contenía un par de cofres en cuyo interior había unos candelabros, así como ciertos elementos más mundanos del ajuar doméstico y algunas prendas de ropa (o al menos eso daría a entender la presencia de una hebilla), mientras que otro armario alto había sido utilizado para guardar la vajilla buena, de bronce, plata, vidrio y loza. Pero el atrio no era solo un espacio destinado a guardar las cosas de la casa. En cualquier vivienda que no estuviera conectada directamente con la red de aguas, el atrio contenía además el aljibe principal; cabría pues encontrar en él los cubos y las cuerdas necesarias para sacar el agua. Es más, los pesos de telar (utilizados para mantener tensas las hebras de hilo colocadas verticalmente) que suelen encontrarse en los atrios de las casas o en las habitaciones que dan a ellos, nos dicen casi con toda seguridad que el atrio era el sitio en el que habitualmente se colocaba el telar o los telares de la casa. No es de extrañar acaso que así fuera, dado que la producción de tejidos exigía una cantidad considerable de espacio, del que en todas las casas, excepto en las más grandes, se disponía solo en el atrio o en el peristilo.

El trabajo al telar requería además buena iluminación, que también cabía esperar que suministrara el atrio. Una de las cosas más difíciles de

recuperar es la mezcla de chillona luminosidad y sombría lobreguez que caracterizaba las casas pompeyanas de este tipo. En su inmensa mayoría estaban pintadas originalmente de vivos colores, que en muchos casos se han perdido hoy día, dando lugar literalmente a pálidas imitaciones de lo que fueron en otro tiempo: el rojo oscuro ha pasado a un rosa desvaído, y el amarillo brillante a un crema pastel. Y no era solo que las paredes estuvieran pintadas de colores. Aunque raramente se han conservado los techos originales, allí donde han sido reconstruidos (a fuerza de juntar de nuevo los trozos de estuco caídos y encontrados en el suelo), ha podido comprobarse que a veces estaban profusamente decorados y pintados de ricos colores. También habrían estado decoradas las columnas. Estas normalmente estaban pintadas solo de rojo, al menos hasta la mitad del fuste, pero en una casa extramuros, a corta distancia de la Puerta de Herculano, algunas columnas estaban cubiertas por completo de brillantes mosaicos, rasgo llamativo incluso según los parámetros de Pompeya, del que deriva el nombre dado actualmente a la finca, la «Villa de las Columnas de Mosaico». Como las calles de la ciudad, muchas casas de Pompeya habrían supuesto, según nuestros criterios habituales, toda una agresión al sentido de la vista.

Dicha agresión tal vez se viera mitigada por la oscuridad reinante en general. Pues aunque la luz del sol penetrara en el atrio a través de la abertura del tejado y en el peristilo, muchas otras habitaciones no dispondrían en absoluto de luz directa o tendrían de poca (aparte de la que pudiera llegarles de las fuentes interiores señaladas). Bien es cierto que estaban también las grandes casas de pisos situadas en la parte oeste de la ciudad, que sacaban el mayor partido posible a las vistas al mar de que disponían por medio de grandes ventanales, pero en la mayoría de los casos —como veíamos al hablar de las calles— las ventanas que daban al exterior eran pequeñas y escasas. Teniendo en cuenta estas limitaciones, los pompeyanos se esforzaban por dar la mayor cantidad de luz posible a los lugares oscuros. Cuando paseamos por las casas en ruinas podemos localizar aún algunos pequeños focos de luz u orificios practicados en las paredes por encima de las puertas, cuya finalidad era arrojar luz al interior de una estancia cuando la puerta estaba cerrada.

Y había literalmente miles de lámparas, de barro o de bronce, lisas y decoradas, de una mecha o de varias, colgadas, apoyadas en pies notablemente altos, o simplemente en el suelo o encima de las mesas. En general se alimentaban con aceite de oliva, aunque un análisis químico efectuado recientemente nos habla de un refinamiento bastante inesperado. En las lámparas de bronce se solía quemar aceite mezclado con sebo, pero en las de cerámica sin vidriar se quemaba aceite puro. ¿Se debe a que, al ser particularmente poroso, el barro habría absorbido con rapidez el desagradable olor del sebo? Estos elementos eran objetos domésticos de primera necesidad, y en lo que concierne a las lámparas de cerámica eran fabricados por la industria local (se ha localizado un taller de producción de lámparas, de pequeñas dimensiones, pero muy activo, no lejos del Anfiteatro). Hoy día tenemos estantes y estantes llenos de ejemplares de todo tipo en el Museo de Nápoles, entre ellas una de bronce en forma de pie calzado con sandalias (la mecha salía por el dedo gordo), y al menos una en forma de cabeza de negro, como la que se le cayó a la infortunada pareja de fugitivos de los que hablamos en la introducción. Solo en la Casa de Julio Polibio se encontraron más de setenta lámparas de cerámica, y una de bronce. Aun así, cuesta trabajo imaginar que las estancias laterales estuvieran bien iluminadas, según los parámetros modernos, y que por la noche la casa entera estuviera envuelta en algo que no fuera la oscuridad, y recibiese solo la luz que pudieran proporcionar la luna y las estrellas, un par de braseros (que además serían una fuente de calor) y el débil parpadeo de unas cuantas lámparas de pequeño tamaño.

Las diversas puertas, postigos y cortinas adosadas a casi todos los vanos aportarían también pequeñas modificaciones a la iluminación, y de paso a la intimidad. La disposición sin tabiques que muestran hoy día casi todas las casas pompeyanas no es del todo falsa. Como veremos, su estructura subrayaba en parte intencionadamente la visión despejada de la finca. Pero, al mismo tiempo, no había en esas casas prácticamente ni una sola abertura o vano de cualquier tipo que no se cerrara con una puerta o se tapara con una cortina si sus habitantes lo deseaban. Una vez que se está debidamente al tanto, resulta fácil descubrir las ranuras y los agujeros que sujetaban los accesorios de las puertas de las habitaciones que rodeaban el atrio y el

peristilo, o localizar huellas elocuentes de los enganches de las cortinas — indudablemente de brillantes colores— que habrían incrementado el abigarramiento de todo ese baturrillo de elementos. Donde no hubiera puertas propiamente dichas ni cortinas, deberíamos imaginarnos la presencia de mamparas, como la que se ha conservado en Herculano. En otro tiempo habría habido incluso setos, como en la Casa del Poeta Trágico, entre las columnas de lo que actualmente es un pórtico abierto. Muchas de las estancias que ahora vemos abiertas de par en par habrían podido convertirse en rincones privados y acogedores. Aunque la privacidad habría tenido un precio: la oscuridad.

De momento, va bien. Pero sigue en pie la incesante cuestión de qué era lo que ocurría en cada rincón de esas casas pompeyanas. Ya hemos echado un vistazo al atrio con sus armarios, sus telares y sus esclavos sacando agua del aljibe. Pero si hubiéramos entrado por la puerta principal, ¿qué habríamos visto que estaba haciéndose en otras habitaciones? O por decirlo de otro modo, ¿dónde comían, cocinaban, dormían o hacían sus necesidades los habitantes de la casa? ¿Y quiénes y cuántos eran esos «habitantes de la casa»?

Algunas actividades pueden localizarse con facilidad... o, por el contrario, brillan por su ausencia. Aparte de los baños privados existentes en algunas grandes mansiones, en las casas no había zonas destinadas a cuarto de baño ni a lavabo. Sin embargo, por mucho que la gente se limpiara las manos en las fuentes o se lavara la cara (o el pelo) en una jofaina llena de agua, el baño propiamente dicho era una actividad pública, que se desarrollaba en las diversas termas existentes en la ciudad. Incluso en las casas que disponían de conexión directa con la red de aguas, era muy poca el agua destinada en general al uso sanitario o doméstico. La mayor parte del agua que pasaba por las tuberías se reaprovechaba para las fuentes y para los jardines: el triunfo de la ingeniería romana daba a los ricos la posibilidad de hacer ostentación de su control de los elementos, pero no les incitaba a adoptar una actitud más firme frente a la higiene.

En cambio, los excusados son un elemento habitual de las casas pompeyanas y resultan fáciles de localizar. Cierta arqueólogo, eminente especialista en retretes, ha estudiado recientemente ciento noventa y cinco

ejemplos de este tipo de instalaciones, cifra que no incluye las que se han hundido desde que se iniciaran las excavaciones ni las que aparentemente siguen utilizando los visitantes «en apuros». Los retretes, casi siempre solo uno por casa (debemos imaginar que hacía las mismas funciones cualquier tipo de recipiente o de arbusto del jardín), se encontraban habitualmente en la cocina, como sucede en la Casa del Poeta Trágico. Solían estar en parte separados de la zona circundante por una mampara o tabique, pero en este caso sin que quede habitualmente el menor resto de puerta, indicio —lo mismo que las letrinas públicas de varios asientos encontradas en Pompeya y en otras ciudades— de que los romanos no tenían la misma obsesión que tenemos nosotros por la privacidad absoluta en esta esfera de la vida. La disposición no podía ser más simple: un asiento de madera sobre un agujero de desagüe, que solía desembocar en un pozo negro. Como los retretes no estaban conectados a la red principal de aguas, es de suponer que de vez en cuando se tiraba por el sumidero un cubo de agua o dos para facilitar el paso de los excrementos.

Esta imagen de unas instalaciones sanitarias bastante chapuceras (y definitivamente malolientes) suele completarse en la imaginación de los modernos con el recipiente destinado a la esponja provista de mango con la que, según se nos ha dicho siempre, los romanos se limpiaban el trasero. Es indudable que así lo hacían a veces. Pero las pruebas son más endebles de lo que a menudo se da a entender (y no van mucho más allá de la cruel anécdota contada por el tutor del emperador Nerón, el filósofo Séneca, acerca del prisionero germano que prefirió ahogarse metiéndose por la garganta la esponja del retrete antes que enfrentarse a las fieras en el circo). Puede que los pompeyanos improvisaran utilizando diversos materiales para esta tarea. Una interesante teoría dice que en una casa convertida en almacén de garum durante los últimos años de vida de la ciudad, las grandes hojas de la higuera situada en sus inmediaciones habrían podido hacer las veces de la esponja. Los nuevos testimonios proporcionados por un gran pozo negro hallado en la vecina Herculano indican que tal vez se utilizaran también tiras de tela.

Resulta asimismo bastante fácil identificar las cocinas y los comedores. O al menos eso ocurre en las casas más suntuosas. Es mucho más probable

que las casas de tamaño medio y las más pobres tuvieran una letrina y no una zona especialmente destinada a guisar, y menos aún a comer. Pero con la comida y su preparación empezamos a tener la sensación cada vez más clara de que en esas casas pompeyanas la función no se correspondía con las habitaciones con tanta precisión como nos gustaría imaginar.



FIGURA 34. El fogón de una cocina típicamente pequeña de la Casa de los Vetios. Las ollas y las cazuelas han sido colocadas ahí para hacer efecto; no fueron encontradas en esa posición.

Podemos localizar una cocina por la presencia de un fogón para guisar, y ocasionalmente también una pila fija de agua, e incluso más raramente por la existencia de una conexión directa con la red de aguas. Normalmente, como en la Casa del Poeta Trágico, solían ser locales bastante pequeños y

estrechos (fig. 34). Desde luego en ellas se llevaban a cabo ciertas actividades de cocina, y quizá se preparaban también en ellas los alimentos (sobre todo si pensamos que el retrete situado al lado servía también como basurero para tirar los desperdicios). Pero solo unas pocas eran lo bastante grandes como para dar cabida a todos los elementos necesarios para la preparación de un gran banquete. Debemos imaginarnos también que la carne se asaba en hornillos portátiles dispuestos en el peristilo, y que las operaciones de monda, limpieza de los animales, etcétera, etcétera, se llevaban a cabo en cualquier sitio en el que hubiera espacio suficiente, del mismo modo que vemos al portero de Trimalción entregado a la tarea de pelar guisantes en el portal. En cuanto al lavado de los cacharros, que es una de las principales actividades desarrolladas en una cocina moderna, solo podemos conjeturar cómo y dónde se lavaban y secaban en una casa pompeyana los platos, vasos, cuchillos y cucharas (no existían tenedores, que son una invención de la Edad Media).

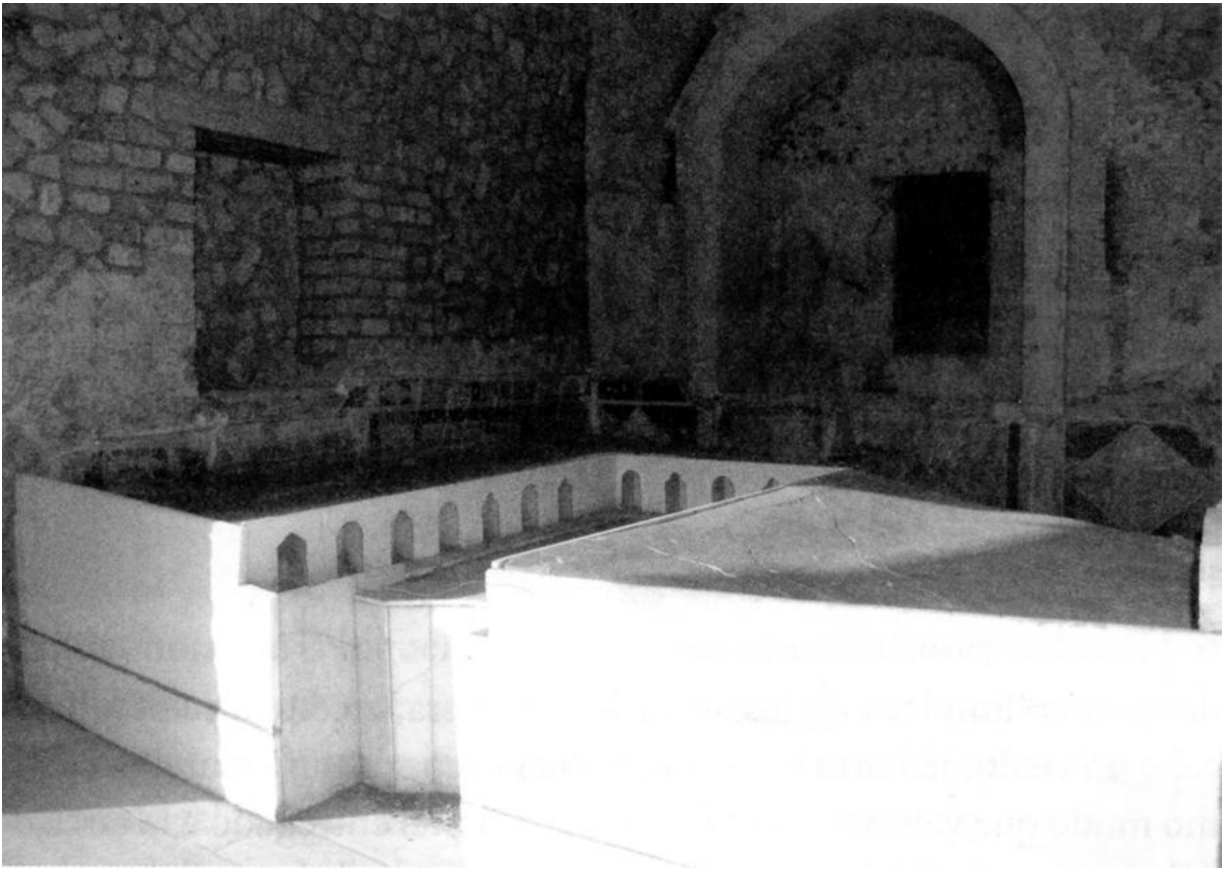


FIGURA 35. Un triclinium de ensueño. Los comensales yacían reclinados a uno y otro lado del agua, que caía del nicho abierto al fondo de la estancia en el estanque situado entre los lechos. Imaginémonos la escena al atardecer, con los comensales contemplando el jardín y escuchando el murmullo del agua, mientras las lámparas tal vez parpadearan en los pequeños orificios situados debajo de los lechos.

La comida y la cena tenían lugar también en cualquier sitio de la casa. Bien es verdad que, a diferencia de las cocinas —a menudo tan insignificantes que los visitantes modernos pueden perfectamente pasar ante ellas sin darse cuenta—, los comedores pueden resultar sumamente llamativos y algunos se cuentan entre las estancias más exquisitamente decoradas y elaboradas de la ciudad. La palabra latina para designar el comedor, triclinium, significa literalmente «tres lechos», circunstancia que refleja la disposición habitual del comedor convencional en el mundo romano, en el que los comensales estaban acostados en tres lechos distintos, a razón de tres personas por lecho. En Pompeya, los triclinia podían tener varias formas y encontrarse en varios puntos distintos de la casa. Algunos estaban provistos de lechos móviles de madera (de los cuales no ha quedado nada o solo se conservan vagas huellas de sus accesorios), mientras que otros disponían de lechos fijos de fábrica. Unos eran interiores, otros estaban en zonas ajardinadas más o menos al aire libre (los llamados «triclinia de verano», en el supuesto de que eran utilizados para cenar en las fragantes noches de los meses estivales del Mediterráneo).

Ninguno es tan elegante como la estancia en parte al aire libre que daba al jardín de la Casa del Brazalete de Oro (fig. 35). Tenía dos lechos fijos, revestidos de mármol blanco, situados frente a frente en dos de los extremos de la habitación. Pues, al fondo de la misma, donde habría tenido que estar el tercer lecho que le diera la característica forma de «U» propia del triclinio romano, había una curiosa instalación acuática o nymphaeum. Era un tramo de doce peldaños construido en un nicho de mosaicos de vidrio y de nácar, por los cuales caía en cascada o quizá, dicho de forma más realista, goteaba una corriente de agua, alimentada por la red pública. Desde la base de los peldaños el agua era canalizada hasta una taza que se levantaba en medio de los lechos del triclinio, y luego iba a parar a otro estanque o fuente situada en el extremo de la sala que daba al jardín. Se

trata de una disposición que encontramos en otras casas de Pompeya, por no hablar de otros lugares más importantes del mundo romano, y que debía de corresponder más o menos a la idea de «comedor paradisíaco» que tenían los romanos. Parece que para ellos no había placer mayor que comer oyendo como ruido de fondo el suave murmullo del agua, acompañado del parpadeo de la luz reflejada en los mosaicos. En la Casa del Brazalete de Oro, todos estos efectos habrían sido resaltados, en la oscuridad de la noche, por las lámparas dispuestas en la hilera de pequeños nichos que recorría la parte delantera de los lechos (aunque esos mismos nichos también habrían proporcionado un lugar muy cómodo en el que depositar la comida entre bocado y bocado).

Pero no todas las cenas eran formales. No tenemos la menor idea de con cuánta frecuencia se habrían celebrado cenas de ese estilo. Los especialistas modernos deducen que se trataba de un elemento habitual de la vida de los romanos: «la principal comida del día, la cena (equivalente a nuestra “cena”), la tomaban los romanos en el triclinio a última hora de la tarde», como podemos comprobar que afirman muchos manuales que tratan del mundo antiguo. En realidad, como sucede con muchas cosas que vemos escritas acerca de la vida social de Roma, se trata de una generalización excesiva basada en unas cuantas referencias aisladas que encontramos en escritores latinos de épocas diferentes, y luego reunidas como si reflejaran la norma. Lo cierto es que la mayoría de los habitantes de Pompeya rara vez cenaban formalmente reclinados en los lechos, si es que lo hacían en alguna ocasión; la mayoría de las casas carecían de triclinium. Incluso en las más ricas, que disponían no de uno, sino de varios triclinia a elegir, ese tipo de cena habría constituido un acto insólito. Desde luego no deberíamos imaginar que las otras comidas se tomaban de esa forma: independientemente de qué fuera lo que comieran los pompeyanos por la mañana al saltar de la cama, no hay ningún motivo para pensar que lo hicieran recostados en un triclinio.

Los alimentos debían de consumirse en todo tipo de lugares distintos de la casa. En las viviendas más pequeñas no habría habido mucho donde elegir: se comería donde se pudiera. En las casas más grandes, los esclavos quizá comieran lo que logran pillar mientras trabajaban, o sin que nadie

los viera en las dependencias de servicio; el portero probablemente lo hiciera en su garita. Otras personas quizá agarraran lo primero que tuvieran a mano para comer, o tal vez comieran sentadas en un banco en el peristilo, o arrimaran cualquier silla a una mesa en el atrio. Eso es desde luego lo que sugiere el tipo de hallazgos encontrados. Teniendo incluso en cuenta el previsible alboroto que se produciría antes y después de la erupción, lo cierto es que encontramos platos, copas y otras piezas de vajilla corrientes y molientes en todos los rincones de las casas de Pompeya. La impresión que sacamos es que la gente comía «a salto de mata».

Existe, pues, una curiosa contradicción en estas ricas mansiones pompeyanas. Por un lado nos hablan de una cultura de banquetes ociosos, con un lugar destinado específicamente a ellos, con elementos y equipos característicos. Pero junto a todo esto encontramos también una cultura mucho más próxima a la de las barbacoas o la comida rápida de nuestra época. Dicho con otras palabras, aun teniendo en cuenta la existencia de ciertas habitaciones destinadas a ejercer una función determinada, en las casas de Pompeya había mucha menos diferenciación del espacio y de las actividades que en las nuestras, con sus «dormitorios», «salas de estar», «cuartos de baño», etc., perfectamente delimitados. Como sucede con muchos elementos domésticos anteriores a nuestra época, la mayor parte de las habitaciones de la casa pompeyana eran polivalentes.

ARRIBA Y ABAJO

Este hecho queda todavía más claro cuando nos planteamos otras dos cuestiones estrechamente relacionadas. ¿Dónde dormía la gente? ¿Y qué sucedía arriba? Los pisos superiores constituyen uno de los misterios más intrigantes, cuando intentamos figurarnos qué aspecto habrían tenido originalmente estas casas y cómo habrían sido utilizadas. Sabemos que muchas fincas tenían un piso superior. A veces se accedía a él directamente desde la calle, y lo más probable es que se tratase de una vivienda de

alquiler. En el derecho romano la propiedad estaba directamente relacionada con el suelo, de modo que las viviendas del piso superior no habrían estado «ocupadas por el propietario». En otros casos, las escaleras arrancaban del interior de la casa. Así ocurre, por ejemplo, en la Casa del Poeta Trágico, aunque Bulwer-Lytton soslaya la cuestión: sus personajes nunca suben arriba.

¿Qué se habrían encontrado allí? Resulta particularmente difícil responder a esta pregunta pues en toda la ciudad es relativamente poco lo que se conserva de las estructuras superiores (cuando estas parecen intactas, suelen ser en gran medida restauraciones modernas). En ocasiones, se ha pensado que los objetos encontrados en las estancias del piso bajo proceden de los cuartos de arriba, y que habrían caído al suelo en el momento de la destrucción. Tal es casi con toda seguridad el caso de las famosas tablillas de cera del banquero pompeyano Lucio Cecilio Jocundo, lo que indica que en su mansión parte del piso de arriba era usado como archivo suplementario para guardar viejos documentos. No estamos muy seguros de cuán habitual era esta práctica.

La respuesta evidente, basada en nuestra propia experiencia, según la cual los pisos superiores están destinados a dormitorios, probablemente solo sea en parte correcta. Los principales habitantes de la casa habrían dormido abajo. A menudo encontramos huellas todavía visibles de camas o lechos empotrados en las pequeñas estancias que daban al atrio o al peristilo, y en otras habría habido muebles similares, pero no fijos, aunque ni unas ni otras habrían sido necesariamente «dormitorios» en el sentido estricto que damos hoy día al término, sino habitaciones en las que los lechos habrían hecho las veces de sofá y de cama a un tiempo, siendo utilizados de día y de noche. Es más probable que el piso superior fuera utilizado para que durmieran los esclavos de la casa, siempre y cuando estos no se acostaran en el suelo de la cocina, a la puerta del cuarto de su amo, o a los pies de su cama, o a veces, naturalmente, en su cama, teniendo en cuenta las obligaciones sexuales con las que cabe suponer que debían cumplir los esclavos en la Antigüedad. Otra teoría ve en el piso de arriba más habitaciones destinadas al equivalente de las casas de huéspedes antiguas, que habrían accedido a sus cuartos situados en el piso superior desde el interior de la propia casa,

usando tal vez no ya la pomposa entrada de la fachada principal, sino alguna de las puertas falsas que solían tener la mayoría de las viviendas. A decir verdad, lo que probablemente tengamos sea una mezcla de los tres usos: desván, dormitorios, y cuartos o apartamentos de alquiler.

En una casa relativamente pequeña (la Casa del Príncipe de Nápoles, así llamada por el aristócrata local que fue testigo de su excavación en la última década del siglo XIX), hay ni más ni menos que tres escaleras que conducen a las habitaciones del piso superior. Una arranca de la propia calle y presumiblemente daba acceso a una vivienda aparte de alquiler. Otra arranca del atrio y subiría en el mejor de los casos a unos cuantos cuartos sórdidos. Los arqueólogos que han estudiado más recientemente esta casa piensan que lo más probable es que fuera el dormitorio de un puñado de esclavos. También habrían podido ser perfectamente desvanes. Había otra escalera que salía de la cocina e iba a parar a una estancia bastante luminosa que daba al jardín. Quizá se tratara de otro piso de alquiler (¿pero un piso al que se habría tenido acceso a través de la cocina?), o más cuartos para los esclavos domésticos, o tal vez para los niños de la casa y sus cuidadores de condición servil. Con esta última opción se habría solucionado otro pequeño problema de Pompeya: ¿dónde dormían los niños? Aparte de una simple cuna de madera encontrada en Herculano (fig. 33), no tenemos ninguna prueba de que hubiera algún tipo de estancia que hiciese las funciones de dormitorio de los niños. Estos probablemente se acostaran con los adultos, ya fuera con sus padres o, lo que es más probable, con sus esclavos.

La cuestión aún más importante que plantean los pisos superiores es cómo habrían vivido tantas personas en una de esas casas, y —dejando a un lado los pisos que disponían de acceso independiente desde la calle—, qué clase de relación habrían tenido unas con otras. Las casas de Pompeya no estaban ocupadas por lo general simplemente por un matrimonio, sus hijos y un par de fieles criados. Todos los que hayan estudiado latín con el Cambridge Latin Course y su familia pompeyana (en parte) imaginaria, deberían quitarse de la cabeza la idea de Cecilio y Metela, su hijo Quinto, y sus esclavos Clemente y Grumión, el cocinero.

Los romanos acomodados vivían en el seno de una familia en sentido lato. Esta familia no era la mezcla más o menos vaga de parientes que vivían juntos, abuelos, tíos y tías, y una multitud de primos, y que solemos designar con ese término (mezcla que en cualquier caso es más una ficción nostálgica que una realidad histórica). Era más bien un hogar —o una residencia, como ha dicho acertadamente un estudioso— en sentido lato, formado más o menos por una «familia nuclear» y un amplio grupo de subordinados y subalternos. Entre estos había no solo esclavos (y en los hogares más ricos habría habido muchísimos), sino también libertos o antiguos esclavos.

A diferencia de lo que ocurría en el mundo griego, en Roma se concedía a menudo la libertad a los esclavos domésticos al cabo de largos años de servidumbre; se trataba de un acto de aparente generosidad por parte del amo, consecuencia de una mezcla de compasión humanitaria y de egoísmo económico, pues suponía ahorrar el gasto que comportaba la alimentación y manutención de los que ya no estaban en condiciones de trabajar, y de paso representaba un incentivo para que los demás siguieran siendo obedientes y trabajando con ahínco. El Trimalción de la novela representaba más bien una excepción entre los de su clase. La mayoría de los libertos permanecían ligados y obligados por varios conductos a sus antiguos dueños y a su familia, regentaban las tiendas y demás negocios del amo, y lo que es más, vivían en la misma casa, quizá ahora con sus propias mujeres y sus propios hijos. En efecto, la palabra latina familia no significa «familia» en el sentido que damos actualmente al término, sino el hogar en sentido lato, incluidos esclavos y libertos.

Así, pues, sumando la familia nuclear del propietario de la casa, los esclavos y los libertos, y a los huéspedes o inquilinos, ¿cuántas personas habrían residido en una vivienda como la Casa del Poeta Trágico? La verdad es que solo podemos hacer conjeturas. Una teoría dice que el número de camas podría ayudarnos a efectuar el cálculo. Pero aunque encontremos restos claros de una, no podemos estar seguros de cuántas personas la utilizaban de hecho para dormir o, como si dijéramos, a cuántas daba cabida. (Como es bien sabido, ni en Pompeya ni en Herculano se han encontrado «camas de matrimonio», aunque muchas parecen lo bastante

grandes para acoger a más de una persona, adultos o niños). Y el número de individuos que situemos en el piso superior o que imaginemos durmiendo acurrucados en el suelo es bastante imprevisible. Un cálculo reciente efectuado para la Casa del Poeta Trágico ofrece la cifra de unas cuarenta personas más o menos. En mi opinión, se trata de un número demasiado grande. Implica dar cabida a más de veintiocho personas en el piso de arriba y, si multiplicamos este número por las casas de toda la ciudad, daría una población total absolutamente improbable de unos 34.000 habitantes. No obstante, aun reduciendo ese número a la mitad, nos daría la imagen de una casa relativamente superpoblada, muy lejos de la idea de sofisticada *garçonnière* que tenía Bulwer-Lytton, con el considerable problema añadido que habría supuesto la existencia de un solo retrete.

Pero reconstruir las casas de Pompeya requiere mucho más que rellenar las lagunas dejadas por lo que se ha perdido, por satisfactorio que pueda resultar poblar de nuevo los atrios vacíos con sus armarios, sus telares, mamparas y cortinas, por no hablar de la extraña figura del esclavo durmiendo. Hay además otros asuntos más graves, como, por ejemplo, para qué servían las casas de Pompeya. A la hora de ponernos a reflexionar sobre el tema fijémonos en cómo presenta el sentido que tenía la casa el único estudio romano de la arquitectura doméstica que se nos ha conservado, y pensemos en qué medida puede ayudarnos a comprender las ruinas de Pompeya.

CASAS PARA EXHIBIR

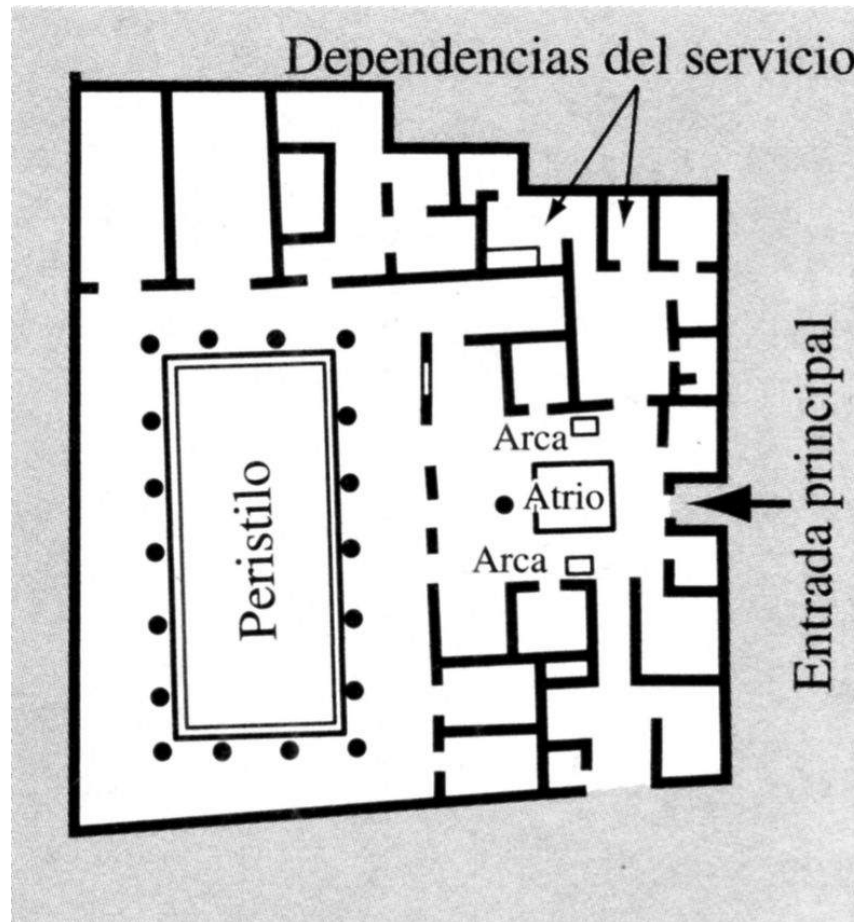
Tenemos una importante guía de la función social de la casa romana en el tratado De arquitectura de Vitruvio, escrito probablemente durante el reinado del emperador Augusto. A Vitruvio le interesan mucho los métodos de construcción, los edificios públicos, y la planificación urbana, pero en el libro sexto de su obra analiza la *domus* o «domicilio privado». De inmediato queda claro que para él no era «privado» en el sentido en el que

habitualmente entendemos el término. Para nosotros el concepto de «hogar» está decididamente separado del mundo de los negocios y la política; es el lugar al que uno va para librarse de las obligaciones y compromisos de la vida pública. En el estudio de Vitruvio, en cambio, la domus es tratada como un elemento de la imagen pública de su dueño, y constituye el telón de fondo ante el que este lleva al menos parte de su vida pública. La historia romana nos ofrece elocuentes ejemplos precisamente de ese tipo de identificación entre un personaje público y su residencia. Cuando Cicerón se ve obligado a marchar al destierro, su adversario hace demoler su casa (que el orador reconstruirá a su regreso). Poco antes del asesinato de Julio César, su esposa había soñado que la cornisa de su casa se derrumbaba.

Vitruvio reconoce que las diferentes zonas de la casa tienen diferentes funciones. Pero las distinciones que sugiere resultan de lo más sorprendentes. Por ejemplo, no da a entender que la casa está dividida en zonas para los hombres y zonas para las mujeres (como ocurría habitualmente en la Atenas clásica). Ni alude a ninguna división por edades: en el plano de la casa ideal de Vitruvio no hay «cuartos de los niños». Por el contrario, establece una distinción entre las zonas «comunes» de la casa, a las que los visitantes pueden entrar sin ser invitados, y las partes «reservadas», en las que las visitas solo se atreverían a entrar en caso de ser invitadas. Las zonas «comunes» incluyen los atrios, los vestíbulos y los peristilos; a las partes «reservadas» corresponden los cubicula (a pesar de sus ecos un tanto anticuados, «aposento» sería una traducción mejor que la que se le da habitualmente, «dormitorio»), los triclinia («comedores»), y los baños. Se trata casi, aunque no del todo, de una distinción entre zonas públicas y zonas privadas. No del todo porque —como ponen de manifiesto otros autores latinos— *intra cubiculum* pueden llevarse a cabo asuntos públicos de todo tipo, desde recitaciones y cenas hasta (en el caso de los emperadores) procesos judiciales. El *cubiculum* no era, como el dormitorio moderno, una habitación de la que están excluidas casi por completo las visitas, sino que además ni siquiera era utilizada principalmente para dormir. Era una estancia de entrada restringida a la que solo podía accederse por invitación.

Vitruvio subraya también la jerarquía social en el diseño de la casa. Los romanos de la élite, los que ostentaban cargos públicos y políticos, necesitaban las aparatosas zonas «comunes» de la casa. Los que ocupaban los estratos inferiores del espectro social podían prescindir de un vestíbulo suntuoso, de un atrio o un tablinum (como se llamaba la estancia relativamente grande situada a menudo, como en la Casa del Poeta Trágico, entre el atrio y el peristilo, y utilizada, cabe suponer, por el dueño de la casa). Por supuesto podían prescindir de ellos, pues no tenían que desempeñar papel cívico alguno, y carecían de subordinados, subalternos y clientes a los que recibir. Al contrario, a menudo eran ellos los que frecuentaban los vestíbulos, los atrios y los tablina de otros.

Esta teorización de Vitruvio no coincide exactamente con los testimonios que poseemos de Pompeya. Por ejemplo, los atrios no se limitan, como parece dar a entender el escritor, a las suntuosas casas destinadas a la ostentación, sino que podemos encontrarlos también en numerosos edificios muy pequeños. Y a menudo cuesta trabajo aplicar los nombres que utiliza Vitruvio para designar determinadas habitaciones a los restos que encontramos sobre el terreno (aunque los planos modernos suelen estar plagados de esta terminología latina). Vitruvio presenta un ideal de arquitectura romana al nivel más alto y más abstracto, y desde luego cuando escribía no pensaba en las casas de una pequeña ciudad del sur de Italia. No obstante, su concepción general del objetivo público de la domus puede ayudarnos a entender mejor al menos las casas más rimbombantes de Pompeya.



PLANO 7. La Casa de los Vetios. Un gran peristilo domina la mansión, y a él dan las estancias más lujosamente decoradas. Los visitantes que entraban en la casa podían contemplarlo más allá de las arcas que simbolizaban (y sin duda contenían literalmente) las riquezas de sus propietarios.

Al margen de que el portero le dejara entrar o no a uno (y estoy segura de que la idea de entrar en la casa completamente «sin invitación» es más teórica que real), los interiores de las casas estaban hechos para ser vistos. Por supuesto estaban cerrados y totalmente oscuros por la noche, e incluso de día la vista del corazón de la casa habría sido obstaculizada por mamparas, puertas interiores y cortinas. Pero todo esto no resta validez a la lógica que subyace a su estructura, esto es la puerta principal abierta debía ofrecer una vista cuidadosamente planeada del espacio interior. Al mirar al interior de la Casa del Poeta Trágico, por ejemplo, la vista del espectador sería atraída primero hacia la gran sala de exhibición situada entre el atrio y el peristilo (el tablinum de Vitruvio), y luego, a través del peristilo, directamente hacia el altar que había en la pared del fondo del jardín.

Quedaban fuera de la vista las zonas más «reservadas», como la gran sala que daba al peristilo, probablemente un comedor, así como las dependencias de servicio y la cocina.

En la Casa de los Vetios, se intentó lograr unos efectos más imaginativos en torno a un tema «priapeo» que a menudo ha despertado el interés de los visitantes modernos. En el vestíbulo de esta mansión se encuentra una de las imágenes más fotografiadas y reproducidas de las descubiertas en Pompeya: una pintura del dios Príapo, divino protector de la familia, pesando en una balanza su enorme falo contra una bolsa llena de dinero (fig. 36). La imagen tenía un significado más culto del que pueda creerse a primera vista, pues aparte de exhibir una orgullosa erección, la figura visualiza además sutilmente un juego de palabras entre los términos penis («pene») y pendere («pesar»). Pero esta no era la única imagen de este estilo que había en la casa. En la línea de visión del visitante antiguo es probable que este Príapo se asociara con otra imagen priapea. Mirando de frente desde la puerta de entrada, a través del atrio, hacia el peristilo y el jardín (en la Casa de los Vetios no había tablinum), llamaba la atención la gran estatua de mármol de una fuente que hacía juego con la imagen de la entrada, aunque en este caso el chiste estaba en que del pene en erección salía un chorro de agua a modo de surtidor. El mensaje de poder y prosperidad que llevaban implícito las imágenes se veía reforzado por la disposición del propio atrio. Ocupando un lugar destacado a uno y otro lado había dos grandes arcas de bronce (en las que se debían de guardar las riquezas frente a las que pesaba sus atributos el Príapo de la entrada). Fuera del campo directo de visión estaban las zonas más «reservadas» y las dependencias de servicio.



FIGURA 36. Imagen de exuberancia. Nada más cruzar el umbral de la Casa de los Vetios, el dios Príapo saluda al visitante pesando en una balanza su enorme falo frente a una bolsa de dinero.

Inspirándose una vez más en Vitruvio, que vinculaba el diseño de la casa con las jerarquías de la sociedad romana (y especialmente con las relaciones existentes entre los hombres de la élite y sus distintos subordinados), los arqueólogos han vuelto a imaginarse cómo se habría desarrollado un determinado rito social típicamente romano en este

escenario pompeyano. El ritual en cuestión es la *salutatio matutina*, en el curso de la cual «clientes» de todo tipo iban a ver a sus ricos patronos, para recibir favores o dinero en metálico a cambio de sus votos o de otros servicios más simbólicos (el deber de escoltarlo o simplemente su aplauso) destinados a engrandecer el prestigio del patrono. En la propia Roma tenemos numerosas quejas de esta situación desde el punto de vista del cliente en la poesía de Juvenal y Marcial, quienes —en su condición de subalternos relativamente adinerados— se quejarían ruidosamente, como es de suponer, de las indignidades que debían sufrir a cambio de una modesta limosna. «Me prometes tres denarios», se lamenta Marcial en un determinado momento, «y me ordenas que, al amanecer, monte guardia en tus atrios con la toga puesta, Baso. Después tengo que ir pegado a tu costado, caminar delante de tu litera, e ir contigo a casa de más o menos diez viudas». En Pompeya, resulta fácil imaginar cómo se habría desarrollado este rito social dentro de la *domus*: los clientes harían cola en la calle sentados en los poyos de piedra de la fachada, y luego, cuando se abrieran las puertas de la mansión a primera hora de la mañana, recorrerían el estrecho pasillo de la entrada hasta llegar al atrio, para esperar y hablar por turno con su patrono sentado orgullosamente en el *tablinum*, dispensándoles su favor o no, según de qué humor estuviera.

Con toda verosimilitud esta imagen es demasiado imponente y formal para lo que habría ocurrido en realidad en Pompeya. Aunque en Roma el ritual de la *salutatio matutina* era tan habitual y estaba tan estructurado como los poetas dan a entender (si bien yo tengo mis dudas al respecto), probablemente no habría podido ser igual en una ciudad pequeña. Además, debemos recordar que en Pompeya ese ritual se habría desarrollado en una habitación que hacía también las veces de principal cuarto de almacenamiento de la casa y en el que además habría habido un telar o dos. En vez de imaginar la *salutatio* interrumpida por el triquitraque de las mujeres al tejer y los esclavos sacando y metiendo cosas en los armarios, algunos arqueólogos han hablado de una especie de zonificación temporal. Según este modelo, el atrio era el territorio del dueño de la casa a primera hora de la mañana, y luego, cuando este abandonaba su domicilio para ir al Foro y dedicarse a otros asuntos públicos, pasaban a ocuparlo el resto de la

familia y los esclavos. Pero una vez más, dudo que las cosas estuvieran organizadas con tanta precisión.

Corremos también el riesgo de simplificar en exceso la dinámica social de las relaciones que estaban en juego, tanto en Roma como en Pompeya. La ansiedad y la humillación de los que aguardaban a ser admitidos a la presencia del patrono son una cosa. Cualquiera puede imaginarse lo que debía de ser esperar a exponer los propios problemas ante un pez gordo que podía decidir dispensar su ayuda o no (ya se trataba de conseguir un empleo para un hijo, de obtener un préstamo, o de hacer la vista gorda al pago de una renta). Pero también habría habido ansiedad por la otra parte. Pues en aquel mundo de estatus y exhibición, los patronos necesitaban a los clientes tanto como los clientes necesitaban a los patronos. Imaginémonos la ansiedad y la humillación de la otra parte, de un patrono instalado en el tablinum esperando a sus clientes, y que no se presentara ni uno solo.

No obstante, esos rituales de poder, dependencia y patrocinio contribuyen a revelar la lógica de la casa romana y su organización. Eran casas concebidas para la exhibición, y esa idea, aunque en forma diluida, se refleja incluso en las casas compuestas de unas cuantas estancias alrededor de un atrio.

PARA RICOS Y POBRES: NO «LA CASA POMPEYANA»

Estas casas construidas alrededor de un atrio y, a menudo, de un jardín en forma de peristilo se han convertido en estandarte del mundo doméstico de Pompeya. Hace tiempo que cautivaron la imaginación popular, en parte gracias a libros como *Los últimos días de Pompeya*, y en general de manera abreviada se les da la denominación de «la casa pompeyana», como si fueran la única modalidad de arquitectura doméstica existente en la ciudad. La realidad es que ese tipo de casas es uno de tantos. Esto es ya significativo. La propia variedad de casas existentes en Pompeya, en cuanto a dimensiones, tipos y suntuosidad, nos habla de las enormes diferencias de

riqueza que se daban en la ciudad. Esta situación contrasta claramente con la relativa homogeneidad del caserío de algunas ciudades griegas antiguas excavadas, en las que las diferencias entre ricos y pobres se hallaban cuando menos enmascaradas por la existencia de casas más o menos del mismo tamaño y del mismo tipo. En Pompeya existía un abismo enorme entre las casas provistas de atrio más grandes y más pequeñas, pero incluso estas últimas no habrían estado al alcance de muchos centenares de habitantes libres de la ciudad. Curiosamente, bastantes esclavos, aunque se vieran relegados a minúsculas buhardillas, vivían en condiciones y en ambientes que habrían sido la envidia de algunos pobres de condición libre. Así, pues, ¿dónde vivían los pobres? Eso depende un poco de lo que entendamos por «pobres» y de cuán pobres fueran estos. Una teoría especialmente siniestra dice que si por «pobreza» entendemos «indigencia», había muy pocos pobres en el mundo antiguo, por la sencilla razón de que la indigencia era el primer paso en el veloz camino hacia la muerte. Los «pobres» debían de contar con unos medios de subsistencia razonablemente seguros que les permitieran sobrevivir, por medio del comercio o del desempeño de algún oficio, o a través de las relaciones mantenidas con las casas de los ricos. Los que no tenían medios, no sobrevivían y punto.

Ya hemos hablado de las minúsculas viviendas y dormitorios mínimos comunicados con las tiendas y los talleres. Probablemente en Pompeya fueran considerados unidades habitacionales lo mismo que las casas con atrio, aunque es evidente que albergaban a menos personas en total. Por debajo de ese nivel, el mendigo representado en las escenas del Foro nos ofrece un indicio de cuál era la vida en los márgenes de la indigencia. Solo podemos conjeturar dónde habría descansado por la noche, pero dada la preocupación de los códigos de derecho romano por los que profanaban las grandes tumbas estableciendo abusivamente su vivienda en ellas («Quien lo desee, podrá denunciar a la persona que viva o fije su morada en una tumba», como decía un dictamen legal de época tardía), los impresionantes mausoleos erigidos a lo largo de las calzadas que partían de la ciudad parecen los candidatos más probables. No obstante, habría muchas otras opciones, desde los pórticos del Anfiteatro a las columnatas de los templos.

Casi en el límite se encontraban los que ocupaban los chiscones excavados entre las casas y las tiendas, que daban a la calle, pero sin más mobiliario que una cama empotrada (fig. 37). Se suelen identificar como cubículos de prostitutas, y de hecho varios muestran un falo prominente encima de la entrada. Pero también habrían podido ser la diminuta y austera vivienda de los pobres, y el falo no sería más que un símbolo optimista de buena suerte y no un anuncio de eventuales prestaciones sexuales. Y por supuesto podrían ser una cosa y otra. Pues, como en tantos otros sitios, en el mundo romano la prostitución era el último recurso que tenían a su alcance los menos favorecidos. Podía constituir la última esperanza de supervivencia para los que carecían de las redes habituales de sustento: desde el esclavo fugitivo hasta el huérfano o la viuda.



FIGURA 37. Vivienda de una sola habitación abandonada, provista simplemente de una cama de fábrica. ¿Se trata del cubículo de una prostituta? ¿O era la forma más barata de alojamiento que había en Pompeya?

Subiendo en la escala de opulencia hay otras variedades de vivienda. En el extremo sureste de la ciudad hay un grupo característico de lo que llamaríamos pequeñas casas en terraza. Viviendas estrechas de un solo piso, con un patio abierto central, pero sin atrio, estaban construidas todas en fila, siguiendo el mismo diseño, a la misma escala (más o menos del tamaño de una pequeña casa con atrio), y datan de la misma época, esto es finales del siglo III a. C. Presumiblemente formaban parte de un plan de desarrollo destinado a acoger la afluencia de nueva población (tal vez los desplazados

a consecuencia de la guerra contra Aníbal), y seguían en uso en tiempos de la erupción, aunque para entonces en muchas se había añadido un atrio y un piso superior.



FIGURA 38. Unos baños con vistas al río: las Termas del Sarno. El establecimiento balneario estaba en el piso bajo. Las plantas superiores estaban ocupadas por apartamentos residenciales.

También distinta a su vez es la gran variedad de pisos o apartamentos de alquiler. Ya hemos visto los claros indicios de viviendas de alquiler que encontramos en las plantas superiores de las casas con atrio. Existen además claras evidencias de un mercado más sistemático y a gran escala de viviendas de alquiler construidas adrede con ese fin. Así, por ejemplo, una mezcla de pisos grandes y apartamentos provistos de atrio que ocupan los tres pisos superiores de un edificio bastante ostentoso de varias plantas levantado junto a la ladera sur de la ciudad, con vistas al valle. Los pisos bajos del edificio eran utilizados por uno de los establecimientos de baños

públicos de la ciudad gestionados por una empresa privada, llamados actualmente Termas del Sarno por las vistas que tienen al río (allí es donde se encontraron los grafitos dibujados por unos niños mientras esperaban; véanse pp. 260-261). Se trata del único edificio de este tipo que hay en la ciudad, y en general su estilo recuerda a algunos de los bloques de pisos más caros encontrados en Ostia. Muchas habitaciones son luminosas y están bien ventiladas, provistas de grandes ventanas y terrazas que ofrecen espléndidas vistas, todo lo contrario de lo que sucede con las casas de atrio, que miran hacia adentro. No es probable que fueran el domicilio de gente muy pobre. ¿No serían más bien algo parecido a los pisos de soltero en los que pensaba BulwerLytton?

Pero también había cosas negativas. Aunque en otras casas muchos apartamentos situados en un piso alto disponían de retrete (un asiento de madera sobre un sumidero abierto en el muro), estos —por lo que podemos afirmar— carecían de servicio. Y la proximidad de las termas habría sido un motivo de disgusto para los que valoraban la paz y la tranquilidad. Al menos eso es lo que dan a entender las quejas de Séneca, que en una ocasión vivió en unas circunstancias parecidas en Roma:

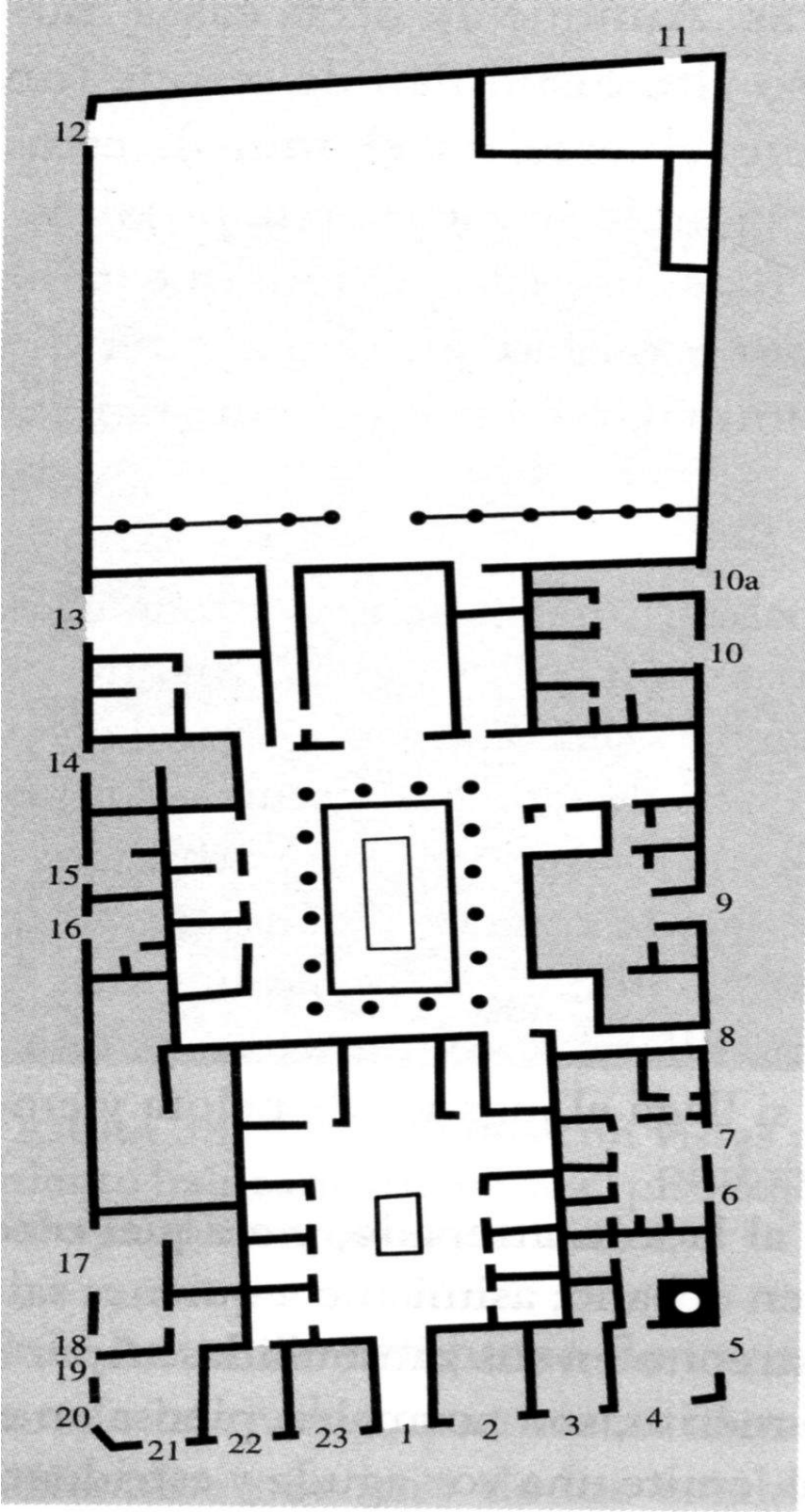
Vivo precisamente sobre unos baños. Imagínate ahora toda clase de sonidos capaces de provocar la irritación en los oídos. Cuando los más fornidos atletas se ejercitan moviendo las manos con pesas de plomo, cuando se fatigan o dan la impresión de fatigarse, escucho sus gemidos; cuantas veces exhalan el aliento contenido, oigo sus chiflidos y sus jadeantes respiraciones. Siempre que se trata de algún bañista indolente, al que le basta la fricción ordinaria, oigo el chasquido de la mano al sacudir la espalda, de un tono diferente conforme se aplique a superficies planas o cóncavas. Mas, si llega el jugador de pelota y empieza a contar los tantos, uno está perdido.

Añade asimismo al camorrista, al ladrón atrapado, y a aquel otro que se complace en escuchar su voz en el baño; asimismo a quienes saltan a la piscina produciendo gran estrépito en sus zambullidas. Aparte de estos, cuyas voces, a falta de otro mérito, son normales, piensa en el depilador que, de cuando en cuando, emite una voz aguda y estridente para hacerse más de notar y que no calla nunca sino cuando depila los sobacos y fuerza a

otro a dar gritos en su lugar. Es posible que Séneca fuera un poquito cantamañanas, pero en este caso podemos compadecerlo. En otra finca grande, apenas a cinco minutos a pie desde el Foro en dirección al norte, se realizó un feliz hallazgo que nos permite vislumbrar la organización del mercado de alquiler y los diversos tipos de inmuebles que había a disposición del público. Junto a la esquina de una calle había un anuncio visible en otro tiempo (aunque ahora se ha borrado) que decía:

En alquiler a partir del 1 de julio. En la insula Arriana Poliana, propiedad de Gneo Aleyo Nigidio Mayo, locales comerciales / viviendas con su altillo [tabernae cum pergulis suis], pisos de alto *standing* en planta superior [cenacula equestria], y casas [domus]. Que los interesados contacten a Primo, esclavo de Gneo Aleyo Nigidio Mayo.

Se ofrecían tres tipos de vivienda a través del esclavo que hacía las veces de agente del propietario, y podemos identificarlos todos en diversos puntos de la gran finca sobre cuyos muros fue pintado el anuncio (plano 8).



20 metres

PLANO 8. Insula Arriana Poliana. Toda la finca estaba dividida entre una lujosa residencia (parte no sombreada), con atrio y peristilo, a la que se accedía por la entrada 1, y diversas unidades de tamaño más reducido en torno al eje de la finca, tiendas y pisos, que estaban en alquiler. Unas escaleras daban acceso a las viviendas de la planta superior.

En el centro del bloque —la insula Arriana Poliana— hay una casa con atrio de grandes dimensiones, con un peristilo y (al menos en su forma definitiva) otro jardín detrás. Esta vivienda solía ser llamada, debido a un error de identificación, la Casa de Pansa, pero en realidad debía de ser propiedad de Gneo Aleyo Nigidio Mayo, perteneciente a una de las familias más antiguas de la comarca, que intervino activamente en el gobierno municipal en las décadas de 50 y 60 d. C., y que andaba buscando inquilinos para sus *tabernae*, sus *cenacula*, y sus *domus*. El término *tabernae* suele traducirse por «tiendas» o «talleres», y eso es lo que encontramos en la acera de la calle principal, en locales caracterizados por las típicas entradas abiertas de par en par (números 21-23, 24); los altillos o entresuelos, donde habrían tenido su vivienda los tenderos y sus familias, han desaparecido, pero en algunos lugares todavía pueden verse los agujeros de los travesaños. En la calle lateral, en los números 14-16, donde no vemos las características entradas de los locales comerciales, puede que hubiera unidades puramente habitacionales: de ahí mi traducción «locales comerciales / viviendas».

Las viviendas del piso de arriba o *cenacula* tenían acceso independiente desde la calle a través de una escalera en los números 18, 19, 6, 8 y 10a. El calificativo *equestria*, que hemos traducido «de alto *standing*», alude literalmente a una clase alta existente entre los romanos, la de los «caballeros» (u «orden ecuestre»), un grupo social de gente rica que cabía esperar que viviera en un ambiente más suntuoso que aquel. En este caso el adjetivo «ecuestre» probablemente es utilizado como una promesa (o como una expectativa) de respetabilidad social, como en la frase «confección para caballeros». Lo más probable es que las casas (*domus*) fueran las viviendas del piso bajo, los números 7, 9 y 10, a menos que la casa con atrio del centro estuviera también en alquiler, y por lo tanto Nigidio Mayo se hubiera mudado a vivir a otro sitio.

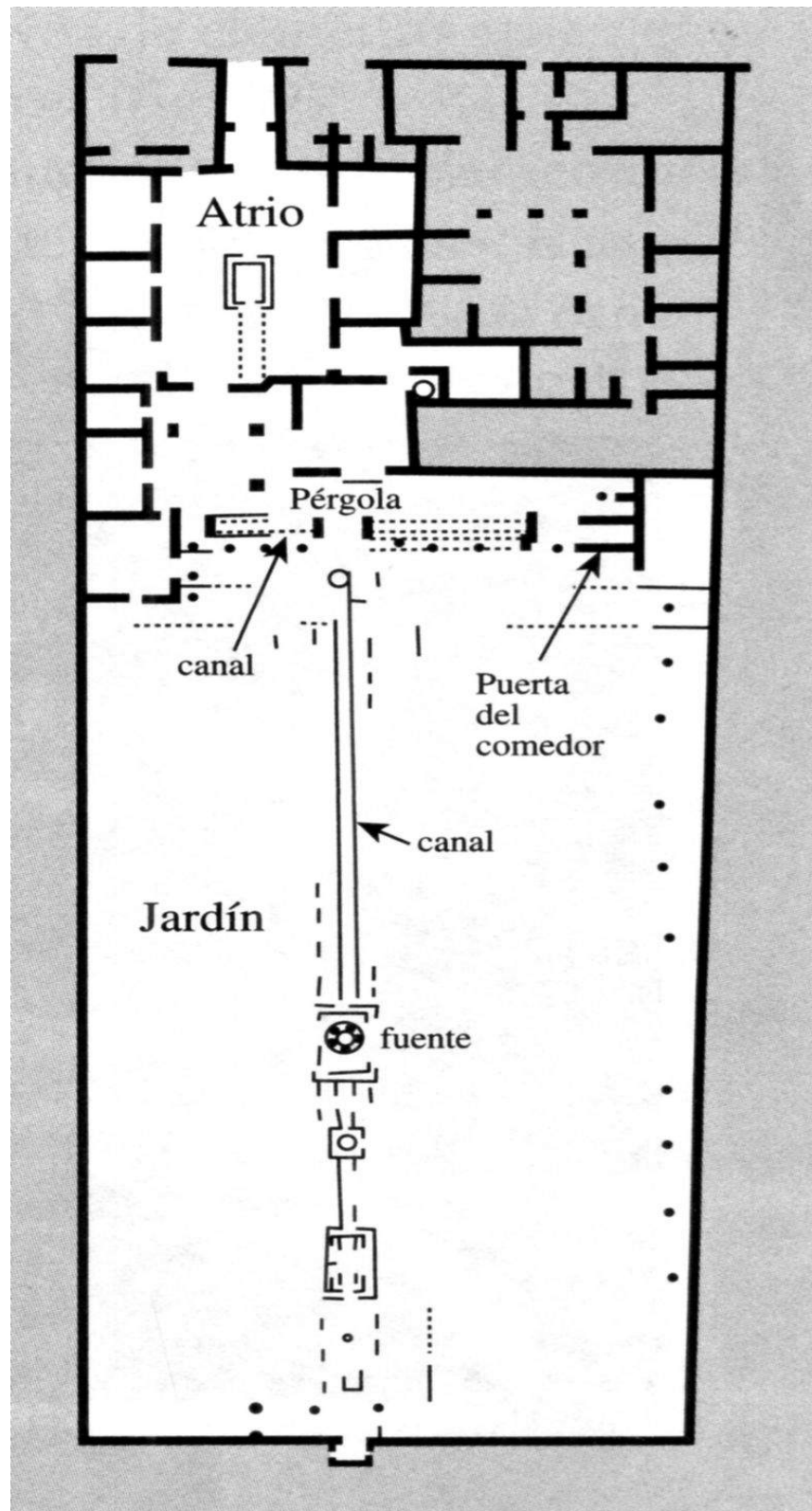
Resulta difícil saber con exactitud en qué punto de la escala social de la población de la ciudad deberíamos situar a los habitantes de las diversas viviendas, aunque determinados comentarios del Satiricón de Petronio confirman los relativos grados de prestigio que presuponen los restos materiales. En un momento dado, en medio de una pelea conyugal, Trimalción lanza una puya a su mujer en alusión a sus orígenes humildes: «Quien nace en un altillo, no sueña con palacios». En otro momento, se subraya el ascenso social de uno de los invitados de Trimalción por el hecho de que va a subarrendar su cenaculum («a partir del primero de julio», curiosamente la misma fecha en la que daban comienzo los contratos de Nigidio Mayo) porque se ha comprado una domus. Tampoco podemos tener la menor seguridad acerca de la duración de esos alquileres, ni respecto a las garantías que pudieran tener los inquilinos de que iba a respetarse su contrato. Pero otro anuncio acerca del alquiler de viviendas encontrado en la ciudad, que hace referencia a locales situados en la Villa de Julia Félix, notifica la oferta de «unos elegantes baños para clientes de prestigio, tabernae, entresuelos [pergulae] y pisos en la planta superior [cenacula] por un contrato de cinco años».

Lo que está claro, en cualquier caso, es que la instila Arriana Poliana combina en un solo bloque los diversos tipos de viviendas que había en la ciudad. Actualmente solo podemos lamentar la suerte de los pobres habitantes de las pergulae, «altillos» o «entresuelos», que a todas horas tenían ante sus narices la amplitud relativamente palacial de la casa con atrio de la cual eran vecinos.

Pero no eran solo los pompeyanos más pobres los que vivían en distintos tipos de alojamiento. No todos los habitantes ricos de la ciudad residían en la «típica» casa pompeyana con atrio. En ciertas mansiones, por ejemplo, podemos comprobar que, en las últimas fases de la historia de la ciudad, pese a mantener algunos de los elementos básicos ya mencionados, las zonas ajardinadas habían sido ampliadas y desarrolladas hasta tal punto que dan la impresión de haber modificado por completo el carácter y el centro de interés de la finca.

Un caso clásico en este sentido es la Casa de Octavio Cuartión (así llamada por el nombre que aparece en un anillo de sello hallado en una de

las tiendas de la finca), que acababa de ser renovada en el momento de la erupción. Como ponen de manifiesto los planos (plano 9), las zonas destinadas a la vivienda propiamente dicha no eran particularmente espaciaosas, pero el centro de atención se situaba en el gran jardín y en su elaborada ornamentación e instalaciones hídricas (realizadas aprovechando el suministro de agua de la red). A lo largo del jardín de la casa se extendía una amplia pérgola que daba sombra a un estrecho curso de agua cruzado por un puente y originalmente flanqueado de estatuas. En uno de sus extremos había un comedor al aire libre, y en el otro una «capilla» ornamental que en otro tiempo debió de alojar una imagen de la diosa Diana o de la diosa Isis (entre las pinturas conservadas podemos ver una escena de Diana bañándose y la figura de una sacerdotisa de Isis). A un nivel más bajo y a lo largo de unos cincuenta metros de jardín, se extendía otro estrecho canal que era cruzado por puentes y arcos y que tenía elaboradas fuentes en un extremo y en su parte central, con pinturas decorando casi todas las superficies posibles. A uno y otro lado el jardín tenía senderos flanqueados de árboles y arbustos, y más pérgolas.



20 metros

PLANO 9. La Casa de Octavio Cuartión. Vivienda relativamente pequeña, aunque su jardín ornamental supera con creces la pequeña zona edificada propiamente dicha. Las partes sombreadas corresponden a elementos de fincas distintas.

Las instalaciones hídricas servían a la vez de elemento ornamental y de estanques destinados a la cría de peces (fig. 39).

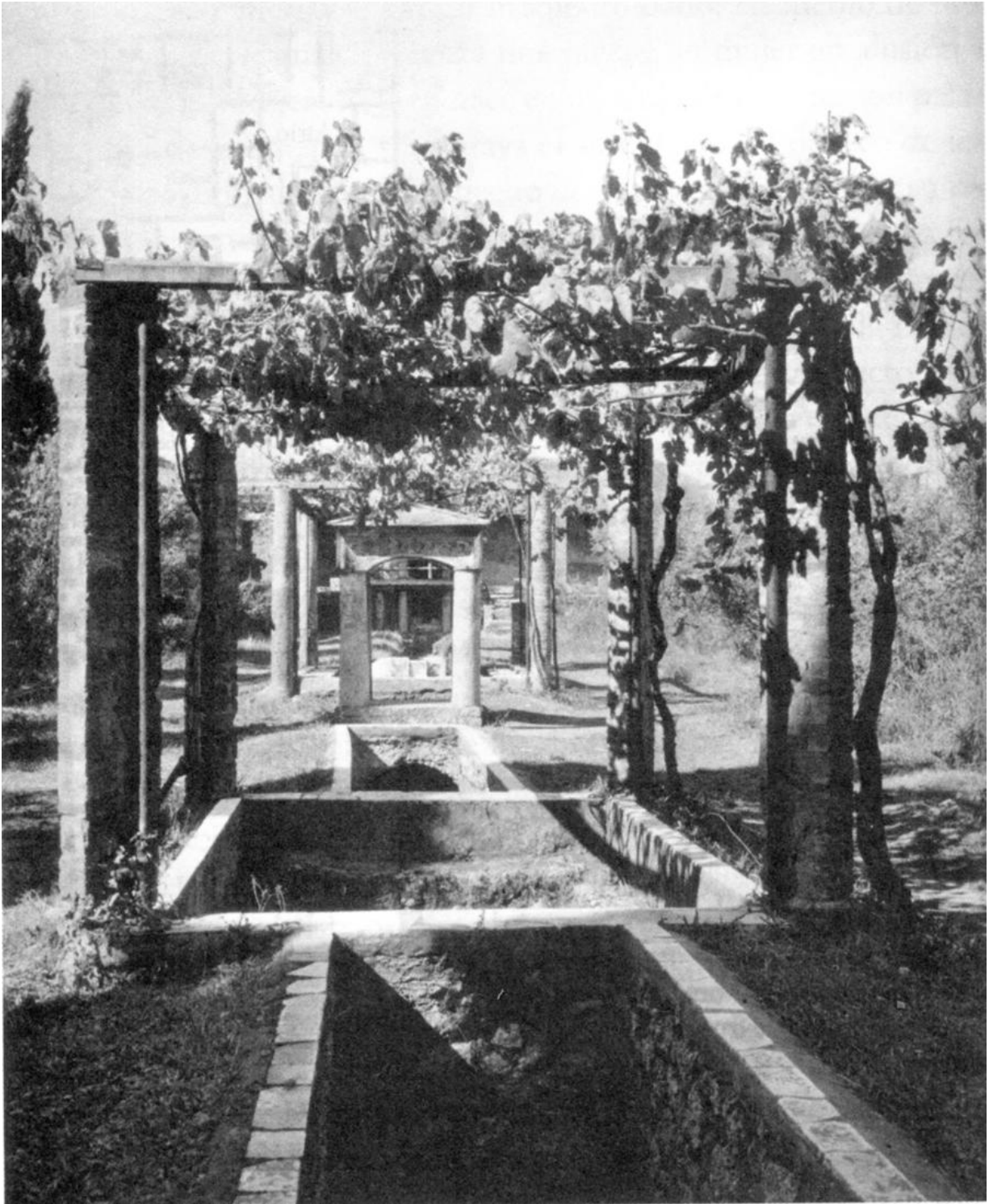


FIGURA 39. Vista del extenso jardín de la Casa de Octavio Cuartión. Una elegante serie de estanques y pérgolas, en una especie de diseño de joya en miniatura. ¿O se trata de un proyecto totalmente desproporcionado, un clásico ejemplo de pretensiones fallidas de nuevo rico? Los arqueólogos están divididos al respecto.

La influencia que está detrás de muchos de esos elementos es la arquitectura propia de la casa romana de campo o «villa». Rasgos habituales de los jardines de las villas eran los cursos de agua ornamentales, las capillas y los senderos entre flores y árboles. En cierta ocasión Cicerón se burla de los títulos descaradamente pomposos que los miembros de la élite romana daban a los canales de sus jardines: en efecto, no dudaban en llamarlos «Nilo» o «Euripo» (nombre del estrecho que separa la isla de Eubea de la Grecia continental). No obstante, le encantaba el Euripo que había en una de las fincas rurales de su hermano Quinto, y en un determinado momento él mismo llegó a pensar en construir una capilla en honor de la oscura diosa Amaltea, a imitación del elegante edículo existente en el jardín de la villa de su amigo Ático. Más tarde, el emperador Adriano instalaría un exquisito «Canopo» (nombre de cierto canal de Egipto), que todavía se conserva, en su palacio rural de Tívoli. Otro rasgo característico del jardín de las villas era la combinación de productividad y ornamentación que encontramos en este estanque / piscifactoría. Para el propietario romano, parte del placer que le proporcionaba su finca rústica era el modo en que la actividad productiva podía integrarse en su proyecto decorativo: la combinación de agricultura y elegancia.

Este diseño, pues, lleva a la propia ciudad el estilo de la casa de campo. Tiene mucho éxito entre los modernos visitantes de las excavaciones, a los que les encanta caminar junto a los canales y bajo las pérgolas, lo mismo que debía de pasarles a sus antiguos dueños. Algunos arqueólogos, sin embargo, se han mostrado un tanto desdeñosos al respecto. Afirman que hay demasiadas cosas mezcladas en un espacio demasiado exiguo («dos personas no pueden caminar una junto a otra bajo la pérgola sin chocar a cada paso con una fuente, un puentecito, una columna, o un poste, o sin tropezar con las estatuillas que hay entre la hierba»). Se trata de un «mundo de Walt Disney», en el que un propietario sin demasiado gusto intentó imitar el mundo de ocio rural de sus superiores en la escala social, anteponiendo en todo momento la cantidad a la calidad.

Conviene, efectivamente, enfrentarnos al hecho real de que el arte y el diseño antiguo pueden tener decididamente poca categoría. Y algunas de las pinturas de la casa son «de calidad modesta», por decirlo con buenas

palabras. Pero cuesta trabajo no abrigar la sospecha de que al considerar esta casa «de mal gusto», estemos compartiendo —aunque inconscientemente— los prejuicios de muchos miembros de la élite romana, dispuestos a burlarse de cualquier intento de trasladar a una escala doméstica corriente los diseños de los grandes palacios. Desde luego, es posible que Trimalción, el liberto, fuera horriblemente vulgar, pero parte de la gracia de la novela de Petronio consiste en que el ex esclavo remeda demasiado bien la cultura de la élite aristocrática. Al reírnos de él, vemos que nos reímos también de ella (o de nosotros mismos).

Nadie ha mostrado semejante desdén ante el grupo de casas situadas en el extremo oeste de la ciudad, construidas directamente sobre la antigua muralla en los primeros años de existencia de la colonia romana (después de 80 a. C., quizá por algunos de los primeros colonos), y que en su forma definitiva se elevaban de manera espectacular sobre la ladera con vistas al mar a una altura de cuatro o cinco pisos (fig. 15). En muchos sentidos son actualmente las edificaciones más impresionantes de toda Pompeya, en parte porque al pasear por ellas en sus distintos niveles, subiendo y bajando por las escaleras conservadas, nos da la sensación de estar completamente dentro de una casa antigua, sensación que rara vez podemos percibir en otro sitio.

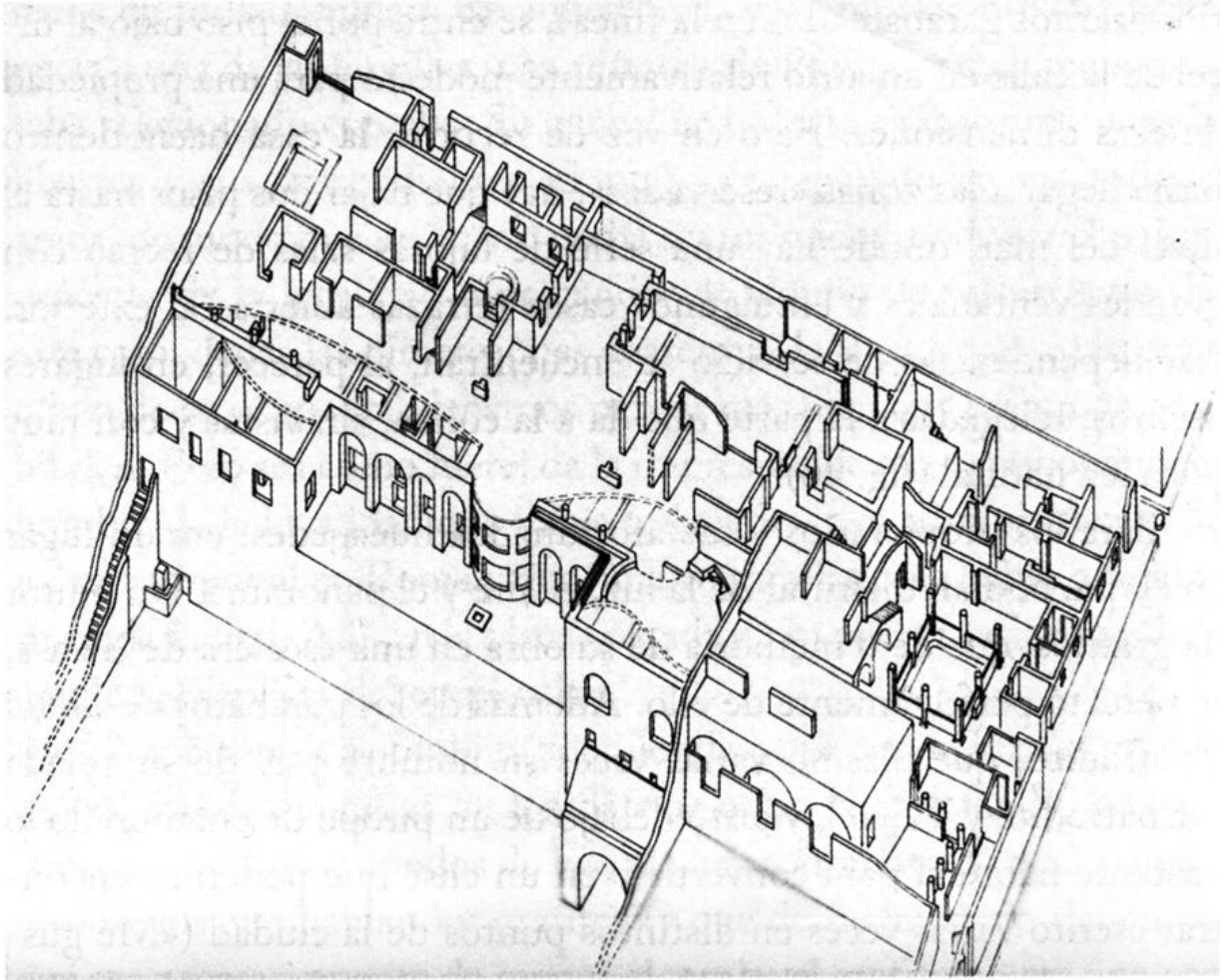


FIGURA 40. La Casa de Fabio Rufo. Esta reconstrucción axonométrica nos da idea de la complejidad de este diseño en varios pisos. Las salas de exhibición dan al mar. Los cuartos de servicio están arrinconados en la parte posterior, y son oscuros y lóbregos como de costumbre.

Estas casas tienen también una de las historias más tristes de las excavaciones modernas. Bombardeadas en 1943, fueron desenterradas en la década de 1960, pero nunca han sido publicadas como es debido e incluso los estudios y las anotaciones inéditas que se hicieron de las obras a menudo son mínimos. Ello significa que sabemos muy poco de la historia de su desarrollo y de algunos detalles de su estructura interna. En algunos puntos resulta muy difícil determinar dónde estaba la división entre una casa y otra, o cuántas viviendas había en total. Además no están abiertas al público (aunque el visitante puede disfrutar de una buena vista de ellas desde la entrada principal a las excavaciones por la Puerta Marina). La

consecuencia de todo esto es que, aunque constituyen uno de los principales atractivos del yacimiento, recordado con delectación por los pocos afortunados que han obtenido permiso para visitarlas, no han tenido mucho eco en las guías y las historias generales de la ciudad, ni siquiera en los cursos para estudiantes. No han influido, pues, tanto como debieran en nuestra visión de las casas de Pompeya.

El mejor modo de entender estas grandes edificaciones de varios pisos es pensar que eran casas de atrio organizadas según los principios de Vitruvio, pero en sentido vertical, no horizontal, y orientadas a la magnífica vista sobre el mar de la que gozaban, en vez de estar vueltas hacia sí mismas. En la más suntuosa de ellas, la Casa de Fabio Rufo (así llamada por un individuo cuyo nombre aparece en varios grafitos garabateados en la finca), se entra por el piso bajo al nivel de la calle en un atrio relativamente modesto para una propiedad de esas dimensiones. Pero en vez de recorrer la casa hacia dentro hasta llegar a las zonas «reservadas», hay que bajar dos pisos hasta el nivel del mar, donde hay una serie de lujosas salas de recreo con grandes ventanales y en algunos casos terrazas abiertas al exterior. Las dependencias de servicio se encuentran, al parecer, en lugares oscuros, relegadas a la parte que da a la colina, sin vistas y con muy poca luz natural (fig. 40).

Para los propietarios y sus afortunados huéspedes, era un lugar en el que podían disfrutar de la luz, el aire y el panorama. Un pintor de grafitos, que dejó memoria de su obra en una escalera de la casa, se percató perfectamente de ello. Además de los garabatos de un tal Epafrodito, que plasmó varias veces su nombre y el de su amada («Epafrodito y Talía»), y justo debajo de un piropo de enamorado lo bastante habitual para convertirse en un clisé que podemos encontrar escrito varias veces en distintos puntos de la ciudad («Me gustaría ser el anillo de tu dedo durante una hora nada más.»), alguien escribió las tres primeras palabras del libro segundo del poema filosófico de Lucrecio Sobre la naturaleza de las cosas: *Suave mari magno*, «Es grato, al tiempo que en mar abierto». El texto seguía, como presumiblemente sabía nuestro grafitero, «los vientos revuelven las aguas, contemplar desde tierra el esfuerzo de otro».

Desde luego debió de ser muy agradable contemplar el mar desde la Casa de Fabio Rufo.

NOMBRES Y DIRECCIONES

En la puerta de una pequeña casa situada al sur de la ciudad, la mayor parte de la cual, excepto la entrada, permanece sin excavar, se encontró una pequeña placa de bronce. El texto que contenía decía así: «Lucio Satrio Rufo, secretario imperial (jubilado)». Si se trata, como parece plausible, de la placa de la puerta con el nombre de su propietario, es la única identificación de este tipo que conocemos hasta la fecha en toda la ciudad. En aquella casa vivía un hombre que pertenecía a una de las familias más antiguas de Pompeya o, al menos, estaba relacionado con ella. Su genealogía exacta es insegura, pues los libertos y sus descendientes adoptaban el apellido de sus antiguos amos, de modo que un Satrio podía ser un miembro de este linaje de próceres de la localidad o descender de alguno de sus esclavos. En este caso, dadas las dimensiones aparentes de la casa y el carácter del oficio de su ocupante, debemos pensar más bien en la segunda posibilidad. Pero sea como fuere, da la impresión de que estamos ante un hombre de la localidad que había trabajado en la administración del palacio imperial en Roma y que, una vez jubilado, se había retirado a su ciudad natal. Allí, en la placa colgada de su puerta, se jactaba de su empleo al servicio del emperador.

Conocemos los nombres de miles de personas de Pompeya, desde las grandes familias de los Satrios o los Holconios Rufos a los simples nombres o apodos de los que dejaron su firma en las paredes o sobre los que hablan los grafitos (y que desde luego no tienen por qué ser necesariamente de menos alcurnia: el grafito no era una costumbre limitada a las clases humildes): «Hola, Prima, estés donde estés. De Secundo. Quiéreme, por favor, cariño»; «Ladícula es una ladrona»; «Atimeto me ha dejado embarazada». Ocasionalmente podemos incluso poner cara a esos nombres,

aunque algunas de las estatuas oficiales de los próceres locales que se han conservado suelen halagar la fisonomía de sus modelos más allá de toda credibilidad. Sobre el pedestal erigido en la plaza situada junto a las Termas Estabianas, en la Via dell'Abbondanza, Marco Holconio Rufo, un pez gordo local de época augústea, aparece vestido de tal forma que más recuerda a un emperador romano o a un conquistador que a un magistrado de una pequeña ciudad (fig. 71). Más realista quizá —o por lo menos más graciosa— es la caricatura de cierto «Rufo», en la que destaca su gran nariz romana (fig. 41).

Lo que se ha comprobado que es demasiado engañoso es identificar casas con nombres y familias, proceso que resulta incluso más engañoso todavía cuando queremos pensar en términos de «residencias» de las personas y subalternos que probablemente vivían juntos en una sola morada. Como veíamos anteriormente, muchas de las identificaciones que se han hecho no son más que meras conjeturas basadas en la agrupación de carteles electorales, que han llevado a pensar que o bien el candidato en cuestión o bien el individuo que lo apoyaba vivía en las inmediaciones, o en anillos de sello o en sellos de piedra. No es exagerado afirmar que el lugar en el que los desgraciados fugitivos de Pompeya tuvieron la desdicha de perder sus anillos de sello cuando intentaban abandonar la ciudad, se ha convertido en el sitio en el que los arqueólogos han situado su domicilio.

En algunas ocasiones se demuestra que las conjeturas son correctas, o al menos casi correctas. Hace décadas se sugirió que el propietario de una pequeña taberna, situada a una manzana al sur de la Via dell'Abbondanza, era un hombre llamado Amaranto, a partir de un anuncio electoral en el que un tal «Amaranto Pompeyano» invita a sus conciudadanos a votar a su candidato preferido. Al mismo tiempo, y a partir de la aparición de un anillo de sello, se decidió que la pequeña casa situada al lado pertenecía a Quinto Mestrio Máximo.

RUFUS EST



FIGURA 41. «Este es Rufo», Rufus est, como dice el original latino. El objeto (o la víctima) de la caricatura aparece representado con una corona de laurel, un mentón puntiagudo y un magnífico perfil «romano».

Ambas fincas han sido excavadas de nuevo recientemente. Las nuevas obras han demostrado que en los últimos años de vida de la ciudad las dos casas habían sido unidas y que se encontraban en un estado deplorable. El mostrador de la taberna estaba en ruinas, el jardín estaba abandonado (el análisis de polen reveló la existencia de elocuentes esporas de helechos), y el conjunto de las dos casas era utilizado como almacén de tinajas de vino (amphorae). El esqueleto de la mula que había sido utilizada para transportarlas fue encontrado entre las ruinas, junto con el de un perro (guardián) a sus pies. Dos de las ánforas llevaban el nombre «Sexto Pompeyo Amaranto» o simplemente «Sexto Pompeyo». El negocio, tal como se encontraba, debía de estar efectivamente en manos de ese Amaranto, cuyo nombre aparece en un par de grafitos más hallados en otros lugares de la vecindad. En efecto, no sería demasiado descabellado imaginar que el individuo narigudo (o, por el contrario, el hombre con barba) retratado junto a un grafito que dice: «Hola, Amaranto, hola» es una imagen del propio personaje (fig. 42). ¿Y qué decir de Quinto Mestrio Máximo? Puede que fuera su socio, o simplemente el propietario de un anillo perdido.



FIGURA 42. «Hola, Amaranto, hola» (o, según la inscripción latina, que nos cuesta algún trabajo descifrar, *Amarantho sal[utem] sal[utem]*). Presumiblemente uno de estos dos individuos es Amaranto, propietario de la taberna en la que se encontró el grafito.

Lo cierto es que solo en contadas ocasiones podemos estar seguros de la identidad de los ocupantes de una casa. Un ejemplo sería la mansión de Lucio Cecilio Jocundo, cuyos archivos bancarios fueron descubiertos tras caer al piso bajo desde la planta de arriba. Un poco más a menudo podemos

tener una seguridad razonable sobre quiénes eran esos individuos. Pese a las incesantes dudas existentes, el equilibrio de probabilidades nos induce a pensar que la Casa de los Vetios era propiedad de uno de los hermanos Aulo Vetio Conviva o Aulo Vetio Restituto, cuando no de los dos (aunque un arqueólogo escéptico ha planteado últimamente la idea de que estos dos individuos eran una pareja de sirvientes, encargados de sellar los productos que entraban y salían de la casa). La Casa de Julio Polibio debe su actual denominación al hombre que aparece como candidato y como partidario de otros candidatos en varios carteles electorales encontrados en la fachada y en el interior del edificio. Pero también se halla estrechamente relacionada con un tal Gayo Julio Filipino, probablemente un familiar cuyo anillo de sello fue encontrado dentro de uno de los armarios de la mansión —y que por lo tanto no se habría perdido en ella por casualidad— y al que se menciona asimismo en algún grafito dentro de la casa.

Pero cuando conocemos la identidad de los ocupantes de una casa, ¿qué sacamos con ello? En el caso de Amarantho, prácticamente no tenemos más que la satisfacción de poder dar un nombre a la casa. Pero en otras ocasiones, la ulterior información que podamos tener acerca de las personas en cuestión, o simplemente su nombre, nos llevan a seguir pistas interesantes. El hecho de que uno de los Vetios fuera miembro de los Augustales de la ciudad (en parte club social, en parte colegio sacerdotal, y en parte también cargo político, véanse pp. 279-299) constituye un indicio convincente de que eran libertos, pues los Augustales pertenecían casi en su totalidad a esta categoría de la sociedad romana. En el caso de Julio Filipino y de Julio Polibio, al margen de cuál sea la relación exacta existente entre ellos, solo su nombre indica que, por muy empingorotado que fuera su estatus dentro de la élite política de Pompeya a mediados del siglo I d. C., quizá también pertenecieran a una familia de libertos, pues el nombre Julio indica a menudo que el individuo que lo lleva era esclavo de uno de los primeros emperadores, pertenecientes a la familia Julia. Todos ellos son buenos indicios de la permeabilidad de la línea divisoria que separaba a libres y esclavos en la sociedad romana.

79 D. C.: TODO CAMBIA

Es casi inevitable que la mayor parte de lo que sabemos acerca de las casas de Pompeya y de sus habitantes corresponda a los últimos años antes de la erupción. No obstante, podemos constatar algunos detalles acerca de las remodelaciones, ampliaciones y cambios de función que marcaron su historia. Como en cualquier ciudad, en Pompeya había mucho trajín. Los propietarios de las casas ganaban espacio comprando partes de las fincas vecinas y abriendo una puerta entre ambas propiedades. Los límites de la Casa del Menandro crecieron y menguaron, como si sus dueños hubieran comprado y vendido diversas partes de la propiedad contigua. La Casa de los Vetios estaba formada por la unión y ulterior adaptación de dos fincas más pequeñas. Se abrían y se cerraban tiendas. Locales que habían sido viviendas eran reconvertidos y recibían toda clase de usos distintos: tabernas, batanes y talleres. O viceversa.

Una tentación evidente es culpar de cualquier cambio aparente hacia peor a los efectos del terremoto de 62 d. C. Efectivamente, cuando no hay otras evidencias, siempre ha resultado muy conveniente fechar las reconversiones industriales «después de 62». Pero atención. Es evidente que los cambios de este tipo tenían en la ciudad una historia mucho más larga. Un estudio minucioso de los tres batanes que habitualmente se supone que «se instalaron» en viviendas particulares tras el terremoto de 62 ha demostrado que los tres coexistían con la función residencial de las correspondientes fincas (a pesar del nauseabundo olor que producían). Al menos una de las reconversiones debe datarse definitivamente antes de 62.

No obstante, en el momento de la erupción había efectivamente una enorme cantidad de obras de construcción y decoración en marcha, muchas más de las que parecen compatibles con los procesos habituales de cambio y renovación. Y además existen algunas pruebas de demolición y de decadencia. Por poner algunos ejemplos solo de las fincas que hemos mencionado hasta el momento: en la Casa del Príncipe de Nápoles, lo que había sido una suntuosa sala de recreo da la impresión de que era utilizada como almacén; y lo mismo podemos decir de la Casa de Julio Polibio

(donde algunas estancias estaban también vacías y se han encontrado algunas tinajas de cal, lo que nos habla de que estaban llevándose a cabo obras de restauración); en la Casa de la Venus en Bikini, se habían empezado nuevas labores de decoración que posteriormente habían sido interrumpidas; este tipo de trabajos seguían en curso, al parecer, en la Casa de Fabio Rufo y en la de las Vestales; en la Casa del Menandro, los baños privados estaban en gran medida fuera de servicio, por haberse venido abajo o tal vez tras haber sido desmantelados; y en la pequeña Casa de Amaranto también se encontraron materiales de construcción, aunque no había señales efectivas de que estuviera en obras (quizá se abandonaran los planes de llevarlas a cabo).

Parece muy poco plausible que toda esta actividad fuera causada por la necesidad general de realizar obras de reparación o por el terremoto de 62 (en realidad es evidente que los trabajos venían a recomponer en parte las reparaciones llevadas a cabo «después de 62»). Casi con toda seguridad, mucho de lo que ahora vemos es la respuesta a los daños causados por los temblores previos a la erupción, que se produjeron durante las semanas y los meses anteriores a la erupción propiamente dicha. En el verano de 79 d. C. no había una ocupación más habitual para los propietarios de casas de Pompeya. Para los más optimistas, probablemente no se tratara más que de unos molestos desconchones en la pintura que habría habido que arreglar. Para los más pesimistas (y para los que disponían de tiempo para preocuparse de su futuro), debió de ser un momento para meditar sobre lo que iba a pasar después.

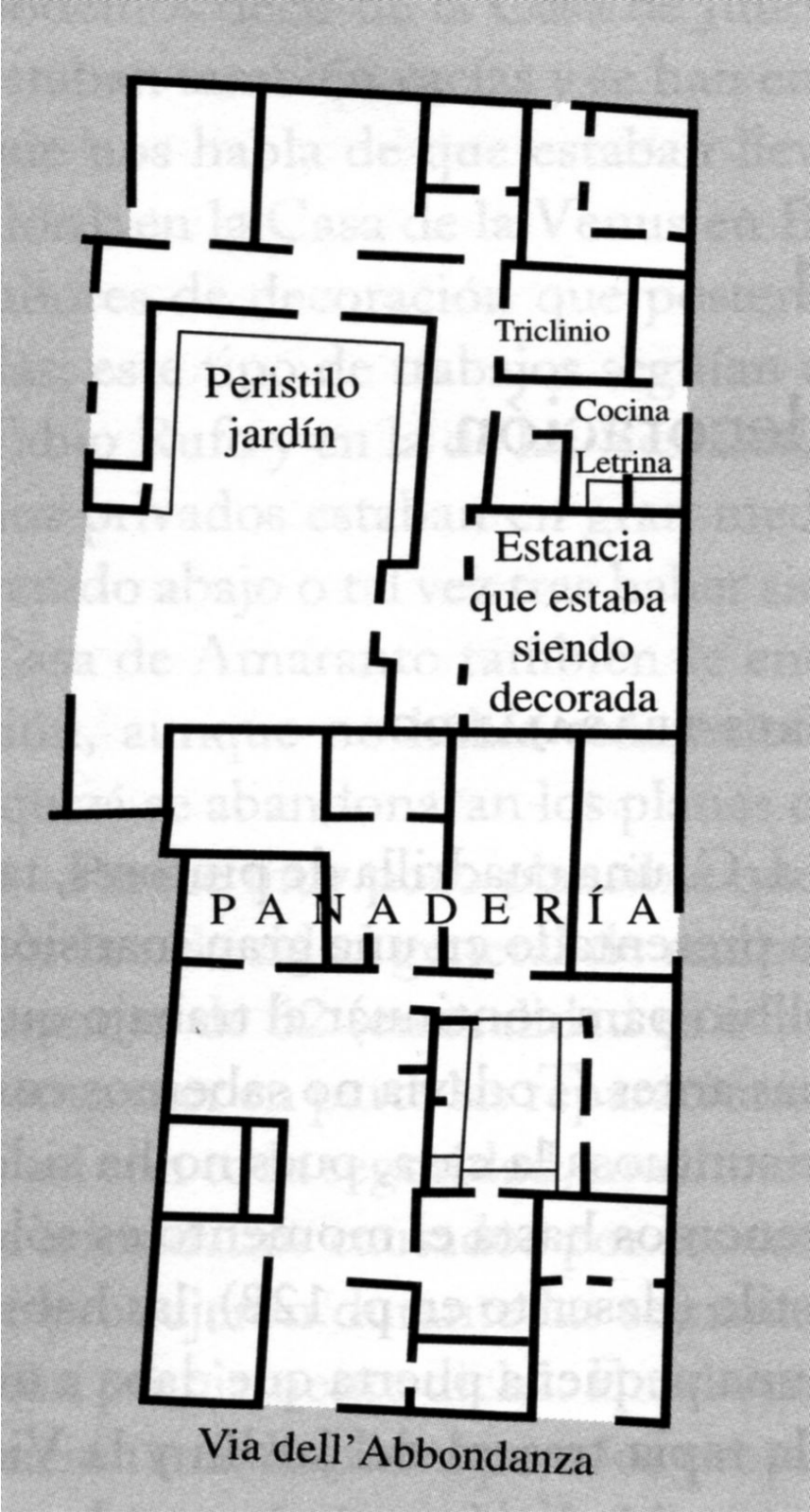
A continuación pasamos a ocuparnos de la reacción de una familia de optimistas, los habitantes de la Casa de los Pintores Trabajando.

CAPÍTULO IV

PINTURA Y DECORACIÓN

CUIDADO: PINTORES TRABAJANDO

La mañana del 24 de agosto de 79 d. C. una cuadrilla de pintores, tal vez tres o cuatro en total, se habían presentado en una gran mansión casi contigua a la Casa de Julio Polibio para continuar el trabajo que habían empezado un par de semanas antes. Todavía no sabemos con exactitud cómo era de grande o de suntuosa la casa, pues no ha sido excavada en su totalidad. Lo que tenemos hasta el momento es solo la parte trasera de la finca: un peristilo (descrito en p. 128), las habitaciones situadas a su alrededor, y una pequeña puerta que daba a un callejón lateral (plano 10). Entre la tapia trasera del jardín y la Via dell'Abbondanza había, en la típica yuxtaposición pompeyana de residencia de lujo e infraestructura económica, una tienda y una panadería comercial (que visitaremos en el próximo capítulo). La puerta principal de esta mansión, llamada actualmente por razones obvias Casa de los Pintores Trabajando, debía de dar a una calle situada al norte.



10 metros

PLANO 10. La Casa de los Pintores Trabajando. La finca no ha sido excavada todavía en su totalidad. Su parte trasera linda con la Panadería de los Castos Amantes. La entrada principal debía de estar al norte (en la parte superior).

Es evidente que estaban llevándose a cabo importantes obras de redecoración. En los pórticos del peristilo se encontraron grandes cantidades de cal, así como arena y teselas de mosaico y otros materiales de pavimentación en un cuartucho junto a la cocina. Los pintores estaban trabajando en la estancia más impresionante de esta parte de la casa, de unos cincuenta metros cuadrados de extensión, con vistas al jardín. Debieron de salir corriendo alrededor de medio día, dejando su equipo y la pintura como aquel que dice en plena pincelada. Se han encontrado compases, restos de andamios, botes de yeso, y recipientes para mezclar la pintura, así como más de cincuenta tarros pequeños de pintura, incluidos algunos —en su mayoría vacíos— guardados en una cesta de mimbre en una de las habitaciones situadas en el sector norte del peristilo, utilizada a todas luces como almacén durante las obras.

Gracias a la repentina interrupción de sus actividades disponemos de una rarísima oportunidad de vislumbrar cómo era su trabajo antes de que la obra estuviera acabada, y a partir de ahí podemos empezar a reconstruir el modo que tenían de trabajar, qué orden seguían, cómo eran de rápidos y cuántos operarios formaban la cuadrilla. Un principio básico —que no es más que fruto del sentido común— es que empezaban a trabajar de arriba abajo. Aunque los niveles más altos de la sala están en la actualidad casi completamente destruidos, es evidente que las secciones superiores de la pared ya habían sido terminadas y pintadas. Lo mismo puede decirse del techo artesonado, a juzgar por los fragmentos que han sido encontrados en el suelo. En la parte inferior de la pared, por debajo del friso, todavía no se había echado la última capa de yeso.

Cuando comenzó la erupción, los pintores estaban trabajando en la gran zona intermedia de la pared. Utilizaban la verdadera técnica al fresco. Es decir, la pintura era aplicada sobre el estuco mientras esta aún estaba húmedo, lo que hace que, al mezclarse la pintura con el yeso, el color sea mucho más estable y no se levante a las primeras de cambio. Pero también

significa que los pintores tenían que trabajar muy deprisa, asegurándose de echar la pintura antes de que el estuco se secase. Los pintores del Renacimiento tenían exactamente ese mismo problema y a veces colgaban lienzos mojados sobre el yeso para mantenerlo húmedo. La perspicacia de algunos ha localizado ocasionalmente en otras casas de Pompeya, aunque no en esta, lo que tal vez sean las marcas de esos lienzos. También en otras pinturas es posible detectar huellas de presión, en los puntos en los que el pintor apretaba el yeso con la mano para intentar sacar a la superficie los restos de humedad.

Un examen atento de la pared norte nos permite hacernos una idea de cuál era exactamente la fase a la que habían llegado (fig. 43). Dos grandes paneles, uno negro y otro rojo, ya habían sido terminados. Eran en su mayor parte lisos, pero estaban animados por varios grupos de diminutas figuras, entre ellas la que parece la imagen de un dios enamorado raptando a una ninfa, y algunos amercillos conduciendo carros tirados por cabras (la primera pareja ha sufrido un lamentable accidente). Separando esos paneles de color había unas secciones más estrechas, en las que elementos arquitectónicos fantásticos y columnas inimaginablemente estrechas se mezclan con flores, hojas y pájaros incapaces apenas de mantener el equilibrio. A la izquierda quedaba por pintar una sección entera: la última capa de Peristilo jardín fino estuco estaba todavía húmeda y presumiblemente al final de la jornada habría sido pintada de negro, a juego con el otro panel, si no se hubiera desencadenado la catástrofe.

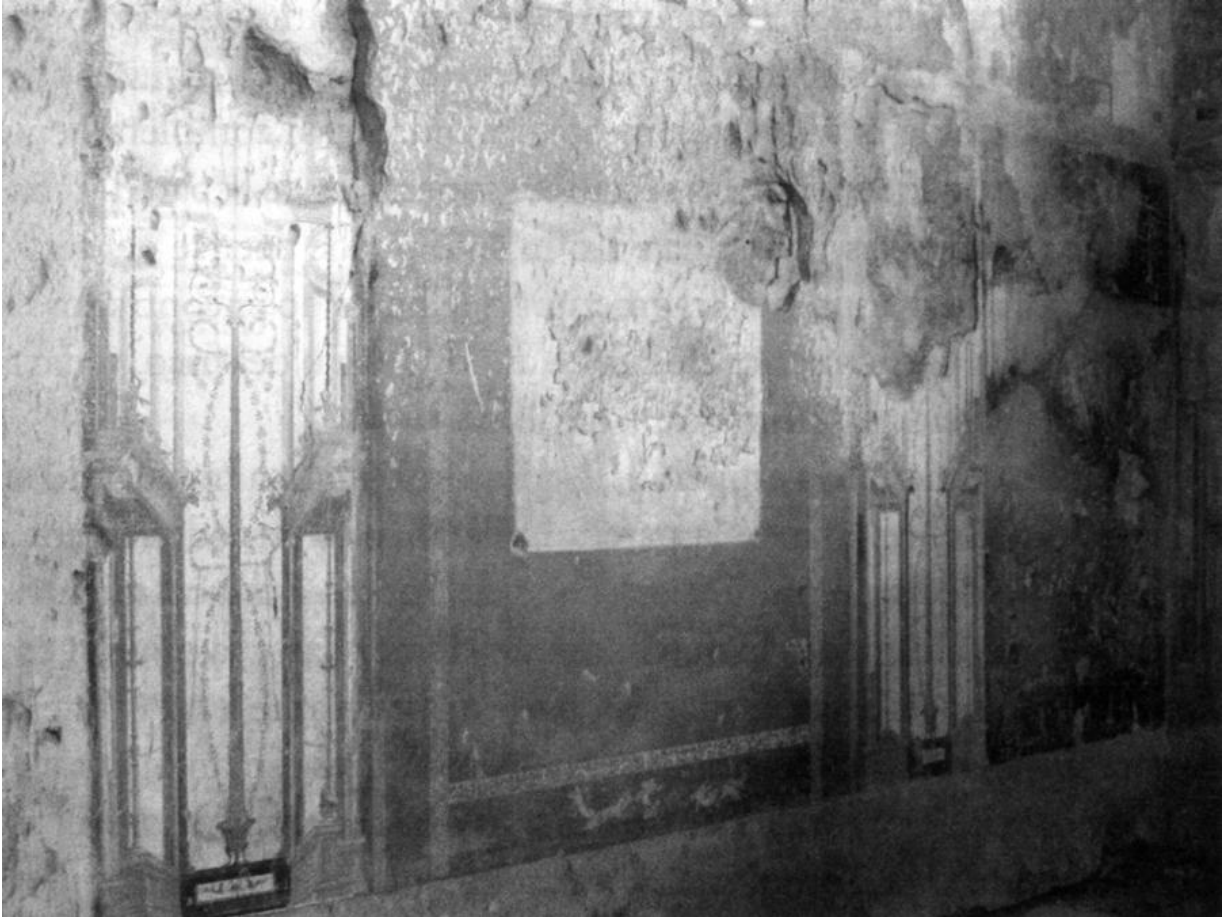


FIGURA 43. Pared a medio acabar, abandonada por los pintores cuando se produjo la erupción. A primera vista no hay mucho que ver, pero podemos reconstruir en parte los métodos de trabajo de los pintores. Al panel central y al de la derecha ya le habían dado su correspondiente capa de color, excepto en lo que concierne a la escena figurativa central, cuyo dibujo había sido esbozado simplemente. La sección de la izquierda (apenas visible) estaba cubierta todavía solo de yeso. En la parte inferior del panel central pueden verse unos amercillos ocupados en una peligrosa carrera de carros.

También estaba en sus últimas fases la escena principal que debía de constituir el mayor punto de atención en el centro de la pared. Aquí se había realizado ya sobre el estuco húmedo un esbozo en ocre amarillo para trazar el diseño y guiar al pintor en la rápida ejecución de la imagen definitiva. De momento todo lo que podemos decir es que habría constado de varias figuras (una sentada a la izquierda, y varias de pie a la derecha) y que la parte superior, a la que ya había sido aplicada alguna pintura, iba a ser azul: presumiblemente, como podemos afirmar casi con toda seguridad basándonos en otros ejemplos conservados, habría sido una escena tomada

del repertorio mitológico. En este panel, el dibujo era relativamente detallado, con una minuciosa plasmación de la anatomía en algunos puntos.

No puede decirse lo mismo de las delicadas imágenes arquitectónicas. En la pared de la derecha, dichas imágenes aún están inacabadas, pero el croquis que aparece sobre el estuco no es prácticamente más que una serie de rectas esquemáticas, de curvas geométricas (de ahí la presencia de compases), y ocasionalmente el diagrama de alguna figura engañosa, como por ejemplo unas urnas. Es como si esos diseños elegantes y aparentemente caprichosos formaran parte del repertorio de los pintores, que estos podían luego rellenar con más detalle —los pájaros y las ramas, o las extravagancias arquitectónicas— a partir de un bosquejo simplísimo. No podemos tener mayor certeza acerca del tema que estaba previsto representar en el panel central de la pared norte por la sencilla razón de que la mayor parte del boceto ha quedado cubierta por una gruesa capa de yeso irregularmente distribuido. Pero esta circunstancia nos permite a su vez atisbar la forma que tenían de trabajar los pintores. Pues semejante mancha solo pudo ser causada al derramarse sobre la pared un cubo de yeso que los pintores habrían hecho caer desde lo alto de una escalera o de un andamio en su precipitada huida o que se habría venido abajo por efecto de la propia erupción. Por debajo del panel central, los dos agujeros existentes a cada lado, con una línea recta que corre de un extremo a otro, indican que transitoriamente debió de colocarse allí un estante para disponer los botes de pintura que necesitara el artesano encargado de ejecutar la escena principal.

El análisis químico de las pinturas conservadas ha proporcionado más pistas. Se utilizaban siete colores básicos (negro, blanco, azul, amarillo, rojo, verde y naranja), elaborados en diferentes tonalidades a partir de quince pigmentos distintos. Algunos debían de obtenerse con facilidad en la zona: el hollín, por ejemplo, proporcionaba el negro, y diversas variedades de cal o creta producían la pintura blanca. Pero se usaban también otros ingredientes más sofisticados o venidos de lejos: celadonita, procedente tal vez de Chipre, para el verde; hematites para el rojo, probablemente también de importación; y el llamado «azul egipcio», elaborado comercialmente calentando a la vez arena, cobre y cierta variedad de carbonato cálcico

(según Plinio, era por lo menos cuatro veces más caro que el ocre amarillo básico). Estas pinturas venían en dos formas significativamente distintas. La primera comportaba un «aglutinante» orgánico (probablemente huevo). La segunda no tenía aglutinante, y se mezclaba con agua. Esta circunstancia nos habla de dos técnicas distintas de pintura. El aglutinante se necesitaba en la pintura empleada para los retoques finales (pinceladas extra en los diseños arquitectónicos, o incluso en las carreras de amorcillos) que se aplicaban en seco, es decir sobre el estuco o la pintura cuando ya estaba seca. No se empleaba en la pintura aplicada directamente sobre el yeso húmedo (al fresco).

Si juntamos todas estas evidencias, podemos obtener una imagen a grandes rasgos de cómo era la cuadrilla que estaba realizando la obra, y de cómo se dividían el trabajo sus integrantes. Debía de estar formada al menos por tres operarios. La mañana del 24 de agosto, había uno que se ocupaba del panel central de la pared norte. Había otro trabajando a su lado, encargado de la tarea menos cualificada de aplicar la mano de pintura negra (quizá fuera su cubo de yeso el que se cayó). Otro pintaba la decoración arquitectónica todavía sin acabar de la pared este (el panel central de esta pared todavía no había sido estucado, de modo que habría tenido que ser pintado al día siguiente). Otro quizá trabajara en los detalles aplicados al seco. Pero para esta tarea (a diferencia de la pintura al fresco) no había prisa, de modo que probablemente la realizaran los otros pintores cuando acabaran el trabajo al fresco. Por consiguiente, no era gran cosa: un trabajo que podía realizar una pareja de operarios más expertos junto con un aprendiz, el hijo o el esclavo de uno de ellos.

Solo podemos conjeturar quiénes eran exactamente los pintores, cómo eran contratados, cuánto cobraban o cómo se elegían los diseños murales que realizaban. En las pinturas pompeyanas solo se han encontrado dos posibles firmas, y no tenemos testimonios locales acerca de los precios que se cobraban por este tipo de trabajo. En realidad el mejor indicio que tenemos data de una época muy posterior, y se encuentra en una serie de ordenanzas imperiales acerca de los precios máximos que fueron publicadas a comienzos del siglo IV. Según dichas regulaciones, un «pintor de figuras» (que quizá fuera el equivalente de los encargados de pintar los paneles

centrales) podía ganar al día el doble que un «pintor de paredes», y el triple que un panadero o un herrero. Si el «pintor de figuras» es el equivalente de los operarios encargados de pintar los paneles centrales de nuestra casa (y no, como creen algunos especialistas, un retratista), una decoración de este tipo habría sido muy costosa, pero no un lujo que pudiera permitirse únicamente la gente muy rica. Las negociaciones entre el cliente y el pintor probablemente no fueran muy distintas de las que conocemos hoy día. Cuando se tiene mucho dinero se puede comprar todo lo que se quiera. Si no, todo es una cuestión de regateo y de toma y daca entre los deseos y los caprichos del cliente y las preferencias del pintor, sus aptitudes y el repertorio que domine.

Lo que es seguro es que la característica pintura de las casas pompeyanas, sus vívidos esquemas decorativos, y la agresión que suponen sus colores pare el sentido de la vista eran fruto casi en su totalidad del tipo de métodos de trabajo y de negocio a pequeña escala que podemos vislumbrar en la Casa de los Pintores Trabajando. Un pequeño edificio, en una calle poco transitada apenas a dos puertas de la taberna de Amaranto, era casi con toda probabilidad la sede de una de esas empresas de pintura, o al menos el domicilio de una familia que se ganaba en parte la vida de esa forma. Junto a la puerta de entrada, había originalmente un armario de madera que contenía más de cien tarros de pintura y otras herramientas, como, por ejemplo, plumadas y compases, cucharas y espátulas, e instrumentos para moler los pigmentos y convertirlos en polvo fino listo para ser mezclado. Teniendo en cuenta la mano de obra itinerante o incluso los encargos especiales de determinadas empresas fuera de la comarca, debió de haber un pequeño número de talleres como este que habrían sido los responsables de la mayoría de las casas pintadas de Pompeya, y por lo tanto es muy probable que hubiera muchos ejemplos del trabajo de un mismo pintor en diferentes casas.

Identificar la obra de una misma «mano» cuando no se cuenta con la ayuda de testimonios escritos es una tarea apasionante, pero peligrosa. Un distinguidísimo arqueólogo ha llegado a convencerse a sí mismo de que puede identificar al mismo pintor en el artista que trabajó en Fishbourne, en Inglaterra, en el llamado «Palacio real» de Togidubno, y en Estabia, al sur

de Pompeya. En la propia Pompeya han surgido teorías de todo tipo —a veces realmente descabelladas— acerca de «quién pintó qué». Así, por ejemplo, la mano del autor de varias de las principales escenas figurativas de la Casa del Poeta Trágico ha sido identificada también en más de otras veinte casas de la ciudad, desde la famosa efigie de Menandro que da nombre a la Casa del Menandro (fig. 44) hasta la imagen naturalista de un hombre haciendo sus necesidades que decora el pasillo que conduce a la letrina de una pequeña vivienda con tienda adosada. Puede que sea verdad o puede que no. Pero, aunque solo sea por permitirme el lujo de jugar un ratito a este juego, debo decir que la pequeña viñeta del accidente de carro de los amorcillos que figura en el margen pintado de la pared norte comentada anteriormente se parece tanto a una escena con amorcillos existente en la Casa de los Vetios (lámina 21) que cuesta trabajo suponer que no es obra del mismo pintor o grupo de pintores.



FIGURA 44. La efigie que dio su nombre a la Casa del Menandro. El comediógrafo griego del siglo IV d. C. Menandro aparece aquí descansando en una silla con un volumen de sus propias obras.

COLORES POMPEYANOS

Si el trabajo de los pintores no se hubiera visto interrumpido, el producto acabado que tendríamos en la Casa de los Pintores Trabajando habría sido muy similar a la «pintura pompeyana» de la imaginación moderna. Pues el descubrimiento de Pompeya en el siglo XVIII desencadenó una moda extendida por toda Europa de diseño «romano» de interiores. Los viajeros que se habían permitido el lujo de realizar una visita a las ruinas, o los que simplemente habían disfrutado de alguna de las costosas primeras publicaciones de las decoraciones halladas en la ciudad, empezaron a reinventar las paredes de Pompeya en sus propias casas, ya estuvieran en pleno centro de París o en la campiña inglesa. Cualquiera que tuviese dinero podía recrear el ambiente de una sala romana siguiendo una sencilla fórmula: paredes pintadas en paneles de esa tonalidad de rojo oscuro que ahora llamamos «rojo pompeyano» (o de un amarillo casi igualmente típico), decorados con arquitectura fantástica, ninfas flotando y escenas tomadas de la mitología clásica. Para nosotros, se ha convertido en el estereotipo del estilo doméstico pompeyano.

Naturalmente no se trataba solo de una invención. En efecto, ese «estilo pompeyano» refleja el formato más habitual de decoración doméstica que podemos apreciar en la ciudad antigua. Ese rojo oscuro era uno de los colores romanos preferidos, junto con el negro, el blanco y el amarillo (aunque no deberíamos olvidar que el calor de las escorias volcánicas quizá produjera más cantidad de rojos de los que hubiera en otro tiempo al desteñir las partes que originalmente estaban pintadas de amarillo). Muchos diseños combinan escenas mitológicas —que van desde temas tan sugerentes como el de Narciso contemplando su imagen reflejada en el estanque hasta el de una amenazante Medea a punto de desenvainar la

espada contra sus propios hijos— con exuberantes versiones de formas arquitectónicas.

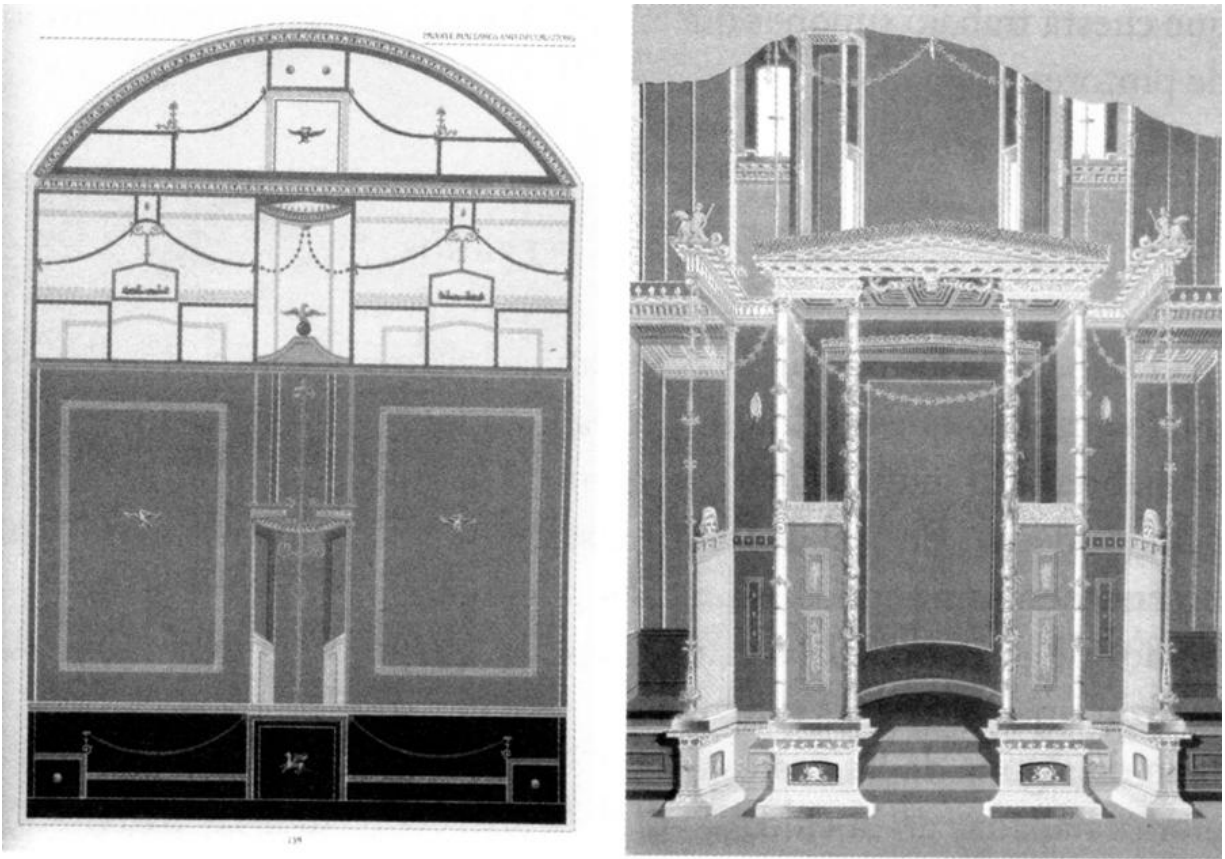


FIGURA 45. Las paredes de las casas de Pompeya a menudo utilizaban columnas, frontones y frisos pintados para crear una imagen de arquitectura fantástica. El efecto de estas dos pinturas es muy diferente, pero la división habitual en tres zonas está muy clara en ambas.

Estas son unas veces exageradamente sutiles, pero otras llegan a mostrar vistas que se extienden en lontananza y adoptan la forma de trampantojos tan logrados que la superficie sólida de la pared da la impresión incluso de desaparecer. Otro rasgo distintivo, como vimos en el caso de la estancia inacabada, y repetido cuidadosamente en todas las imitaciones modernas, es la división del diseño en tres franjas verticales: una sección central más ancha con las principales escenas figurativas, con un friso por debajo y una zona superior por encima de la cornisa provista también de decoración (fig. 45).



FIGURA 46. Curiosa imagen de una joven con una pluma apoyada en los labios, detalle de menos de 10 centímetros de altura en el original. La imaginación moderna ha supuesto —sin tener demasiados motivos— que quizá sea un retrato de la poetisa griega Safo.

No obstante, la imaginación de los pintores pompeyanos y de sus patrones era más fértil que todo eso. Si examinamos por encima las casas de Pompeya, podemos identificar en sus paredes una variedad de temas, asuntos y estilos que van mucho más lejos de lo que sugiere ese estereotipo moderno. Entre las fantasías arquitectónicas quedaban medio ocultos delicados paisajes, así como conmovedores retratos (fig. 46) y bodegones,

por no hablar de achaparrados pigmeos, escenas de sexo y terribles fieras salvajes, tanto en miniatura como a gran escala. Había además estilos de decoración mucho más parecidos a los actuales papeles pintados de lo que cualquiera habría podido imaginar. Los propietarios de muchas casas pintaban largos lienzos de pared de los pasillos y de las dependencias de servicio con diseños en blanco y negro, llamados por motivos evidentes «rayas de cebra», que a nadie le habrían parecido fuera de lugar en los años sesenta. Incluso una sala de prestigio podía ser decorada con franjas de dibujos geométricos o florales repetidos, completamente distintos de todo lo que consideraríamos «pompeyano» (fig. 47). Y encontramos toda esa variedad antes de mirar al suelo, donde, al menos en las casas más ricas, casi todo lo que pudiera ser pintado en la pared podía también convertirse en imagen en mosaico, desde perros guardianes hasta ocasionales batallas a tamaño natural. La «decoración de las casas» de Pompeya depara casi toda clase de sorpresas.

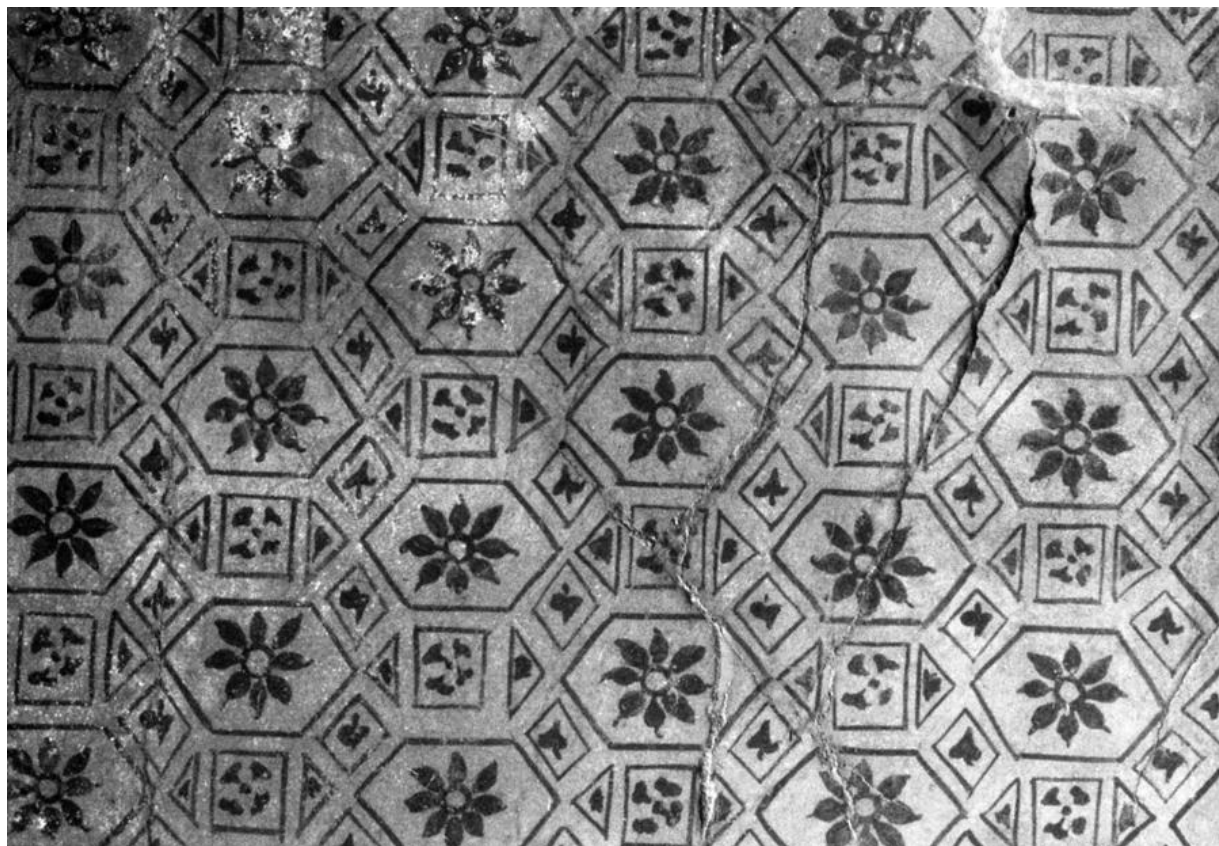


FIGURA 47. Algunas decoraciones murales de Pompeya resultan curiosamente modernas. Este diseño geométrico procedente de la Casa de los Amorcillos Dorados, que imitaría, según se cree, una especie de cortina de tela, podría pasar casi por un papel pintado.

Particularmente memorables son las grandes pinturas que a menudo cubren la totalidad de las paredes del fondo de las zonas ajardinadas. Veíamos restos de enramadas pintadas y de otros elementos vegetales en la tapia de la Casa del Poeta Trágico, en la que se mezclaban el jardín real con otro imaginario. Otras casas prefirieron algo más exótico. Los visitantes de una vivienda relativamente modesta (llamada la Casa de Orfeo) habrían podido contemplar directamente desde la puerta de la calle el peristilo del fondo y la figura más grande que el natural de un Orfeo desnudo pintado en la pared, sentado sobre una roca en un paisaje agreste mientras toca la lira para deleite de una variada colección de fieras (lámina 2). En la pared de otro jardín, una Venus de proporciones colosales surge del mar, arrellanándose en su concha de una manera que parece hartamente incómoda (fig. 97). En otra, un paisaje fantástico, con palmeras en primer plano y lujosas villas a lo lejos, es el escenario de la capilla (pintada) de un trío de divinidades egipcias, Isis, Serapis y el niño Harpócrates, símbolo del sol naciente.

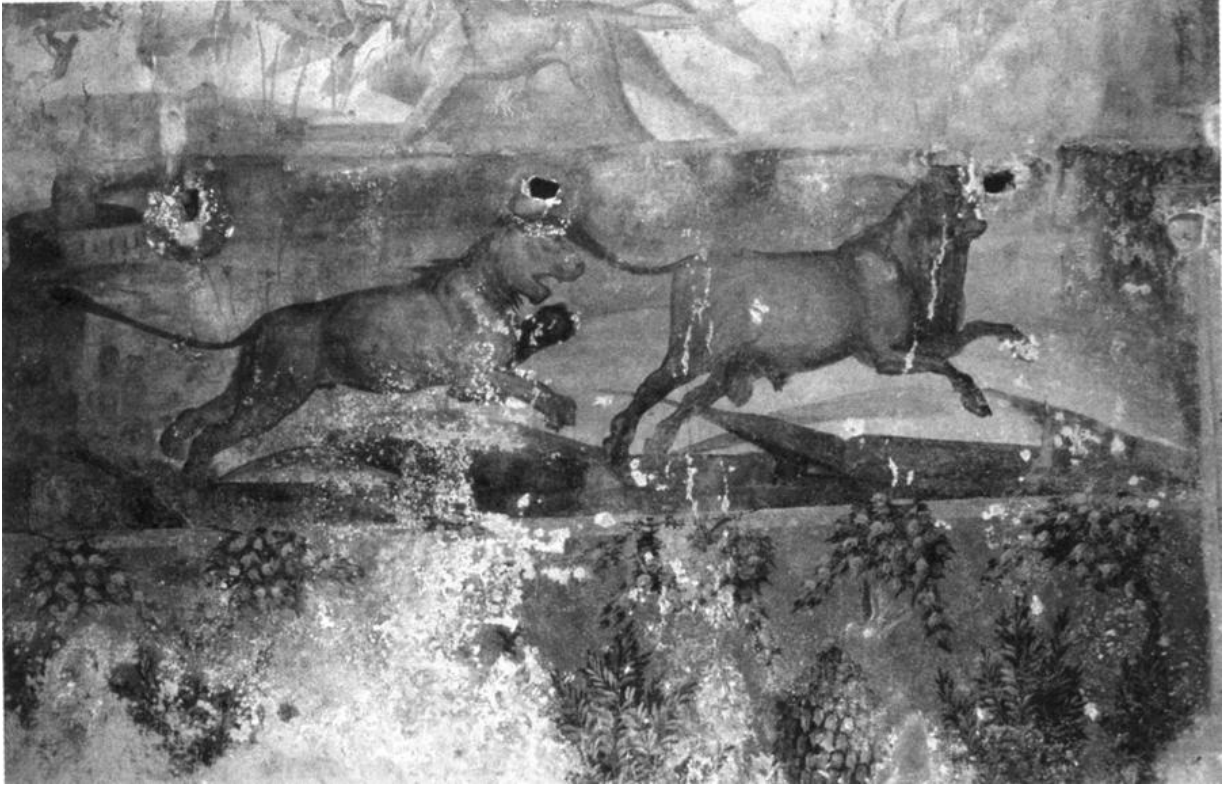


FIGURA 48. La tapia del jardín de la Casa de los Ceyos, cubierta con una escena de cacería. La pintura es bastante tosca y se conserva solo fragmentariamente, pero todavía logra llevar la ferocidad de la vida agreste a este diminuto jardín urbano.

También eran muy del gusto del público las escenas de caza (lámina 19). Incluso el pequeño jardín de la Casa de los Ceyos (así llamada por el nombre de sus posibles dueños) ofrecía al visitante el aliciente de la caza. La pared trasera de este espacio, que apenas supera los 6 x 5 metros, está dominada por una espectacular cacería, con leones, tigres, y otras variedades de animales más o menos salvajes (fig. 48). Pero al volverse hacia la derecha o hacia la izquierda, el espectador vería las paredes laterales cubiertas con imágenes del Nilo y sus habitantes: pigmeos cazando un hipopótamo, esfinges, capillas, pastores embozados en sus mantos, palmeras, barcos de vela y barcazas (una de ellas con un cargamento de ánforas). Se trata de una obra un tanto chapucera. Pero la idea probablemente fuera que al entrar en aquel diminuto espacio se entraba en otro mundo, en parte jardín zoológico, y en parte territorio exótico.



FIGURA 49. En esta pintura los pigmeos escenifican la historia del Juicio de Salomón (u otra muy parecida). El niño en disputa está encima de la mesa, a punto de ser partido en dos. A la derecha, una de las «madres» en litigio suplica a un grupo de jueces sentados en lo alto de un estrado.

Podía admirarse una gran variedad de otros temas en frisos pintados a veces de manera muy elaborada, y a veces situados en lugares sorprendentes. Ya hemos analizado las secciones conservadas del friso de la Villa de Julia Félix, con sus imágenes de la vida en el Foro. Pero este ejemplo es solo uno de tantos. Alrededor de la sala que da acceso a los baños privados de la Casa del Menandro hay una serie de caricaturas de las hazañas de dioses y héroes, parodias humorísticas de mitos célebres: Teseo, en forma de enano barrigón, matando al Minotauro; o una Venus madurita y no demasiado guapa ocupada en decirle a Cupido adónde tiene que disparar sus flechas (fig. 51). En la misma casa, las pinturas cubrían incluso la estrecha superficie de la pequeña pared que había entre las columnas del peristilo: vemos aquí garzas revoloteando en medio de una frondosa vegetación, mientras diversos animales salvajes se dan caza unos a otros, un perro persiguiendo a un ciervo, o un jabalí enfrentándose a un león.

En una vivienda mucho más modesta de la Via dell'Abbondanza, cerca del Foro, llamada hoy día Casa del Médico (debido a los instrumentos médicos encontrados en ella), la pared existente entre las columnas del pequeño peristilo estaba cubierta con un friso decorado con pigmeos. Estas criaturas aparecían representadas protagonizando toda clase de aventuras y peleas: unos intentando cazar un cocodrilo (lámina 22), otro devorado por un hipopótamo (mientras un compañero trata inútilmente de sacarlo de las fauces del animal), una pareja practicando el acto sexual ante una multitud de congéneres medio borrachos. Pero la imagen más sorprendente

corresponde a la escena que parece representar una parodia del Juicio de Salomón protagonizado por pigmeos, o una historia más o menos similar. Vemos en ella un soldado blandiendo una gran hacha sobre el niño en disputa, dispuesto a cortarlo por la mitad, mientras una de las mujeres que lo reclaman, probablemente su verdadera madre, pide clemencia a tres magistrados que contemplan la escena desde su estrado (fig. 49). Si bien los pigmeos no son personajes insólitos, pues los vemos en múltiples motivos ornamentales presentes en la ciudad (se han encontrado pintados, por ejemplo, en los laterales de los lechos de piedra de un suntuoso triclinium al aire libre, así como en la Casa de los Ceyos), la escena con el niño no tiene parangón en ningún otro lugar de Pompeya.

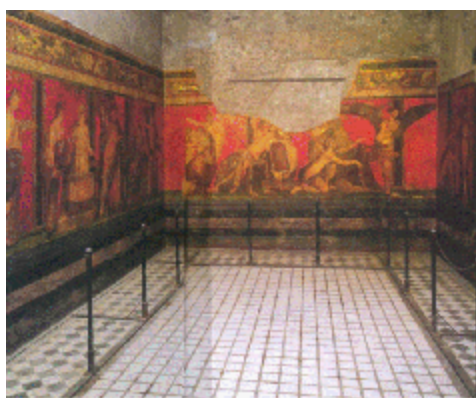


FIGURA 50. El misterioso friso de la Villa dei Misteri. Al fondo de la estancia, el dios Dioniso se recuesta en el regazo de su amante, Ariadna. A la izquierda, frente a la gran ventana, pueden verse

algunas figuras que participan en la procesión: un niño lee un rollo contemplado por una mujer sentada, quizá su madre. (Véase, asimismo, lámina 14).

Aun así, por su impacto visual y por el intrigante tema que desarrolla, el puesto de honor entre los frisos pompeyanos corresponde a la serie de pinturas más extraordinarias todavía que se encontraron en la Villa dei Misteri (en parte explotación agrícola, en parte lujosa residencia), situada extramuros a unos cuatrocientos metros de la Puerta de Herculano. Actualmente rivalizan con el Príapo de la Casa de los Vetios como símbolo icónico del arte pompeyano. Aparecen representados en la misma cantidad y variedad de modernos *souvenirs*, desde ceniceros hasta imanes para la puerta del frigorífico, y cuentan con la ventaja añadida de que no tiene una que preocuparse en pensar a quién los regala.

Las figuras de tamaño natural, que resaltan sobre un vivísimo fondo rojo, recorren las cuatro paredes de una gran sala, encerrando casi al espectador dentro de la pintura, y constituyen un asombroso ejemplo de «saturación de la vista» (fig. 50). En un extremo, aparece el dios Dioniso recostado en el regazo de Ariadna, a la que salvó cuando había sido abandonada por el héroe Teseo, tema favorito a su vez de la pintura pompeyana. En las demás paredes podemos contemplar una curiosa variedad de seres humanos, dioses y animales: un niño desnudo leyendo un rollo de papiro (lámina 14); una mujer portando una bandeja cargada de manjares se vuelve hacia nosotros para llamar nuestra atención; un viejo sátiro toca la lira; una versión femenina del dios Pan (una «Panisca») amamanta a una cabra; un «demonio» alado flagela a una muchacha desnuda; otra mujer desnuda baila al son de las castañuelas; una mujer se trenza el pelo mientras un Cupido alado le sujeta el espejo. Y con eso no hemos hecho más que destacar la mitad de las escenas que desarrollan las pinturas.

A decir verdad, todo el conjunto resulta completamente enigmático y la enorme cantidad de erudición moderna que se ha generado en torno suyo no ha sido capaz de desentrañar su significado, o al menos no de forma totalmente convincente. Algunos han afirmado que las imágenes aluden concretamente a la iniciación en el culto misterioso de Dioniso (nótese, por ejemplo, la escena de la flagelación y la exposición de lo que quizá sea un

falo en el extremo de la pared, cerca de la pareja divina). De ser así, la propia sala quizá fuera una especie de recinto sagrado dentro de la casa. No es imposible, pero desde luego no está escondida en ningún sentido, como habría cabido esperar que estuviera una sala de cultos esotéricos. De hecho, da a un pórtico bien sombreado, con vistas magníficas al mar, mientras que por el otro lado tiene una gran ventana desde la que se contemplan las montañas a lo lejos. Otros han visto en las pinturas una alegoría un tanto extravagante del matrimonio, y han pensado que la mujer que se contempla en el espejo sostenido por Cupido es la esposa. En tal caso, no estaríamos ante una escena específicamente religiosa, sino ante una serie de decoraciones perfectamente plausibles, aunque un tanto peculiares, en una gran sala de recreo. La mansión ha sido llamada Villa de los Misterios por los «misterios» de iniciación en el culto de Dioniso, según la interpretación estrictamente religiosa del friso. La verdad es que las pinturas son también harto misteriosas en el moderno sentido popular del término.



FIGURA 51. Parodia de las hazañas de los dioses en los baños de la Casa del Menandro. En este dibujo de una pintura actualmente casi borrada vemos cómo un travieso Cupido apuntando con sus flechas siguiendo las instrucciones de una diosa del amor decididamente fea.

La mayoría de las casas de Pompeya ha perdido su brillo, al haberse desvaído tristemente, como ya hemos señalado, su decoración interior, cuando no ha corrido peor suerte. Solo se conservan intrigantes fragmentos de las caricaturas de los baños de la Casa del Menandro (fig. 51). Nunca podremos recuperar por completo ese paisaje de jardín egipcio en toda su chillona frescura, pues debido a la acción combinada de la lluvia, el sol, el

hielo, y un terremoto o dos, simplemente ha desaparecido desde que fue descubierto a comienzos del siglo XIX. Si se visita hoy día la casa, comprobaremos que no queda prácticamente ni rastro de estuco en la pared, y en lo poco que queda de él hacen falta los ojos de la fe para distinguir algo más que unas cuantas manchas difusas. Todo lo que tenemos se lo debemos a la impagable labor de los animosos artistas que trabajaron en Pompeya en los años inmediatamente posteriores a su descubrimiento y que copiaron las pinturas para arqueólogos de gabinete y estetas en general. Parece que ya habían desaparecido hacia 1860.

Pero hay también curiosas sorpresas de un tipo muy distinto. Lo que hace tan memorable el friso de la Villa dei Misteri no es solo el curioso tema que trata. Es la plenitud de las imágenes que rodean al espectador, la viveza del fondo rojo detrás de las figuras y el deslumbrante brillo de la pintura. Se trata de uno de los pocos lugares de la ciudad en los que la experiencia antigua de las paredes pintadas parece haberse conservado plenamente.

Por desgracia no es así. El hecho es que no se trata de una conservación milagrosa, sino del producto de la agresiva restauración llevada a cabo después de su excavación en abril de 1909. Para ser justos, lo que vemos en la actualidad quizá ofrezca a grandes rasgos el verdadero aspecto del original. Pero las pinturas no se encontraban en un estado tan perfecto cuando fueron desenterradas, en el curso de una excavación privada emprendida por el dueño del hotel de la ciudad, y sufrieron ulteriores daños a consecuencia de las diversas estrategias de conservación promovidas posteriormente. Durante los meses que siguieron a su hallazgo, las famosas imágenes quedaron expuestas a los elementos, protegidas solo por unas cortinas, que no sirvieron de nada para prevenir los daños sufridos por la zona situada encima de la figura de Dioniso en el curso del terremoto de junio de 1909.

Un problema aún peor fue el aumento de la humedad. Desde el momento en que quedaron expuestas a la intemperie, el salitre fue subiendo desde el suelo y se filtró a la pintura, produciendo unas horribles manchas blancas. Aparecidas a los pocos días del hallazgo de los frescos, las manchas fueron eliminadas con una mezcla de cera y petróleo que fue

aplicada repetidamente a la superficie de la pared. De ahí proviene no solo su impresionante brillo, que (por mucha cera que se les aplicara en la Antigüedad) no tiene nada de antiguo, sino también su tonalidad oscura. Una «excavación» llevada recientemente a cabo hasta recuperar la auténtica pintura romana ha revelado un colorido típicamente más claro del fondo. De modo mucho más radical, pese a tratarse de una práctica habitual en la época, algunos tramos de las primitivas paredes de la estancia fueron demolidos y sustituidos por materiales resistentes a la humedad, separando previamente las pinturas de su superficie original para aplicarlas luego a la nueva. Todo esto sucedió antes de la llegada en el otoño de 1909 de un equipo de arqueólogos alemanes que restauraron los frescos y los devolvieron en la medida de lo posible a su estado primitivo.

La Villa dei Misteri es una de las casas de Pompeya que tiene brillo. Pero, a pesar de su carácter icónico, ese brillo no es antiguo. Es en gran parte obra de los restauradores modernos.

DÓNDE IBA CADA COSA

Cuando compraba esculturas para decorar sus diversas mansiones y villas, Cicerón era muy selectivo a la hora de considerar dónde debía ir cada cosa. En cierta ocasión, en la década de 40 a. C., escribió una malhumorada carta a uno de sus amigos que había actuado como agente suyo. El desdichado Marco Fabio Galo había comprado, entre otras adquisiciones, un grupo de estatuas de mármol que representaban a unas «Bacantes», las seguidoras del dios Dioniso (o Baco), célebres en la Antigüedad como símbolo del comportamiento vandálico, la embriaguez y el desenfreno. Eran, según admitía Cicerón, «muy bonitas», pero totalmente inadecuados para una (austera) biblioteca. Un grupo de Musas, en cambio, habría sido lo que habría hecho falta. Pero ese no era el motivo de sus quejas. Galo había aparecido además con una estatua de Marte, el dios de la guerra. «¿De qué

me vale a mí, que soy un defensor de la paz?»), protestaba el ingrato Cicerón.

La lógica del programa de decoración de interiores de Cicerón está bastante clara. El tema tenía que encajar con la función de la estancia o con la imagen que quería dar de sí mismo. ¿Podemos rastrear esa lógica o cualquier otra en las decisiones ornamentales tomadas en las casas de Pompeya? En medio de la enorme variedad existente, ¿podemos empezar a explicar por qué una determinada pintura era elegida para decorar una sala en concreto?

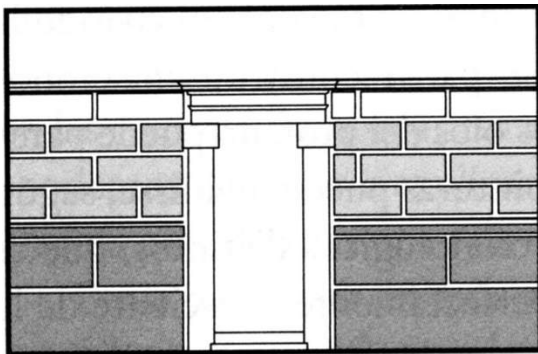
Tenía que haber en todo ello algún elemento relacionado con el capricho personal. Sea cual sea el significado exacto del friso de la Villa dei Misteri (ya trate de los sagrados ritos de Dioniso, ya sea una alegoría del matrimonio, o cualquiera de las otras brillantes teorías expuestas por los especialistas a lo largo de los años), el conjunto constituye una obra tan cara y tan peculiar que nos habla de un propietario con unas ideas muy claras de lo que quería poner en las paredes de aquella habitación, y con dinero suficiente para pagar por ello. Lo mismo vale decir del Mosaico de Alejandro de la Casa del Fauno, obra fabulosamente cara, tanto si fue fabricada adrede para aquel lugar, con sus millones de minúsculas tesserae de piedra, como si fue importada de Oriente. Alguien deseaba muchísimo que estuviera allí, aunque no podemos ni siquiera esperar saber por qué. Pero la decoración no es solo una cuestión de capricho personal. Como damos por descontado en nuestro mundo, hay «normas» culturales que gobiernan el modo en que se pintan y decoran las casas. ¿Podemos reconstruir esas normas en el caso de Pompeya? ¿Y qué nos dicen acerca de la vida en la ciudad romana?

Estas cuestiones han preocupado a los arqueólogos durante generaciones. Una de las respuestas que han solido darse y que surgió por primera vez en el siglo XIX es que la moda y los cambios de gusto están en la raíz de los diversos estilos que podemos contemplar en las paredes de las casas de la ciudad. Por decirlo de otro modo, en la pintura se da una evolución cronológica, de modo que los distintos estilos nos hablan de una distinta fecha de la decoración. Es sobre todo la típica modalidad de pintura «pompeyana», con sus amplias zonas de color, sus escenas mitológicas y

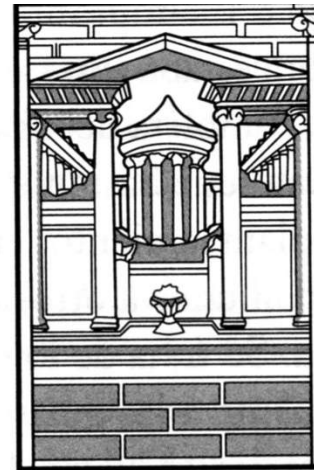
sus marcos y sus fantasías arquitectónicas, la que ha sido analizada de esta forma. Los arqueólogos han seguido varias pistas que permiten la datación exacta de determinadas pinturas —ya sean las indicaciones ofrecidas por Vitruvio o las improntas de monedas dejadas sobre la pared cuando la pintura estaba aún fresca (véase p. 29)— para reconstruir una cronología completa del diseño. Lo que a los ojos del profano puede parecer una serie bastante homogénea de pinturas puede dividirse, según este planteamiento, en cuatro estilos cronológicos distintos, que se suceden unos a otros en una ciudad perfectamente consciente de la moda. Se trata de lo que en la jerga arqueológica (contagiada habitualmente a las guías y las cartelas de los museos) se llama simplemente los «Cuatro Estilos», que podemos encontrar no solo en Pompeya, sino en toda la Italia romana.

Estos estilos se caracterizan por sus distintas técnicas de ilusionismo, que van desde la imitación de sillares de mármoles de colores del Primer Estilo hasta las elaboraciones arquitectónicas a veces bastante barrocas del Cuarto. Entre uno y otro tenemos los trampantojos arquitectónicos más sólidos del Segundo Estilo (que a menudo se supone que fue introducido en la ciudad por los colonos romanos) y la delicada ornamentación decorativa del Tercer Estilo, que reduce las columnas a meros sarmientos y los frontones a remolinos de follaje. Vitruvio, que escribió su obra durante el reinado de Augusto, no pierde el tiempo hablando del Tercer Estilo, recién inventado por entonces, por considerarlo no solo poco realista, sino casi inmoral: «¿Cómo puede realmente una caña aguantar un tejado o un candelabro soportar los ornamentos de una cornisa? ¿Cómo una caña delgada y flexible puede aguantar a una figura sedente, y cómo flores y bustos pueden surgir de raíces y ramas? Sin embargo, los que contemplan tales mentiras no ven defecto alguno en ellas. Por el contrario, las hallan de su agrado y ni siquiera tienen en cuenta si cualquiera de ellas podría existir realmente o no. Ninguna pintura debería ser aprobada excepto las que responden a los principios de autenticidad». Pero si hubiera llegado a conocerlo, el Cuarto Estilo tampoco le habría llamado mucho la atención. La nueva moda, que se manifiesta tanto en composiciones relativamente contenidas en blanco y rojo como en extravagancias asombrosas y a veces

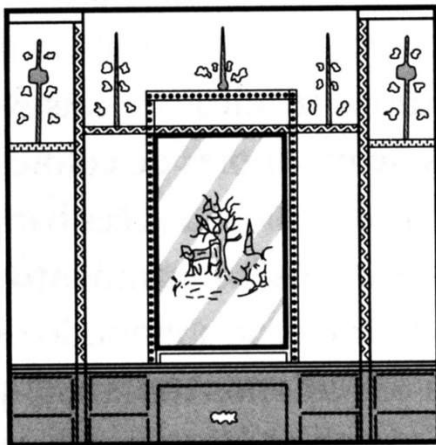
francamente chabacanas, no muestra desde luego demasiado interés por la «autenticidad».



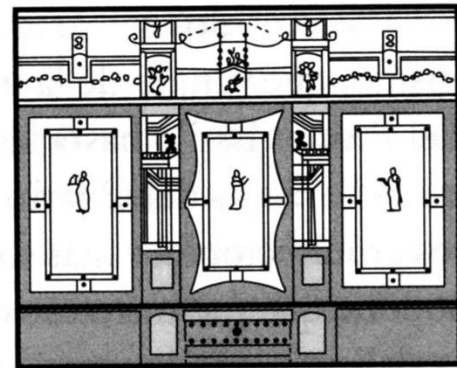
(a)



(b)



(c)



(d)

PLANO 11. Los cuatro estilos de la decoración mural. Arriba a la izquierda, a) Primer Estilo. Siglo II a. C. Arriba a la derecha, b) Segundo Estilo. En Pompeya suele datarse después de la llegada de los colonos romanos en 80 a. C. Abajo a la izquierda, c) Tercer Estilo. Desde la época augustea (ca. 15 a. C.) hasta mediados del siglo I d. C. Abajo a la derecha, d) Cuarto Estilo. El propio de los últimos años de Pompeya, desde mediados del siglo I d. C. en adelante.

Habría que decir mucho a favor de este modelo de evolución cronológica de la decoración de las casas pompeyanas. Al fin y al cabo es perfectamente probable que el gusto de los pompeyanos en materia de decoración de interiores cambiara con el tiempo. Cualquier constructor moderno acostumbrado a trabajar en casas viejas sabe exactamente qué estilo de decoración va a encontrar cuando retire de las paredes las

sucesivas capas de papel aplicadas cada vez que cambiaban las modas en los siglos XIX y XX. ¿Por qué no iba a darse ese mismo tipo de cambios en Pompeya? De hecho, existen muchísimas pruebas *in situ* que encajan perfectamente con la idea de progresión de los Cuatro Estilos. La inmensa mayoría de las paredes pintadas de Pompeya —alrededor de un 80 por 100— corresponde al Cuarto Estilo, como cabría esperar al ser el más reciente de la secuencia cronológica. Además, por aproximada que necesariamente sea a menudo la datación de las estructuras y las pinturas de Pompeya, no tenemos ningún testimonio de que las características del Cuarto Estilo se aplicaran nunca a las paredes de una casa antes de mediados del siglo I d. C.

No obstante, la obsesión de algunos arqueólogos modernos por los Cuatro Estilos es demasiado rígida. Bien es verdad que cualquier visitante de Pompeya en el año 79 d. C. habría podido comprobar que la pintura del Cuarto Estilo dominaba el paisaje doméstico. Pero ni qué decir tiene (pues ahí están para que los veamos) que también podían contemplarse ejemplos de los otros tres estilos. Una vivienda, llamada por razones evidentes la Casa de los Cuatro Estilos, contaba con decoración de los cuatro tipos, consecuencia acaso de que su decoración se llevó a cabo paulatinamente en períodos distintos. La Casa del Fauno, como ya hemos visto, había conservado una gran cantidad de decoración del Primer Estilo, en su ambiente extrañamente anticuado, casi museístico, y lo había aplicado incluso de nuevo a algunas paredes reconstruidas. Y hay muchísimos otros ejemplos de espléndida pintura del Primer Estilo que fueron conservados minuciosamente y sin duda retocados y repintados con sumo cuidado hasta los últimos tiempos de la ciudad. Parece incluso que en los edificios públicos (como, por ejemplo, la Basílica del Foro, edificio polivalente con funciones judiciales, políticas y comerciales), la decoración del Primer Estilo seguía empleándose con regularidad mucho después de que pasara de moda en los edificios privados. La decoración pompeyana, tanto dentro como fuera del hogar, era una combinación de elementos nuevos y viejos.

Es más, como suele ocurrir con esquemas tan rígidos como este, la distinción entre un estilo y el siguiente no es tan clara sobre el terreno como darían a entender los «ejemplos típicos» habituales seleccionados por la mayoría de los libros (incluido este). Aunque un pequeño grupo de

arqueólogos sigue trabajando en el perfeccionamiento de la cronología y de las categorías estilísticas, inventándose más y más subdivisiones (Tercer Estilo Fase 1A, B, C, 2A, etc.), los ojos del profano quizá no se equivoquen del todo cuando sugieren que en todos estos estilos hay más similitudes que diferencias. Generaciones y generaciones de estudiantes han realizado su primera visita a Pompeya, armados de erudición libresca acerca de todas estas divisiones estilísticas, sencillamente para descubrir, como me ocurrió a mí misma hace años, que —a pesar de lo característico que es el Primer Estilo—, el Segundo, el Tercer y el Cuarto Estilo resultan en la mayoría de los casos más difíciles de localizar de lo que se habían imaginado. Incluso los especialistas aluden ocasionalmente a este problema, cuando califican al Cuarto Estilo de «ecléctico» o dicen que «toma elementos de lo anterior y los combina de manera novedosa y a veces de forma inesperada». Uno llega incluso a admitir que el Cuarto Estilo «apenas se distingue del Tercero», lo que hace que solo los ejemplos relativamente escasos del Primer y el Segundo Estilo resulten distinguibles con claridad.

Pero el principal problema de la teoría de los Cuatro Estilos es que prácticamente no tiene en cuenta la posibilidad de que exista una relación entre la función de una estancia y el tipo de decoración de sus paredes. En la casa moderna, ese es un factor que se tiene muy en cuenta a la hora de elegir un diseño. Si hoy día entramos en una vivienda vacía, hay muchas posibilidades de que, incluso sin las camas ni los armarios, podamos distinguir el dormitorio principal del cuarto de estar o de la habitación de los niños, basándonos solo en el color de las paredes y los dibujos que las decoran. Y Cicerón indica que la selección de las estatuas que hiciera un romano rico podía venir determinada por un interés similar por la función de la estancia a la que iban destinadas. ¿Podemos decir lo mismo de Pompeya, donde, como hemos visto, la asociación de las actividades de la familia con determinadas estancias o zonas concretas de la casa era bastante menos precisa que la que es habitual hoy día en nuestros ambientes domésticos?

La respuesta es que sí o, al menos, hasta cierto punto. Los dibujos de rayas de cebras están asociados de forma bastante evidente a las dependencias del servicio. Bien es verdad que hay en la ciudad una o dos

estancias más elegantes que están decoradas en este estilo, se trataba de la decoración mural más barata con diferencia, y estaba reservada para letrinas, habitaciones de los esclavos, zonas de servicios y pasillos (habría sido el equivalente antiguo de lo que hoy día sería una mano rápida de pintura blanca). Hemos visto también que las paredes de un jardín podían estar decoradas a menudo con temas que recordaban la idea de una vegetación frondosa y que aludían a una naturaleza salvaje imaginaria (poblada de animales salvajes, pigmeos y otras figuras exóticas) que se extendía mentalmente más allá de los confines de la casa. Resulta también significativo constatar que las parodias de los mitos más famosos, tratados con seriedad por la pintura pompeyana en casi todos los demás casos, se encuentran en los baños privados, pues las instalaciones de este tipo eran un lugar reservado al placer en el que las normas sociales se relegaban, como demuestra en la Casa del Menandro el mosaico que cubre el pavimento de la entrada del «caldario»: un vistoso esclavo negro sucintamente vestido, con una corona de hojas, lleva en sus manos sendas jarras de agua que hacen juego en su forma y en su color con su (enorme) miembro viril; debajo aparecen representados cuatro estrígilos (instrumentos para rascar la piel untada de aceite) y una vasija colgada de una cadena, cuya disposición resulta también decididamente fálica (fig. 52).

Pero podemos rastrear unas cuantas asociaciones de carácter más general entre el uso de las diferentes zonas de la casa y la decoración de sus paredes, los colores y los temas de esta. En una casa occidental moderna, los colores pastel caracterizan habitualmente los dormitorios y los cuartos de baño. En Pompeya, da la impresión de que el dueño de la casa elige los fondos negros para las paredes de sus estancias más suntuosas, por barato que pudiera ser el ingrediente básico de este tipo de pintura (curiosamente, Plinio hace referencia a diversos pigmentos negros más caros, incluso a uno que era importado de la India). El rojo y el amarillo eran otras alternativas también relativamente de alto rango.

A juzgar por sus costes y por los comentarios de los escritores romanos, había un pigmento rojo muy especial, el cinabrio o bermellón («sulfuro de mercurio», según los científicos), originario de Hispania, que constituía la quintaesencia del lujo. Estaba tan buscado que, según Plinio, fue preciso

fijar un precio máximo por ley (el doble que el del azul egipcio para mantenerlo «dentro de los límites»).



FIGURA 52. El pavimento de mosaico de la entrada del caldario de la Casa del Menandro. Un esclavo negro casi desnudo exhibe su enorme miembro, mientras que debajo, los estrígilos, usados por los bañistas para quitarse el sudor mezclado con grasa, aparecen dispuestos formando un dibujo igualmente fálico. ¿Qué mensaje pretendía transmitir a los bañistas desnudos?

Plinio señala asimismo que era uno de los escasos colores caros que habitualmente el cliente debía pagar aparte, pues estaba muy por encima del precio que cobraban los pintores por su trabajo. Podemos imaginarnos fácilmente cómo habrían ido las negociaciones en este sentido: «Bueno, claro, señor, podría hacérselo en cinabrio, pero le costaría más caro. Se consideraría un extra. Probablemente le convendría comprarlo por su

cuenta». Las negociaciones entre clientes y artesanos no han debido de cambiar demasiado con el paso de los siglos.

El cinabrio proporcionaba no solo una deseada tonalidad de rojo, sino que además era muy difícil de manejar (e indudablemente ahí radicaba en parte su atractivo). En efecto, en determinadas condiciones, especialmente al aire libre, se decoloraba rápidamente, volviéndose de un color negro jaspeado, a menos que se le aplicara un baño especial de aceite o cera. Como si pretendiera subrayar el punto, Vitruvio cuenta la anécdota de un modesto, pero acaudalado «escriba» de Roma que mandó pintar su peristilo de cinabrio para ver cómo al cabo de un mes cambiaba de color. La moraleja era que le había estado bien empleado por no informarse debidamente de antemano. La obra realizada en la Casa de los Pintores Trabajando no era tan exquisita como para emplear cinabrio. Pero este pigmento se ha encontrado en dos de los proyectos decorativos evidentemente más prestigiosos de Pompeya: el friso de la Villa dei Misteri y una de las estancias del peristilo de la Casa de los Vetios.

Los diferentes estilos decorativos también nos hablan de las distintas funciones de las estancias y de sus distintos grados de privacidad. El hecho de que el Primer Estilo se conserve la mayor parte de las veces en los atrios de las casas particulares y de que continuara usándose en los edificios públicos de la ciudad probablemente no sea una coincidencia. En la esfera doméstica, venía a marcar las áreas públicas de la vivienda. Análogamente (aunque este argumento quizá tenga demasiado de círculo vicioso), a menudo podemos ver estancias, grandes o pequeñas, cuya finalidad era impresionar a los invitados, casi como si estuvieran en una pinacoteca, mediante la acumulación de pinturas mitológicas y por sus extravagantes vistas arquitectónicas. Un estudioso ha planteado incluso una simple regla empírica, que funciona bastante bien al menos para el Segundo y el Tercer Estilo: «Cuando mayor sea la profundidad sugerida por los efectos de perspectiva, mayor será el prestigio de la estancia».

Así, pues, las opciones decorativas del dueño de una casa de Pompeya se reducían a un tira y afloja entre moda y funcionalidad. Y así ocurría en todo el espectro social. Pues, como veíamos con respecto a la arquitectura general de la casa, no hay indicios de que exista diferencia especial alguna

en lo tocante al gusto, o a la lógica que determina su decoración, entre las viviendas de los ricos y las de las personas de recursos más modestos, ni entre las viejas familias de la élite y los libertos ricos. Aunque las casas de los pobres no tuvieran ningún papel público que desempeñar, sus dueños seguían las mismas normas culturales de decoración siempre que pudieran permitírselo. Y, pese a los numerosos esfuerzos llevados a cabo por los arqueólogos modernos de ridiculizar la vulgaridad de los nuevos ricos como Trimalción, esos esfuerzos son habitualmente más una proyección de sus propios prejuicios de clase que otra cosa. Al final, las diferencias entre las pinturas de las casas ricas y las de las casas pobres se reducen simplemente a esto: en las pobres había menos escenas figurativas, menos vistosas extravagancias de diseño y no se ve ni rastro de cinabrio, y (pese a la existencia de unos cuantos adefesios de segunda fila en alguna mansión de la élite), la calidad de su pintura era en general bastante inferior. Pompeya era una ciudad en la que cada uno tenía lo que podía pagar.

LOS MITOS VISTEN MUCHO CUALQUIER HABITACIÓN

Cuando los excavadores del siglo XVIII descubrieron las pinturas de Pompeya, fueron las escenas figurativas del centro de numerosas paredes del Tercer y del Cuarto Estilo, y no las extravagantes y caprichosas fantasías arquitectónicas, las que cautivaron su imaginación. Pues eran las primeras representaciones visuales del mito antiguo que se descubrían con tanta profusión. Es más, ofrecían un primer atisbo de la tradición pictórica perdida que Plinio y otros autores de la época elogiaban como uno de los grandes logros del arte antiguo. Bien es verdad que Plinio se refería habitualmente a obras maestras de la pintura de caballete de los famosos artistas griegos de los siglos V y IV a. C., posesiones preciosas de santuarios y monarcas, mientras que estos eran paneles pintados directamente sobre el estuco húmedo en las paredes de viviendas de una pequeña ciudad romana. Pero, a falta de las obras originales de Apeles, Nicias, Polignoto y demás,

eran el mejor testimonio del que se disponía. Muchos de los ejemplos más llamativos fueron arrancados de la pared en la que habían sido encontrados y trasladados al museo próximo, donde naturalmente parecerían aún más formar una «pinacoteca».

La variedad de los mitos elegidos por los pintores y sus clientes es muy grande. Por supuesto que hay algunas ausencias enigmáticas. Por ejemplo, ¿por qué hay tan pocas huellas del mito de Edipo en Pompeya? No obstante, algunos temas de la pintura pompeyana son también viejos favoritos nuestros: Dédalo e Ícaro, Acteón contemplando accidentalmente a la diosa Diana en el baño (accidente que tendría consecuencias desastrosas), Perseo salvando a Andrómeda de la roca en que había sido expuesta, Narciso mirándose en la fuente, y una gran variedad de escenas famosas del mito de la guerra de Troya (el Juicio de Paris, el caballo de madera, etc.).

Otros, aunque evidentemente eran favoritos del público de Pompeya, resultan para nosotros más misteriosos. Se han encontrado ni más ni menos que nueve pinturas similares que representan un episodio que se contaba como «antecedente» de la guerra de Troya: Aquiles en la isla de Esciro. A primera vista su tema recuerda al de cualquier otra disputa heroica. Pero detrás hay una curiosa historia. El héroe griego, todavía adolescente, había sido ocultado por su madre, Tetis, para que permaneciera al margen del conflicto; lo había disfrazado de niña y lo había mandado a vivir con las hijas de Licomedes, rey de la isla de Esciro. Sabiendo que Troya solo podría ser conquistada con la ayuda de Aquiles, Odiseo llega a Esciro disfrazado de vendedor ambulante y consigue obligar al héroe a «salir del armario» mediante un astuto ardid. Cuando expone sus mercancías — bisutería, adornos y diversas armas—, las verdaderas «chicas» se lanzan sobre los adornos, mientras que Aquiles revela su masculinidad al preferir las armas. Odiseo, como vemos en la imagen (fig. 53), aprovecha la ocasión para atrapar al desertor.



FIGURA 53. Episodio de travestismo, tema favorito de la pintura pompeyana. Aquiles, en el centro, intenta no ser reclutado para la guerra de Troya escondiéndose vestido de mujer entre las hijas del rey de Esciro. Pero es obligado a «salir del armario» por Odiseo, que lo agarra del brazo para que cumpla con su deber como guerrero.

Un episodio incluso más extraño aparece al menos en cuatro pinturas, y además en un par de figuritas de terracota (fig. 54). Es la imagen de una de las formas más exageradas de piedad filial imaginable. Un anciano, Micón, ha sido encarcelado y privado de comida y está a punto de morir de inanición. Según la leyenda, recibe la visita de su hija, Pero, que acaba de tener un niño. Para mantener vivo a su padre, la joven lo alimenta con la leche de sus pechos. En una versión conservada en la Casa de Marco Lucrecio Frontón (así llamada por el nombre de su presunto dueño), la escena es explicada y su mensaje es ilustrado con unos versos añadidos junto a las figuras: «Mira cómo en su pobre cuello las venas del viejo laten ahora con el flujo de la leche. Pero acaricia a Micón cara a cara. Es una

triste combinación de modestia [pudor] y de amor filial [pietas]». Quizá se trate de una explicación superflua, pues las imágenes de este episodio eran famosas en Roma por su impacto visual: «Atónitos y asombrados se quedan los ojos de los hombres cuando ven la representación de esta escena y, admirados, ven renovado en la nueva imagen lo que sucedió en el pasado», según las palabras de un escritor latino más o menos contemporáneo.



FIGURA 54. Una hija piadosa alimenta a su padre encarcelado. Este mito de piedad filial cautivó la imaginación de los pompeyanos. Lo vemos representado aquí en una estatuilla de terracota. Constituye por otra parte un importante tema pictórico.

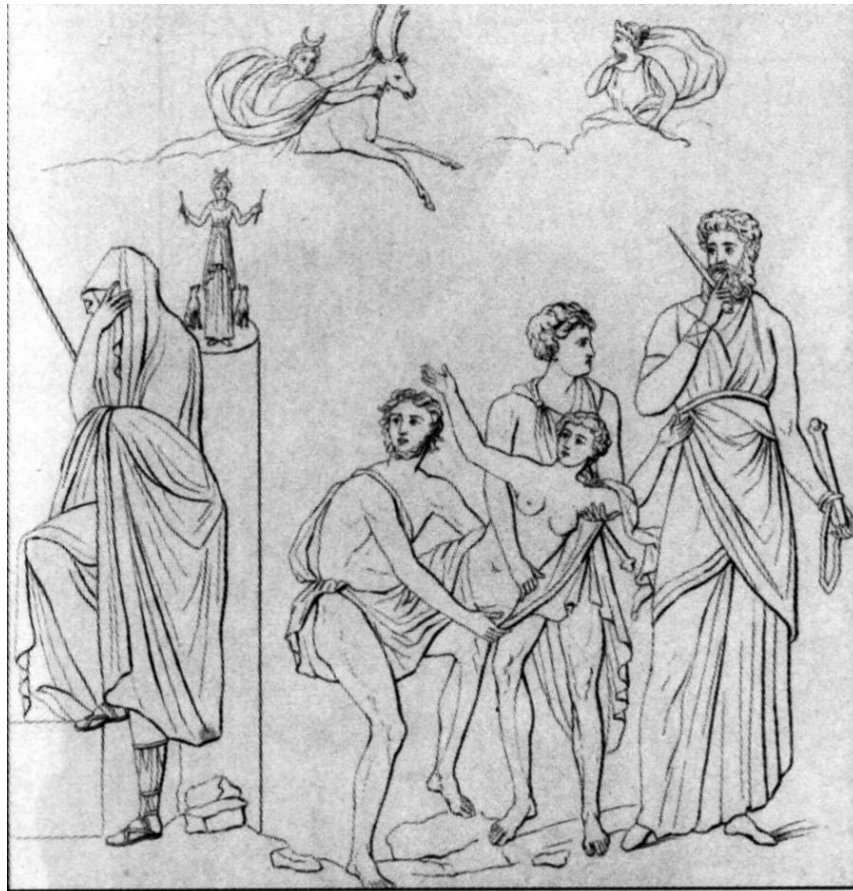


FIGURA 55. El rey Agamenón, a la izquierda, no puede soportar ver cómo su hija, Ifigenia, es conducida al altar para ser sacrificada a la diosa Artemis, que aparece en el cielo. Este dibujo (como la figura 53) procede de la famosa guía de Pompeya publicada en el siglo XIX por *sir* William Gell, Pompeiana.



¿Por qué tantas versiones de la misma escena? Casi con toda seguridad, en algunos casos, porque se inspiraban en un mismo viejo maestro de la pintura griega. Los arqueólogos del siglo XVIII no se equivocaban del todo al imaginar que las pinturas de Pompeya podían ofrecernos un atisbo, por vago que fuera, de las obras maestras perdidas del arte griego. En efecto, ocasionalmente existen sorprendentes similitudes entre las imágenes que encontramos en estas paredes y las descripciones de pinturas mucho más antiguas que nos ofrecen Plinio y otros autores.

Uno de los paneles más famosos de la Casa del Poeta Trágico, por ejemplo, muestra el sacrificio de la joven Ifigenia por su padre, Agamenón, antes de que la flota griega zarpe rumbo a la Guerra de Troya; Ifigenia es ofrecida como víctima a la diosa Ártemis a cambio de vientos favorables (fig. 55). La muchacha, casi desnuda, es conducida al altar mientras su padre, consternado por el horrible acto que acaba de autorizar, se cubre la cabeza lleno de angustia. Así es exactamente como Plinio y Cicerón describen una pintura del sacrificio de Ifigenia realizada por Timantes, artista griego del siglo IV a. C.: «El pintor... pensó que la cabeza de Agamenón debía estar cubierta por un velo, pues su intenso dolor no podía ser plasmado por el pincel». Pero, en general, la versión que vemos en Pompeya no era ni de lejos una copia exacta de la obra maestra de Timantes, en la que aparecían representados también Odiseo y Menelao, el tío de la joven, y ésta, en vez de ser conducida al ara, como aquí, permanecía en pie ante el altar esperando serenamente que se cumpliera su destino. Parece también muy probable que algunas escenas de Aquiles disfrazado entre las mujeres de Esciro se remonten en último término a una famosa pintura de caballete de cierto Atenión: «Aquiles disfrazado con vestidos de doncella cuando Ulises [i. e. Odiseo] lo descubre», según la breve descripción de la obra que hace Plinio; no obstante, las diferencias de detalle entre una versión pompeyana y otra indican de nuevo que son variaciones sobre un mismo tema, y no copias exactas del original.

Lo más probable es que los pintores pompeyanos trabajaran basándose en diversas obras maestras bien conocidas y «susceptibles de ser citadas» que habían pasado a formar parte de su repertorio. No existe razón alguna para suponer que hubieran visto nunca las pinturas originales, ni siquiera

que tuvieran libros de muestra o plantillas exactas para copiarlas. Esas imágenes famosas formaban parte del acervo artístico común lo mismo que sucede hoy día con la Gioconda de

Comedor
con el
Castigo
de Dirce

cocina

Atrio

Peristilo

Atrio

Vestíbulo

Vestíbulo

20 metros

PLANO 12. La Casa de Julio Polibio. Tiene una curiosa estructura de grandes vestíbulos, junto con el atrio de rigor. Fue en esta casa donde se descubrieron las doce víctimas de la erupción (p. 23), en las habitaciones que daban al peristilo.

Leonardo o los Girasoles de Van Gogh en Occidente. Como tales, podían ser adaptadas a capricho a nuevos escenarios, repetidas e improvisadas, haciendo que evocaran el original en vez de reproducirlo exactamente. Y no sólo en pintura. Aquiles en Esciro aparece también en mosaico y, según cierta teoría bastante popular, el Mosaico de Alejandro de la Casa del Fauno es una versión de una pintura de un artista griego, Filoxeno de Eretria, mencionada por Plinio.

La gran pregunta, sin embargo, es qué pensaban los habitantes de Pompeya de todos esos mitos que decoraban los muros de sus casas. ¿Era el equivalente antiguo del papel de pared, contemplado de vez en cuando y tal vez admirado, pero siempre un mero telón de fondo? ¿Les habría costado de hecho a muchos pompeyanos, tanto a como a nosotros, explicar con exactitud lo que se contaba en muchas de esas escenas? ¿O eran estudiadas cuidadosamente, estaban cargadas de significado, y se suponía que transmitían un mensaje concreto al espectador? Y de ser así, ¿cuál era ese mensaje?

Los arqueólogos están divididos al respecto. Unos no ven en la mayoría de esas imágenes nada más que una decoración atractiva. A otros les gusta detectar en las paredes estucadas y pintadas significados complejos, e incluso místicos. Naturalmente, es indudable que las pinturas decían cosas distintas a las distintas personas, y algunos espectadores eran más observadores que otros. Pero contamos con varios indicios de que los espectadores se fijaban a veces en las imágenes que los rodeaban, o de que al menos se esperaba que así lo hicieran. Aunque las tesis modernas más ingeniosas -que verían en la decoración de interiores de muchas casas de Pompeya un complejo «código» mitológico- son a todas luces poco convincentes, algunos pintores y sus clientes planificaban con gran minuciosidad su contenido y su disposición.

Los autores antiguos cuentan vívidas anécdotas del efecto que podía tener sobre el espectador una pintura mitológica. Se dice que una matrona romana, que estaba a punto de separarse de su marido, se echó a llorar al ver una imagen de Héctor, el héroe troyano, despidiéndose para siempre de su esposa Andrómaca (Héctor se disponía a salir al campo de batalla, para librar un combate del que no había de volver). En Pompeya no hay

lágrimas. Pero un hombre -probablemente fuera un hombre- que conocía bastante bien lo que estaba viendo y que se tomó tiempo para pensar en ello, nos ha dejado un recuerdo de sus reflexiones garabateadas en una pared de la Casa de Julio Polibio (plano 12). En la sala más suntuosa del peristilo hay una gran pintura de otra escena favorita del repertorio de mitos de los pompeyanos: el castigo de Dirce, reina de Tebas, historia truculenta en la que (por contarla brevemente, pues se trata de un mito bastante largo) sus víctimas se vengan de ella atándola a los cuernos de un toro salvaje y haciéndole sufrir una muerte lenta, dolorosa y cruel. En el contexto de Pompeya esta pintura no tiene nada particularmente notable, pues no es más que una de las ocho que sobre el mismo asunto se han descubierto en las casas de la ciudad. Pero esta versión en particular causó suficiente impresión a nuestro espectador para que hablara de ella y garabateara un grafito hallado en una de las zonas de servicio de la finca: «Fíjate. No sólo existen esas tebanas, sino también Dioniso y la regia ménade».

Desenterrado antes de que apareciera la pintura, el mensaje dejó perplejos en un principio a los arqueólogos que excavaron la casa en la década de 1970. ¿Qué hacía nadie escribiendo un grafito en la cocina y divagando acerca de las mujeres de Tebas? No tuvo sentido hasta que se puso en relación con la imagen hallada más tarde en sus inmediaciones. Pues, además del castigo final de Dirce a manos del toro, la pintura representa también la escena de su captura vestida de seguidora de Dioniso (la «regia ménade» del grafito), así como una capilla del dios y, en primer plano, un grupo mayor de ménades («esas tebanas»). Quienquiera que escribiera el grafito no sólo había prestado cuidadosa atención a la pintura, sino que conocía la historia lo bastante como para identificar la escena, y saber que representaba a Tebas y a Dirce como seguidora de Dioniso (según recalcan las versiones escritas del mito). ¿Quién sabe lo que lo impulsó a escribir su comentario? Fuera lo que fuese, se habría sorprendido al descubrir que, dos mil años después, sus palabras se han convertido en una prueba tan rara como irrefutable de que algunos habitantes de la ciudad miraban con conocimiento de causa las imágenes pintadas en las paredes. En otras ocasiones, un tema en concreto en un lugar concreto implica a todas luces una selección meditada por parte del pintor o de su cliente.

Quien decidiera decorar la pared situada sobre uno de los lechos del comedor al aire libre existente en la Casa de Octavio Cuartión con una pintura del mítico Narciso contemplando el reflejo de su imagen en la fuente debió de pensar que a los comensales les haría gracia la broma. Pues se trataba de una de esas lujosas instalaciones (como la de la Casa del Brazalete Dorado, véase p. 311) que tenían un espléndido canal de agua corriendo entre los dos lechos en los que se reclinaban los comensales. Se supone que, al contemplar la propia imagen reflejada en el agua, se habría dibujado presumiblemente una sonrisa irónica en los labios del sujeto que viera cómo se solapaban el mito y la vida real, meditando quizá de paso en la enseñanza que impartía el mito acerca de las trágicas consecuencias de enamorarse de la propia imagen.

Quizá se oculte una agudeza similar tras la pintura de Micón y Pero descubierta en la Casa de Lucrecio Frontón, con los versos que subrayan las virtudes de la modestia o sentido del decoro (pudor) y la piedad (pietas) ensalzadas por la historia en cuestión. Aunque algunos arqueólogos han pensado que se trata de una decoración adecuada para la alcoba de un niño (una decisión hartamente extraña, diría yo, si pidieran mi opinión), puede que la imagen tenga una resonancia política más concreta. ¿Es sólo una coincidencia que en un par de versos pintados en el exterior de esta misma casa a modo de eslogan electoral, se dé preeminencia al pudor de Marco Lucrecio Frontón?

Si se cree que el decoro [pudor] ayuda a un hombre a triunfar en la vida,
El alto cargo que pretende recaerá en nuestro Lucrecio Frontón.

Si Marco Lucrecio Frontón era realmente el propietario de esta vivienda (y la combinación de grafitos dentro y fuera de ella hace que esta hipótesis sea bastante verosímil), da la impresión de que la pintura pretendía reflejar una de las virtudes públicas que lo caracterizaban.

Pero incluso más a menudo parece significativa esa combinación de los temas escogidos para decorar una estancia. La retirada de los paneles figurativos de su emplazamiento original con el fin de trasladarlos al museo para su seguridad ha contribuido sin duda a la conservación de su color y de sus detalles. Pero también nos impide verlos en su contexto original y apreciar la relación existente entre ellos y su primitivo emplazamiento. En

la Casa del Poeta Trágico, por ejemplo, muchas de las pinturas exhibidas hoy día en el Museo de Nápoles, como si fueran obras aisladas de una pinacoteca, en otro tiempo estaban relacionadas con otras y formaban parte de un ciclo de temas de la Guerra de Troya: Helena partiendo hacia Troya en compañía de Paris; el sacrificio de Ifigenia; Briseida, preciada cautiva y concubina de Aquiles, siendo separada de éste (causa de la cólera del héroe contra Agamenón que se relata en la *Ilíada* de Homero y episodio que era representado en otra pared de la casa). En todo ello había más que una simple coherencia de temas. En su emplazamiento original, las hábiles yuxtaposiciones visuales y las «provocativas correspondencias» entre cada pintura y su ciclo temático debían de suscitar preguntas de todo tipo.

Parece que originalmente las escenas de Helena y Briseida estaban en sendos paneles contiguos en el atrio (lámina 23). Se trataba de dos viñetas que representaban la marcha de dos mujeres, cada una de las cuales constituye un eje fundamental del mito de la guerra de Troya, y el paralelismo se ve subrayado por el vestido similar que lucen ambas heroínas, la postura inclinada de su cabeza y el grupo de soldados que las rodea. Sin embargo, a cualquiera que estuviese familiarizado con la historia de la guerra de Troya, la comparación lo habría inducido a pensar tanto en las diferencias como en las similitudes que había entre las dos escenas. Por un lado, Helena, la heroína griega, abandonaba a su marido, Menelao, y se embarcaba para emprender por voluntad propia y con toda libertad un viaje adúltero, convirtiéndose así en el catalizador de la catastrófica guerra entre griegos y troyanos. Por otra parte, Briseida, la prisionera de guerra troyana, abandonaba a Aquiles a la fuerza para ser entregada al rey Agamenón contra su voluntad, y la cólera de Aquiles por su pérdida conduciría directamente, como cuenta el poema de Homero, a la muerte de su amigo Patroclo y a la de Héctor, príncipe de Troya. En esta pareja de cuadros se habla de la virtud, la culpa, el estatus, el sexo, las motivaciones y las causas del sufrimiento. Quien concibiera esta serie de imágenes conocía indudablemente los mitos troyanos y debía esperar que los espectadores también los conocieran.



FIGURA 56. Un pequeño Cupido asoma por la puerta mientras Paris y Helena deciden fugarse, desencadenando así la guerra de Troya. Pero esta pintura procedente de la Casa de Jasón está más cargada de significado de lo que podría parecer a primera vista. Paris aparece sentado, como si asumiera el papel femenino, mientras Helena permanece de pie; el fondo arquitectónico nos recuerda además a la propia Pompeya, y da a entender que el mito del adulterio, la fuga y la catástrofe doméstica tenía que ver también con la «vida real».

Podemos detectar un eco inquietante en otra serie de pinturas que también representan el adulterio de Helena y Paris. Hay tres paneles que decoran una pequeña sala de la Casa de Jasón, así llamada por una imagen de este héroe griego que hay en otra habitación. Cada una de las pinturas representa un momento de calma antes de que se desencadene la tragedia:

Medea contempla a sus hijos mientras juegan, antes de matarlos para vengarse de su marido, que la ha abandonado; Fedra conversa con su nodriza antes de suicidarse, enamorada de su hijastro Hipólito sin que su amor sea correspondido, y de acusar al joven inocente de incesto; y por otro lado Helena agasaja a Paris en el palacio de su esposo antes de ser raptada, suceso posterior al que hace alusión el amorcillo que asoma por la puerta (fig. 56).

Como ocurre con la serie de la Casa del Poeta Trágico, las rimas visuales entre las pinturas inducen al espectador a comparar y contrastar las distintas versiones del desastre doméstico exhibido. Por ejemplo, Medea y Fedra aparecen sentadas, como cabría esperar de una matrona romana respetable; pero en la otra escena, es Helena la que está de pie, mientras que su afeminado amante «oriental» ocupa el lugar de la mujer. Pero el fondo arquitectónico ante el que se desarrollan las escenas añade una dimensión inquietante. En todas ellas su semejanza no sólo une las tres historias, sino que el tipo de arquitectura y las grandes y pesadas puertas que se muestran guardan un parecido más que casual con el tipo de arquitectura doméstica suntuosa de la propia Pompeya. Es casi como si el pintor quisiera decir algo acerca de la relevancia del mito en la vida romana de la época, exponiendo la disfunción trágica -desde el adulterio al infanticidio- que puede acechar en el seno de cualquier familia y en cualquier rincón del mundo.

¿UNA HABITACIÓN CON VISTAS?

La decoración de las casas de Pompeya ha tenido ocupados durante siglos a los especialistas, que se han visto obligados a descifrar su cronología, las decisiones estéticas y funcionales tomadas, o el significado de los mitos representados en las paredes. Incluso hoy día siguen descubriéndose detalles fascinantes sobre todo tipo de cosas, desde la lógica de los diseños hasta los procedimientos técnicos de los pintores que ejecutaron las obras (la Casa de los Pintores Trabajando no empezó a ser excavada hasta finales de los años ochenta, y los trabajos de desescombros no han sido concluidos todavía). Pero en el estilo de las casas de esta ciudad

romana hay un rasgo tan importante como evidente que a menudo pasa desapercibido entre tanto detalle.

A juzgar por sus planos y los restos conservados, muchas casas de Pompeya, por no decir todas, podrían considerarse lugares claustrofóbicos. Solo unas pocas entre las más ricas aprovechaban algún tipo de vista al mundo exterior; la inmensa mayoría de ellas miraban hacia adentro, y apenas tenían más que un par de ventanucos a la calle para dejar pasar la luz. Casi todas las habitaciones eran pequeñas y oscuras. Y aunque algunas (de nuevo las más opulentas) estaban dotadas de suntuosos atrios y de amplios jardines y paseos interiores, en muchas hasta el atrio debió de resultar relativamente angosto (especialmente cuando estuviera lleno de todos esos armarios y telares), y el jardín no era mucho más grande que un pañuelo, más semejante a un patio de luces que a un lugar de recreo y de sosiego.

Pero la decoración pintada nos cuenta otra historia. Los hábiles trucos de ilusionismo sugieren vistas inexistentes más allá de los confines de la casa. En los casos más extravagantes, los muros internos parecen disolverse en una visión de perspectivas contrapuestas, atisbos más allá del horizonte y vistas en lontananza. En torno a los límites de los pequeños jardines, a veces debía de costar trabajo decidir a primera vista dónde cesaban las plantas domésticas y dónde empezaban los paisajes silvestres o el río Nilo. Incluso en el Primer Estilo, mucho más austero, el espectador se enfrenta al enigma de descubrir en qué consiste en realidad la pared que está contemplando: ¿es yeso pintado y estuco o los sillares de mármol que pretende ser?

Esta sensación de que hay algo más allá de la casa se ve reforzada poderosamente por los temas que trata la pintura mural. Al fin y al cabo, Pompeya era una pequeña ciudad del sur de Italia. Sin embargo, resulta sorprendente comprobar qué lejos llegaban sus puntos de referencia culturales y visuales: iban de un extremo a otro del Mediterráneo, incluyendo todo el repertorio de la literatura y del arte antiguo, y llegaban hasta los territorios exóticos situados más allá. El mundo imaginario de la decoración no era claustrofóbico en lo más mínimo. Abarcaba una galaxia de mitología y literatura grecorromana, empezando por la poesía homérica;

evocaba y adaptaba las obras maestras de la pintura griega clásica; explotaba las creaciones culturales más notables de Egipto, desde las esfinges o la diosa Isis hasta la sátira y la parodia de sus habitantes y de sus extrañas costumbres. Naturalmente no todo ello es multiculturalismo benevolente. Los pigmeos estereotipados cazando cocodrilos o realizando estridentes actividades sexuales son retratados con una mezcla de humor agresivo y de xenofobia. Pero lo fundamental es que esos horizontes tan lejanos fueran efectivamente plasmados. Por encima de sus raíces culturales mixtas de ciudad del sur de Italia, Pompeya formaba parte del imperio global de Roma, y lo demuestra.

Lo demuestra además en las demás formas de ornamentación y en los múltiples cachivaches que se han encontrado en sus casas. La estatuilla india de Lakshimi (fig. 11) quizá sea un caso exagerado e insólito de «envergadura» cultural. Pero hay muchísimos otros elementos que indican cuán abierto al exterior podía llegar a ser el mundo de la casa pompeyana, al menos para los que disponían de dinero suficiente para gastarlo en decoración. Por ejemplo, hay columnas, baldosas y tablas de mesa de costosos mármoles de colores, importados de los rincones más apartados del Imperio, del Peloponeso y de las islas griegas, de Egipto, Numidia y Tunicia en África, o de las costas de la actual Turquía. Grecia y su historia ocupaban en todo momento el primer plano: una tosca estatuilla de terracota identificada en su base como una efigie de «Pítaco de Mitilene» (sabio y moralista griego del siglo VI a. C.) y hallada en la Villa de Julia Félix; un elegante mosaico con un grupo de filósofos griegos conversando debajo de un árbol y al fondo lo que parece la Acrópolis de Atenas, encontrado en una villa a las afueras de la ciudad; y naturalmente el famoso Mosaico de Alejandro.

Uno de los descubrimientos más sorprendentes proviene de la Casa de Julio Polibio. Guardada junto con otros objetos de valor en el momento de la erupción en la gran sala que albergaba la pintura del castigo de Dirce, apareció una jarra griega de bronce del siglo V a. C. Según afirma la inscripción que lleva en su superficie, había formado parte originalmente de los premios concedidos en los juegos atléticos que se celebraban en honor de la diosa Hera en Argos, en el Peloponeso. Tras una accidentada historia

en el curso de la cual llegó a perder las asas (según una teoría fue utilizada en un enterramiento) y se le añadió una espita, acabó en Pompeya. Ya fuera una adquisición costosa o una herencia de familia, constituía un hermoso recordatorio de un mundo y de una historia que se situaban fuera de Pompeya.

Nunca sabremos cómo los artesanos de la Casa de los Pintores Trabajando tenían pensado rellenar los grandes paneles aún sin decorar que había en las paredes de la finca. Tampoco podemos saber si en su precipitada huida lograron salvarse. Pero prácticamente no cabe duda de que su tarea habría consistido en crear, a través de la pintura, «una habitación con vistas».

CAPÍTULO V

FORMAS DE GANARSE LA VIDA: PANADERO, BANQUERO Y FABRICANTE DE «GARUM»

MÁRGENES DE BENEFICIO

Justo en la calle de la Casa de Fabio Rufo, en la fila de grandes mansiones con vistas al mar, se levantaba una casa ocupada en los últimos años de vida de la ciudad por Aulo Umbricio Escauro, individuo que había hecho su fortuna en el negocio de la salsa de pescado (garum). De hecho, era el principal comerciante de garum de la ciudad. A juzgar por las etiquetas pintadas en las vasijas de este preparado encontradas en la zona, Escauro controlaba, junto con sus socios y subordinados, casi una tercera parte del suministro local de este producto habitual en la cocina romana. La casa propiamente dicha era un edificio grande y destartado, fruto de la unión al menos de otras dos fincas anteriormente distintas. En la actualidad se encuentra en un lamentable estado de ruina, consecuencia en parte de los bombardeos de 1943, que afectaron de mala manera a este sector de la

ciudad. En su forma definitiva, sin embargo, es evidente que tenía no ya dos, sino tres atrios, así como uno o más peristilos (uno con un estanque o piscina ornamental), más unos baños en un piso inferior.

Sabemos que era propiedad de Umbricio Escauro porque la decoración de mosaicos del pavimento del tercer atrio otrora representaba en cada una de sus cuatro esquinas una vasija de salsa de pescado (fig. 57). Retirados actualmente para su salvaguardia, los mosaicos estaban hechos de teselas blancas sobre fondo negro, y cada uno llevaba una inscripción relativa a las distintas variedades de salsa de pescado que vendía su dueño: «El mejor garum de Escauro, a base de caballa, de la fábrica de Escauro», «La mejor salsa de pescado», «El mejor garum de Escauro, a base de caballa», «Salsa de pescado, primera calidad, de la fábrica de Escauro». A menos que nos figuremos que un cliente satisfecho decidió decorar el pavimento de su atrio con distintas versiones de envases de su salsa favorita, tiene que tratarse de la casa del propio Escauro. En este caso la decoración de interiores asumió una forma de autopublicidad y de promoción del producto.

Umbricio Escauro no era el único habitante de Pompeya que celebraba explícitamente el éxito de sus negocios en el pavimento de su casa. En una de las entradas principales de otra gran finca, el visitante era recibido con una frase que resaltaba sobre el mosaico: «¡Bienvenidas, ganancias!». Las meras dimensiones de la vivienda demuestran sobradamente que los deseos de su dueño se habían visto más que satisfechos. Pero en otro caso semejantes palabras debían de ser más bien una expresión de vana esperanza. En el pavimento del atrio de una casa pequeñísima, todavía podemos ver el lema: «El lucro es un placer». No hay en la vivienda demasiados indicios de que la frase fuera algo más que un deseo benigno.

LA ECONOMÍA ROMANA

Los historiadores llevan generaciones discutiendo acerca de la vida económica del Imperio Romano, de su comercio y su industria, de sus

instituciones financieras, sus sistemas de crédito y sus márgenes de beneficio. Por un lado están los que ven la economía antigua en términos muy modernos. El Imperio Romano era de hecho un vasto mercado único. Se podían labrar grandes fortunas a partir de la demanda de bienes y servicios, que aumentaba la productividad y estimulaba el comercio hasta niveles desconocidos hasta entonces. El testimonio favorito esgrimido para defender esta postura procede —por inverosímil que parezca— del fondo del casquete de hielo de Groenlandia, donde todavía pueden encontrarse residuos de la polución provocada por la metalurgia romana, cuyos niveles no volvieron a alcanzarse hasta la Revolución Industrial. La arqueología submarina viene a contarnos más o menos la misma historia. En el fondo del Mediterráneo se han encontrado más barcos naufragados fechados entre el siglo II a. C. y el siglo II d. C. que de cualquier otro período hasta el siglo XVI. No estamos ante un indicio de la mala calidad ni de la construcción naval ni de la navegación durante el período romano, sino del elevado nivel de tráfico marítimo.

Por otra parte, están también los que sostienen que la vida económica romana era totalmente distinta de la nuestra, y de hecho decididamente «primitiva». La riqueza combinada con el prestigio social seguía radicada en la tierra y el principal objetivo de cualquier comunidad era comer, no explotar sus recursos para obtener beneficios o con vistas a la inversión. El transporte de mercancías a larga distancia era arriesgado por mar (prueba de ello son los numerosos barcos naufragados) y alcanzaba unos precios prohibitivos por tierra. El comercio constituía solo una mínima parte de la actividad económica, se desarrollaba a pequeña escala y no se consideraba particularmente respetable. Las inscripciones descubiertas en los pavimentos de mosaico quizá celebren los ventajosos márgenes de beneficio, pero son pocos los escritores romanos, como buenos miembros de la élite, que hablan bien del comercio o de los comerciantes. En general, el comercio era considerado una actividad vulgar y los comerciantes gentes de las que uno no se podía fiar. De hecho, desde finales del siglo III a. C., los estratos superiores de la sociedad romana, los senadores y sus hijos, tenían prohibido explícitamente poseer «naves marítimas», definidas como aquellas con capacidad para trescientas ánforas o más.



FIGURA 57. En el atrio de la Casa de Umbricio Escauro un mosaico que representa cuatro vasijas de salsa de pescado proclama la fuente de la riqueza de la familia. Esta vasija anuncia: «La mejor salsa de pescado», en latín *Liqua (minis) flos*, literalmente «Flor de liquamen». El liquamen era una variedad del preparado más conocido (entre nosotros) como *garum*.

Por otro lado, Roma no desarrolló ninguna de las instituciones financieras necesarias para sostener una economía sofisticada. En Pompeya, como veremos, la «actividad banca» era muy limitada. Ni siquiera está claro si existían las cartas de crédito o si tenía uno que andar por la calle con una carretilla cargada de monedas cada vez que se hacía una gran compra, por ejemplo una casa. Y, si bien es posible que la metalurgia romana contaminara Groenlandia, hay muy pocas huellas del tipo de innovaciones tecnológicas que acompañaron a la Revolución Industrial del siglo XVIII. El invento más importante de la época romana probablemente fuera el molino hidráulico, lo cual no es decir mucho (afirman los que defienden esta postura). ¿Pero para qué preocuparse de las nuevas tecnologías, cuando se tenían enormes cantidades de mano de obra esclava para alimentar las calderas, accionar las palancas o hacer girar las ruedas?

VIDA RURAL Y PRODUCCIÓN AGRÍCOLA

La mayoría de los historiadores adopta hoy día prudentemente una postura intermedia entre estos dos extremos. Y la propia Pompeya tiene a un tiempo rasgos del modelo de economía «primitiva» y del de economía «moderna». Es casi seguro que la base de la mayor parte de la riqueza de la ciudad era la tierra de la comarca circundante, y que las familias que poseían las casas más grandes habrían sido dueñas también de otras propiedades y fincas importantes en la región.

«Pompeya» como unidad económica y política habría estado formada por el centro urbano más su hinterland. La zona situada fuera de la ciudad propiamente dicha quizá ocupara una extensión de unos doscientos kilómetros cuadrados, o al menos esa sería una buena conjetura, tal vez

incluso un poquito generosa, pues no tenemos testimonios contundentes de dónde se situaba la frontera entre el territorio considerado pompeyano y el correspondiente a las ciudades vecinas. Los arqueólogos no lo han estudiado a fondo, pues su interés se ha centrado fundamentalmente en la ciudad. De hecho, la localización de villas, granjas y otro tipo de establecimientos rurales bajo varios metros de residuos volcánicos ha sido muy aleatoria.

En total se han descubierto en el hinterland de la ciudad los restos de casi 150 propiedades, pero nuestro conocimiento del tipo de establecimiento que eran y de quiénes eran sus dueños es muy vago, pues solo en escasas ocasiones han sido excavadas sistemáticamente. Algunas eran con toda seguridad villas de recreo para los ricos, incluso para los que vivían en lugares tan distantes como Roma: no solo Cicerón tenía su «finca pompeyana». Otras eran granjas dedicadas a la explotación agrícola. Y otras eran una mezcla de las dos cosas. Es casi seguro que en los restos que hemos descubierto hay una preferencia interesada por las ruinas de los edificios más grandes, y no por las cabañas y las barracas de los labradores más pobres. Si, como han llegado a sospechar algunos arqueólogos, extramuros de la ciudad, ya en pleno campo, existía el equivalente antiguo de los barrios de viviendas improvisadas y de los poblados de chabolas para trabajadores pobres, no se ha encontrado ni rastro de ellos.

Hay un caso en el que podemos identificar concretamente la propiedad rústica de una destacada familia pompeyana. Durante los años noventa, unas excavaciones llevadas a cabo en Scafati, a pocos kilómetros al este de Pompeya, sacaron a la luz un cementerio familiar, con ocho monumentos dedicados a varios Lucrecios Valentes en el siglo I d. C., en su mayoría individuos que llevaban exactamente el mismo nombre, Décimo Lucrecio Valente. Iban desde niños pequeños, como la criatura que murió con apenas dos años, hasta un joven distinguido, que fue enterrado en otro lugar a expensas de la comunidad, pero en honor del cual se puso una placa conmemorativa junto al resto de sus parientes, en la que se le encomiaba por patrocinar, junto con su padre, un espectáculo de gladiadores en el que habían participado treinta y cinco parejas de combatientes. Eso era lo generoso que podía llegar a ser un benefactor pompeyano.

En la propia Pompeya esta familia ha sido asociada con un grupo de casas situadas al final de la Via dell'Abbondanza, cerca del Anfiteatro, entre ellas la Casa de la Venus Marina, con la efigie de la diosa recostada en una concha que se encontró en la tapia del jardín. De hecho, unos grafitos hallados en una de esas fincas aluden no solo a Décimo Lucrecio Valente, sino también a un par de mujeres citadas claramente por su nombre que conocemos por la necrópolis familiar, Justa y Valentina, y que vienen a afianzar la asociación entre esta familia y la casa. ¿Pero por qué el grupo de monumentos funerarios de la familia se encuentra en este emplazamiento suburbano en concreto? Presumiblemente porque los Lucrecios Valentes tenían allí una casa de campo, con toda probabilidad la que ha sido desenterrada en parte y que es contigua al citado cementerio.

Los Lucrecios Valentes, como la mayoría de los integrantes de la aristocracia pompeyana, debían su fortuna a los productos de sus tierras, aunque ellos no las trabajaran. Algunas de sus posesiones habrían sido explotadas por colonos. Otras las habrían controlado ellos mismos más directamente. A menudo, como ocurre sin duda en la Villa dei Misteri y en la casa de Scafati, prestigiosas estancias de recreo para disfrute del propietario y su familia se mezclaban con una explotación agrícola efectiva, dirigida por un capataz, que utilizaría el trabajo de jornaleros y esclavos. Tenemos un testimonio muy claro del empleo en estas granjas de mano de obra esclava en un tipo muy característico de artilugio de metal, casi sin duda alguna un cepo o grilletes para las piernas (uno de ellos lo bastante grande como para atar a catorce personas), encontrado en varias fincas suburbanas. En la Villa de las Columnas de Mosaico, a corta distancia de la ciudad, se localizaron los huesos de la pierna de un hombre todavía sujetos a la cadena. La imagen de unos esclavos o unos prisioneros que sufren un final espantoso al no lograr librarse de sus grilletes es un mito muy frecuente en las historias de catástrofes, desde la destrucción de Pompeya hasta la película Titanic, y numerosas guías antiguas de la ciudad sepultada hablan de varios episodios (en general ficticios) de este tipo de muerte horrible. En este caso la historia parece confirmada por las fotografías de los huesos tal como fueron desenterrados, todavía unidos al metal, aunque

no tenemos ni idea de si el esclavo en cuestión era un trabajador agrícola o un siervo doméstico.

Parte de ese territorio rural que rodeaba Pompeya era utilizado con toda seguridad para la cría de ovejas, que habrían suministrado leche y lana. De hecho Séneca da a entender que algunas de esas explotaciones habrían tenido unas dimensiones relativamente grandes cuando afirma que en el terremoto de 62 d. C. murió un rebaño de más de seiscientas ovejas. Por lo demás, debemos imaginar un paisaje agrícola de suelo volcánico muy fértil capaz de producir cereales, vides y olivos. Estos eran los productos de primera necesidad en el Mediterráneo antiguo, esenciales para la subsistencia básica y para la iluminación (por medio del aceite de oliva), y en su mayoría se consumían dentro de la esfera local. Determinar qué proporción del terreno disponible se dedicaba exactamente a cada producto es una cuestión muy esquivada. Los escritores romanos suelen hacer hincapié en las vides y los vinos de la región, y las explotaciones excavadas a menudo conservan claras huellas de producción de vino en forma de tinajas y de prensas. Pero esta circunstancia quizá no venga sino a exagerar la importancia de la viticultura. El énfasis de los escritores tal vez sea en parte un reflejo del hecho de que la élite de Roma se interesaba en general más por las variedades de uva que por las variedades de grano, y la preeminencia arqueológica que acabamos de señalar quizá se deba en parte al hecho de que los instrumentos necesarios para la elaboración del vino son fácilmente reconocibles.

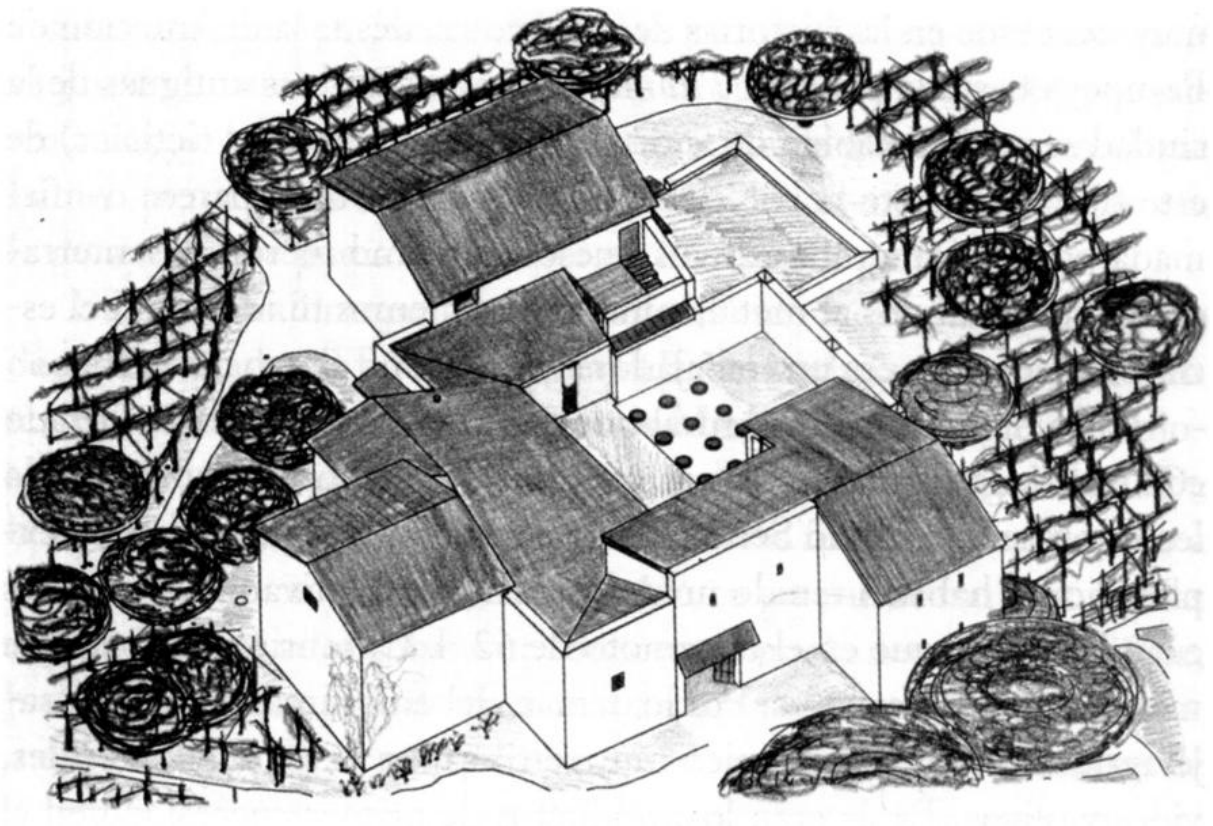


FIGURA 58. Reconstrucción de la pequeña explotación agrícola de Villa Regina, cerca de Pompeya. Era una finca sin grandes pretensiones rodeada de viñas. En el patio central pueden verse los dolia o tinajas para guardar el vino.

Una pequeña explotación que ha sido excavada recientemente de manera exhaustiva, la Villa Regina (así llamada por el nombre actual del lugar), cerca de Boscoreale, al norte de Pompeya, pone de manifiesto cuán diversos podían ser los cultivos incluso cuando lo más importante era una viña (fig. 58). Descubierta en la década de 1970, se trata de una casa relativamente humilde con solo diez habitaciones en la planta baja, dispuestas alrededor de un patio. Está muy lejos del suntuoso estilo de las fincas rústicas de los ricos. La mayoría de esas habitaciones están directamente relacionadas con el trabajo agrícola, y solo dos tenían decoración pintada. Cabe presumir que la finca pertenecía a un labrador de medios modestos, aunque, como muchos habitantes de la ciudad, estaba realizando obras de restauración en el momento de la erupción. El dintel de una puerta había tenido que ser apuntalado, los cimientos estaban siendo

reforzados, se había levantado el suelo, y la cocina y el comedor, que tenía las paredes pintadas, estaban en desuso.

Buena parte de las herramientas agrícolas conservadas tiene que ver con la elaboración del vino, empezando por una prensa y 18 dolia o grandes tinajas enterradas en el suelo, con capacidad para diez mil litros de vino. A menos que demos por supuesto que la vida cotidiana de los romanos estuviera envuelta en una perenne nebulosa de alcohol, una cantidad tan elevada de vino no podía estar destinada solo al consumo doméstico. Aun así, se habrían necesitado menos de dos hectáreas de viña para producir esa cantidad (una pequeña villa situada en las inmediaciones disponía de setenta y dos dolia de vino para almacenar el producto de su hacienda, evidentemente mucho más grande). Parte de esta viña ha sido excavada, las cavidades de las raíces han sido rellenadas con yeso y se ha efectuado un análisis de los restos de semillas y de polen. Se ha conseguido así encontrar restos no solo de vides sujetadas por estacas, sino que se ha comprobado que a su lado se cultivaban simultáneamente también otros frutos: aceitunas, albaricoques, melocotones, almendras, nueces e higos, por nombrar solo algunas de las más de ochenta variedades de plantas que han sido identificadas.

Los restos físicos de la casa nos hablan también de una gran variedad de cultivos aparte de la vid. Hay un terreno que tiene todo el aspecto de haber sido una era, lo que da a entender que se cultivaban también cereales, y un pajar en el que dormirían y comerían los animales. Entre los animales de la granja estaban sin duda las mulas, asnos, caballos, o cualesquiera otras bestias encargadas de tirar de la gran carreta cuyas ruedas y guarniciones de hierro han sido localizadas. También se criaban cerdos, para aprovechar su carne, como demuestra el molde de yeso de un magnífico ejemplar de puerco joven encontrado en una de las habitaciones que estaban siendo reparadas. Debió de refugiarse allí durante la erupción, tras escapar del corral o de la pocilga, que debía de estar en otro sitio. En la propia viña, los excavadores desenterraron el cráneo de un perro guardián.

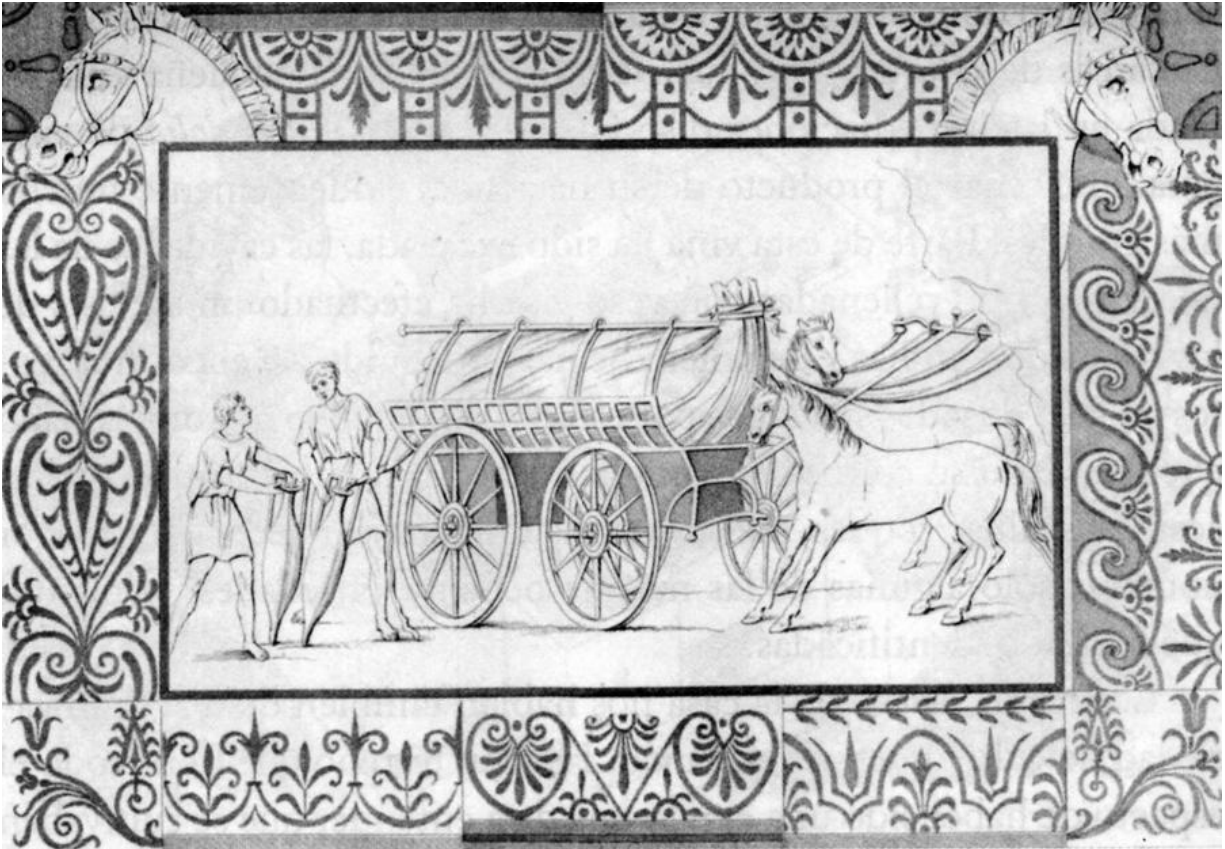


FIGURA 59. El vino, guardado en grandes pellejos, era transportado en carro hasta los negocios y tabernas de las distintas localidades. En este dibujo del siglo XIX inspirado en una pintura en la actualidad casi borrada de una taberna de Pompeya, los hombres están a punto de verterlo en cántaros o ánforas.

Una producción de vino a semejante escala tenía que ir dirigida al mercado local, no a la exportación, siendo transportada a los clientes de la ciudad en el tipo de vehículo representado en las paredes de una taberna de Pompeya: un gran pellejo de vino dispuesto sobre una carreta, cuyo contenido era vertido directamente en cántaras (fig. 59). Por lo que sabemos acerca del precio del vino que se vendía en la ciudad (escrito en las paredes de los locales, como solía hacerse a veces, para conocimiento de los clientes) y teniendo en cuenta el recargo que los autores romanos sugieren que diferenciaba el precio final de venta y lo que se pagaba en origen, esos diez mil litros de vino habrían proporcionado al propietario de la granja una renta de entre 5000 y 7500 sestercios. Pero si descontamos todos los costes de producción y de equipamiento (en Pompeya, una simple mula costaba

más de 500 sestericios), el beneficio real habría sido mucho menor, aunque se obtuvieran ulteriores ganancias de la venta de alguno de los otros productos, agrícolas o ganaderos, de cuya existencia tenemos testimonio en la granja. No era desde luego una vida de miseria. Habitualmente se calcula que 500 sestericios permitían mantener a una familia de cuatro personas a un nivel absolutamente mínimo de subsistencia, viva, pero hambrienta, durante un año; por otra parte, el salario base anual de un legionario era de 900 sestericios. Aunque desde luego tampoco significa que con ese dinero se nadara en la abundancia. Bastaba presumiblemente para mantener, alimentar, vestir y dar cobijo a una familia —incluidos los esclavos— de unas cinco o diez personas, y guardar un poco de dinero para algún pequeño lujo ocasional, como, por ejemplo, el embellecimiento de unas cuantas habitaciones con unas pinturas decorativas.

¿Habría podido el hinterland de Pompeya mantener a la población de la comarca, gracias a explotaciones como esta u otras más grandes, con su productos de primera necesidad, sin tener que recurrir a importaciones masivas? Esta cuestión ha sido objeto entre los modernos de un intenso debate y de pocos acuerdos. Parte del problema radica en que solo podemos conjeturar algunos de los datos imprescindibles para llevar a cabo cualquier cálculo preciso: no solo las cifras relativas al volumen total de la población, sino también al tipo de cosecha que habrían extraído de la tierra los romanos, y a los niveles de consumo que habría cabido esperar (¿un cuarto de litro de vino al día por persona, varón o mujer, adulto o niño, es la magnitud adecuada o no?).

Por probar simplemente una línea de especulación: supongamos que en 79 d. C. la ciudad albergaba a alrededor de 12 000 personas y que unas 24 000 más vivían en las zonas rurales circundantes (por decir algo, basándonos en parte en las cifras de población de época posterior). Sería, pues, una conjetura razonable, teniendo en cuenta la fertilidad del suelo de la zona y su clima benigno, pensar que si unos 120 o 130 kilómetros cuadrados sobre un total de 200 eran sembrados de grano, se habría obtenido la cantidad necesaria de cereal para alimentar al total de 36 000 personas. Y es casi seguro que en menos de dos kilómetros cuadrados de terreno plantado de vides se habría podido producir vino suficiente para que

cada persona dispusiera de un cuarto de litro al día. En cuanto al aceite de oliva, si calculamos que cada persona habría consumido (o quemado) diez litros al año, esa cantidad habría podido producirse en menos de cuatro kilómetros cuadrados de olivares. No hace falta que nos imaginemos campos y campos dedicados al cultivo de un solo producto, como podría hacernos pensar este razonamiento. El sistema de cultivo existente en Villa Regina, con olivos y árboles frutales plantados en medio de las vides, demuestra hasta qué punto podía ser mixta la agricultura en la Antigüedad.

Por supuesto, si se modifica cualquiera de esos cálculos aproximados — un aumento de la población de un 50 por 100, por ejemplo, o una disminución de la cantidad de tierra disponible—, la imagen general cambiaría radicalmente. Partiendo incluso de unos cálculos tan optimistas como estos, habría habido también años de escasez, de sequía o de malas cosechas que habrían obligado a los pompeyanos a buscar sus artículos de primera necesidad en otra parte. Al mismo tiempo, da la impresión de que habitualmente tuvieron de sobra para exportar sus excedentes, y semejante idea la confirman otros testimonios. Los autores antiguos asociaban desde luego la zona del Vesubio con ciertas variedades famosas de uva, una de ellas incluso llamada «pompeyana». Esa fama indica que sus vinos llegaban mucho más allá de la comarca. En efecto, los desdeñosos comentarios de Plinio acerca de la inferioridad de cierto morapio pompeyano (véase p. 67) quizá indiquen que se trataba no ya de un caldo rústico destinado solo al consumo local, sino, como ha postulado recientemente cierto historiador, que había una elevadísima producción destinada a satisfacer un mercado mayor («la vieja historia del sacrificio de la calidad en aras de la cantidad»). Además no solo el vino de Pompeya se había ganado buena reputación fuera de la comarca. Columela, autor del siglo I que escribió un tratado de agricultura, recomendaba especialmente la cebolla pompeyana, y Plinio describe con cierto detalle la col de Pompeya, advirtiéndole a los que intenten cultivarla de que no sobrevive en climas fríos.

La arqueología, tanto la terrestre como la submarina, puede ayudarnos ocasionalmente a rastrear los productos de Pompeya a lo largo y ancho del Mediterráneo e incluso fuera de él: al menos las ánforas de barro destinadas a guardar el vino, que son casi indestructibles al cabo de dos mil años, ya

que no las coles. Ya a comienzos del siglo I a. C., probablemente antes de la fundación de la colonia de Pompeya, el vino viajaba desde el golfo de Nápoles hasta el sur de Francia. Podemos constatarlo por un mercante que no logró entregar su cargamento, pues naufragó frente a las costas de Anthéor, no lejos de Cannes. Transportaba vasijas de vino cuyos tapones llevaban un sello escrito en osco (de ahí que podamos datar el naufragio) con un nombre extrañísimo: «Lasio». Los únicos otros Lasios que conocemos en el mundo romano proceden de Pompeya y de la vecina Sorrento, incluida una Lasia, sacerdotisa pompeyana de la diosa Ceres, cuya lápida funeraria ha sido encontrada fuera de las murallas de la ciudad. Es bastante probable que este vino fuera de Pompeya o de sus alrededores.

Otros cargamentos llegaron sanos y salvos a su destino. Entre ellos cabría citar las ánforas de vino de Pompeya que acabaron en Cartago, en el norte de África. Algunas llevaban sellos con el nombre L. Eumaquio. Tanto si era el productor del vino como si no era más que el fabricante de las vasijas (el sello podría indicar ambas cosas), es muy probable que fuera el padre de otra sacerdotisa pompeyana, Eumaquia, famosa sobre todo por patrocinar el gran edificio público del Foro que lleva hoy día su nombre, el Edificio de Eumaquia. Otras ánforas de vino de Pompeya, algunas con el sello de ese mismo Eumaquio, han aparecido en Francia y en España, así como en algunos puntos de Italia. Se ha encontrado una incluso en Stanmore, en Middlesex. Pero antes de sacar precipitadamente la tentadora conclusión de que en la Britania romana había un pujante mercado de vino de Pompeya, deberíamos recordar que un ánfora solitaria no indica necesariamente la existencia de una importante ruta comercial. En cualquier caso, estas vasijas eran demasiado robustas y tenían una calidad excesivamente buena para que se les diera un solo uso, y a menudo eran empleadas una y otra vez a lo largo de los años, si no de décadas. El ánfora encontrada en Stanmore tal vez fuera fabricada originalmente en Pompeya, pero quizá no procediera necesariamente de allí su contenido final.

También había muchísimo comercio en sentido contrario. Si bien Pompeya habría podido en teoría satisfacer enteramente sus necesidades con los productos de su territorio circundante, desde luego prefirió no hacerlo, o al menos esa la situación reinante durante sus últimos años. Las

vasijas de cerámica para guardar vino y otros productos alimenticios cuentan una historia muy clara de importaciones a una escala relativamente grande. Muchas de ellas procedían de otros lugares de Italia no demasiado distantes. A los pompeyanos ricos, por ejemplo, les gustaba el vino de Falerno, uno de los caldos más preciados del mundo romano, producido a unos 80 kilómetros al norte de la ciudad. Pero también había importaciones llegadas de mucho más lejos. En la Casa del Menandro se descubrieron unas setenta ánforas y vasijas de otro tipo, muchas de las cuales llevaban indicaciones de su contenido y de su lugar de origen. Bien es verdad que había algunos productos totalmente locales: un par de ellas llevaban el sello de Eumaquio, otro par contenía vino de la vecina Sorrento y una, mucho más pequeña, miel de la comarca. Pero algunas habían traído aceite de oliva o salsa de pescado de Hispania, otras de Creta, y al menos una procedía de Rodas y llevaba una etiqueta diciendo que contenía passum, una variedad especial de vino dulce hecho con pasas, y no con uvas frescas. Más o menos esa misma imagen volvemos a encontrarla en el almacén de ánforas, unas llenas y otras vacías, de la decrepita Casa de Amaranto. La colección, probablemente una mezcla de recipientes de primera, segunda y tercera mano, incluía una importante cantidad de vasijas originarias de Creta (treinta, aparentemente llenas, debían de formar parte de un envío reciente), un par procedente de Grecia, y una —espécimen particularmente raro— proveniente de la ciudad de Gaza, que, en marcado contraste con su situación actual, habría de convertirse en uno de los centros más célebres y profucos de producción de vino a comienzos de la Edad Media.

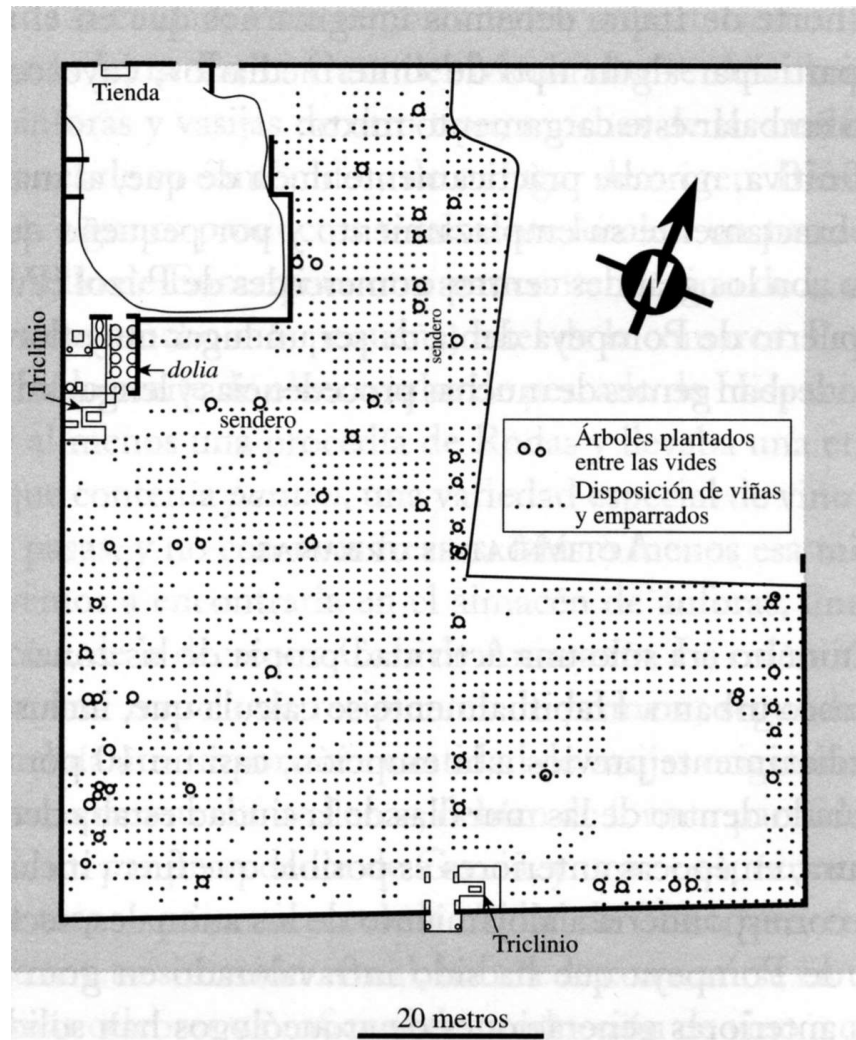
El negocio de la importación abarcaba muchos más artículos que los que pudieran llenar las ánforas y demás vasijas, tanto si se trataba de vino, como de aceite de oliva o de garum. Ya hemos visto cómo el análisis microscópico ha permitido sacar a la luz los restos de hierbas y especias exóticas (véase p. 129). Pero hay otros tipos de materiales relativamente indestructibles, como el caprichoso vidrio de Egipto o los mármoles de colores, a los que resulta más fácil incluso seguir la pista. La vajilla de loza corriente podía proceder también de zonas bastante alejadas de la comarca. De hecho, un cajón de embalar que contenía unos noventa tazones nuevos de Galia y casi cuarenta lámparas de barro apareció intacto,

presumiblemente tras llegar a la ciudad en un momento demasiado próximo a la erupción para que diera tiempo a abrirlo. En este caso, si los arqueólogos tienen razón cuando afirman que las lámparas fueron fabricadas no en la Galia, sino en el norte de Italia, debemos imaginarnos que en el negocio tuvo que participar algún tipo de «intermediario», cuyo cometido habría sido embalar este cargamento mixto.

En definitiva, no cabe prácticamente duda de que, al margen de cuál fuera exactamente su emplazamiento y por pequeño que fuera comparado con los grandes centros comerciales de Púzol (Puteoli) o Roma, el puerto de Pompeya debía de ser un lugar muy floreciente, donde se codeaban gentes de muchas procedencias y lenguas distintas.

ACTIVIDADES URBANAS

La agricultura no era solo una actividad propia de las zonas rurales, fuera del casco urbano. Habitualmente se calcula que, incluso en los años inmediatamente previos a la erupción, casi un 10 por 100 del terreno situado dentro de las murallas de la ciudad estaba dedicado a la agricultura; en épocas anteriores es posible que fuera incluso más. Una parte correspondería a alojamiento de los animales, sector de la población de Pompeya que ha sido infravalorado en gran medida porque las anteriores generaciones de arqueólogos han solido pasar por alto los huesos de animales. Pero incluso ellos se fijaron en los esqueletos de dos vacas que se encontraban en la Casa del Fauno en el momento de la erupción, y más adelante a lo largo de este mismo capítulo hablaremos de otro hallazgo más espectacular todavía. Además había muchísimos cultivos. Ya hemos visto por encima el pequeño «huerto» de la Casa de Julio Polibio, con su higuera, su olivo, su limonero y otros frutales. Había otros ejemplos de cultivos urbanos a una escala mucho mayor y de carácter más comercial.



PLANO 13. Plano de una viña excavada. La minuciosa excavación llevada a cabo recientemente ha puesto de manifiesto cómo estaba plantada esta viña (provista de comedores) de carácter comercial que había dentro de las murallas de la ciudad. Estaba muy bien situada para realizar diferentes tipos de negocios. Por el norte daba a la Via dell'Abbondanza; por el sur, habría resultado conveniente a los clientes provenientes del Anfiteatro.

En una solar cerca del Anfiteatro, que en otro tiempo se pensó que era el cementerio de los gladiadores muertos en combate, o bien un mercado de ganado, las minuciosas excavaciones llevadas a cabo en los años sesenta revelaron que se trataba de una viña densamente poblada de plantas (plano 13), en la que entre las vides se criaban olivos y otros árboles, incluso tal vez hortalizas (o al menos eso se ha deducido por el descubrimiento de una sola alubia carbonizada). La viña ocupaba una extensión de casi media hectárea, y el vino —varios miles de litros— no solo era producido allí

mismo (como demuestran la prensa y los grandes dolía encontrados), sino que era despachado también en una taberna que daba a la Via dell'Abbondanza o era servido a los clientes que cenaban en uno de los dos triclinia al aire libre construidos en sendos extremos de la finca. Había además muchas otras viñas más pequeñas, huertas de frutales y verduras (atestadas tal vez de las famosas cebollas y coles de Pompeya), identificadas todas por las huellas dejadas por las cavidades de las raíces, las semillas carbonizadas, el polen y los macizos cuidadosamente dispuestos o los sistemas de regadío. En una huerta, provista de una red de conductos de agua particularmente elaborada, parece que se criaban flores con fines comerciales, tal vez, según se ha afirmado, a juzgar por la cantidad de botellitas y frasquitos de vidrio hallados en la casa contigua, para la producción de perfumes. Algunos trabajos recientes han encontrado testimonios de la existencia de «viveros», que probablemente suministraban los retoños necesarios a los hortelanos del lugar.

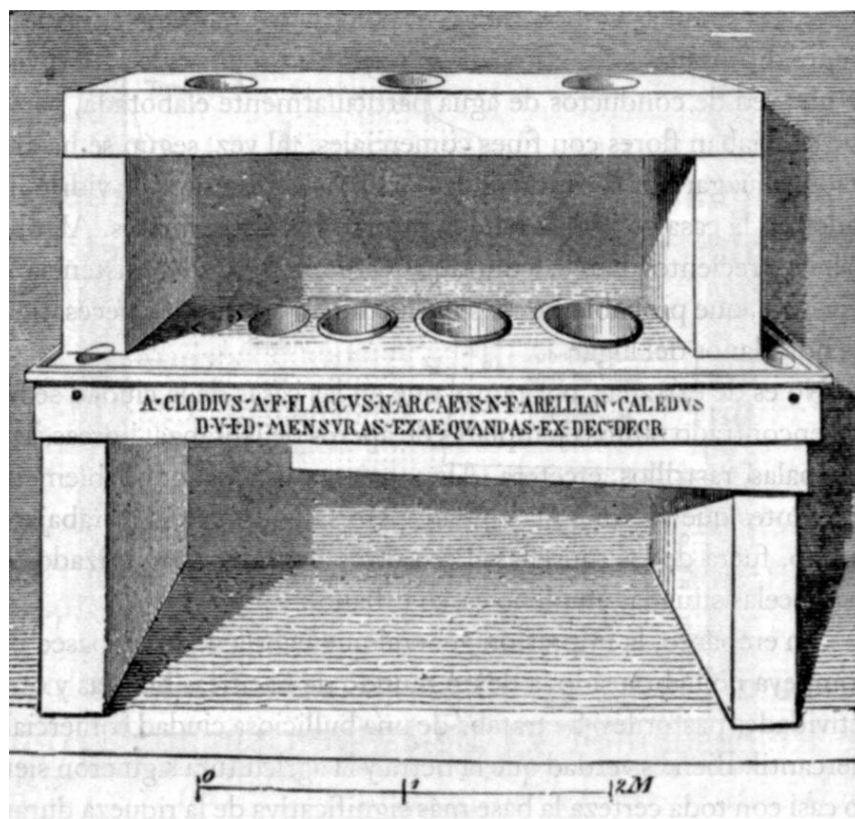


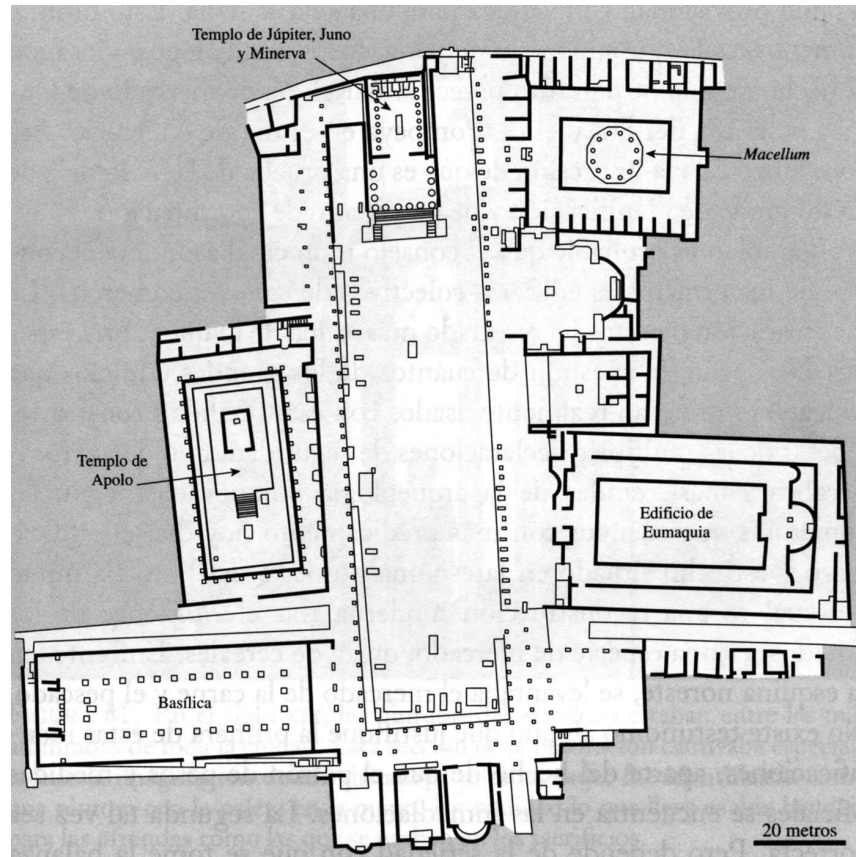
FIGURA 60. ¡Que tengan cuidado los tramposos! En el Foro se colocó un patrón oficial de pesos y medidas. Originalmente seguía el viejo sistema osco, pero, como afirma la inscripción colocada encima, fue ajustado al sistema romano en el siglo I a. C.

No es de extrañar, por tanto, que en las casas de la ciudad se hayan encontrado tantos ejemplares de aperos de labranza: horcas, azadas, palas, rastrillos, etcétera. Algunos eran usados indudablemente por gentes que vivían en la ciudad, pero salían cada día a trabajar al campo, fuera de las murallas. Pero otros habrían sido utilizados en las parcelas situadas en pleno casco urbano.

Sin embargo, la impresión general que habría dado un paseo por Pompeya no habría sido la de un mundo de pacíficas huertas y otras actividades pastoriles. Se trataba de una bulliciosa ciudad comercial y mercantil. Bien es verdad que la tierra y la agricultura siguieron siendo casi con toda certeza la base más significativa de la riqueza durante toda la historia de la ciudad. Pompeya no era, como han sugerido algunas fantasías modernas, un equivalente antiguo de la Florencia renacentista, donde el éxito económico se basaba en las industrias manufactureras y en la que el poder político estaba en manos de los gremios que controlaban dichas industrias y en los mercaderes y negociantes que invertían en ellas. Los bataneros y los trabajadores del sector textil de la Pompeya antigua no eran la fuerza motriz del poder económico de la ciudad. El «banquero» Lucio Cecilio Jocundo, cuyo negocio analizaremos dentro de poco, no era ningún Cosimo de Medici. Una vez dicho esto, Pompeya ofrecía una gran variedad de servicios, desde lavanderías hasta fábricas de lámparas, y actuaba como centro de intercambio para una comunidad de probablemente más de 30 000 personas, incluidos los habitantes de las zonas rurales.

Ello significaba la existencia de una infraestructura de compra-venta. El consejo municipal se encargaba de regular los sistemas de pesos y medidas usados por los comerciantes. El modelo oficial ya había sido colocado en el Foro en el siglo II a. C., según los patrones de medidas oscas (fig. 60). Dichos patrones fueron ajustados, según declara una inscripción, a finales del siglo I, para adecuarlos al sistema romano, cambio que, independientemente de cuál fuera la normativa del consejo, probablemente fuera tan incompleto, discutido y tan cargado de connotaciones políticas

como el cambio efectuado a finales de siglo en el Reino Unido para pasar del sistema imperial de medidas (por libras y onzas)) al sistema métrico decimal (por kilos y gramos).



PLANO 14. Plano del Foro. Era el centro cívico de Pompeya, aunque en la actualidad el nombre y la función de muchos de los edificios que rodean el Foro siguen sin estar claros.

Pero la intervención del gobierno local en la vida comercial de la ciudad no se limitaba a eso. Ya hemos visto a los ediles asignar puestos de venta a los comerciantes (p. 106). Probablemente regularan también los días de mercado. Un grafito muy confuso escrito en el exterior de una gran tienda («Venta de posos de garum por jarras») enumera un ciclo semanal de mercados, basado en unos días de la semana muy parecidos a los nuestros: «El día de Saturno en Pompeya y Nuceria, el día del Sol en Atela y en Nola, el día de la Luna en Cumas..., etc». Quizá refleje un calendario comercial oficial y regular, y no uno provisional, con validez para una sola semana.

Esto último, al menos, es lo que supone la mayoría de los arqueólogos, glosando el hecho de que otro grafito parece situar el día de mercado de Cumas en el día del Sol y el de Pompeya en el día de Mercurio. Sea como fuere, da la impresión de que es una prueba de la existencia de cierto grado de planificación y de un intento de coordinación.

También es probable que el consejo municipal asumiera el control de los principales edificios colectivos de carácter comercial. La identificación de estos ha resultado más ardua de lo que cabría esperar. De hecho, la cuestión de cuántos de los grandes edificios que rodean el Foro eran realmente usados con esta finalidad constituye, a pesar de las múltiples declaraciones de seguridad, uno de los rompecabezas más grandes de la arqueología pompeyana. Según las conjeturas que cuentan con más predicamento hoy día, el edificio largo y estrecho situado en la esquina noroeste del Foro (la mitad del cual es una reconstrucción moderna tras el Blitzkrieg de los Aliados) es una especie de mercado, quizá de cereales. Enfrente, en la esquina noreste, se levantaba el mercado de la carne y el pescado. No existe testimonio alguno que justifique la primera de estas identificaciones, aparte del hecho de que el patrón de pesos y medidas oficiales se encuentra en las inmediaciones. La segunda tal vez sea correcta. Pero depende de la seriedad con que se tome la balanza para pesar pescado hallada en su zona central y de que se reste importancia a los posibles elementos religiosos y a la decoración pintada que parece demasiado elegante para un mercado (fig. 61). Algunos arqueólogos han preferido ver en esta construcción una capilla o templo, o (en el caso de William Gell), una capilla con restaurante incorporado.



FIGURA 61. En el siglo XIX, las pinturas del macellum estaban entre las más admiradas de toda la ciudad. Esta sección de la decoración cautivaba especialmente la imaginación de los visitantes, pues la mujer fue identificada como una pintora con la paleta en la mano. En realidad lo que lleva es una bandeja para las ofrendas como las que se usaban en los sacrificios.



FIGURA 62. Este relieve es una hermosa evocación del ambiente reinante en un taller de elaboración de metales. Además de los hombres trabajando, la escena se completa con un niño y un perro que contempla lo que sucede a su alrededor. Al fondo aparecen expuestos los productos acabados.

Independientemente de cuál fuera la participación de las autoridades en el comercio local, resulta particularmente sorprendente la simple variedad de actividades y negocios llevados a cabo en la ciudad. En la actualidad, paseando por las calles, resulta fácil localizar las pesadas ruedas de molino y los grandes hornos usados por los panaderos, o las piletas y cubas que utilizaban los bataneros para la fabricación de tejidos. Mientras tanto, las salas del Museo de Nápoles están llenas de herramientas e instrumentos de todo tipo de artes y oficios encontrados en las excavaciones: desde hachas y sierras para la ejecución de trabajos pesados, hasta balanzas y básculas, plomadas y tenazas, o el delicado instrumental de un médico (alguno de

cuyos elementos, como el speculum ginecológico (fig. 7), resulta sorprendentemente moderno).

Esas herramientas pueden a veces ponerse en relación con las enseñas que se han conservado de los distintos oficios y tiendas. Por ejemplo, una tosca placa fijada en otro tiempo en el exterior de un taller, parece anunciar las habilidades de «Diógenes el albañil», con imágenes de sus herramientas (plomada, llana, cortafrío y mazo), junto con un falo puesto por ahí en medio como augurio de buena suerte. Imágenes de ese estilo aparecen ocasionalmente en lápidas funerarias, celebrando el oficio del difunto. Cierta Nicóstrato Popidio, agrimensor, hacía ostentación de sus herramientas —varas de medir, reglas y la característica groma o alidada, utilizada para trazar líneas rectas— en el monumento que encargó para sí mismo, su socio y los hijos de ambos. Se había ganado la vida ejerciendo una de las profesiones más características de los romanos, midiendo parcelas de terreno, fijando lindes entre fincas, y asesorando en disputas sobre tierras. Justo el tipo de personaje que habrían necesitado muchos en la época en la que apareció por la ciudad Tito Suedio Clemente, el agente de Vespasiano, encargado de investigar el problema de los terrenos públicos que habían sido ocupados ilegalmente por particulares. Las representaciones pictóricas y escultóricas pueden dar vida a esos instrumentos mudos de los oficios o al menos mostrar cómo se usaban. Ya hemos visto muchas actividades de compraventa (desde pan hasta zapatos) en las pinturas sobre la vida en el Foro.

Otra célebre serie de pequeños frisos pintados existente en una de las estancias de recreo de la Casa de los Vetios muestra a unos amercillos encantadores (o *kitsch*, para los que prefieran ver en ellos una manifestación del gusto de un nuevo rico) dedicados a todo tipo de actividades fabriles. Unos se ocupan de fabricar vino, otros de dirigir un batán o de elaborar perfumes. Parece que algunos se dedican al negocio de confeccionar guirnaldas (un uso comercial más de las flores). Otros producen joyas y grandes vasijas de bronce en lo que parece el taller de un metalúrgico (lámina 20). Es esta una actividad vívidamente representada también en una placa de mármol que quizá fuera en otro tiempo la enseña de una tienda, aunque un poco más elegante de lo habitual. Muestra a unos bronceistas o

artesanos del cobre en plena faena —o eso parece a juzgar por los productos acabados que vemos expuestos al fondo—, centrándose en tres fases del proceso de producción. A la izquierda aparece un hombre pesando la materia prima en una gran balanza (y negándose a dejar que lo distraiga un pequeñuelo, que reclama su atención detrás de él). En el centro, un hombre está a punto de descargar el martillo sobre el metal colocado en un yunque, mientras que otro lo sujeta con un par de tenazas. A la derecha, un cuarto individuo da los últimos retoques a un recipiente de gran tamaño. Y no hace falta buscar un ejemplo mejor de la ubicuidad de los perros en Pompeya. Aunque tal como aparece representado aquí recuerda más bien a un ornitorrinco, el animal acurrucado en un estante sobre la cabeza del último operario no puede ser más que un perro guardián.

Numerosísimos materiales escritos, desde grafitos hasta comentarios y memoriales más formales, añaden ulteriores detalles a las imágenes o nos recuerdan ocupaciones que no han dejado tras de sí huellas distintivas. Si computamos todas las actividades mencionadas de esta forma (sin contar algunos oficios tan conocidos como el de alfarero o metalúrgico, no mencionados explícitamente en los escritos), nos salen más de cincuenta maneras distintas de ganarse la vida en Pompeya: desde tejedor hasta tallador de gemas, desde arquitecto a pastelero, desde el barbero a la liberta llamada Nigela, que en su tumba se califica a sí misma de «porquera pública» (porcaria publica). Aparte de ella, no son mencionadas muchas mujeres, aunque a veces las encontramos en contextos bastante inesperados. Una, llamada Faustila, era lo que podríamos llamar una prendera de poca monta. Se conservan tres grafitos en los que sus clientes escribieron la cantidad que les había prestado, el interés que tenían que pagar (equivalente más o menos a un 3 por 100 al mes), y en dos ocasiones lo que habían dejado como prenda: dos mantos y un par de pendientes.

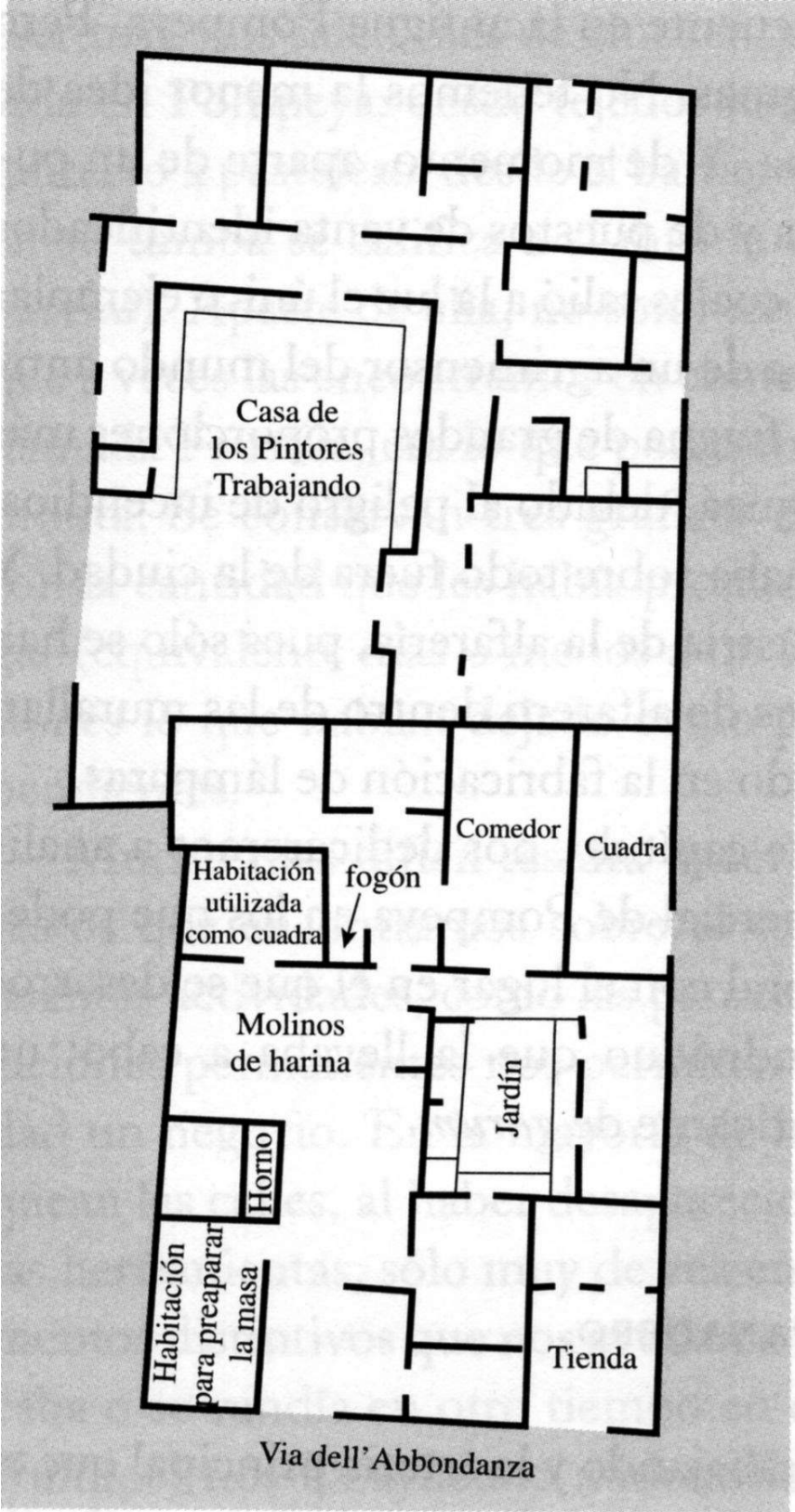
Mucho más difícil resulta hacer casar estas ocupaciones con los restos que encontramos sobre el terreno. Solo en el caso de unas cuantas actividades, como las panaderías o los batanes, ciertas instalaciones permanentes nos permiten a menudo localizar con seguridad un negocio. En la mayoría de los locales comerciales que flanquean las calles, al haber desaparecido el mobiliario, los accesorios y las herramientas, solo muy de

vez en cuando quedan suficientes elementos distintivos que nos ayudan a imaginar qué era lo que se fabricaba o se vendía en otro tiempo en ellos. Un grafito («curtiduría de Xulmo») nos ha ayudado a identificar este tipo de taller, y algunas conjeturas razonables han permitido localizar al esterero y al zapatero. En cualquier caso, en lugares que tienen todo el aspecto de casas normales y corrientes podrían haberse llevado a cabo negocios de todo tipo. A Faustila no le habría hecho falta ningún despacho. El domicilio de los pintores (p. 179) solo ha podido ser identificado por el armario lleno de botes de pintura. Y no habría sido necesario más que añadir otro par de telares y de esclavas a un atrio para que el trabajo ante el telar dejara de ser una labor destinada al consumo doméstico y se convirtiera en una empresa comercial.

Dicho esto, existen algunas lagunas incluso más curiosas en nuestros conocimientos. A juzgar por la profusión de herramientas de metal halladas por toda la ciudad, y por las imágenes de la placa de mármol y las pinturas de la Casa de los Vetios, la metalurgia debía de ser una actividad muy frecuente en la antigua Pompeya. Pero siguen en pie toda clase de enigmas. No tenemos la menor idea de dónde se sacaba la materia prima. Y de momento, aparte de un puñado de talleres a pequeña escala y de puestos de venta identificados de forma precaria (en uno de los cuales salió a la luz el único ejemplar que se ha conservado de la groma de un agrimensor del mundo antiguo), solo se ha descubierto una fragua de grandes proporciones más allá de la Puerta del Vesubio. Quizá, debido al peligro de incendios, fuera un oficio que se desempeñaba sobre todo fuera de la ciudad. Y lo mismo debe valer para la industria de la alfarería, pues solo se han encontrado dos pequeños talleres de alfarero dentro de las murallas, y uno de ellos estaba especializado en la fabricación de lámparas.

Durante el resto del presente capítulo, nos dedicaremos a analizar tres ejemplos de la vida comercial de Pompeya en los que podemos identificar la actividad laboral con el lugar en el que se desarrollaba, y casi con la cara del individuo que la llevaba a cabo: un panadero, un banquero y un fabricante de garum.

EL PANADERO



10 metros

PLANO 15. La Panadería de los Castos Amantes. Se trataba de una panadería comercial y a la vez de un negocio de degustación de comidas. Al menos el comedor (triclinium) es tan grande que casi con toda seguridad era utilizado por otras personas, además del panadero y su familia. En el momento de la erupción dos habitaciones del edificio eran utilizadas como cuadras.

Entre la Casa de los Pintores Trabajando y la arteria principal que es la Via dell'Abbondanza se levantaba una gran panadería que solo últimamente ha sido excavada por completo. Las panaderías eran un elemento habitual en las calles de Pompeya. Se conocen en la ciudad más de treinta obradores de pan. Algunos panaderos llevaban a cabo todo el proceso de producción: molían el grano, cocían el pan y lo vendían. Otros, a juzgar por la falta de pertrechos para moler, fabricaban las hogazas con harina ya preparada. Aunque se dan algunas coincidencias muy curiosas (en una calle al noreste del Foro había siete panaderías en poco más de cien metros), podían verse por toda la ciudad, de modo que ningún pompeyano vivía lejos de algún despacho de pan. Además, el pan podía venderse también en puestos callejeros provisionales e indudablemente ser repartido a domicilio en mula o en asno (figs. 25, 64).

La panadería de la Via dell'Abbondanza combinaba la fabricación de harina y de pan, y quizá tuviera otras funciones de servicio público (plano 15). Era una construcción de dos pisos, con un balcón que recorría parte de la fachada que daba a la calle. Circunstancia insólita para Pompeya, se han localizado importantes porciones del pavimento del piso superior y se han encontrado tal como se derrumbaron sobre las estancias de la planta baja, un triunfo para la conservación arqueológica, sí, pero una circunstancia que contribuye a que al observador profano le cueste bastante trabajo imaginarse la distribución y la apariencia del lugar en su conjunto. En la esquina de la finca había uno de los múltiples altares habituales en las calles y en las encrucijadas de la ciudad: un tosco altar erigido en plena calzada, encima del cual podemos ver la representación de un sacrificio u ofrenda religiosa pintada sobre la pared.

Una puerta que daba a la fachada principal conducía a la panadería propiamente dicha, la otra (junto al altar) daba acceso a un local comercial razonablemente grande de dos piezas. A nivel del suelo parecen dos locales

totalmente distintos, pero el emplazamiento de la escalera que subía al piso superior indica que toda la finca estaba comunicada por arriba. Probablemente pertenecía a un mismo propietario, aunque debemos imaginar que en la tienda se vendía algo más que pan (pues, si no, habrían comunicado directamente este comercio y el local contiguo, en el que se fabricaba el pan). Había además una entrada lateral a una cuadra que daba al callejón que sale de la Via dell'Abbondanza y separa este complejo de la gran Casa de Gayo Julio Polibio. Era el callejón en el que, como veíamos en el capítulo 2, justo antes de la erupción los pozos negros en los que se acumulaba la inmundicia de las letrinas habían sido abiertos para ser limpiados, dejando amontonada junto a ellos toda la porquería.

Entrando en la panadería por la puerta principal, había un gran vestíbulo del que salía una de las diversas escaleras de madera que daban acceso a las habitaciones del piso de arriba. A juzgar por los grafitos existentes en la pared de la izquierda, consistentes en su mayoría en numerales, era allí donde se desarrollaba parte de la actividad comercial: se comprobaban las entregas de pan, o quizá incluso se despachaba a los clientes. Desde luego cualquier visitante habría podido ver y oír el proceso de elaboración del pan, pues el horno principal —bastante parecido a cualquier horno de leña grande para *pizza* como los que tanto abundan hoy día en Italia— estaba unos cuantos metros más allá (fig. 63). A la izquierda se encontraba la gran habitación en la que se preparaba la masa. Se había abierto una ventana para proporcionar algo de luz de la calle a los operarios encargados de mezclar y trabajar la masa en grandes recipientes de piedra y de cortarla y darle forma en una mesa de madera (la tabla de madera no se conserva, pero sí los soportes de fábrica en los que se apoyaba). Los que trabajaran allí debían de pasar mucho calor en aquel ambiente tan cerrado. Pero hubo algún que otro intento de llevar hasta él algo de animación: en una de las paredes había una efigie de una Venus desnuda contemplándose en un espejo. Cuesta trabajo no pensar en los típicos calendarios de cualquier fábrica moderna.

Cuando la masa estaba lista y dividida en hogazas, estas eran pasadas por una pequeña abertura practicada en la pared del fondo de la habitación directamente a la parte que quedaba delante del horno. Ocasionalmente, el

operario podía incluso poner su sello en su obra. En Herculano, por ejemplo, se han encontrado varias hogazas carbonizadas con un sello que decía: «Hecha por Céler, esclavo de Quinto Granio Vero»; y con toda probabilidad algunos o muchos de los operarios de nuestra panadería habrían sido también esclavos. Al otro lado de la abertura, las hogazas habrían sido colocadas en bandejas, cocidas, y luego retiradas de allí para ser almacenadas o vendidas.

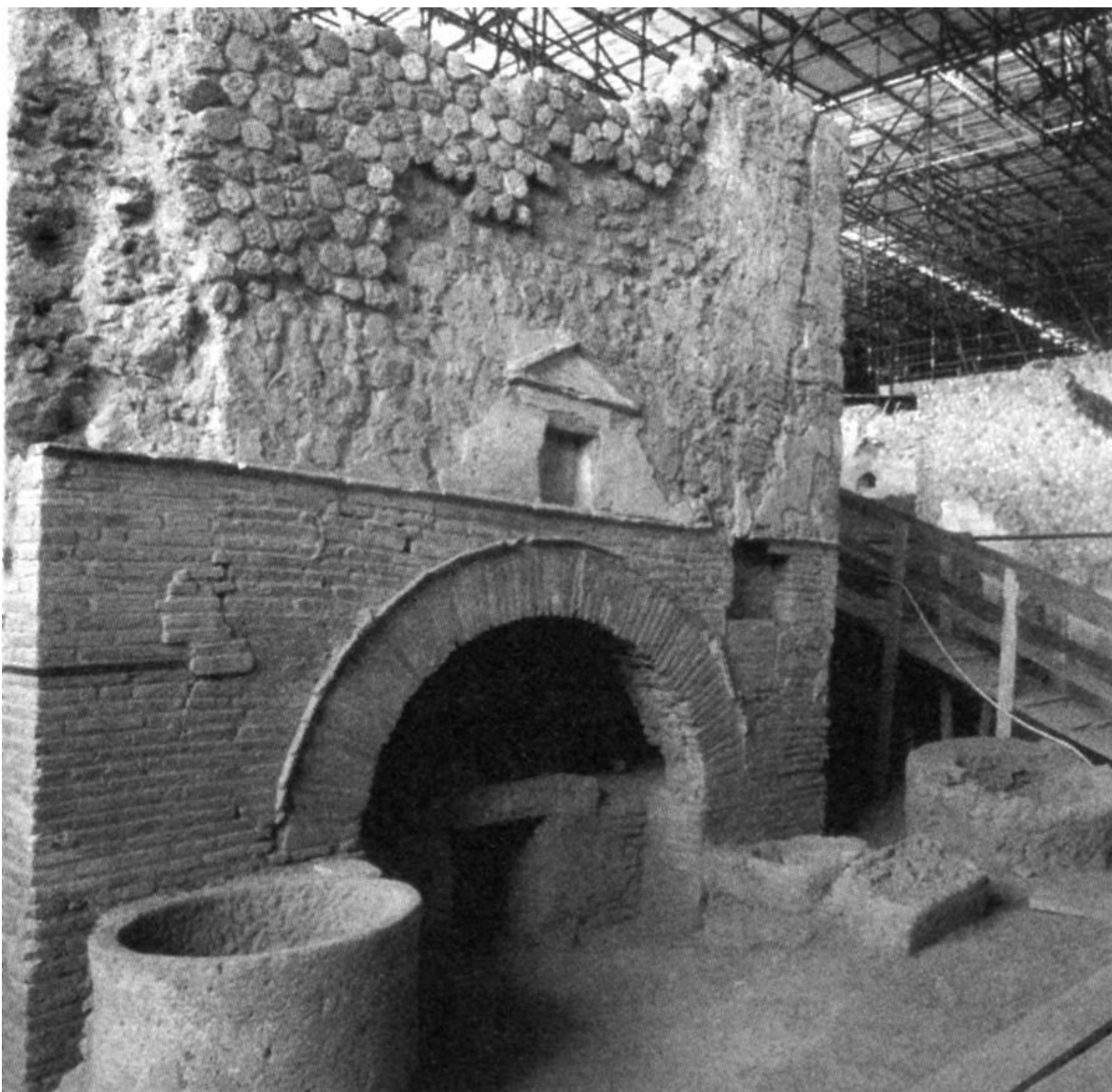


FIGURA 63. El gran horno para cocer el pan de la Panadería de los Castos Amantes. Aunque bastante arruinado, todavía pueden verse las grietas causadas por el terremoto de 62 y los temblores

que indudablemente precedieron a la erupción.

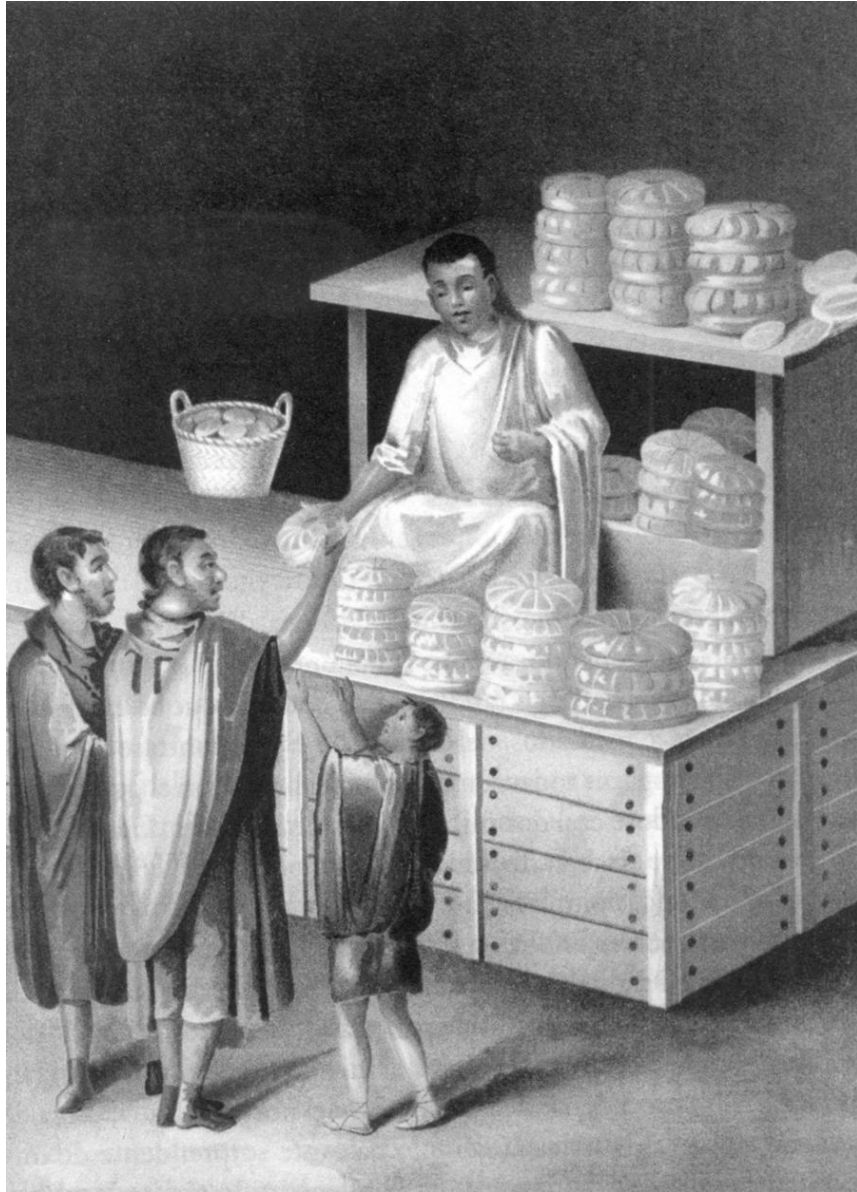


FIGURA 64. Un despacho de pan (o quizá una distribución gratuita de pan financiada por algún pez gordo de la localidad). Esta copia del siglo XIX de la pintura original nos da una idea bastante buena del tipo de muebles y accesorios de madera que habrían podido verse originalmente en las tiendas o puestos de la calle. En la actualidad muchas veces solo se conservan los clavos, aquí perfectamente visibles en las tablas del mostrador. [El escaneador ha preferido recoger una ilustración de la pintura original].

Este horno en particular había conocido tiempos mejores. Una gran grieta abierta en su estructura había sido reparada y cubierta de yeso algún

tiempo antes de la erupción (sin duda a raíz del gran terremoto de 62 d. C.). Pero luego habían aparecido otras grietas, probablemente debido a las sacudidas y los temblores ocurridos durante los días o semanas que precedieron a la erupción, y estaban llevándose a cabo obras de reparación en toda la finca. El horno probablemente seguía funcionando, aunque a menor escala. Por desgracia, no se produjo ningún hallazgo tan llamativo como el que se efectuó en otra panadería a mediados del siglo XIX. Se encontraron en ella ochenta y una hogazas todavía metidas en el horno, en el que permanecieron cociéndose casi dos mil años más de la cuenta. Eran de forma redondeada y estaban divididas en ocho porciones, como las que a veces vemos en las pinturas (fig. 64).

En la parte posterior de esta sala principal estaban las cuatro piedras de moler. Originalmente había cuatro molinos, lo que haría de este obrador una de las fábricas de pan más grandes de la ciudad. Los molinos pompeyanos seguían todos el mismo modelo y estaban hechos de piedra procedente de las canteras del norte de Italia, cerca de la actual ciudad de Orvieto (ejemplo bastante sorprendente de importación especializada, cuando probablemente la piedra local habría realizado la misma función igual o mejor). Era un sistema muy sencillo dividido en dos secciones (fig. 65). El grano era vertido en la piedra de encima, que estaba hueca y que se hacía girar (por medio de mástiles y cigüeñas de madera) sobre el bloque de piedra fijo situado debajo para moler el grano, que caía en forma de harina en la bandeja inferior. Pero en el momento de la erupción solo estaba en funcionamiento en la panadería uno de los molinos, que seguía teniendo todos sus elementos intactos y en su sitio. La pieza superior de uno de ellos se había roto, y dos eran utilizados para guardar la cal necesaria para las reparaciones y obras de restauración que estaban realizándose.

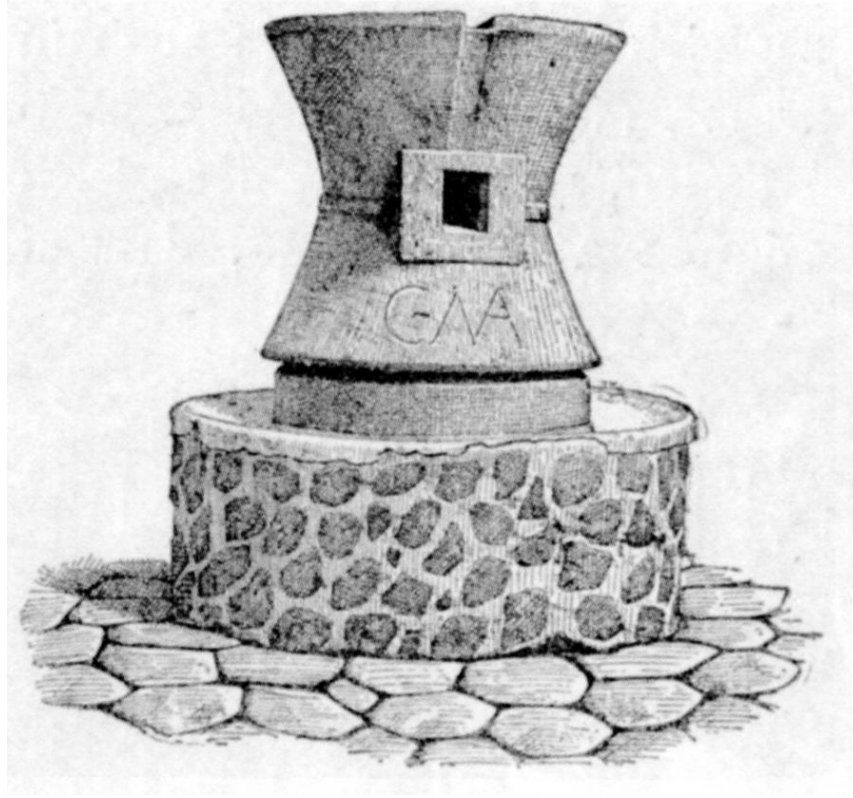


FIGURA 65. Molino de harina. Habría estado provisto de mástiles de madera (que se introducirían en el agujero cuadrado) para que girara la muela movida por esclavos o por mulas.

¿Cómo se hacían girar las ruedas de molino? ¿Por medio de hombres o de animales? Las dos cosas son posibles, pero en este caso podemos tener la seguridad de que el proceso lo realizaban mulas, asnos o caballos pequeños. De hecho se encontraron los restos de dos de estos animales en la habitación de amasar, donde finalmente debieron de sucumbir en su intento de escapar. Parece que la cuadra era una de las habitaciones que daba a la zona en la que estaban los molinos, estancia en otro tiempo mucho más suntuosa, con buenas pinturas murales, pero luego convertida en establo, provisto de pesebre. Estos, sin embargo, no eran los únicos animales de la finca. Otros cinco disponían de un alojamiento mejor en otra cuadra que daba al callejón lateral. Cuando sus restos fueron descubiertos, fueron identificados de manera contundente —por medio de los métodos tradicionales de clasificación de huesos— como cuatro asnos y una mula de edades diferentes, entre los cuatro y los nueve años. Nuevos análisis más avanzados del ADN de los animales han revelado, sin embargo, que dos de

ellos eran caballos o mulas (cría de yegua y burro) y los otros tres o burros o burdéganos (cría de caballo y asna). La identificación de un animal a lo largo de los siglos puede resultar a todas luces más difícil de lo que un profano se puede imaginar.

Los esqueletos de estos animales de la segunda cuadra siguen exactamente en el mismo lugar en el que fueron encontrados (fig. 66), y un día, cuando esta casa sea abierta finalmente al público, constituirán un macabro espectáculo. Pero en muchos sentidos nos han permitido asomarnos a la vida de la panadería y más en general al mundo de Pompeya. Para empezar, este número de animales deja casi fuera de duda que sus dueños daban por supuesto que la reducida escala de las actividades llevadas a cabo en la panadería iba a ser solo temporal. Al fin y al cabo, no iba uno a tener siete bestias, con el gasto que comportaba su mantenimiento, si el volumen de trabajo iba a reducirse permanentemente a un solo molino. También indica que se utilizaban para moler el grano y para repartir el pan una vez fabricado. Y, a menos que la ausencia de cualquier signo de la existencia de un carro se explique por el hecho de que había sido utilizado por los ocupantes de la casa en su intento de abandonar de la ciudad, deberemos suponer que las caballerías eran las encargadas de efectuar el reparto cargadas de cestas o canastas.



FIGURA 66. Esta víctima de la erupción nos recuerda cuán importantes eran los animales en los distintos oficios y actividades de la ciudad, a la hora de mover las máquinas y repartir los productos. También debían de contribuir considerablemente a ensuciar las calles.

Pero aparte de esto, la cuidadosa excavación de la cuadra ha producido el primer testimonio consistente que tenemos de las condiciones de vida de los habitantes cuadrúpedos de la ciudad, ya que no de las de los bípedos. El suelo era duro, y estaba hecho de una mezcla de cascotes y cemento. Por una ventana que daba al callejón entraba un poco de aire y de luz. Había un pesebre de madera que recorría el lado más largo de la estancia, y había también una pila para beber, aunque parece que esta se había venido abajo antes de la erupción. La posición de dos de las caballerías indica que estaban atadas al pesebre, aunque una desde luego no lo estaba, o se había liberado, pues parece que había intentado huir por la puerta del callejón.

Vivían a base de una dieta de avena y judiones, que eran almacenados en un camaranchón encima del establo. En otras palabras, nada era muy distinto de cómo habría sido hoy día.

Esta panadería nos ha deparado una sorpresa más. La mayoría del resto de las habitaciones son bastante modestas por sus dimensiones y su decoración, y presumiblemente constituían la vivienda del panadero, su familia y sus esclavos, tanto en el piso bajo como en el superior. Había un pequeño jardín interior, que hacía también las veces de patio de luces en un ambiente que, de lo contrario, habría resultado bastante lóbrego, y en el que se han encontrado los restos ligeramente mutilados de una antigua mosca romana (la especie exacta a la que pertenece sigue siendo objeto de debate). En el fogón de la cocina se encontraron los restos de una última cena: se estaban guisando algún tipo de ave y un trozo de jabalí. Pero la verdadera sorpresa está en el amplísimo comedor ricamente decorado y provisto de una gran ventana que daba al jardín. Aunque fuera de servicio en el momento de la erupción (a juzgar por el montón de cal encontrado en él), estaba pintado con una serie de paneles rojos y negros, que representaban en el centro de cada una de las tres paredes principales una escena de bebedores y de banquete, con parejas de hombres y mujeres recostados los unos en los otros (lámina 10). Comparadas con algunas escenas de bullicioso sexo que vemos en otros lugares de Pompeya, estas parecen unas muestras bastante decorosas de pasión, y han dado lugar al nombre que lleva actualmente la finca: la Casa de los Castos Amantes.

¿Por qué había un triclinio tan grande en esta modesta panadería? Posiblemente fuera la única extravagancia que se permitiera su dueño. Pero es más probable que represente otra manera que tenía de ganar dinero. Aunque no se trataba de un restaurante en el sentido actual del término, probablemente fuera un lugar en el que se pagaba por comer (la comida sería guisada en la cocina contigua o quizá sería traída de fuera). El ambiente que lo rodeaba no era precisamente muy exquisito. Para llegar al comedor habría sido preciso entrar por la cuadra o pasar por delante del horno de pan y de los cuatro molinos. Pero la decoración de la estancia era bastante elegante, y desde luego podría haber acogido a más personas de las que habrían tenido que hacinarse en las viviendas de tamaño medio de los

más pobres. Probablemente no fuera el único local de este estilo que había en la ciudad. En otra casa se ha descubierto un comedor igualmente espacioso con un número sospechosamente elevado de grafitos que ensalzan a los bataneros. ¿Sería este el local, como han conjeturado algunos arqueólogos, que alquilaban los bataneros para celebrar sus cenas colectivas?

Cuando no tenía obras y reparaciones en su casa, nuestro panadero fabricaba pan a escala relativamente grande y complementaba sus ingresos con un negocio de comidas. No sabemos quién era. En cambio, podemos poner nombre al siguiente negociante pompeyano que vamos a estudiar: el «banquero» Lucio Cecilio Jocundo.

EL BANQUERO

Uno de los descubrimientos más extraordinarios de la historia de las excavaciones de Pompeya tuvo lugar en julio de 1875: 153 documentos guardados en una caja de madera en el piso superior de la mansión llamada hoy día Casa de Cecilio Jocundo. El texto principal de cada uno había sido escrito originalmente sobre la capa de cera que cubría una tablilla de madera, de unos 10 x 12 centímetros (a menudo unidas formando un documento de tres páginas, con un resumen escrito a veces con tinta directamente sobre la madera de la cara externa). Ni qué decir tiene que la cera ha desaparecido, pero el texto sigue siendo legible, al menos en parte, porque el estilo o plumilla de metal había traspasado de hecho la capa de cera y había rayado la superficie de madera que había debajo.

Todos los documentos menos uno registran transacciones financieras en las que intervino Lucio Cecilio Jocundo entre 27 d. C. y enero de 62 d. C., poco antes del terremoto. La excepción, esto es el texto más antiguo, fechado en 15 d. C., habla de un individuo llamado Lucio Cecilio Félix, que probablemente fuera el padre o el tío de Jocundo. La mayor parte de los documentos están relacionados con subastas realizadas por Jocundo:

recibos en los que los vendedores de los bienes en cuestión declaran formalmente que Jocundo ha pagado la cantidad debida (es decir, el dinero producido por la venta, menos su comisión y otras costas). Dieciséis documentos, sin embargo, tienen que ver con distintos contratos que Jocundo tiene con el consejo municipal. Hoy día solemos llamar a Jocundo «banquero», pero el sentido que actualmente tiene este término no expresa demasiado bien cuál era el verdadero papel de Jocundo. Era una combinación típicamente romana de licitador, intermediario y prestamista. En realidad, como ponen de manifiesto las tabillas, sacaba provecho de las dos partes que intervenían en el proceso de subasta, no solo cobrando una comisión a los vendedores, sino también prestando dinero a interés a los compradores para que pudieran financiar sus adquisiciones.

Para la historia de la economía de Pompeya, estos documentos suponen una verdadera mina. Nos permiten contemplar directamente las actividades financieras de un pompeyano, lo que se compraba y se vendía, cuándo se llevaban a cabo las operaciones y por cuánto dinero se hacían. Además, como los documentos son confirmados hasta por diez testigos, ofrecen el registro más completo que poseemos de habitantes de Pompeya. Pero también conviene hacer algunas advertencias. No sabemos por qué se guardaron los documentos, qué proporción de las transacciones llevadas a cabo por Jocundo entre 27 y 62 d. C. representaban, ni por qué habían sido seleccionados para su conservación. ¿Qué significa, por ejemplo, ese único documento relacionado con Félix? ¿Lo habían guardado solo por razones sentimentales como recuerdo del predecesor de Jocundo? ¿Por qué los protocolos de las subastas se concentran entre los años 54 a 58, cuando Jocundo llevaba en el negocio desde 27 d. C.? ¿Y por qué cesan en 62? ¿Murió durante el terremoto, como han supuesto algunos estudiosos modernos? ¿O tal vez los documentos más recientes fueron archivados en un lugar más conveniente y no simplemente guardados en el desván? Una cosa es segura. No disponemos de una imagen completa de las actividades de Jocundo durante ningún período. Lo que tenemos es solo una selección de su archivo, quizá puramente aleatoria, o al menos basada en principios que no podemos reconstruir hoy día.

Dicho esto, debemos recordar que se trata de un material maravillosamente vívido. El único documento relacionado con Cecilio Félix trata del último pago efectuado por una mula subastada por Félix por 520 sestercios, y constituye el testimonio fundamental para conocer el precio que tenían estos animales en Pompeya. En este caso, tanto el comprador como el vendedor eran libertos, y el importe pagado por el comprador no fue entregado al vendedor directamente por el propio Félix, sino por un esclavo suyo. Todo fue sellado y datado, según el sistema habitual en Roma de llamar al año por el nombre de los dos cónsules que ocupaban este cargo en la urbe:

Suma de 520 sestercios por una mula vendida a Marco Pomponio Nicón, liberto de Marco, dinero que, según se dice, recibió Marco Cerrinio Éufrates de acuerdo con los términos del contrato firmado con Lucio Cecilio Félix. Marco Cerrinio Éufrates, liberto de Marco, declara haber recibido y cobrado la mencionada suma a través de Filadelfo, esclavo de Cecilio Félix. (Sellado).

Transacción efectuada en Pompeya el quinto día antes de las calendas de junio [28 de mayo], durante el consulado de Druso César y Gayo Norbano Flaco [15 d. C.].

Los protocolos de las subastas del propio Jocundo no siempre especifican con exactitud lo que se había comprado y vendido. En la mayoría de los casos aluden simplemente a la «subasta de» y al nombre del vendedor. Pero en un par de ocasiones vemos que hace referencia a la venta de esclavos. En diciembre de 56 d. C., una mujer llamada Umbricia Antióquide recibió 6252 sestercios por la venta de su esclavo Trófimo. Este esclavo en concreto era a todas luces una mercancía valiosa, pues costaba más del cuádruple que otro esclavo vendido por poco más de 1500 sestercios un par de años antes. Comprobar que dicha cantidad equivale más o menos a tres veces el coste de la citada mula es un recordatorio bastante inquietante de la «mercantilización» de los seres humanos que subyace en el fondo del esclavismo romano, por muchas expectativas de obtener finalmente la libertad que pudiera tener un esclavo en Roma. Se sabe también que Jocundo vendió en una ocasión «madera de boj» (utilizada habitualmente para fabricar las tablillas de escribir, aunque no las

que nos interesan, que son de pino) por casi 2000 sestercios, y cierta cantidad de tela de lino, propiedad de un tal «Ptolomeo, hijo de Masilo, de Alejandría»; se trata de un curioso ejemplo de un producto importado de ultramar y de la presencia de un mercader extranjero, aunque por desgracia no se conserva el precio al que ascendió la venta.

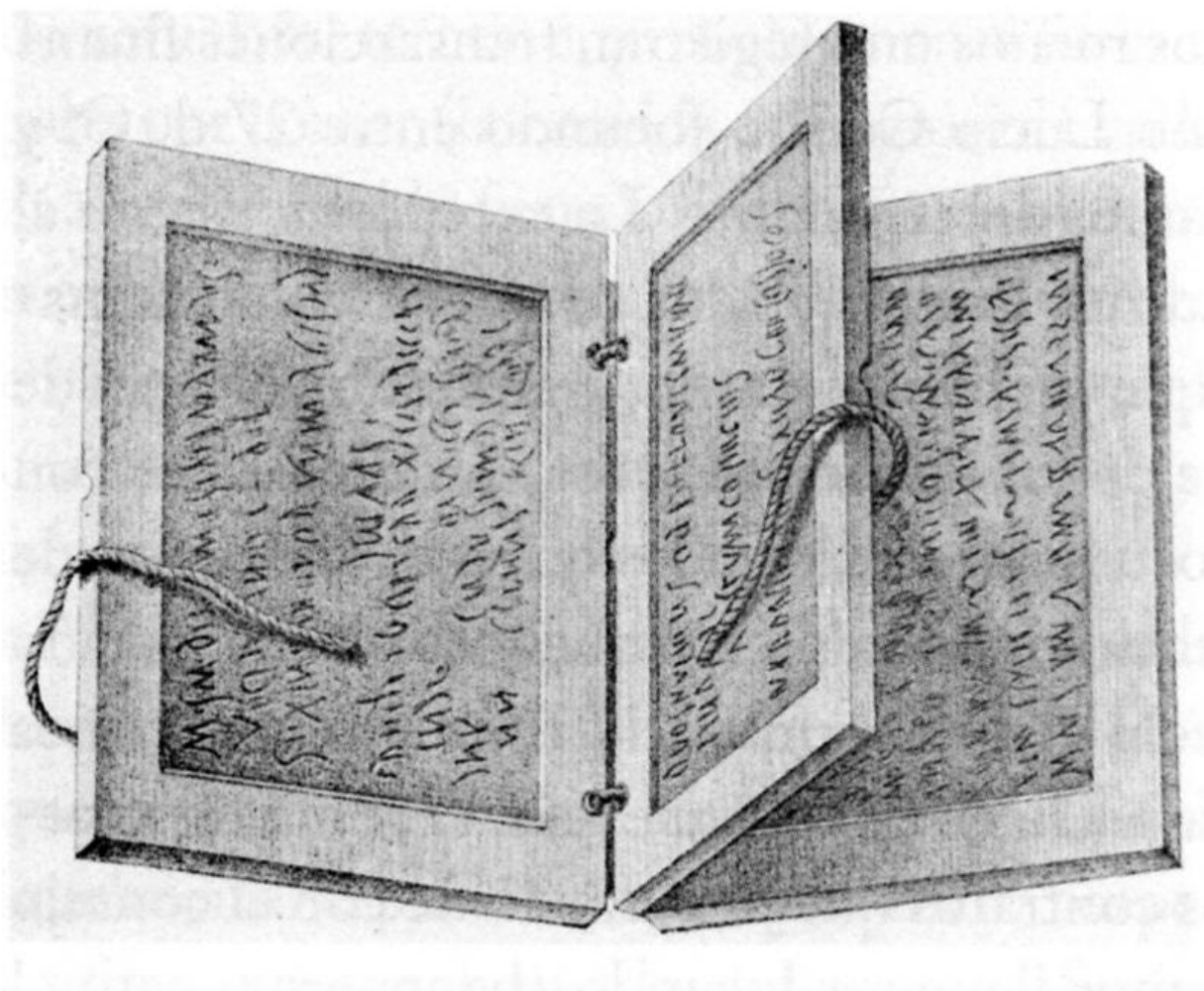


FIGURA 67. Las tablillas de Jocundo estaban fijadas originalmente en varias hojas, y el texto escrito sobre la cera en la parte interior quedaba protegido por las caras externas. Esto hacía que fueran relativamente seguras para guardarlas como registro de las transacciones.

En general, Jocundo no comercia con grandes cantidades de dinero ni tampoco opera a los niveles más bajos del mercado. La suma más elevada que obtiene en una de las subastas que tenemos registradas es de 38.079 sestercios. Fueran cuales fuesen los objetos de la transacción (se habla

simplemente de «la subasta de Marco Lucrecio Lero»), su valor superaba en más de cinco veces la renta anual que calculábamos para la pequeña granja analizada al comienzo de este mismo capítulo. En cualquier caso, en todo el archivo había sólo tres pagos superiores a los 20.000 sestercios, del mismo modo que sólo había tres por debajo de los 1.000. El montante medio de las transacciones es de unos 4.500 sestercios. La comisión de Jocundo, al parecer, variaba. En dos tablillas se afirma que es del 2 por 100. En la mayoría de los casos únicamente podemos conjeturar por la cifra final pagada al vendedor cuál era la comisión que probablemente se le había cobrado; y a veces asciende al 7 por 100. Determinar si Jocundo habría podido o no labrar su fortuna únicamente con este tipo de transacciones depende enteramente del número de subastas que negociara y de cuánto valieran los objetos subastados.

Pero las subastas no eran su única fuente de ingresos. Los otros dieciséis documentos tratan de sus contratos de negocios con la propia administración municipal. Como era habitual en el mundo romano, los impuestos locales de la ciudad de Pompeya eran arrendados a contratistas privados encargados de su recaudación (quedándose, por supuesto, con una comisión). Durante una parte de su carrera, Jocundo intervino en la recaudación de al menos dos impuestos: un impuesto sobre los mercados, probablemente cobrado a los dueños de los puestos; y la tasa sobre los pastos, cobrada seguramente a los que utilizaban los pastos existentes en las tierras de propiedad pública. Entre sus documentos encontramos diversos recibos por este concepto: 2.520 sestercios al año por el impuesto de los mercados, y 2.765 por la tasas sobre los pastos (a veces pagadas en dos plazos). Arrendaba también fincas de propiedad pública, y presumiblemente las explotaba o las subarrendaba. Una era una granja, por la que pagaba una renta anual de 6.000 sestercios. Parece que esta renta estaba en el límite de lo que Jocundo podía pagar por ella, al menos si la causa de que de vez en cuando se retrasara en los pagos eran los problemas de liquidez y no su ineficacia. La otra era un batán (fullonica), por el que tenía que pagar 1.652 sestercios al año.

Resulta sorprendente comprobar aquí una vez más el papel económico del gobierno municipal, encargado no sólo de recaudar impuestos, sino

dueño también de fincas dentro de la ciudad y en las zonas rurales circundantes, que luego eran arrendadas para sacar provecho de ellas. Quizá no tenga nada de extraño la existencia de una «granja ancestral», como la califica un documento. Pero lo que sigue siendo un misterio es cómo la ciudad llegó a poseer un batán. Tan misterioso resulta de hecho que algunos historiadores han sospechado que *fullonica* aquí no significa «batán», sino «impuesto sobre los batanes». En otras palabras, se trataría de otro de los negocios de Jocundo relacionados con la recaudación de impuestos, no una prueba de una ulterior diversificación de sus actividades en el campo de la industria textil y de lavado. ¿Quién sabe? Pero al margen de los detalles concretos relativos a esta propiedad y a otras (es muy poco probable que Jocundo fuera el único arrendador de la ciudad), las tablillas nos proporcionan una pista acerca de la organización de esos asuntos por parte de la ciudad. Los documentos ponen de manifiesto que la gestión cotidiana de los bienes públicos de la ciudad no estaba en manos de un magistrado elegido entre los miembros de la élite, sino de un esclavo público o, como a veces se le llama oficialmente en los documentos, un «esclavo de los colonos de la Colonia Veneria Cornelia». En las tablillas de Jocundo son mencionados dos: el primero se llama Secundo y cobra las rentas de la granja el año 53 d. C.; presumiblemente fue sustituido por Privado, que es quien cobra los pagos posteriores.

En conjunto, compradores y vendedores, siervos y magistrados, y (los que constituyen la presencia más numerosa) los testigos enumerados en los documentos, nos proporcionan los nombres de unos cuatrocientos habitantes de Pompeya a mediados del siglo I d. C. Entre ellos figuran desde esclavos públicos hasta el propio Gneo Aleyo Nigidio Mayo, uno de los miembros más destacados de la élite política de la ciudad y dueño de la gran vivienda en alquiler analizada en el capítulo 3, que aparece además como testigo en uno de los documentos de las subastas de Jocundo. Incluso un vistazo rápido al archivo nos muestra la preocupación por el estatus en la que se basaban las relaciones sociales y comerciales en todo el mundo romano. Cuando aparecen mencionados en los documentos, a los esclavos se les llama claramente esclavos, especificándose el nombre de su dueño; y lo mismo ocurre con los libertos. No tan evidente a primera vista es el orden

de las listas de testigos. Pero un minucioso análisis llevado a cabo recientemente ha demostrado sin apenas margen de duda que en todas las ocasiones los nombres de los testigos eran registrados siguiendo el orden de su correspondiente rango social. En la única lista en la que aparece Nigidio Mayo, por ejemplo, éste ocupa el primer puesto. En dos ocasiones, esa atenta valoración del estatus de cada uno fue discutida, o al menos tuvo que ser revisada. En dos listas, el escriba se tomó la molestia de borrar (o más exactamente raspar) un nombre y un cambio de jerarquía.

No obstante, pese a la importancia que se da al rango, las tablillas sugieren la existencia en Pompeya de una sociedad mixta de compradores y vendedores, prestamistas y prestatarios. Por mucho que aparezcan al final de la lista, los libertos actuaban como testigos de las mismas transacciones que los miembros de las familias más selectas y de más rancio abolengo de la ciudad.

También las mujeres destacan por algo. No actúan como testigos. Pero de los otros 115 nombres conservados en las tablillas, catorce pertenecen a mujeres. Todas ponen algo a la venta en las subastas (una de ellas es la que vende al esclavo Trófimo). No es una proporción muy alta, desde luego, pero indica que las mujeres eran más «visibles» en la vida comercial de comienzos del Imperio Romano de lo que pretenden hacernos creer algunas de las versiones modernas más sombrías del papel y el estatus que tenían.

De Cecilio Jocundo propiamente dicho sabemos relativamente poco, aparte de que lo dicen los documentos. La hipótesis habitual (y no es mucho más que eso) afirma que descendía de una familia de condición servil, aunque él era libre de nacimiento. No sabemos dónde tenían lugar las subastas, ni si actuaba en una «oficina» al margen de su domicilio. Su casa, sin embargo, puede decirnos unas cuantas cosas más. Era grande y estaba ricamente pintada, signos clarísimos de que su negocio era rentable. Su decoración incluía una gran escena de cacería de fieras en la pared del jardín, borrada hace mucho tiempo sin que en estos momentos pueda apreciarse lo que representa; una pintura de una pareja haciendo el amor, actualmente en el Gabinete Secreto del Museo de Nápoles, pero en otro tiempo en el pórtico del peristilo (detalle conmovedor o ligeramente vulgar, según el punto de vista de cada uno); un perro guardián de aspecto

bonachón muy poco convincente plasmado en mosaico en la puerta de entrada; y los famosos paneles de mármol con relieves que, al parecer, representan el terremoto de 62 (fig. 5).

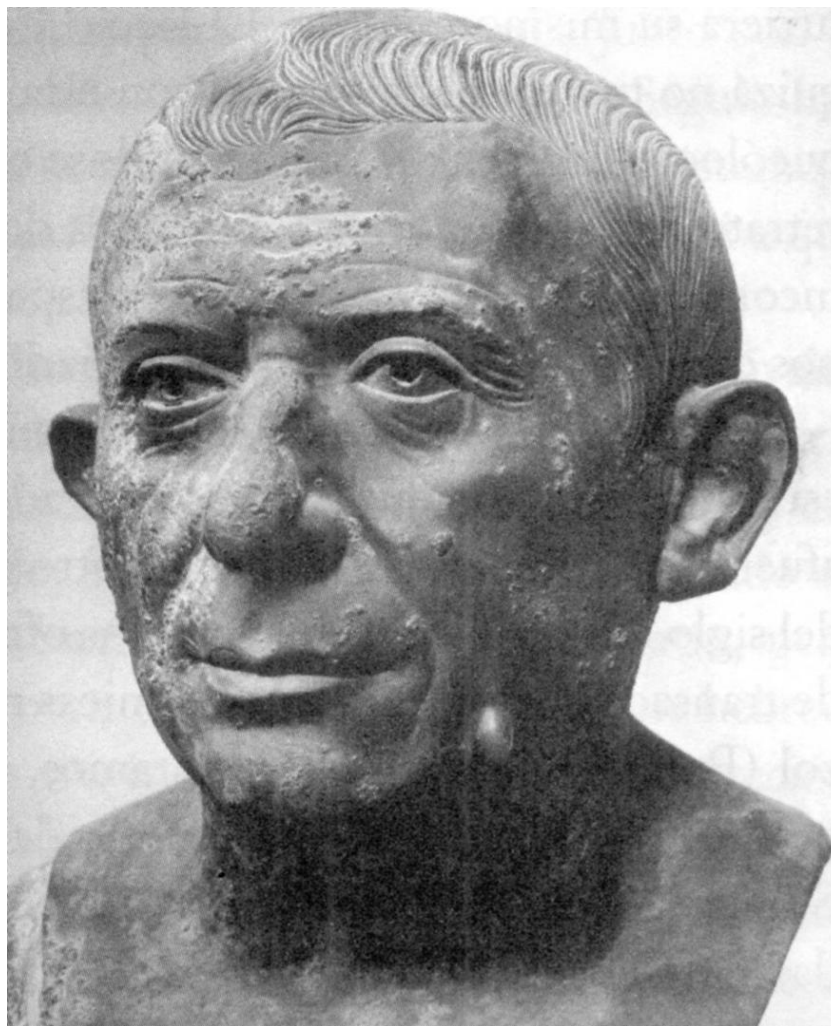


FIGURA 68. Hallado en casa de Cecilio Jocundo, este retrato de bronce quizá represente al propio banquero o tal vez, más probablemente, a algún antepasado suyo o a algún miembro de su familia en sentido lato. En cualquier caso, es una viva imagen de un pompeyano de mediana edad, con verruga y todo.

También es posible que tengamos un retrato suyo. En el atrio de la casa, se encontraron dos pilares de sección prismática (o hermas), del tipo utilizado habitualmente en el mundo romano para sostener retratos de mármol o de bronce. En el caso de los retratos de varón, se añadían a la herma unos genitales masculinos a media altura, creando un conjunto, a

decir verdad, de aspecto bastante extraño. En uno de esos pedestales se conservan los genitales y una cabeza de bronce, un retrato sumamente individualizado de un hombre de pelo fino y una prominente verruga en la mejilla izquierda (fig. 68). Las dos hermas llevan exactamente la misma inscripción: «Félix, liberto, erigió este monumento a nuestro Lucio». No sabemos cuál era exactamente la relación existente entre este Félix y este Lucio y el Lucio Cecilio Félix y el Lucio Cecilio Jocundo de las tablillas. El Félix de la herma quizá sea el banquero, o quizá sea un liberto de la familia que tuviera su mismo nombre. El Lucio Cecilio Jocundo de las tablillas quizá no tuviera nada que ver con esta estatua. Pero, aunque los arqueólogos insisten a veces, basándose en criterios de estilo, en que el retrato debe ser anterior a mediados del siglo I d. C., no es del todo inconcebible que este personaje de aspecto sensato sea ni más ni menos que nuestro licitador, intermediario y prestamista.

Las tablillas de Lucio Cecilio Jocundo no son el único archivo escrito de este tipo que se ha conservado en la ciudad. En 1959, a las afueras de Pompeya, se descubrió otro gran depósito de documentos del siglo I d. C. Dichos documentos ofrecían detalles sobre todo tipo de transacciones legales y económicas realizadas en el puerto de Púzol (Puteoli) -contratos, préstamos, pagarés y garantías- en las que había intervenido una familia de «banqueros» puzolanos, los Sulpicios. Sólo podemos conjeturar cómo llegaron a aparar las tablillas a la vecina Pompeya, situada a unos 40 kilómetros de Púzol, al otro extremo del golfo de Nápoles.

Un hallazgo particularmente intrigante procedente de la propia Pompeya es un par de tablillas de cera que se encontraron escondidas junto con algunas piezas de plata en la caldera de unas termas. Consignan el préstamo hecho por una mujer, Dicidadia Margáride, a otra, Popea Note, liberta. Como garantía del préstamo obtenido, Popea Note entregaba dos esclavos suyos, «Símplice y Petrino o como quiera llamárseles». Si no devolvía la cantidad prestada el 1 de noviembre próximo, Dicidadia Margáride tenía derecho a vender los esclavos para recuperar su dinero «el día de las idus [13] de diciembre... en el Foro de Pompeya a plena luz del día». Se estipulaban cuidadosamente las condiciones en caso de que la venta de los esclavos produjera una suma superior o inferior a la debida.

Una vez más, resulta sorprendente contemplar unas transacciones económicas de este tipo entre dos mujeres (aunque en este caso Dicipia Margáride está representada por su tutor). Resulta sorprendente también ver a unos esclavos debidamente empaquetados, como aquel que dice, y entregados como garantía viviente. Pero lo más curioso es la fecha del documento. La transacción está datada en 61 d. C., pero evidentemente se creía que las tablillas seguían siendo lo bastante importantes como para ser escondidas para su salvaguardia junto con la plata de la familia dieciocho años después. ¿Por qué? ¿Seguía habiendo algún tipo de disputa acerca de la restitución del préstamo o en torno a la venta de los esclavos, y una de las mujeres pensaba que habría necesitado echar mano al acuerdo escrito?

Irremediablemente este hecho suscita la cuestión de los niveles que alcanzaba en Pompeya el conocimiento de la lectura y la escritura y su uso. Resulta fácil sacar la impresión de que la ciudad era un lugar bastante alfabetizado, e incluso culto. Se han registrado en ella más de diez mil textos escritos, en su mayoría en latín, pero también algunos en griego o en osco, y al menos uno en hebreo. Carteles electorales, grafitos y avisos todo tipo -listas de precios, anuncios de juegos de gladiadores, letreros de tiendas- cubren las paredes. Muchos grafitos tienen un carácter familiar, y van desde peticiones de ayuda («Ha desaparecido una vasija de bronce de esta tienda. Recompensa de 65 sestercios para el que la devuelva») hasta jactancias machistas («Aquí me tiré a montones de tías»). Pero algunas transmiten una impresión más ilustrada. Encontramos, por ejemplo, más de cincuenta citas o adaptaciones de clásicos famosos de la literatura latina, incluidos algunos versos de Virgilio, Propertio, Ovidio, Lucrecio y Séneca, por no hablar de un trocito de la *Ilíada* de Homero (en griego). Existen además muchos otros fragmentos de poesía, unas veces composiciones originales de algún versificador pompeyano, y otras pertenecientes a un repertorio más popular.

Los actuales estudiantes de latín que se quedan pasmados ante ese extraño género de poesía amorosa latina que imagina al amante delante de la casa cerrada de su amada, dirigiendo palabras de ansiedad a la puerta cerrada a cal y canto, se sorprenderán al encontrar precisamente un poema de ese estilo en Pompeya, escrito de hecho a la puerta de una casa:

Me gustaría estrechar tu cuello entre mis brazos enlazados y depositar besos en tus hermosos labios.

Los críticos lo han considerado un ensayo poético más bien flojo, probablemente una combinación de varios versos distintos mal recordados y unidos en una sola composición no del todo satisfactoria. Además, les ha costado trabajo decidir si debe tomarse al pie de la letra (o más bien como una prueba de que estamos ante un trabajo ripioso) el hecho de que el poema parece haber sido escrito por una mujer para otra mujer.

Entre los historiadores y los arqueólogos se ha instalado recientemente la moda de echar un buen jarro de agua fría sobre la idea de que, por muy atractivo y evocador que resulte, este material demuestra efectivamente un conocimiento generalizado de la lectura y la escritura y la existencia de elevadas aspiraciones culturales entre los habitantes de Pompeya. Los retazos de grandes obras de la literatura causan una gran impresión a primera vista. Pero si se miran con más atención, se descubrirá que tienden a concentrarse en el comienzo de las obras, o en sus versos más famosos. Así, por ejemplo, veintiséis de las treinta y seis citas de la Eneida de Virgilio corresponden a las primeras palabras del Libro I o del Libro II del poema (y otras cuatro a las primeras palabras de los Libros VII y VIII). Recuerdan más a un conocimiento de frases célebres que a un dominio serio de la literatura. La capacidad de garabatear en una pared *Arma virumque cano* («Canto a las armas y al héroe», Eneida, 1.1) no indica un profundo conocimiento del texto de Virgilio, del mismo modo que declamar «Ser o no ser» no denota un profundo conocimiento de Shakespeare.

Se han suscitado también dudas respecto a la cuestión de hasta dónde llegaba el conocimiento de la lectura y la escritura fuera de los integrantes de la élite. Tal vez resulte conveniente imaginar que los grafitos groseros acerca de determinadas hazañas sexuales son obra de los miembros más pobres y menos cultivados de la sociedad pompeyana. Pero en realidad no hay ninguna razón para suponer que los niveles más altos de la sociedad estaban por encima de las jactancias en torno a sus conquistas (y, por si vale de algo, recordemos que una de las citas de la Eneida apareció en realidad en el Lupanar). Se ha señalado también que muchos grafitos no son en absoluto pintadas callejeras, sino que han aparecido en las paredes del

interior de las casas, y precisamente de casas ricas, y no siempre a demasiada altura. No habrían sido escritos, por tanto, por el transeúnte medio, sino por miembros de las familias más acaudaladas y a veces (a juzgar por su altura) por niños.

Son todas advertencias importantes contra la tentación de tomar demasiado al pie de la letra el barniz literario de Pompeya. No obstante, sostener, como a menudo se hace actualmente, que el conocimiento de la lectura y la escritura no iba mucho más allá de los miembros del consejo municipal, el resto de la élite de sexo masculino y unos cuantos artesanos y comerciantes, no es del todo correcto. La clave en este sentido no está en los grafitos, por atractivos que puedan parecer – muchos de ellos en realidad tal vez fueran garabateados por niños de familias adineradas-; tampoco está en los carteles electorales, que quizá leyera poca gente, si es que alguien se fijaba en ellos. La clave está más bien en el tipo de documentos que encontramos en el archivo de Jocundo, o en el acuerdo de préstamo entre Popea Note y Dicidad Margáride, cuidadosamente conservado, o en las etiquetas de las ánforas de vino, que especificaban de dónde venía su contenido y dónde debía ser entregado. Por todo ello queda claro que para muchas personas que ocupaban un estrato inferior al de los habitantes más ricos de la ciudad, la lectura y la escritura debían de constituir un componente más del modo en que estaban organizadas sus vidas, y de su capacidad de realizar determinados oficios y de ganarse la vida.

EL FABRICANTE DE «GARUM»

Por las etiquetas pintadas en los envases de cerámica de distintas formas y tamaños, así como por los mosaicos encontrados en el atrio de su casa, podemos seguir la pista del negocio de garum de Aulo Umbricio Escauro. La salsa de pescado era un artículo de primera necesidad de la cocina romana y podía utilizarse como condimento casi para todo. Según la mejor

interpretación, y también la más optimista, quizá fuera algo parecido a las modernas salsas del Extremo Oriente hechas a base de pescado fermentado (el nuoc-mam de Vietnam, o el nam-pla de Tailandia). También cabe la posibilidad de que fuera un preparado verdaderamente hediondo de mariscos salados y putrefactos. Parece que los romanos tenían la misma actitud ambivalente que nosotros con respecto a este producto. En un comentario sarcástico, el poeta satírico del siglo I Marcial se ríe de un individuo llamado (irónicamente) Flaco, capaz de tener una erección incluso después de que su amada se haya comido seis raciones de garum. En otro pasaje, el mismo poeta alude, aparentemente en serio, a la misma sustancia calificándola de «noble» o «señorial». En general, nos guste o no, hay numerosísimas alusiones antiguas a su penetrante olor.

En su proceso de elaboración se colocaban juntas diversas piezas de pescados y mariscos con sal y se dejaban en una pila durante un par de meses para que fermentaran al sol (para la versión kosher [p. 40], el fabricante probablemente prestara especial atención al tipo exacto de mariscos que integraban la mezcla). Se obtenían así distintas variedades de salsa. El líquido claro que quedaba en la parte superior después de la fermentación era el garum, aunque no sabemos en qué se diferenciaba este término del otro usado para designar el mismo producto, liquamen. Lo que quedaba en el fondo de las pilas era el allec, o sedimento o posos, que podía usarse también para cocinar. Otro producto paralelo era una especie de salmuera llamada muria. Esta parte fundamental de la elaboración debía de llevarse a cabo en Pompeya, pues Plinio afirma que la ciudad era famosa por su garum. Pero en la ciudad propiamente dicha no hay ni rastro del instrumental necesario para su fabricación. Presumiblemente esta se realizara en grandes piletas de sal fuera de la población, cerca de la costa. La tienda de garum que había en la ciudad se encargaba de su distribución, no de su producción. La salsa se almacenaba a granel en seis grandes dolía, y luego era decantada —para su venta en la propia tienda— en ánforas y otros envases más pequeños. En los dolía se han conservado restos de allec en forma de espinas de anchoa.

Es indudable que Umbricio Escauro y su familia comercializaban y probablemente elaboraban todas las variedades de salsa de pescado,

cuidadosamente diferenciadas por las etiquetas de las vasijas. Estas proclamaban los productos de la mejor calidad mediante las hipóboles habituales en los puestos de venta: no solo había la «flor de la salsa de pescado» (liquaminis flos), sino también la «flor escogida de salsa de pescado» (liquaminis flos optimus), y hasta la «flor y nata de la salsa de pescado» (liquaminis floris flos); también se destacaban las versiones de garum hechas de caballa pura, que eran las más apreciadas por los catadores de este producto. Pero las etiquetas también nos dan alguna pista sobre la estructura de contactos económicos y mercantiles que tenía la familia. Unas afirman claramente que el producto procedía «de la fábrica de Escauro»; otras, en cambio, aluden, por ejemplo, a «la fábrica de Aulo Umbricio Abascanto» o a «la fábrica de Aulo Umbricio Agatopo». Todos estos nombres indican que los individuos en cuestión habían sido esclavos de Umbricio Escauro y ahora dirigían manufacturas u otros puntos de venta de garum que seguían dependiendo en parte de su antiguo amo. Otras etiquetas ponen de manifiesto que los Umbricios Escauros tocaban también otras teclas. Una da a entender que importaban incluso garum de Hispania (el mayor productor en masa de salsa de pescado del mundo romano) para revenderlo en Pompeya.

Lo extraordinario de este negocio de garum es la magnitud de los beneficios que comportaba. La inmensa mayoría de las numerosas tiendas y negocios de Pompeya eran de pequeñas proporciones y para la mayor parte de las personas relacionadas con ellas los beneficios habrían sido sencillamente modestos, rindiendo lo suficiente para permitirles sobrevivir y poco más. La cantidad de dinero en metálico encontrado con los cadáveres o dejado (como aquel que dice) en el cajón, así lo confirma. Rara vez supera los mil sestercios. Pero las dimensiones de la casa de Escauro y la cantidad de sus productos que se han conservado indican que estaba en juego una pequeña fortuna. Por lo que sabemos, la familia no había desarrollado ninguna actividad en Pompeya ni había alcanzado preeminencia alguna antes del siglo I d. C. A mediados de este mismo siglo, Aulo Umbricio Escauro se había hecho rico gracias al garum y su hijo del mismo nombre había alcanzado la máxima magistratura de la ciudad, como miembro del colegio de los duoviri que gobernaban la ciudad anualmente.

Murió prematuramente, antes que su padre, y fue conmemorado en un monumento erigido fuera de la Puerta de Herculano:

En memoria de Aulo Umbricio Escauro, hijo de Aulo, de la tribu Menenia, duumvir con poderes judiciales. El consejo municipal acordó asignarle el terreno para su monumento y 2000 sestercios para su funeral y una estatua ecuestre en el Foro. Su padre Escauro erigió esta lápida para su hijo.

No es desde luego la generosa cantidad que se acordó gastar para el funeral de Marco Obelio Firmo (p. 432) más o menos por la misma época. Pero estamos en cualquier caso ante la concesión de grandes honores a uno de los hombres más prominentes de la ciudad. Deberíamos recordar, no obstante, que si no tuviéramos otros testimonios acerca de la actividad comercial de la familia, nunca habríamos podido suponer por esta lápida funeraria que los Umbricios Escauros eran unos nuevos ricos que habían hecho su fortuna a base de pescado podrido.

Es una de las razones por las que resulta tan difícil llegar al fondo de la economía romana y descubrir quién o qué la hacía funcionar.

CAPÍTULO VI

¿QUIÉN GOBERNABA LA CIUDAD?

¡VOTA, VOTA, VOTA!

El joven Aulo Umbricio Escauro llegó tan lejos en la política local de Pompeya como cualquiera habría podido esperar razonablemente. Fue elegido por sus conciudadanos para ejercer durante un año como uno de los duoviri, los «dos hombres» que eran los máximos magistrados de la ciudad. Aunque su lápida funeraria no lo menciona, antes tuvo que haber sido elegido para el otro cargo anual, el de «edil» (aedilis). Pues, en efecto, esta magistratura menor no solo daba a un hombre acceso casi automático al consejo municipal (el ordo de los decuriones) con carácter vitalicio, sino que además le permitía presentar su candidatura para el cargo superior. En otras palabras, nadie podía ser duumvir (la forma correcta en singular de duoviri) sin haber sido antes edil. Solo había en la ciudad un cargo más prestigioso que el de duumvir corriente. Cada cinco años los duoviri tenían la tarea extra de reclutar a los nuevos miembros del consejo y actualizar el censo de los ciudadanos, responsabilidad reflejada en el título especial de

duoviri quinquennales. Estos hombres eran los verdaderos grandes personajes de la ciudad. Uno de ellos, al que veremos al final del presente capítulo, había sido duumvir cinco veces, incluidos dos turnos como quinquennalis. A pesar del éxito cosechado, Umbricio Escauro no había alcanzado cotas tan altas.

El sabor de esas elecciones anuales de Pompeya lo recogen vivamente los carteles electorales, más de dos mil quinientos en total, pintados claramente en letras rojas o negras. Cubren las paredes de algunas casas, superponiéndose unos a otros, pues los anuncios de cada nueva campaña eran pintados sobre los del año anterior. Se concentran, como cabría esperar, en las principales arterias de la población, donde era previsible que los viera la mayoría de la gente. Pero también pueden verse en las fachadas de las tumbas, incluso ocasionalmente en el interior de grandes viviendas, como, por ejemplo, la Casa de Julio Polibio, en la que hay un anuncio dentro de la finca (y también en la fachada) solicitando apoyo para que Gayo Julio Polibio sea elegido duumvir.

Los anuncios responden a un patrón bastante bien establecido. Dan el nombre del candidato y el cargo que este pretende alcanzar, edil o duumvir (o pueden incluso dar los nombres de dos candidatos, que presumiblemente habían alcanzado un trato para presentarse juntos formando equipo). A menudo, pero no siempre, identifican a los que los apoyan y tal vez alegan alguna razón para que les presten ese apoyo. El formato típico es «Por favor, vota para edil a Popidio Secundo, un joven excelente», o «Africano y Víctor apoyan a Marco Cerrenio para edil». Ocasionalmente, apelan incluso a algún votante potencial: «Por favor, elegid edil a Lucio Popidio Ampliato, hijo de Lucio. Va para vosotros, Trebio y Sotérico».

De vez en cuando, registran también el nombre del rotulista, pues parece que la confección de esos anuncios era un trabajo especializado. En total tenemos los nombres de casi treinta de esos hábiles publicistas, que sin duda vendían sus servicios por una buena paga. No eran, por supuesto, trabajadores a tiempo completo. Un miembro de un equipo de rotulistas se identifica a sí mismo por el trabajo que realizaba a diario como batanero («Mustio, el batanero, realizó el encalado»). A veces da la impresión de que estos hombres tenían cada uno su propia «zona». A Emilio Céler, por

ejemplo, al que ya hemos visto (pp. 117-118) pintando el anuncio de un espectáculo de gladiadores él «solo a la luz de la luna», lo encontramos firmando carteles electorales concentrados en una zona al norte de la ciudad, cerca de su domicilio (a juzgar por otro letrero que reza: «Emilio Céler vive aquí»). En un anuncio que solicita apoyo para Lucio Estacio Recepto, candidato a duumvir, firmó diciendo: «Emilio Céler, su vecino, lo escribió», y —temiendo a todas luces que pudiera presentarse un grupo rival con un bote de pintura o un cubo de cal— añadió la siguiente advertencia: «Si tienes la maldad de borrar esto, ojalá cojas algo malo». Solo podemos conjeturar cómo cualquiera de estos individuos escogía el trozo de pared en el que exponía sus eslóganes. Pero debía de ser con el consentimiento, al menos tácito, del dueño de la finca correspondiente. Si no, corría el riesgo de que las palabras escritas con tanto cuidado aparecieran borradas al día siguiente.

No obstante, por formularios que sean los anuncios, ofrecen todo tipo de indicios acerca de la vida política de Pompeya. En ocasiones los nombres de los partidarios de un candidato pueden contar también historias curiosas. Algunos anuncios parecen simples recomendaciones personales, aunque fueran hechas, probablemente, por amable indicación del propio candidato. Algunos apelan incluso a la autoridad de Tito Suedio Clemente, el agente del emperador Vespasiano (pp. 73-74), que en un momento determinado utilizó su posición cerca del emperador para influir (o mediar) en el gobierno de la ciudad. Exponen oportunamente que su candidato está «respaldado por Suedio Clemente». Otros afirman que hablan en nombre de determinados grupos de ciudadanos. Los bataneros, por ejemplo, los molineros, los gallineros, los vendimiadores, los estereros, los vendedores de ungüentos, los pescadores y los adoradores de Isis aparecen prestando su apoyo a determinados candidatos. Algunos de esos grupos son más enigmáticos. ¿Quiénes son los «campanienses» que piden el voto para que Marco Epidio Sabino sea nombrado edil? ¿O los «salinienses» que apoyan a Marco Cerrinio?

De este modo podemos vislumbrar casi con toda seguridad cuál era la infraestructura de la organización del voto en Pompeya. El método habitual que se seguía en Roma para realizar las elecciones era dividir al total del

electorado en grupos menores. Cada uno de esos grupos votaba entre ellos para consignar un solo voto colectivo y el candidato que resultaba vencedor era el que obtenía el apoyo de la mayoría de los grupos. Es un sistema comparado a menudo desfavorablemente, debido a su complejidad, con la simple votación a mano alzada en asamblea adoptada por la antigua democracia ateniense, pero en realidad es muy parecido al sistema electoral empleado por la mayoría de estados modernos. Con toda verosimilitud los campanienses y los salinienses, junto con los forenses y los urbulanenses que aparecen en otros anuncios, aluden a cuatro grupos de votantes, correspondientes a determinados distritos de la localidad, cuyo nombre tal vez sea el de las distintas puertas de la ciudad (ya hemos visto (p. 35) que la que nosotros llamamos hoy día Puerta de Herculano era para los habitantes de la Antigüedad la Porta Salis o Saliniensis). También habría habido distritos electorales en las zonas rurales de los alrededores.

El día de las elecciones debemos imaginar que los ciudadanos se presentaban en el Foro, repartidos por distritos, consignaban el voto de cada distrito y aclamaban como vencedores a los candidatos que habían obtenidos los votos de la mayoría de los distritos. No sabemos con claridad cómo votaban exactamente, pero casi con toda seguridad lo hacían mediante algún sistema de votación secreta. Una ingeniosa teoría expuesta recientemente dice que la principal finalidad de los dispositivos de cierre todavía visibles en las entradas del Foro era impedir el paso el día de las elecciones a los que no tenían derecho a votar.

Todos esos votantes eran varones. Dejando a un lado ciertas monarquías que ocasionalmente dieron una reina o dos, en el mundo griego y romano no hubo ciudad ni estado alguno que concediese a la mujer ningún poder político formal. Las mujeres no tuvieron voto en ninguna parte. Pero uno de los hechos más sorprendentes de los anuncios electorales conocidos en Pompeya es que más de cincuenta nombran a alguna mujer o a algún grupo de mujeres como partidarias de cierto candidato. ¿Demuestra esto un interés activo de las mujeres de Pompeya por un proceso político del que estaban excluidas? En algunos casos, sí, aunque no siempre era un compromiso estrictamente político lo que estaba en juego. Por ejemplo, Tedia Secunda, que pone su nombre al lado de Lucio Popidio Secundo en su intento de

obtener el cargo de edil, era, como declara explícitamente el anuncio electoral, la abuela del interesado. En muchas otras ocasiones consideraciones de lealtad familiar o personal habrían sido la causa del apoyo de las mujeres a un determinado candidato. No obstante, el simple hecho de que consideraran que valía la pena hacer gala de su apoyo es otro indicio de la visibilidad de la mujer en la vida pública de Pompeya.

Pero a veces puede que en esos eslóganes hubiera algo más de lo que se ve a primera vista. En la pared exterior de una taberna de la Via dell'Abbondanza encontramos los nombres de varias mujeres que prestan su apoyo a diferentes candidatos: Aselina, Egle, Esmirna y María. Una buena conjetura consiste en pensar que eran las mujeres que trabajaban como camareras en el interior (solo los nombres de dos de ellas, Egle y Esmirna, decididamente de origen griego, indican que eran esclavas). Quizá tuvieran sus candidatos favoritos y puede que encargaran a algún rotulista hacer públicas sus preferencias. O quizá se trate de una broma o un ejercicio de propaganda negativa. Algún satírico callejero, o algún adversario político puso los anuncios electorales de rigor, pero añadió los nombres de las camareras del local como partidarias del candidato.

Al margen de quiénes sean en realidad los patrocinadores de esos carteles, a Gayo Julio Polibio y sus amigos no les gustaron. Pues en el anuncio en el que Esmirna proclama su apoyo a «C. I. P.» (Julio Polibio era un hombre tan conocido que su nombre podía aparecer abreviado simplemente con sus iniciales), alguien vino luego y realizó el tipo de operación en el que pensaba Emilio Céler cuando amenazaba al que se atreviera a borrar su trabajo diciendo que «ojalá coja algo malo». O eso es en parte lo que se hizo en este caso, pues solo el nombre de Esmirna ha sido borrado bajo una capa de cal, mientras que el resto sigue siendo legible, como si al candidato ansioso le preocupara solo eliminar esa peligrosa muestra de apoyo inadecuado.

La ostentación de apoyos inadecuados parece, de hecho, que era una forma de propaganda negativa llevada a cabo en más de una ocasión durante las elecciones de Pompeya. Ninguno de los carteles que hemos encontrado hasta el momento exhibe los defectos de un determinado

candidato, ni intenta disuadir a los electores de votar por alguien. En cambio sí que encontramos algunos apoyos muy raros.

Es posible que el cartel que exhibe a «todos los que beben a altas horas de la noche» respaldando la candidatura de Marco Cerrinio Vatia para edil fuera una broma amistosa, un anuncio encargado quizá al término de sus sesiones de bebida a deshora. Pero cuesta trabajo imaginar que el apoyo de «los carteristas», o de «los esclavos fugitivos» o de «los ociosos» tenga otra finalidad que la de alentar a votar en contra.

¿Qué razones dan los partidarios de un candidato para votarlo? Cuando se especifican, si es que se especifican, son tan formularias como los propios anuncios. La palabra favorita, que aparece una y otra vez, es *dignus*, que significa «digno», «idóneo para el cargo». Término más cargado de significado en latín que en nuestra lengua, tiene importantes connotaciones de estima pública y de honra (fue, por ejemplo, para proteger su dignitas por lo que Julio César cruzó el Rubicón en 49 a. C. y se embarcó en una guerra civil contra su rival, Pompeyo). Pero sigue habiendo muy poco en todos esos carteles que indique remotamente qué acción podría merecer o justificar esa estima, o convertir a alguien en edil o en *duumvir*. Un grafito —que no parece un cartel electoral, aunque ya ha desaparecido— elogiaba a Marco Caselio Marcelo como «buen edil y hombre munífico». Los pocos intentos que existen de justificar concretamente un apoyo electoral no pasan de decir más que «saca buen pan» (que lo mismo puede referirse a las cualidades de Gayo Julio Polibio como propietario de una panadería, como a sus proyectos de realizar un reparto de pan gratis), o «no despilfarrará el dinero de la ciudad» (que puede aludir a la prudencia económica de Brutio Balbo en materia de finanzas públicas o, más probablemente, a su predisposición a ser generoso con su propio dinero en interés del pueblo).

Es posible, por supuesto, que entre los votantes se desarrollaran debates de todo tipo sobre política y sobre el gobierno de la ciudad —después de cenar, en el Foro o en las tabernas—, que no habrían dejado el menor rastro en el estilo formular de estos anuncios. Puede que en Pompeya hubiera una cultura intensamente política. Pero es igualmente probable que para los hombres de la ciudad, y también para las mujeres, las relaciones familiares,

la lealtad personal y la amistad fuera lo más importante a la hora de elegir a un candidato. Tedia Secunda es la única que manifiesta claramente una relación familiar con su patrocinado, pero varios partidarios se identifican como «clientes» o «vecinos» del candidato en cuestión. Por supuesto todo esto no deja de ser «política», pero con un sabor muy distinto. Sin duda los carteles electorales tenían una función más declaratoria que persuasiva. Es decir, tenían por objeto mostrar un apoyo, más que intentar cambiar la intención de los votantes con argumentos, proceso que (partiendo de la hipótesis razonable de que Gayo Julio Polibio vivía en efecto en la casa que lleva su nombre) alcanza su conclusión lógica en el respaldo a un candidato dentro de su propia casa.

Todavía no se ha encontrado ningún cartel que respalde la elección del joven Aulo Umbricio Escauro ni para edil ni para duumvir. No es demasiado sorprendente porque lo más probable es que ocupara el cargo un par de décadas antes de la erupción, incluso con anterioridad al terremoto de 62 d. C. Bien es verdad que se conservan algunos anuncios electorales de épocas anteriores de la historia de la ciudad. Unos cuantos se remontan incluso a una fecha ligeramente anterior al establecimiento formal de la colonia en 80 a. C. y casi una docena están escritos en osco. Pero en su inmensa mayoría son, como cabría esperar, de los últimos años de vida de la ciudad, y posteriores a los daños causados por el terremoto y a las labores de redecoración que provocó. De este período hay varios candidatos que aparecen en más de cien anuncios distintos. Y esta densidad de testimonios ha animado a los historiadores a intentar extraer acerca de la política pompeyana unas conclusiones más detalladas de las que pueden extraerse del propio texto del cartel.

Algunas de las investigaciones más complejas han intentado establecer primero un orden relativo de las campañas electorales representadas, y luego, si fuera posible, elaborar una cronología completa de las elecciones de Pompeya durante su última década más o menos. ¿Quién se presentó candidato a qué cargo en qué año? El método que se oculta detrás de todo esto es de hecho una «arqueología» de la superficie pintada de las paredes, y le favorece la circunstancia de que los anuncios electorales no eran borrados ni eliminados una vez acabada una determinada campaña, sino

simplemente cubiertos al año siguiente con nuevas versiones a favor de los nuevos candidatos. Si empezamos por la capa superior de pintura, descubriremos que los anuncios electorales de determinados candidatos se conservan en grandes cantidades y que parece que nunca fueron sustituidos por otros. Es lógico suponer que corresponden a los candidatos de las últimas elecciones a las magistraturas que tuvieron lugar en 79 d. C. (probablemente en primavera, para que los elegidos tomaran posesión del cargo en julio). Si esto es así, los candidatos para el puesto de edil en el último año de vida de la ciudad fueron por un lado Marco Sabino Modesto, que, al parecer, se presentó junto con Gneo Helvio Sabino, y por otro Lucio Popidio Secundo y Gayo Cuspicio Pansa. Los candidatos para el cargo de duumvir fueron, según la misma línea de razonamiento, Gayo Gavio Rufo y Marco Holconio Prisco.

Si vamos retirando las capas de anuncios, la siguiente tarea consiste en determinar cuáles van encima de cuáles, y por lo tanto cuáles son posteriores. A partir de ahí sería posible en teoría reconstruir una cronología de candidatos. Esta operación es mucho más engañosa que la de identificar simplemente a los últimos candidatos. Como las paredes se arruinan y las pinturas se borran, no siempre resulta fácil establecer la relación exacta entre diferentes anuncios, por no hablar del hecho de que coordinar los testimonios procedentes de distintos puntos de la ciudad es muy complicado. No hay ni una sola lista de candidatos de la década de 70 d. C. que haya convencido a todo el mundo. Una vez dicho esto, existe bastante unanimidad sobre algo: había más candidatos al cargo de edil que al de duumvir. En efecto, según cierta reconstrucción, entre 71 y 79 hubo solo dos hombres cada año que presentaran su candidatura al duovirato; en otras palabras, tantos candidatos como plazas.

De ser así (y desde luego así fue en varias ocasiones), la finalidad de los carteles no habría podido ser convencer a los votantes de que eligieran a un candidato y no a otro. A primera vista, este hecho nos da una impresión muy triste de la democracia pompeyana. Es decir, pese a la apariencia de cultura vivamente democrática, no se ofrecía al electorado opción alguna a la hora de poner nombre a los máximos cargos electivos. Si lo pensamos bien, la situación es bastante distinta. Pues en Pompeya (como en las

ciudades romanas en general), la norma consistía en que nadie podía llegar a duumvir sin haber sido antes edil, y como solo se elegían dos ediles al año, la competencia por la magistratura superior habría sido por definición casi inexistente.

A veces se daba una dura competencia para alcanzar la edilidad: Gneo Helvio Sabino, candidato de 79, había hecho al menos un intento anterior fallido de ser elegido, como podemos asegurar por lo que parecen anuncios más antiguos. Solo habría tenido que haber competencia para ser duumvir si más de dos individuos elegibles deseaban ocupar el cargo el mismo año, quizá porque desearan especialmente obtener el cargo más prestigioso de duumvir quinquennalis, o porque quisieran ocupar la magistratura más de una vez. De hecho, a menos que todos los ex ediles fueran susceptibles de ser elegidos duoviri (y al menos unos pocos habrían muerto entre una elección y otra, o se habrían mudado a vivir a otro lugar, o habrían cambiado de opinión respecto a los cargos públicos), algunos individuos habrían tenido que ser duoviri más de una vez, simplemente con el fin de llenar los huecos. En otras palabras, el acceso reñido a las magistraturas y a la preeminencia pública en Pompeya era el que conducía al puesto de edil.

El hecho fundamental que debemos tener presente al pensar en la vida política de Pompeya, sin embargo, es que el número de electores era bastante pequeño. Volvamos por un momento al cálculo de población más o menos aproximado que proponíamos en el capítulo anterior: 12 000 habitantes en la ciudad y 24 000 en las zonas rurales circundantes. Si utilizamos una regla empírica muy tosca empleada habitualmente en cálculos de este tipo, podemos calcular que aproximadamente la mitad de esas personas habrían sido de condición servil. Y del resto, más de la mitad habrían sido mujeres y niños, sin derecho a voto. Eso significa que en la ciudad propiamente dicha el electorado habría estado formado por unas 2500 personas y en el campo quizá por unas 5000 más o menos. En otras palabras, los votantes que vivían en la propia Pompeya sumaban aproximadamente la misma cantidad que los alumnos de un gran instituto inglés de enseñanza media o que una *high school* estadounidense. El total, sumando los residentes en las zonas periféricas, habría sido menor a la

mitad de la población estudiantil de una universidad británica de tamaño medio.

Estas comparaciones ponen a nuestro alcance un sentido muy útil de la proporción. Se ha hablado mucho en los últimos debates acerca de las elecciones pompeyanas del papel de los «agentes electorales» o de los diversos medios de «ganar apoyos», y yo misma he utilizado el término «publicistas» y en más de una ocasión me he referido a «campañas» electorales. Pero todas esas expresiones sugieren un proceso de unas dimensiones demasiado grandes y demasiado organizado formalmente. Por supuesto, es posible que hubiera controversias ideológicas de todo tipo que dividieran a la población de Pompeya, sobre todo en el período en el que se impuso la presencia de los colonos en la ciudad después de la guerra Social, y tenemos indicios de que se produjeron tensiones internas de varios tipos (pp. 58-60). Pero cuesta trabajo no llegar a la conclusión verosímil (como sugieren los propios carteles electorales) de que en los últimos años de vida de la ciudad la mayoría de las elecciones se llevaban a cabo como una extensión de las relaciones familiares, amistosas, o personales en general. A menudo se plantea la cuestión de cómo en una comunidad del estilo de Pompeya, en la que no hay indicios de que hubiera ninguna manera oficial de probar la propia identidad o el derecho al voto, podía controlarse la participación en las elecciones. Por ejemplo, ¿cómo se impedía a los esclavos o a los extranjeros presentarse y usurpar los derechos políticos? La respuesta es muy sencilla. Desde el momento en que los pocos miles de votantes se habían congregado en el Foro, habían pasado por las barreras y se habían dividido por los distintos distritos electorales que les correspondían, podía localizarse con toda facilidad a cualquiera que se hubiera colado. Entre aquella gente se conocían todos.

¿GAJES DEL OFICIO?

Las dimensiones no son el único factor al que hay que apelar para entender la cultura política de Pompeya. Está también la cuestión del grado de autonomía de que gozaba la ciudad, y el tipo de decisiones que recaían en las comunidades locales. En Pompeya, los ciudadanos varones se reunían para elegir a sus ediles y a sus duoviri. La asamblea de ciudadanos no tenía más funciones que esa (los poderes que pudiera haber tenido en el período prerromano se perdieron desde el momento en que la ciudad se convirtió en colonia romana). Indirectamente, sin embargo, como los ediles pasaban a formar parte del consejo municipal u ordo, la asamblea elegía también al consejo o, como veremos enseguida, a la mayoría de sus miembros. ¿Pero qué hacían estos magistrados electos?

¿Qué poderes tenían ellos o el ordo? ¿Por qué iba a importar la decisión del electorado? Como ciudad romana desde comienzos del siglo I a. C., Pompeya no tenía la facultad de tomar grandes decisiones sobre la paz y la guerra ni sobre política nacional. Esas se tomaban en la capital. Pero la costumbre romana era dejar que las comunidades locales dirigieran sus asuntos locales. ¿Qué era, pues, lo que estaba en juego?

Tenemos algunos testimonios al respecto procedentes de la propia ciudad. Ciertos textos conservados en inscripciones funerarias, edificios públicos o en los pedestales de las estatuas, pero también las tablillas de cera de Lucio Cecilio Jocundo y otros documentos menos formales, recogen las acciones y decisiones de los magistrados locales y del consejo, o hacen referencia a ellas. Ya hemos visto cómo el ordo decidió adaptar el sistema pompeyano de pesos y medidas al patrón romano, y cómo los ediles asignaban o confirmaban los puestos de venta de los comerciantes. También hemos visto en las tablillas de Cecilio Jocundo que se recaudaban impuestos locales, y que la ciudad poseía fincas que eran arrendadas por el consejo y los magistrados electos, aunque en el día a día la gestión de todo ello estuviera en manos de un «esclavo público». Los títulos de los dos principales magistrados de Pompeya también nos dan alguna indicación clara del carácter de algunas de sus funciones. Los «duoviri con poder judicial» presumiblemente se ocupaban de las materias relacionadas con la justicia. Los ediles, a juzgar al menos por las funciones que tenían los de la propia Roma, se habrían ocupado particularmente del tejido de la ciudad

propiamente dicha, de los edificios y las calles. De hecho, ocasionalmente se les llama no ediles, sino «duoviri encargados de las calles y de los edificios sagrados y públicos».

En otros textos se habla de otras funciones. Es evidente que el consejo municipal tenía autoridad para decretar la erección de estatuas en honor de los nobles de la localidad o de ciertos miembros de la familia imperial. En otros casos, podía conceder el terreno para instalar esas muestras de honor: un ciudadano particular podía tomar la iniciativa y pagar la estatua por su cuenta, pero habría necesitado el permiso del ordo para erigirla en un espacio público. El consejo podía asimismo asignar dinero para sufragar los funerales públicos de los miembros destacados de la comunidad, así como un enterramiento prestigioso. En el caso de los edificios públicos, el consejo aprobaba los presupuestos, y luego los duoviri se encargaban de encontrar a los contratistas y a los responsables de llevar las obras a buen término. Tal es el procedimiento al que se alude en una inscripción colocada a la entrada del Teatro Cubierto (u «Odeón»), que fue construido en los primeros años de vida de la colonia (fig. 69): «Gayo Quincio Valgo, hijo de Gayo, y Marco Porcio, hijo de Marco, duoviri, por decisión del consejo adjudicaron el contrato para la construcción del Teatro Cubierto y asimismo aprobaron las obras». Era una tradición que se remontaba a una época anterior a la ocupación de la ciudad por Roma. Como hemos visto, la inscripción en osco colocada sobre el reloj de sol existente en unas de las principales termas de la ciudad señala que uno de los magistrados municipales del siglo II a. C., Maras Atino, hijo de Maras (nombre totalmente osco), lo había construido «con el dinero obtenido de las multas».

La especial importancia concedida aquí a las estatuas honoríficas, a los funerales y a las obras de construcción quizá resulte un tanto equívoca. Tiene mucho que ver con el hecho de que gran parte de los testimonios que poseemos procede de los plintos de las estatuas, de lápidas funerarias y de las inscripciones existentes en los edificios públicos. Pero el tema de las donaciones, la beneficencia, y la generosidad pública y privada que se oculta detrás de todo ello, es muy importante. Pues es evidente que, al margen de que pudieran hacer otras cosas, se esperaba, o incluso se exigía, que los magistrados electos gastaran generosamente dinero de su propio

bolsillo en beneficio de la comunidad. La misma pareja de duoviri que veíamos a propósito de la construcción del Teatro Cubierto edificó también el Anfiteatro a sus expensas «y se lo regalaron a los colonos a perpetuidad».

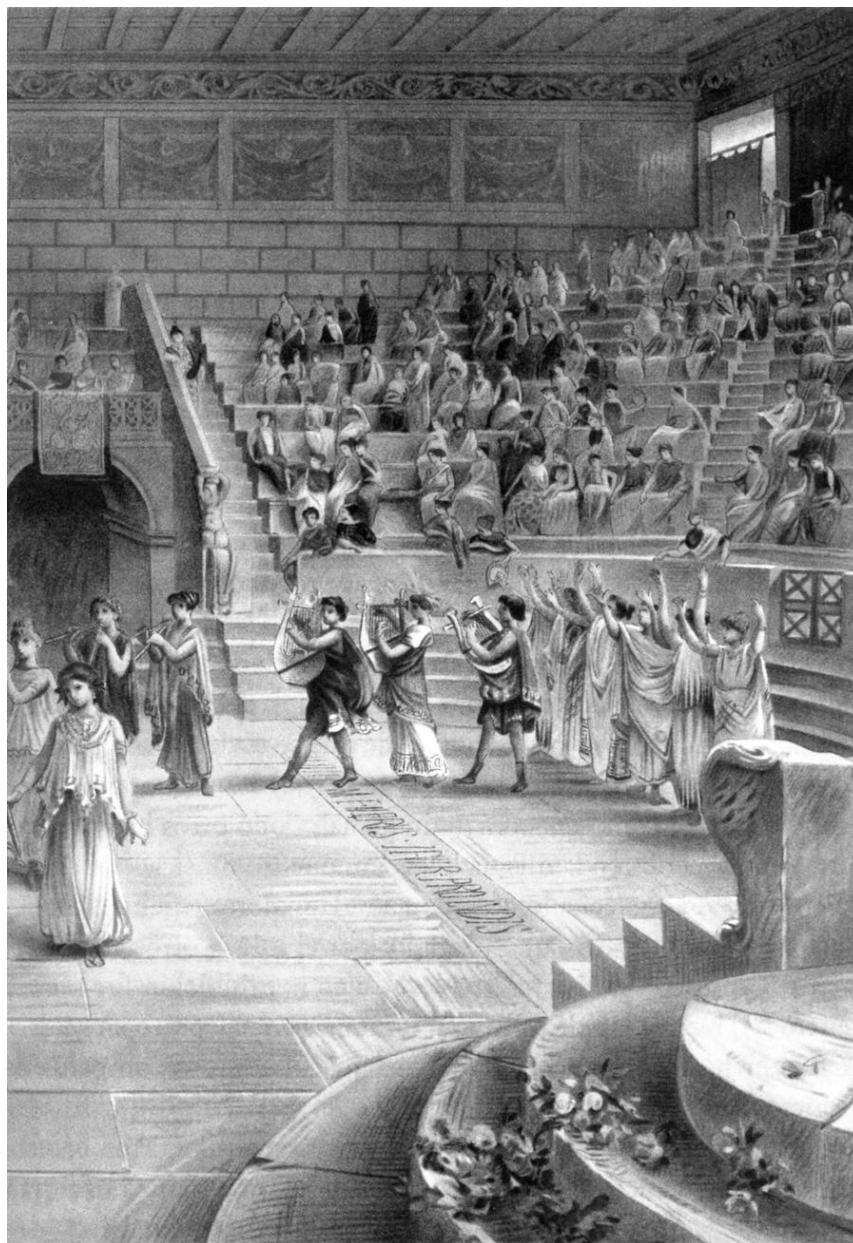


FIGURA 69. ¿Qué se hacía en el Teatro Cubierto? Esta fantasía decimonónica de música y danza constituye una guía muy poco fiable del tipo de actuaciones que tenían lugar en él, pero nos da cierta idea del aspecto que habría tenido con el tejado en su sitio el teatro que hoy día vemos sin él.

A una escala más modesta, aunque se trate de una serie muy importante de actos de beneficencia, las donaciones hechas a la ciudad por Aulo Clodio Flaco a comienzos del siglo I d. C. en cada una de las tres ocasiones en que fue elegido duumvir, fueron reseñadas con todo detalle en su tumba. La primera vez, regaló los juegos en honor de Apolo celebrados en el Foro, con una procesión, toros y toreros, púgiles, espectáculos musicales y de variedades, con la actuación, entre otros, de un famoso actor, Pílates, que es destacado con su propio nombre. (Se trata de otra curiosa utilización del Foro y —dada la presencia de los toros— otro motivo de que se tuviera buen cuidado de asegurar las entradas y salidas de la plaza). La segunda vez que ocupó el cargo, como duumvir quinquenal, donó otros juegos en el Foro más o menos en la misma línea, aunque sin música; y al día siguiente dio un espectáculo de «atletas», gladiadores y fieras (jabalíes y osos) en el Anfiteatro, unos pagados por él solo, y otros conjuntamente con su colega. La tercera vez o bien la exhibición fue menos generosa o bien la lápida utiliza un tono más circunspeto en su descripción:

«Junto con su colega dio unos juegos con una compañía de primera fila y música extra».

Los juegos y los espectáculos eran, al parecer, la norma en este tipo de munificencia. Gneo Aleyo Nigidio Mayo organizó una gran exhibición de gladiadores cuando fue duumvir quinquenal en la década de 50, «sin ningún gasto para el erario público», según subraya uno de los carteles de anuncio. Pero las obras de construcción podían ser otra alternativa. Una serie de inscripciones del Anfiteatro recuerda el hecho de que varios magistrados construyeron algunas secciones de los asientos de piedra (probablemente en sustitución de las primitivas versiones de madera), «en vez de pagar juegos y luces, por decisión de los consejeros». Eso supone que el ordo les permitió gastar el dinero exigido en mejorar las instalaciones, en vez de hacerlo en un espectáculo o unas «luces», independientemente de lo que signifique este último término. ¿Se celebrarían algunas exhibiciones por la noche, con una iluminación especial?

Había también transferencias directas de dinero del duumvir o el edil al erario público. Aulo Clodio Flaco señala que «con motivo de su [primer] duumvirato, regaló diez mil sestercios a las arcas públicas». Probablemente

se trate de la cuota que sabemos que en otros lugares del Imperio Romano solían pagar los magistrados y los nuevos miembros del ordo. En conjunto, esas cuotas representaban una parte significativa del presupuesto de cualquier ciudad. Los herederos de Flaco subrayaron este desembolso en particular, sin duda porque quisieron dejar bien claro que su pariente había pagado más de lo que era habitual. La filosofía que se oculta tras el desempeño de los cargos públicos en el mundo romano era muy diferente de la nuestra. Nosotros esperamos que un concejal sea compensado por los gastos en los que pueda incurrir en el curso de su mandato como representante de la comunidad. Los romanos esperaban que un hombre pagara por el privilegio de pertenecer al ordo o de ser uno de los magistrados electos: el estatus tenía un precio. Por decirlo con otras palabras, cuando los votantes de Pompeya elegían entre los distintos candidatos a un cargo, elegían entre benefactores rivales.

Hay un documento jamás encontrado en las excavaciones que nos permitiría rellenar algunas lagunas relativas al gobierno de la ciudad, a las funciones de sus magistrados, y al reglamento de su consejo. Como colonia romana, Pompeya habría tenido una constitución o estatuto oficial (en latín, *lex*), con toda verosimilitud escrito en unas tablas de bronce y expuesto a la vista de todo el mundo en algún templo o edificio público. Lo cierto es que no ha salido nunca a la luz: quizá fuera recuperado (o robado) por los buscadores de materiales aprovechables poco después de la erupción. En su ausencia, los especialistas han intentado rellenar la imagen de la constitución de Pompeya a partir de otros documentos parecidos que se han conservado. Básicamente la justificación para actuar de ese modo es que las disposiciones jurídicas romanas eran aplicadas casi siempre de la misma manera en todo el mundo romano. Lo que se establecía para una colonia, pongamos por caso, en Hispania probablemente tuviera validez también para Pompeya.

Este argumento tiene mucho de verdad (aunque suele atribuirse a los romanos demasiada uniformidad tanto en el terreno jurídico como en muchos otros campos). Las constituciones que se han conservado coinciden desde luego en algunos aspectos con las prácticas que hemos visto gracias a otros tipos de testimonios en Pompeya. Un requisito formal que se plantea

en el estatuto de una colonia de Hispania es que los duoviri y los ediles organicen juegos, costeándolos en parte de su propio bolsillo. En la jerga jurídica de la *lex*, la norma dice así:

Los duoviri, excepto los primeros que sean nombrados después de la publicación de esta ordenanza, durante su mandato deben organizar un espectáculo o función dramática en honor de Júpiter, Juno, Minerva y los demás dioses, a lo largo de cuatro jornadas, durante la mayor parte del día, hasta donde puedan según la decisión del consejo, y cada uno gastará en ese espectáculo y en esa función no menos de dos mil sestercios de su propio bolsillo, y será lícito que se tome y gaste del erario público hasta dos mil sestercios por cada duumvir, y será lícito que lo hagan sin responsabilidad personal...

Se trata de un ejemplo típico de redacción latina: nótese cómo se dice explícitamente que los espectáculos deben prolongarse «durante la mayor parte del día» (no valían excusas ni dar una función solo de mañana). Es casi seguro, a juzgar por la lápida funeraria de Aulo Clodio Flaco, que también la constitución de Pompeya contenía una cláusula similar.

Las constituciones conservadas nos recuerdan asimismo todo tipo de asuntos que la versión pompeyana tiene que haber previsto. Dichos asuntos irían desde cuestiones concretas de práctica y procedimiento legal (qué casos debían ser juzgados localmente, o en qué circunstancias debían ser trasladados a los tribunales de la propia Roma), hasta disposiciones sobre el calendario y horario de las reuniones del *ordo*, o la normativa acerca de dónde debían vivir los consejeros (la misma constitución española especifica un requisito de cinco años de residencia en la ciudad o a una milla de ella). Pero bastante más difícil resulta saber con exactitud con cuánta precisión se verían reflejados todos estos detalles en el documento pompeyano perdido.

Otra cláusula del estatuto español plantea con toda exactitud qué servidores debe tener cada magistrado, y cuánto deben cobrar. En el mismo estilo formalista de los documentos jurídicos dice:

En cuanto a los duoviri debe haber el derecho y la facultad para esos duoviri, para cada uno de ellos, de tener dos *lictors*, un criado, dos escribas, dos heraldos, un amanuense, un *pregonero*, un *arúspice*, un

flautista... Y su sueldo, el de cada uno de los que sirvan a los duoviri, será el siguiente: para cada escriba 1200 sestercios, para cada criado 700 sestercios, para cada lictor 600 sestercios, para cada heraldo 400 sestercios, para cada amanuense 300 sestercios, para cada arúspice 500 sestercios, para cada pregonero 300 sestercios.

No solo está cuidadosamente redactada. Nótese que la terminología no deja lugar a dudas de que se trata del personal que debe tener cada duumvir (aunque luego, con bastante menos minuciosidad, parece que se omitió el sueldo del flautista). Nos permite vislumbrar también claramente cuál era el papel de un magistrado local y cómo debía llevarlo a cabo. El arúspice y el flautista nos hablan de las funciones religiosas del duumvir (el arúspice estaba encargado de examinar las vísceras de los animales sacrificados para ver si contenían algún signo enviado por los dioses; véase capítulo 9). Los escribas —con diferencia los mejor pagados— y el amanuense dan a entender que el cargo comportaba una gran proporción de trabajo escrito, aunque la presencia del pregonero demuestra que, aparte de los medios escritos, se utilizaban también métodos orales para transmitir la información. La alusión a los lictores, servidores que en la propia Roma portaban los haces de cañas y el hacha o fasces, símbolo de la autoridad oficial, indica que los duoviri estaban rodeados de cierto grado de pompa y ceremonial.

La cuestión es si podemos suponer o no que los duoviri de Pompeya disfrutaban de los servicios de ese mismo personal u otro parecido. Desde luego estos servidores no ocupan un lugar destacado en los testimonios escritos procedentes de la ciudad, que apenas pasan de la mención en las tablillas de Cecilio Jocundo a un único «esclavo público» encargado de los asuntos de la ciudad, y de un grupo de cuatro «amanuenses» que firman con sus nombres en la pared de una taberna. Ello no demuestra que no existieran. Como dice la vieja máxima de los arqueólogos, «la ausencia de testimonios no es testimonio de una ausencia». No obstante, cuesta trabajo no abrigar la sospecha, basándonos en los datos conservados, de que los duoviri de Pompeya trabajaban con un personal más reducido del que tenían a su disposición sus equivalentes en otros lugares. Desde luego, si su séquito era ese, solo la partida correspondiente a salarios se habría comido

casi el 75 por 100 de lo que Aulo Clodio Flaco pagó cuando tomó posesión de su cargo como duumvir.

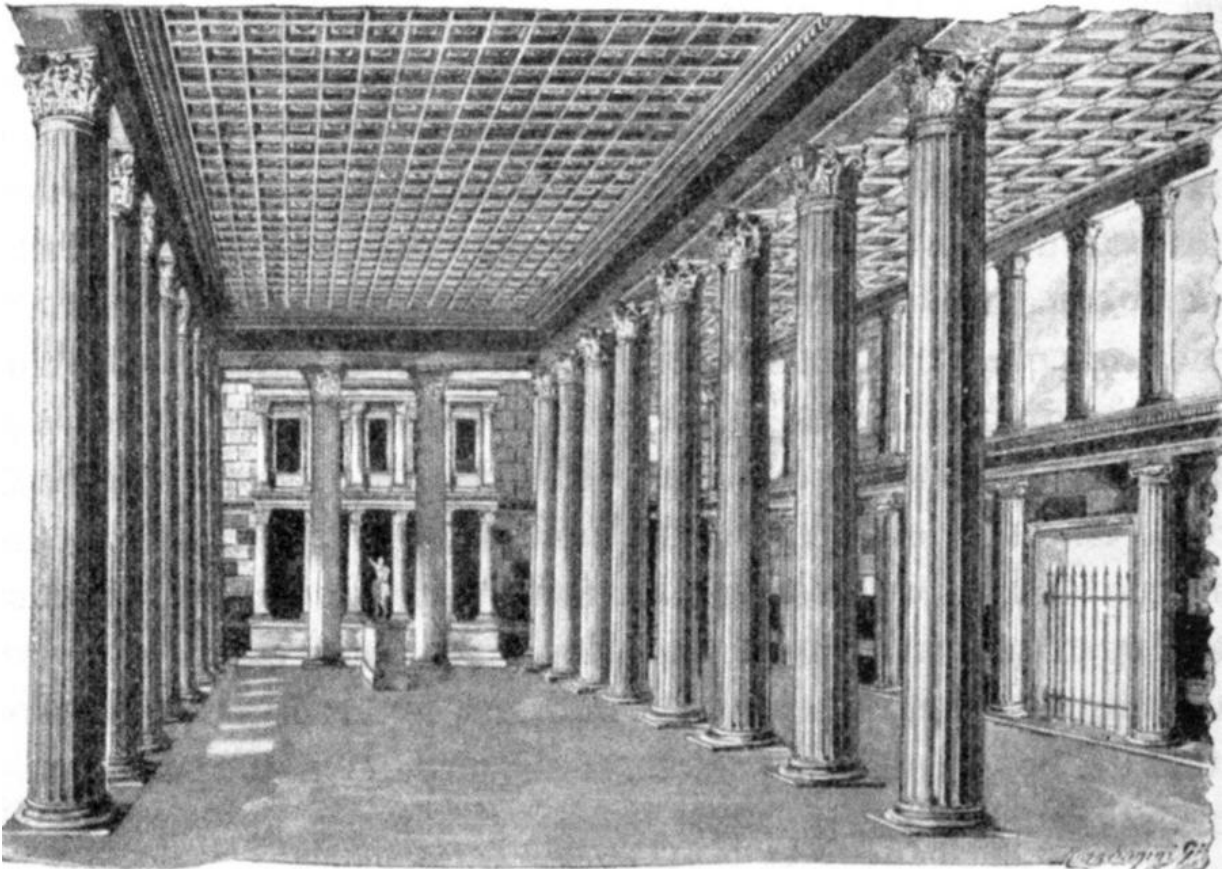


FIGURA 70. Boceto que reconstruye el interior de la Basílica, en el Foro, edificio imponente para una ciudad pequeña. Las columnas proporcionaban un lugar muy conveniente para que los artistas del grafito de la localidad dejaran sus mensajes.

Pero hay un punto más significativo en todo esto. Pues debemos recordar en todo momento que muchas de las confiadas afirmaciones que hacen los especialistas modernos acerca de cómo funcionaba el gobierno local de Pompeya se basan no en los testimonios encontrados en la ciudad o en sus alrededores, sino en documentos que se refieren a otras comunidades, aunque muy parecidas. Naturalmente puede que sea verdad, como se afirma a menudo, que el ordo de Pompeya estaba formado por un centenar de miembros, o que los duoviri y los ediles vestían la toga praetexta (la toga con una franja de púrpura que llevaban los senadores en

la propia Roma). Sin embargo, no son más que conjeturas basadas en lo que sabemos de otras ciudades similares.

Quizá la laguna más intrigante que existe en nuestro conocimiento del modo en que era gobernada la ciudad se encuentre en las cuestiones prácticas más simples y cotidianas de la vida política pompeyana. Por ejemplo, ¿qué pasaba en una reunión del ordo de los decuriones? ¿A qué dedicaba su jornada un duumvir o un edil? O incluso una cosa más simple, ¿dónde tenía lugar la actividad política formal? Una hipótesis razonable es que principalmente esta se realizaba en el Foro, pero no sabemos con exactitud dónde. Suele pensarse que los tres edificios situados en el extremo sur de la plaza tenían que ver con el gobierno local y en muchos mapas actuales de la ciudad aparecen marcados como «curia», «edificio del gobierno» y «archivo» (plano 14). Pero la única prueba es su emplazamiento, el hecho de que no tienen ninguna otra finalidad evidente, y que el consejo y los magistrados necesitaban con toda seguridad un sitio en el que reunirse. Argumento no demasiado convincente, desde luego: en la propia Roma el senado se reunía a menudo en un templo; ¿por qué no aquí también?

Los casos judiciales quizá se juzgaran en el gran edificio suntuosamente decorado del Foro que llamamos Basílica (fig. 70). El duumvir tal vez presidiera los procesos y dictara sentencia desde la plataforma elevada que hay en un extremo, aunque el hecho de que justo delante de dicha plataforma haya el pedestal de una columna, que bloquearía la vista, hace que esta reconstrucción resulte bastante menos verosímil de lo que pudiera parecer. En cualquier caso, pensar que se trataba de un edificio dedicado permanentemente a tribunal y nada más que a tribunal sería exagerar el tiempo dedicado en la ciudad a los asuntos legales. Puede que los romanos fueran unos genios del derecho, pero hay muchas posibilidades de que en Pompeya, como en cualquier otro lugar del mundo antiguo, la mayoría de los litigios fueran dirimidos y la mayoría de los delitos fueran castigados al margen de los mecanismos de la ley. Puede incluso que los duoviri actuaran de manera relativamente informal, como veíamos en las pinturas del Foro, donde, al parecer, estaba juzgándose un caso bajo las columnas del pórtico (fig. 28).

Lo único que sabemos con seguridad acerca de la Basílica es que por ella pululaba muchísima gente que tenía mucho tiempo libre: nos ha proporcionado una de las colecciones de grafitos más ricas de toda la ciudad, cientos y cientos de ellos. Casi ninguno tiene un tono legal evidente (aunque la máxima garabateada en una de sus paredes, «Un problema pequeño se vuelve grande si no le haces caso», quizá resulte atractiva para cualquier mentalidad legalista). En su mayoría son del tipo de comentario callejero que hemos visto antes, incluido un memorable dístico en el que a un desgraciado llamado Quío se le desea peor suerte todavía de la que tiene («y que se le quemén más de lo que se le han quemado»). Hay un grafito, sin embargo, que quizá se refiera a los duoviri y su séquito, aunque se trata de un vulgar juego de palabras. Dice así: «Si das por culo al accensus, te quemarás la polla». Accensus en latín puede significar «fuego». Así, pues, a primera vista se trataría de una muestra más del típico humor grosero («Si das por culo al fuego, etc.»). Pero la palabra accensus tiene también otro significado, que encontramos en las constituciones de las ciudades romanas: designa al «criado» del duumvir o del edil. ¿Se trata, pues, de otro tipo de chiste, acerca de la eventualidad de meterse con los auxiliares del duumvir?

Quizá tengamos aquí una pista sobre cómo deberíamos imaginarnos la vida pública de Pompeya: menos formal y, al mismo tiempo, menos familiar que la imagen que solemos hacernos a partir de una mezcla de elegante literatura latina, pinturas y novelas decimonónicas, y películas de capa y espada. No cabe esperar que podamos reconstruir con una mínima precisión cómo era una reunión del ordo de Pompeya. No sabemos dónde se reunía, ni con cuánta frecuencia lo hacía, ni cuántos miembros tenía, ni qué temas en concreto trataba. (¿«Amañaba» normalmente las elecciones al duovirato, decidiendo de antemano qué ex ediles iban a presentar su candidatura? ¿Discutía los problemas de gestión de la finca de la ciudad, o los atrasos de Lucio Cecino Jocundo en el pago de su renta?). Pero es muy poco probable que lo integraran estirados personajes vestidos con toga, levantándose para pronunciar discursos de estilo grave y serio, como si fueran los reyes del mundo (seguramente se trate de una imagen errónea incluso para el senado de la propia Roma). Sin duda era mucho más normal,

mucho menos pomposo; incluso en nuestros términos me temo que hasta un poco sórdido.

Lo mismo cabe decir de la actividad de los *duoviri* y de los ediles. Bien es verdad que debía de haber algunos elementos de pompa y de boato en el desempeño de estos cargos. Desde luego esa es la imagen que se desprende de la lápida funeraria de Aulo Clodio Flaco y de las alusiones a *lictors* y togas elegantes que aparecen en los estatutos de otras ciudades. Pero cuesta trabajo no sospechar que la realidad cotidiana fuera en general menos aparatosa, más improvisada y más a la pata la llana. Resulta bastante fácil inventar, como a menudo han hecho los especialistas, una altisonante agenda para esos peces gordos locales: levantarse y recibir a los clientes en la *salutatio* matutina, salir de casa para ir al Foro, tratar asuntos financieros, firmar contratos, juzgar casos legales, hacer contactos en las termas, diversiones de sobremesa, etc. Tenemos algunos testimonios de casi todas esas actividades (y curiosamente las horas del día señaladas en los documentos firmados provenientes de Púzol [p. 258] muestran una clara preferencia por arreglar los asuntos financieros a primera hora o a media mañana). Pero cuánto tenía de habitual y sistemática esa agenda y hasta qué punto podemos imaginar lo que comportaba en realidad la mayoría de esas actividades es otra cuestión. Cómo estaban de atareados esos magistrados, cuántas horas al día dedicaban a sus obligaciones oficiales, qué experiencia tenían para gestionar los asuntos de la ciudad, o cómo podían llevar los asuntos legales cuando muchos de ellos tenían escasa o nula formación jurídica son solo algunos de los curiosos enigmas que nos plantea la vida de Pompeya.

LA CARA DEL ÉXITO

Sabemos muchas más cosas acerca de los hombres que ostentaron cargos en Pompeya que lo que conocemos de los aspectos prácticos cotidianos del gobierno local. Incluso para las épocas primitivas en las que se han perdido

los carteles electorales (y con ellos los nombres de los candidatos a las magistraturas), podemos deducir en muchos casos quiénes fueron los duoviri y los ediles elegidos, e incluso en qué año desempeñaron el cargo. Se trata de una labor delicada consistente en confeccionar una lista a partir de los nombres y las fechas que aparecen, por ejemplo, en las tablillas de Cecilio Jocundo, en las inscripciones conmemorativas de los individuos que patrocinaron obras de construcción o espectáculos de gladiadores, y en los nombres y cargos exhibidos en las lápidas funerarias.

El resultado final es que para algunas décadas conocemos los nombres de más de la mitad de los magistrados locales; y durante los reinados de Augusto y Tiberio (debido en parte a la cantidad de obras de construcción que se realizaron en Pompeya en esta época), esa cantidad asciende al menos a las tres cuartas partes. Algunos no son más que nombres. A otros podemos llegar a conocerlos mucho más íntimamente: podemos ver parte de sus aspiraciones y sus logros individuales, y cómo decidieron ser recordados. Solo en contadas ocasiones podemos ponerles rostro.

Esos magistrados responden a un tipo determinado de personalidad. En Pompeya no todo el mundo, ni siquiera todos los ciudadanos libres, podían presentar su candidatura a un cargo. Suponiendo que Pompeya estuviera organizada como las demás ciudades del mundo romano, a los individuos que pretendían ser elegidos ediles o duoviri se les exigía formalmente ser varones, adultos, ciudadanos libres de nacimiento, respetables y ricos. Esto significa, por ejemplo, que ningún liberto podía ostentar un cargo público de este nivel. El esclavo al que un ciudadano romano concedía la libertad se convertía a su vez en ciudadano y podía votar en las elecciones, estrategia de incorporación de nuevos ciudadanos casi sin parangón en otras sociedades esclavistas. Pero hasta la siguiente generación —pues sus hijos ya no tenían esas restricciones— la familia de un liberto no podía empezar a desempeñar un papel completamente libre en el gobierno local. Eso significa también que a los pobres no solo se les disuadía de presentar su candidatura a los cargos debido a las múltiples obligaciones que estos conllevaban (¿cómo habrían podido permitirse pagar la cuota de entrada y los actos de beneficencia exigidos?). Se les impedía además formalmente hacerlo mediante unos requisitos de propiedades mínimas: en otras ciudades

se exigía una renta mínima de cien mil sestercios. Había además normativas que excluían a diversas profesiones consideradas no aptas, como la de actor, y que señalaban la edad mínima para acceder a un cargo. En Pompeya no se permitía ser edil a nadie que tuviera menos de veinticinco años, o quizá treinta.

No obstante, aún quedaba espacio para que entre los magistrados de Pompeya hubiera una gran heterogeneidad: desde los que debían de cumplir apenas con los requisitos de propiedad hasta los hombres que disponían de medios muy considerables; desde la aristocracia local de terratenientes hasta los nuevos ricos. La familia de Aulo Umbricio Escauro, como hemos visto, acababa de hacer fortuna con el garum. Gayo Julio Polibio tiene un nombre que indica que su familia descendía de un esclavo de la familia del emperador. Otros, como Marco Holconio Rufo, con el que nos encontraremos en seguida cara a cara, pertenecía a una familia que había sido prominente en Pompeya desde hacía varias generaciones y cuya riqueza provenía principalmente de sus tierras.

Generaciones de estudiosos han buscado algún tipo de patrón en esa heterogeneidad. Por ejemplo, ¿podemos localizar algún período en el que los nuevos ricos alcanzaran una mayor preeminencia? ¿Quizá después del terremoto? A pesar de la enorme cantidad de trabajo (y de ingenio) invertido, la única conclusión segura resulta muy poco sorprendente. Algunas familias de rancio abolengo ocuparon un lugar destacado en la jerarquía de la ciudad desde comienzos del siglo I a. C. hasta el momento de la erupción. A lo largo de todo este período, los miembros de las familias nuevas consiguieron a menudo ocupar cargos públicos, constituyendo de hecho en torno al 50 por 100 de los ediles y duoviri, pero da la impresión de que pocas veces lograron afianzar permanentemente su posición dentro de la élite. En otras palabras, la de Pompeya era una sociedad mixta, pero en la que la antigüedad de la fortuna siempre contó mucho.

Solo ocasionalmente encontramos algún intruso cuando uno de los duoviri procede de fuera de la comunidad. Semejante hecho habría supuesto romper las normas de residencia en la localidad, pero en estos casos en concreto no habría habido por qué preocuparse, pues el magistrado en cuestión era el propio emperador o algún príncipe imperial. Calígula fue

dos veces duumvir de Pompeya, una vez en 34 d. C., durante el reinado de Tiberio (cuando debía de estar muy por debajo de la edad mínima exigida para el cargo, por si a alguien le interesa el detalle), y otra, siendo ya emperador, seis años después. De hecho, cuando Calígula fue asesinado en enero de 41 d. C., estaba a mitad de su mandato como duumvir quinquennalis de Pompeya. No parece que nadie se engañara y pensara que iba a asumir las obligaciones prácticas del cargo, pues en las dos ocasiones encontramos a un «prefecto con poderes judiciales» que actúa, según reza una inscripción, en nombre del emperador. Este cargo de «prefecto» resultaría un recurso muy útil también en otras ocasiones. Ciertos expertos, considerados a todas luces «mano de obra de confianza», fueron nombrados praefecti tras la algarada del Anfiteatro y después del terremoto de 62 para ponerse al frente de la ciudad en un momento de emergencia.

¿Cómo se conseguiría que Calígula ocupara el duumvirato? ¿Y de dónde partiría la iniciativa?

¿Del palacio imperial o de la propia Pompeya? Una teoría afirma que, al introducir a un emperador o aun príncipe en el gobierno de una ciudad, aunque fuera a título honorario, las autoridades centrales de Roma intentaban hacerse con cierto control de los asuntos locales. En otras palabras, era un castigo o un intento de salvamento después de alguna crisis en la administración de la ciudad. Por difícil que resulte imaginarse al loco de Calígula sirviendo más de ayuda que de obstáculo, una presencia imperial, aunque fuera nominal, tal vez hiciera que la vigilancia y la intervención del gobierno central resultaran más fáciles. Pero es más probable que la presencia de un nombre imperial entre los duoviri deba considerarse un honor concedido a la ciudad, y que la iniciativa partiera de Pompeya. La disposición de Calígula a aceptar el cargo habría sido consecuencia de cuidadosas negociaciones entre Pompeya y los funcionarios de palacio, no muy distintas del delicado protocolo que se oculta tras la conformidad de un miembro menor de la familia real británica a asistir a una fiesta escolar.

También era el honor lo que estaba en juego detrás de algunos nombramientos extraordinarios para el consejo municipal. Un muchacho, Numerio Popidio Celsino, obtuvo el acceso al ordo «sin previo pago» a la

edad de seis años porque había reconstruido el templo de Isis a sus expensas. O al menos eso dice la inscripción (presumiblemente su padre, un liberto, lo reconstruyó en nombre de su hijo y facilitó así la entrada del niño en la élite). Otro consejero precoz fue un joven miembro de la familia de rancio abolengo cuyo cementerio se descubrió en Scafati (p. 221). Décimo Lucrecio Justo fue admitido en el consejo sin cargo alguno cuando solo tenía ocho años; murió a los trece. Casi con toda seguridad, estos «miembros honorarios» no disfrutaban de plenos derechos dentro del ordo. Documentos procedentes de otros rincones del mundo romano indican que debía de haber consejeros de distintas categorías, y que algunos no tenían derecho a intervenir en las discusiones. Sea como fuere, la presencia de un puñado de preadolescentes añade un elemento bastante curioso a nuestra imagen del ordo.

Ediles, duoviri y consejeros constituían la flor y nata de la sociedad pompeyana en términos de riqueza, influencia y poder. Formaban la clase dirigente local o «clase de los decuriones», como a menudo se les llama (del término «decurión», que significa consejero). Aun así, estos próceres locales quedaban muy por detrás de los adinerados manipuladores del poder que vivían en la capital. Un requisito de propiedades por valor de cien mil sestercios (si es que ese era el tope mínimo exigido en Pompeya) es bastante importante. Pero a partir del reinado de Augusto se exigía diez veces esa cantidad, esto es un millón de sestercios, para poder aspirar en Roma al senado, el grado más alto de la jerarquía social romana. En efecto, muchos senadores romanos eran originarios de ciudades de provincias de Italia. Pero no hay ni un solo senador que sepamos con seguridad que procedía de Pompeya o de familia pompeyana; puede que muchos senadores poseyeran atractivas villas junto al mar en las inmediaciones de Pompeya, pero esta no era la tierra natal de ninguno.



FIGURA 71. Marco Holconio Rufo, uno de los ciudadanos de más éxito de Pompeya. Lo vemos aquí en la estatua que de él había a la entrada de las Termas Estabianas. Parece tan magnífico como

un emperador. De hecho, su cabeza probablemente fue recortada de un busto del emperador Calígula.

Eso no significa que los ciudadanos de Pompeya carecieran de influencia o de contactos con el mundo de la capital. Tras obtener la ciudadanía romana a raíz de la guerra Social y antes de que se instaurara el gobierno de un solo hombre en la persona del primer emperador, Augusto (31 a. C.-14 d. C.), que eliminó de hecho las elecciones democráticas en la capital, los pompeyanos podían votar en Roma, tanto en las elecciones como en las asambleas legislativas, claro está siempre que se tomaran la molestia de viajar hasta allí. En su mayoría estaban incluidos en el mismo grupo de electores (la «tribu Menenia»), cuyo nombre seguían incluyendo en sus títulos oficiales («Aulo Umbricio Escauro, hijo de Aulo, de la tribu Menenia», véase p. 264) mucho después de que hubieran desaparecido las votaciones. Pero algunos tenían vínculos más estrechos con el centro del poder romano, como podemos apreciar si nos fijamos en la carrera de un destacado pompeyano. Se trata de Marco Holconio Rufo, cinco veces duumvir, y dos veces quinquenal, que vivió durante el reinado del emperador Augusto. Consejero bastante atípico, pertenecía a una antigua familia conocida por su producción de vino (la uva «Horconia» u «Holconia» es mencionada por Plinio como una especialidad local). Probablemente sea el pompeyano más poderoso que se conoce, y desde luego tuvo una gran repercusión sobre su ciudad.

Actualmente en el museo de Nápoles, la estatua de mármol de tamaño natural de Marco Holconio Rufo se erguía en otro tiempo en un cruce de la Via dell'Abbondanza, en el ensanche (casi una plazoleta) que forma frente a las Termas Estabianas, junto a un gran arco que había en medio de la calle y que quizá estuviera decorado con estatuas de otros miembros de su familia (fig. 71). El lugar no está muy lejos del Foro, donde se encontraba la mayoría de las efigies de los otros dignatarios locales y de los grandes hombres de la familia imperial, erigidas por un consejo municipal agradecido (o calculador): el emperador y sus parientes ocupaban los puestos más destacados de la plaza, mientras que los notables del lugar aparecían repartidos aquí y allá, para no eclipsar a la familia imperial. Holconio Rufo, en cambio, destacaba por situarse ligeramente al margen de

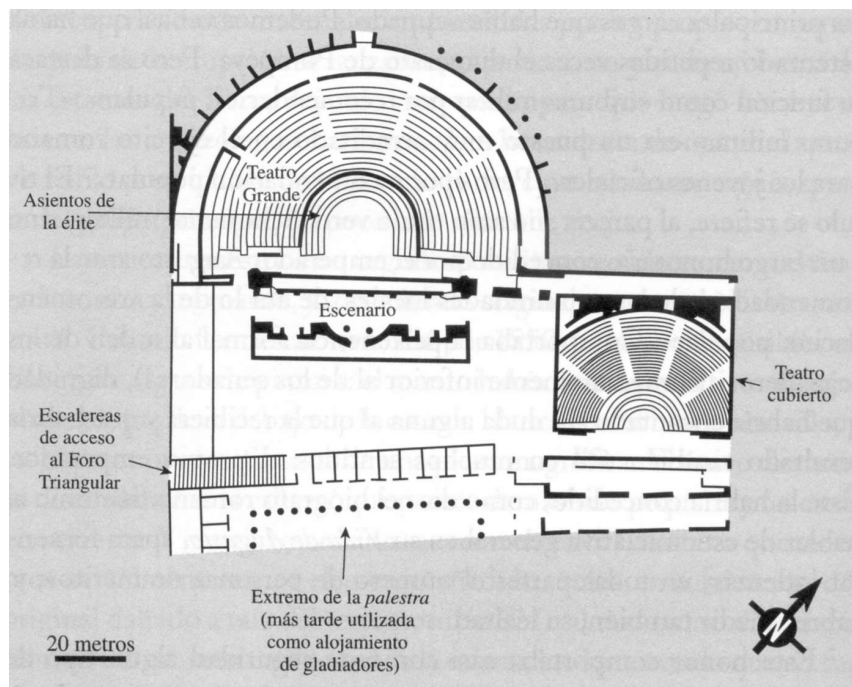
los demás y probablemente eso explique la conservación de su estatua. Las operaciones de recuperación de materiales emprendidas por los propios romanos después de la erupción se lanzaron, al parecer, en picado en busca de las estatuas del Foro, dejando muy pocas para que luego las descubrieran los arqueólogos modernos. Los buscadores de material aprovechable se olvidaron de Holconio Rufo, cuya estatua se erguía aparte del grupo principal, un poco más allá calle abajo.

La estatua muestra a un orgulloso militar, vestido con una elaborada coraza y un manto, y sosteniendo originalmente en la diestra una lanza. Cuando fue descubierta allá por 1850, todavía eran visibles en ella claros signos de pintura: el manto había sido en otro tiempo rojo, la túnica que lleva debajo de la coraza, blanca con el borde amarillo, y los zapatos negros. Se trata de una pieza magnífica. El único elemento discordante es la cabeza, que parece demasiado pequeña y no casar con el resto. Y efectivamente no casa con el resto. La cabeza que tenemos actualmente es un elemento añadido, quizá en sustitución del original dañado a raíz del terremoto de 62 (o al menos eso dice cierta teoría). Un examen cuidadoso de la misma ha demostrado que no fue confeccionada para nuestra estatua. Se reelaboró la cabeza de otro retrato con los rasgos de Holconio Rufo y se encajó en el cuello.

Así, pues, ¿de quién era el retrato que sufrió la indignidad del expolio y de la reelaboración, en esta antigua versión de robo de identidad? Una ingeniosa teoría dice que la cabeza sustitutiva pertenecía a una estatua de Calígula, convertida en un excedente innecesario tras el asesinato del emperador en 41 d. C. No solo es muy probable que la ciudad encargara una estatua de Calígula, teniendo en cuenta las dos ocasiones en que fue duumvir, sino que los arqueólogos que han examinado cuidadosamente la cabeza rehecha creen que pueden detectar algunas huellas elocuentes del peculiar peinado de Calígula en la remodelación, por lo demás total, a la que fue sometida. La idea de reciclar la cabeza de un emperador caído en desgracia para que hiciera las veces de Holconio Rufo nos parece de lo más ridícula, pero esta costumbre de «cambiar las cabezas» era en realidad sorprendentemente habitual en la retratística romana.

Debajo de la estatua, todavía visible en el pedestal que permanece ante las Termas Estabianas, había una inscripción que detallaba los principales cargos que había ocupado. Podemos ver así que había ostentado repetidas veces el duovirato de Pompeya. Pero se destaca su función como «tribuno militar por recomendación popular». «Tribuno militar» era un puesto muy acreditado en el ejército romano para los jóvenes oficiales. ¿Pero «por recomendación popular»? El título se refiere, al parecer, no a un título verdaderamente militar, sino a un cargo honorario concedido por el emperador Augusto ante la recomendación de las comunidades locales, de ahí lo de la «recomendación popular». Comportaba la pertenencia formal al orden de los «caballeros» (inmediatamente inferior al de los senadores), dignidad que habría encantado sin duda alguna al que la recibiera y que habría resultado también útil en muchos sentidos al propio emperador. Este la habría concedido, como dice el biógrafo romano Suetonio al hablar de esta iniciativa general en su Vida de Augusto, «para fomentar [además] en todas partes el número de personas de mérito»; y, cabría añadir también, su lealtad.

Este honor comportaba casi con toda seguridad algún tipo de contacto con el emperador o con los que estaban más cerca de él, pues la inscripción señala que Holconio Rufo fue también «patrono de la colonia», papel semioficial que quizá implicara intervenir en nombre de la ciudad ante los poderes que tenían su sede en Roma (habría cabido esperar, por ejemplo, que el patrono contribuyera a que un príncipe de la familia imperial o el propio emperador desempeñara el duumvirato). Por último, había sido «sacerdote de Augusto» en la ciudad. Antes incluso de que muriera, el primer emperador recibió una plétora de honores religiosos, casi como si fuera un dios (véase p. 419), coordinados en Pompeya por el leal Holconio Rufo.



PLANO 16. Plano del Teatro Grande y sus alrededores. El Teatro Grande fue restaurado y ampliado por Marco Holconio Rufo según los criterios políticos del régimen de Augusto. La élite de los varones se sentaba delante, cuidadosamente separada de la gente corriente, que ocupaba las localidades de detrás. Junto a este edificio están el Teatro Cubierto y la palaestra usada por los gladiadores durante los últimos años de la ciudad (fig. 94), y encima el Foro Triangular, con el viejo Templo de Minerva y Hércules.

Si nos fijamos de nuevo en la estatua, podemos entender ahora el sentido de su atuendo militar. No hay razón para suponer que Holconio Rufo estuviera nunca en el ejército. Su elaborada coraza es un recuerdo visual de su tribunado militar, título prestigioso, sí, pero totalmente ajeno al campo de batalla. Para los espectadores que conocían los monumentos de Roma, sin embargo, contenía además otra interesante alusión —aunque un poquito desorbitada— a una de las nuevas construcciones más aparatosas de Augusto, el llamado sus alrededores. El Teatro Grande fue restaurado y ampliado por Marco Holconio Rufo según los criterios políticos del régimen de Augusto. La élite de los varones se sentaba delante, cuidadosamente separada de la gente corriente, que ocupaba las localidades de detrás. Junto a este edificio están el Teatro Cubierto y la palaestra usada por los gladiadores durante los últimos años de la ciudad (fig. 94), y encima el Foro Triangular, con el viejo Templo de Minerva y Hércules.

Foro de Augusto. El principal centro de interés de esta espaciosa plaza nueva construida en pleno centro de Roma, llena de estatuas, obras de arte y espléndidos mármoles de colores, era el templo de «Marte Vengador», título que venía a recordar, como si alguien lo necesitara, que Marte, el dios de la guerra, se había vengado de los que habían asesinado al tío y padre adoptivo de Augusto, Julio César. La estatua original del dios que había en el Foro de Augusto no se ha conservado. Pero por diversas versiones y réplicas de la misma podemos tener la seguridad de que los motivos que decoraban la coraza de Holconio Rufo eran copias de los de la coraza del propio Marte. En otras palabras, nuestro prócer pompeyano aparecía aquí vestido a imagen y semejanza de uno de los protectores divinos de Augusto.

Como sería de esperar, el emperador aparece reflejado en parte de la obra constructiva patrocinada por Holconio Rufo desde su cargo de duumvir. Durante su tercer mandato como tal, sabemos que llevó a cabo ciertas labores de renovación en el templo de Apolo, elevando su altura. En efecto, se conserva una inscripción que afirma que, junto con su colega, pagó tres mil sestercios al propietario de la finca contigua (que presumiblemente habría puesto alguna objeción) para compensarlo por la pérdida de luz ocasionada por el nuevo muro. Pero después, junto con Marco Holconio Céler (hermano o hijo suyo), financió un proyecto de mejora de mayor envergadura y también más costoso en el Teatro Grande, construido originalmente en el siglo II a. C. (plano 16). Una vez más las inscripciones, probablemente colocadas en un principio encima de las entradas principales del edificio, recuerdan que los Holconios construyeron «a expensas suyas la galería cubierta, los palcos y el auditorio».

Esta lista no llega a captar, para nosotros, la repercusión de los cambios efectuados. No solo se aumentó el número de asientos, sino que la nueva galería cubierta se convirtió de hecho en la línea divisoria entre los nuevos asientos de las gradas superiores (explícitamente destinadas a los pobres, los esclavos, y tal vez las mujeres), con su escalera de entrada francamente destartalada, que conducía hasta allí arriba desde el exterior del edificio, y los asientos de lujo situados debajo, ocupados por los ciudadanos varones de la élite. En otras palabras, era una renovación plenamente acorde con la política del emperador Augusto, para asegurarse de que en el teatro los

espectadores estuvieran cuidadosamente separados por su rango, segregación que se imponía no ya, como en los teatros modernos, por el precio de las localidades, sino por ley. No es ninguna coincidencia que, además de las inscripciones en honor de Holconio Rufo, haya también en el teatro una en honor del emperador Augusto.

Tenemos aquí un buen ejemplo de cómo los deseos del emperador y los cambios introducidos en la política desde el centro del mundo romano fueron trasladados a lugares como Pompeya a través de intermediarios del estilo de Holconio Rufo, que tenían, como quien dice, un pie en cada campo. Nos ofrece también un claro indicio de cómo el éxito de una familia podía perdurar durante generaciones. Desde luego si Holconio Rufo esperaba que las costosas obras benéficas realizadas por él mismo y por Céler en el teatro le hubieran ayudado a asegurar el prestigio de los Holconios en el futuro, no se habría sentido decepcionado. Uno de los hombres que pretendían el cargo de duumvir en las últimas elecciones que conocería la ciudad fue Marco Holconio Prisco, con toda probabilidad nieto o bisnieto suyo.

¿MÁS ALLÁ DE LA ÉLITE DE LOS VARONES?

A partir de los carteles electorales, los historiales de obras benéficas, y las listas de duoviri y ediles, es fácil llegar a la conclusión de que la única que contaba en Pompeya era la élite de los varones. Y en algunos sentidos es formalmente así: quien no tuviera la riqueza necesaria no podía ocupar ninguno de esos cargos principales; tampoco podía hacerlo ningún liberto, por rico que fuera, ni ninguna mujer, por capacitada o ambiciosa que fuera, o por muy noble que fuera su cuna. Sin embargo, hay numerosísimos indicios de que había otros grupos más o menos formales de ciudadanos, pertenecientes a los estratos inferiores de la jerarquía social oficial, que podían tener y de hecho tenían cierta repercusión en la esfera pública de

Pompeya. Y en el corazón mismo de la ciudad existen también testimonios evidentes de la repercusión que tuvieron algunas mujeres destacadas.

Volvamos por un instante al cementerio familiar recientemente descubierto a las afueras de Pompeya en Scafati. El más distinguido de los miembros de la familia conmemorada (que tal vez se llamase Décimo Lucrecio Valente, aunque en realidad su nombre no se ha conservado) era, como Marco Holconio Rufo, caballero romano; le había concedido ese rango el emperador Tiberio. Lucrecio Valente había sido el patrocinador de unos generosísimos juegos de gladiadores y —como habría cabido esperar— «a cambio de su generosidad», como dice la inscripción, el consejo municipal le votó una estatua ecuestre a expensas del erario público, así como unos funerales (aunque la palabra se ha perdido), un lugar de enterramiento y un elogio fúnebre.

Hasta aquí no hay nada que pueda sorprendernos. Pero la inscripción continúa recordando la concesión de otros honores. Los Augustales (y posiblemente otro grupo, pues por desgracia la siguiente palabra casi no puede leerse) le otorgaron *statuae pedestres*, es decir estatuas de cuerpo entero de pie, al igual que los servidores de los Augustales, junto con los *nates* y los *scabiliari*. Los forenses, a los que ya hemos visto, votaron concederle «escudos» (es decir, retratos suyos en escudos). Los *nates* y los *scabiliari* son más enigmáticos. La mejor hipótesis es que los *scabiliari* eran los «taconeadores» del teatro, suponiendo que el término está relacionado con la palabra latina *scabellum*, que designa una especie de gran castañuela accionada con los pies y utilizada a menudo en la pantomima (véase p. 360). De ser así los *nates* quizá fueran los vendedores de almohadillas, que serían un objeto muy deseable cuando había que pasar varias horas sentado en las durísimas gradas de piedra. Pero es una deducción basada en el único sentido que tenemos atestiguado de la palabra latina *natis* / *nates*, a saber «nalga». En cualquier caso, al margen de quiénes fueran exactamente esos grupos, es evidente que en la ciudad existían numerosas organizaciones, además del consejo municipal, que no solo habrían tenido interés en honrar a un ciudadano notable, sino que habrían dispuesto también de estructura institucional suficiente para tomar la decisión de hacerlo (y ejecutar dicha decisión), por no hablar del dinero necesario para

ello. Aparte de las mencionadas en el monumento de Lucrecio Valente, un par de listas pintadas en estado fragmentario, una de las cuales ha sido datada con seguridad en la década de 40 a. C., hablan de unos «presidentes» y «asistentes» —una mezcla de esclavos, libertos y hombres libres de nacimiento— al frente de una especie de asociación local existente en la ciudad, con base probablemente en las encrucijadas y los altares que suelen encontrarse en ellas. En otro lugar encontramos una alusión al Pagus Augustus Felix Suburbanus, que no solo tenía sus propios oficiales, sino que también realizaba obras de munificencia, pues pagó parte de los asientos del teatro. Algunos estudiosos han supuesto que se trataba sobre todo de un distrito electoral rural que había desarrollado funciones sociales e institucionales extraordinarias. Pero el hecho de que, al parecer, se reorganizara en 7 a. C. ha sugerido a otros la idea de que tenía un papel ligeramente distinto. Pues en ese mismo año es cuando el emperador Augusto reorganizó las asociaciones vecinales en Roma, convirtiéndolas en parte en organizaciones leales focalizadas en la figura del propio emperador. ¿Se ocultaría la influencia o la iniciativa de Roma tras este «feliz distrito rural suburbano de Augusto»? Desde luego, como veremos en el capítulo 9, el culto religioso del emperador en Pompeya comportaba la existencia de grupos organizados de habitantes relativamente humildes de la ciudad.

Como cabría esperar, en cuanto nos situamos por debajo del nivel del ordo los testimonios son mucho más endebles e incluso resulta más difícil definir exactamente cuáles eran las actividades de esos grupos, en qué consistían, y cuánto tenían de «oficiales». Podemos suponer, por ejemplo, que habría alguna diferencia de estatus entre los «vendedores de almohadillas» (si es que es eso lo que eran) y los forenses. ¿Pero cuál exactamente? Algunos estaban incluso casi al margen de la legalidad. Tácito comenta que una de las reacciones del gobierno de Roma ante el altercado del Anfiteatro fue «disolver los colegios que habían constituido ilegalmente». ¿Qué colegios eran esos?

Por oscuros que sean, sin embargo, lo importante es no solo que en la ciudad había organizaciones en las que participaban las personas que no habrían tenido cabida en el ordo, sino también que, al parecer, operaban

según principios similares a los de la élite, y a veces concedían recompensas parecidas. La munificencia, por ejemplo, desempeñaba un papel importante también a este nivel, ya fueran en forma de estatuas o de obras de renovación del teatro. Pompeya tenía una cultura del dar, a todos los niveles. Cualquier cargo público, fuera del tipo que fuera, comportaba generosidad pública.

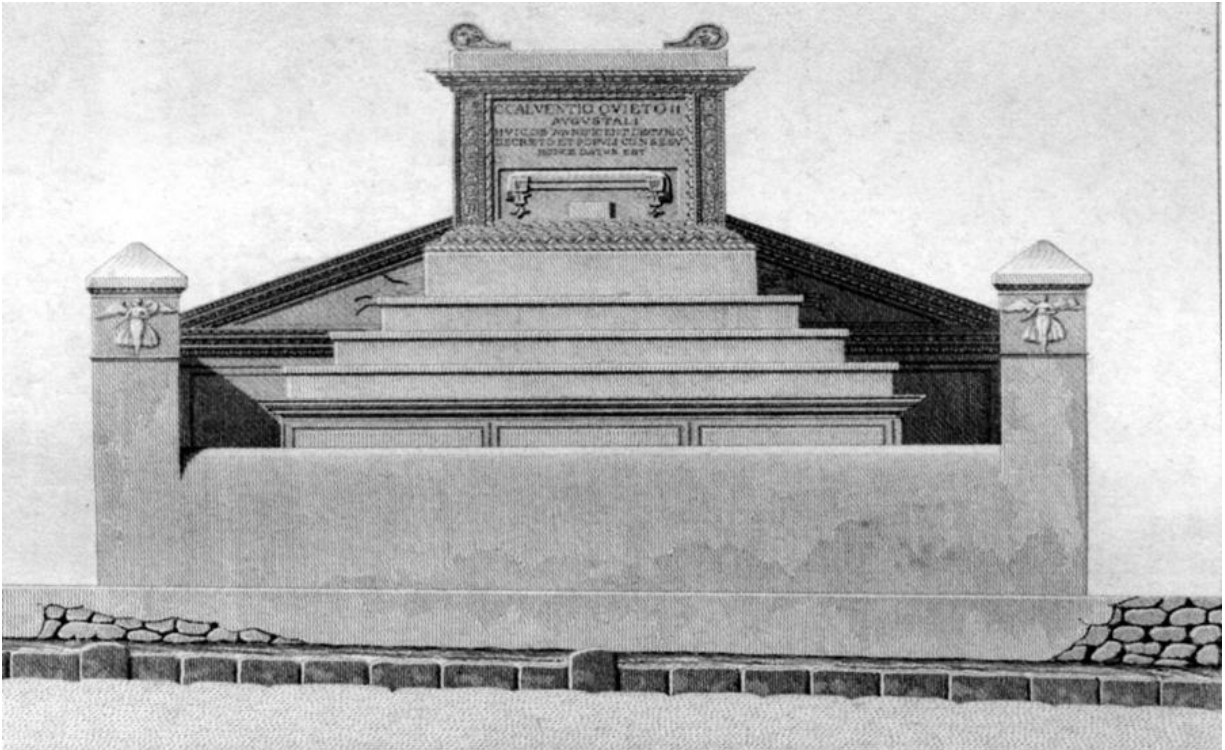


FIGURA 72. Esta tumba de un liberto, erigida, como era habitual, a lo largo de uno de los caminos que salían de la ciudad, hace alarde de los honores cívicos alcanzados por Gayo Calvencio Quieto. En la muerte resulta difícil distinguir los monumentos de los viejos aristócratas pompeyanos de los de los nuevos ricos.

Probablemente el más importante de esos grupos fuera el de los Augustales, una de las asociaciones que decidieron conceder honores a Décimo Lucrecio Valente, y que tal vez equivaliera casi a un ordo de los libertos. Los testimonios de la existencia de este grupo en la propia Pompeya son muy fragmentarios: tenemos muchísimos testimonios de sus miembros a título individual, pero pocos acerca de lo que hacían los Augustales como grupo. Una vez más nuestra imagen tendrá que depender

de la combinación de datos procedentes de otras ciudades de Italia. Su nombre pone bastante claramente de manifiesto que tenían que ver con el culto religioso de Augusto y de los siguientes emperadores, pero no eran un «colegio sacerdotal» especializado en sentido estricto. Mayoritariamente, los vemos dedicados a patrocinar banquetes y edificios, e incluso —como el propio ardo— pagando una cuota de admisión en el grupo.

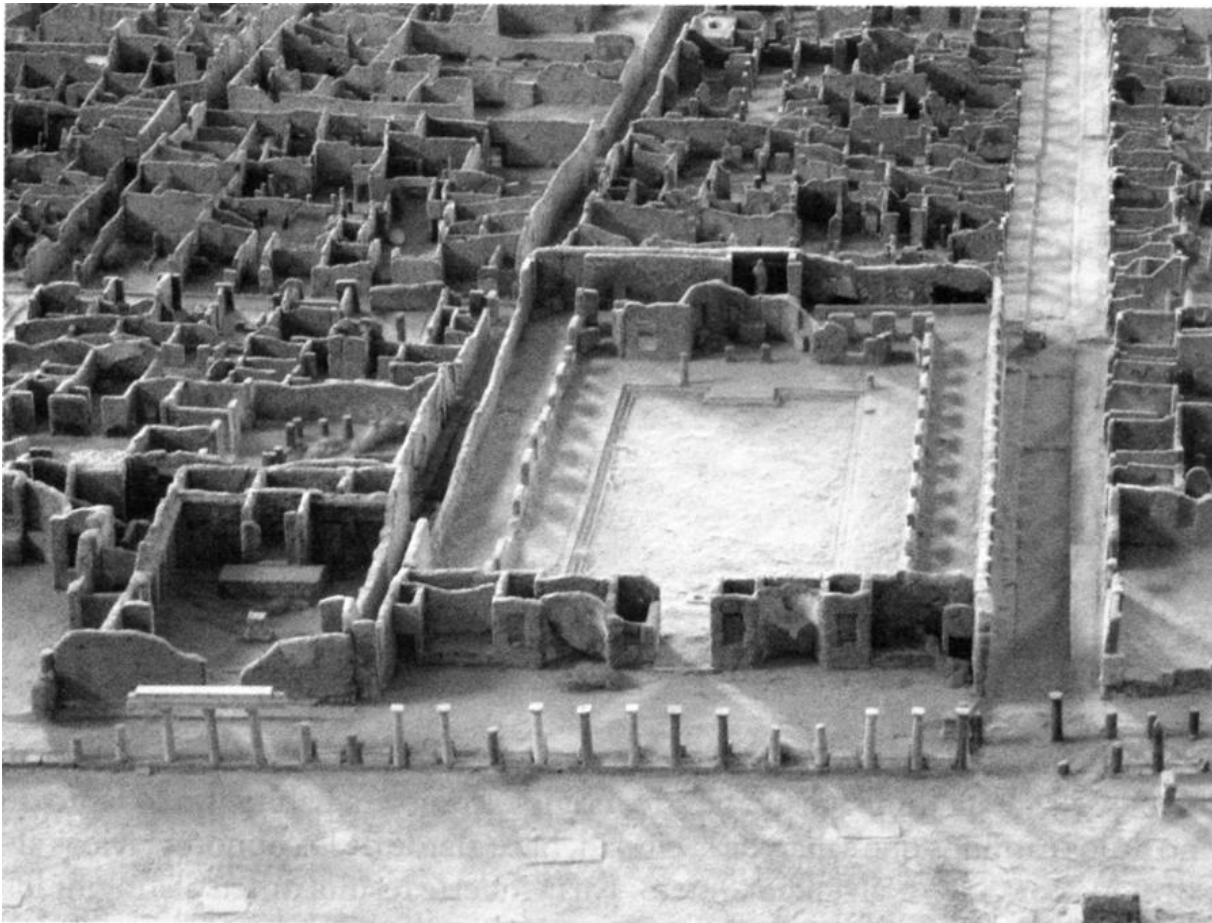


FIGURA 73. El Edificio de Eumaquia tal como aparece en esta detallada maqueta decimonónica de las excavaciones, exhibida en el Museo Arqueológico de Nápoles. La Via dell'Abbondanza aparece a la derecha, el gran patio abierto de la fundación de Eumaquia en el centro, y el pórtico del Foro en la parte inferior.

Los grandes monumentos funerarios de algunos de los individuos conmemorados como Augustales en los cementerios extramuros de Pompeya indican que eran personajes que tenían riqueza y poder dentro de la ciudad. Uno en particular, el monumento de Gayo Calvencio Quieto (casi

con toda seguridad un liberto), afirma orgullosamente que «por su generosidad» fue recompensado «por decisión del consejo y con el acuerdo del pueblo» con un bisellum, un asiento especial y especialmente honorífico en el teatro, que solo era concedido a los personajes más notables de la ciudad (fig. 72). En la actualidad no podemos saber qué habrían dicho los hombres del estilo de Marco Holconio Rufo acerca de los individuos como Gayo Calvencio Quieto. Pero en la muerte al menos no hay nada que distinga a este último de los miembros de las familias terratenientes de más rancio abolengo. Pese a ser una sociedad ferozmente jerárquica, las rutas que conducían al prestigio en Pompeya, incluso para los que no pertenecían a la clase de los decuriones, eran mucho más variadas de lo que pueda parecer a primera vista.

Pero la sorpresa más grande en este mundo jerárquico de varones la encontramos en el propio Foro. El edificio más grande de la plaza, que se eleva al sureste de la misma, fue erigido durante el reinado de Augusto (plano 14, fig. 73). Su función ha sido desde hace largo tiempo objeto de controversia, como la de muchos otros edificios del Foro: ¿mercado, mercado de esclavos, centro multifuncional? Su inspiración, en cualquier caso, es muy clara. Ya hemos visto que dos de las estatuas de su fachada eran copias de otras que había en el Foro de Augusto. Los marcos de las puertas de mármol esculpido, decorados con guirnalda de hojas de acanto, reflejan el estilo contemporáneo de la capital y son muy parecidos a los de otro célebre monumento augústeo, el Ara Pacis. Algunos especialistas en historia del arte han comparado su concepción con un enorme pórtico erigido en Roma por la esposa de Augusto, la emperatriz Livia.



FIGURA 74. La estatua de Eumaquia procedente del edificio que fundó en el Foro. Nos resulta muy instructivo recordar que esta mujer modestamente cubierta con un velo fue capaz de financiar uno de los edificios más grandes de la ciudad.

Se trata de una buena comparación en más de un sentido. Pues la construcción que nos ocupa, conocida como Edificio de Eumaquia, fue patrocinada también por una mujer. Las inscripciones que hay sobre las dos entradas afirman que Eumaquia, que era una sacerdotisa de la ciudad, perteneciente por nacimiento y por matrimonio a destacadas familias pompeyanas, construyó el edificio «en su nombre y en el de su hijo... a sus propias expensas». Su estatua, en uno de los extremos del edificio (fig. 74), fue costeada por los bataneros (de ahí la fantasía de que toda la construcción quizá fuera una lonja de los trabajadores del textil). No sabemos casi nada acerca de Eumaquia y solo podemos hacer conjeturas respecto a las distintas circunstancias que podrían ocultarse tras la erección de este monumento por iniciativa suya, y sobre los distintos grados de participación activa que pudiera haber tenido en su planificación y en su diseño. Lo más probable es que pretendiera promocionar la carrera de su hijo. Pero una cosa es segura: el producto final lleva un sello con su nombre casi con la misma firmeza con la que el teatro lleva un sello con el nombre de Holconio. Eumaquia representa aquí un conducto para la llegada a Pompeya de la cultura de la capital similar al que tenemos en Holconio Rufo. Y ella no fue la única mujer que hizo este tipo de obras benéficas. Una inscripción encontrada en el Foro asegura que otro de los principales edificios de la zona fue obra de otra sacerdotisa, una tal Mamia.

No deberíamos, sin embargo, sobrevalorar el grado de poder ostentado por las mujeres en esta ciudad. Por mucho que fuera un cargo público, ser sacerdotisa no era lo mismo que ser duumvir. Incluso la beneficencia a gran escala estaba muy lejos del poder formal. No obstante, una vez dicho esto, Eumaquia es otro ejemplo de las variadas rutas hacia la preeminencia que ofrecía la ciudad. Ella es otra «cara del éxito».

CAPÍTULO VII

LOS PLACERES DEL CUERPO: LA COMIDA, LA BEBIDA, EL SEXO Y LAS TERMAS

¿LIRONES DE ENTREMÉS?

Un curioso objeto de cerámica descubierto a mediados de los años cincuenta en una casa pequeña no lejos del Anfiteatro de Pompeya, fue identificado casi de inmediato como una «lironera» (fig. 75). La idea es que el lirón vivía dentro, subiendo y bajando por los salientes en forma de espiral moldeados en el interior del recipiente (el equivalente romano a una rueda para hámsteres). Había un par de comederos que podían rellenarse desde el exterior, y una serie de agujeritos permitía la entrada de aire y de un poco de luz. En la parte superior se colocaba una tapa para que el animal no se escapara y, tal vez, con el fin de que confundiera su reloj biológico con la constante penumbra de modo que no se pusiera a hibernar, aunque por la misma razón habría cabido esperar que la oscuridad lo indujera precisamente al letargo.

Por inverosímil que parezca esta reconstrucción, la extraña vasija encaja de hecho casi exactamente con la descripción que nos ofrece un escritor del siglo I a. C., autor de un manual de agricultura: «Los lirones», dice, «son cebados en orzas que muchos tienen incluso en sus casas y que los alfareros fabrican con una forma especial, pues hacen carriles en los lados y un hueco para poner la comida. En dicha orza meten bellotas, nueces o castañas y con ellas, una vez puesta la tapa, los lirones van engordando en la oscuridad». Se han encontrado varios ejemplares en Pompeya y en sus alrededores. No cabe, por tanto, duda alguna de que un lirón bien cebadito podía ser todo un manjar de la cocina romana. El único libro de recetas de cocina romana que se conserva —una compilación del siglo IV o V d. C., atribuida a un célebre gastrónomo llamado Apicio, que vivió varios siglos antes y que casi con toda seguridad no tiene nada que ver con el recetario en cuestión— incluye una de lirones rellenos («Rellena los lirones con un picadillo de cerdo y con la carne de un lirón entero majada con pimienta, nueces, silphium [tal vez una variedad de hinojo] y salsa de pescado»). Y en el extravagante banquete de Trimalción, que constituye la parte más importante del Satiricón, la novela de Petronio, uno de los entremeses era «lirones salpicados con miel y semillas de amapola».

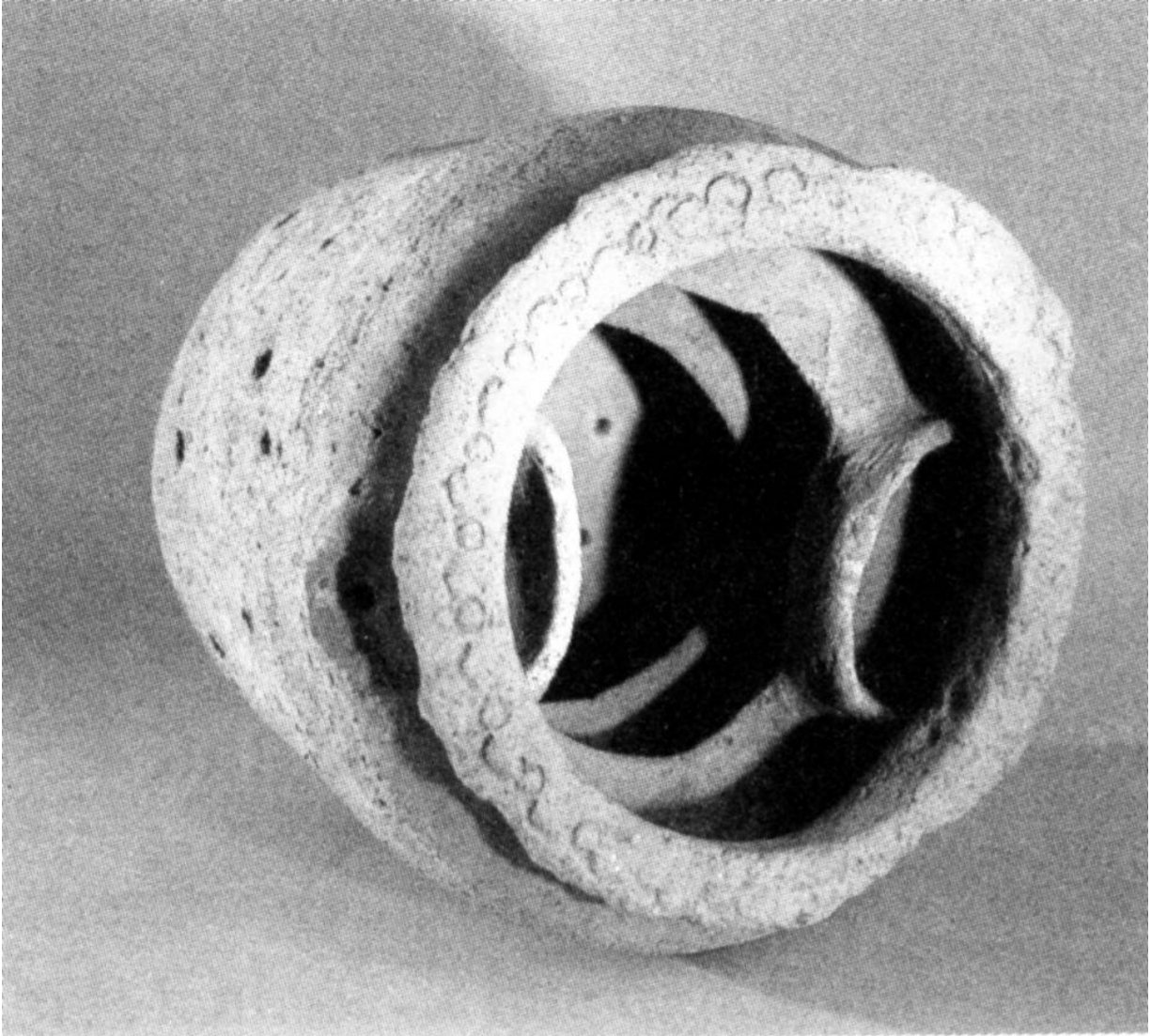


FIGURA 75. Una «lironera» pompeyana. De vez en cuando los romanos comían realmente lirones, como vemos que hacen en las películas. El animalito era metido en esta pequeña vasija de terracota (de unos 20 cm de altura), provista de tapa, para engordarlo antes de consumirlo. Los salientes en forma de espiral moldeados en el interior del recipiente hacían las veces de pista para que los pobres animales hicieran ejercicio.

Pero estas pobres criaturitas desempeñaban en la cocina romana un papel más insignificante que el que representan en las fantasías modernas acerca de los lujos y los excesos de los hábitos alimentarios de los romanos, que constituyen uno de los aspectos más célebres y mitificados de la vida de Roma. El dispendioso banquete en el que hombres y mujeres yacen juntos recostados en los lechos en diferentes grados de desnudez, comiendo uvas

servidas por auténticos ejércitos de esclavos o picando lirones rellenos rociados de garum en grandes bandejas de plata, es una imagen bien conocida por las películas de romanos y los documentales televisivos. Y los aspectos más estrafalarios de la cocina romana suelen imitarse en las fiestas de estudiantes vestidos de toga y, a veces, en algunos atrevidos restaurantes modernos, casi todos de corta vida (en los que algún descolorido preparado a base de anchoa hace las veces de la verdadera salsa de pescado romana, y se ofrecen ratones de azúcar en vez de lirones de verdad).

El presente capítulo pretende explorar los diversos placeres pompeyanos, desde la comida y la bebida hasta el sexo y los baños. Descubriremos (como nos ha demostrado la vasija para guardar lirones) que la moderna imagen popular de las diversiones romanas no andan del todo descaminadas. Pero en todos los casos, resulta que la imagen es más complicada e interesante de lo que implican los estereotipos de hedonismo, exceso y lascivia.

SE ES LO QUE SE COME

Los propios romanos tuvieron mucho que ver con la mitificación de su manera de comer y de beber. Los biógrafos de los emperadores sacaron mucho jugo a los hábitos que tenían algunos soberanos a la mesa. Los banquetes se concibieron como una ocasión para disfrutar de su hospitalidad, pero también para ver claramente cómo se manifestaban las jerarquías de la cultura romana. Sea verdad o no (y probablemente no lo sea), se decía que Heliogábalo, emperador particularmente extravagante del siglo III d. C., celebraba cenas basadas en códigos cromáticos (un día toda la comida era de color verde, otro de color azul, etc.), y que para asegurarse de que los invitados de rango inferior sabían cuál era el sitio que les correspondía, les servía alimentos de madera o de cera, mientras que él se zampaba las versiones comestibles. Otros autores romanos analizan con todo detalle las normas y convenciones de la mesa de los nobles. ¿Podía

una mujer reclinarsen en el mismo lecho que un hombre, o debían permanecer los dos sentados? ¿Qué lugar era el más honorífico en un lecho compartido? ¿A qué hora se consideraba cortés llegar a una cena? (Respuesta: ni demasiado pronto ni demasiado tarde, así que había que dar una vueltecita antes de hacer una entrada airosa).

¿En qué orden se servían los distintos platos?

Mientras tanto, las fantásticas creaciones culinarias cautivaban la imaginación de los romanos tanto como cautivan la de los modernos. En la cena novelesca de Trimalción una de las bromas recurrentes consiste en que en la comida nada es lo que parece (más o menos como el propio Trimalción, un ex esclavo con pretensiones de aristócrata). Uno de los platos consistía en un jabalí rodeado de pequeños lechoncitos hechos de pasta dura. Cuando el trinchante clavó el cuchillo en el costado del jabalí, de su interior salieron volando unos tordos. En el libro de cocina de Apicio se recomienda un artificio bastante más mundano, aunque su intención es producir un «chasco» similar. La obra contiene una famosa receta de «cazuela de anchoas sin anchoas», una mezcla de pescado de todas clases, «ortigas de mar» y huevos, que pretende dar gato por liebre a todos los comensales, de modo que «cuando estén a la mesa, ninguno será capaz de reconocer lo que está comiendo».

En la propia Pompeya encontramos pinturas murales que representan extravagantes banquetes que coinciden bastante con nuestros estereotipos modernos de bacanal romana. Una escena (lámina 10) del comedor de la Panadería de los Castos Amantes muestra a dos parejas recostadas en sendos lechos cubiertos de abigarradas colchas y cojines. Aunque no puede decirse que sea una representación de desenfreno sexual, podemos contemplar otro tipo de excesos. La bebida está colocada en un par de mesas auxiliares. Ya se ha consumido una gran cantidad, pues en uno de los lechos hay un tercer hombre que ya ha perdido el conocimiento, mientras que al fondo vemos a una mujer que apenas puede tenerse en pie y es sujeta por su compañero o por un esclavo. En otra pintura de la misma sala vemos una escena parecida, pero en este caso al aire libre, con los lechos cubiertos por toldos y un esclavo mezclando el vino en un gran recipiente (en el mundo antiguo el vino solía mezclarse con agua).

En la Casa del Triclinio, así llamada por las pinturas que hay en su comedor, encontramos otras variaciones sobre el mismo tema. En una escena, un hombre que, al parecer, acaba de llegar a la fiesta, se ha sentado en un lecho y un esclavo le quita los zapatos, mientras que uno de los comensales está ya vomitando (fig. 76). En otra escena, en la que unos artistas están actuando para entretener a los comensales, divisamos apenas un mueble muy curioso. Lo que a primera vista parece un camarero de carne y hueso, es en realidad la estatua de bronce de un joven que sostiene una bandeja de comida y bebida.

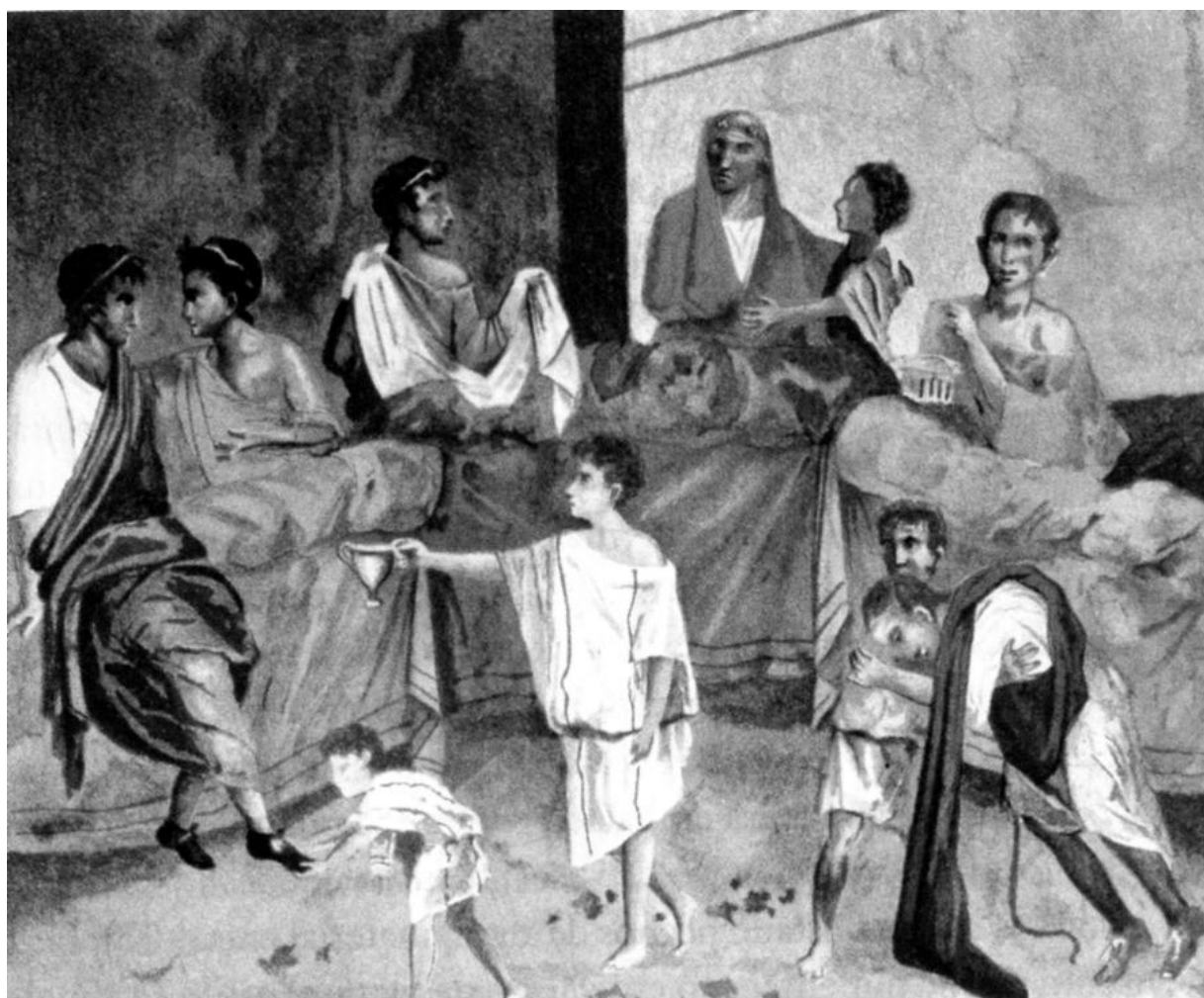


FIGURA 76. Copia decimonónica de una pintura de la Casa del Triclinio que representaba un banquete romano. Véase que los criados, esclavos o libres, aparecen representados en un tamaño inferior al de los comensales. Pero constituyen una presencia muy útil: uno (a la izquierda) quita los zapatos a un huésped; otro (a la derecha) se ocupa de un individuo que ya empieza a sentirse mal.

Así, pues, ¿coinciden los comedores y las costumbres alimenticias de Pompeya con las imágenes pintadas en las paredes de sus casas de la ciudad? En parte, sí. En el capítulo 3 veíamos que, incluso entre la élite, las cenas formales de este tipo probablemente estuvieran restringidas a ocasiones muy contadas, y que la gente solía comer a salto de mata, sentada a la mesa, o de pie en el peristilo. Dicho esto, se han excavado algunos triclinia que muestran una atención exquisita al detalle y al lujo, como por ejemplo el comedor que da al jardín de la Casa del Brazalete Dorado, con sus mármoles resplandecientes y el murmullo del agua (fig. 35). La vajilla de plata y otras elegantes piezas del servicio de mesa encontradas de vez en cuando en Pompeya y sus alrededores evocan una imagen de ricos banquetes romanos, con todos sus estereotipos, sus chascos y sus clisés culturales.

En la Casa del Menandro se encontraron 118 bandejas de plata, casi todas ellas piezas de vajilla, cuidadosamente envueltas en un paño, escondidas en una caja de madera que había sido depositada en un sótano debajo del balneario privado de la mansión. Tanto si fue ocultada allí cuando los dueños de la casa huyeron, como si fue guardada de manera provisional durante las obras de restauración a las que estaba siendo sometida la casa —lo que es más probable, pues no hay indicios de que fuera embalada precipitadamente—, la colección está formada por un juego de vasos, fuentes, cuencos y cucharas (los cuchillos habrían estado hechos de algún material más duro). Hay incluso un par de pimenteros o especieros de plata, al estilo «Trimalción» de aparentar lo que no son, uno en forma de anforita y otro en forma de frasquito de perfume.

A unos kilómetros fuera de la ciudad, en una finca rústica situada en Boscoreale, fueron desenterradas a finales del siglo XIX más de cien piezas de plata. Casi con toda seguridad habían sido escondidas allí para su salvaguardia cuando se produjo la erupción del volcán, en una cuba de vino bastante honda en la que también se encontró el cuerpo de un hombre, el propietario o tal vez un presunto ladrón. Entre las piezas de la valiosa vajilla había un par de vasos que vuelven a recordarnos la cena de Trimalción. En medio del banquete narrado en el Satiricón un esclavo trae a la mesa un esqueleto de plata, lo que da pie a que Trimalción se ponga a

recitar una horrible cancioncilla sobre el tema «Come, bebe y disfruta, que mañana estarás muerto» (tópico favorito de las prédicas moralizantes de origen popular de los romanos). Dos de los vasos de Boscoreale están decorados con una divertida fiesta... de esqueletos (fig. 77). A algunos se les asignan nombres de sabios y filósofos griegos y van acompañados de los correspondientes comentarios filosóficos: «La finalidad de la vida es el placer», etc.





FIGURA 77. Atinado mensaje para el banquete de un rico. Esta copa de plata procedente de Boscoreale muestra a unos divertidos esqueletos al lado de los cuales aparecen escritas diversas máximas morales.

En algunos casos, podemos hablar de una coincidencia casi exacta entre los objetos representados en las pinturas de comida y bebida de las paredes de Pompeya y los encontrados en las excavaciones de la ciudad. La colección de bandejas de plata representada en las paredes de la tumba de un individuo rico podría casi formar parte de la vajilla encontrada en la Casa del Menandro. Más sorprendente aún es la estatua de bronce descubierta en una gran sala de la Casa de Julio Polibio (en otro tiempo un comedor, aunque en el momento de la erupción era utilizada como almacén o depósito). La figura, que imita el característico estilo «arcaico» de la escultura griega del siglo VI a. C., tiene los brazos extendidos como si llevara una bandeja en las manos. Aunque a menudo se ha dado por supuesto que en la bandeja debía de llevar luces, lo que haría de la escultura un elaborado y costoso pie de lámpara, habría podido ser también una especie de «bufet portátil» para poner platos de comida, como el que aparece en las pinturas de la Casa del Triclinio. Esa misma idea se ha visto con toda seguridad, aunque a menor escala, en un grupo de adornos de mesa encontrados en otra casa de la ciudad: cuatro ancianos desnudos, provistos de largos penes colgando, cada uno de los cuales lleva una bandejita para

poner entremeses, golosinas o bocados delicados de cualquier tipo (lámina 12). El diseño ha tenido en parte una curiosa vida de ultratumba: prescindiendo de los penes colgando, una famosa marca italiana de vajillas de mesa comercializó hace poco una carísima imitación de este tipo de bandeja.

Pero hay motivos suficientes para pensar que incluso en las ocasiones más solemnes, la realidad de las cenas pompeyanas habría sido bastante distinta de las imágenes que las rodeaban, y considerablemente menos suntuosas o elegantes. En otras palabras, las pinturas murales probablemente reflejaran un ideal de banquete (con vomitonas incluidas) y no la realidad del mismo. Es evidente que la dura piedra de los lechos de fábrica habría resultado mucho más cómoda y atractiva si se le hubieran añadido alfombras y almohadas. Y no cabe duda de que, con la práctica, la idea de comer medio tumbado con la mano derecha apoyándose en el brazo izquierdo llegaría a parecer de lo más natural. No obstante, muchos comedores pompeyanos en los que todavía se conservan los lechos dan la impresión, si los miramos con un ojo práctico, de ser incómodos y estrechos para celebrar en ellos un banquete. Incluso en las suntuosísimas estancias de la Casa del Brazalete Dorado, parece que solo la operación de subirse a los lechos debía de ser bastante complicada, al menos para los que no fueran demasiado ágiles. Un par de escalones de madera o su equivalente humano en forma de esclavos habrían resultado particularmente útiles, pero no habrían servido para resolver por completo el problema. Además, tres personas en uno de esos lechos habrían estado demasiado apretadas. Quizá también se lo pareciera a los propios pompeyanos. El hecho de que los distintos utensilios de las vajillas de plata vayan de dos en dos y no de tres en tres quizá sea un indicio de que la norma de poner a «tres por lecho» no siempre era la práctica habitual en la vida real.

Los detalles del mobiliario de servicio son también bastante enigmáticos. Los lechos móviles habrían proporcionado bastante flexibilidad y mucho sitio en una gran sala de recepción. No así los triclinia «de fábrica». Cuando hay lechos fijos, a menudo hay también una mesa fija en el centro, sobre la cual debía de disponerse la comida y la bebida. Pero no era muy grande y desde luego no habría quedado mucho sitio una vez

que se pusieran sobre ella nueve (o aunque solo fueran seis) platos y copas. Ello nos recuerda que las mesas portátiles y los esclavos tal vez desempeñaron un papel muy importante, pero tampoco quedaría mucho sitio para ellos, sobre todo si los camareros no podían situarse detrás de los comensales para servir la comida y la bebida, como se hace en los restaurantes modernos. Por no hablar de los casos en los que la mesa central es un estanque, como sucede en la Casa del Brazalete Dorado. A este respecto quizá Plinio el Joven, que permaneció lejos de la erupción del Vesubio mientras su tío se iba a investigar lo ocurrido y que por lo tanto pudo vivir para contarlo, nos dé algunas indicaciones en la buena dirección. En una de sus cartas describe la villa que poseía en Toscana. En ella había un elaborado jardín en uno de cuyos extremos tenía una zona habilitada para comedor con un estanque en su parte delantera lleno de surtidores que salían de los propios lechos. El autor cuenta que al borde de la pileta se colocaban los entremeses y los platos principales ante los comensales, mientras que los platos más ligeros se dejaban flotando en el agua sobre bandejas semejantes a pequeñas barcas y pájaros. Quizá fuera ese el principio en el que se basaran las instalaciones de la Casa del Brazalete Dorado. En tal caso, cuesta trabajo no sospechar que, por elegante que fuera teóricamente la sala, la comida, por no hablar de los comensales, se mojaría un poco.

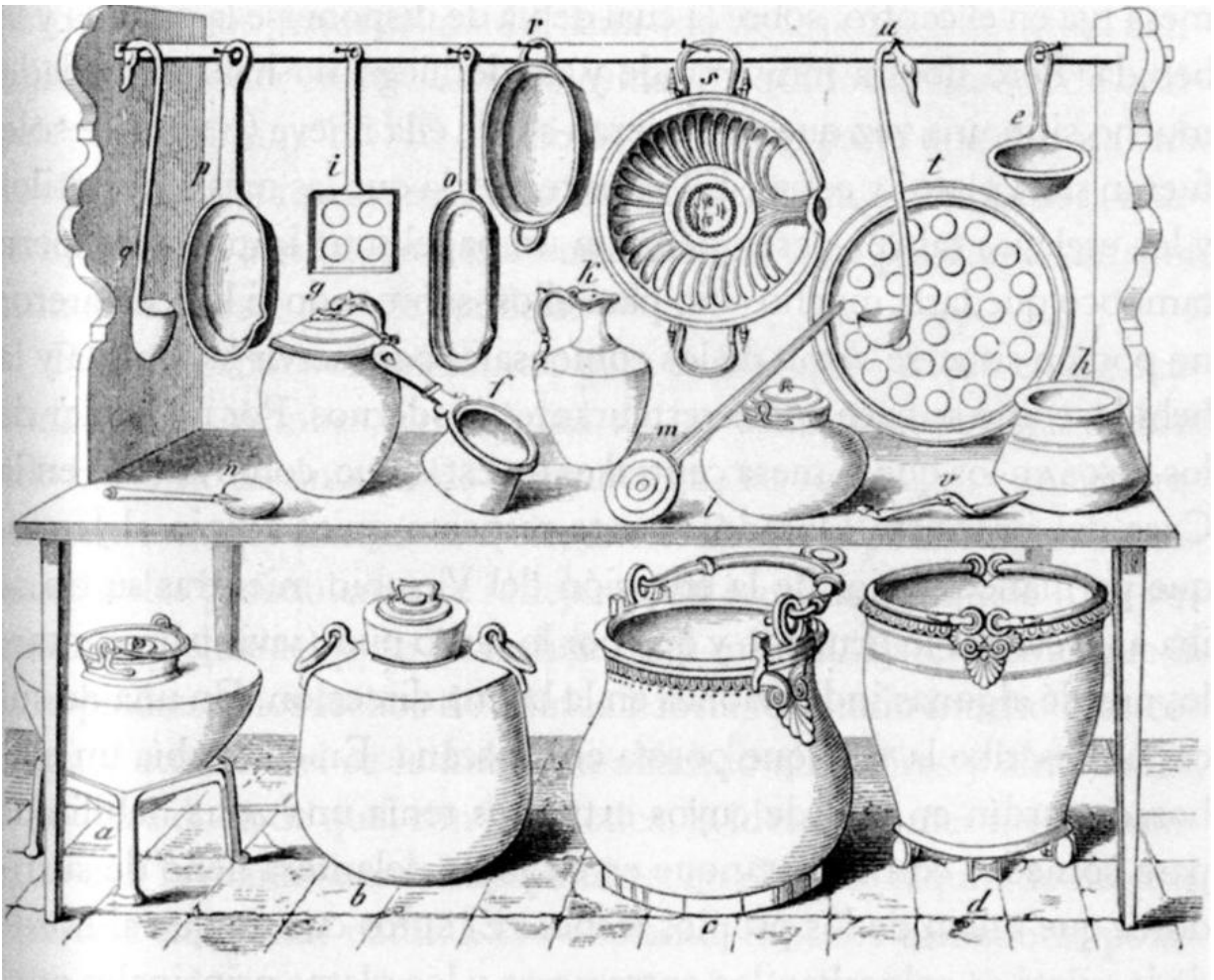


FIGURA 78. Batería de cocina pompeyana, apropiada para la preparación de un banquete. En la parte inferior, grandes cubos y marmitas. En la parte de arriba, otros utensilios más refinados: cazos, sartenes, moldes y lo que parece un recipiente para escalfar huevos.

Esto suscita algunas cuestiones acerca del tipo de comida que se servía en estos comedores hechos a medida. Influidos por Petronio, solemos pensar en grandes platos elaborados: un jabalí entero relleno de pájaros vivos sería solo una opción entre otras a cuál más extravagantes. Y la verdad es que algunos de los cacharros de cocina encontrados en Pompeya indican que era posible realizar ciertas preparaciones bastante complicadas, aunque no tan espectaculares como las ofrecidas por Trimalción. Entre los descubrimientos podemos citar numerosísimas cacerolas grandes, sartenes, escurridores, coladores y elaborados moldes para flanes (cuyas formas recuerdan curiosamente las utilizadas en las cocinas modernas para hacer

diversos tipos de gelatinas: conejos con grandes orejas o cerditos regordetes; véase fig. 78). Probablemente todo esto podía hacerse en una gran habitación provista de lechos móviles. No desde luego en otras salas de dimensiones más reducidas, por elegantes que fueran. En estas los problemas prácticos planteados por la falta de espacio o por el hecho de tener que comer con una sola mano nos hacen sospechar que los platos que se servían eran a menudo más sencillos y más pequeños, o al menos cortados ya en porciones del tamaño de un bocado. Frente a la aparatosa imagen de los banquetes de las películas de romanos debemos plantear una realidad más estrecha e incómoda, en la que no veríamos nada más sustancioso de lo que encontraríamos en un moderno tentempié informal, en el que comer resulta difícil e incómodo.

No es que estas consideraciones preocuparan demasiado a los pobres, para quienes el jabalí relleno y los lirones con miel probablemente no aparecieran ni siquiera en sus fantasías más exageradas. Las cenas en el triclinio eran para los ricos o para los menos pudientes que ocasionalmente fueran a cenar a un sitio como el comedor de la Panadería de los Castos Amantes, donde podían pagar por celebrar un banquete refinado (aunque estuviera situado en un sitio nada elegante, entre las cuadras de los animales de tiro y los molinos de harina). La comida de diario para la mayoría de los pompeyanos no era ni mucho menos espectacular. En realidad debía de basarse en una dieta repetitiva, pero saludable, de pan, aceitunas, vino, queso (más parecido al requesón que al cheddar), frutas, legumbres y unas cuantas hortalizas. También habría sido posible comer pescado (de la bahía situada en las inmediaciones, menos contaminada que hoy día) y, con menos frecuencia, carne. La más habitual con diferencia habría sido la de cerdo, y más probablemente en forma de salchichas o de morcillas que de lomo asado. El pollo y los huevos, así como la carne de ovino o caprino, habrían aportado alguna variedad.

Tal es la imagen de la distribución de la carne que encontramos en las excavaciones incluso de las casas más grandes. En las investigaciones llevadas a cabo durante todo un año en la Casa de las Vestales, por ejemplo, se encontraron unos doscientos cincuenta huesos identificables de animal (más de mil quinientos no pudieron ser identificados). Casi un tercio eran

de cerdo, poco más del 10 por 100 pertenecían a ganado ovino o caprino, y un simple 2 por 100 era de vacuno. Se trata de unas cifras bastante aproximadas, que probablemente no representen como es debido algunos tipos de testimonios (el total de doce huesos claramente identificables de pollo parece una cantidad muy poco plausible); y el gran número de «no identificados» hace que necesariamente tengamos que poner un signo de interrogación detrás de cualquier conclusión. No obstante, encaja bastante bien con el modelo de testimonios que tenemos procedentes de todo el mundo romano, según el cual la carne de cerdo era la consumida con más frecuencia; el cerdo descubierto en Villa Regina (véase p. 225) habría estado destinado a la mesa.

La dieta básica de los pompeyanos normales y corrientes queda vívidamente reflejada en una lista garabateada con toda claridad en la pared del atrio de una casa, que tiene una taberna contigua, situada en el centro de la ciudad. Como suele ocurrir con los grafitos de este tipo, no podemos explicar su finalidad, pero parece que se trata de una lista de alimentos (y otros cuantos artículos de primera necesidad), con sus correspondientes precios, comprados en una serie de ocho días de un mes y un año desconocido, pero que no puede ser demasiado anterior a la erupción. Presumiblemente representa el intento realizado por alguien —un habitante de la casa, o un visitante, hombre o posiblemente mujer— de registrar sus últimos gastos. En la actualidad no podemos descifrar todos los términos latinos empleados para designar las compras: la *sittula* que cuesta «ocho ases» (cuatro ases eran un sestercio) quizá fuera un cubo; el *initynium*, al precio de un as, tal vez fuera una lámpara; y los *hxeres* a un denario (o dieciséis ases) podrían ser nueces o frutos secos (en cuyo caso habrían sido bastante caros).

Si se trata de una lista completa de las compras de la semana (lo cual es mucho suponer), nos hablarían de una dieta muy monótona, a menos que quienquiera que fuese tuviera otros alimentos guardados, o los cultivara por su cuenta. Cada día compraba pan, de uno o de más de tres tipos distintos: «pan», «pan basto», y «pan para el esclavo». El primer día de la lista se gastaron en «pan» ocho ases; el segundo día, ocho en «pan» y dos en «pan para el esclavo»; y el último días, dos ases en «pan» y en «pan basto». El

«pan para el esclavo» quizá sea una categoría de cálculo, o tal vez se refiera a algún tipo especial de hogaza; pero no era lo mismo que el «pan basto», pues uno de los días en cuestión se compró pan de los dos tipos. En cualquier caso, la lista no solo nos permite vislumbrar la diversidad de productos que fabricaba una panadería pompeyana, sino que también subraya la importancia del pan como artículo de primera necesidad en la dieta del pompeyano medio. Con cincuenta y cuatro ases en total (equivalentes a trece sestercios y medio), era el capítulo más importante del gasto semanal.

Después del pan venía el aceite, comprado tres días, por un total de cuarenta ases, y el vino, comprado también tres días, por veintitrés ases en total. Las compras más ocasionales o menos costosas corresponden a «salchicha» (por un as) y queso (comprado en cuatro ocasiones, pero por solo trece ases en total), cebollas (cinco ases), puerros (un as), boquerones (dos ases), y posiblemente —o al menos eso parece indicar la palabra— algo relacionado con el ganado bovino (bubella), por un as. Se trata fundamentalmente de una dieta a base de pan, aceite, vino y queso, con algún que otro extra, pero casi nada de carne. Otro par de listas más cortas que parecen registrar también compras de comida confirman esta imagen general. En ambas se consigna el gasto en pan. Una incluye vino (un as), queso (un as), aceite (un as), tocino (tres ases), y cerdo (cuatro ases). En la otra, que acaso refleje una reciente visita al mercado de verduras, se habla de col, remolacha, mostaza, menta y sal (todo a razón de un as, menos la col, más cara, a dos ases).

Resulta fácil sentir ternura ante la dieta sencilla y saludable que parecen reflejar estas listas. En efecto, los poetas romanos, gente bastante acomodada, a pesar de sus constantes protestas de pobreza, a menudo se ponen excesivamente románticos hablando de lo sana que es la comida de los campesinos. El vino barato del lugar, comentan, y un poco de pan y queso saben mejor que un gran banquete, si la compañía es la adecuada. Efectivamente puede que así fuera. Pero los hábitos alimenticios del pompeyano corriente estaban muy lejos de la imagen de las cenas de las modernas películas de romanos y de las exhibidas en las paredes de la propia Pompeya. Yo sospecho que, para ser honestos, cualquiera de

nosotros, si nos hubieran dado a elegir, habría preferido cenar con Trimalción.

SOCIEDAD DE BARES

La mejor manera de escapar a esa monótona dieta de pan, queso y fruta, consumida en pequeños habitáculos situados encima de una tienda o un taller, que disponían de pocas o nulas instalaciones para cocinar cualquier cosa que pudiera resultar un poco más interesante, era comer fuera. Durante mucho tiempo se ha pensado que Pompeya era una cultura de bares baratos, con tabernas, figones y thermopolia (como a menudo son llamados en las guías modernas, aunque desde luego este no era el término que se usaba en la Antigüedad) que flanqueaban las calles y atraían a los transeúntes, desde visitantes que tenían todo el tiempo del mundo a su disposición hasta los residentes urbanos que no tenían un techo confortable bajo el que cobijarse. De hecho los mostradores de fábrica que se asoman a las aceras, con sus grandes orzas (dolia) empotradas y sus estantes detrás constituyen uno de los elementos más habituales de la escena callejera de Pompeya (lámina 4).

A menudo profusamente decorados, esos mostradores recorren toda la gama del gusto ornamental pompeyano: unas veces están revestidos de una bonita mezcla de mármoles de colores, en otras ocasiones están elegantemente pintados con temas florales, y en otras muestran lascivas figuras fálicas. Las fachadas de los edificios podían llevar enseñas o prometedores anuncios de lo que había en el interior de los locales. Una taberna situada cerca del Anfiteatro, provista de una pequeña viña contigua, mostraba una maravillosa ave fénix en su pared exterior, junto al siguiente *slogan*: «El ave fénix está satisfecha y tú también puedes estarlo». Era la taberna de Euxino, «el Buen Huésped» (p. 35). Resulta agradable pensar que Euxino hacía publicidad de la cálida acogida que dispensaba su taberna con una pintura del ave mítica que renacía de sus cenizas. ¿Qué mejor

manera de anunciar el tipo de «acogida» que iba a encontrar uno en el Bar Fénix?

Hasta la fecha se han descubierto más de ciento cincuenta establecimientos como este en las excavaciones de Pompeya (y se calcula que en toda la ciudad su número superaría con creces los doscientos). Resulta fácil sacar la conclusión de que era una ciudad plagada de tugurios de comida rápida que servían a la población hambrienta vino y sustanciosos guisos de los dolía empotrados en los mostradores, aunque en un ambiente menos «ideal para la familia» que el de los modernos McDonald's. Pues los escritores romanos suelen presentar esas tabernas y esos bares como locales sombríos, asociados con toda clase de vicios que iban más allá de la ebriedad y el consumo excesivo de comida barata. Se decía que eran lugares dedicados al sexo, la prostitución, el juego y la delincuencia, llevados por taberneros sin escrúpulos, ladrones y estafadores.

El poeta Horacio, por ejemplo, dice que el capataz de su finca rústica echa de menos los placeres de peor reputación de la ciudad: «el burdel y el grasiento mesón», emparejamiento sin duda significativo e indicio del tipo de menú que ofrecían. Juvenal, en una sátira considerada excesiva por todo el mundo, evoca la imagen de una taberna del puerto romano de Ostia llena de todo tipo de sujetos desagradables, desde ladrones, asesinos y verdugos, hasta fabricantes de ataúdes y sacerdotes castrados de la diosa Cibele, que aprovechan sus ratos libres para emborracharse. Parece que también los emperadores consideraban que las tabernas necesitaban un control legislativo. Se cuenta que Nerón prohibió la venta en ellas de cualquier producto cocinado excepto verduras y habichuelas; Vespasiano la limitó solo a habichuelas. Sin embargo, no está muy claro cuán efectivas eran esas prohibiciones ni cómo se suponía exactamente que iban a mejorar el clima moral del imperio.

Sexo, prostitución, juego y delincuencia: es obvio que todas estas actividades estaban presentes en Pompeya, tanto en los bares como en otros sitios. Pero la realidad de la vida de muchas tabernas era menos sórdida y más variada de lo que dan a entender esos escritores y legisladores romanos de clase alta, siempre dispuestos a aplicar a los lugares de inocente diversión popular el calificativo de moralmente repugnantes. Los

descubrimientos realizados en Pompeya ofrecen una imagen de estos establecimientos bastante más complicada y diversa de lo que a menudo se cree.

Por lo pronto, ¿había realmente doscientos bares en la ciudad? Si calculamos que la población era de unas 12 000 personas, significaría que había uno por cada sesenta habitantes, hombres, mujeres, esclavos y niños. Por supuesto, es posible que la cifra de la población residente no sea demasiado significativa a este respecto, pues los lugares de venta de comida y bebida estarían al servicio de muchos visitantes: de los marineros del puerto, de las personas que acudían desde las zonas rurales a pasar el día en la ciudad, o de los que se detenían en ella en el curso de algún viaje más largo por tierra. Es lógico que una ciudad disponga de instalaciones destinadas no solo a los que habitan en ella con carácter permanente. No obstante, doscientos bares parecen demasiados (y desde luego no habrían reportado buenos ingresos a sus propietarios), sobre todo si tenemos en cuenta a todas las personas que difícilmente habrían hecho uso de ellos: la mayoría de los esclavos, por ejemplo, o las señoras de la buena sociedad.

El hecho es que un buen número de lo que ahora denominamos «tabernas» (o cualquier otro nombre que queramos darle, como «bares» o «figones») seguramente no tenía de eso. Es indudable que los mostradores, los dolia empotrados y las estanterías habrían estado allí para vender algo, pero habrían sido productos muy variados, no necesariamente comida y bebida destinadas a ser consumidas *in situ*. En otras palabras, es muy probable que muchas de esas tabernas fueran en realidad tiendas de comestibles o algo parecido, en cuyos mostradores se venderían nueces, lentejas y habichuelas.

En efecto, incluso cuando el establecimiento es con seguridad una taberna, la imagen convencional del tabernero que sirve vino y raciones de guisado de las grandes orzas empotradas en el mostrador tienen que ser necesariamente falsa. Las orzas en cuestión están hechas de cerámica porosa. No queda el menor indicio de que estuvieran impermeabilizadas con pez. Y habría resultado difícilísimo limpiarlas o incluso sacar de ellas los últimos restos de cualquier contenido líquido. En la vecina Herculano, donde más a menudo se han conservado restos de su contenido, parece que

estaban llenas de productos áridos —frutos secos, habichuelas o garbanzos —, parte de los cuales al menos habrían sido vendidos como tentempié. El vino era almacenado en tinajas en el suelo o en los estantes de la pared, como sugieren los restos que ocasionalmente se conservan de sus accesorios y soportes, y lo más probable es que fuera decantado directamente en jarras en las que habría sido servido. Los platos calientes habrían sido cocinados en un hornillo aparte y servidos directamente de la sartén.

Cuán sórdidos eran estos lugares es discutible. Los intentos de detectar algún tipo de zonificación rudimentaria en el trazado urbano de la ciudad, y de relacionar las tabernas y los lupanares con barrios de «conducta descarriada» lejos de las zonas públicas oficiales y ceremoniales de la ciudad, solo resultan convincentes en parte. Bien es verdad, como vimos en el capítulo 2, que hay menos tabernas en las proximidades inmediatas del Foro que en otras zonas más ajetreadas de la población (evidentemente los taberneros más espabilados intentarían elegir un emplazamiento con un acceso óptimo a su potencial clientela). Pero esa relativa ausencia (como dijimos, había tres en el lugar en el que actualmente ha sido instalado el restaurante de las ruinas) no solo es en parte ilusoria, sino que probablemente se debiera también a diversos factores de todo tipo, como los precios de los locales o los alquileres de los mismos. Dicho esto, no cabe duda —como comprobaremos echando un vistazo a una o dos de ellas — de que las tabernas se asociaban con una combinación de placeres diversos, como la comida, la bebida y el sexo.

Las mujeres cuyos nombres aparecen en los eslóganes electorales de la pared de la taberna de la Via dell'Abbondanza (y que en algún caso fueron borrados de ella, véase p. 269) probablemente trabajaran como camareras o empleadas en el local: Aselina, Esmirna, Egle y María. La taberna fue excavada solo parcialmente a comienzos del siglo xx, y sabemos hasta dónde se extendían sus instalaciones aparte de la única estancia que podemos visitar hoy día (si había cuatro camareras, el local habría tenido cierta amplitud). No obstante, la decoración que se conserva y el conjunto de objetos que han sido desenterrados en el solar nos dan una buena idea de cuál era el ambiente y el equipamiento de un bar de Pompeya.

En el exterior, la parte inferior de las paredes estaba pintada de rojo, y encima se hallaban los eslóganes electorales. En la fachada no hay ninguna enseña ni anuncio evidente de comercio, pero en la esquina de la calle, dos puertas más allá, una pintura de un par de elegantes vasos de bronce debía de querer decir a los potenciales clientes que allí cerca había un bar. La taberna tiene una amplia puerta a la calle, aunque bloqueada en parte por un mostrador en forma de «L»: una estructura sólida de ladrillo, pintada de rojo en los laterales y cubierta por un remate de fragmentos diversos de mármol. Lleva empotrados cuatro dolia y en un extremo hay un pequeño horno, con un recipiente de bronce empotrado, probablemente para calentar agua (el equivalente antiguo de un calentador de agua puesto en todo momento al fuego). Las tinajas de vino estaban apoyadas contra la pared detrás del mostrador, donde (a juzgar por el lugar en el que fueron encontrados los distintos objetos) había un estante de madera en el que se apoyaban más utensilios del bar. Al fondo de la habitación, unas escaleras conducían al piso superior.



FIGURA 79. ¿De campanillas? Esta extraordinaria lámpara fálica estaba colgada a la entrada de una taberna. Proporcionaba cierta luz por la noche y debía de tintinear, como si fuera un timbre, cuando soplara el viento. La estatuilla central mide poco más de quince centímetros de altura.

Los clientes eran saludados por una lámpara de bronce colgada encima del mostrador al lado de la calle (fig. 79). Esta ingeniosa creación causó tanto estupor a los primeros excavadores que decidieron no comentarla cuando publicaron sus descubrimientos. En efecto, la lámpara propiamente dicha va colgada de una figurilla que representa a un pigmeo prácticamente desnudo y provisto de un miembro enorme, casi tan grande como él. Aunque el brazo derecho está deteriorado, probablemente sujetara en la mano un cuchillo, como si se dispusiera a cortar aquella exagerada excrecencia, que en la punta lleva otro pequeño pene. Para rematar el conjunto, hay seis campanitas que cuelgan de diversos puntos. El objeto, como otros del mismo estilo encontrados en Pompeya o en sus inmediaciones (por eso podemos estar seguros del detalle del cuchillo), colgaba encima del mostrador y hacía a un tiempo las veces de lámpara, campanillero y timbre de servicio. ¿Saludo de bienvenida al mundo de los bares?

El de los bares era un mundo nocturno y diurno a la vez, a juzgar por las otras siete lámparas de cerámica halladas solo en esta habitación (una de ellas es un elegante ejemplar en forma de pie). El resto de los objetos encontrados eran una mezcla de elementos prácticos y caseros, con ciertos toques de suntuosidad y de capricho. Había una buena colección de ánforas de bronce, para agua y para vino, así como un embudo, también de bronce, que debía de ser un instrumento esencial para trasvasar el vino de las tinajas en las que era almacenado a las jarras en las que se servía. Era un elemento tan característico de cualquier bar que aparece representado junto con los demás objetos para beber en el anuncio pintado que había en la esquina de la calle. Da la impresión de que el vidrio era el material preferido para los vasos, constituyendo en general una presencia mucho más habitual en las mesas de Pompeya de lo que solemos pensar, inducidos por la cantidad relativamente pequeña de piezas que se han conservado. El vidrio no solo se rompió a menudo durante la erupción, sino que en la actualidad también ha tenido bastante mala suerte. De hecho varias vasijas de vidrio de esta

taberna fueron destruidas durante la segunda guerra mundial, pero entre los hallazgos originales cabría citar un bonito juego de delicados tazones y vasos de cristal (así como una misteriosa mini ánfora también de vidrio, con un agujero en el fondo, quizá para derramar pequeñas cantidades de algún condimento especial que se echaba al agua o al vino). Los utensilios del bar incluían por fin algunas copas y platos baratos de cerámica y una encantadora pareja de jarras (una en forma de gallo, y la otra en forma de zorro), y un cuchillo o dos.

Por lo demás, se han conservado bastantes rastros que nos permiten comprobar que el lugar estaba originalmente mucho menos vacío de lo que parece en la actualidad. Algunas guarniciones y goznes de hueso nos hablan de la presencia de ciertos muebles de madera, tal vez armarios o cajas para guardar cosas. También se descubrieron las últimas cantidades cobradas: en total 67 monedas, unas pocas (por un montante de poco más de treinta sestercios) en piezas de mayor valor, y el resto en ases, monedas de dos ases y minúsculos cuartos de as. Por el lugar exacto en el que frieron encontradas las monedas, da la impresión de que el servicio de la barra se pagaba mayoritariamente en ases; un par de monedas aparecieron en los dolia, lo que quizá nos hable de un uso subsidiario de estos recipientes empotrados en el mostrador. Casi todas las piezas de mayor valor habían sido guardadas en la estantería situada detrás. Esta cantidad de dinero encaja bastante bien con otros testimonios que tenemos acerca de los precios vigentes en las tabernas y bares de Pompeya. Un grafito hallado en otro establecimiento indica que podían servirle a una vino peleón (¿un vaso?, ¿una jarra?) por un as, vino de mejor calidad por dos ases, y el mejor vino de Falerno por cuatro ases o un sestercio (aunque si debemos creer a Plinio cuando dice que el Falerno podía prenderse al ponerse en contacto con una llama, debía de ser más parecido al coñac que al vino, a menos que se mezclara con agua). Aparte del pigmeo encargado de dar la bienvenida, lo más parecido a un signo de depravación que podemos encontrar son los fragmentos de un par de espejos.

Pero lo que cuenta es el comportamiento del personal y de la clientela del local; y por fuerza resulta imposible reconstruir la conducta que se daba en el interior del local a partir de su entorno físico. Disponemos de un

precioso atisbo de cuál era el ambiente de una taberna, con personas y todo, en dos series de pinturas conservadas en sendos establecimientos de la ciudad, en los que evidentemente las imágenes de las paredes pretendían entretener a la clientela con escenas de la «vida tabernaria» de la que estaban disfrutando. Por humorísticas, paródicas, e idealistas que sean, es la mejor guía que tenemos de la cultura de bares de Pompeya.

La primera serie procede de la llamada Taberna (o el Bar) de Salvio, un pequeño establecimiento en una valiosa esquina en pleno centro de la ciudad: cuatro imágenes, que originalmente recorrían una pared de la principal sala de entrada, enfrente del mostrador, y ahora a buen recaudo en el Museo de Nápoles (lámina 13). A la izquierda, un hombre y una mujer —los dos vestidos de brillantes colores, ella con un velo amarillo, y él con una túnica roja— se dan un incómodo beso. Encima de las figuras hay un letrero que dice: «No quiero... [por desgracia la palabra clave se ha perdido] con Mirtálide». Nunca sabremos lo que el hombre no quería hacer con Mirtálide ni quién era esta. Quizá sea una viñeta ilustrativa de la inconstancia de la pasión, más o menos la misma antes y ahora: «Ya no quiero salir con Mirtálide, he ligado con esta chica». O quizá, teniendo en cuenta la rigidez de la postura, «esta chica» sea Mirtálide y el comentario signifique que el hombre no está muy satisfecho del encuentro.

En la escena siguiente, dos bebedores son servidos por una camarera, pero discuten por el vino. Uno de ellos dice. «¡Aquí!», mientras que el otro exclama: «No, es mío». La camarera no está dispuesta a dejarse enredar: «El que lo quiera, que lo coja», responde. Y luego, como si quisiera burlarse de ellos ofreciéndoselo a otro cliente, añade: «¡Océano, ven y toma un trago!». El servicio no parece muy complaciente con la clientela; y se ve que la camarera está más que dispuesta a contestar a quien le rechiste. En la siguiente escena, tras la bebida viene la partidita de dados, y en ella se está larvando otra disputa. Vemos a una pareja de hombres sentados ante una mesa. Uno exclama: «¡He ganado!», mientras que el otro replica: «¡No es un tres, es un dos!». En la escena final comprobamos que han llegado a las manos y a los insultos: «¡Canalla, saqué el tres, he ganado!». «¡Venga ya, cabrón, he ganado yo!». Aquello es ya demasiado para el tabernero, que los echa a la calle sin contemplaciones: «¡Si queréis pelearos, salid fuera!»,

dice como suelen hacer los taberneros. Al ver las pinturas, se supone que los clientes captaban perfectamente el mensaje.

Las pinturas hablan de una mezcla bien conocida y ligeramente provocativa de sexo, bebida y juego, pero en absoluto sugieren una terrible depravación moral: algunos besos, mucha guasa de gente achispada (pero no las vomitonas que veíamos en las imágenes del comedor elegante), una pelea de jugadores que empieza a desmadrarse, y un tabernero que no quiere que le destrocen el establecimiento. Encontramos más o menos el mismo tipo de imágenes en la otra taberna decorada unas cuantas manzanas más abajo, situada también en una buena esquina y llamada en la actualidad la Taberna de la Via di Mercurio por el nombre de su emplazamiento. Este bar tenía un salón interior con una entrada directa desde la calle y presumiblemente contaba con un servicio de camareras desde el mostrador del local contiguo para unas cuatro o cinco mesas como máximo. Fue en las paredes de ese salón interior donde se pusieron las pinturas, a la altura ideal para que disfrutaran de ellas los clientes que ocupaban las mesas. En algunas hay letreros explicativos, que no forman parte en este caso del diseño original, sino que son grafitos añadidos por los clientes.

Una vez más encontramos a hombres (parece que era un mundo de bebedores de sexo masculino) cuyas copas son rellenadas por camareros complacientes, o quizá no tanto. En una pintura vemos a un camarero (o quizá una camarera, no puede determinarse con claridad) llenando hasta el borde la copa que le tiende un cliente. Alguien garabateó sobre su cabeza la siguiente frase:

«Dame un poco de agua fría» (es decir, para mezclarla con el vino que hay en la copa). En otra escena parecida, el letrero dice: «Otra copa de Setiano», en alusión al vino que había sido el favorito del emperador Augusto y que tenía fama de que estaba especialmente bueno cuando se enfriaba con nieve. Tenemos también escenas de juego (lámina 6), y una vista particularmente evocadora del interior de una taberna (fig. 80). Un grupo, a lo que parece, de viajeros (una pareja lleva unos característicos mantos con capucha) está comiendo sentado alrededor de una mesa. Sobre sus cabezas podemos contemplar una solución al problema de almacenamiento que tenían estos pequeños locales: una selección de

productos alimenticios, entre ellos salchichas y verduras, cuelga de unos clavos incrustados en un estante, o incluso de una especie de estructura colgada del techo.



FIGURA 80. La vida en la taberna. Este dibujo del siglo XIX muestra a cuatro hombres bebiendo sentados alrededor de una mesa, servidos por un camarero diminuto. Sobre sus cabezas cuelgan algunos de los alimentos almacenados en el local.

Pero en una pintura que en otro tiempo decoraba la pared del fondo de esta sala y que se perdió o fue destruida hace ya tiempo (toda menos los pies y las pantorrillas de una persona) de modo que solo la conocemos a través de los grabados del siglo XIX (lámina 11), aparece un tema curiosamente distinto. Representa, según parece, un extraordinario número de equilibristas. Un hombre y una mujer prácticamente desnuda se mantienen en pie en la cuerda floja, cada uno de ellos sujetando en la mano una gran copa de vino o bebiendo de ella. Y como si no fuera ya bastante difícil, el hombre introduce al mismo tiempo su descomunal miembro a la mujer por detrás. De hecho, sentimos una especie de alivio al descubrir que

la pintura original no era tan extraña como nos da a entender este grabado decimonónico, pues con bastante verosimilitud todos los elementos de funambulismo fueron introducidos por el artista moderno, que no supo entender las huellas medio borradas de las líneas maestras del pintor antiguo o quizá algún tipo de sombra, y en su lugar puso este curioso artilugio. Pero incluso sin ese extraño acto de funambulismo, el contraste de esta escena con el casto beso de la pintura del otro bar es muy provocativo. ¿Qué es lo que representa? Algunos arqueólogos han pensado que se trata de un acto obsceno realizado en el teatro de la ciudad (y por lo tanto el enorme miembro del varón quizá fuera un apéndice añadido de carácter cómico). Otros, teniendo en cuenta que las imágenes que la acompañan pertenecen todas a la vida tabernaria, concluyen que esta debía de ser una de las actividades que podían verse en el propio bar, ya se tratara de un *cabaret* con actuaciones de espontáneos o algo que los bebedores podían acabar haciendo (o que cabía esperar que acabaran haciendo) con las camareras al final de la noche.

¿Indica esta pintura que deberíamos tomarnos más en serio las acusaciones de los autores latinos? Desde luego, además de ofrecer comida y bebida, juego y flirteos de borrachines, tenemos muchos indicios de que, al menos en algunas tabernas, los contactos sexuales permitidos iban más allá del simple besuqueo. En la pared exterior de un bar, por ejemplo, un pequeño grafito (escrito todo él en el interior de una gran «O» de un anuncio electoral) dice: «Me tiré a la tabernera». En otros casos, vemos nombres de mujer escritos en las paredes en un contexto claramente erótico, y a veces con un precio: «Felicía la esclava, dos ases», «Sucesa, la esclava, tiene un buen polvo», e incluso encontramos lo que algunos han pensado que es una lista de precios: «Acria, cuatro ases; Epaфра, diez ases; Firma, tres ases».

Debemos tener mucho cuidado a la hora de interpretar los materiales de este tipo. Si hoy día viéramos garabateadas en la pared de un bar o en la marquesina de una parada de autobús frases como «Fulanita es una puta» o «Menganita te la chupa por tres euros», no deduciríamos automáticamente que las aludidas son realmente prostitutas. Tampoco deduciríamos que «tres euros» era un reflejo exacto de los precios que se cobrarían por este tipo de

prestaciones sexuales en la zona. Lo mismo podría tratarse de un insulto que de una realidad. Lo mismo ocurriría en Pompeya, a pesar de los intentos de algunos estudiosos modernos particularmente optimistas que han querido utilizar estos testimonios para elaborar listas de prostitutas de Pompeya o incluso deducir cuál era el precio medio que se pagaba por este tipo de servicios. En realidad puede que esa «lista de precios» no sea nada de eso. La inclusión del término «ases» es un añadido moderno; en el original solo aparecen tres nombres y sendas cifras.

No obstante, no podemos ignorar la acumulación de grafitos explícitamente eróticos alrededor de determinadas tabernas, sobre todo cuando se combinan con decoraciones en consonancia. Esta circunstancia ha llevado a sacar la conclusión de que, aunque algunos despachos de bebidas de la ciudad ofrecían simplemente eso, y de paso algo de sexo, otros no eran tanto tabernas cuanto burdeles propiamente dichos. Tanto el bar de la Via dell'Abbondanza que acabamos de analizar como la Taberna de la Via di Mercurio han sido identificados a menudo como tales: la primera deducción se basa sobre todo en la presencia de la lámpara del pigmeo, y la segunda en la pintura de los funámbulos (y quizá en otra de la que solo queda una cabeza, pero que originalmente tal vez representara a una pareja haciendo el amor). Según ciertos cálculos recientes, estos serían solo dos del total de treinta y cinco lupanares existentes en la ciudad. En otras palabras, Pompeya era una ciudad en la que más o menos había un burdel por cada setenta y cinco varones adultos de condición libre. Aun añadiendo a los visitantes, los habitantes de las zonas rurales y los esclavos que decidieran gastar su dinero de bolsillo de esa manera, a primera vista parece una proporción bastante exagerada, o un nivel de prestaciones sexuales que justificaría los peores temores de los moralistas cristianos respecto a los excesos de los paganos.

Ese es, en resumen, el «Problema del Lupanar de Pompeya». ¿Podemos creer realmente que había treinta y cinco burdeles en una ciudad tan pequeña? ¿O, como señalan los cálculos más moderados, había solo uno? ¿Cómo reconocemos un burdel cuando lo encontramos? ¿Cómo vemos la diferencia entre un burdel y una taberna?

UNA VISITA AL LUPANAR

La cultura sexual romana era distinta de la nuestra. La mujer, como hemos visto en Pompeya, era mucho más visible en el mundo romano que en muchos otros lugares del Mediterráneo antiguo. Salían de compras, podían cenar con los hombres, disponían de fortuna y realizaban grandiosas obras de beneficencia. Sin embargo, no dejaba de ser un mundo de hombres, tanto en el sexo como en la política. El poder, el estatus y la buena suerte se expresaban a través del miembro viril. De ahí la presencia de la imaginería fálica con variaciones casi inimaginables por toda la ciudad.

Para los visitantes modernos este es uno de los aspectos más enigmáticos, cuando no desconcertantes de Pompeya. Los especialistas de generaciones anteriores reaccionaron retirando de la vista del público muchos de esos objetos y depositándolos en el «Gabinete Secreto» del Museo de Nápoles o poniéndolos a buen recaudo. (La primera vez que visité las ruinas en la década de 1970, la figura fálica situada a la entrada de la Casa de los Vetios había sido cubierta con un velo, y solo se mostraba si alguien lo pedía). Más recientemente se ha puesto de moda distraer la atención de su carácter sexual calificándolos de símbolos «mágicos», «apotropaicos» o «imágenes contra el mal de ojo». Pero no pueden dejar de ser sexuales. Hay miembros viriles saludándola a una en las puertas de las casas, sobre los hornos de pan, tallados en la superficie de la calzada, y más y más miembros viriles con campanillas y algunos hasta con alas (fig. 81). Una de las creaciones más imaginativas, que tintineaba al ser movida por el viento de la antigua Pompeya, es la graciosa ave-pene, una combinación (supongo yo) de chiste y de celebración impúdica de este componente esencial de la virilidad.

En este mundo, las principales funciones de las mujeres casadas respetables de clase acomodada —es decir, las que habitaban en las grandes mansiones de Pompeya— eran dos: en primer lugar la peligrosa tarea de traer hijos al mundo (el parto era una de las principales causas de muerte en la antigua Roma, como lo fue en todas las épocas hasta nuestros días); y en segundo lugar, la administración de la casa y la familia. Una célebre lápida

funeraria encontrada en Roma da perfectamente en el clave. Se trata del epitafio puesto por un individuo a su esposa, Claudia. Se alaba en él su belleza, su conversación y su elegancia; pero el último verso dice: «Dio a luz a dos hijos varones... llevaba su casa y tejía la lana». La vida de las mujeres con menos recursos económicos habría sido también en la práctica más variada —ya fueran tenderas, taberneras o prestamistas—, pero dudo mucho que las ideas básicas acerca de su papel fueran muy diferentes. No era una sociedad en la que la mujer controlara su vida, su destino ni su sexualidad. Las anécdotas contadas por los poetas y los historiadores latinos acerca de las mujeres de vida desahogada, licenciosas y aparentemente «liberadas» de la capital son en parte una fantasía, y en parte serían aplicables solo a personajes tan excepcionales como las princesas de la propia casa imperial. La emperatriz Livia no era la típica mujer romana.

Para los hombres de la élite, el mensaje fundamental era que la penetración sexual estaba en correlación con el placer y el poder. Los integrantes de la pareja sexual podían ser de uno y otro sexo. En el mundo romano era frecuentísima la actividad sexual entre varones, pero hay poquísimos indicios de que la «homosexualidad» fuera considerada una opción sexual exclusiva, y menos aún un estilo de vida elegido libremente. A menos que murieran jóvenes, todos los varones romanos se casaban. La fidelidad sexual a la esposa no era muy apreciada, ni siquiera particularmente admirada. En la búsqueda del placer, estaba prohibido acercarse a las esposas, las hijas y los hijos de otros miembros de la élite (y traspasar ese límite podía ser castigado duramente por la ley). El cuerpo de los esclavos y, hasta cierto punto, de los individuos inferiores socialmente, tanto hombres como mujeres, estaba ahí para disponer de él. No solo era que a nadie le importaba si un hombre se acostaba con su esclavo o con su esclava. Para eso era, en parte al menos, para lo que estaban los esclavos. Es indudable que los ciudadanos más pobres, con unas reservas de mano de obra sexual esclava menos accesible, recurrirían en su lugar a la prostitución. Lo mismo que sucedía con la comida, los ricos satisfacían sus necesidades «en casa», mientras que los pobres tenían que buscar su satisfacción fuera.

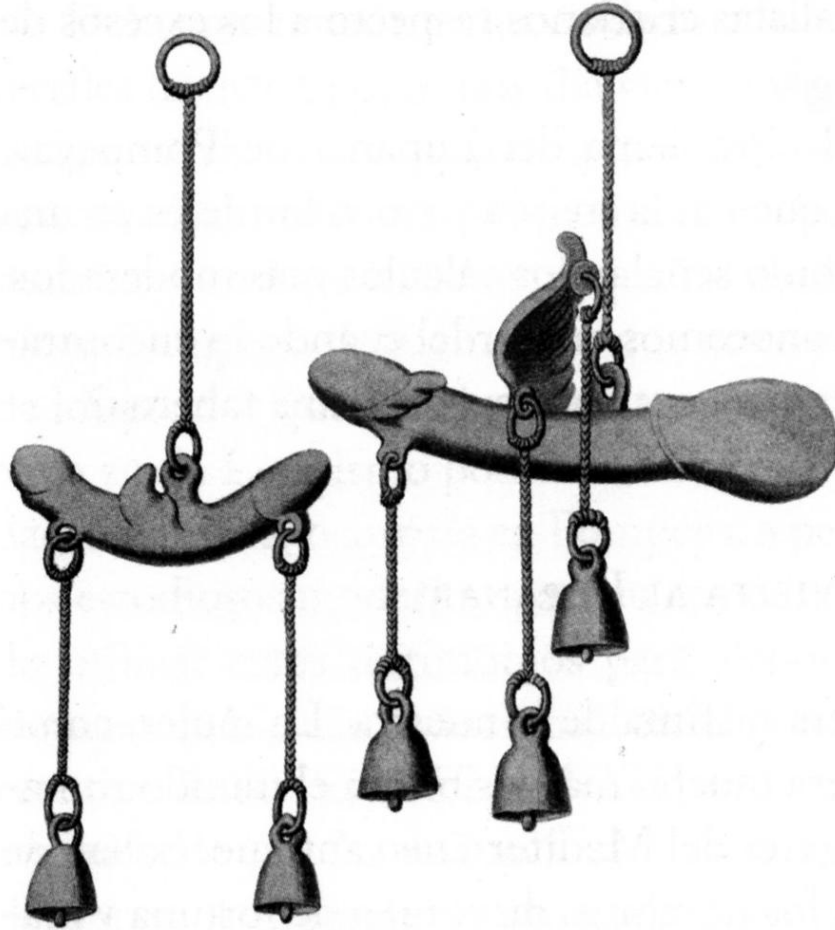


FIGURA 81. El «ave pene» era una de las criaturas míticas más extraordinarias del mundo romano. Impresionante, potente... ¿o simplemente una tontería?

No es que esta situación supusiera un paraíso sexual totalmente libre de preocupaciones, ni siquiera para los varones. Como en la mayoría de las culturas agresivamente fálicas, el poder del pene lleva aparejadas muchas ansiedades: con respecto a la fidelidad sexual de la propia esposa (y por lo tanto con respecto a la paternidad de los propios hijos) o respecto a la capacidad del sujeto de responder al ideal de masculinidad. En la mismísima Roma, la insinuación de que un hombre había desempeñado sexualmente el papel de una mujer, de que había sido penetrado por otro hombre, podía bastar para acabar con su carrera política. En efecto, muchos de los insultos que los estudiosos han visto a veces como signos de la desaprobación de la homosexualidad como tal por parte de los romanos van dirigidos únicamente contra aquellos que desempeñaban un papel pasivo. Y,

volviendo a Pompeya, al margen de cualesquiera otras asociaciones que pueda tener el diminuto pigmeo de bronce citado, pillado in fraganti en el momento de arremeter contra su gigantesco pene, representa con toda seguridad algún tipo de dificultad sexual. Puede que fuera divertido, imaginativo o carnalesco. Pero cuesta trabajo no ver también un mensaje más incómodo.

Tampoco es que las relaciones concretas entre los romanos de uno y otro sexo fueran tan poco matizadas y mecánicas como este breve resumen pudiera dar a entender. Florecieron relaciones de ternura y atención de todo tipo, tanto entre marido y mujer, como entre amo y esclavo, y entre el amante y el ser amado. Por ejemplo, una costosa pulsera de oro encontrada en el cadáver de una mujer en una villa a las afueras de Pompeya, llevaba grabada la siguiente inscripción: «Del amo para su esclava». Este detalle nos recuerda que el afecto puede existir incluso dentro de estas estructuras de explotación (aunque naturalmente no sabemos hasta qué punto era correspondido ese afecto por la «esclava» en cuestión). Y los muros de Pompeya, tanto en el interior como en el exterior de las casas, conservan numerosísimos testimonios de pasión, celos y desengaños con los que nos resulta difícil no identificarnos, aunque sea de un modo un tanto anacrónico: «Marcelo ama a Prestina y a ella le importa un bledo» o «Restituto ha puesto los cuernos a montones de chicas». En cualquier caso, la estructura básica de las relaciones sexuales de los romanos era bastante brutal y no precisamente favorable a la mujer.

En este contexto, la prostitución tenía un lugar tanto en la calle (o en el burdel) como en la imaginación de los romanos. Para el gobierno de Roma, la prostitución podía representar una fuente de ingresos. Se cuenta, por ejemplo, que el emperador Calígula creó un impuesto sobre las prostitutas, aunque a cuánto ascendía en concreto la tasa, dónde tenía aplicación y por cuánto tiempo permaneció en vigor es materia de conjetura. Rentas aparte, la principal preocupación de las autoridades no era controlar las actividades cotidianas de las prostitutas, sino trazar una línea divisoria firme entre ellas y los ciudadanos «respetables», especialmente las mujeres casadas de la élite. La prostitución formaba parte de un heterogéneo grupo de actividades (entre ellas las de los gladiadores y los actores) que eran consideradas

oficialmente infames o «vergonzosas», estigma que comportaba ciertas desventajas legales. Si bien algunas prostitutas habrían sido esclavas, ni siquiera las que eran ciudadanas libres gozaban, por ejemplo, de la protección frente a los castigos corporales que comportaba la ciudadanía romana. Los rufianes y los hombres que se prostituían (que, según la lógica de la sexualidad romana, eran de hecho mujeres) no podían presentar su candidatura a ningún cargo público. Según la tradición, las prostitutas no podían ni siquiera llevar el atuendo habitual de las mujeres, sino que debían vestir una toga de hombre. Era una forma de traspasar los límites entre los sexos que las distinguía claramente de sus congéneres respetables.

La amenaza de las prostitutas probablemente fuera en la imaginación de los romanos mayor que en la realidad, desde las imágenes de la «puta feliz» hasta las trágicas víctimas de raptos vendidas como mano de obra sexual o como objetos de abominación y de escarnio público. En la comedia latina de los siglos III y II a. C., la prostitución constituye un tema importante. Una trama romántica habitual en estas obras consiste en presentar a un joven de buena familia que se enamora de una prostituta de condición servil, controlada por un rufián perverso. A pesar de su amor, a la pareja le sería imposible contraer matrimonio aunque el joven lograra reunir el dinero necesario para comprarla, porque su padre no toleraría dar a su hijo una esposa semejante. Sin embargo, la obra acaba siempre con un final feliz. Pues resulta que el objeto de los deseos del muchacho es en realidad una chica totalmente respetable: ha sido víctima de un secuestro y ha sido vendida al rufián, de modo que al final no es una prostituta «de verdad». Al menos en la comedia se nos permite vislumbrar la cruda realidad y deducir que los límites entre respetabilidad y prostitución quizá no estuvieran tan claros como pensamos.

Es en este contexto en el que los arqueólogos han intentado situar a las prostitutas de Pompeya e identificar los restos físicos de los lupanares. El número total de burdeles que presentan depende enteramente de los criterios que decidan adoptar. Para algunos, la presencia de pinturas eróticas puede bastar para indicar que estamos ante un lugar de comercio del sexo. Así, pues, según esta interpretación, una pequeña habitación junto a la cocina de la Casa de los Vetios, decorada con tres pinturas de una pareja,

hombre y mujer, haciendo el amor en una cama, sería un lugar dedicado a la prostitución (una vía de ingresos subsidiaria para los dueños de la casa..., o para el cocinero). Podría asociarse en buena parte con un pequeño grafito garabateado en el pórtico de la fachada de la casa que tal vez ofrece los servicios de «Eutíquide» por dos ases. Por supuesto, otra alternativa es que la habitación se decorase de esa forma para satisfacer los deseos de un cocinero favorito (cuyo dormitorio, situado junto a la cocina, sería precisamente ese cuarto), y la información suministrada por el grafito acerca de Eutíquide (o el insulto que se le infiere) no tuviera nada que ver con dicha habitación.

Otros ponen más condiciones para distinguir un burdel. Un estudioso cita tres condiciones que constituirían un indicio más fiable de que estamos ante un lugar utilizado primordialmente para el sexo venal: una cama de fábrica en una habitación pequeña fácilmente accesible al público; pinturas con escenas de contenido sexual explícito; y un grupo de grafitos del tipo «Aquí follé yo». Ni qué decir tiene que si se exige la presencia de estas tres condiciones, el número de burdeles existentes en la ciudad disminuye drásticamente y se reduce... a uno. Según esta tesis, las habitaciones del piso superior o los cuartos traseros de las tabernas habrían sido lugares en los que algunas personas tal vez habrían pagado por mantener una relación sexual, pero eso es algo muy distinto de un lupanar, en el sentido estricto del término.

En este terreno las trampas que acechan a los arqueólogos son incontables. Ya hemos señalado las dificultades que conlleva interpretar los grafitos eróticos y decidir si las simples habitaciones individuales con camas de ladrillo y entradas que dan directamente a la calle eran lugares destinados a la prostitución o simplemente viviendas pequeñísimas destinadas a los pobres (al fin y al cabo, ¿por qué íbamos a tener que suponer que una cama de ladrillo era particularmente apta para el ejercicio de la prostitución?). La cuestión trascendental tiene que ver con la diferencia entre el burdel dedicado exclusivamente a esa actividad y cualquiera de los múltiples lugares de la ciudad en los que el sexo y el dinero no estaban totalmente separados.

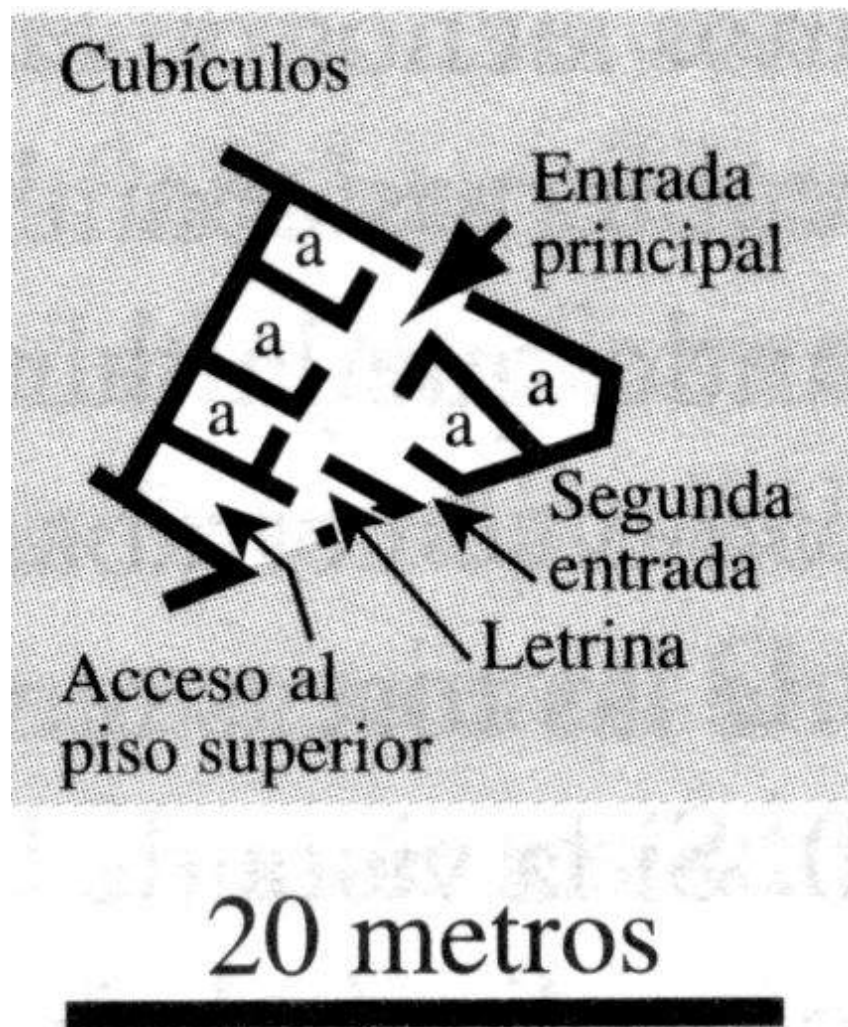
Probablemente nos hemos dejado engañar con demasiada facilidad por los propios intentos de los romanos en insistir en que las prostitutas eran una clase de mujeres (o de hombres) claramente separada, y por la imagen institucional del Lupanar y el rufián que ofrece la comedia latina. La mayoría de las «prostitutas» de Pompeya probablemente fueran las camareras o las taberneras (o de hecho las floristas, o las porqueras, o las tejedoras) que en ocasiones se acostarían con los clientes después de cerrar el negocio, unas veces por dinero, unas veces en el propio local, y otras veces no. Dudo bastante que muchas de ellas vistieran realmente la toga (clásico detalle de la mitología elaborada por los miembros de la élite de Roma), que se consideraran prostitutas, o que definieran su lugar de trabajo como burdel, del mismo modo que hoy día tampoco es un burdel una sala de masajes, o un hotel donde, previa reserva, cualquiera puede alquilar una habitación por horas. En otras palabras, la búsqueda del Lupanar en Pompeya comporta una categoría equivocada. El sexo a cambio de dinero estaba tan repartido por la ciudad como la comida, la bebida o la vivienda.

Excepto en un caso: un edificio situado a unos cinco minutos a pie del Foro, hacia el este, justo detrás de las Termas Estabianas, en el que se dan los criterios más estrictos establecidos para llevar a cabo semejante identificación. Tiene cinco pequeños cubículos, cada uno de ellos provisto de una cama empotrada y una serie de pinturas de contenido erótico explícito que muestran parejas haciendo el amor en varias posturas distintas (fig. 82). Contiene además casi ciento cincuenta grafitos. Entre ellos bastantes del tipo «Aquí follé yo» (aunque no todos son de ese estilo: al menos una persona sintió el impulso de garabatear una cita de Virgilio). Se trata de un lugar más bien oscuro y lóbrego. Situado en una esquina, tiene una puerta que da a dos calles (plano 17). La que en la actualidad es la entrada principal según el sistema de una sola dirección del tráfico ideado para hacer frente a la multitud de turistas, probablemente fuera también la puerta principal en la Antigüedad. Si se entra por ahí en la casa, se llegará a un amplio pasillo con tres cubículos a la derecha y dos a la izquierda. Al fondo del pasillo, un tabique de ladrillo impide ver lo que hay detrás. Y lo que hay detrás no es ni más ni menos que una letrina: así, pues, alguien se tomó claramente la molestia de asegurar la privacidad de los usuarios del

retrete, o, alternativamente, de que los clientes que entraran en el local no se encontraran con la visión de otro cliente sentado en la letrina.



FIGURA 82. Esta imagen de una pareja haciendo el amor procedente del Lupanar se sitúa en un ambiente más lujoso del que, al parecer, ofrecía el propio burdel. La cama está cómodamente equipada con un grueso almohadón. Al lado de la cama, a la izquierda, hay una lámpara de pie, indicio de que debemos imaginar que la escena se desarrolla en plena noche.



PLANO 17. El Lupanar. No hay nada lujoso en él. El burdel era pequeño y estrecho. Aparte de la letrina, no había más que cinco diminutos cubículos que daban directamente al vestíbulo. No está tan claro dónde se pagaba, como tampoco sabemos el uso que se daba al piso de arriba. ¿Era un piso de alquiler aparte? ¿O era la vivienda del rufián y de las muchachas?

Las paredes están en su mayoría pintadas de blanco, en lo que probablemente fuera una obra de redecoración relativamente reciente llevada a cabo poco antes de la erupción (en el estuco se ha encontrado la impronta de una moneda de 72 d. C.). Dentro de los cubículos, bastante por encima del nivel de la entrada, se encuentran las pinturas eróticas, que muestran a unos hombres haciendo el amor con mujeres por detrás, debajo de ellas, encima de ellas, etc. Hay dos variantes significativas. Una de las pinturas representa a un hombre no con uno, sino con dos grandes

miembros en erección (presumiblemente según el principio que afirma «dos mejor que uno»); otra muestra a un hombre en una cama y a una mujer de pie a su lado, no haciendo el amor, sino contemplando una especie de tabla, que quizá representa, en una graciosa autorreferencia, una pintura erótica.

Los cubículos son muy pequeños, provistos de unos lechos de fábrica bastante cortos, que (es de suponer) estarían cubiertos con almohadones y colchas, o al menos con algo más blando que la dura piedra. Actualmente no queda indicio alguno de cómo se cerraban los cubículos, pero ello quizá sea solo consecuencia de las toscas técnicas de excavación empleadas en la década de 1860. Si la vista de la letrina había sido vedada de un modo tan expeditivo mediante la interposición de un tabique, cuesta trabajo imaginar que no hubiera al menos una cortina que impidiera la visión del interior de los cubículos. La mayoría de los grafitos, aunque no todos, se encuentran dentro de los propios cubículos, y gracias a ellos tenemos alguna pista sobre quiénes eran los que utilizaban el Lupanar y cómo lo hacían.

Los hombres que acudían a aquel sitio no tenían miedo alguno de dejar su nombre escrito en la pared. Por lo que sabemos, entre esos nombres no hay ninguno que pertenezca a personajes conocidos de la élite pompeyana. Como ya hemos comentado, las prostitutas probablemente estuvieran reservadas a aquellos que no tenían fácil acceso a los servicios sexuales de su propia servidumbre. El único individuo que especifica claramente su oficio es un «vendedor de ungüentos». De hecho, esta colección de grafitos es una de las mejores pruebas que tenemos de que podía darse cierto dominio de la lectura y la escritura entre los habitantes relativamente humildes de Pompeya. La mayoría de ellos firma con su nombre sin más: «Floro», «Félix estuvo con Fortunata» o «Fósforo estuvo aquí follando». Pero ocasionalmente parece que los clientes iban al Lupanar en grupo como quien hace una excursión: «Hérmero estuvo aquí follando, junto con Filetero y Cafiso». Es posible que se trate de un caso de sexo en grupo, pero es más probable que estemos ante una salida nocturna de unos jovencuelos.

Más difícil resulta situar a las propias prostitutas. Entre los nombres que aparecen en las paredes hay varios de origen griego u oriental (incluida, curiosamente, una «Mínale» [p. 269]), hecho que a menudo indicaría la condición servil del personaje. Pero tal vez sean nombres «profesionales»,

adoptados para el trabajo, y por lo tanto no nos dicen nada acerca de los verdaderos orígenes de las chicas en cuestión. No existen pruebas claras de prostitutas, aunque en los grafitos hay ciertas referencias a prácticas sexuales (como la sodomía; en latín *paedicare* suele hacer alusión a hombres) que no excluirían en absoluto la posibilidad de que trabajaran de esa forma tanto hombres como mujeres. Cuando hay algún indicio de precios, suelen estar por encima de los «dos ases» que a menudo encontramos en las paredes de las tabernas. Un hombre, por ejemplo, afirma que había «echado un buen polvo por un denario [es decir, dieciséis ases]». Esto tal vez signifique que un servicio adicional de sexo con una camarera salía más barato que ir al Lupanar. Podría ser un indicador más de que el estribillo de los «dos ases» era más un insulto convencional que un precio real.

La distribución de los grafitos dentro del edificio quizá nos proporcione aún más datos. Un estudio reciente ha señalado que los dos primeros cubículos, los que están situados más cerca de la puerta principal, contienen entre los dos casi tres cuartas partes de la totalidad de los grafitos. ¿Por qué? Posiblemente porque eran utilizados no solo para el sexo propiamente dicho, sino como salas de espera, de modo que los clientes habrían tenido tiempo de garabatear en el yeso de las paredes sus pensamientos y sus palabras de jactancia. Lo más probable y lo más sencillo también es que los cubículos que estaban más cerca de la calle fueran los que más se utilizaban. Los clientes entraban y aprovechaban el primer «hueco» que pillaban.

Solo podemos conjeturar cómo estaba organizado el Lupanar. ¿Eran las chicas que trabajaban en él esclavas cuyo propietario era el rufián que llevaba un negocio bien organizado? ¿O la cosa se desarrollaba de un modo mucho más informal? ¿Era más bien un trabajo por cuenta propia? Un factor relevante es la existencia de un piso superior al que se accedía por una entrada independiente desde una calle lateral. Había en él cinco habitaciones, una considerablemente mayor que las otras, unidas por un balcón que hacía de pasillo. No hay en ellas camas fijas, ni pinturas eróticas ni se conservan grafitos de ningún tipo (aunque en general la decoración que queda de esta parte de la casa es mucho menor). No hay nada que

demuestre lo que sucedía en esta planta. Puede que hubiera más prostitución. O quizá fuera la vivienda de las chicas (y en tal caso, siempre según esta hipótesis, el rufián habría ocupado la estancia más grande). O, por el contrario, acaso no tuviera nada que ver directamente con el burdel, sino que fuera un piso de alquiler independiente (dirección: «Encima del Lupanar»). En tal caso, las chicas que trabajaran en el burdel no solo habían desarrollado su trabajo en los pequeños cubículos, sino que también habrían vivido y dormido en ellos.

Francamente hablando, se trata de un lugar bastante siniestro. Y no lo mejora la corriente de turistas que —desde que fue restaurado hace unos cuantos años— actualmente hacen cola para visitarlo. Por lo general solo ofrece al turista un placer muy breve. Se ha calculado que su visita dura por término medio unos tres minutos. Mientras tanto, los guías locales hacen todo lo que pueden por convertirlo en un sitio atractivo, contando anécdotas no del todo exactas acerca de los singulares encuentros que en otro tiempo tenían lugar en él. Alguien les ha oído contar la siguiente historia: «Las pinturas tienen una finalidad práctica. Las prostitutas no sabían hablar latín, ¿saben ustedes?, así que los clientes mostraban una imagen antes de entrar para que las chicas entendieran qué era lo que deseaban».

UN BUEN BAÑO

Una lápida funeraria encontrada en Roma, erigida en el siglo I d. C. en memoria de un liberto, Tiberio Claudio Secundo, por su compañera, Mérope, incluye la siguiente observación maliciosa:

«El vino, el amor [i. e., el sexo] y los baños corrompen nuestros cuerpos, pero nuestra vida está hecha de vino, amor y baños». A decir verdad Tiberio Claudio Secundo no había salido mal librado, pues había vivido cincuenta y dos años. Pero el sarcástico sentimiento proclamado en la inscripción era casi con toda seguridad una máxima popular en Roma.

Una versión del mismo tenor aparece, por ejemplo, en la lejana Turquía: «Los baños, el vino y el amor hacen que la hora fatídica llegue antes».

Hasta ahora nos hemos fijado a lo largo del presente capítulo en cómo eran el vino y el sexo en la antigua Pompeya. ¿Pero qué decir de las instalaciones balnearias, de esos tres grandes complejos de baños públicos (llamados actualmente por su emplazamiento Termas Estabianas, Termas del Foro y Termas Centrales), y de los diversos establecimientos comerciales más pequeños de propiedad privada, dedicados a realizar un servicio público o semipúblico?

Las termas romanas eran sinónimo de cultura romana: allá donde iban los romanos, llevaban consigo sus baños. El baño en este sentido no era simplemente un método de lavar el cuerpo, aunque la higiene era en parte su finalidad. Suponía toda una variedad de actividades distintas (para nosotros): sudar, hacer ejercicio, tomar baños de vapor, nadar, jugar a la pelota, tomar baños de sol, y el «rascado» y restregado de la piel. Un baño turco al que podían añadirse todo tipo de extras opcionales, desde servicio de barbería hasta —en las versiones metropolitanas más suntuosas— biblioteca. Los complejos balnearios destinados a albergar estas actividades son algunas de las obras arquitectónicas más grandiosas, elaboradas y refinadas que existen en el mundo romano. En Pompeya, las tres termas principales juntas ocupan un espacio mayor que el del propio Foro, aunque quedan en nada si las comparamos con las gigantescas proporciones de las de la capital. Las Termas del Foro de Pompeya en su totalidad cabrían fácilmente en la piscina de las Termas de Caracalla de Roma, construidas en el siglo III d. C.

Las termas eran a un tiempo un elemento de igualación social y uno de esos lugares en los que las desigualdades de la sociedad romana se manifestaban de manera más ostentosa. Todo el mundo, menos los más pobres, acudía a las termas, incluso algunos esclavos, aunque no lo hicieran más que formando parte del séquito de sus amos. Los más ricos tenían sus propios baños privados en su domicilio, como ocurría en la suntuosa Casa del Menandro en Pompeya. Pero, por regla general, los más acaudalados compartían sus baños con los menos afortunados. En otras palabras, a

diferencia de lo que ocurría a la hora de comer, los ricos iban a bañarse fuera.

Por un lado, las convenciones del baño ponían a todo el mundo al mismo nivel. Al bañarse desnudos o casi desnudos (hay pruebas de las dos cosas), los pobres no eran en principio distintos de los ricos, aunque estos posiblemente estuvieran más sanos y dotados de un físico mejor. Las termas eran la sociedad romana exhibiéndose ante sí misma, sin ninguno de los marcadores habituales de categoría política, económica o social: los laticlavos (togas con franjas), las sandalias «senatoriales» especiales, etc. Como ha dicho un historiador moderno, eran «un agujero en la capa de ozono de la jerarquía social».

Por otra parte, las anécdotas que cuentan los autores latinos acerca de las termas y los que acudían a ellas hablan una y otra vez de rivalidad, envidia, ansiedad, diferenciaciones sociales y ostentación. Era en parte una cuestión de belleza del cuerpo tanto para hombres como para mujeres. Según un biógrafo antiguo, la madre del emperador Augusto decidió no volver nunca más a las termas tras descubrir que había aparecido en su cuerpo una mancha de aspecto desagradable cuando estaba embarazada (en realidad se trataba de un signo del origen divino de su hijo). Y el poeta Marcial escribió un agudo epigrama acerca de un hombre que se reía de los que tenían hernias, presumiblemente en los baños públicos, hasta que un día, al ir a bañarse, se dio cuenta que él también tenía una.

Pero era también una cuestión de exhibición (y de retraimiento) de la jerarquía. En el siglo II a. C. se produjo un famoso incidente en el que se vio envuelta la esposa de un cónsul que, durante un viaje por Italia, decidió que quería utilizar los baños de los hombres en una ciudad situada no lejos de Pompeya (las instalaciones de los hombres debían de estar mejor equipadas que las de las mujeres). Pues bien, no solo hizo que echaran a los hombres, sino que su marido mandó azotar al cuestor electo de la localidad por no hacerlos salir con suficiente rapidez y no tener los baños lo bastante limpios.

Una curiosa variación sobre este tema, con un final más feliz, tiene que ver con el emperador Adriano. Se cuenta que en una ocasión, durante una visita a unas termas (pues incluso los emperadores podían bañarse en

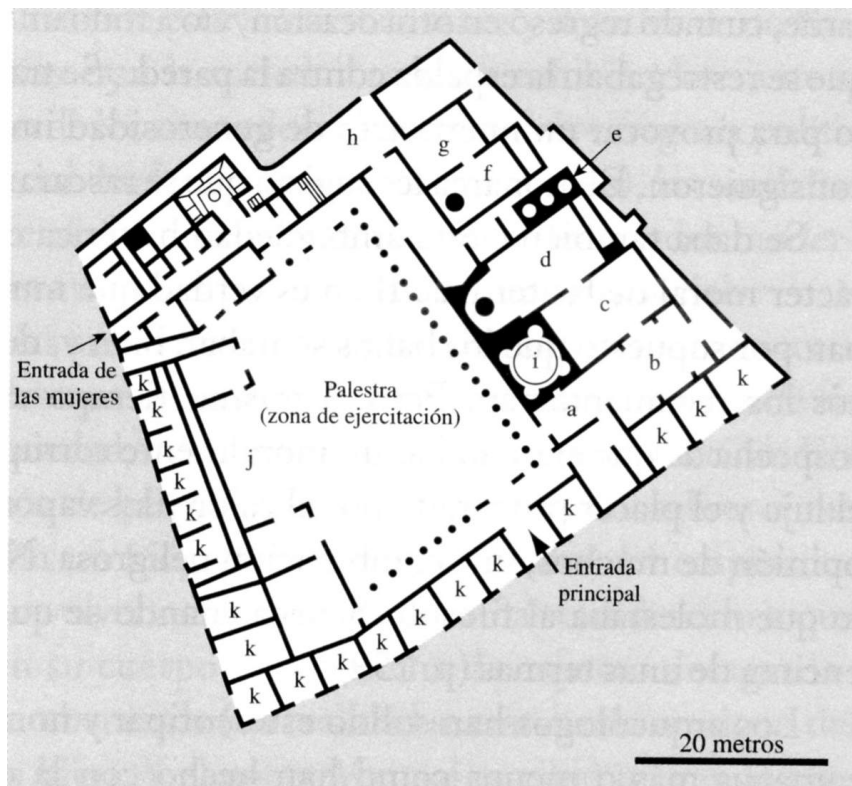
público, o hacer ver que lo hacían de vez en cuando), vio a un soldado retirado que se restregaba la espalda contra la pared. Cuando le preguntó por qué lo hacía, el hombre contestó que no podía permitirse el lujo de tener un esclavo que le rascara. Pues bien, Adriano le regaló unos esclavos y el coste de su manutención. Más tarde, cuando regresó en otra ocasión, vio a todo un grupo de hombres que se restregaban la espalda contra la pared. ¿Se trataba de un pretexto para provocar un nuevo acto de generosidad imperial? Pues no lo consiguieron. El monarca les sugirió que se rascaran unos a otros.

Se daba también cierta ambigüedad histórica con respecto al carácter moral de las termas. Bien es verdad que muchos romanos daban por supuesto que los baños sentaban bien y, de hecho, los médicos los recomendaban. Pero al mismo tiempo estaba la profunda sospecha de que eran un hábito moralmente corruptor. La desnudez, el lujo y el placer procurado por el calor y los vapores constituían, en opinión de muchos, una combinación peligrosa. No era solo el ruido lo que molestaba al filósofo Séneca cuando se quejaba de que vivía encima de unas termas (p. 159).

Los arqueólogos han solido estereotipar y normalizar las termas romanas más o menos como han hecho con la casa romana. Hay toda una serie de nombres latinos o medio latinos que se aplican a las diversas partes del ciclo de salas calientes y frías de los baños: frigidarium (sala fría), tepidarium (sala templada), caldarium (sala caliente), laconicum (sala de sudor por calor seco), apodyterium (vestuario), etc. Estos términos eran usados de vez en cuando por los propios romanos —de hecho, una inscripción encontrada en las Termas Estabianas habla de la existencia de un laconicum y un destrictarium (sala para restregarse la piel)—, pero no eran las palabras cotidianas típicas que dan a entender los planos de la ciudad y las guías modernas. Dudo bastante que muchos romanos dijeran en la práctica: «Nos vemos en el tepidarium».

Tampoco se daba el tipo de plan fijo para las termas que estos altisonantes términos latinos nos inducen a pensar. Los arqueólogos son casi siempre demasiado aficionados a sistematizar las costumbres romanas. Aunque los especialistas en termas nos dicen a menudo que el principio del sistema romano de baños consistía en pasar progresivamente de las salas

frías a las calientes, antes de dar marcha atrás y volver al principio para acabar con un chapuzón en agua fría, no hay testimonios firmes de que esa fuera la realidad. Habría sido posible seguir itinerarios de todo tipo (y de hecho hay expertos que sostienen la tesis contraria, y aseguran que iba pasándose del calor al frío). Tampoco hay razón alguna para suponer que una visita a las termas exigiera, como mínimo, un par de horas y que las sesiones reservadas a los hombres fueran siempre por la tarde. La práctica era casi con toda seguridad más variada, y el procedimiento mucho más «heterogéneo y al gusto de cada uno» de lo que pretende hacernos creer el deseo moderno de imponer reglas y normas.



PLANO 18. Las Termas Estabianas.

La variedad de oportunidades y entretenimientos que ofrecía un complejo de baños relativamente grande quedará más clara si echamos un vistazo a las Termas Estabianas de Pompeya (plano 18).

Las Termas Estabianas eran uno de los tres grandes establecimientos de baños públicos que había en el centro de la ciudad, y, como tantos otros edificios, estaban siendo reparadas en el momento de la erupción, de modo que solo la zona reservada a las mujeres se encontraba en pleno funcionamiento. De hecho en 79 debía de haber bastantes aperturas en los espacios dedicados a los baños en Pompeya. De los establecimientos públicos, solo las Termas del Foro funcionaban a pleno rendimiento. Estaba construyéndose un complejo completamente nuevo (las Termas Centrales) dotado de las instalaciones más modernas, pero las obras no habían concluido del todo. Ni siquiera el funcionamiento de los establecimientos comerciales privados, que solían ser más pequeños que los administrados por el municipio y que habrían tenido una clientela más selecta, era perfecto. Unos, por ejemplo, llevaban en ruinas muchos años (quizá fueran un fracaso comercial), y las llamadas Termas del Sarno, en el piso bajo de un edificio de apartamentos (véanse pp. 158-159) estaban siendo restauradas. Las de la Villa de Julia Félix, «unos elegantes baños para clientes de prestigio», como dice un anuncio de alquiler (p. 160), eran de las pocas que prestaban servicio (y presumiblemente, teniendo en cuenta que con mucha probabilidad habría una gran demanda, serían una verdadera máquina de hacer dinero).

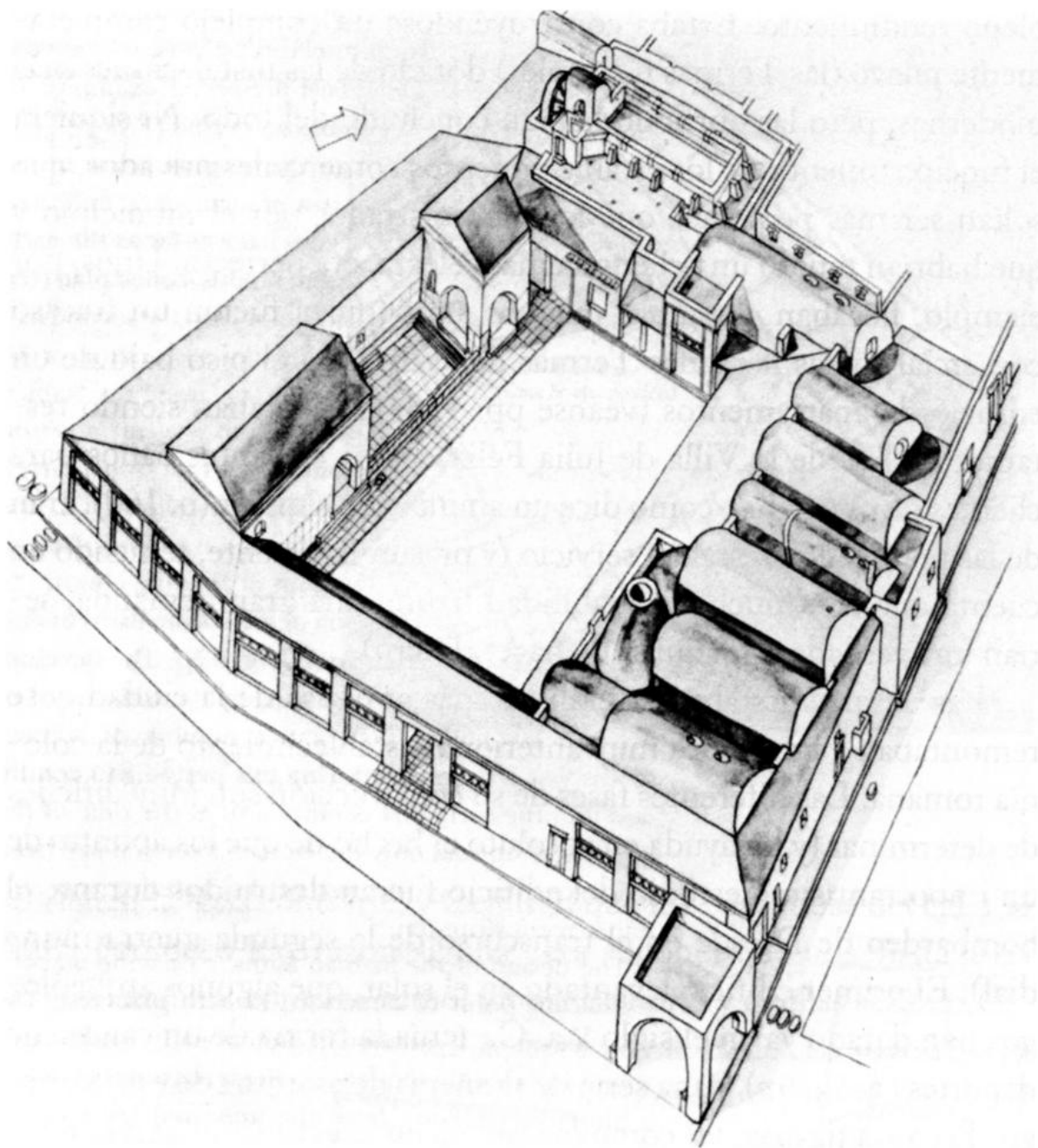


FIGURA 83. Las Termas Estabianas. El centro de esta restauración corresponde a la zona de ejercitación al aire libre. A la derecha se ven las salas abovedadas que forman los baños de los hombres y de las mujeres. La Via dell'Abbondanza pasaba por la fachada del complejo (abajo a la izquierda), y podemos ver en ella el gran arco asociado con la familia de Marco Holconio Rufo.

Las Termas Estabianas eran las más antiguas de la ciudad, y se remontaban a una época muy anterior al establecimiento de la colonia romana. Las diferentes fases de su construcción son muy difíciles de

determinar (y no ayuda en absoluto el hecho de que los apuntes de un importantísimo estudio del edificio fueran destruidos durante el bombardeo de Dresde en el transcurso de la segunda guerra mundial). El primer edificio levantado en el solar, que algunos arqueólogos han datado ya en el siglo v a. C., tenía la forma de un campo de deportes (palaestra) y una serie de «bañeras de asiento» de estilo griego. Pero las termas, tal como las vemos en la actualidad, eran el resultado de una gran remodelación efectuada a mediados del siglo II, con una serie de mejoras e innovaciones que siguieron llevándose a cabo hasta el final mismo de la vida de la ciudad, incluido el aprovisionamiento de agua directamente del acueducto, y no del pozo de época anterior (fig. 83). Suponemos que eran de propiedad y administración pública, no solo por su tamaño (resulta difícil imaginar que un complejo de estas dimensiones fuera una empresa privada), sino también gracias a las inscripciones que hacen referencia a la inversión de dinero público: el reloj de sol, con su texto en osco, que recuerda que fue erigido con la recaudación de las multas; y la construcción del *laconicum* y del *destrictarium* por unos *duoviri* del siglo I a. C., «con el dinero», como reza la inscripción, «que estaban obligados legalmente a gastar en juegos o en un monumento».

La entrada principal daba a la *Via dell'Abbondanza*, muy cerca del lugar en el que se encontraba la estatua de Marco Holconio Rufo, donde se ensancha la calle para formar una pequeña plaza. Había una hilera de tiendas que daba directamente a la calle, pero una vez traspasado el vestíbulo se llegaba a un gran patio porticado, que era la zona destinada a hacer ejercicio (y a sentarse). En un lugar debía de producirse el pago. Pues mientras que algunos baños públicos no cobraban, otros aplicaban un pequeño canon. No sabemos a cuál de los dos tipos pertenecían estas termas, pero el mejor sitio para cobrar el billete habría sido a la entrada de los baños principales en (a).

La disposición de las salas de baño propiamente dichas es de lo más práctico. En las Termas Estabianas el calor lo proporcionaba una sola caldera alimentada por medio de leña, que estaba conectada con el sistema de calefacción por debajo del pavimento o «hipocausto». Este es el ejemplo más antiguo de este sistema que se conserva en todo el mundo romano

(probablemente fue inventado en Campania), y constituía un modo mucho más potente de caldear las habitaciones que el anterior sistema de braseros, todavía en uso en las Termas del Foro (fig. 84). El principio básico era que el pavimento de las habitaciones que debían calentarse estaba levantado sobre unos pequeños pilares de ladrillo, creando así una cámara de aire por debajo del suelo. Dicha cámara se calentaba gracias al calor del fuego y cuanto más cerca estuviera una estancia de la caldera, más caldeada estaría. El sistema del que estaban dotadas las Termas Estabianas permitía que se caldearan dos grupos de habitaciones cada uno a un lado de la caldera: dos salas muy calientes, una grande (d) y otra más pequeña (f), y dos salas templadas, una grande (c) y otra más pequeña (g).



FIGURA 84. Brasero de bronce procedente de las Termas del Foro, con el juego de palabras visual característico de Pompeya. Fue regalado a las Termas por un individuo llamado Marco Nigidio Vácula. «Vácula» significa «vaquilla», y por eso puso una vaquilla como emblema de esta manifestación del arte de la metalurgia.

¿Por qué dos grupos? El conjunto más pequeño estaba destinado a las mujeres, cuyos baños estaban separados aquí de los de los hombres. Las mujeres no utilizaban la grandiosa entrada principal de la Via dell'Abbondanza, sino que accedían al edificio por una calle lateral a través de una puerta que, según dicen, llevaba pintado un letrero que rezaba: «Mujeres» (visible poco después de que se llevaran a cabo las primeras excavaciones, aunque hoy día resulta totalmente ilegible). En vez de salir a un espacioso patio al aire libre, las mujeres tenían que recorrer un largo y estrecho pasillo antes de llegar a un punto en el que quizá pagaran por dejar la ropa (h) y entrar en el pequeño conjunto de salas a ellas destinadas. Esta misma era la distribución existente en las Termas del Foro, donde había una segunda serie de salas de baño menos elaboradas para las mujeres. En las

Termas Centrales, no estaba prevista la existencia de salas separadas: o bien habría estado prohibida la entrada de las mujeres, o bien estas habrían podido usarlas solo en sesiones distintas de las de los hombres, o el establecimiento habría permitido lo que constituía el gran escándalo de los moralistas antiguos: los baños mixtos.

Los hombres que visitaran las Termas Estabianas habrían tenido mucho donde elegir. Dejaban la ropa en el vestuario (b) una sala bellamente estucada en la que todavía se conservan los distintos nichos para las pertenencias de los bañistas (fig. 85). Cabe suponer que el establecimiento dispondría entre su personal de un guardián encargado de este servicio, pero los escritores latinos cuentan muchas anécdotas acerca de los pequeños hurtos que se cometían en las termas.

Probablemente resultara conveniente dejar los objetos de valor en casa. A continuación los clientes seguramente salían al exterior a practicar toda clase de juegos y ejercicios. Había una piscina (j) y, si el descubrimiento de un par de bolas de piedra tiene alguna significación, quizá un lugar en el que se podía jugar a algún tipo de bochas. La tarea de untar el cuerpo de aceite y de rascar la piel engrasada, actos que acompañaban tradicionalmente la práctica del ejercicio físico en el mundo romano, quizá fuera realizada por los esclavos del cliente (que los llevaría consigo precisamente con ese propósito), o, siguiendo el consejo de Adriano, los propios bañistas se ayudarían unos a otros. Pero quizá hubiera también personal de las termas dedicado a esta tarea, aunque no sabemos dónde estaba la «sala de rascado» construida por los duoviri. Dentro de las termas propiamente dichas, había la posibilidad de darse baños de vapor, sentarse en las pequeñas piscinas (bastante parecidas a los modernos *jacuzzi*), o darse un chapuzón en la piscina de agua fría (i) que, según se piensa, fue una adaptación posterior del antiguo *laconicum*.

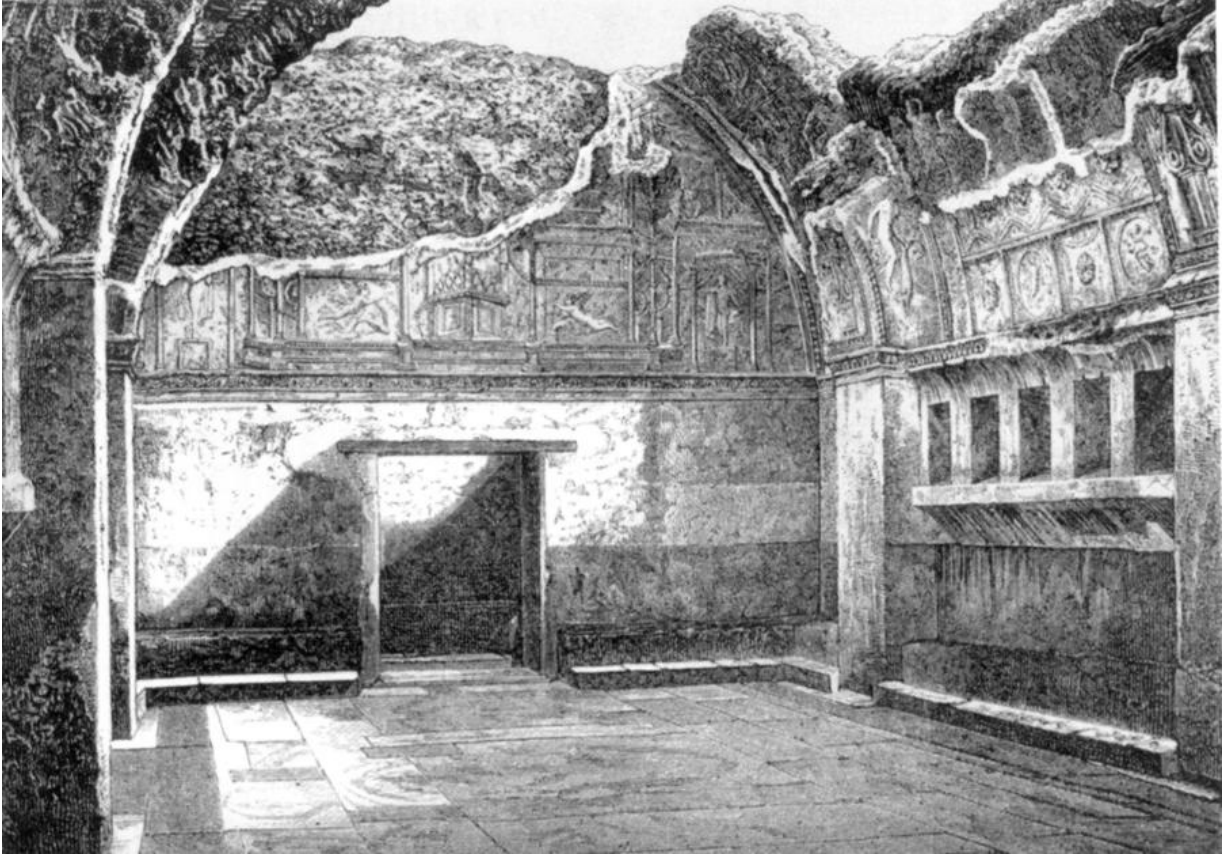


FIGURA 85. El vestuario de los hombres de las Termas Estabianas, antes de su restauración. Puede verse claramente el techo de estuco y, a la derecha, las «taquillas» para dejar la ropa.

Para los que vivían en casas pequeñas y oscuras, o se las arreglaban de cualquier manera encima de su tienda o de su taller, estas termas debían de ser un verdadero Palacio del Pueblo (lámina 16). No solo eran maravillosamente espaciosas y disponían de todos los placeres que acompañan la natación y las zambullidas, o cualquier otro ejercicio físico que se le ocurriera a uno, sino que su decoración era muy suntuosa. Las bóvedas de cañón de la sala de baños estaban pintadas con un rico colorido, mientras que el sol penetraba en toda la estancia de manera espectacular a través de lucernarios. Donde no llegaba el sol, las habitaciones estaban brillantemente iluminadas por medio de una auténtica batería de lámparas. En un pasillo de las Termas del Foro se encontró un almacén con quinientas lámparas.

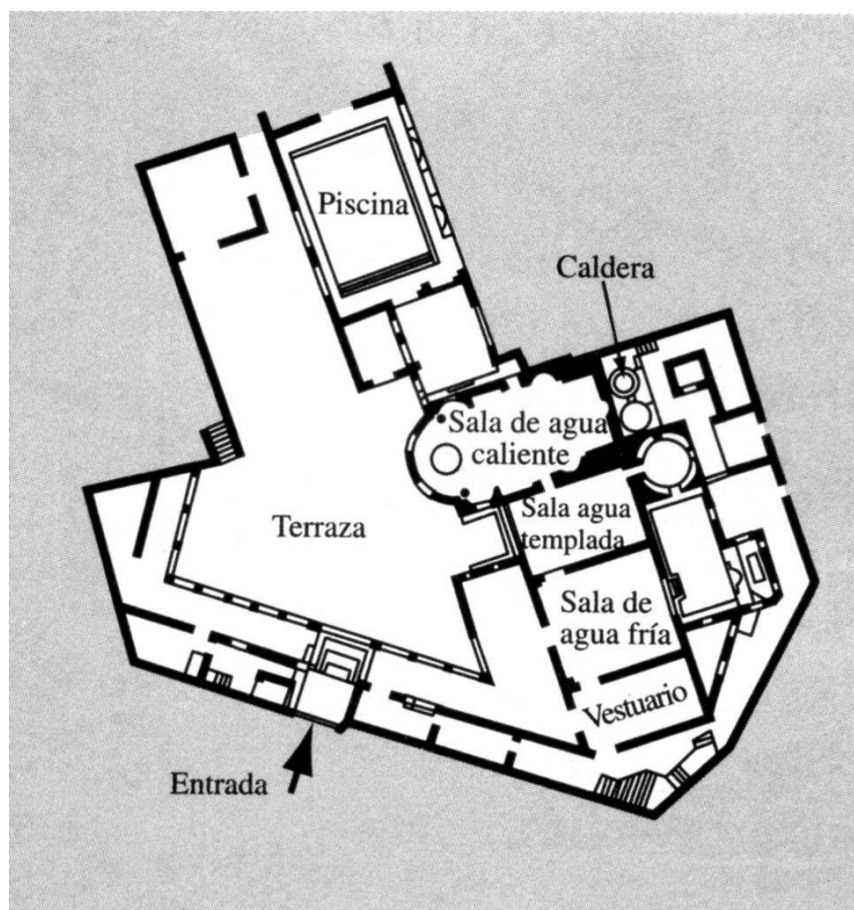
No es solo el visitante moderno el que se ve obligado a pensar hasta qué punto era higiénico todo aquello. No había cloración de las piscinas para

mitigar los efectos de la orina y otros detritos corporales menos estériles. Y el agua de las distintas piscinas tampoco se cambiaba constante y rápidamente, aunque a veces hubo intentos de introducir en ellas un flujo ininterrumpido de agua nueva, que habría contribuido hasta cierto punto a diluir la porquería. En los *jacuzzi* de la sala de baños calientes debía de haber una masa efervescente de bacterias (como en muchos balnearios europeos del siglo XVIII). Marcial se burla hablando de las heces que acababan flotando en ellos, y el médico romano Celso ofrece una serie de consejos sensatos y dice que no debe irse a las termas cuando se tiene una herida reciente («por lo general acaba en gangrena»). En otras palabras, puede que las termas fueran un lugar asombroso, lleno de hermosura y de placeres para el bañista pompeyano de condición humilde. Pero también habrían podido acabar con su vida.

No es de extrañar, dada la desnudez y la posible mezcla de hombres y mujeres (al menos en la imaginación de los romanos), que las termas estuvieran asociadas con el sexo. Lo mismo que las tabernas, se ha pensado que algunas eran burdeles disfrazados bajo otro nombre, y que por ellas pululaban las prostitutas en busca de clientes. El problema preocupó también a los juristas y jurisconsultos romanos. A la hora de determinar a quién debía aplicarse el castigo legal de infamia por su participación en actividades relacionadas con la prostitución, un autor cita una práctica conocida en «algunas provincias» (o sea, en otras palabras, no en Italia), en donde, para guardar la ropa de los bañistas, el gerente de los baños tenía esclavos o esclavas que, aparte de ese, ofrecían muchos otros servicios. Los jurisconsultos romanos se preguntaban, en teoría, si el gerente de esas termas debía ser considerado un rufián.

En Pompeya nos encontramos cara a cara con esta cuestión, en la práctica, en unos baños situados justo extramuros de la ciudad, cerca de la Puerta Marina, y llamados en la actualidad Termas Suburbanas. Excavadas en los años ochenta, estas termas eran una empresa comercial privada, situada en los bajos de un edificio que tenía en el piso superior viviendas y locales de otro tipo. Sus dimensiones eran muy inferiores a las de los establecimientos balnearios públicos del centro de la ciudad y no hay el menor indicio de que tuvieran una sección destinada a las mujeres; su

principal atractivo, en cualquier caso, debía de residir en las maravillosas vistas que tenía al mar, de las cuales podían disfrutar los clientes desde un espacioso solárium (esta terraza no era desde luego el lugar destinado a hacer ejercicio). Construidas a comienzos del siglo I d. C., también estaban en proceso de restauración en el momento de la erupción.



PLANO 19. Las Termas Suburbanas. Este pequeño complejo de baños comerciales de propiedad privada estaba organizado alrededor de una gran terraza central con vistas al mar. Las famosas pinturas eróticas proceden del vestuario.

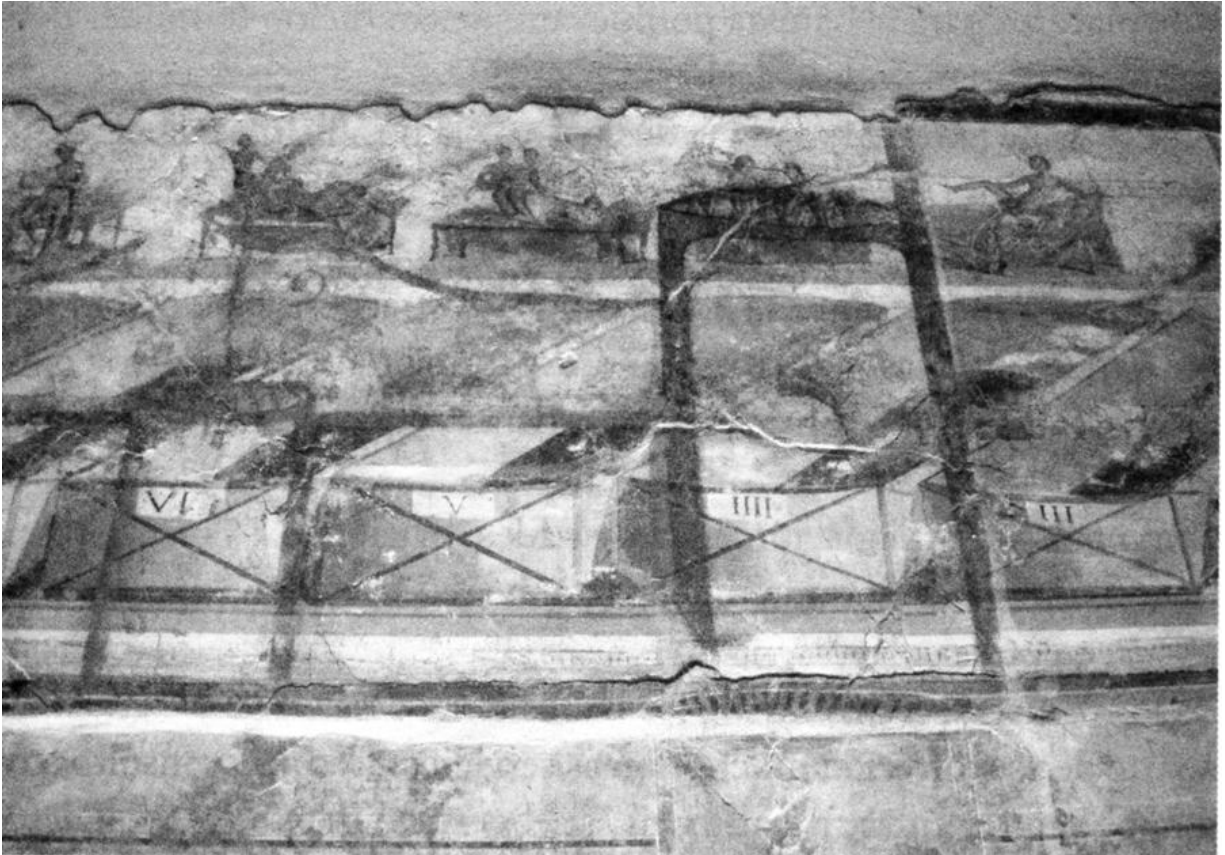


FIGURA 86. El vestuario de las Termas Suburbanas. Los detalles del diseño quizá resulten en la actualidad difíciles de entender, pero en el friso inferior aparecen representadas unas cajas numeradas, en perspectiva (aquí vemos de la III a la VI). Encima de cada una hay una escena amatoria.

Lo que las ha hecho famosas en nuestros tiempos es el vestuario. En la parte superior de la pared pueden verse todavía ocho escenas de atléticas actividades sexuales, en su mayoría parejas (una quizá esté formada por dos

mujeres) disfrutando del sexo, pero también hay un trío y un cuarteto (fig. 86). Las pinturas se han conservado sólo en una de las paredes, pero originalmente debían de decorar otras dos, presentando tal vez veinticuatro variedades distintas de posturas para practicar el sexo. Debajo de las escenas eróticas encontramos otras pinturas que representan unas cajas o cestas de madera, todas ellas debidamente numeradas (todavía pueden leerse los números I-XVI). ¿Por qué esas pinturas de contenido sexual y por qué se combinan con las de las cajas numeradas?

La respuesta más sencilla es que aquella habitación era el vestuario. A diferencia de su equivalente de las Termas Estabianas, no disponía de nichos empotrados para guardar la ropa, sino que aún son visibles las huellas de un estante que recorría toda la habitación por debajo de las pinturas, y en el cual habría habido unas cajas o cestas individuales. Las pinturas situadas encima servirían para numerar las distintas cestas y para proporcionar al cliente un divertido recordatorio del sitio en el que había dejado sus pertenencias: «Número VI; o sea la del trío». Otros han querido llevar más lejos su interpretación y sugieren que las pinturas actuaban como anuncio publicitario del burdel instalado en el piso superior, o incluso como menú de las opciones que estaban a la venta («Media hora del número VII, por favor»). Quizá se trate también de un caso (como el que se daba «en algunas provincias») en el que las esclavas del vestuario hacían asimismo las veces de prostitutas. Quizá debemos relacionar con estas pinturas el grafito existente junto a uno de los accesos a la planta de arriba, que al parecer anuncia los servicios de Átice por el (elevado) precio de 16 ases.

En cualquier caso, no lo sabemos. Pero en la historia de estas pinturas hay también un elemento curioso que no queda claro. Aunque en la actualidad podemos ver ocho de ellas en unas condiciones bastante buenas, parece que todas fueron tapadas con pintura en un momento determinado antes de la erupción. La decoración del resto de la estancia se ha dejado intacta: alguien quiso tapar sólo esa parte. ¿Por qué? Una teoría sugiere que se produjo un cambio de gestión de las termas (que ya no tendría participación en el burdel que supuestamente había en el piso de arriba). Pero quizá haya incluso una explicación más simple.

Puede que en ocasiones incluso algunos pompeyanos se hartaran de las pinturas de sexo explícito.

CAPÍTULO VIII

DIVERSIONES Y JUEGOS

UNA TIRADA DE DADOS



A un historiador latino del siglo IV, que no tenía demasiado tiempo que perder con los pobres, aludía con desdén al extraño ruido, semejante a un jadeo, que podía oírse, a altas horas de la noche, en las tabernas de la ciudad de Roma. No tenía nada que ver con las diversiones y juegos sexuales; procedía en realidad de las mesas de juego. Los jugadores estaban tan absortos en los dados que hacían este desagradable ruido, producido por la

vibración de las narices al retener el aliento. Es una de las raras ocasiones en que podemos reconstruir al instante el sonido de la vida de Roma, un sonido que indudablemente se habría escuchado también en las tabernas de Pompeya, donde, a juzgar por las pinturas que veíamos en el capítulo anterior, el juego y los dados eran un acompañamiento esencial de la comida y la bebida.



No sabemos exactamente qué juego estaban jugando los hombres representados en las pinturas. Los juegos de mesa romanos, como los nuestros, tenían varias modalidades y diferentes nombres. Los «Ladronzuelos» o quizá, los «Soldaditos» (latrunculi) era uno de los favoritos y con toda seguridad se jugaba en Pompeya, pues un cartel electoral ofrece a un candidato el apoyo —quizá no deseado— de los «jugadores de latrunculi». Otro al que se hace alusión a menudo en la literatura latina se llamaba los «Doce Escritos» (duodecim scripta). No se conservan libros de reglas de ninguno de estos juegos, por lo que los eruditos han llevado a cabo intentos de todo tipo con el fin de reconstruir estos entretenimientos a partir de referencias casuales. Los latrunculi, por ejemplo, quizá consistieran en intentar bloquear o rodear las fichas del adversario de un modo que recordaría más o menos a nuestro juego de damas. Pero casi todos ellos, como en la actualidad, seguían el mismo principio básico: una tirada de dados permitía al jugador mover su ficha o sus fichas por el tablero o hacia la meta ganadora; la mera suerte de los dados al caer era el elemento fundamental del éxito, pero no cabe duda que podían desplegarse diversos grados de habilidad en el movimiento de las fichas. Es evidente que el emperador Claudio debía de tener la habilidad

suficiente para escribir un libro (por desgracia perdido) sobre el arte del alea, término utilizado habitualmente para designar esos juegos de dados.

La especulación con el resultado era también un elemento trascendental. Los juegos de taberna podían reportar a los jugadores —o hacerles perder— un montón de dinero. Un grafito de Pompeya hace alarde de una victoria particularmente espectacular: «Jugando al alea en Nuceria gané ochocientos cincuenta y cinco denarios y medio; de verdad, no miento». Era una gran suma, equivalente a 3422 sestercios, casi cuatro veces el sueldo anual de un legionario. Los premios casi siempre fueron muy inferiores, como el afortunado ganador de Nuceria da a entender con su insistencia en la verdad de su afirmación. En cualquier caso, nos permite dar un paso más hacia la comprensión del nivel social de la cultura de bares de Pompeya. Puede que aquellos hombres fueran de condición humilde y hasta muy pobres a juicio de la élite de la localidad, pero tenían tiempo y dinero suficiente para gastar. El juego no es —ni era— una ocupación de indigentes.

Las autoridades romanas elaboraron una legislación en contra de los juegos y de las apuestas de este tipo con un entusiasmo que nunca mostraron a la hora de regular la prostitución. Indudablemente sin consecuencia alguna, y utilizando con toda claridad un doble rasero. Pues es evidente que todos estos juegos (como demuestra la pasión del emperador Claudio por ellos) eran jugados por los miembros de todo el espectro social. El juego era un hábito tan característico de los romanos que un teórico excéntrico del siglo I a. C. llegó a sostener que Homero debía de haber sido romano, pues en la Odisea presenta a los pretendientes de Penélope jugando a los dados. En realidad no se conserva ninguna tabla de juegos de Pompeya, aunque se han encontrado algunas en otros lugares del mundo romano. Los pompeyanos probablemente jugaban con tableros de madera. Y se ha suscitado un gran debate sobre si los objetos identificados a veces como cubiletes de dados no son de hecho pequeños vasos. En cambio, se han encontrado por toda la ciudad fichas y dados, incluso en las mansiones más ricas: en la Casa del Menandro, por ejemplo, aparecieron un par de dados preciosos y un puñado de fichas.

Eran los juegos de las tabernas, no los domésticos, los que los romanos querían restringir. ¿Por qué? En parte, sin duda, porque corría el riesgo de

desestabilizar las jerarquías sociales y económicas. Una cultura que clasificaba a sus miembros de un modo tan estricto por la cantidad de riquezas que poseían opondría casi irremediablemente resistencia a la idea de que una mera tirada de dados podía cambiar el estatus de una persona. Visto en estos términos, el hombre que tuvo aquella racha tan buena en Nuceria no solo era un individuo afortunado, sino que constituía una peligrosa quiebra del orden social. Pero una interesante teoría sugerida recientemente dice que todos los problemas que tenía la élite de la sociedad romana con los juegos de taberna tenían que ver también con otras cuestiones más generales de la cultura romana relacionadas con el uso del tiempo libre (*otium*). ¿Cuál era la forma adecuada de ocupar el tiempo libre? ¿Cuál era el momento oportuno para el ocio? ¿Determinadas actividades de ocio eran aptas solo en determinados contextos? ¿Era aceptable el juego dentro de los límites de una casa particular rica, pero no en un bar?

En cualquier caso, al margen de que fueran un pasatiempo digno o indigno, los dados y el juego eran una de las actividades de ocio favoritas de los pompeyanos. Ahora que vamos a examinar otras maneras de utilizar el *otium* —los espectáculos y exhibiciones que, a través de teatros y anfiteatros, han dejado una huella mucho mayor en el repertorio arqueológico que un humilde juego de dados—, conviene recordar que en Pompeya se pasaban (o se perdían) más horas ante un tablero de juegos de las que se pasaban contemplando las actuaciones de actores o gladiadores.

¿FASCINADOS POR LOS ASTROS DE LA ESCENA?

Pompeya era una ciudad teatral. En 79 d. C. tenía dos teatros permanentes de piedra, los dos necesitados, aunque en distinto grado, de reparaciones. Uno se remontaba al siglo II a. C., pero había sido restaurado y ampliado por Marco Holconio Rufo para dar cabida a cerca de cinco mil espectadores (fig. 87). Partes del escenario permanente de ladrillo siguen siendo visibles,

así como los accesorios del telón (en Roma el telón no caía, como en los teatros modernos, sino que era levantado desde el suelo). El otro teatro, situado directamente al lado de este, era más pequeño y suele denominarse Teatro Cubierto. Su aforo era de unas dos mil personas y había sido erigido durante los primeros años de la colonia romana por los mismos hombres que construyeron el Anfiteatro (fig. 69). En la época en la que se construyó el primer teatro de piedra en Roma, en la década de 50 a. C., financiado con los despojos de las guerras de Pompeyo Magno en Oriente, la pequeña ciudad de Pompeya tenía ya dos teatros desde hacía casi dos décadas.

Es más, cuando recorremos las casas más ricas de la ciudad o las galerías de pinturas y mosaicos actualmente conservados en el Museo de Nápoles, nos encontramos una y otra vez ante imágenes de escenarios, dramas y representaciones teatrales. La Casa del Menandro debe su nombre, como hemos visto, al retrato de este célebre comediógrafo griego del siglo IV a. C. que ocupa el nicho central del peristilo, directamente enfrente de la entrada principal de la casa (fig. 44). Menandro aparece sentado con un rollo de papiro en la mano; su nombre está claramente escrito debajo de la silla y en el propio volumen. Enfrente había otra figura similar, en la actualidad apenas visible, que casi con toda seguridad representaba a otro autor dramático. Podría tratarse de Eurípides.



FIGURA 87. Vista del escenario del Teatro Grande... y de los espaciosos asientos reservados a la élite en las primeras filas. El escenario de madera que vemos en esta fotografía fue instalado para la realización de un espectáculo moderno.

Un buen complemento a la efigie de Menandro es la pareja de mosaicos de la Villa de Cicerón, situada extramuros a poca distancia de la ciudad. Hechos con teselas exquisitamente pequeñas, llevan la «firma» del artista que los elaboró: Dioscúrides de Samos. Uno muestra a tres mujeres bebiendo sentadas alrededor de una mesa, y el otro a un grupo de músicos tocando la pandereta, los címbalos y la flauta (lámina 1). Todos los personajes llevan máscaras teatrales (una de las mujeres es una impresionante «vieja bruja»), lo cual demuestra que son escenas no de la vida real, sino de obras dramáticas. Pero ¿de cuáles? Un afortunado hallazgo de mosaicos similares en la isla griega de Lesbos, esta vez provistos afortunadamente de títulos, deja casi perfectamente claro que pretendían representar escenas de dos comedias de Menandro: las mujeres fueron tomadas de la obra *El almuerzo de las mujeres*, y los músicos

probablemente pertenezcan a La poseída por los dioses (obra en la que se utiliza la música para probar si una chica que asegura estar poseída por los dioses lo está realmente). Por otro lado, se ha identificado una escena de una tragedia de Eurípides, Heracles niño, en una pintura de la Casa de Casca Longo. Una vez más, los personajes aparecen portando máscaras, y el mural hace juego con una escena tomada de una comedia no identificada en la que aparece un esclavo asombrosamente barrigón echando una perorata delante de una pareja joven.

También se muestra interés por lo que pasa entre bambalinas. El mosaico que ocupaba el centro del tablinum de la Casa del Poeta Trágico mostraba a unos actores a punto de salir a escena (lámina 17). La función para la que estaban preparándose no era ni una tragedia tradicional ni una comedia, sino un «drama satírico», una especie de pieza burlesca que en el teatro de la Atenas del siglo v a. C. seguía a la representación de una trilogía de tragedias, ofreciendo al público con su argumento ligero el necesario alivio. En esta escena la pareja de la izquierda lleva el característico disfraz de macho cabrío que llevaba el coro en este tipo de espectáculos. (El coro estaba formado por sátiros, mitad hombres, mitad machos cabríos). El resto de los integrantes de la compañía no están todavía listos del todo. El actor del fondo aún se está poniendo el traje (otro disfraz de macho cabrío), el flautista ensaya su melodía, mientras que el director, en el centro, da las últimas instrucciones a su compañía. A sus pies, y sobre la mesa situada en segundo plano, hay unas máscaras que aguardan a ser utilizadas, aunque sirven también como señal para el espectador de la naturaleza teatral de la escena. En efecto, en todo el repertorio de la decoración doméstica pompeyana las máscaras como estas constituyen uno de los elementos más frecuentes, colgadas de esas fantásticas extravagancias arquitectónicas pintadas o flotando en medio de las paredes. Es casi como si el teatro proporcionara un modelo del espectáculo que es en sí la pintura mural pompeyana. La pintura convertía la casa en un teatro.

La gran cuestión consiste en saber cómo relacionamos estas pinturas y mosaicos con los restos que se nos han conservado de los propios teatros. En otras ocasiones hemos visto que la decoración de la casa o de la taberna podía reflejar, de manera idealizada o humorística, las actividades de sus

habitantes y de los espectadores de las pinturas, ya estuvieran bebiendo, cenando, o jugando.

¿Sugieren acaso estas escenas de los clásicos del teatro griego plasmadas en los pavimentos y en las paredes de las casas de Pompeya que los teatros de la ciudad eran los centros en los que se reponían este tipo de obras? Cuando los duoviri patrocinaban representaciones dramáticas como parte de los actos de munificencia para la ciudad que se exigían de ellos, ¿decidían organizar reposiciones de sus obras antiguas favoritas, destinadas más bien a un público selecto, como las de Menandro y Eurípides, en griego o en traducción latina?

Unos pocos especialistas modernos han pensado que así era. Pero la respuesta más sencilla es que tenemos poca información directa y de peso acerca de las obras que se representaba en cualquiera de los dos teatros, y tampoco sabemos con cuánta frecuencia había función en ellos. A diferencia de los combates de gladiadores, de los cuales poseemos casi el equivalente antiguo de nuestros programas, en los teatros no se conservan carteleras ni anuncios pintados de los espectáculos. A la mayoría de los historiadores no les ha convencido la idea de que el drama griego apareciera con frecuencia en escena en los teatros de Pompeya. Al fin y al cabo, no hay ningún ejemplo de este tipo entre las citas literarias garabateadas en las paredes de la ciudad (de hecho, entre ellas no aparece ni una sola cita reconocible de ninguna obra dramática, excepto un solo verso de una tragedia de Séneca). Y muchas de las pinturas y mosaicos que representan dramas clásicos se basaban indudablemente en obras famosas del arte griego y tenían por objeto reflejar de una manera más general y simbólica el mundo cultural de la antigua Grecia y sus símbolos. No eran una referencia directa a las representaciones ejecutadas en la ciudad.

Los candidatos favoritos a aparecer en los escenarios de Pompeya habrían sido habitualmente diversos géneros de origen itálico. A menudo se ha hablado de la «atelana», un tipo de farsa de la que solo se conservan unos pocos fragmentos, pero que se supone que originalmente habría sido invención de los oscos. Actuaban en ella personajes de repertorio como Manduco, el glotón, o Bucón, el jactancioso, y podrían compararse con las Moralidades de la Edad Media. Dentro de este mismo marco están también

otros tipos de comedia latina, como los conservados en las obras de Plauto y Terencio, e incluso espectáculos que no son dramáticos en el sentido que damos hoy día a este término. Según cierta tesis, el Teatro Cubierto no estaba destinado ni mucho menos a las representaciones dramáticas, sino que fue construido como sede de la asamblea de los primeros colonos.

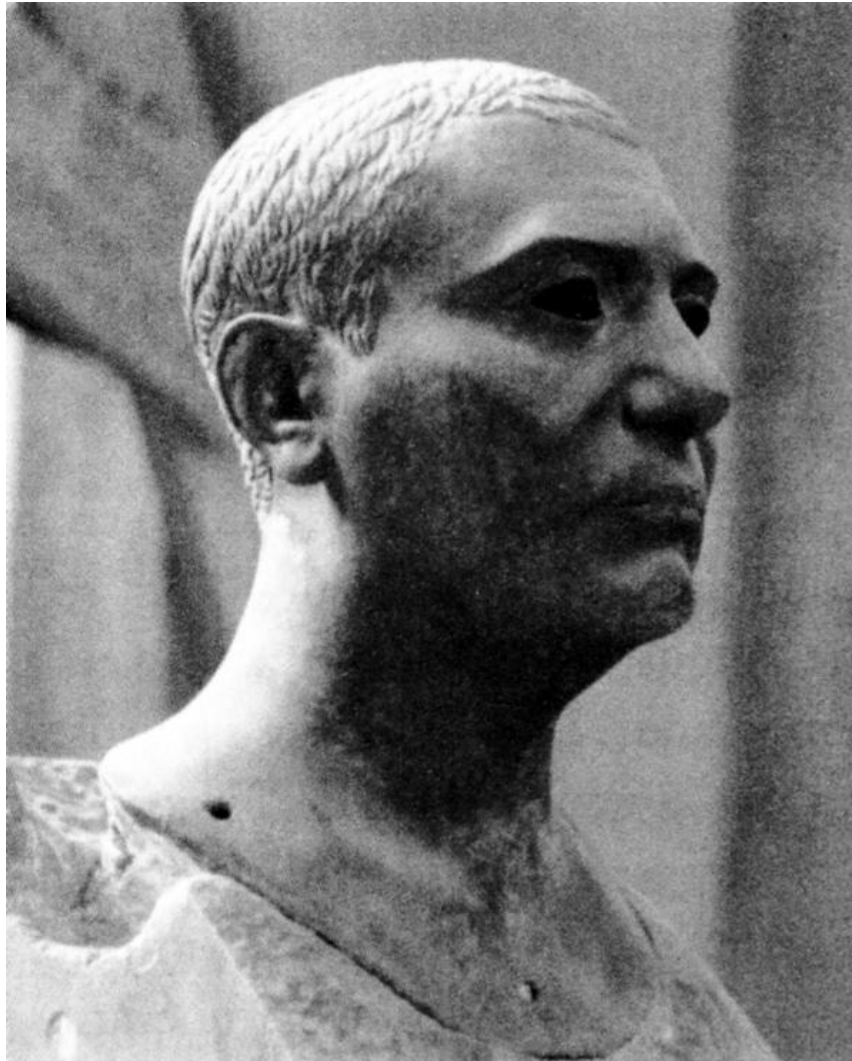


FIGURA 88. ¿Actor y benefactor? Aunque pertenecía a una profesión «vergonzosa» (véase p. 331), vemos aquí uno de los dos retratos de bronce con los que se honró públicamente en Pompeya al actor de mimo Gayo Norbano Sórice. Se conoce otro retrato del mismo personaje encontrado en Nemi, cerca de Roma.

Todas estas teorías son perfectamente posibles, pero nada más que eso. Cierta minuciosa labor detectivesca, sin embargo, nos permite acercarnos

un poco más a los materiales de los que se nutrían principalmente los escenarios de Pompeya. Solo en tiempos recientes los estudiosos han prestado atención a dos géneros teatrales, una vez más perdidos en gran medida, que fueron popularísimos, lo mismo entre los emperadores que entre los pobres, en toda Italia durante más o menos los últimos cien años de vida Pompeya. Se trata del mimo y la pantomima. El mimo adoptaba múltiples formas, y se representaba como espectáculo callejero, en las casas particulares, como entremés o breve intervalo en los teatros, y como espectáculo principal. Comedia de carácter escabroso, con obras como *La boda*, *El batanero* o *Las tejedoras* (quizá, según la teoría propuesta por un estudioso moderno, el equivalente antiguo de un título como, por ejemplo, *Las masajistas suecas*), era interpretada por actores de ambos sexos que, cosa harto insólita, no utilizaban máscaras. A veces improvisaban siguiendo las líneas de una trama inventada por el «archimimo», y a veces se atenían a un guión. A pesar de su nombre y de lo que nosotros podamos entender por «mimo», no era un espectáculo mudo, sino una mezcla de palabras, música y danza.

La pantomima era un género totalmente distinto, generalmente de carácter más trágico que cómico, y desde luego no debe confundirse con los espectáculos modernos a los que damos ese nombre. La pantomima antigua es más el antepasado del *ballet* moderno que el de nuestra «pantomima». Se dice que fue introducida en Roma en el siglo I a. C., y constaba de un intérprete estrella que hacía una demostración virtuosística de sus dotes como bailarín y como mimo (en el sentido que damos actualmente a este término) con arreglo a un libreto cantado por los demás miembros de la compañía, tanto hombres como mujeres. Estos intérpretes formaba un «grupo de apoyo» vocal, junto con otros artistas que ponían la música. El *scabellum* o grandes castañuelas de pie, constituía un elemento característico y ruidoso del espectáculo. La estrella interpretaba todos los papeles de la trama, de ahí su nombre, «pantomimo», o sea «el que lo mima todo». Para ello cambiaba de máscara (que llevaba la boca cerrada, en vez de abierta, según la convención del teatro antiguo), indicando así los distintos papeles que iba adoptando. Se representaban temas de todo tipo, sacados del repertorio de la tragedia griega clásica, por ejemplo *Las*

Bacantes de Eurípides o el mito de Ifigenia. Los historiadores suponen hoy día que la pantomima era algo más que teatro degenerado. Probablemente fuera una de las principales vías a través de las cuales la población general del mundo romano adquirió su conocimiento del mito y la literatura griega.

Hay claros signos de que el mimo y sobre todo la pantomima constituían las principales atracciones de Pompeya, tanto en el teatro como en otros escenarios. Un retrato erigido en el Templo de Isis conmemora a un hombre llamado Gayo Norbano Sórice, «actor de papeles secundarios». En el Edificio de Eumaquia, en el Foro, había otra estatua del mismo personaje (se conserva el plinto con la inscripción, no el retrato propiamente dicho), y había otra en el santuario de Diana en Nemi, a las afueras de Roma, en la que era llamado «mimo de papeles secundarios». Presumiblemente pertenecía a una compañía ambulante de mimos, que trabajaba en distintas ciudades del centro y del sur de Italia. Aunque no era el principal intérprete de la compañía, algo hizo en Pompeya (tal vez contribuyera a la restauración del Templo de Isis tras el terremoto) que lo hizo merecedor de dos bustos de bronce. El hecho de que, en su calidad de actor, fuera legalmente infamis («indigno») parece que no supuso ningún obstáculo para la conmemoración pública «en terreno concedido por decisión del consejo municipal» en el centro de Pompeya.

Ya hemos visto unos cuantos indicios de la representación de pantomimas en la ciudad. Según dice textualmente su lápida funeraria, los espectáculos donados por Aulo Clodio Flaco durante los juegos en honor de Apolo (p. 278) contaron con la actuación de «pantomimos, incluido Pílates». Así se llamaba el pantomimo favorito de Augusto, que llegó a actuar en algunos banquetes privados del emperador. Es posible que ese artista eximio fuera llevado a Pompeya por la generosidad de Flaco o tal vez se trate de una estrella de época posterior que habría adoptado un nombre escénico famoso, práctica habitual, aunque confusa para nosotros, entre los actores antiguos. Otra inscripción funeraria, el epitafio de Décimo Lucrecio Valente (véase p. 221), nos ofrece una alusión de pasada a la estridente música de la pantomima. Pues, si mi traducción es correcta, los «taconeadores» o «tocadores de castañuelas de pie» (scabiliari) eran uno de los colegios que habían honrado al difunto con estatuas.

El entusiasmo de los pompeyanos por la pantomima puede detectarse en un puñado de grafitos mal conservados, difíciles de interpretar, pero sumamente intrigantes. Parece que aluden a diferentes miembros de una compañía de pantomimos dirigida por un tal Accio Aniceto, al que encontramos también en la vecina Púzol (Puteoli) con el nombre de «Gayo Umidio Accio Aniceto, el pantomimo». «Accio, astro de la escena», dice un posible mensaje de uno de sus admiradores, garabateado en una tumba extramuros de la ciudad. «¡Va por Accio! ¡Vuelve pronto con los tuyos!», dice otra. Y puede que los que ocasionalmente se denominan «anicetianos» sean los admiradores de Aniceto, y no los demás miembros de su compañía. En cualquier caso, podemos seguir la pista a algunos de esos partidarios del artista en otros grafitos de Pompeya. En los baños privados de una gran mansión alguien escribió las palabras: *histrionica Actica*, es decir «la actriz de Accio»; quizá fueran obra de algún admirador de una artista de la compañía, cuyo nombre exacto no conocía. En otro lugar un individuo llamado *Castrense* aparece en algunos grafitos junto con Accio Aniceto suficientes veces como para que pensemos que se trata de otro actor de su compañía. Y lo mismo ocurre con un tal «Horo»: «¡Va por Aniceto! ¡Va por Horo!», como dice un grafito. Parece que estamos ante un grupo bastante popular de quizá siete u ocho artistas en total.

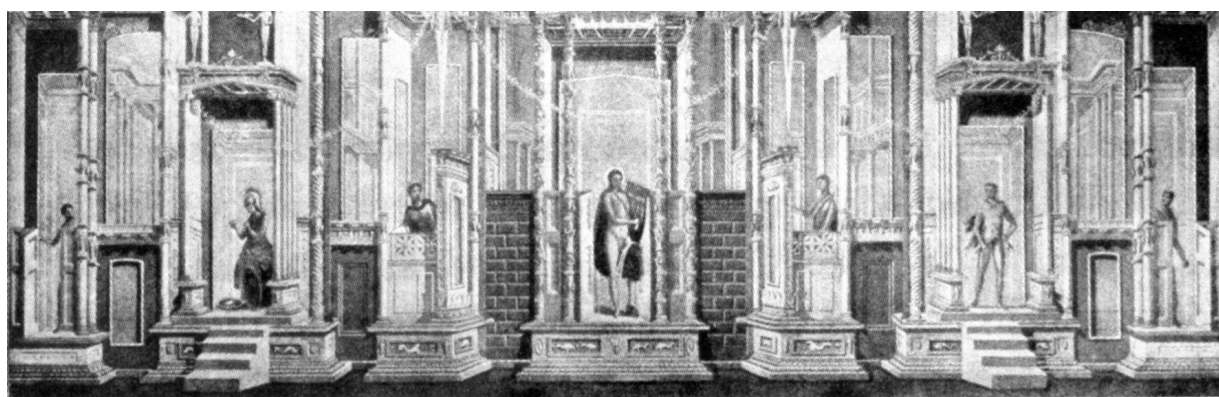


FIGURA 89. Este mural de una casa particular de Pompeya quizá evoque un espectáculo de pantomima. Los diversos personajes son representados ante una fachada similar a la que mostraba el escenario del Teatro Grande.

Teniendo in mente la popularidad de la pantomima, podemos volver ahora a las pinturas de las paredes de las casas de Pompeya. Pues perdidas entre esas evocaciones del lejano mundo del teatro griego clásico hay una o dos que tal vez recojan de hecho el repertorio habitual de los escenarios de Pompeya. Una candidata verosímil es una pomposa imagen de un escenario, actualmente tan descolorida que apenas puede reconocerse su contenido. Pero en los dibujos realizados en otro tiempo vemos algo que se parece mucho al elaborado telón de fondo arquitectónico del escenario que aún podemos ver en el Teatro Grande de Pompeya, con su gran puerta central (fig. 89). Una teoría muy perspicaz dice que esta imagen en particular refleja una pantomima sobre el tema del mito de Marsias, que recogió la flauta arrojada por la diosa Minerva y desafió a Apolo a un certamen musical. De ser así, veríamos en las principales puertas del escenario, de izquierda a derecha, a Minerva, Apolo y Marsias, tal como serían sucesivamente interpretados por el astro de la danza. El coro, mientras tanto, asoma apenas en segundo plano.

Tal vez eso sea lo más cerca del teatro de Pompeya que podemos llegar.

JUEGOS SANGRIENTOS

Salir por ahí un día podía comportar para los pompeyanos ver un espectáculo mucho más sangriento que esa inocente, aunque estridente pantomima. Cuando lord Byron acuñó la famosa frase «degollados para disfrute de los romanos» se refería precisamente a eso. Una de las maneras que tenían los romanos de pasar sus ratos libres era contemplar a hombres enfrentándose a animales salvajes, o los combates de gladiadores, que a veces luchaban a muerte. Los eruditos han dedicado una cantidad enorme de esfuerzos a intentar descubrir dónde y cuándo se originaron los gladiadores. ¿Llegaron a Roma a través de los misteriosos etruscos? ¿Era esta institución un invento procedente del sur de Italia, y concretamente de la región de la propia Pompeya? ¿Se sitúan sus orígenes prehistóricos en los

sacrificios humanos? Y quizá se han dedicado todavía más esfuerzos a averiguar por qué los romanos eran tan aficionados a estas prácticas. ¿Eran un sustitutivo de la guerra «de verdad»?

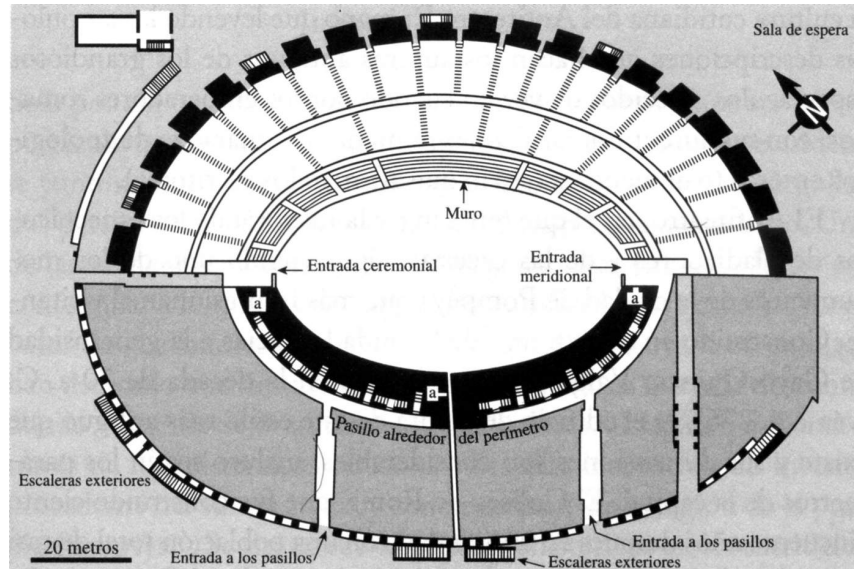
¿Funcionaban como una liberación colectiva de la tensión en una sociedad sumamente jerarquizada y limitada por las normas? ¿O eran acaso los romanos todavía más sangrientos que ese público moderno que se entusiasma viendo un combate de boxeo o una corrida de toros?

Los materiales conservados en Pompeya no ayudan mucho a responder a ninguna de estas cuestiones. En el mejor de los casos las respuestas que proporcionan serán siempre meras especulaciones. Lo que vemos en los edificios, las pinturas y los grafitos de la ciudad constituye la mejor perspectiva que puede proporcionarnos cualquier lugar del mundo romano acerca de la infraestructura y la organización práctica de las cacerías de animales salvajes y de los juegos gladiatorios, así como sobre la vida (y la muerte) de los propios gladiadores. Tenemos carteles anunciadores de los espectáculos y servicios que se iban a ofrecer. Podemos visitar los alojamientos de los gladiadores y ver lo que escribieron en sus paredes. Podemos incluso estudiar dibujos esquemáticos de combates reales entre gladiadores, enterarnos de los resultados de cada combate, y saber si el perdedor murió en la arena o fue indultado. En Pompeya nos acercamos más a la cultura cotidiana del Anfiteatro Romano que leyendo las ampulosas descripciones que hacen los autores antiguos de los grandiosos espectáculos ofrecidos de vez en cuando por los emperadores romanos, con sus auténticas carnicerías humanas y la matanza de zoológicos enteros (o al menos eso es lo que afirman los escritores).

El Anfiteatro, en el que tenía lugar la mayoría de los espectáculos de gladiadores y de las cacerías, sigue siendo uno de los monumentos de la ciudad de Pompeya que más impresionan al visitante. Construido en un extremo de la ciudad, gracias a la generosidad de Gayo Quincio Valgo y Marco Porcio en la década de 70 a. C. (véase p. 276), es el edificio de piedra de este estilo más antiguo que existe y sus dimensiones son considerables, incluso según los parámetros de la capital. El Coliseo de Roma, que fue construido ciento cincuenta años después en una ciudad con una población total de casi un millón de habitantes, es solo el doble de

grande: el Coliseo podía dar cabida a unos cincuenta mil espectadores, y el Anfiteatro de Pompeya tenía capacidad para unos veinte mil. La visita de los anfiteatros puede resultar hoy día un tanto decepcionante: el impacto inicial es muy grande, pero los detalles gratificantes son menos. No siempre compensa llevar a cabo una inspección minuciosa. En Pompeya, sin embargo, podemos reconstruir la historia a veces sorprendente del Anfiteatro a partir de lo que se ha descubierto en él.

El plano del edificio tal como quedó enterrado en 79 nos permite hacernos una buena idea de cómo funcionaba este edificio. Las gradas que rodeaban la arena estaban cuidadosamente jerarquizadas. Las primeras filas estaban reservadas a la élite local, que gozaba de amplios asientos y una visión circular, aunque a costa a veces de estar demasiado cerca de la acción y de las fieras sueltas. Las mujeres probablemente estuvieran relegadas a las últimas filas, suponiendo que en Pompeya tuvieron vigencia —y se aplicaran de hecho— las normas introducidas por el emperador Augusto en Roma. Los espectadores accedían al interior del edificio por sitios distintos, según dónde fueran a sentarse. Los que iban a ocupar los asientos de general entraban por las empinadas escaleras que arrancaban del exterior del edificio y que conducían a un pasillo que recorría la parte superior de la gradería. Desde allí tomaban la escalera oportuna y bajaban de nuevo hasta su sitio. Los que ocupaban los asientos de privilegio accedían por una de las entradas del piso bajo que desembocaban en un pasillo interior que rodeaba todo el perímetro de la arena. Desde allí tomarían una de las distintas escaleras que subían a las primeras filas de asientos. Según este sistema, los ricos nunca habrían tenido que cruzarse ni que codearse con la plebe y los que no se lavaban. Y para tener la seguridad de que estaban a salvo, había en la gradería una sólida barrera que separaba los asientos reservados para la élite del resto.



PLANO 20. El Anfiteatro de Pompeya. El esquema muestra el modelo de la gradería (parte superior) y el sistema de pasillos interiores y de accesos que recorría por debajo las gradas (en la parte inferior), en gran medida invisible desde arriba.

La principal entrada ceremonial era la que estaba situada al norte, decorada con estatuas. Los gladiadores y los animales también entrarían por allí o por el extremo opuesto, es decir por el sur. A diferencia del Coliseo de Roma, en el Anfiteatro de Pompeya no había sótanos ni pasajes subterráneos que recorrieran la arena por debajo y en los que podían permanecer los luchadores (animales u hombres) mientras esperaban, para luego salir a la superficie por una especie de trampas cuando les tocara el turno. El único sitio que había en el diseño del Anfiteatro de Pompeya para que hombres o animales (de pequeño tamaño) pudieran esperar antes de hacer su aparición en público eran las estrechas salas (a) existentes junto a las entradas principales. Los animales de mayor tamaño habrían estado enjaulados fuera, formando una especie de mini zoo, sin duda para entretenimiento y terror de los espectadores que pasaran por delante.

¿Qué se ha perdido? En primer lugar los asientos de madera. Incluso en las últimas fases del Anfiteatro, no todos los asientos eran de piedra. Donde ahora hay unas zonas cubiertas de hierba, los asientos eran de madera. Las versiones de piedra habían sido añadidas paulatinamente gracias a la munificencia de los distintos magistrados locales. Cuando Quincio Valgo y Marco Porcio construyeron el edificio, su estructura general era de ladrillo,

pero todos los asientos eran de madera. Para decepción nuestra, también se han perdido todas las pinturas. Cuando el edificio fue excavado en 1815, se descubrió una decoración pintada de brillantes colores en todo el muro que rodeaba la arena, justo debajo de los asientos de la élite. Todas las pinturas desaparecieron a consecuencia del frío que hizo el invierno siguiente, pero por fortuna no antes de que las copiaran los artistas que trabajaban en las ruinas.

Las frescos mostraban un maravilloso conjunto de personajes mitológicos (la figura de la Victoria haciendo equilibrios en un globo y sosteniendo una palma en las manos, como símbolo del triunfo, era un elemento recurrente) e imágenes del armamento de los gladiadores apoyado en estatuas pintadas. Pero los principales paneles evocaban los combates en la arena. Había escenas de animales salvajes acometiendo en medio de un paisaje agreste, que recordaban las cacerías exhibidas ante el público (y que a nosotros nos recuerdan las escenas de las tapias de algunos jardines). El artista había dado rienda suelta a su imaginación y había pintado unos leones que, por lo que sabemos, en realidad nunca formaron parte de los espectáculos montados en Pompeya, aunque rondaban por la imaginación del público.



FIGURA 90. La arena del Anfiteatro. Las primeras filas de asientos, reservadas para la élite, son visibles con toda claridad, y se distinguen de la gradería general situada detrás. Las principales entradas para los gladiadores y para los animales estaban en un extremo y otro de la zona de combate ovalada.

Por supuesto también había gladiadores. Una de las pinturas muestra el comienzo de un combate (fig. 91). El árbitro está en medio de dos gladiadores que todavía no llevan puesto todo el equipo necesario para la lucha. El de la izquierda está tocando un gran cuerno retorcido provisto de un mango ornamental para señalar el comienzo de su actuación. Tras él, una pareja de auxiliares espera a que termine portando el escudo y el casco. Su adversario, a la derecha, ya está armado con el escudo, aunque sus auxiliares aún tienen que pasarle el casco y la espada. Dos victorias aparecen flotando al fondo, a la espera de conceder la palma y la corona al que se proclame vencedor. Otra imagen representa el final del enfrentamiento entre dos combatientes bastante más fornidos. El perdedor ha arrojado su escudo, empuña una espada irremisiblemente torcida y sangra por el brazo izquierdo.

Esta decoración en concreto fue instalada durante los últimos años de vida de la ciudad, tras el terremoto de 62, pues, a diferencia de lo que sucedía con los dos teatros, el Anfiteatro funcionaba a pleno rendimiento en el momento de la erupción. La famosa pintura del tumulto en el Anfiteatro del año 59 d. C. (fig. 16) indicaría que el nuevo diseño sustituyó a un esquema anterior menos complejo. Si debemos fiarnos de la precisión del artista, en el momento del tumulto el muro de la arena estaba decorado con un dibujo pintado que imitaba una superficie de mármol, artificio típicamente romano. Pero tanto si hablamos de una imitación de mármol como de macabras escenas de combate, nos damos cuenta de que la imagen austera y monocroma de las ruinas actuales falsea, como de costumbre, la apariencia original del monumento, mucho más colorista e incluso chillona.

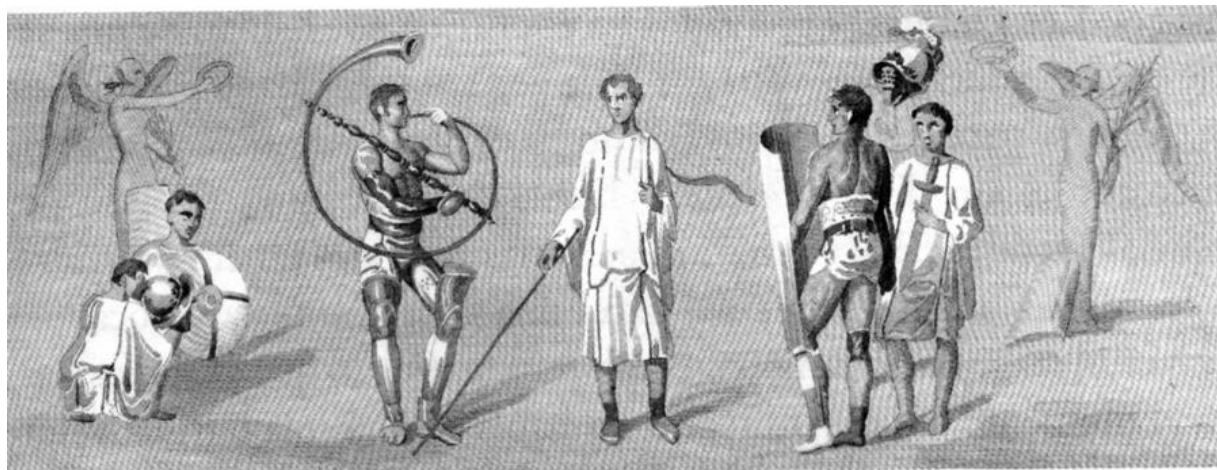


FIGURA 91. El comienzo de un combate. Entre las pinturas perdidas del muro que rodea la arena había esta escena de un par de gladiadores durante los preliminares de su combate. Es interesante constatar la presencia del árbitro y el alto número de auxiliares de los combatientes.

El Anfiteatro no estaba solo. Parte de los festejos asociados con los espectáculos de gladiadores se desarrollaba en la llamada Gran Palestra contigua, un amplio espacio abierto, rodeado de columnas, con una piscina en el centro y provisto de paseos arbolados. Su fecha y su función original no son seguras, aunque las dimensiones de las raíces de los árboles indican que habían sido plantados unos cien años antes de la erupción. Cierta teoría afirma que su finalidad era poner un campo de deportes al servicio de la juventud de la ciudad; o al menos de los muchachos ricos, que quizá —

siguiendo la política del emperador Augusto— se habrían organizado en un «cuerpo» paramilitar (un cruce entre los modernos *boy scouts* y los reservistas). En realidad disponemos de un pequeño testimonio valiosísimo de que así era. Los grafitos conservados en el pórtico nos hablan de una serie de usos mucho más variados de la zona, aprovechada para el ocio y también para los negocios, como paseo bien sombreado y como mercado al aire libre y escuela. Debía de desarrollar todo su potencial cuando había veinte mil personas reunidas en el Anfiteatro, y les ofrecía un sitio en el que hacer una pausa, tomar un bocado, y echar un trago, pero también como retrete. Por lo que sabemos hasta el momento, en el Anfiteatro no había ni una sola letrina: veinte mil personas y ningún sitio en el que orinar, excepto las escaleras o el pasillo.

Los anuncios de los próximos espectáculos del Anfiteatro, pintados en el mismo estilo y por los mismos rotulistas que los eslóganes electorales, nos proporcionan todo tipo de información sobre quiénes eran sus patrocinadores, en qué consistía el programa, cuánto tiempo iba a durar, y qué servicios y atracciones extra podían prepararse. Esos testimonios pueden combinarse a veces con monumentos fúnebres en los que la familia del difunto hace alarde de su generosidad en la financiación de espectáculos. Pues las exhibiciones de gladiadores y las cacerías de animales salvajes eran un elemento fundamental de la cultura de la munificencia que, como hemos visto, caracterizaba a la ciudad. Los magistrados electos tenían que organizar algún espectáculo de este tipo durante su año de mandato. Y lo mismo debían hacer los sacerdotes de la ciudad; sabemos incluso que en una ocasión los organizó un Augustal. Y de hecho, también podían hacerlo hombres que, como Livineyo Régulo en 59 d. C., pretendieran ganarse el favor de la población local por cualquier motivo, bueno o malo. Ocasionalmente los anuncios insisten en subrayar que los espectáculos se organizarán «sin cargo alguno para las arcas públicas». Quizá fuera una práctica habitual que el consejo municipal contribuyera también a los gastos en alguna medida. Sea como fuere, no hay indicios de que se cobrara ninguna entrada a los asistentes. Parece que era un entretenimiento gratuito.

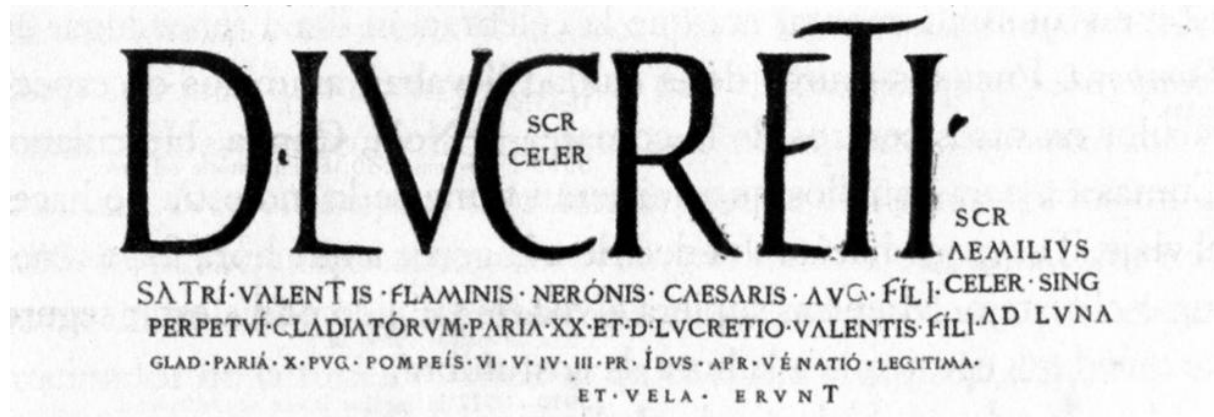


FIGURA 92. Elegante cartel, obra minuciosa del rotulista Emilio Céler, en la que se informa de los juegos de gladiadores organizados por Décimo Lucrecio Satrio Valente. (La traducción puede verse más abajo).

Una serie especialmente larga de espectáculos durante más de cinco días fue anunciada en el cartel pintado en el muro de una calle por el activo rotulista pompeyano Emilio Céler (fig. 92). Fue en esta ocasión cuando decidió informar a sus lectores de que trabajaba «solo a la luz de la luna» (véase p. 118). El anuncio decía con el lenguaje típico de este medio:

Décimo Lucrecio Satrio Valente, sacerdote perpetuo del Príncipe, Nerón César, hijo del emperador, presentará veinte parejas de gladiadores. Décimo Lucrecio Valente, su hijo, presentará diez parejas de gladiadores. Combatirán en Pompeya los días 8, 9, 10, 11 y 12 de abril. Habrá una cacería según las normas habituales y toldos.

No cabe duda de que esta muestra de generosidad pretendía aumentar el prestigio y la reputación de Satrio Valente, cuyos primeros dos nombres aparecen en letras casi diez veces más grandes que el resto del cartel. Daba estos juegos en su calidad de sacerdote, pero al incluir a su hijo en la empresa (aunque con la mitad de gladiadores a su nombre) pretendía también dar un empujoncito al joven en la política de la comunidad local. El lugar y la fecha se comunican de manera muy sencilla. Evidentemente no hacía falta especificar que el espectáculo iba a tener lugar en el Anfiteatro. Sabemos que en muchas ciudades de Italia, empezando por la propia Roma, el Foro podía utilizarse también para dar espectáculos, y ya hemos visto una ocasión en la que en el Foro de Pompeya se realizaron exhibiciones de

animales. Pero la típica combinación de gladiadores y cacería de fieras debía de bastar para que el público supiera dónde tenía que ir.

El mensaje fundamental era que la celebración iba a tener lugar en Pompeya. Pues los muros de la ciudad llevaban anuncios de espectáculos en otros centros de la comarca —Nola, Capua, Herculano, Cumas—, para aquellos que quisieran tomarse la molestia de hacer el viaje. Tampoco hacía falta decirle a la gente a qué hora iba a tener lugar el festejo. Mientras supiera el día, el público podía estar seguro de que daría comienzo a la hora de costumbre.

La serie de exhibiciones de gladiadores más larga que conocemos en Pompeya se desarrolló a lo largo de cinco días. Muchas se anunciaron para un solo día, y algunas para dos, para tres o para cuatro. Aunque diéramos por supuesto que la mayoría de los magistrados electos y algunos sacerdotes decidían ofrecer estos juegos sangrientos como acto de munificencia para la ciudad, y aun admitiendo que se organizaran algunas otras funciones extraordinarias de carácter comercial, es difícil que hubiera más de veinte días de espectáculo al año en el Anfiteatro. La mayor parte del tiempo habría permanecido vacío y cerrado, o habría sido utilizado para cualquier otro espectáculo que requiriera un gran espacio al aire libre. ¿La pantomima quizá?

En el caso de los juegos de Satrio Valente y su hijo, es todo un enigma cómo los espectáculos de gladiadores y de cacería de animales pudieron prolongarse durante cinco días. No sabemos cuánto tiempo habría estado combatiendo cada pareja. Pero en otras ocasiones una sola jornada de espectáculo podía presentar a treinta parejas de combatientes y una cacería. Así, pues, ¿debemos imaginar que la generosidad de Satrio Valente consistió sobre todo en repartir con más parsimonia la actuación de los luchadores a lo largo del tiempo asignado? ¿O cada pareja de gladiadores actuaba más de un día? Algunos anuncios especifican que se proveerán «sustitutos» para ocupar el lugar de los combatientes heridos o muertos, y a veces es evidente que determinados gladiadores salían a la arena varias veces en unos mismos juegos. Quizá fuera eso lo que pensara Satrio Valente.

¿Pero dispondría de suficientes animales de reserva para presentar cacerías todos los días?

Al final del anuncio nos enteramos de que la cacería se llevará a cabo «según las normas habituales» (legítima). El sentido de esta afirmación no está ni mucho menos claro, aunque algunos historiadores suponen que no significa más que «la cacería que suele acompañar a un espectáculo de gladiadores», o simplemente «una cacería normal». Nos enteramos también de que se utilizarán toldos en el edificio, para que los espectadores tengan sombra en caso de que salga un día soleado, y presumiblemente con un gasto extra para el patrocinador de la función. Incluso en el clima templado del Mediterráneo, parece que el tiempo estaba también en la mente de los encargados de programar este tipo de acontecimientos. A juzgar por las fechas que se consignan, parece que los meses más calurosos de julio y agosto no eran los favoritos para organizar este tipo de exhibiciones. Pero también la lluvia podía ser un problema. Algunos anuncios añaden una advertencia cautelar:

«Si el tiempo lo permite».

Satrio Valente y su hijo (suponiendo que fueran ellos los que eligieran el texto del anuncio) no aluden a otro extra que muchos patrocinadores ricos incluían en los juegos: las *sparsiones*. Se trata de un término que puede significar cualquier cosa que se «esparce» o «rocía» sobre el público. Unas veces era agua perfumada que se derramaba sobre el público sentado en las gradas, otras veces eran pequeños regalos que se arrojaban a la multitud (como una pantomima navideña inglesa moderna, antes de que la normativa sobre salud y seguridad las prohibiera, o como las cabalgatas de Reyes en España). Semejante alarde quizá estuviera por encima de la generosidad de esta familia, y más a lo largo de cinco días.

Tampoco mencionan, como hacen algunos anuncios, ninguna ocasión o conmemoración especial relacionada con sus espectáculos. Una de las ocasiones más intrigantes es la que encontramos en la jornada única de exhibiciones organizada por Gneo Aleyo Nigidio Mayo «por la dedicación de la obra pictórica». Nadie está completamente seguro de lo que era esa «obra pictórica». Pero según una atractiva teoría aquellos espectáculos

fueron un festejo celebrado para conmemorar la finalización de las espléndidas pinturas que otrora decoraban el muro que rodeaba la arena.

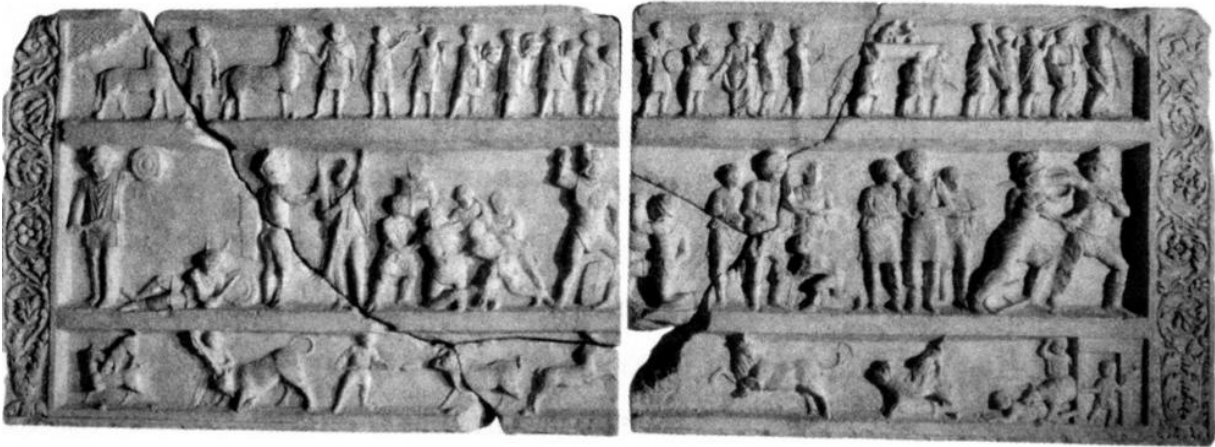


FIGURA 93. Los diferentes elementos de los juegos gladiatorios son mostrados en los distintos paneles de este friso. En la parte superior: la procesión al Anfiteatro. En la franja intermedia: los combates de gladiadores propiamente dichos. En la parte inferior: en la lucha entre hombres y animales, a la derecha vemos a un hombre devorado por un oso, mientras que a la izquierda vemos cómo un hombre mata un toro.

Podemos completar la imagen que nos proporcionan los anuncios gracias a varias pinturas y esculturas encontradas en la ciudad que representan los juegos celebrados en el Anfiteatro y ocasionalmente las festividades y los rituales que los rodeaban. Un testimonio valiosísimo es uno procedente de uno de los cementerios de la ciudad, que en otro tiempo debía de adornar una suntuosa tumba (fig. 93). Contiene tres franjas de esculturas en relieve. La inferior representa una cacería de animales. Parte del espectáculo consiste en la lucha unos animales con otros. Vemos así un par de perros acometiendo a una cabra y un jabalí. Los combatientes humanos se concentran en los animales de mayor tamaño. Uno está alanceando un toro, y otro está a punto de liquidar a un jabalí. Uno ha salido derrotado en su enfrentamiento con un oso, que está ya a punto de darle un mordisco terrible, para desesperación de sus dos ayudantes.

La banda central, que es la más ancha, muestra varios grupos de gladiadores, algunos en pleno combate, otros reclamando la victoria, y otros, por fin, que han caído derrotados. Lo más sorprendente de esta escena es que en la arena hay tantos auxiliares y personal subalterno como

gladiadores. Hay ni más ni menos que cinco jaleando a un combatiente que casi ha caído al suelo. A la derecha, otros cinco atienden a una pareja que ha hecho un alto: a uno lo tratan de una herida en una pierna; al otro le están dando refrescos. Hay algo en esta imagen que sorprendentemente nos recuerda a los deportistas modernos y a sus entrenadores.

Más interesante aún es la franja superior de relieves, pues muestra los preliminares de los juegos que, en nuestra fascinación o nuestra repugnancia por los aspectos macabros de este género de espectáculos, se olvidan con demasiada facilidad. El acto empezaba con una procesión por las calles de la ciudad. Aquí la vemos cuando ya ha llegado al Anfiteatro, como indican los toldos situados en la parte superior de las esquinas. A la derecha, abriendo marcha hay dos músicos y tres lictores, personal subalterno que, según se dice en otros contextos, era asignado a los duoviri. Tras ellos vienen unas curiosas andas, llevadas a hombros por cuatro hombres. Encima vemos dos figuras, probablemente maniqués, inclinadas junto a un yunque; una sujeta un martillo en el aire y está a punto de descargar el golpe. Cabría suponer que se tratara de los dioses que eran honrados en la procesión (y de hecho, en los cortejos procesionales de carácter religioso o civil se portaban a menudo estatuas de divinidades en andas de este estilo), ¿pero qué pintan aquí estos pequeños herreros? La teoría más convincente dice que pretenden celebrar su habilidad en la elaboración de los metales, el arte del que dependían todos aquellos festejos. Detrás viene un hombre que lleva un cartel, quizá con el nombre del individuo que patrocinaba el espectáculo o el motivo de su munificencia, y detrás otro personaje que lleva una palma, símbolo de la victoria. A continuación vemos a un hombre vestido con toga. Se trata, casi con toda seguridad, del patrocinador del festejo, seguido a su vez por una fila de hombres exhibiendo las armas de los gladiadores, pieza por pieza, fruto del trabajo de los herreros. Cerrando el cortejo aparecen un personaje que toca la trompeta y otros dos auxiliares que conducen a unos caballos adornados con gualdrapas a todas luces ceremoniales, para celebrar la ocasión.

Se trata de una de las raras ocasiones en las que podemos vislumbrar los rituales, los variados espectáculos, y la participación de toda la comunidad

—desde el patrocinador del acto hasta los herreros—, elementos todos que constituían el contexto de estos juegos sangrientos. ¿Se interrumpiría todo ello cuando los espectáculos quedaron prohibidos en Pompeya durante diez años en 59 d. C.? Al margen de cuáles fueran las causas del tumulto (una combinación de ánimos acalorados, rivalidad local y violencia avivada por el alcohol, o quizá algo todavía más siniestro), esa prohibición total habría supuesto un durísimo golpe para la vida de la ciudad, sus actividades colectivas, y sus estructuras de patrocinio y jerarquía.

La respuesta es que probablemente no se produjo dicha interrupción. El relato latino de Tácito es muy vago en este punto: dice solo que «se prohibió por diez años a los de Pompeya aquella clase de reuniones». Pero se nos ha conservado un puñado de anuncios que comunican la próxima celebración de juegos con cacerías de animales salvajes, atletas, toldos y sparsiones. Eso era justamente lo que el público habría esperado... excepto los gladiadores. Lo que más se les parece son los «atletas». Casi con toda seguridad, los anuncios en cuestión se refieren a espectáculos celebrados entre 59 y 69. En otras palabras, la prohibición afectó solo a los gladiadores. El resto de los actos siguió como si tal cosa, aunque indudablemente muchos pompeyanos pensarán que los atletas e incluso los animales salvajes eran un pobre sustituto de la atracción estrella. De hecho, uno de los espectáculos en cuestión es el acto ofrecido por Nigidio Mayo con motivo de la «dedicación de las pinturas». Si «las pinturas» eran realmente la ornamentación del muro que rodeaba la arena, debió de resultar una triste ironía dedicar aquellas espléndidas imágenes de gladiadores combatiendo en un espectáculo en el que precisamente no podían participar gladiadores.

ÍDOLOS DE LAS NENAS

Hasta ahora hemos visto los espectáculos desde el punto de vista de los espectadores y los patrocinadores. ¿Pero qué tenemos que decir de los

gladiadores y los matadores de animales salvajes? ¿Quiénes eran? ¿Cómo estaban organizados? ¿Podemos reconstruir algo de su perspectiva sobre el Anfiteatro? ¿La vida de los gladiadores tenía que ser irremediabilmente sangrienta y breve?

Los gladiadores eran casi siempre hombres. Aunque los especialistas modernos se han mostrado a menudo entusiasmados ante la transgresora perspectiva de que gladiadoras, en realidad solo hay un puñado de posibles candidatas en todo el mundo romano. Y ninguna de ellas aparece en Pompeya. Por lo que se refiere a su estatus jurídico formal, los gladiadores ocupaban el último peldaño de la sociedad romana. Muchos eran esclavos, y otros eran reos convictos. Estos eran los que eran reclutados de manera obligatoria, quisieran o no. Unos pocos eran voluntarios. Enrolarse como gladiador probablemente fuera una de las poquísimas vías existentes en el mundo romano para escapar de la indigencia absoluta. La supervivencia, al menos durante un breve espacio de tiempo, se compraría a un altísimo precio, que no suponía solo riesgo. Habría implicado también una pérdida de la libertad cotidiana muy próxima a la propia esclavitud, bajo el control del director de la compañía o lanista en latín.

El lanista era un intermediario fundamental en todo este negocio (y para ellos desde luego era en efecto un negocio) de los espectáculos de gladiadores y de cacerías de fieras. Los miembros de la élite que patrocinaban los juegos no disponían de gladiadores propios para exhibirlos en los festejos. Cuando quisieran montar un espectáculo, se verían obligados a negociar un precio con esos lanistas. Probablemente el negocio no fuera tan boyante que permitiera la existencia de muchos de esos lanistas, pero en la propia Pompeya conocemos los nombres de tres que actuaron en la ciudad durante sus últimos cuarenta años de vida.

El mejor atestiguado es un individuo llamado Numerio Festo Ampliato. Un anuncio escrito en uno de los muros de la Basílica del Foro, por ejemplo, comunica que la «“familia” (familia) gladiatoria de Numerio Festo Ampliato combatirá de nuevo... el 15 y el 16 de mayo». Como es habitual, la compañía de Ampliato es denominada su «familia» o su «casa» (más un indicio de la variedad de significados del término latino familia que un eufemismo descarado, como pudiera parecer a algunos). El hecho de que no

se hable de ningún patrocinador da a entender que este espectáculo era un acto puramente comercial, aprovechando —como se desprende de la expresión «de nuevo»— algún éxito anterior. Es seguro que Ampliato tenía un negocio que sobrepasaba los límites de Pompeya. Otro anuncio informa de la aparición de su familia en la ciudad de Formia, situada más al norte, a medio camino de Roma.

La labor del lanista comportaba la adquisición de gladiadores para su compañía, lo que presumiblemente habría significado tener que ojear las subastas de esclavos de la zona en busca de talentos. Pero una vez adquiridos, esos gladiadores necesitaban entrenamiento. Se suponía que debían desempeñar diversos papeles especializados, cada uno de los cuales llevaba distinto equipo. El «Tracio» (Thrax), por ejemplo, combatía con una espada corta curvada y un pequeño escudo. Los «Pececitos» (mirmillones, así llamados por el pez que adornaba su casco) tenían un escudo grande y alargado. El «hombre de la red» o reciario (retiarius) luchaba provisto de un tridente y una red, en la que intentaba cazar a su adversario. El arte del lanista debía de consistir en entrenar a sus hombres en estos papeles, y luego en hacer inteligentes combinaciones de luchadores. Por ejemplo, un mirmillón contra un reciario era un emparejamiento muy popular.

De vez en cuando, el lanista quizá contratara combatientes adicionales pertenecientes a otras compañías, para rellenar las lagunas que pudieran producirse en la suya o para contar de manera temporal con los servicios de un luchador famoso. Un grafito, arrancado de la pared en el que fue encontrado originalmente y conservado en la actualidad en el Museo de Nápoles, parece casi una réplica del programa de otro espectáculo que se prolongó durante cuatro días. Da el nombre del lanista, Marco Musonio, y a continuación enumera los distintos combates, con los nombres de los gladiadores y especificando quién resultó vencedor. Varios de ellos son calificados «julianos» o «neronianos», lo que da entender que habían sido entrenados en la escuela de gladiadores del emperador en Capua. Debían de haber sido contratados con carácter permanente o transitorio por Musonio. Cuesta trabajo evitar la comparación con el mercado de traspasos del fútbol moderno, solo que el trabajo que tenían que hacer estos gladiadores era combatir realmente, no correr detrás de un balón por un terreno de juego.

El lanista probablemente entrenaba también a los que intervenían en las cacerías de fieras (empleados en las mismas condiciones más o menos que los gladiadores), además de comprar los animales destinados a la caza. El anuncio del «espectáculo repetido» de Ampliato desde luego incluye una cacería y, en cualquier caso, los animales probablemente no necesitaran adquirir ninguna experiencia especial. En la propia Roma los emperadores de vez en cuando exhibían (y mataban) animales exóticos como, por ejemplo, leones, elefantes o rinocerontes, comprados y transportados no sabemos cómo desde rincones muy apartados del Imperio. En 1850, para llevar un hipopótamo de Egipto a Londres fue preciso un vapor especialmente construido al efecto, provisto de un depósito de dos mil litros de agua y una hueste de cuidadores y de animales pequeños para alimentarlo. Cómo habrían logrado organizar un transporte similar los agentes de los emperadores romanos constituye un misterio absoluto. Pero en Pompeya no había nada tan exótico, desde luego. Todos los testimonios de que disponemos indican que los animales eran obtenidos en la zona; y aun así los perros y las cabras eran más habituales que los toros o los osos. Lo cierto es que la arena de Pompeya contaba con unas atracciones más parecidas al «rincón de los niños» de un zoo moderno que a las de un parque safari.

Los gladiadores y los matadores de animales salvajes vivían mayoritariamente en el mismo sitio en el que trabajaban. Dos lugares de Pompeya han sido identificados como cuarteles de los gladiadores. Cómo vivían exactamente en esos lugares, cuántos de ellos residían allí y en qué grado de encarcelamiento lo hacían son cuestiones que no están nada claras, y tenemos mucha menos seguridad al respecto de lo que las imágenes de películas como Espartaco o Gladiator puedan dar a entender. Tampoco es seguro si constituían el domicilio de una sola familia, o si en ellos se alojaban todas las compañías que pasaban por la ciudad. Pero los dos edificios tienen una estrecha asociación con los gladiadores.

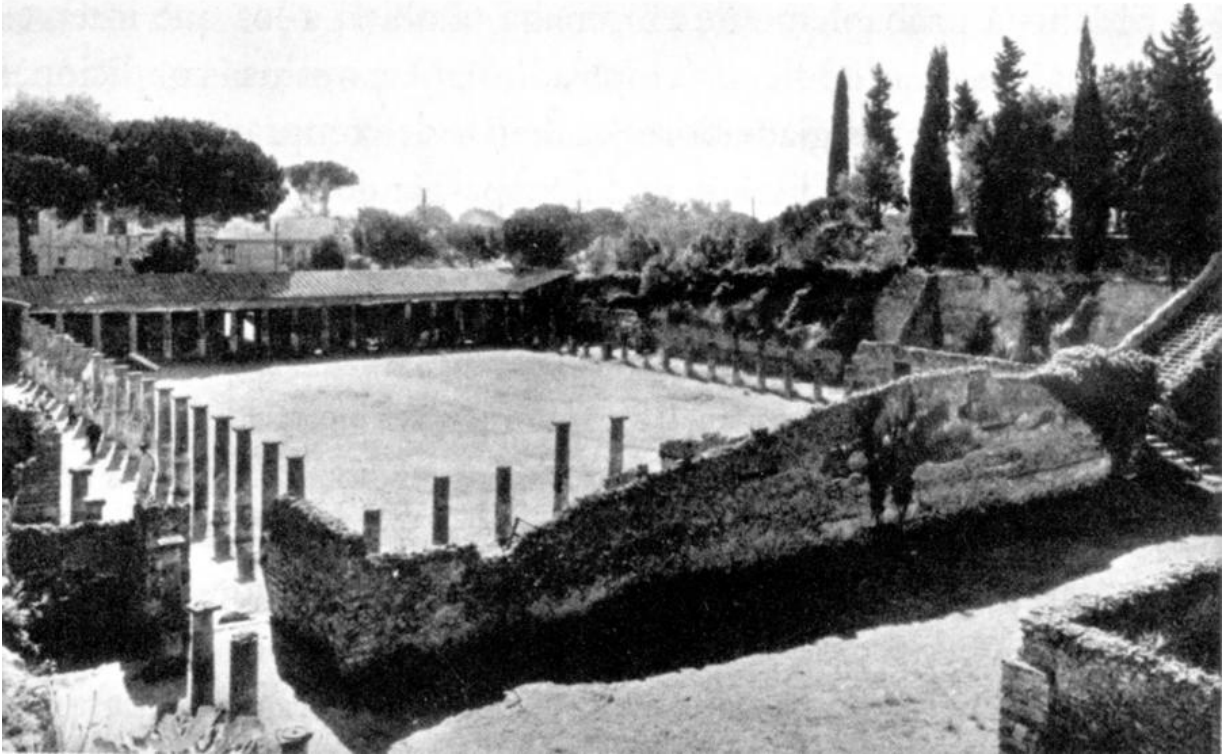


FIGURA 94. Este amplio espacio al aire libre, con habitaciones a su alrededor, fue el alojamiento de los gladiadores durante el último período de vida de la ciudad, a juzgar al menos por el armamento de gladiador (véase fig. 95) encontrado en el edificio.

El primero es lo que en otro tiempo había sido una espaciosa mansión privada situada al norte de la ciudad, que había sufrido las transformaciones pertinentes a comienzos del siglo I d. C. para alojar a los gladiadores en habitaciones alrededor de un gran peristilo, y que habría sido utilizada (o eso nos imaginamos) como centro de entrenamiento. La asociación con los gladiadores está absolutamente clara, gracias a más de cien grafitos escritos por gladiadores o acerca de gladiadores, que se acumulan alrededor del peristilo. Pero el edificio no estaba ya en uso durante los últimos años de vida de la ciudad. Quizá tras el terremoto de 62 d. C., o quizá cuando el negocio mejoró al término de la prohibición de los espectáculos de gladiadores, estos fijaron su residencia en lo que había sido un gran espacio al aire libre rodeado de columnas y comunicado con el Teatro Grande.



FIGURA 95. Uno de los cascos de bronce encontrado en el alojamiento de los gladiadores. Como el resto, está tan ricamente decorado (en este caso con una efigie de la diosa «Roma») y se halla en tan buen estado, que cuesta trabajo pensar que fuera utilizado realmente en algún combate. Es mucho más probable que formara parte del uniforme ceremonial o de desfile de los gladiadores.

Este otro edificio constaba, al parecer, de una amplia zona de entrenamiento con habitaciones para los combatientes dispuestas alrededor de todo el complejo (fig. 94), muchas de esas estancias contaban con una galería interna de madera, que las convertía en viviendas de dos pisos, aunque habrían resultado muy estrechas si hubieran tenido que ser compartidas por dos o tres gladiadores. No se han encontrado huellas de camas, lo que indica que, en el mejor de los casos, los hombres dormían en colchonetas colocadas directamente en el suelo. Esta imagen puede completarse diciendo que algunas de las habitaciones de mayor tamaño del lado este quizá proporcionaran un espacio social común, con una vivienda para el lanista o alguno de sus subalternos en el piso superior. Es posible.

Pero en realidad hay pocos testimonios de que así fuera, aparte de la fantasía de los modernos. Había incluso un cuarto que quizá sirviera de cárcel o de área de castigo, provista de grilletes, aunque los esqueletos encontrados en ella durante las excavaciones realizadas en el siglo XVIII no estaban encadenados, al parecer, y, a decir verdad, los grilletes no tenían necesariamente nada que ver con los gladiadores.

¿Por qué estamos tan seguros de que este era el alojamiento de los gladiadores? La respuesta está sencillamente en el extraordinario hallazgo de equipo y armas de bronce para gladiadores que tuvo lugar en diez de las habitaciones que rodean el peristilo. Sumaban en total quince cascos de bronce ricamente decorados, catorce grebas, seis hombreras, así como una pequeña cantidad de puñales y otras armas. La mayoría de objetos están ricamente decorados, con escenas de la mitología clásica o emblemas del poder de Roma. En un casco, por ejemplo (fig. 95), aparece representada una personificación de la propia Roma, rodeada de bárbaros vencidos, prisioneros y trofeos de victoria. Curiosamente se encuentran todos en perfecto estado. Ninguno muestra el menor indicio de haber sido usado en los combates. Puede que fuera la colección lucida en los desfiles, como la que veíamos que se exhibía en la procesión inaugural de los juegos representada en el relieve anteriormente citado. De ser así, no habría llegado a nuestras manos ni un solo objeto del equipo normal de combate de los gladiadores.

Las perspectivas que tenían estos gladiadores eran bastante sombrías, pero no tan malas como nos pudiéramos temer. La ventaja que tenían era que eran un bien costoso. Muchos de ellos habrían sido comprados a un precio elevado; y todos habrían consumido buena parte de los recursos del lanista en su preparación y mantenimiento. El lanista, por tanto, no habría deseado malgastarlos. Aunque los espectáculos en los que ningún gladiador perdiera la vida difícilmente habrían provocado demasiado entusiasmo entre el público, y por mucho que los patrocinadores de los combates desearan sacar el mayor rendimiento al dinero invertido, habría ido en interés del director de la compañía mantener al mínimo el número de muertes. Seguramente un capítulo del acuerdo entre el lanista y el patrocinador habría consistido en que cuando un combatiente perdiera, el

patrocinador indujera casi siempre a la multitud a solicitar su indulto y no a exigir su muerte en el acto. Ni qué decir tiene que ese debía de ser también el deseo de los gladiadores. Después de entrenarse y vivir juntos, e indudablemente de hacerse amigos, difícilmente habrían tenido ganas de combatir a muerte.

Esa es desde luego la imagen que sacamos de los grafitos de Pompeya que registran los resultados de determinados combates. Uno de los ejemplos más evocadores es una serie de dibujos con sus correspondientes letreros encontrados en una tumba, en los que se representa una serie de juegos de cuatro días de duración celebrados en la vecina Nola (fig. 96). Los gladiadores son una mezcla de veteranos, con trece o catorce combates a sus espaldas, y un novato que realiza sus dos primeras intervenciones. Ninguno de los perdedores es ejecutado, pues junto a cada imagen aparece la letra «M» de missus o «indultado». Por el «historial» de los gladiadores que también se reseña («14 combates, 12 victorias») podemos asegurar que dos de los perdedores habían sido indultados por lo menos en dos ocasiones. En el espectáculo ofrecido por Musonio, un día combatieron nueve parejas de gladiadores. De esos dieciocho hombres, podemos identificar a ocho vencedores absolutos, a cinco indultados y a tres que murieron. En alguna ocasión tenemos constancia de que cierto gladiador pompeyano intervino en más de cincuenta combates.

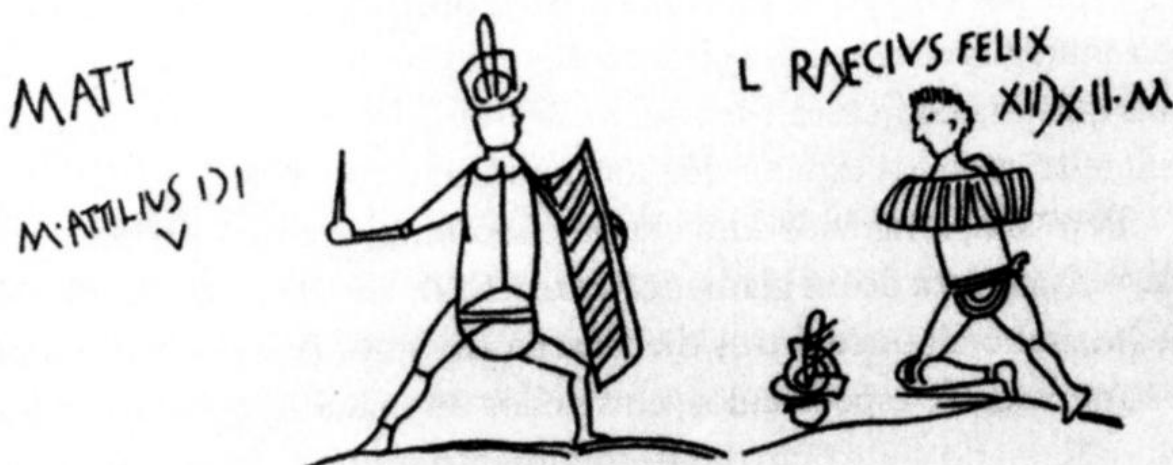


FIGURA 96. Este vívido recuerdo de tres combates de gladiadores celebrados en Nola (el nombre de la ciudad es mencionado junto a la pareja de luchadores representados en la parte superior) apareció garabateado en el exterior de una tumba. Uno de los combatientes es un debutante. En la

banda central aparece nombrado M(arco) Atilio, que es calificado de «novato» (con la «T» de tiro). Tras su primera victoria (la «V» significa vicit), logra ganar su segundo combate contra un luchador más experimentado L(ucio) Recio Félix. Los músicos representados en la parte superior nos recuerdan lo ruidosos que debían de ser estos festejos.

No obstante, aunque la derrota no supusiera a menudo la pérdida de la vida, el número de muertes debía de ser bastante alto para nuestros parámetros. Por utilizar exactamente las mismas cifras de una forma menos optimista, tres muertos de un total de dieciocho gladiadores sugiere una proporción de muertes de más o menos uno de seis en cada combate. A pesar de lo pequeña que es la muestra, coincide con el total de combates que se sabe que libró cada gladiador del que se tiene constancia. Bien es verdad que hay unos cuantos veteranos, pero solo una cuarta parte de los que conocemos cuenta con más de diez combates a sus espaldas. Si calculamos, por otro lado, que tres cuartas partes de los gladiadores habrían muerto antes de participar en su décima pelea, significa una proporción de pérdidas de alrededor de un 13 por 100 por combate. Aun suponiendo que no combatieran con mucha frecuencia (la cifra de dos o tres espectáculos al año no es más que una conjetura), si pisaban la arena por primera vez a los diecisiete años era de esperar que murieran en torno a los veinticinco.

Pero si la longevidad no era precisamente una característica propia de la carrera de un gladiador, quizá sí lo fuera la fama. Es evidente que hubo algunos astros de la arena cuyo nombre era exhibido en los anuncios de espectáculos, entre ellos un matador de animales salvajes, llamado Félix, cuyo enfrentamiento a unos osos es destacado especialmente en un anuncio. También pueden verse por toda la ciudad figuras de gladiadores, vestidos con su armadura característica, y en todos los ambientes imaginables. Aparecen en forma de estatuillas, de imágenes representadas en lámparas de barro, y en las asas de vasijas de bronce. Parece que una estatua de gladiador, de más de un metro de altura, hacía las veces de marca o enseña de una taberna, en un local situado cerca del Anfiteatro. Los gladiadores habrían visto su imagen representada por doquier.

Suele decirse también que tenían un atractivo sexual enorme para las mujeres de Pompeya y de otras ciudades del mundo romano. El poeta satírico Juvenal habla de una dama imaginaria de la buena sociedad de

Roma que se fuga con gladiador de aspecto rudo, evidentemente seducida por el equivalente antiguo del «macho bruto» y por el atractivo que suscitaba su peligrosa vida. Desde luego esos eran los términos en los que la imaginación de los romanos veía al gladiador. Pero nos encontramos con un cuento aleccionador cuando intentamos seguir esta fantasía en la vida real de Pompeya. Ya hemos visto (véase p. 14) que el mito de la dama de la alta sociedad pompeyana pillada con las manos en la masa en el alojamiento de los gladiadores con su amante no es más que eso: un mito. Pero otros testimonios del atractivo sexual de los gladiadores también necesitan un segundo examen.

Entre los grafitos más famosos de Pompeya hay algunos que hablan de dos gladiadores en concreto y de su club de fans femenino: «Célado, el ídolo de las nenas», «Celado, por el que suspiran las nenas» y «Cresces, el reciario, pone buenas a las nenas por la noche, por la mañana y a todas horas». Suena bien la idea de unas cuantas mujeres de Pompeya recorriendo la ciudad e inmortalizando su pasión por Célado y Cresces en las paredes de las casas por las que pasaban. Y así, en efecto, es como los estudiosos modernos interpretan a menudo estos grafitos. Pero la cosa no es tan sencilla. Las inscripciones en cuestión aparecieron dentro del viejo alojamiento de los gladiadores. No representan las fantasías de las nenas. Fueron escritos por los propios gladiadores, manifestación chulesca de alarde y al mismo tiempo conmovedora fantasía de un par de jóvenes luchadores, enfrentados a una vida breve, que probablemente nunca llegaran a tener una chica, o al menos no durante mucho tiempo.

Cuando queremos reconstruir la vida cotidiana de un individuo de la Antigüedad, es muy importante tener en cuenta dónde fueron hallados exactamente los testimonios utilizados.

CAPÍTULO IX

UNA CIUDAD LLENA DE DIOSSES

ESOS OTROS HABITANTES

Pompeya estaba plagada de dioses y diosas. Al margen de lo que hubieran pensado del resto de mi exposición, a los antiguos habitantes de la ciudad les habría sorprendido sin duda que hasta el momento haya tendido a dejar en segundo plano a las distintas divinidades que tanto peso tenían en sus vidas. La ciudad contenía literalmente millares de efigies de esos dioses y diosas. Si las contamos todas, las grandes, las pequeñas, y las medianas, probablemente superaran en número que la población humana que habitaba en la ciudad.

Desde luego aparecían en toda suerte de variedades, formas, tamaños y materiales: desde la gran Venus pintada a modo de chica de calendario (fig. 97), que se aparece tumbada en una gran concha marina, eco de su mítico nacimiento de las olas del mar, hasta las estatuillas de bronce de unos lares o «dioses del hogar» danzando (fig. 98), o el pequeño busto de bronce de Mercurio utilizado para equilibrar una balanza. Unas tenían presumiblemente por objeto despertar sentimientos de respeto y de sacro temor: por ejemplo, la gran cabeza de mármol de Júpiter encontrada en su

templo del Foro (fig. 99). Otras, como las exuberantes caricaturas de los baños privados de la Casa del Menandro (fig. 51) o algunas de las versiones más exageradamente fálicas del divino Príapo (fig. 36), debían de ser parodias jocosas. Otras, por su parte, como un Apolo de bronce estudiadamente anticuado procedente de la Casa de Julio Polibio, eran consideradas objetos artísticos valiosos, además de ser veneradas como imágenes sagradas. Muchas de las efigies estandarizadas de Minerva, con su túnica larga y su casco, o de Diana con sus arreos de caza, habrían sido consideradas gratamente tradicionales. No así la estatuilla de marfil de la india Lakshmi (fig. 11), o las miniaturas del dios egipcio Anubis, con cabeza de chacal. A algunos pompeyanos estas imágenes les habrían parecido en el mejor de los casos turbadoramente exóticas, y en el peor, extrañas y peligrosas.

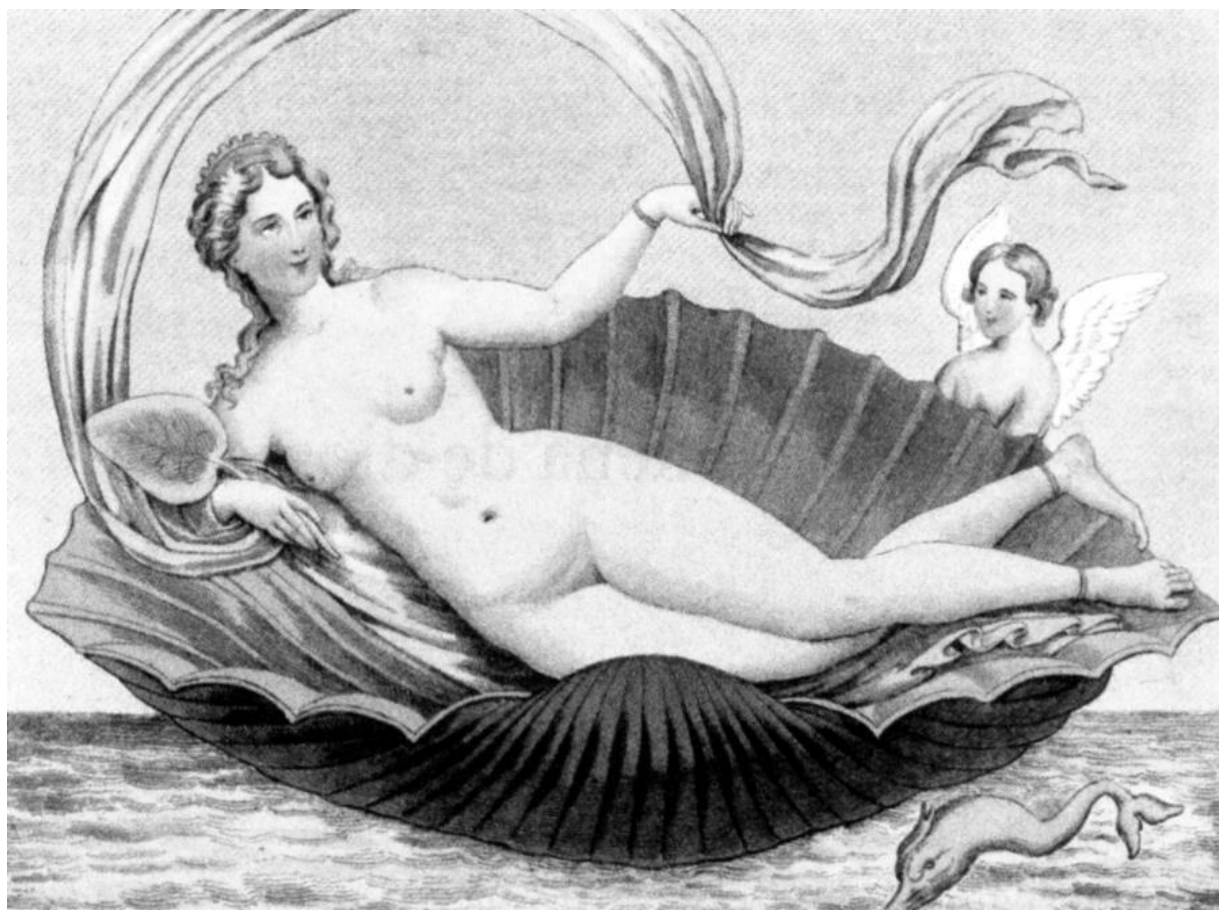


FIGURA 97. Los dioses romanos eran imaginados en una gran variedad de formas. Esta Venus, con el pequeño Cupido a su servicio, nos desconcierta porque nos recuerda a una moderna chica de

calendario.



FIGURA 98. Estatuillas de bronce de los «dioses del hogar» o lares, vestidos con sus características túnicas (hechas, según se decía, de piel de perro) y portando en una mano un platillo y en la otra una cornucopia (cuerno de la abundancia)) llena hasta los topes.

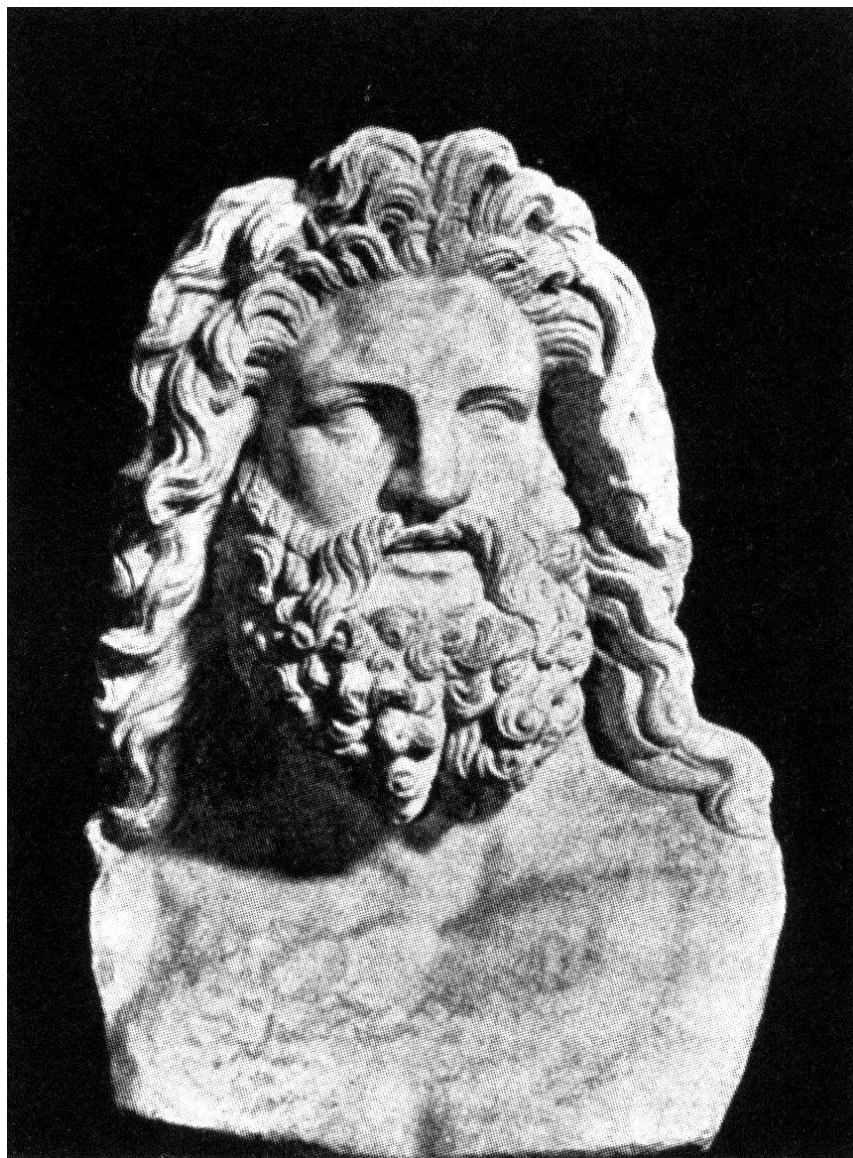


FIGURA 99. El rostro majestuoso de Júpiter. Esta cabeza colosal fue encontrada entre las minas del Templo de Júpiter, Juno y Minerva en el Foro.

Ahora solemos dar con demasiada frecuencia por descontadas las imágenes de los antiguos dioses. Habitualmente nos atrae localizar el principal atributo que permite identificar a la divinidad en cuestión (si se trata de un rayo, será Júpiter) y pasar de largo. Eso supone infravalorar la labor cultural y religiosa que realizaban esas imágenes en el mundo antiguo. Nadie debatía, como podríamos hacer hoy día, si en el mundo existía un poder divino o no. El ateísmo habría resultado prácticamente incomprensible como postura intelectual o religiosa. De hecho, excepto

entre los judíos y los cristianos, la idea de que no había muchos dioses sino uno solo habría resultado casi igualmente excéntrica en el siglo I d. C., aunque se convirtió en una postura más habitual, incluso entre los paganos, en época posterior. Pero eso no significa que en el politeísmo antiguo no hubiera disputas ni controversias. Los romanos podían discrepar violentamente no ya respecto a la existencia de los dioses (eso era más un hecho incontrovertible que una creencia), sino sobre cómo eran, cómo se relacionaban entre sí las distintas divinidades, y sobre cómo, cuándo y por qué intervenían en la vida de los humanos. Era perfectamente posible preguntarse, por ejemplo, si los dioses tenían realmente forma humana o no (o cuánto se parecían exactamente a los humanos), o si se preocupaban o no por las vidas de los mortales. ¿Cómo se revelaban a la gente? ¿Cómo eran de caprichosos o de benévolos? ¿Eran amistosos o eran siempre enemigos en potencia?

En este sentido, muchas de las imágenes de dioses y diosas que los pompeyanos veían a su alrededor en su vida cotidiana eran mucho más significativas de lo que suponemos. Tipificadas, divertidas, costosas o exóticas, eran también maneras de imaginar materialmente a los habitantes divinos del mundo. Las dimensiones, la forma y la apariencia podían tener importancia. Una estatua colosal, como la grandiosa efigie de Júpiter, no era solo una creación rimbombante, sino también una forma de reflexionar sobre el poder del dios y sobre cómo podía dársele —literal y metafóricamente— una forma física. La religión antigua daba mucha importancia a las imágenes.

UNA RELIGIÓN SIN LIBRO

La religión tradicional de la antigua Roma y de Italia era en muchos aspectos distinta de la mayoría de las religiones del mundo moderno. El hecho de que hubiera muchos dioses y de que su número no fuera fijo (siempre cabía descubrir más divinidades en la propia tierra, o importarlas

del extranjero) son solo dos de los rasgos que hacen de la romana una religión tan asombrosamente distinta del judaísmo, el cristianismo o el islam. Resulta además que no había dogmas de creencias a los que cabía esperar que el individuo se atuviera, ni nada parecido al credo cristiano, ni textos sagrados autorizados en los que estuviera escrita la doctrina. Ello no significa que reinara un completo desbarajuste religioso. Indudablemente había muchas más opciones que en una moderna «religión del libro». Pero el hecho trascendental es que la adhesión de la comunidad a su religión se demostraba a través de la acción y del ritual, y no de las palabras. Como veremos en breve, el acto del sacrificio de animales, tanto en Pompeya como en cualquier otro lugar, era el más importante de todos.

El foco de atención del sistema religioso era mucho más la comunidad en general que sus miembros en particular. Bien es verdad que muchos pompeyanos, tanto hombres como mujeres, podían afirmar que tenían algún tipo de relación personal con una o con varias divinidades. Podían detectar la influencia de los dioses en sus vidas y volver sus ojos hacia ellos en momentos de crisis grandes y pequeñas. En la ciudad se han conservado numerosas huellas escritas de esta situación. En uno de los pasillos del teatro, un grafito pide a Venus que mire con ojos propicios a una pareja de jóvenes: «Mete, esclava de Cominia, de Atela, está enamorada de Cresto. Que Venus Pompeyana les sea propicia y que los dos vivan siempre en concordia». Dos personas escribieron en la Casa de Julio Polibio un mensaje haciendo un voto a los dioses del hogar: «Por la salud, el regreso y el éxito de Gayo Julio Filipo, Publio Cornelio Félix y Vital, esclavo de Cuspio, hacen aquí un voto a sus Lares». Se trata de una fórmula estándar utilizada a todos los niveles de la religión romana, pública y privada: un voto hecho a los dioses, que sería pagado con una ofrenda o un sacrificio, en caso de obtener el resultado deseado. Parece aquí que estos humildes servidores ruegan que uno de los dueños de la casa regrese sano salvo del lugar en el que se encuentra. No obstante, a pesar de todas las expresiones de devoción privada que vemos, eran los lazos existentes entre la religión y la ciudad o el estado en su conjunto los que conferían a la religión romana su carácter distintivo.

Por decirlo en los términos más simples, la versión oficial afirmaba que los dioses protegían y apoyaban a Roma o, en menor escala, a Pompeya, siempre y cuando recibieran el culto debido. Si este era descuidado, el resultado habría sido con toda seguridad alguna catástrofe. En estos términos —lejos de la idea cristiana típicamente decimonónica de que la erupción del Vesubio fue un castigo por el paganismo o la inmoralidad pagana de los habitantes de la ciudad—, es mucho más probable que los pompeyanos tomaran la destrucción final de su ciudad como un signo de que el culto de esos mismos dioses paganos no había sido ejecutado debidamente. En el trato de los romanos con sus dioses se daba cierto grado de instrumentalización: muchas veces da la impresión de que el principio rector más importante de la religión romana era «Amor con amor se paga». Pero quizá lo entenderíamos mejor en los términos de reciprocidad de patrocinio, honor y munificencia que ya hemos visto en las relaciones mantenidas entre la élite de Pompeya y el resto de los ciudadanos. Una de las formas en que los habitantes de Pompeya veían a sus dioses era como *duoviri* mayores que los de verdad e infinitamente más poderosos.

A qué comunidad exactamente pertenecían los dioses es una cuestión muy resbaladiza. Desde la guerra Social, la religión de Pompeya era romana y pompeyana a un tiempo. Como en otros lugares del mundo romano, se daba un tira y afloja entre las tendencias centralizadoras de Roma y un altísimo grado de diferenciación local. Eso significaba que la que para nosotros es una «misma divinidad» (Minerva, Apolo, Juno, o la que fuera) podía en realidad ser significativamente distinta en las distintas ciudades. La Venus de Pompeya (*Venus Pompeiana*), a la que Meto y su Cresto pedían que bendijera su unión, es un buen ejemplo de lo que acabo de decir. Pues la Venus de Pompeya tenía un aspecto romano clásico que la habría hecho reconocible en todo el mundo romano y en ocasiones era asociada con su papel de diosa patrona de la colonia de Sila. Pero también tenía rasgos diferenciales, asociaciones y poderes específicamente pompeyanos, así como un nombre compuesto, «Venus Física», que quizá se remontara al período osco (sencillamente no podemos determinar con seguridad lo que significa). Encontramos divergencias todavía más sorprendentes en los ritos y en las fiestas religiosas. Aunque Roma y Pompeya se solapaban hasta

cierto punto y aunque en todos los rincones del mundo romano se realizaban sacrificios de animales, muchas fiestas eran acontecimientos locales que seguían un calendario local, con arreglo a costumbres locales.

En concomitancia con el axioma político básico que asociaba el éxito de la comunidad con la veneración de los dioses, estaban la estructura y el carácter de los sacerdocios. En la mayoría de los casos (aunque analizaremos algunas excepciones al final del presente capítulo), los sacerdotes no eran individuos que tuvieran una vocación religiosa especial, no eran funcionarios religiosos a tiempo completo, y no asumían responsabilidad pastoral alguna por la moral y las necesidades religiosas de una congregación. Los sacerdotes de los dioses eran habitualmente los mismos individuos que conducían las actividades políticas de la ciudad. Como decía Cicerón, que era a la vez líder político y sacerdote: «Entre las múltiples cosas... que crearon y establecieron nuestros antepasados por inspiración divina, nada es tan notable como su decisión de confiar el culto de los dioses y los máximos intereses del estado a los mismos hombres».

La consecuencia es que la religión aparece en algunos lugares de la vida pompeyana en los que no esperaríamos encontrarla. Por ejemplo, está íntegramente asociada a la política en todos los ámbitos, hasta tal punto que el propio emperador era tratado como un dios y tenía sus sacerdotes. Pero está también ausente de ciertas áreas en las que esperaríamos encontrarla. Por ejemplo, la mayoría de los matrimonios no eran solemnizados por ninguna ceremonia religiosa. En efecto, el matrimonio se contraía normalmente, como decían los romanos, «por el uso»: es decir, según nuestros términos, «por la cohabitación». Si una pareja vivía junta un año, estaba casada.

Este es el telón de fondo ante el que estudiaremos a lo largo del resto del presente capítulo lo que se nos ha conservado de la vida religiosa de Pompeya. Hay algo de verdad en el viejo chiste que dice que los arqueólogos ponen la etiqueta de «religioso» a todo lo que no son capaces de entender bien, ya sean determinados agujeros en el suelo o unos miembros viriles y unas serpientes pintarrajeados en las paredes. No obstante, intentaremos identificar los lugares o los objetos de la ciudad que se consideraban religiosos, empezando por sus principales templos

públicos, los sacerdotes y rituales, y acabando por el aspecto de la religión pompeyana que desde el siglo XVIII ha cautivado más la imaginación de la mayoría de los visitantes del lugar, a saber el culto de la diosa egipcia Isis. Pero nos preguntaremos también qué hacía y qué decía la gente en los templos o en los altares, e incluso ocasionalmente qué habría pasado por sus cabezas cuando estuvieran allí. La cosa más importante que debemos recordar es que las diferencias de respuesta habrían sido enormes, desde el cinismo y el aburrimiento hasta la piedad. Los romanos no mostraban más unanimidad que nosotros ante este tipo de cosas.

LOS TEMPLOS URBANOS

Los templos son para nosotros uno de los símbolos más evidentes de la religión romana, inmediatamente reconocibles por sus columnas, sus frontones triangulares y las gradas que conducían a la plataforma elevada (o podium) desde la cual el visitante podía tener acceso, a través de unas grandes puertas, al interior del edificio y a lo que hubiera en él. Los romanos tenían un amplio repertorio de espacios sagrados, que iban desde los lugares en los que se suponía que una divinidad estaba presente, como si dijéramos, «en persona», hasta aquellos otros desde los cuales podían observarse los signos enviados por los dioses. Ya hemos visto las huellas de un antiguo santuario rústico o bosque sagrado debajo de la Casa de la Columna Etrusca (pp. 4344). Y, como veremos más adelante en este mismo capítulo, en las últimas fases de la ciudad se levantarían diversos altares independientes y otros recintos sagrados. Pero es la forma característica del templo la que marca el paisaje urbano de Pompeya y de otras ciudades romanas, del mismo modo que la iglesia parroquial es el sello que pone la religión a cualquier pueblo inglés.

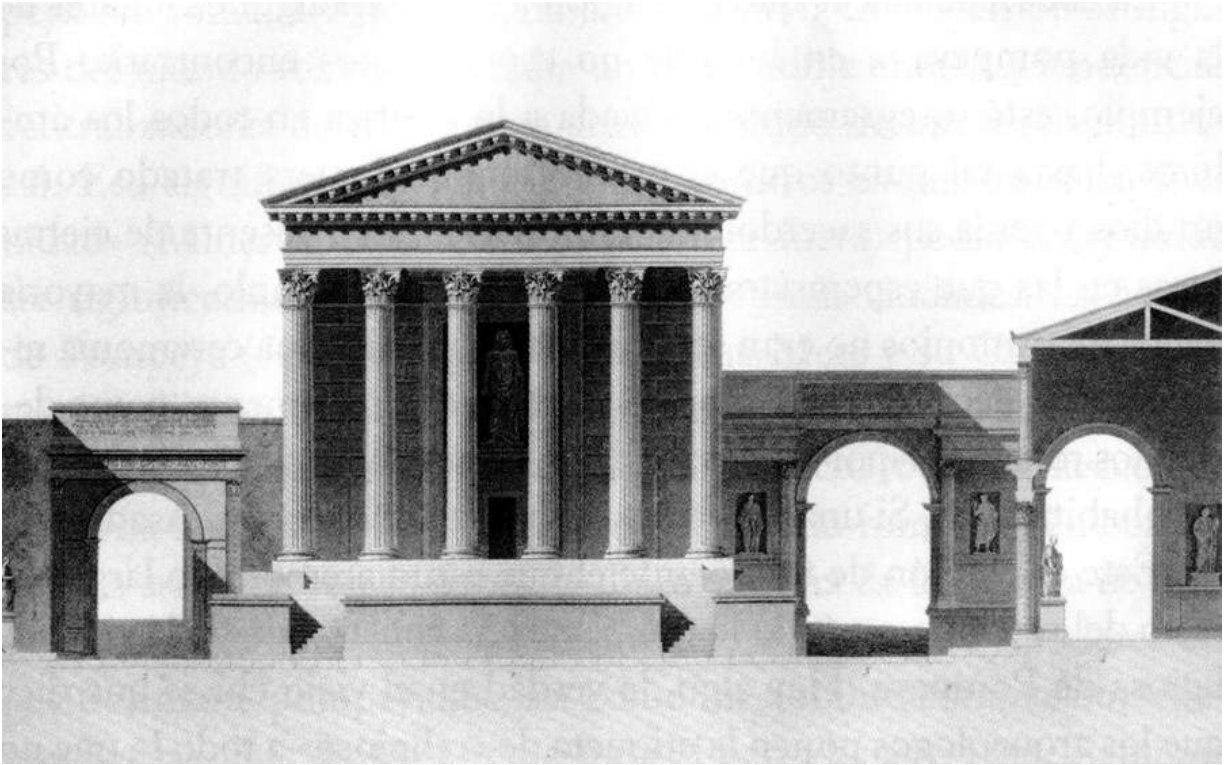


FIGURA 100. Esta reconstrucción decimonónica muestra el Templo de Júpiter, Juno y Minerva, flanqueado a uno y otro lado por un arco. Se trata de un dibujo muy preciso, pero quizá da una impresión demasiado grandiosa, monumental y limpia de lo que eran el templo y sus alrededores.

Pero si el pueblo inglés tiene solo una iglesia parroquial, Pompeya — como por lo demás cabría esperar—, dado que había muchos dioses tenía numerosos templos, aunque desde luego no uno para cada dios o diosa que pudiera intervenir en las vidas de sus habitantes. Los había de todos los tamaños, con diversos grados de prestigio y con historias muy distintas a sus espaldas. Algunos se remontaban a los primeros años de la ciudad. El templo de Apolo situado junto al Foro fue creado como muy tarde en el siglo VI a. C. Lo mismo podemos decir del Templo de Minerva y Hércules (fig. 101), en el denominado Foro Triangular, así llamado por el pórtico triangular construido alrededor del templo en el siglo I d. C. Este último es posible que fuera ya desde hacía largo tiempo una ruina pintoresca en el momento de la erupción, aunque algunos arqueólogos atribuyen su apariencia ruinoso a las agresivas técnicas de excavación de las primeras

generaciones de arqueólogos (por no hablar de los bombardeos de los Aliados).

Los demás datan en su mayoría del siglo II a. C. o de fechas posteriores. Solo en un caso podemos reconstruir las circunstancias concretas de su erección. El pequeño Templo de la Fortuna Augusta fue dedicado a una combinación casi intraducible de la diosa de la Buena Suerte o el Éxito (Fortuna) y el poder del emperador (el adjetivo Augusta puede referirse de manera confusa —o tal vez muy conveniente— al propio Augusto, el primer emperador, o en términos más generales al poder imperial, pues los emperadores posteriores utilizaron el nombre «Augusto» como uno más de sus títulos). Fue financiado, según la inscripción que se nos ha conservado, por un destacado personaje de la localidad y duumvir en tres ocasiones, Marco Tulio, y construido en unos terrenos suyos que donó a la ciudad. No obstante, el hombre se cuidó mucho de que no hubiera malentendidos sobre cuánta cantidad de terreno exactamente había donado. Detrás del templo había un mojón de piedra que decía: «Propiedad privada de Marco Tulio, hijo de Marco».



FIGURA 101. Vista del Templo de Minerva y Hércules, en el Foro Triangular, desde las afueras de la ciudad. Esta reconstrucción imaginaria (nótese el solitario auriga que ha salido a dar una vuelta en carro) nos da una buena idea de las cuestas y los distintos niveles sobre los que se levantaba Pompeya.

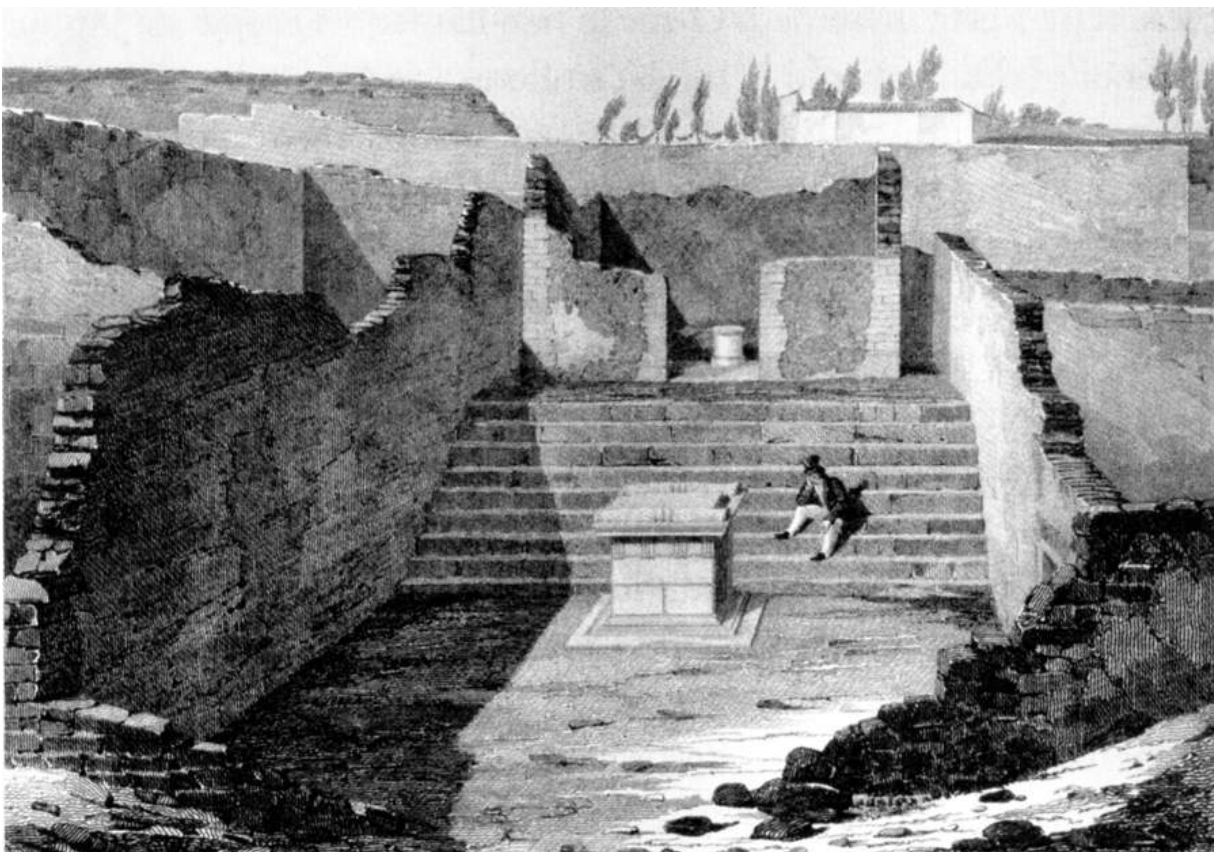


FIGURA 102. Un primitivo turista descansa un rato —o aprovecha la ocasión para hacer alguna reflexión romántica sobre el paso del tiempo— en las ruinas del diminuto Templo de Júpiter Meliquio (o de Esculapio). Incluso este pequeñísimo edificio muestra la estructura habitual del templo romano: una sala (o cella) que alberga la estatua o las estatuas de los dioses, y un altar en el exterior.

A veces resulta muy fácil identificar a los dioses que están asociados con un determinado templo. El santuario que ocupa la posición más destacada en uno de los extremos del Foro, por ejemplo, no puede ser más que el de Júpiter, Juno y Minerva, erigido en ese lugar privilegiado como en muchas ciudades romanas, si no en la mayoría de ellas (fig. 100). En la inscripción de su templo es nombrada con toda claridad la diosa Fortuna Augusta. En muchos otros nos vemos obligados, para bien o para mal, a recurrir a la conjetura. El gran santuario con vistas al mar, cerca de la Puerta Marina, era presumiblemente el Templo de Venus, pero no tenemos pruebas seguras de que así fuera aparte de una estatua destrozada y nuestra convicción de que tuvo que existir algún templo de grandes dimensiones en honor de la patrona de la colonia en algún lugar de la misma. El diminuto

templo escondido y casi fuera de la vista que hay detrás del recinto amurallado, cerca de los teatros, se ha convertido en un verdadero rompecabezas (fig. 102). Los arqueólogos han vuelto a sacar últimamente a colación la teoría de J. J. Winckelmann, el «padre de la historia del arte», que visitó Pompeya a mediados del siglo XVIII y lo denominó Templo de Esculapio, el dios de la curación, de nuevo sin pruebas más sólidas que una estatua encontrada en él, que tal vez representara a esta divinidad. Otros lo han llamado Templo de Júpiter Meliquio («Dulce como la miel», título asociado con los dioses del infierno). Esta identificación se basa en una inscripción que alude a un templo con ese nombre. Si este no es el Templo de Meliquio, habrá que esperar que alguien lo localice en algún otro punto de la ciudad (o, como piensan hoy día algunos, fuera de ella, identificándolo con cierto santuario extramuros). Como veremos más tarde, muchas de estas conjeturas comportan un efecto dominó: una identificación puede echar perfectamente por tierra otra.

El trazado general de los templos probablemente nos resulte familiar. Lo que pasaba en su interior no tanto y desde luego sería mucho más sorprendente a nuestros ojos. Los templos no eran lugares en los que se reunía una congregación de adoradores ni en los que se celebraban ritos religiosos. La función esencial de cualquier templo griego o romano era albergar la estatua de un dios o una diosa. No debemos imaginar sacrificios sangrientos ejecutados en el oscuro interior de estos edificios. Esos actos siempre tenían lugar en el exterior, al aire libre. El templo era la morada de una imagen divina o «estatua de culto». La palabra más común para designarlo en latín, *aedes* y no *templum*, significa simplemente «casa».

Pero muy pocas veces la estatua estaba completamente sola en el templo. Muchos santuarios adquirirían un montón de cachivaches, en ocasiones sumamente valiosos. Las dedicaciones y ofrendas hechas al dios o a la diosa en cumplimiento de un voto acababan a menudo en los templos. Por ejemplo, alguien podía prometer a Esculapio hacerle una ofrenda si se curaba de una enfermedad y, una vez recuperado, depositar lo que había prometido en su santuario. Estatuas y otras obras de arte eran expuestas también a menudo en los lugares de culto. En la propia Roma, los templos eran el sitio favorito para guardar los ricos botines capturados en la guerra,

o los textos autorizados de las leyes escritas en tablas de bronce. También podían realizarse actividades de todo tipo alrededor de la estatua del dios. El senado romano usaba el interior de varios templos de la urbe para celebrar sus sesiones, algunos de los ciudadanos más ricos depositaban sus testamentos en el templo de la diosa Vesta, y el sótano del templo de Saturno servía como tesoro del estado. La presencia de todos estos objetos valiosos nos dice que debían de ser bien custodiados por sus tesoreros (guardias de seguridad, limpiadores y personal de mantenimiento eran a la vez juez y parte), cerrados a cal y canto durante la noche y abiertos al público solo bajo vigilancia.

Ese mismo modelo era el que regía en Pompeya. A primera vista los restos son más limitados de lo que cabría esperar, o bien porque esos templos, como sucede con el de Venus, estaban en proceso de obras cuando se produjo la erupción, o porque sus instalaciones fijas y sus accesorios los convirtieron en objetivo evidente de los saqueadores después de la catástrofe (al fin y al cabo, los restos arqueológicos son los mismos en ambos casos). Alternativamente, por supuesto, sus depositarios legales quizá se llevaran parte de los objetos más valiosos cuando salieron huyendo de la erupción.

Pero se conservan elocuentes testimonios de todas clases. Ya hemos visto la pieza procedente del botín obtenido tras el saco de Corinto en 146 a. C., que era exhibida en el Templo de Apolo o en sus inmediaciones. En la plaza situada delante de ese mismo templo podía verse también un par de magníficas estatuas de bronce de Apolo y Diana (solo se conserva la cabeza de esta última), así como una réplica del extraño omphalos (es decir «ombligo del mundo»), que era uno de los símbolos sagrados del famoso santuario de Apolo en Delfos (y un ejemplo más de la importancia cultural de Pompeya). Tenemos incluso algún indicio de los sistemas de seguridad que podían utilizar estos templos. A lo largo de la fachada del Templo de la Fortuna Augusta todavía son visibles los restos de una verja de metal que rodeaba el edificio (fig. 103). Un destacado especialista en Pompeya me aseguró en cierta ocasión que había sido un añadido del siglo XIX, con el fin de impedir que los turistas treparan por las ruinas del monumento. Eso es lo

que parece. Pero en realidad su finalidad era cortar el paso a los antiguos pompeyanos.

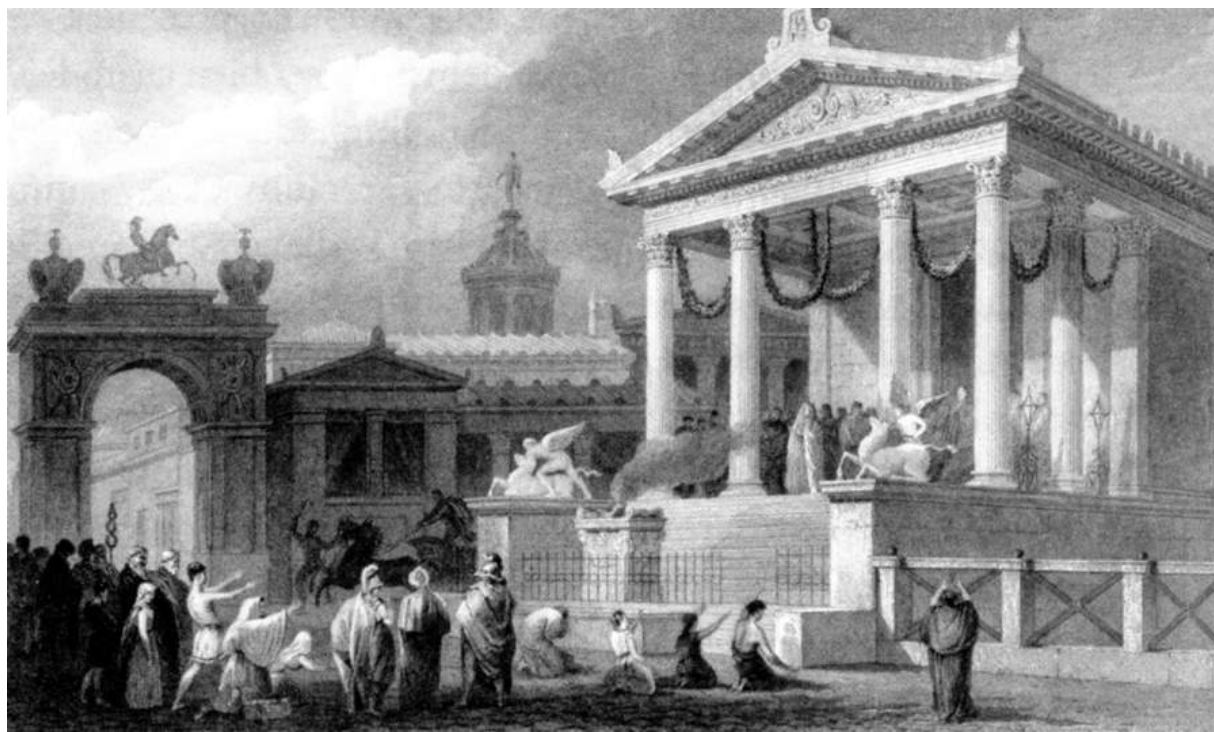


FIGURA 103. Esta reconstrucción decimonónica del Templo de la Fortuna Augusta ofrece una acertada imagen de lo que debían de ser los ritos religiosos celebrados en el exterior del templo y en su pórtico. El pintor ha incluido la verja de metal (aunque no lo bastante alta para mantener a raya a los más osados) y ha adornado el exterior con guirnaldas. Pero la multitud de adoradores congregados ante la fachada parece a todas luces exagerada y bastante poco plausible.



FIGURA 104. Las ruinas, en la actualidad bastante desoladas, del Templo de Júpiter, Juno y Minerva. Sigue discutiéndose hasta qué punto estaba desmantelado este rincón del Foro en el momento de la erupción.

Incluso algunos de los edificios más ruinosos de la ciudad nos proporcionan más información sobre la vida y la organización de los templos de lo que cabría esperar a primera vista, ofreciéndonos apasionantes indicios de sus estatuas de culto y demás riquezas que otrora había en su interior, y a veces incluso inesperadas anécdotas de lo que ocurría en Pompeya en el año 79 d. C. Un buen ejemplo en este sentido es el Templo de Júpiter, Juno y Minerva, que, al menos desde la llegada de los colonos romanos, albergaba a la tríada de divinidades que definían a Pompeya como ciudad romana. A decir verdad, hoy día no hay mucho que ver en él (fig. 104). En la parte delantera solo quedan las gradas y algunas columnas tristemente truncadas. En lo alto del podio, la sala interior del santuario todavía es claramente visible, y dentro de ella los escasos restos de lo que en otro tiempo era una columnata de dos pisos. Al fondo están los nichos que habrían albergado las estatuas de las tres divinidades. En su estado actual, resulta sombrío y funcional. Pero tenemos una viva imagen del templo en un pequeño friso de la Casa de Cecilio Jocundo (fig. 5).

Aunque la intención de esta obra escultórica era mostrar los daños causados por el terremoto de 62 d. C. (daños de los cuales quizá no se recobraría nunca el templo), nos ofrece también una curiosa —quizá ligeramente imaginativa— instantánea del edificio en su emplazamiento original, con toda su decoración completa. El altar se halla situado fuera, en una plataforma levantada ante las gradas del santuario. A uno y otro lado de las gradas vemos sendas estatuas ecuestres, mientras que detrás del altar el escultor, aunque se come dos de las seis columnas existentes en la realidad, nos muestra las puertas que daban acceso a la sala interior y, encima, una guirnalda o corona de hojas que decoraba el frontón.

Tenemos otras pistas acerca de la apariencia original del edificio y de su uso. En primer lugar, el podio sobre el que se yergue el templo no es sólido. Está hueco y en su interior hay un sótano al que se accedía a través de unas escaleras desde dentro del templo, o a través de una puerta a nivel de la acera en el flanco este. La luz penetraba en el sótano a través de unas aspilleras abiertas en el pavimento. Solo esta circunstancia indica que la habitación tenía un uso práctico. ¿Pues para qué suministrarle luz, si era probable que no entrara nunca nadie en ella? Una idea es que tenía por objeto hacer las veces de almacén para guardar el excedente de ofrendas dedicadas en el piso superior: cuando los cuidadores del templo pensaran que era preciso hacer sitio, no tirarían las piadosas ofrendas, sino que las guardarían cuidadosamente en el sótano. Otra teoría es que era el tesoro o cámara acorazada del consejo municipal, lo mismo que el erario de la propia Roma, situado también en el sótano de un templo. Las dos hipótesis son posibles. Pero por desgracia no hay el menor indicio de que hubiera nada en esta habitación en el momento de la erupción, aparte de unas cuantas esculturas de mármol.

Hay también claros indicios de que en otro tiempo había estado mucho más ricamente decorado que como lo vemos en la actualidad. El pavimento tenía incrustaciones de mármol formando un dibujo geométrico (el llamado *opus sectile*) y las paredes de la sala interior estaban pintadas de brillantes colores. Las pinturas se han desvaído en la actualidad hasta resultar casi irreconocibles, pero eran claramente visibles cuando el edificio fue excavado por vez primera a comienzos del siglo XIX y cuando el templo

constituía una de las principales atracciones del lugar. De hecho, fue este el lugar escogido por el poeta Shelley para merendar cuando visitó Pompeya en diciembre de 1818. Aunque originalmente debía de ser bastante oscuro —pues no existe ninguna fuente evidente de luz, aparte de la puerta principal—, el interior del templo, con su columnata, sus estatuas, y sus ricos accesorios y ofrendas, debía de ofrecer un espectáculo impresionante. Con una superficie de más de 10 x 15 metros y con las puertas abiertas de par en par para que se pudiera ver, habría sido un lugar excelente para que el consejo municipal celebrara sus sesiones.

Es decir, siempre que no hubiera demasiados chismes estorbando por ahí en medio. Los excavadores del siglo XIX encontraron unas cuantas inscripciones en las que se reseñaban ofrendas realizadas por el cumplimiento de votos (entre ellos uno por la «salud» del emperador Calígula), y el pedestal de una estatua erigida en honor de un individuo, Espurio Turrano Próculo Galieno, que había desempeñado varios cargos en Roma y en la ciudad de Lavinio. No tenemos la menor idea de cuál era su relación con Pompeya ni de por qué se le concedió una estatua en este lugar de honor en concreto (si es que ese era su emplazamiento original). Los excavadores también localizaron dentro del templo y en sus inmediaciones un montón de obras enteras y de fragmentos de esculturas. Como decía William Gell allá por mil ochocientos treinta y tantos, permitiéndonos evocar en parte el sabor de aquel curioso amasijo: «Se descubrieron muchos dedos de bronce... un grupo que representaba a un anciano con un gorro frigio llevando a un niño de la mano, de medio pie de altura; o una mujer con un niño de pecho... una mano, un dedo, y parte de un pie de mármol; dos pies calzados con sandalias; un brazo y muchos otros fragmentos de tamaño colosal».

Destacaba entre todos esos objetos un torso colosal de mármol, que solo podía pertenecer a la estatua de un dios, y dos asombrosas cabezas: la cabeza colosal de mármol del propio Júpiter (fig. 99), y otra más pequeña de mujer (Juno o Minerva). A menudo se ha pensado que ambos fragmentos son todo lo que queda de las primitivas estatuas de culto de las tres divinidades. De ser así, habrían sido lo que actualmente llamamos esculturas «acrolíticas» (literalmente «extremidades de piedra»). Era este

uno de los métodos usados con más frecuencia por los antiguos para hacer efigies grandiosas que habrían sido demasiado grandes y que habría resultado demasiado difícil y costoso tallar directamente en mármol, y que, si fueran de bronce, habrían sido desde luego todavía mucho más costosas. Consistía en fabricar una estructura de madera o de metal, cubrirla en su mayor parte de ricos vestidos y utilizar solo el mármol para las partes visibles de la piel de manos, pies y cara. Así se explica, en parte, por qué los museos de escultura antigua poseen tal cantidad de grandes extremidades de mármol. No es solo porque las estatuas se rompían fácilmente (cosa que en efecto sucedía), sino porque manos, pies y cabezas eran muchas veces lo único que había estado hecho de mármol desde el primer momento.

Pero un estudio más atento de estos restos nos proporciona una extraña imagen del Templo de Júpiter, Juno y Minerva en el momento de la erupción. Por lo pronto, la cabeza de hombre y el torso colosal posiblemente no puedan pertenecer a la misma escultura. Después está el enigma que entraña el hecho de que las valiosas imágenes de culto fueran encontradas desperdigadas por ahí. Quizá fuera consecuencia de una ineficaz labor de salvamento cuando el volcán explotó, o de un precipitado acto de saqueo realizado posteriormente. Pero, si como parece más probable en este caso, el desbarajuste general reinante en el templo estaba motivado por las obras de restauración que estaban llevándose a cabo en él (después de uno o de más terremotos), ¿por qué se tuvo tan poco cuidado con las estatuas antiguas? ¿Estarían realmente satisfechas las autoridades de ver cómo los fragmentos de sus venerables imágenes antiguas eran arrojados y diseminados de cualquier forma por el suelo? Lo más curioso es que en la parte posterior del torso de mármol hay otra escultura en relieve que representa a tres pequeñas figuras. Es evidente que el mármol había sido reutilizado. Debemos suponer que en fecha bastante reciente este heroico pecho de mármol fue tallado a partir de un relieve anterior. Todos estos factores, combinados con el montón de fragmentos restantes, han llevado a algunos arqueólogos a pensar que en 79 el edificio no solo estaba en proceso de restauración, sino que en realidad había sido cerrado como templo y era utilizado como depósito de esculturas, taller o como

dependencia anexa. No tenemos por qué preocuparnos por el desconsiderado trato dispensado a las antiguas imágenes de culto. Lo que se encontró allí, por impresionantes que sean algunas piezas, eran solo fragmentos aislados existentes en el almacén.

En la actualidad no podemos estar seguros de nada. Pero todo esto podría tener una serie de intrigantes consecuencias para el pequeño Templo de Esculapio, y de paso daría lugar a todo un entramado de posibles historias. Este santuario contenía tres estatuas de terracota: una pareja de imágenes de tamaño natural, una de hombre y otra de mujer, y por otro lado un busto de Minerva reconocible a primera vista y toscamente tallado. Para Winckelmann la figura de hombre correspondía a Esculapio (fig. 105), lo que hacía que la de mujer perteneciera a Higiea, su hija, divinidad también asociada con la curación, mientras que Minerva habría sido incluida por añadidura. Pero supongamos por un momento que el templo de Júpiter, Juno y Minerva estuviera realmente fuera de servicio en el momento de la erupción. Sin duda los pompeyanos habrían deseado alojar sus imágenes de culto en algún sitio seguro. Este trío encontrado en el pequeño templo habría podido corresponder con el mismo grado de plausibilidad a Júpiter, Juno y Minerva.

¿Qué pruebas hay en contra de que sean las estatuas del santuario del Foro, trasladadas temporalmente al templo situado un poco más abajo?

Bien es verdad que no son muy grandes y que están hechas de terracota, y no de mármol. Y Minerva no es más que un busto. Pero en la religión, lo sagrado y lo suntuoso no son siempre sinónimos. A veces los objetos más humildes tienen el mayor poder religioso. Quizá —pero solo quizá— hemos estado buscando a Júpiter, Juno y Minerva en el lugar equivocado.



FIGURA 105. Una de las estatuas encontradas en el Templo de Júpiter Meliquio: una imagen de terracota de un dios que lo mismo podría ser Esculapio que Júpiter.

HONRAR A LOS DIOSES: EN PÚBLICO Y EN PRIVADO

Tallada en un altar que se encontró también en el Foro de Pompeya hay una escena del ritual antiguo más emblemático: el sacrificio de animales. Lo vemos aquí ejecutado en su forma clásica, tal como lo describen los autores latinos y como es plasmado a lo largo y ancho del mundo romano en miles de imágenes, desde monedas hasta arcos triunfales. Vale la pena dedicarle un examen más atento. Pues hay detalles y distinciones que no llaman inmediatamente la atención a los ojos del observador moderno. En el centro aparece un trípode que hace aquí las veces de altar portátil. Junto a él, el oficiante, sacerdote o funcionario político (pues los dos llevaban a cabo sacrificios en nombre de su comunidad), recita la plegaria, mientras hace una ofrenda de vino e incienso. Va vestido con toga, parte de la cual le cubre la cabeza, como era de rigor cuando se celebraba un sacrificio. Al fondo, un músico toca una doble flauta, mientras que tras él hay unos auxiliares (entre ellos un niño) que portan parte del instrumental, por ejemplo jarras y tazones como los que ahora vemos que llenan las vitrinas del Museo de Nápoles. Al otro lado del trípode, un toro espléndido es conducido al escenario por tres esclavos. Van vestidos especialmente para la matanza que están a punto de llevar a cabo, solo de cintura para abajo. Uno de ellos sujeta un hacha a punto de descargar el golpe.



FIGURA 106. Sacrificio de un toro. Este altar del Foro muestra —como es habitual en el arte romano— los preliminares de la muerte del animal, no la matanza propiamente dicha. Las jerarquías sociales y políticas quedan perfectamente patentes en el contraste entre los esclavos semidesnudos que conducen al animal y la pesada vestimenta del sacerdote de clase alta, a la izquierda, que recita la plegaria.

Se trata, por supuesto, de una imagen muy idealizada del sacrificio. Es el equivalente de una fotografía conmemorativa de grupo o mejor dicho —dado que la escena estaba esculpida en el frontal de un altar de mármol en el que realmente se realizarían sacrificios—, ofrecía a los participantes en el rito una imagen perfecta de lo que estaban haciendo. El toro no solo está muy bien tratado, sino que además es muy grande. Se ha calculado que un animal de estas dimensiones (suponiendo que los participantes humanos en la escena fueran de tamaño medio) habría pesado unos quinientos kilos. Mi teoría es que el sacrificio real habría sido por regla general un acto menos ordenado, y que los animales habrían sido más pequeños y menos costosos. Pero aun así, podemos hacernos una idea del acto propiamente dicho: el

ruido, la música, y el inminente derramamiento de sangre. Vemos también algunas de las convenciones jerárquicas y sociales de la ceremonia. El sacrificante oficial está al pie del altar, vestido con pesados ropajes. Pronuncia las palabras rituales, pero no va a trabajar como matarife ni se va a manchar las manos de sangre. Ese trabajo sucio queda para los esclavos, que se han desnudado para llevar a cabo esa tarea. Incluso (o especialmente) en los momentos rituales, las divisiones del ordenamiento social de Roma estaban claramente marcadas.

¿Qué finalidad tenía el sacrificio? En parte era una ofrenda al dios. Una vez muerto el animal, su carne era repartida. Una parte era consumida por los participantes humanos, otra parte era vendida, mientras que otra era quemada en el altar y su olor ascendía al cielo a modo de ofrenda a los dioses. Podía proporcionar también un medio de conocer la voluntad divina. Tras la matanza, unos expertos (los arúspices) inspeccionaban las entrañas del animal muerto en busca de signos de los dioses. Por ejemplo, cuando Julio César se hallaba celebrando un sacrificio poco antes de su asesinato, se cuenta que se descubrió que el animal no tenía corazón. Ni qué decir tiene que era un mal presagio, aunque los romanos más escépticos señalarían que era imposible que un animal viviera sin corazón.

Pero el sacrificio representaba también un modelo de cómo estaba ordenado el mundo a una escala mucho mayor. La matanza repetida de animales por seres humanos a los dioses constituía un emblema de la jerarquía del cosmos, en la que los humanos ocupan un lugar intermedio entre los animales, por un lado, y lo divino, por otro. Y el hecho de compartir la carne después del sacrificio y el banquete colectivo que a veces lo acompañaba, venía a reafirmar a la comunidad humana y sus jerarquías internas. (En el mundo romano había muy pocas manifestaciones cívicas que no reafirmaran la jerarquía social dando más a los ricos que a los pobres, en una inquietante inversión de nuestra idea de que a quien más debe darse es a los más necesitados). El sacrificio era lo más parecido que tenía el mundo romano a un credo: era un credo en acción. Rechazar el sacrificio, como hacían los cristianos, era tanto como rechazar la religión tradicional romana. Incluso el vegetarianismo era más que una opción moral o un estilo de vida libremente escogido. Al no participar en el

consumo de carne, los vegetarianos se enemistaban peligrosamente con el orden social y cósmico que representaba el sacrificio.

Nos encantaría conocer más cosas acerca de los detalles prácticos de los sacrificios en Pompeya.

¿Cómo se financiaban? ¿Cuántas personas en realidad los presenciaban? ¿Había arúspices entre el personal de los *duoviri*, como se dice en el estatuto de una ciudad de Hispania? ¿Cuánta gente participaba en el consumo de la carne, y dónde tenía lugar este? En Roma, en ocasiones se colocaban mesas en el Foro. ¿Se haría eso también en Pompeya? ¿Qué proporción de la carne se vendía a través de los carniceros? ¿Y realmente es verdad que, como han afirmado algunos historiadores modernos, toda la carne que se consumía procedía de sacrificios? Yo no estoy convencida de que así fuera. Pero si el edificio llamado *macellum* («mercado») era primordialmente un mercado de carne, desde luego estaba convenientemente situado cerca de los principales templos de la ciudad.

Nos gustaría saber también cuándo y con cuánta frecuencia se realizaban sacrificios. Podía ofrecerse un sacrificio a un dios en cumplimiento de un voto o para aplacar a las divinidades después de alguna catástrofe. El sacrificio podía marcar los grandes acontecimientos o aniversarios: la ascensión al trono de un emperador, el aniversario de la fundación de un templo, la toma de posesión de los nuevos magistrados públicos, o la fiesta especial de una divinidad. Pero saber exactamente con cuánta frecuencia tenía lugar la característica matanza en toda regla de animales —en vez de la versión «reducida» del derramamiento de vino, incienso y grano, sobre las llamas del altar— solo puede ser materia de conjetura.

Curiosamente, el escultor que mostraba el Templo de Júpiter, Juno y Minerva tambaleándose durante el terremoto, representó también la ejecución de un sacrificio justo al lado (fig. 5). Ha resultado muy difícil identificar el altar representado, grande y, al parecer, decorado con la efigie de un cerdo, con cualquier monumento del Foro. Pero no hace falta interpretar la imagen al pie de la letra y desde luego no hay por qué suponer que estaba llevándose a cabo un sacrificio en el momento mismo en que se produjo el seísmo. Es mucho más probable que el escultor intentara captar

el tipo de actividades que simbolizaban la vida de la ciudad en el momento en que se produjo aquella interrupción. En el Foro, en las inmediaciones del templo, ¿qué más típico que un gran toro llevado al matadero por un hombre desnudo de cintura para arriba y portando un hacha?

Las fiestas religiosas antiguas podían también ser divertidas. No tenemos mucha idea de cuál era la reacción de los participantes, en Pompeya o en cualquier otra parte, ante la matanza de las víctimas sacrificiales. El poeta Horacio dedica una serie de pensamientos sentimentales al cabrito que va a sacrificar próximamente («su frente abultada, con los cuernos que ya le apuntan, al amor y a los combates lo destina, aunque en vano»). Pero no es muy probable que Horacio fuera un caso típico. Y en cualquier caso, el banquete que habría venido a continuación habría supuesto una ocasión placentera y de celebración. Muchas otras formas de honrar a los dioses comportaban también un placer para sus adoradores humanos. Ya nos hemos fijado en los espectáculos, el teatro y la pantomima, como parte de los «Juegos y Diversiones» de Pompeya. Con mucha frecuencia esos mismos festejos se celebraban como parte integrante de una fiesta de carácter religioso. El drama en Italia, como en Grecia, hundía sus raíces en las celebraciones religiosas. Muchos «teatros» primitivos fueron improvisados en las gradas de los templos, encargándose los dioses de supervisar las actuaciones desde el interior del santuario. En Pompeya, el Teatro Grande estaba directamente comunicado, a través de una escalera monumental, con el Foro Triangular y su templo de Minerva y Hércules, asociación que habla del aspecto religioso que tenía también aquí el drama.

Casualmente sabemos muchas cosas acerca de las fiestas del dios Apolo en Pompeya. Casi con toda seguridad había fiestas también en honor de muchos otros dioses. Pero gracias a que se nos ha conservado el epitafio de Aulo Clodio Flaco (véase p. 285), disponemos de una breve lista de las ceremonias de los «Juegos de Apolo» en las tres ocasiones en que Flaco patrocinó los actos en su calidad de duumvir. Ya hemos analizado algunos de los diversos espectáculos que presentó: matadores de toros, púgiles y pantomimos. Su epitafio subraya también la «procesión» que formaba parte de los festejos. Las procesiones eran otro elemento distintivo de la religión

antigua. Sacerdotes, magistrados de todo tipo, colegios y asociaciones, y representantes de las distintas corporaciones desfilaban por las calles. A veces lo hacían también las imágenes de los dioses, sacadas de sus templos, u otros objetos llevados en andas o plataformas portátiles que se cargaban a hombros. Acompañados de música, incienso y (si contaban con un patrocinador generoso) de regalos que eran arrojados a los espectadores, aquellas fiestas hacían que la ciudad, sus magistrados, sus representantes y sus dioses se lucieran ante sí mismos.

Las procesiones son por definición acontecimientos transitorios y seguir su itinerario por la ciudad resulta muy difícil. ¿Cómo podría alguien reconstruir a partir de cualquier tipo de resto material el itinerario de la procesión del Lord Mayor de Londres o de una boda real? Como ya hemos visto, una teoría sostiene que la ruta que lleva desde el viejo templo del Foro Triangular hasta el Foro propiamente dicho —en gran medida libre de locales de mala reputación, como, por ejemplo, las tabernas— era una gran vía procesional urbana, e imagina los cortejos que desfilarían entre el viejo centro religioso del Templo de Minerva y Hércules y el nuevo centro de atracción constituido por el Templo de Júpiter, Juno y Minerva. Tal vez fuera así. Pero, al margen del itinerario exacto que siguieran (y seguramente cambiaría según la ocasión), en la pintura y la escultura tenemos algunos testimonios de cómo habrían sido esas manifestaciones.

En el capítulo anterior pudimos vislumbrar la procesión que desfilaba hasta el Anfiteatro con motivo de los juegos gladiatorios. Una extraordinaria pintura encontrada en la fachada de la que probablemente era la tienda de un carpintero, justo enfrente de la Taberna de la Via di Mercurio, capta incluso con más viveza el estilo de este tipo de manifestación. Las pinturas descubiertas en el exterior de este edificio se han perdido en su mayoría. Según las copias antiguas, representaban a un trío de divinidades —Mercurio (a menudo asociado con el comercio y los negocios), Fortuna (por la buena suerte), y Minerva (habitualmente patrona de las artes y la artesanía)— junto con Dédalo, el artesano mítico, famoso sobre todo por haber construido el Laberinto para el rey Minos y por haber fabricado las alas que acabaron causando la muerte de su propio hijo, Ícaro. Pero por suerte para nosotros, una escena fue retirada hace mucho tiempo

de su emplazamiento original y trasladada al Museo de Nápoles (lámina 5). Muestra otras de esas andas (fercula en latín), como las utilizadas para transportar las efigies de los herreros en la procesión al Anfiteatro. Estas también las llevan a hombros cuatro anderos. Debían de ser bastante pesadas, pues los hombres llevan báculos para apoyarse, y parecen más elaboradas que las otras, con un dosel y unos varales decorados con flores y guirnaldas.

Sobre el ferculum van tres grupos de figuras. En la parte posterior hay una imagen de la diosa Minerva. Esta sección de la pintura está muy deteriorada, pero todavía pueden verse parte del vestido de la diosa y de su característico escudo. En medio vemos a tres carpinteros trabajando, uno de ellos, al parecer, cepillando un tablero de madera, y los otros dos manejando una sierra a dúo. En primer plano hay una escena mucho más enigmática: un personaje vestido con una túnica corta y llevando un compás en la mano se yergue sobre un hombre desnudo que está tumbado en el suelo. Una teoría bastante atractiva dice que el personaje que está de pie es de nuevo Dédalo, y que esta parte de la escena sería, por tanto, algún mito relacionado con la artesanía y la carpintería. ¿Pero quién es el personaje caído en el suelo? ¿Es una estatua fabricada por el propio Dédalo? ¿O es su sobrino Pérdix, al que Dédalo mató por la envidia que suscitó en él la invención del compás y la sierra por el avisado joven? Sea como fuere, lo que tenemos ante nuestros ojos debe de ser un paso llevado en procesión por los carpinteros, que representaría a este taller en concreto o a todo el gremio de carpinteros de la ciudad. Se trata de un curioso testimonio de lo que debió de ser la «procesión» de Flaco en los Juegos de Apolo.

Sacrificios de toros, procesiones y actuaciones teatrales. Todos estos rituales afectaban a la ciudad entera. ¿Pero qué ocurría en contextos más locales o más privados? En efecto, existen muchísimos testimonios de la presencia de los dioses en los barrios de la ciudad y en las casas particulares, tanto grandes como pequeñas. En muchas encrucijadas se erigían capillas y altares, y uno de los rasgos más característicos y fácilmente reconocibles de las casas pompeyanas son las capillas que actualmente denominamos con la palabra larario (en latín lararium), esto es altar de los lares o dioses del hogar (aunque el término no se usara

propriadamente en latín hasta siglos después de la destrucción de Pompeya). Algunos son creaciones bastante elaboradas, erigidas en el atrio o en el peristilo de las grandes mansiones. En la Casa del Poeta Trágico, por ejemplo, ya vimos que los ojos del visitante eran atraídos a través de toda la casa directamente hacia el altar existente en la pared del fondo del peristilo. Pero muchos otros son bastante más sencillos y a menudo están situados en la cocina o en las dependencias de servicio. De hecho, a falta de más elementos decorativos, puede costar trabajo distinguir una hornacina o vasar corriente y moliente de una de esas «capillas» sencillas, y hay bastantes posibilidades de que algunos de esos elementos a los que las guías modernas ponen con demasiada alegría la etiqueta de «larario», no sean más que una simple repisa para poner los enseres más comunes de la casa.



FIGURA 107. Este altar doméstico o larario de la Casa de los Vetios es uno de los más impresionantes que se conservan. Encima de la serpiente que se desliza a sus pies, vemos a los lares (muy parecidos a las versiones en miniatura de bronce de la fig. 98) a uno y otro lado de un personaje con toga, quizá el cabeza de familia o su «espíritu tutelar».

Uno de los ejemplos más impresionantes de este tipo de capillita se encuentra en el pequeño atrio de la Casa de los Vetios (fig. 107). La pintura que decora la pared del fondo representa a varios de los personajes que suelen encontrarse en estos lararios. A derecha e izquierda están los lares propiamente dichos, vestidos con túnicas cortas y portando cuernos para beber y unos cubitos para el vino. Estos mini dioses eran asociados a menudo con la protección y el bienestar de la casa, o a veces (cuando aparecen como «Lares de las Encrucijadas») de todo un barrio. En una comedia de Plauto, un lar, que aparece en escena recitando el prólogo, es el responsable del hallazgo en la casa de una olla escondida llena de oro. Y era a los lares a los que los dos miembros de la casa de Gayo Julio Filipo hacían su voto por la salud y el feliz regreso de su amo. Pero no había mitos relacionados con ellos, como los había con la mayoría de las demás divinidades, y hasta los propios romanos discutían su historia y qué tipo en concreto de dioses eran.

Entre los Lares, en medio de la escena, hay un hombre vestido con toga y la cabeza velada, como si estuviera realizando un sacrificio. En efecto, derrama incienso que saca de la cajita que sujeta con la mano izquierda. Naturalmente cualquiera vería en él al cabeza de familia o paterfamilias, pero los arqueólogos —sin demasiado fundamento, por lo que yo puedo decir— suelen denominarlo el *genius* o «espíritu tutelar» del cabeza de familia. La diferencia entre uno y otro probablemente no importe demasiado. Pues sea quien sea, está haciendo una ofrenda a los Lares. Por debajo de ellos se desliza una espléndida serpiente: símbolo de la prosperidad, la fertilidad y la protección de la casa (o eso suele decirse).

En muchos casos en la repisa o vasar del larario había estatuillas de los diferentes dioses y diosas. A veces representan a los propios Lares, pero se han encontrado muchas otras divinidades distintas, circunstancia que quizá nos permite atisbar cuáles eran las divinidades favoritas de los pompeyanos (o al menos de los que eran lo bastante ricos para permitirse este tipo de estatuillas, en su mayoría de bronce). Después de los Lares, el personaje divino más popular es Mercurio, seguido de cerca por los dioses egipcios (a los que estudiaremos más atentamente al final del capítulo), junto con Venus, Minerva, Júpiter y Hércules, en este orden.



FIGURA 108. Una comunidad de adoradores. Es difícil determinar con seguridad qué clase de ritos religiosos tenían lugar en las casas de Pompeya. Esta tosca pintura parece sugerir alguna modalidad de culto colectivo; pues junto a la imponente figura del Lar, vemos a un grupo de personas, jóvenes y ancianos, congregados alrededor de un altar.

La gran cuestión es qué ritual tenía lugar en estos altares, si es que se realizaba alguno. Sabemos que se realizaban ofrendas en los altares de las encrucijadas por la sencilla razón de que por lo menos en uno se han descubierto cenizas y restos calcinados. Presumiblemente estos actos eran organizados por los «presidentes» y «asistentes» cuyos nombres son recordados en un puñado de listas pintadas que han aparecido en las inmediaciones (véase p. 297). En cuanto a las casas particulares, una idea habitual es que toda la familia —los dueños, los esclavos y otros subalternos— se congregaría regularmente ante el larario, mientras el paterfamilias hacía una ofrenda a los dioses. Tal vez parezca poco probable. No solo recuerda demasiado a la costumbre victoriana de la oración familiar, sino que en ocasiones el altarcito se encuentra en una habitación

tan pequeña que habría resultado imposible reunir en ella a muchos habitantes de la casa. No obstante, algo así parece que vemos representado en una insólita pintura hallada junto al larario de una casa pequeña (fig. 108).

Entre dos Lares gigantes, un paterfamilias realiza una ofrenda ante un altar. No se trata del sacrificio de un animal en toda regla, pero muestra a un flautista, lo mismo que el que salía en la escena sacrificial del Foro. Justo detrás del paterfamilias está su esposa, mientras que a la derecha vemos a otras trece personas; todas ellas, excepto el niño que está en primer plano, adoptan exactamente la misma postura, con la mano derecha sobre el pecho. De nuevo la interpretación demasiado literal de la imagen comporta algunos peligros. Desde luego toda esta gente no habría cabido en la pequeña estancia en la que se encontró la pintura. Pero esta debe de hacer referencia a algún tipo de ritual ante el larario al que asistiría toda la familia en general, y a la postura sería que cabía esperar que adoptaran sus miembros durante el acto, el equivalente romano de «juntar las manos» para rezar.

Como en el caso de las procesiones, el problema que conlleva la reconstrucción de la vida religiosa en el hogar es que los rituales como este rara vez dejan huellas arqueológicas, aparte del feliz hallazgo de un poco de ceniza. Solo de forma muy ocasional podemos detectar una actividad religiosa entre los restos que encontramos sobre el terreno. En las traseras de una casa, los excavadores descubrieron un foso lleno de escombros y encima una teja con la inscripción FULGUR (i. e., «relámpago»). ¿Formaría parte tal vez del proceso de apaciguamiento de los dioses tras la caída de un rayo? En las excavaciones llevadas a cabo recientemente en la Casa y la Taberna de Amaranto, se encontraron otros curiosos fosos en el suelo, pertenecientes tanto a la fase romana de ocupación del terreno como a la prerromana.

Los de fecha más tardía contenían huesos de oveja y de gallo, así como un higo y piñones carbonizados. Los más antiguos contenían, por ejemplo, un lechón, unos cuantos cereales, frutos enteros, así como granillas de higo y de uva. Los excavadores vieron en todo ello el testimonio de un sacrificio (algunos huesos del lechón estaban quemados, y unas marcas de cuchillo

indicaban que parte del animal había sido comida), junto con ofrendas de frutos enteros y cereales, cuyos restos fueron enterrados ritualmente.

En otras palabras, estaríamos ante rarísimos testimonios de algún tipo de rito religioso en el hogar, a menos, naturalmente, que sea uno de esos casos en los que, como dice el chiste, la «religión» es un subterfugio útil para explicar un fenómeno extraño al que no encontramos sentido.

POLÍTICA Y RELIGIÓN: EMPERADORES, MINISTROS Y SACERDOTES

La religión romana era un sistema flexible y con capacidad de expansión. Constantemente eran introducidas nuevas divinidades procedentes de otras tierras. De hecho puede establecerse una buena analogía entre la forma en que los romanos incorporaban a los libertos a su cuerpo de ciudadanos y la forma en que incorporaban nuevos dioses a su panteón. Pero también se reclutaban nuevos dioses entre los mortales: en ocasiones algunos afortunados podían cruzar la línea divisoria que separaba a los humanos y a los dioses. Según la mitología romana, Hércules y Esculapio habían nacido mortales. Pero la cosa no paraba en el mito. Muchos emperadores fueron divinizados.

Ese proceso era muy complejo y adoptaba formas distintas en cada rincón del mundo romano, según las épocas y las ocasiones. A veces el Senado romano proclamaba oficialmente dios a un emperador a su «muerte», y le asignaba un templo y unos sacerdotes. En algunas provincias el culto religioso del emperador en vida era el modo fundamental de expresar la lealtad a Roma. A veces el emperador era equiparado simplemente a un dios, y se le concedían honores «iguales» que los de los dioses, pero no exactamente los mismos. Nada de esto es tan burdo (ni tan tonto) como lo pintan a menudo. En Roma, la división entre los humanos y los dioses era concebida esencialmente en términos de poder. Era casi forzoso que se produjera un debate sobre el lugar del espectro al que

pertenecía el todopoderoso monarca del mundo romano. O, dicho de otro modo, si los dioses podían ser tratados como *duoviri a lo grande*, el emperador, infinitamente más poderoso que ellos, podía o debía ser tratado como un dios. En pocas palabras, el poder divino o cuasi divino era una forma de concebir y representar la autocracia humana.

Los emperadores y la élite romana podían explotar este aspecto religioso del poder imperial de muchas maneras. Además de descubrir en el «culto imperial», como a menudo suele ser llamado hoy día, un medio muy útil de canalizar la lealtad de las comunidades provinciales, el primer emperador, Augusto, se encargó de introducirse en las organizaciones religiosas vecinales de Roma. El culto tradicional de los «lares de las encrucijadas» fue reconducido hacia los «lares del emperador», como un medio de promocionar la lealtad al régimen imperial de los esclavos y libertos que eran los principales participantes en estos cultos locales. Además se dio cierto grado de reflexión irónica y humorística acerca de la idea de que el emperador pudiera ser un dios. Una parodia del intento del viejo emperador decrepito Claudio de ocupar su lugar en el cielo (la *Apocolocynthis*), escrita quizá por el filósofo Séneca, es una de las obras escritas en latín más graciosas que se conservan. Se cuenta que el emperador Vespasiano hizo en su lecho de muerte un comentario mordaz a sus propias expensas: «¡Vaya!», dijo, «creo que voy a convertirme en dios».

¿Qué repercusiones tuvieron los emperadores divinizados sobre la ciudad de Pompeya? Al igual que en Roma, el culto del emperador caló (o fue imbuido a la fuerza) en todo tipo de formas tradicionales de religión. La fusión de la Fortuna con el poder del emperador en el templo de Marco Tulio es un caso típico de este fenómeno. En Pompeya no tenemos ningún testimonio directo de que el culto de las encrucijadas asumiera un aspecto imperial, como ocurrió en Roma. Pero una reveladora serie de inscripciones muestra cómo otras divinidades tradicionales llegaron a ser desplazadas por la presencia del emperador. En algún punto de la ciudad —aunque no sabemos dónde— debía de haber un santuario del dios Mercurio y de su madre, Maya. Lo que queda de su culto es una serie de placas que conmemoran, dando su fecha exacta, las ofrendas realizadas por los encargados de este culto, en su inmensa mayoría esclavos y libertos. Las

más antiguas recuerdan las ofrendas realizadas solo a Mercurio y Maya (de quienes esos oficiales se proclaman ministros). Pero luego se une a estas divinidades el emperador Augusto y pasan a llamarse «ministros de Augusto, Mercurio y Maya». A partir de 2 a. C., Augusto se impone. En las ofrendas de época posterior no hay ni una sola alusión a la pareja original de divinidades.

Hay además elementos completamente nuevos del culto imperial que fueron introducidos en la religión local, entre ellos nuevos sacerdocios. Como ya hemos visto, los principales sacerdotes de la ciudad eran escogidos entre los miembros de la élite, y eran funcionarios a tiempo parcial que se encargaban de los asuntos religiosos del estado, presidiendo unas veces, como es de suponer, los sacrificios, y asesorando otras al consejo municipal en materia de decisiones y actividades religiosas. Podían estar vinculados con determinados dioses, a juzgar por cierta alusión a un «sacerdote de Marte». Desde el establecimiento de la colonia, otros eran miembros de lo que podríamos denominar «comités» o colegios sacerdotales, a imitación de lo que ocurría en la propia Roma. Conocemos a unos augures que, a imitación del modelo romano, se habrían ocupado, entre otras cosas, de las señales enviadas por los dioses. Había también pontífices, cuyo cometido era supuestamente asesorar sobre asuntos como, por ejemplo, las leyes religiosas, el calendario y las normas de enterramiento. Por una vez, las mujeres tenían un papel formal. Había sacerdotisas públicas de Venus y de Ceres. La acaudalada Eumaquia fue una de esas «sacerdotisas públicas»; otra fue Mamia. No sabemos exactamente cuáles eran sus funciones religiosas. Los especialistas abrigan dudas sobre si a las mujeres romanas se les permitía o no realmente llevar a cabo sacrificios. Pero desde luego disponían de dinero suficiente y patrocinaban obras públicas. Como hemos visto, a juzgar por una inscripción fragmentaria, el gran edificio de Eumaquia en el Foro lindaba con otro patrocinado por Mamia.

A estos habría que añadir el sacerdocio del emperador reinante, ostentado por los ciudadanos más prominentes, entre otros Marco Holconio Rufo. Entre sus obligaciones debía de estar la de hacer sacrificios en las ocasiones y aniversarios importantes relacionados con el emperador. Pero

es muy probable también que ser sacerdote del emperador fuera un medio rápido de llamar la atención entre la jerarquía imperial de la capital. Muy por debajo de estos niveles, aunque tenían muchas otras funciones en la ciudad, los augustales, como su nombre indica, debían de tener también alguna responsabilidad relacionada con el culto del emperador.

Se construyeron además nuevas capillas o templos. Aparte del Templo de la Fortuna Augusta, había también en el lado este del Foro un edificio dedicado específicamente al culto imperial. De este templo es de donde procede el altar con la escena de sacrificio. Y es de hecho el propio altar el que pone de manifiesto la asociación con el emperador Augusto: la decoración de su parte posterior representa dos de los honores (la corona de roble y la de laurel) concedidos a Augusto por el Senado en 29 a. C.; y el rostro del sacrificante guarda más que un vago parecido con el emperador. Presumiblemente era allí donde los sacerdotes del culto imperial realizaban los sacrificios por el monarca.

La impresión general, pues, es que el emperador fue convirtiéndose en un elemento cada vez más importante del mundo religioso de Pompeya. Pero quizá no tanto como algunos eruditos modernos han dado a entender. Es previsible acaso que cuanto más interés hayan mostrado los arqueólogos e historiadores por el culto romano, más restos materiales de este hayan ido encontrando. Dicho de manera más sencilla, hay una tendencia a encontrar lo que se busca. En Pompeya, ese entusiasmo se ha combinado con la falta de testimonios sobre la verdadera finalidad que tenían algunas construcciones del lado este del Foro para fomentar la asignación al culto del emperador de por lo menos tres edificios o parte de los mismos.

Además del templo con el altar, está el edificio contiguo, a menudo llamado, sin que haya la menor prueba para ello, «edificio para el culto imperial» (aunque la idea alternativa de que era una biblioteca no me parece más convincente). Por otra parte se supone que detrás del macellum había otra capilla dedicada al emperador. Esta tesis se basa en gran medida en el descubrimiento a comienzos del siglo XIX de un brazo y una mano de mármol sujetando un globo (¿representación de algún personaje de rango imperial?) y de un par de estatuas que algunos han identificado con miembros de la familia imperial, aunque otros —tal es la dificultad de

poner nombre a una cara— han visto en ellas a una pareja de próceres locales. Por si no fuera suficiente, algunos eruditos especialmente imaginativos han afirmado que la capa de cemento que hay en el centro de la plaza era la base de un gran altar dedicado al emperador.

De ser todo ello cierto, el Foro de Pompeya en 79 d. C. solo podría ser calificado de monumento a la lealtad dinástica y política, a una escala que impresionaría a los regímenes de partido único más duros del mundo moderno. Afortunadamente no hay ni rastro de testimonio de nada parecido.

PODEROSA ISIS

¿Había cristianos en Pompeya? En el año 79 d. C. no es imposible que así fuera. Pero no hay pruebas seguras de su presencia, si exceptuamos un juego de palabras corriente en latín. Se trata de una de esas frases agudas, pero casi absurdas, que se leen exactamente igual del derecho que del revés. Resulta además que es (casi) un anagrama de PATER NOSTER («Padre nuestro») escrito dos veces, junto con dos grupos de letras A y O (como el «alfa y omega» de los cristianos). Algunos ejemplos posteriores de este mismo juego tienen, al parecer, connotaciones cristianas. Puede que este también... o puede que no. El grafito escrito con carbón que, según dicen, contenía la palabra *christiani*, y que se borró casi de inmediato, es casi con toda seguridad un invento de alguna imaginación piadosa. Más pruebas tenemos de la presencia de judíos la ciudad. No se ha excavado ninguna sinagoga, pero al menos existe una inscripción en hebreo, unas cuantas posibles alusiones a la Biblia, entre ellas la famosa referencia a Sodoma y Gomorra (p. 41), y un puñado de posibles nombres judíos, por no hablar del *garum kosher* (p. 40).

No obstante, los habitantes de Pompeya tenían otras opciones religiosas aparte de las tradiciones que ya hemos analizado. Ya desde el siglo II a. C., había en Italia religiones que ofrecían un tipo de experiencia religiosa muy distinta. A menudo comportaban ritos de iniciación y un compromiso

emotivo personal que no constituía un elemento fundamental de la religión tradicional. Casi siempre ofrecían a los iniciados la promesa de una vida después de la muerte. Esta característica tampoco era una cuestión demasiado importante dentro de las estructuras religiosas tradicionales, en las que los muertos continuaban teniendo de hecho una existencia espectral y podían recibir en la tumba ofrendas de sus descendientes más piadosos, aunque no fuera desde luego una existencia muy deseable. Estos cultos eran oficiados habitualmente por sacerdotes, y en ocasiones sacerdotisas, más o menos a tiempo completo, que desempeñaban un papel pastoral entre sus seguidores y que —a diferencia de los augures o los pontífices de Pompeya— vivían una vida especialmente religiosa. Por ejemplo, podían llevar un atuendo distintivo o la cabeza afeitada. A menudo tenían un origen extranjero, o al menos se definían por medio de símbolos visiblemente foráneos.

Ha resultado muy fácil desfigurar o embellecer estas religiones. Desde luego no fueron precursoras directas del cristianismo. Tampoco surgieron como movimientos totalmente opuestos a la religión tradicional, para suministrar la satisfacción espiritual y emocional que Júpiter, Apolo y compañía no podían proporcionar. Tampoco eran practicadas sobre todo por mujeres, pobres, esclavos y otros grupos desfavorecidos, que se veían atraídos a ellas por la promesa de una vida de beatitud en el más allá que había de compensar las miserables condiciones del aquí y el ahora. Formaban parte fundamentalmente del politeísmo romano, no estaban fuera de él, aunque mantuvieran una relación cambiante y a veces difícil con las autoridades del Estado. Así, por ejemplo, el culto de Baco (o Dioniso) y el de la diosa oriental Cibeles (también llamada la «Gran Madre») tenían una versión cívica y a la vez más mística. El culto místico, iniciático de Baco fue severamente restringido por las autoridades romanas en 186 a. C., y a punto estuvo de ser totalmente prohibido. Los sacerdotes de la diosa egipcia Isis fueron expulsados en varias ocasiones de Roma, pero más tarde la religión isíaca recibió el patrocinio oficial de los emperadores.

Algunas de estas religiones, eran conocidas en Pompeya, aunque no estuvieran plenamente organizadas. Ya nos hemos fijado en los frescos de la Villa dei Misteri que, a pesar de lo desconcertantes que resultan y aunque

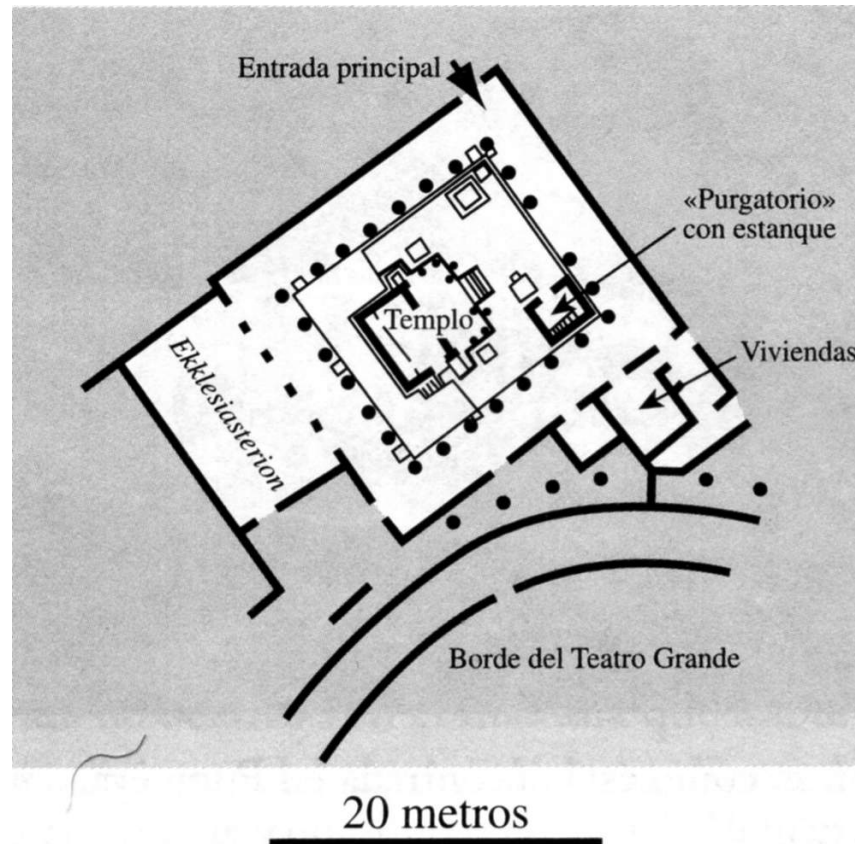
sea imposible descifrarlos del todo, evocan con toda seguridad algunos aspectos del culto de Baco, con su exposición de objetos sagrados y la idea de ordalía por la que los iniciados debían pasar. En una casa situada no lejos del Anfiteatro aparecieron varios objetos asociados con el culto del dios oriental Sabacio (fig. 109), aunque está bastante menos claro si la casa en cuestión era un santuario en toda regla, como se ha afirmado muchas veces, o no. En cualquier caso, la más relevante de estas religiones en Pompeya era el culto de Isis y de otras divinidades egipcias.

Isis presentaba muchas facetas, desde protectora de los marineros hasta madre de los dioses. Sin embargo, un elemento trascendental de su mito era que resucitaba a su esposo Osiris, asesinado y desmembrado por su propio hermano, Set. Isis había reunido los pedazos y había reconstruido el cuerpo de su esposo e incluso había quedado embarazada de su hijo Horus. Tenía un mito y un culto que ofrecían esperanzas de vida después de la muerte. El regusto que tenía esta religión para sus seguidores romanos lo recoge en parte una novela del siglo II d. C., *El asno de oro* de Apuleyo. En ella, tras una serie de aventuras terroríficas, el narrador, Lucio, se inicia finalmente en el culto de Isis. Lucio describe el comienzo de este proceso: el baño ritual, la abstinencia (de carne y de vino), los regalos que le ofrecen otros adoradores, y la utilización de túnicas nuevas de lino. Pero naturalmente no revela el secreto definitivo: «Tal vez, querido lector, pretendas saber lo que se dijo y lo que hicimos allí, y yo te lo diría si pudiera; lo sabrías si pudiera escucharse, pero es que tanto los oídos que lo oyeran como la lengua que lo dijera encontrarían la misma pena». Pero continúa el relato dejando claro que lo que prometía la religión era el dominio de la muerte: «Llegué hasta los confines de la muerte, y una vez hube pisado el umbral de Proserpina, volví a través de los elementos».





FIGURA 109. Las manos de bronce, como esta encontrada en Pompeya, son asociadas habitualmente al dios oriental Sabacio. Su significado y su uso son inciertos, pero están decoradas con símbolos de culto (por ejemplo, la piña en la punta del pulgar). Una teoría dice que estas manos eran colocadas en lo alto de unas varas y tal vez llevadas en procesión.



PLANO 21. Templo de Isis. A diferencia de los cultos cívicos tradicionales de Pompeya, el Templo de Isis tenía una sala destinada a la comunidad de fieles, y probablemente viviendas para los sacerdotes.



FIGURA 110. El pequeño Templo de Isis sigue cautivando la imaginación de los visitantes modernos, tanto como cautivó la de los viajeros del siglo XVIII. Como estaba en pleno funcionamiento en el momento de la erupción y no fue saqueado durante los años siguientes, ofrece la imagen más vívida que tenemos de un centro religioso de la ciudad.

El Templo de Isis en Pompeya es uno de los edificios mejor conservados y menos saqueados de la ciudad (plano 21). Escondido en pequeño rincón de la ciudad, cerca del Teatro Grande que destaca sobre él, había sido reconstruido por completo poco antes de la erupción y estaba en pleno funcionamiento en 79 d. C. Se hallaba separado de la vía pública por un lienzo de pared, roto por una sola entrada, a la que se accedía a través de dos escalones y una gran puerta de madera. Se conservaban restos suficientes para que los excavadores del siglo XVIII vieran que esta puerta estaba compuesta de tres secciones. Sólo la parte central habría dado regularmente acceso al santuario. Y cabe suponer que únicamente se abriría de par en par con motivo de las fiestas.

La puerta daba a un patio porticado (fig. 110). En el centro se levantaba un pequeño templo, junto con otras construcciones a su alrededor y algunas

otras estancias que daban al patio. El templo estaba hecho de ladrillo y de piedra, y el exterior estaba recubierto de estuco y pintado. Las paredes del patio hallaban cubiertas de frescos. Prácticamente no había espacio alguno sin decorar. Había estatuas alrededor de todo el patio y en hornacinas en las paredes del propio templo. Inmediatamente nos encontramos con el viejo problema de la utilización gratuita de etiquetas y de la reconstrucción. Los arqueólogos han examinado estos restos durante siglos, intentando hacerlos encajar con las descripciones que los escritores antiguos hacen de los rituales y de la organización del culto de Isis, y empeñándose en dar nombre a las distintas partes. Así, por ejemplo, la gran sala situada al oeste suele recibir el nombre griego de ekklesiasterion («salón de asambleas»), y se supone que era el lugar en el que se reunían los iniciados. Puede que así fuera. Pero lo importante es comprobar cuán diferente es este complejo de los templos cívicos tradicionales de la ciudad, y cómo la distinta ornamentación y los distintos hallazgos realizados en los distintos sitios hablan de distintas funciones.

Lo primero que debemos subrayar es que no estaba abierto a la vista del público, y la entrada no acogía al primero que llegaba. Se trataba de una religión sólo para iniciados. En segundo lugar, el edificio prestaba un servicio religioso de carácter más congregacional y posiblemente acogía la vivienda de un sacerdote o dos. Tanto si el salón de asambleas estaba destinado realmente a las reuniones de los participantes en el culto como si no, había zonas para que las personas se congregaran en el templo e hicieran cosas juntas. Había también un gran comedor y una cocina, y espacios que podían ser utilizados como dormitorios. Como hemos visto en otros lugares, la iluminación constituía un problema. En uno de los almacenes de la parte trasera se encontraron 58 lámparas de terracota.

La función concreta de algunas partes está bastante clara. El templo propiamente dicho contenía originalmente las imágenes de culto de Isis y Osiris. Las estatuas no fueron encontradas en su pedestal dentro de la capilla. Pero una elegante cabeza de mármol, hallada en el llamado ekklesiasterion cerca de otras extremidades del mismo material (una mano izquierda, una mano derecha y un brazo derecho, y la parte delantera de dos pies) quizá sean los restos de la imagen acrolítica de culto que había en el

templo. El altar se encuentra al aire libre en el patio, y enfrente hay una pequeña construcción cuadrada en la que destaca el perímetro de un estanque cóncavo. Independientemente de que los arqueólogos tengan razón o no en llamarlo purgatorium, es muy probable que tenga que ver con el hincapié en el baño y la purificación que encontramos en las descripciones antiguas de los ritos isíacos. Y no valía cualquier agua. En teoría al menos, los iniciados de Isis se bañaban en agua traída especialmente del Nilo.

Mientras tanto, al margen de lo que ocurriera en el ekklesiasterion y en la estancia contigua, su ornamentación hacía esas salas distintas de todas las demás. En la decoración del patio había unas cuantas escenas religiosas específicamente egipcias, pero en su mayoría no parece que tuvieran particular relevancia con el culto del templo ni con el mito de Isis. En cambio, el sabor de estas dos salas es decididamente egipcio. El «salón de asambleas» originalmente contenía al menos dos grandes paneles mitológicos. Uno era un emblema perfecto de la bienvenida dispensada a los iniciados: representa a la heroína griega Ío que, huyendo de la diosa Hera, llega a Egipto y es acogida por la propia Isis (lámina 18). La otra sala tiene pinturas de símbolos isíacos, de la propia diosa y de sus rituales. Además de las cincuenta y ocho lámparas, estaba llena de diversos objetos religiosos y recuerdos de Egipto, desde una pequeña esfinge hasta un trípode de hierro.

La impresión general es la de mezcla cultural. Así, por ejemplo, retratos clásicos perfectamente normales (como el de bronce del mimo Norbano Sórice) y esculturas de divinidades tradicionales como Venus se mezclan con cachivaches auténticamente egipcios, como una tablilla del siglo IV a. C. procedente de Egipto con una inscripción en jeroglífico, cuya finalidad era presumiblemente evocar el Egipto «auténtico». Encontramos esta misma mezcla en la imagen mejor conservada de Isis hallada en este complejo (fig. 111). Esta estatua fue realizada en el siglo I d. C., adoptando un estilo griego de escultura propio de hacía varios siglos. Tiene poquísimo de egipcia, si exceptuamos el característico sonajero o sistro que lleva en una mano, y el ankh, o cruz egipcia, que en otro tiempo llevaba en la otra. Cuesta trabajo resistir a la tentación de pensar que este culto roza la línea de seguridad que separa sus orígenes itálicos de carácter civil y su «alteridad»

egipcia de carácter místico. Ése es también el mensaje que transmiten todas las demás divinidades egipcias que compartían espacio en el larario familiar con las figurillas de los lares, de Hércules, o de Mercurio.

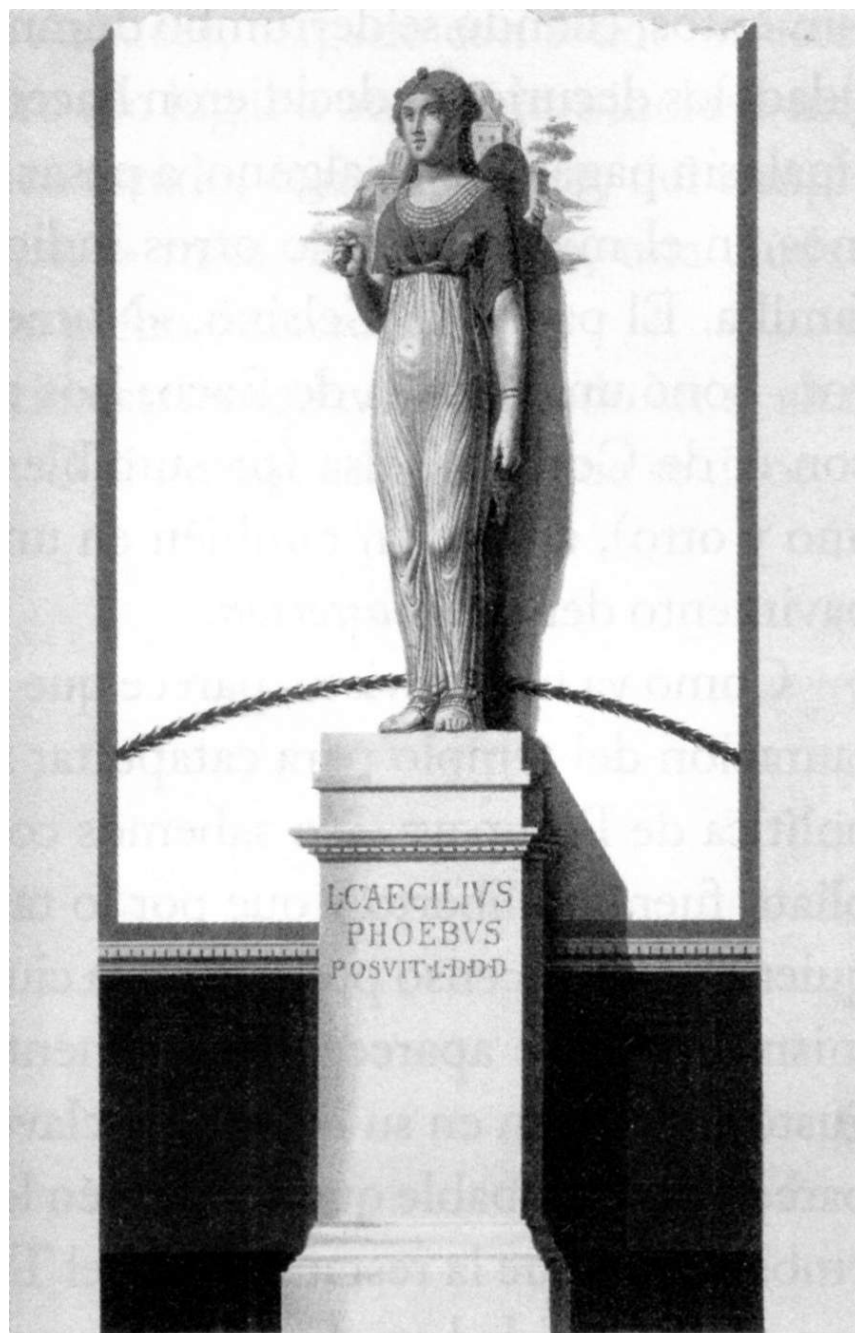


FIGURA 111. Buen ejemplo de la mezcla cultural que representa el culto de Isis en Pompeya, pues en él tenían cabida la tradición egipcia, la griega y la romana, esta pintura del siglo XIX muestra una

estatua de la propia diosa sosteniendo en sus manos distintos símbolos egipcios. Pero la imagen propiamente dicha recuerda un estilo de escultura típicamente griego.

Los aspectos tradicionales del culto isíaco quedan bien ilustrados en la inscripción existente sobre la única entrada principal, que conmemora su restauración. Dice así:

«Numerio Popidio Celsino, hijo de Popidio, restauró de su propio bolsillo el Templo de Isis desde los cimientos, cuando se derrumbó durante el terremoto. Por su generosidad, los decuriones decidieron hacerlo ingresar en el consejo municipal, sin pagar canon alguno, a pesar de tener sólo seis años». Tenemos en el mismo templo otros indicios de la munificencia de esta familia. El padre de Celsino, «Numerio Popidio Ampliato, el mayor» donó una estatua de Baco. Los nombres de padre e hijo, junto con el de Corelia Celsa (presumiblemente la esposa y la madre de uno y otro), aparecían también en un mosaico blanco y negro en el pavimento del ekklesiasterion.

Como ya hemos visto, parece que Popidio el mayor utilizó la restauración del templo para catapultar a su hijito al mundo de la élite política de Pompeya. No sabemos con seguridad que Popidio Ampliato fuera un liberto y que por lo tanto estuviera excluido de cualquier tipo de ascenso político en la ciudad, pero un individuo con ese mismo nombre aparece efectivamente entre los «ministros de Augusto», que eran en su mayoría esclavos o libertos. Por consiguiente, parece muy probable que él también lo fuera. Lo más interesante, sin embargo, es que la restauración del Templo de Isis fuera computada con tanta facilidad en el juego de munificencia y generosidad que caracterizaba los ascensos en la jerarquía civil de Pompeya. Puede que el culto de Isis fuera en muchos sentidos iniciático, foráneo y extraño, pero lo fundamental era que se trataba de un culto público, en terreno público, tan plausible en cuanto vehículo del progreso social como el de la Fortuna Augusta. Para los habitantes de Pompeya Isis era una opción religiosas entre otras muchas.

En mil setecientos sesenta y tantos, el Templo de Isis fue uno de los primeros edificios del yacimiento que fueron excavados en su totalidad. Fue un feliz hallazgo e inmediatamente cautivó la imaginación de los viajeros europeos. Bien es cierto que a algunos aguafiestas les pareció

decepcionante por considerarlo demasiado pequeño. Pero para la mayoría supuso un doble motivo de entusiasmo: era un atisbo del antiguo Egipto y de la antigua Roma al mismo tiempo. Exótico y un poco siniestro, dio a Mozart, que visitó Pompeya en 1769, algunas ideas para su Flauta mágica. Cincuenta años después suministró a Bulwer-Lytton la idea del perverso malvado de Los últimos días de Pompeya, el egipcio Arbaces, cargado con todos los estereotipos raciales previsibles. Pero dio lugar a otros mitos incluso más poderosos. Pues fue el magnífico estado, casi impecable, del templo el que contribuyó a crear «nuestro» mito de Pompeya, una ciudad cuya vida se vio interrumpida en pleno desarrollo.

De hecho, el último sacrificio estaba todavía ardiendo en el altar cuando el lapilli empezó a caer. O al menos eso fue lo que se dijo.

EPÍLOGO

LA CIUDAD DE LOS MUERTOS

CENIZAS A LAS CENIZAS

Los primeros visitantes de las ruinas de Pompeya accedían a la ciudad pasando por sus cementerios. Ahora compramos las entradas, los planos, las guías y las botellas de agua en un moderno «centro de visitantes», que lo mismo podría ser el vestíbulo de una ajetreada estación de tren que de una ciudad sepultada. Nuestros predecesores del siglo XVIII normalmente seguían una de las antiguas vías de acceso a la ciudad, flanqueadas de imponentes y emotivos monumentos a los difuntos.

Los romanos mantenían a los muertos fuera de sus ciudades. No había en los centros urbanos cementerios que situaran a los difuntos en medio de la vida cotidiana. Por el contrario, aquí en Pompeya, como en la propia Roma, los monumentos a las generaciones anteriores se apiñaban junto a los caminos que entraban y salían de la ciudad. Los viajeros antiguos llegaban a Pompeya pasando junto a las moradas, a menudo imponentes, de los individuos que habían vivido décadas, quizá siglos, antes que ellos. Pues aunque la práctica funeraria habitual durante la época de mayor auge de Pompeya fuera la incineración (al menos desde la llegada de los colonos

romanos a comienzos del siglo I a. C.), ello no impedía que se levantaran extravagantes sepulcros. Se depositaban diminutas urnas con las cenizas de los muertos en grandes monumentos de variadísimos diseños, en forma de altares, elegantes asientos o bancos semicirculares (que ofrecían un descanso muy conveniente también para los vivos), o construcciones de varios pisos con columnas y efigies de los difuntos.

Para los primeros turistas aquel paisaje marcaba el tono de su visita. Pompeya era el escenario de la tragedia humana, una ciudad de los muertos. Las tumbas, que eran lo primero que veían cuando comenzaban su visita (aunque a lo mejor conmemoraran a individuos que habían muerto tranquilamente en sus camas), daban pie a muchas ensoñaciones acerca de la precariedad de la existencia humana y de la inevitabilidad de la muerte, independientemente del lugar que ocupara uno en la escala social. Polvo al polvo y —nunca mejor dicho, en el caso de Pompeya—, cenizas a las cenizas.

Pero naturalmente la muerte y su conmemoración no tenían nada de igualitarias en la antigua Pompeya. Los sepulcros reflejaban exactamente las jerarquías y desigualdades que hemos visto que se daban constantemente en la vida de la ciudad. Ya hemos señalado (pp. 10-12) la ironía que supone la presencia de aquel pequeño grupo de fugitivos, que entre todos no llevaban más de quinientos sestercios, alcanzados por la onda piroclástica junto a la tumba de Marco Obelio Firmo, edil y duumvir, solo cuyo funeral costó más de diez veces esa cantidad. Su sepulcro era típico de las construcciones más grandiosas, aunque desde luego no es el más espléndido: un simple recinto amurallado, dentro del cual estaba enterrada la urna, con un conducto o cañón de terracota instalado junto a ella para canalizar las ofrendas que hicieran al difunto sus descendientes. A menos que se dejaran convencer por las promesas más optimistas de algunas nuevas religiones, los romanos tenían en su mayoría una imagen bastante gris y nebulosa de lo que sucedía después de la muerte. No obstante, como en este caso, podían tomarse la molestia de suministrar algún tipo de sustento a su antepasado, aunque no sabemos con cuánta frecuencia se usaría el conducto en cuestión.

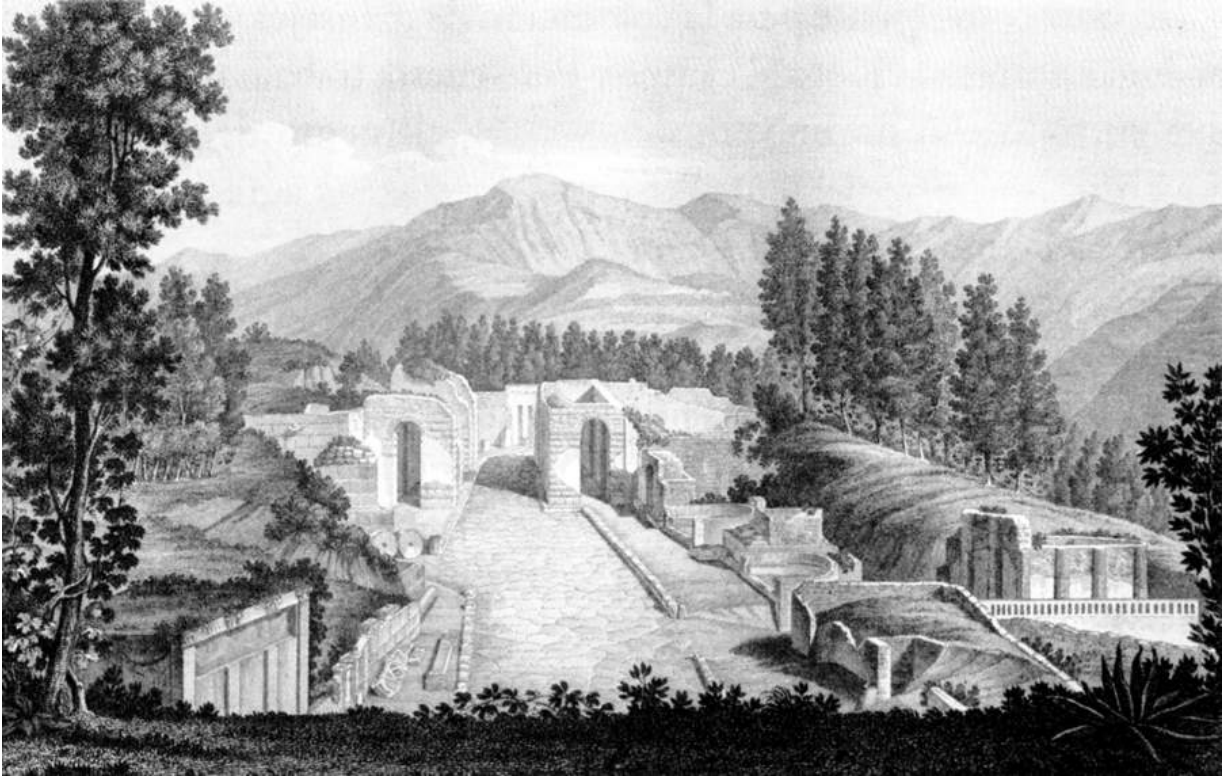


FIGURA 112. Camino entre sepulcros. Este grabado capta perfectamente cómo llegaban a Pompeya sus primitivos visitantes. Cuando entraban en la ciudad por la Puerta de Herculano, se encontraban frente a frente con los monumentos de los muertos. A la derecha, apenas visible, vemos el banco semicircular que ofrecía el monumento de la sacerdotisa Mamia, celebrado por Goethe en la descripción que hizo de su visita a Pompeya.

Otros miembros de la élite de Pompeya, tanto hombres como mujeres, fueron recordados con monumentos mucho más espléndidos que el de Obelio Firmo. De hecho, la tumba de la sacerdotisa Eumaquia es la más grande que se ha descubierto hasta la fecha; se yergue junto al camino en su propia terraza y tiene —en una irónica reflexión sobre su sexo, como seguramente parecerá a muchos hoy día— un relieve de mármol con unas amazonas (las mujeres guerreras del mito), una gran zona para sentarse, y las sepulturas de la propia Eumaquia y de unos cuantos parientes y subalternos. En algunas tumbas, los honores y los actos de munificencia del difunto eran exhibidos por medio de imágenes y de palabras. Ya hemos visto (fig. 72) el bisellium o asiento de honor minuciosamente esculpido en la tumba del augustal Gayo Calvencio Quieto, afirmación de estatus tan orgullosa como la que pudieran hacer los aristócratas terratenientes más

ricos. Otros monumentos llevan esculturas o pinturas de certámenes gladiatorios, cuya finalidad probablemente era representar los espectáculos financiados por el difunto durante su vida.

Muchas de esas construcciones acabaron cubiertas de grafitos del tipo demótico habitual, o de anuncios publicitarios de diversos juegos y espectáculos. Sus paredes lisas debían de proporcionar un espacio muy conveniente para la colocación de mensajes y anuncios en un lugar destacado junto al camino. Pero cuesta trabajo no sospechar que en todo ello no hubiera también un elemento de «desquite». ¡Cuán satisfactorio debía de ser ensuciar aquellos agresivos monumentos a la riqueza, el poder y los privilegios!

Ni qué decir tiene que los sectores más pobres de la sociedad pompeyana no gozaban de esos lujosos lugares de descanso eterno, a menos que fueron esclavos o libertos lo bastante afortunados para lograr que se les concediera ocupar un rinconcito en el monumento de sus amos. En cuanto a los demás, unos habrían podido permitirse disfrutar de una parcela en una gran tumba colectiva. Las cenizas de los otros acabarían en cajas baratas depositadas directamente en la tierra y marcadas simplemente con una piedra. Incluso eso habría sido demasiado para los que ocupaban el estrato más bajo de la pirámide social. En Pompeya, como en cualquier otro lugar del mundo romano, sus cadáveres probablemente fueran abandonados o quemados sin ceremonia alguna, sin funeral ni indicador permanente de su enterramiento.

DISPUTAS MÁS ALLÁ DE LA TUMBA

No solo las desigualdades de la vida pompeyana dejaron su huella permanente en los cementerios existentes a las afueras de la población. Ocasionalmente los litigios y disputas de la ciudad de los vivos se prolongaron más allá de la tumba. En efecto, uno de los atisbos más vívidos de las crudas realidades de la sociedad antigua, una triste historia del

nacimiento y la pérdida de una amistad, nos los ofrece un gran sepulcro situado fuera de la Puerta de Nuceria, cerca del monumento de Eumaquia. Se trata de la tumba de un liberto, Publio Vesonio Fílero, que la construyó con mucha antelación, estando todavía vivo, para sí mismo y para otras dos personas. Es un buen indicio de la fluidez de las relaciones y los afectos, fenómeno que sobrepasaba las jerarquías formales de la sociedad pompeyana. Pues Fílero construyó un sepulcro que debía acoger también los restos de su antigua ama, una mujer llamada Vesonía, y los de su «amigo», un liberto llamado Marco Orfelio Fausto. Sendas estatuas de tamaño natural de los tres individuos —aunque por desgracia faltan todas las cabezas— siguen viendo pasar a los viandantes desde una hornacina situada en el piso superior de la fachada.



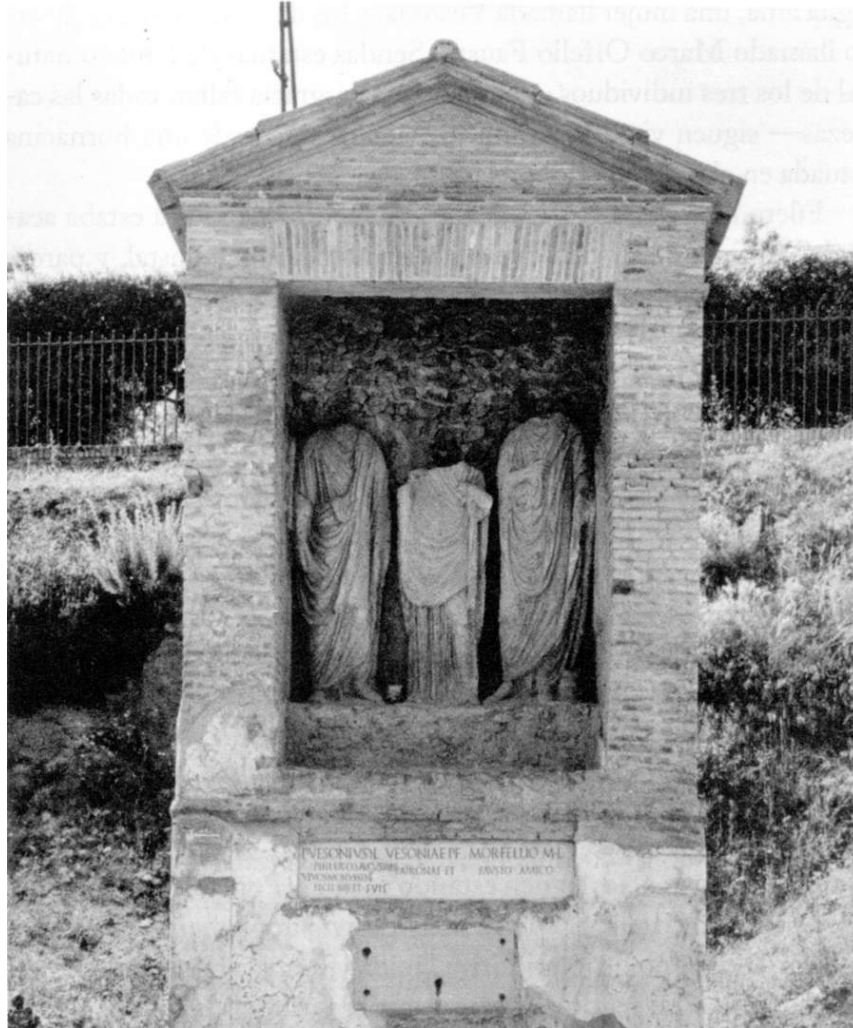


FIGURA 113. La tumba de Publio Vesonio Fílero y sus amigos de otro tiempo. Las circunstancias siguen siendo un misterio, pero cuando ya habían encargado la tumba, los dos hombres perdieron las amistades y acabaron entablando un pleito (como especifica la lápida añadida en la fachada). Lo que pretendía ser un monumento a la amistad se convirtió en el vestigio bimilenario de una disputa.

Fílero hizo dos arreglos en el monumento cuando ya estaba acabado. Al final de su vida debió de ser nombrado augustal, y parece que estaba tan orgulloso de haber alcanzado esta dignidad que decidió añadir este detalle en la inscripción ya existente en la que figuraban los nombres de los tres. No quedaba demasiado espacio, de modo que la palabra Augustalis aparece escrita en letras más pequeñas. El otro arreglo consistió en añadir otra lápida explicando que luego había roto la relación con su antiguo amigo, Fausto. La inscripción dice así:

Detente, forastero, si no es mucha molestia, y aprende qué es lo que debes evitar. Este hombre, al que yo creía amigo mío, fue el que buscó los acusadores contra mí y me puso un pleito. Agradezco a los dioses y a mi inocencia haberme visto libre de este disgusto. Que ni los Lares ni los Manes acojan al hombre que mintió acerca de nuestros asuntos.

Las circunstancias siguen estando oscuras. Por ejemplo, ¿por qué añadir esta advertencia, en vez de eliminar simplemente el nombre del otro individuo de la primitiva lápida y deshacerse de su estatua? ¿Y podemos estar seguros de que el que la encargó fue Fílero? ¿No es acaso posible que la parte ofendida no fuera Fílero, sino Fausto, que añadió esta advertencia al monumento construido por su antiguo amigo? Pero sean cuales sean los detalles concretos, es una extraña historia de amistad entre dos pompeyanos corrientes y molientes, que acabó no solo en recriminaciones mutuas, sino ante los tribunales.

Incluso los monumentos a los difuntos pueden arrojar una luz valiosísima sobre la vida de una ciudad romana.

UNA VISITA A POMPEYA

Una visita a Pompeya no decepciona casi nunca. Solo hay tres cosas de las que no se puede prescindir: un mapa del lugar (puede conseguirse uno en la entrada principal, en Puerta Marina), una botella de agua (con una pequeña basta, pues siempre puede rellenarse en alguna de las muchas fuentes que hay en la ciudad) y un par de sandalias o zapatos cómodos (las calles están llenas de baches y son una verdadera trampa mortal para todo tipo de tacones altos).

Hay tres entradas principales a las ruinas. El medio de transporte más conveniente es la Ferrovia Circumvesuviana, que va de Nápoles a Sorrento, con parada en la estación Pompei scavi Villa dei Misteri. Conviene acceder luego al yacimiento por la entrada principal, intentando sobrevivir a la marea de vendedores de guías y de recuerdos. Asegúrese de que lleva algún documento oficial con foto (DNÍ, pasaporte, permiso de conducir o carnet de estudiante), si quiere conseguir un billete de entrada gratuita o a precio reducido. Y a la llegada compruebe el horario de los trenes de vuelta. Funcionan habitualmente, pero, aunque existe un bar típico de estación de trenes bastante decente, esperar, aunque solo sea media hora, después de pasar un día entero en las ruinas, se hace una eternidad.

También se puede entrar en las ruinas por el Anfiteatro o por la Piazza Esedra, entre el Anfiteatro y la Puerta Marina. Pero para utilizar estas entradas, debería usted coger un ramal distinto de la Circumvesuviana (el que va a Poggiomarino) y bajar en Pompei santuario, o utilizar los ferrocarriles estatales (FS), y bajar en la estación Pompei. A menos que tenga usted razones de peso para decantarse por estas otras rutas, la de Pompei scavi es la mejor opción y la que cuenta con la mejor librería.

Se puede salir de las ruinas (pero no entrar ni volver a entrar) por la Villa dei Misteri (véase n.º 10).

Hay un bar y restaurante de autoservicio cerca del Foro, donde encontrará usted los únicos lavabos que hay en toda la zona (son gratuitos, pero será mejor recibido si deja 50 céntimos de propina).

Lo más agradable de cualquier visita es pasear simplemente por las calles de la ciudad. No gaste usted demasiado tiempo pasando calor en el Foro, donde se llega rápidamente desde la Puerta Marina. Le aguardan cosas mejores. Un plan excelente consiste en recorrer la Via dell'Abbondanza, fijándose en las fachadas, las tabernas, las tiendas y el carácter cambiante de la calle a medida que vaya usted bajando por ella. Mantenga los ojos bien abiertos para ver las medidas de reducción del tráfico, las formas en que se frenaba la presión del agua, los agujeros existentes en los lados de las aceras para atar a los animales, etc. Y entre usted en cualquier casa que encuentre abierta. Intente también tomar cualquier calle lateral por la que pueda escaparse de la marea de visitantes y, por mucho que suene a tópico, imagínese que ha vuelto al siglo I d. C.

La superintendencia de las ruinas recibe muy poca financiación, lo que significa que alguno de los edificios que desee visitar estará cerrado. Puede conseguirse la apertura de algunos a través de una página web (www.arethusa.net), que permite reservar con antelación la entrada a una determinada casa, que se abrirá especialmente para la ocasión. (El sistema suele funcionar, pero no siempre). La lista que viene a continuación representa, en mi opinión, los diez mejores edificios que están habitualmente abiertos. Sería una lástima que no visitara al menos varios de ellos.

1. Casa del Poeta Trágico (pp. 121-131), la casa de Glauco según Bulwer-Lytton.

2. Casa de Octavio Cuartión (pp. 162-164). Maravilloso jardín con instalaciones hídricas, y un triclinio al aire libre.

3. Casa de la Venus Marina (p. 222). Admire la pintura de la diosa del amor arrellanada en una concha.

4. Termas Estabianas (pp. 342-349). El mejor sitio para hacerse una idea de lo que eran unas termas romanas.

5. Termas del Foro y Termas Suburbanas (pp. 349-351). Si le interesan las termas, estas permiten establecer una buena comparación con las Estabianas; y solo por las pinturas eróticas de las Suburbanas vale la pena la visita.

6. El Lupanar. Vulgar, pero... (pp. 327-338).

7. Templo de Isis (pp. 424-428). El mejor conservado de la ciudad.

8. El Anfiteatro y la palestra contigua (pp. 365-376). Pero recuerde que hay una gran distancia desde la Puerta Marina hasta aquí. Probablemente tenga usted que decidir con antelación si está dispuesto a recorrerla.

9. Batán de Estéfano (en la parte sur de la Via dell'Abbondanza, en 1.6.7). Permite hacerse una buena idea de cómo era un establecimiento comercial.

10. Villa dei Misteri (pp. 189-194). Aunque han sido retocadas, sus pinturas son impresionantes. Es una buena idea dar un paseo hasta esta villa extramuros como última etapa de la visita, pasando ante las tumbas que flanquean el camino. Allí puede usted salir directamente y regresar a la estación.

Una vez haya visto usted Pompeya, si tiene tiempo, debería intentar visitar la vecina ciudad de Herculano (se llega también con la Circumvesuviana; las ruinas están a unos minutos andando de la estación Ercolano). La zona excavada es mucho más pequeña que la de Pompeya, pero el estado de conservación de algunos materiales (especialmente la madera) es mucho mejor, y hay menos visitantes.

Muchos de los mejores hallazgos de ambos lugares están expuestos en el Museo Arqueológico de Nápoles (y todavía son más numerosos los materiales almacenados y las salas cerradas temporalmente y por lo tanto no accesibles al público). Es muy fácil llegar al Museo desde las estaciones de metro de Piazza Cavour o Museo. Cierra los martes, y la última vez que lo visité solo tenía una cafetería pequeña y muy poco surtida, pero menos es nada.

LECTURAS RECOMENDADAS

La bibliografía sobre Pompeya es enorme y está escrita en muchas lenguas. La que damos a continuación a la fuerza tiene que ser selectiva. Pretende proporcionar pistas para seguir explorando los principales temas tratados en el libro, e indicaciones sobre algunos de los materiales menos corrientes que estudio en él. Cuando es posible, incluyo obras fácilmente accesibles en inglés, pero a veces, los mejores, cuando no los únicos estudios, están en otras lenguas.

GENERAL

Hay varios manuales recientes de arqueología e historia de Pompeya. Particularmente útiles son: J. Berry, *The Complete Pompeii* (Londres y Nueva York, 2007); F. Coarelli (ed.), *Pompeii* (Nueva York, 2002), aunque la traducción del original italiano es terrible; A. E. Cooley, *Pompeii* (Londres, 2003); J. J. Dobbins y P. W. Foss (ed.), *The World of Pompeii* (Londres y Nueva York, 2007); R. Ling, *Pompeii: History, Life and Afterlife* (Stroud, 2005); P. Zanker, *Pompeii: Public and Private Life* (Cambridge [Massachusetts], 1998). Estas obras a menudo ofrecen más información acerca de los temas que analizo yo en mi libro, y habitualmente no hago referencia específica a ellas en la bibliografía que doy a continuación. Muchos de los documentos antiguos que cito (ya sean los grafitos de las paredes o el relato de la erupción que hace Plinio) pueden

encontrarse en A. E. Cooley y M. G. L. Cooley, *Pompeii: a Sourcebook* (Londres y Nueva York, 2004), aunque ofrezco mis propias traducciones del original latino, que difieren ligeramente de las de Cooley. Sólo hago referencia aquí a documentos no incluidos en su Sourcebook.

Los catálogos de exposiciones constituyen muchas veces las mejores guías de la ciudad. J. Ward-Perkins y A. Claridge (ed.), *Pompeii AD 79* (Royal Academy of Arts, Londres, 1976) sigue siendo muy útil. Los descubrimientos más recientes y las interpretaciones más actualizadas pueden verse en A. d'Ambrosio, P. G. Guzzo y M. Mastroberto (ed.), *Storie da un'eruzione: Pompei, Ercolano, Oplontis* (Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, etc., 2003), que puede encontrarse en la versión abreviada en inglés de la guía de la exposición con el título P. G. Guzzo (ed.), *Tales from an Eruption: Pompeii, Herculaneum, Oplontis* (Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, etc., 2003). También son importantes y están llenos de ilustraciones M. Bordello, A. d'Ambrosio, S. de Caro, P. G. Guzzo (ed.), *Pompeii: abitare sotto il Vesuvio* (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1997) y A. Ciarallo y E. de Carolis (ed.), *Horno Faber: natura, scienza e tecnica nell'antica Pompei* (Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, 1999), traducido al inglés con el título *Pompeii: Life in a Roman Town* (Los Angeles County Museum of Art, 1999). La importante exposición organizada este mismo año en la National Gallery of Art de Washington fue acompañada de un catálogo editado por C. C. Mattusch, *Pompeii and the Roman Villa: Art and Culture around the Bay of Naples* (Washington, D. C., 2008).

Una página web muy útil es la elaborada por las autoridades arqueológicas de la propia Pompeya, www.pompeiiisites.org. Tiene una versión en inglés y puede buscarse en ella información sobre todos los edificios importantes, y encontrar noticias sobre los trabajos más recientes llevados a cabo en la ciudad (en ocasiones la versión italiana está más al día). Puede encontrarse una buena bibliografía, noticias sobre investigaciones (al menos hasta 2007) y enlaces con libros online relacionados con Pompeya en www.pompeiana.org.

INTRODUCCIÓN

Los descubrimientos realizados fuera de la Puerta de Nola y en la Tumba de Obelio Firmo son analizados exhaustivamente por S. de Caro, «Scavi nell'area fuori Porta Nola a Pompei», *Cronache Pompeiane* 5 (1979), 61-101. La historia de estos y otros presuntos fugitivos es contada en *Storie da un'eruzione* (Tales from an Eruption), citado anteriormente. Se incluyen excelentes ensayos sobre la historia de los viajes y el turismo a Pompeya, y sobre sus presentaciones modernas en la literatura y el cine, en V. C. G. Coates y J. L. Seydl, *Antiquity Recovered: the Legacy of Pompeii and Herculaneum* (Los Angeles, 2007); un relato muy vivo es también el que nos ofrece J. Harris, *Pompeii Awakened: a Story of Rediscovery* (Londres, 2007). El poema de Primo Levi (trad. ing. de Ruth Feldman) pertenece a su colección, *Ad Ora Incerta* (Milán, 1984).

La estatura de los antiguos pompeyanos y otras informaciones obtenidas de sus esqueletos son analizadas por M. Henneberg y R. J. Henneberg, en *Homo Faber* (vid. supra), pp. 51-53, y «Reconstructing Medical Knowledge in Ancient Pompeii from the Hard Evidence of Teeth and Bones», en J. Renn y G. Castagnetti (ed.), *Homo Faber: Studies on Nature, Technology and Science at the Time of Pompeii* (Roma, 2002), 169-187. Los dientes y otras características físicas del grupo encontrado en la gran mansión (la Casa de Julio Polibio, IX. 13.1-3) son el tema tratado en M. Henneberg y R. J. Henneberg, «Skeletal Material from the House of C. Iulius Polybius in Pompeii, 79 AD», en A. Ciarallo y E. de Carolis, *La casa di Giulio Polibio: studi interdisciplinari* (Pompeya, 2001), 79-91. Un estudio definitivo de los esqueletos de Pompeya será E. Lazer, *Resurrecting Pompeii* (Londres y Nueva York, 2008). El niño pescador es estudiado por A. Butterworth y R. Laurence, *Pompeii: the Living City* (Londres, 2005; hay trad. cast.: *Pompeya*, Aguilar, Madrid, 2007), 207. La receta antigua para limpiar los dientes la da el farmacólogo latino Escribonio Largo

(Composición de los medicamentos, 60).

Importantísimos trabajos recientes se han centrado en la actividad sísmica en la región a partir de 62 d. C. y en las fases concretas de la

erupción de 79. T. Fröhlich y L. Jacobelli (ed.), *Archäologie und Seismologie: la regione vesuviana dal 62 al 79 d. C.* (Múnich, 1995) es una importante colección de artículos sobre estos temas, algunos en inglés. Para el estudio de la fecha exacta de la erupción, véase M. Borgongino y G. Stefani, «Íntorno alla data dell'eruzione del 79 d. C.», *Rivista di Studi Pompeiani (RStP)* 10 (1999), 177-215, y G. Stefani, «La vera data dell'eruzione», *Archeo* 206 (2006), 10-13. Los especialistas modernos han seguido habitualmente (aunque sin tener ningún motivo particularmente bueno) a Tácito (*Anales* XV, 22) que sitúa el primer terremoto en 62, y no a Séneca, que lo sitúa en 63 (*Cuestiones naturales* VI, 1-3). Los resultados de la actual actividad sísmica en Herculano, con los cambios en la línea de costa que han provocado, son estudiados por el Herculaneum Conservation Project of the British School at Rome [www.bsr.ac.uk/BSR/sub_arch/B S R_Arch_03Herc.htm](http://www.bsr.ac.uk/BSR/sub_arch/B_S_R_Arch_03Herc.htm)

Los daños provocados por los bombardeos durante la guerra es el tema de un interesante estudio (provisto de espectaculares fotografías) de L. García y García, *Danni di guerra a Pompei: una dolorosa vicenda quasi dimenticata* (Roma, 2006). El grafito de Africano en el Lupanar es interpretado (con excesiva seguridad) por J. L. Franklin, «Games and a Lupanar: Prosopography of a Neighbourhood in Ancient Pompeii», *Classical Journal* 81 (1986), 319-328. Los garabatos de los niños son analizados en A. Koloski Ostrow, *The Sarno Bath Complex* (Roma, 1990), 59; y las impresiones de la moneda son estudiadas por P. M. Allison y F. B. Sear, *Casa della Caccia Antica (VÍÍ.4.48)* (Múnich, 2002), 83-84. El grafito del meón puede encontrarse en el *Corpus Inscriptionum Latinarum (CIL)* IV, 4957. Para los parasites intestinales cuyos huevos fueron encontrados en la casa VI.i.4, véase www.archaeology.org/interactive/pompeii/fielcV5.html

I. LA VIDA EN LA CIUDAD VETUSTA

Entre los estudios arqueológicos más útiles de la historia prerromana y del desarrollo de Pompeya están: J. Berry (ed.), *Unpeeling Pompeii: Studies in Region I of Pompeii* (Milán, 1998), 17-25; M. Bought Jovino (ed.), *Ricerche a Pompei: l'insula 5 della Regio VI dalle origini al 79 d. C.* (Roma, 1984) (la Casa de la Columna Etrusca como emplazamiento de un santuario rural, pp. 357-371); P. Carafa, «What Was Pompeii before 200 BC? Excavations in the House of Joseph ÍÍ, etc», en S. E. Bon y R. Jones (ed.), *Sequence and Space in Pompeii* (Oxford, 1997), 13-31; S. de Caro, «Nuove indagini sulle fortificazioni di Pompei», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale Sezione di Archeologia e Storia Antica (AION)* 7 (1985), 75-114; M. Fulford y A. Wallace-Hadrill, «Towards a History of Pre-Roman Pompeii: Excavations Beneath the House of Amarantus (1.9.11-12), 1995-8», *Papers of the British School at Rome* 67 (1999), 37-144 (subrayando los orígenes tempranos del trazado de las calles); S. C. Nappo, «Urban Transformation at Pompeii in the Late 3rd and Early 2nd C. BC», en R. Laurence y A. Wallace-Hadrill (ed.), *Domestic Space in the Roman World: Pompeii and Beyond* (IRA suppl., Portsmouth, RI, 1997), 91-120. R. M. Ammerman, «New Evidence for the Worship of Athena at the Doric Temple in Pompeii's Triangular Forum», *Journal of Roman Archaeology (JRA)* 17 (2004), 531-536 resume de manera muy conveniente los recientes hallazgos de época temprana realizados en el Templo de Minerva y Hércules. La reutilización de las esculturas de terracota en la Casa del Brazalete de Oro (VI. 17 [ins. occ.]. 42) es analizada e ilustrada por E. M. Menotti de Lucia, «Le terrecotte dell'Ínsula Occidentalis» en M. Bonghi Jovino, *Arti giani e botteghe nell'Italia preromana: studi sulla coroplastica di area etrusco-laziale-campana* (Roma, 1990), 179-246. P. Zanker, Pompeii (vid. supra) ha ejercido una influencia notable en el estudio de la ciudad durante el siglo II a. C. (y durante los primeros años de la colonia romana). Hacen referencia a las repercusiones de la Segunda Guerra Púnica en Pompeya, entre otros, Nappo, «Urban Transformation» (vid. supra). El Mosaico de Alejandro de la Casa del Fauno (VI.12.2) es el tema tratado en A Cohen, *Alexander Mosaic: Stories of Victory and Defeat* (Cambridge, 1996); F. Zevi, «Die Casa del Fauno in Pompeji und das Alexandermosaik», *Römische Mitteilungen* 105 (1998) 2165 analiza la casa en su conjunto.

Para la identificación de las expoliaciones de Mumio, véase A. Martelli, «Per una nuova lettura dell'iscrizione Vetter 61 nel contesto del santuario di Apollo a Pompei», *Eutopia* 2 (2002), 71-81. Otras cuestiones más generales sobre la «romanización» en Italia durante todo este período son tratadas en A. Wallace-Hadrill, *Rome's Cultural Revolution* (Cambridge, 2008). El asedio de Pompeya está documentado en F(lavio) y F(erruccio) Russo, 89 a. C.: *Assedio a Pompei: La dinamica e le tecnologie belliche della conquista sillana di Pompei* (Pompeya, 2005). Los servicios prestados en la guerra por Cicerón a las órdenes de Sila son mencionados por Plutarco *Vida de Cicerón* 3 (aunque él mismo da a entender en un discurso —Filípicas XII.11.27— que sirvió a las órdenes del general rival, Pompeyo). El lugar correspondiente a los veteranos en el esquema físico de la ciudad es analizado por J. Andreau, «Pompéi: mais où sont les veterans de Sylla?», *Revue des Études Anciennes* 82 (1980), 183-199. F. Zevi, «Pompei dalla città sannitica alla colonia sillana: Per un "interpretazione dei dati archeologici"», en *Les élites municipales de Italie péninsulaire dès Gracques à Néron* (Roma 1996), 125-138. La datación del Templo de Júpiter, Juno y Minerva en los primeros años de la colonia es sugerida por el Pompeii Forum Project (véase J. J. Dobbins, «The Forum and its Dependencies», en *The World of Pompeii* (vid. supra), 150-183). Para las tensiones políticas entre los colonos y los primitivos pompeyanos, véase F. Coarelli, «Pompei: il foro, le elezioni, e le circoscrizioni elettorali», *AION nuova serie* 7 (2000), 87-114; E. Lo Cascio, «Pompei dalla città sannitica alla colonia sillana: le vicende istituzionali», en *Les élites municipales*, 111-123; H. Mountsen, *Elections, Magistrates and Municipal Elite. Studies in Pompeian Epigraphy* (Roma, 1988), 70-89; T. P. Wiseman, «Cicero, Pro Sulla 60-61», *Liverpool Classical Monthly* 2 (1977), 21-22. La supervivencia del osco es analizada por A. E. Cooley, «The Survival of Oscan in Roman Pompeii», en A. E. Cooley (ed.), *Becoming Roman, Writing Latin? Literacy and Epigraphy in the Roman West* (IRA suppl., Portsmouth, RI, 2002), 77-86. Para el grafito en osco del Lupanar, véase CIL IV ad 2200. La presencia del garum de Pompeya en la Galia es documentada por B. Liou y R. Marichal, «Les inscriptions peintes sur l'amphore de l'anse St Gervais à Fos-sur-Mer», *Archaeonautica* 2 (1978), 165. Una visión escéptica de la imagen de

Espartaco podemos encontrarla en A. van Hooff, «Reading the Spartaks Fresco without Red Eyes», en S. T. A. M. Mols y E. M. Moormann, *Omni pede stare: Saggi architettonici e circumvesuviani in memoriam Jos de Waele* (Nápoles, 2005), 251-256. Las relaciones de Nerón y Popea con la ciudad caracterizan en gran medida el libro de Butterworth y Laurence, *Pompeii* (vid. supra). S. de Caro, en «La lucerna d'oro di Pompei: un dono di Nerone a Venus Pompeiana», en *I culti della Campania antica: atti del convegno internazionale di studi in ricordo di Nazarena Valenza Mele* (Roma, 1998), 239-244, identifica la propia lámpara donada por «Nerón» a Venus. El grafito satírico acerca del «contable» de Nerón puede verse en CIL IV, 8075, y la alusión a los comienzos poco gloriosos de la carrera de Suedio Clemente en Tácito, *Historias* II, 12. La difusión y la copia de la imagería augústea (como las imágenes encontradas en Pompeya) constituye uno de los temas principales tratados en P. Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus* (Ann Arbor, 1989; hay trad. cast.: *Augusto y el poder de las imágenes*, Alianza, Madrid, 2008).

II. LA VIDA EN LA CALLE

Un estudio clásico (aunque un tanto desagradable) de la basura en el mundo romano es A. Scobie, «Slums, Sanitation and Mortality in the Roman World», *Klio* 68 (1986), 399-433. El mismo asunto ha sido tratado más recientemente en X. D. Raventós y V. J. A. Remola, *Sordes Urbis: La eliminación de residuos en la ciudad romana* (Roma, 2000), con el análisis del caso de Antioquia realizado por W. Liebeschuetz (51-61) (el volumen ha sido objeto de una reseña exhaustiva de A. Wilson, «Detritus, Disease and Death in the City», *JRA* 15 (2002), 478-484). Las invectives de Juvenal pueden verse en *Sátiras* III, 268-277 (véase trad. ing. de P. Green); las anécdotas de Suetonio se encuentran en la *Vida de Vespasiano* 5; la admonición al «cagón» puede leerse en CIL IV, 6641. La visita papal a Pompeya en 1849 fue el tema de una exposición, con su correspondiente

catálogo: Pio IX a Pompei: memorie e testimonianze di un viaggio (Nápoles, 1987). Los letreros de las calles y la forma de encontrar el camino son los temas tratados en R. Ling, «A Stranger in Town: Finding the Way in an Ancient City», *Greece and Rome* 37 (1990), 204-214. Los conglomerados de tabernas y la «industria de la hostelería» son analizados por S. J. R. Ellis, «The Distribution of Bars at Pompeii: Archaeological, Spatial and Viewshed Analyses», *JRA* 17 (2004), 371-384. Para la zonificación (o su ausencia) y las conductas descarriadas: R. Laurence, *Roman Pompeii: Space and Society* (2.ª ed., Londres y Nueva York, 2007), esp. 82-101; A. Wallace-Hadrill, «Public Honour and Private Shame: the Urban Texture of Pompeii», en T. J. Cornell y K. Lomas (ed.), *Urban Society in Roman Italy* (Londres, 1995), 39-62. El comentario mordaz de Augusto acerca de la conveniencia de irse a almorzar a casa está en Quintiliano, *Instituciones oratorias* VI.3.63. La calle «privatizada» está situada entre las manzanas. 6 y I. 7. Todos los aspectos del suministro de agua son estudiados en N. de Haan y G. Jansen (ed.), *Cura Aquarum in Campania* (*Bulletin Antieke Beschaving – Annual Papers in Classical Archaeology*, Leiden, 1996). La reciente y exhaustiva revisión de la cronología del suministro de agua y del acueducto realizada por C. P. J. Ohlig – *De Aquis Pompeiorum. Das Castellum A quae in Pompeji: Herkunft, Zuleitung und Verteilung des Wasser* (Nimega, 2001) es resumida y reseñada en A. Wilson, «Water for the Pompeians» *JRA* 19 (2006), 501-508. R. Ling, «Street Fountains and House Fronts at Pompeii», en Mols y Moormann, *Omni pede stare* (vid. supra), 271-276 estudia al propietario de la casa aprovechando la recolocación de la fuente pública. La interrupción del abastecimiento de agua poco antes de la erupción es documentada por S. C. Nappo, «L'impianto idrico a Pompei nel 79 d. C.», en *Cura Aquarum*, 37-45. El estudio pionero de las rutas utilizadas por las carretas fue S. Tsujimura, «Ruts in Pompeii: the Traffic System in the Roman City», *Opuscula Pompeiana I* (1991), 58-86. Elaboradas teorías acerca del sistema de una sola dirección pueden encontrarse en E. E. Poehler, «The Circulation of Traffic in Pompeii's Regio VI», *JRA* 19 (2006), 53-74. Las aceras son estudiadas por C. Saliou, «Les trottoirs de Pompéi: une première approche», *Bulletin Antieke Beschaving*, 74 (1999),

161-218. S. C. Nappo, «Fregio dipinto dal “praedium” di Giulia Felice con rappresentazione del foro di Pompei», *RStP* 3 (1989), 79-96 es una publicación completa de las escenas del Foro. La ley romana que habla del mantenimiento de las calles es la «Tabla de Heraclea», traducida al inglés en M. H. Crawford et alii, (ed.), *Roman Statutes* (Londres, 1996) Vol. i, 355-391. Herodas, Mimo III describe los latigazos levantando a la víctima «sobre sus hombros» (método mencionado también en Cicerón, Cartas los familiares VII.25.i). Una traducción al inglés de la sentencia pronunciada por Augusto en el caso de la pareja de Cnido puede verse en M. G. L. Cooley (ed.), *The Age of Augustus* (LACTOR 17, Londres, 2003), 197-198.

III. LA CASA Y EL HOGAR

Casi todos los estudios recientes sobre la arquitectura doméstica pompeyana se remiten a la obra clásica de A. Wallace-Hadrill, *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum* (Princeton, NJ, 1994). También fundamental para el uso de las habitaciones dentro de la casa es la obra de P. M. Allison. El estudio más importante de esta autora es *Pompeian Households: an Analysis of the Material Culture* (Los Ángeles, 2004), que se complementa con el excelente «complemento» on line www.stoa.org/projects/ph/home. Disponemos de una buena colección de artículos en Laurence y Wallace-Hadrill (ed.), *Domestic Space in the Roman World* (vid. supra). Puede verse una hermosa reconstrucción de la Casa del Poeta Trágico (VI.8.5) en N. Wood, *The House of the Tragic Poet* (Londres, 1996). El interés suscitado en el siglo XIX por la casa es estudiado por S. Hales, «Recasting Antiquity: Pompeii and the Crystal Palace», *Arion* 14 (2006), 99-133. El jardín de la Casa de Julio Polibio (IX.13.1-3) es descrito en W. F. Jashemski, *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius*, Vol 2 (Nueva York, 1993), 240-252; el jardín de la casa situada un par de puertas más abajo (en la que actualmente solemos llamar Casa de los

Pintores Trabajando, IX.12), en A. M. Ciarallo, «The Garden of the “Casa dei Casti Amanti” (Pompeii, Italy)», *Garden History* 21 (1993), 110116. La descripción que hace Petronio de la entrada de la casa de Trimalción se encuentra en *Satiricón* 28-29. Todos los aspectos de la Casa del Menandro (L10.4) y de las viviendas vecinas de la manzana han sido estudiados de manera exhaustiva y publicados por R. Ling y otros, en varios volúmenes. Particularmente relevantes son R. Ling, *The Insula of the Menander at Pompeii, Vol 1, The Structures* (Oxford, 1997) y P. M. Allison, Vol. 3 *The Finds, a Contextual Study* (Oxford, 2006). G. Stefani (ed.), *Menander: la casa del Menandro di Pompei* (Milán, 2003) es un catálogo de exposición con excelentes ilustraciones, que presenta los hallazgos realizados en la casa. La Casa de Julio Polibio es el objeto de estudio de Ciarallo y de Carolis (ed.), *La casa di Giulio Polibio* (vid. supra), obra miscelánea que incluye un artículo sobre la iluminación. Esta mansión, la Casa de la Venus en Bikini (L11.6) y la Casa del Príncipe de Nápoles (VI.15.8) son incluidas en el libro de Allison *Pompeian Households*. El mobiliario de madera encontrado en Herculano es analizado en S. T. A. M. Mols, *Wooden Furniture in Herculaneum: Form, Technique and Function* (Amsterdam, 1999). El especialista en retretes es G. Jansen, cuya obra es convenientemente resumida en G. Jansen, «Private Toilets at Pompei: Appearance and Operation», en Bon y Jones (ed.), *Sequence and Space* (vid. supra), 121134. La anécdota de Séneca acerca de las esponjas puede verse en sus *Cartas* LXX.20. La composición de los materiales volcánicos de Herculano está siendo analizada en el marco del *British School at Rome's Herculaneum Conservation Project*. La arquitectura de los comedores elegantes de Pompeya y de otros lugares es estudiada en K. M. D. Dunbabin, *The Roman Banquet: Images of Conviviality* (Cambridge, 2003). Una buena introducción a las obras más recientes sobre la familia romana (con una referencia especial a los materiales de Pompeya) es B. Rawson y P. Weaver (ed.), *The Roman Family in Italy: Status, Sentiment, Space* (Oxford, 1997). El término «residencias» es defendido por A. Wallace-Hadrill. Las instituciones del patrocinio y la clientela son bien analizadas en A. Wallace-Hadrill (ed.), *Patronage in Ancient Society* (Londres, 1989). La idea de la zonificación temporal es sugerida por

Laurence, *Roman Pompeii* (vid. supra), 154-166. La sección más relevante de Vitruvio es *De Architectura*, VI.5; las quejas de Marcial están en sus *Epigramas* X.100. Koloski Ostrow, *The Sarno Bath Complex* (vid. supra) estudia el trazado las viviendas existentes en el complejo de estas termas. F. Pirson investiga las viviendas de alquiler existentes en la insula Arriana Poliana (VI.6) y de la Finca de Julia Félix (II.4.2) en Laurence y Wallace-Hadrill (ed.), *Domestic Space*, 165-181. L. H. Petersen ofrece un análisis muy positivo de la Casa de Octavio Cuartión en *The Freedman in Roman Art and Art History* (Cambridge, 2006), 129-136, en contraste con el enfoque más desdeñoso de Zanker, *Pompeii* (vid. supra), 145-156 (que utiliza para designar esta casa el nombre de Loreyo Tiburtino). El material más completo que se ha publicado sobre la Casa de Fabio Rufo puede encontrarse en M. Aoyagi y U. Pappalardo (ed.), *Pompeii (Regiones VI-VII). Insula Occidentalis. Volume I Tokyo-Pompeii* (Nápoles, 2006). Los comentarios de Séneca acerca de las termas están en *Cartas* LVI. La referencia al comienzo del alquiler el 1 de julio está en Petronio, *Satiricón* 38; el insulto inferido por Trimalción a su esposa está en *Satiricón* 74. Las opiniones de Cicerón acerca de los elementos acuáticos de los jardines pueden verse en *Sobre las leyes* 11.2; *Cartas a su hermano Quinto* II.7.7, y *A Ático*, 1.16.18. Para lo de «Me gustaría ser el anillo de tu dedo durante una hora nada más», véase E. Courtney, *Musa Lapidaria: a Selection of Latin Verse Inscriptions* (Atlanta, Georgia, 1995), 82-83. El intento más ambicioso de relacionar las casas de Pompeya con individuos concretos es el de M. della Corte, *Case ed Abitanti di Pompeii* (3.ª ed., Nápoles, 1965), criticado por Mouritsen, *Elections, Magistrates and Municipal Elite* (vid. supra), 9-27, y P. M. Allison, «Placing Individuals: Pompeian Epigraphy in Context», *Journal of Mediterranean Archaeology* 14 (2001), 53-74 (suscitando dudas acerca de la identidad de los propietarios de la Casa de los Vetios). El estado en que se hallaba la Taberna de Amaranto en 79 d. C. Es el tema tratado por J. Berry, «The Conditions of Domestic Life in Pompeii in AD 79: a Case Study of Houses 11 and 12, Insula 9, Region 1», *Papers of the British School at Rome* 52 (1997), 103-125; los grafitos encontrados en la finca son analizados por A. Wallace-Hadrill, «Scratching the Surface: a Case Study of Domestic Graffiti at Pompeii», en M. Corbier

y J.-P. Guilhembet (ed.), *L'écriture dans la maison romaine* (París, próxima aparición). Los batanes domésticos son investigados por M. Flohr, «The Domestic fullonicae of Pompeii», en M. Cole, M. Flohr y E. Poehler (ed.), *Pompeii: Cultural Standards, Practical Needs* (próxima aparición). La placa de la puerta de la casa de Lucio Satrio Rufo y su contexto son descritos en *Notizie degli Scavi* 1933, 322-323; los delitos de Ladícula y Atimeto son consignados en CIL IV, 4776 y 10231.

IV. PINTURA Y DECORACIÓN

Las pinturas de Pompeya atrajeron la atención de los especialistas desde el momento mismo del descubrimiento de la ciudad. Sigue siendo muy útil en todos los aspectos, desde los de carácter técnico hasta los relacionados con las imágenes mitológicas R. Ling, *Roman Painting* (Cambridge, 1991). Diversos libros de J. R. Clarke han analizado distintos temas relacionados con la pintura de Pompeya y de otros lugares: *Looking at Lovemaking: Constructions of Sexuality in Roman Art, 100 BC-AD 250* (Berkeley etc., 1998; hay trad. cast.: *Sexo en Roma, 100 a. C.-250 d. C.*, Océano, Barcelona, 2003); *Art in the Lives of Ordinary Romans: Visual Representation and Nonelite Viewers in Italy, 100 BC-AD 315* (Berkeley, etc., 2003); *Looking at Laughter: Humor, Power and Transgression in Roman Visual Culture, 100 BC-AD 250* (Berkeley etc., 2008). Varias de las pinturas comentadas en el presente capítulo (incluidas las del «Juicio de Salomón», y diversas pinturas de la Casa de los Vetios y de los baños de la Casa del Menandro) son analizadas de forma más exhaustiva por Clarke. Las pinturas (y los pintores) de la Casa de los Pintores Trabajando son el tema tratado en una serie de artículos publicados por el responsable de su excavación, A. Varone, incluido un breve artículo en inglés, «New Finds in Pompeii. The Excavation of Two Buildings in Via dell'Abbondanza», *Apollo*, julio de 1993, 8-12. Véase asimismo «Scavo lungo via dell'Abbondanza», *RStP* 3 (1989), 231-238; «Attività dell'Ufficio Scavi

1990», RStP 4 (1990), 201211; «L'organizzazione del lavoro di una bottega di decoratori: le evidenze dal recente scavo pompeiano lungo via dell'Abbondanza», en E. M. Moormann (ed.), *Mani di pittori e botteghe pittoriche nel mondo romano* (Mededeelingen van het Nederlands Instituut te Rome 54 (1995), 124136. El «taller de los pintores» es analizado por M. Tuffreau-Libre, «Les pots à couleur de Pompéi: premiers resultats», RStP 10 (1999), 6370. El intento más decidido (aunque no siempre convincente) de identificar las distintas «manos» es L. Richardson, *A Catalog of Identifiable Figure Painters of Ancient Pompeii, Herculaneum and Stabiae* (Baltimore, 2000). La identificación totalmente implausible de un artista del sur de Italia en Fishbourne es propuesta por B. W. Cunliffe, *Fishbourne: a Roman Palace and its Garden* (Londres, 1971), 117. El dibujo de rayas de cebra es documentado de manera exhaustiva por C. C. Goulet, «The “Zebra Stripe” Design: an Investigation of Roman Wallpainting in the Periphery», RStP 12-13 (2001-2), 5394. Un resumen completo de la decoración de la Casa del Menandro puede leerse en R. Ling y L. Ling, *The Insula of the Menander at Pompeii, Part 1, The Decorations* (Oxford, 2005). La conservación del friso de la Villa dei Misteri y sus diversas interpretaciones modernas son el tema tratado en B. Bergmann, «Seeing Women in the Villa of the Mysteries: a Modern Excavation of the Dionysiac Murals», en Coates y Seydl (ed.), *Antiquity Recovered* (vid. supra), 230-269. La formulación clásica de la evolución de los Cuatro Estilos es A. Mau, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji* (Berlín, 1882). Los problemas que plantea la aplicación rígida de estos principios son suscitados por Ling, *Roman Painting* 71 (el «eclecticismo» del Cuarto Estilo) y Wallace-Hadrill, *Houses and Society* (vid. supra), 30 (sobre la dificultad de distinguir el Tercer y el Cuarto Estilo). Las reacciones de Vitruvio se encuentran en *De Architectura* VII.5.4. La influencia de la función sobre el diseño es el principal asunto tratado en Wallace-Hadrill, *Houses and Society* (véase la p. 28 para los comentarios sobre la perspectiva). Las opiniones de Cicerón acerca de lo impropio de aquellas estatuas pueden leerse en las *Cartas a sus amigos* VII.23. La información sobre el coste relativo de los pigmentos la proporciona Plinio, *Historia natural* XXXIII.118 y XXXV.30. El «escriba» de Vitruvio es mencionado en *De Architectura* La importancia de

determinados mitos en las paredes de Pompeya es objeto de un análisis muy útil en B. Bergmann, «The Roman House as Memory Theater: the House of the Tragic Poet in Pompeii», *Art Bulletin* 76 (1994), 225-256 y «The Pregnant Moment: Tragic Wives in the Roman Interior», en N. B. Kampen (ed.), *Sexuality in Ancient Art: Near East, Egypt, Greece and Italy* (Nueva York y Cambridge, 1996), 199-218; y en V. Platt, «Viewing, Desiring, Believing: Confronting the Divine in a Pompeian House», *Art History* 25 (2002), 87-112 (sobre la Casa de Octavio Cuartión). B. Bergmann, «Greek Masterpieces and Roman Recreative Fictions», *Harvard Studies in Classical Philology* 97 (1995), 79-120 es un buen análisis de la relación existente entre los «originales» griegos y las recreaciones romanas. La inscripción de la fachada de la Casa de Marco Lucrecio Frontón (V.4.a) puede leerse en CIL IV, 6626. Lo de que «atónitos y asombrados se quedaban los ojos de los hombres» ante la pintura del anciano y su hija lo recoge Valerio Máximo, *Hechos y Dichos Memorables* V.4.1. La Ifigenia de Timantes aparece en Plinio, *Historia natural* XXXV.74, y en Cicerón, *El orador* 74; Aquiles en Esciro, en Plinio, *Historia natural* XXXV.134. La anécdota de la reacción de la matrona romana ante la pintura de Héctor es contada por Plutarco, *Vida de Bruto* 23. El grafito que hace alusión a la pintura de Dirce es comentado por E. W. Leach, «The Punishment of Dirce: a Newly Discovered Painting in the Casa di Giulio Polibio and its Significance Within the Visual Tradition», *Römische Mitteilungen* 93 (1986), 157-182. La jarra del siglo V a. C. es analizada por F. Zevi y M. L. Lazzarini, «Necrocorinthia a Pompei: un'idria bronzea per le gare di Argo», *Prospettiva* 53-56 (19889). 33-49.

V. FORMAS DE GANARSE LA VIDA: PANADERO, BANQUERO Y FABRICANTE DE «GARUM»

Un punto de partida actualizado para los debates en torno a la economía antigua puede encontrarse en W. Scheidel, I. Morris y R. Sailer (ed.), *The*

Cambridge Economic History of the Greco-Roman World (Cambridge, 2007), con referencias a los testimonios procedentes del casquete de hielo de Groenlandia. Puede verse un modelo muy «primitivo» precisamente de la economía pompeyana en W. Jongman, *The Economy and Society of Pompeii* (Amsterdam, 1988), con una enérgica crítica de N. Purcell, en *Classical Review* 40 (1990), 111-116. La finca de los Lucrecios Valentes es el tema tratado por M. De'Spagnolis Conticello, «Sul rinvenimento della villa e del monumento funerario dei Lucretii Valentes», *RStP* 6 (1993-1934), 147-166. La Villa de las Columnas de Mosaico es estudiada por V. Kockel y B. F. Weber, «Die Villa delle Colonne a Mosaico in Pompeji», *Römische Mitteilungen* 90 (1983), 51-89 (junto con *Notizie degli Scavi* 1923, 277 para los grilletes para las piernas con capacidad para encadenar a catorce personas). S. de Caro, *La villa rustica in località Villa Regina a Boscoreale* (Roma, 1994) es la principal publicación de la pequeña villa rústica situada cerca de Boscoreale (con una reseña exhaustiva de Ling, «*Villae Rusticae at Boscoreale*», *JRA* 9 (1996), 344-350). Los cálculos del excedente de producción en el territorio de Pompeya (con la alusión a la «vieja historia») los ofrece Purcell, en *Classical Review* 1990. El comercio del vino de Pompeya es analizado por A. Tchernia, «II vino: produzione e commercio», en F. Zevi (ed.) *Pompei 79: raccolta di studi per il decimonono centenario dell'eruzione vesuviana* (Nápoles, 1979), 87-96, y el material relevante encontrado en la Casa del Menandro es tratado en Stefani (ed.), *Menander* (vid. supra), 210-223. Las amphorae de la Casa de Amaranto son documentadas en Berry, «*The Conditions of Domestic Life*» (vid. supra). El envío de piezas de vajilla es estudiado por D. Atkinson, «*A Hoard of Samian Ware from Pompeii*», *Journal of Roman Studies* 4 (1914), 27-64. La viña existente cerca del Anfiteatro es documentada por Jashemski, *Gardens of Pompeii* (Vol. 2) (vid. supra), 89-90; los cultivos de carácter comercial más generales dentro de la propia ciudad son estudiados en el primer volumen de *Gardens of Pompeii* (Nueva York, 1979), especialmente 201-288. El cultivo de flores con fines comerciales es documentado por M. Robinson, «*Evidence for Garden Cultivation and the Use of Beddingout Plants in the Peristyle Garden of the House of the Greek Epigrams (V.I.181) at Pompeii*»,

Opuscula Romana 31-32 (2006-2007), 155-159. Las coles y cebollas de Pompeya son mencionadas por Plinio Historia Natural XIX.139-141; Columela, La labranza X.135; XII.10.i. El problema de la elaboración de los metales es abordado brevemente por W. V. Harris, en Scheidel, Morris y Sailer (ed.), Cambridge Economic History, 532; y con mayor detalle y más optimismo por B. Grafs, Metalverarbeitende Produktionsstätten in Pompeii (Oxford, 1988). Las excavaciones de la panadería de la Casa de los Castos Amantes son descritas por A. Varone, «New Findings» y «Scavo lungo Via dell'Abbondanza» (vid. supra). Las inscripciones procedentes de esta finca han sido publicadas por Varone, «Iscrizioni parietarie Medite da Pompeii», en G. Pacht (ed.) Miscellanea epi graphica in onore di Lidio Gasperini (Tívoli, 2000), vol. 2, 1071-1093. Los esqueletos de animales y el sitio en el que eran alojados son analizados por A. Genovese y T. Cocca, «Internal Organization of an Equine Stable at Pompeii», Anthropozoologica 31 (2000), 119-123; y, mediante el estudio del ADN mitocondrial, por M. Sica et alii, «Analysis of Five Ancient Equine Skeletons by Mitochondrial DNA Sequencing», Ancient Biomolecules 4 (2002), 179-184. Un estudio general de las panaderías de Pompeya puede verse en B. J. Mayeske, «Bakers, Bakeshops and Bread: a Social and Economic Study», en Pompeii and the Vesuvian Landscape (Smithsonian Institution, Washington D.C., 1979) 39-58. J. Andreau, Les affaires de Monsieur Jucundus (Roma, 1974) es el principal estudio de las tablillas de Jucundo. La jerarquía en las listas de testigos es uno de los temas principales que trata Jongman, Pompeii. Un cálculo bajo de los niveles de alfabetización es el que realiza W. V. Harris, Ancient Literacy (Cambridge [Massachusetts], 1989). En sentido contrario tenemos a Wallace-Hadrill, «Scratching the Surface» (vid. supra), que subraya la importancia del uso cotidiano de la lectura y la escritura en el comercio y la artesanía. El garum se ha convertido en un campo de estudio monopolizado casi por R. I. Curds, que analiza los mosaicos de Umbricio Escauro en «A Personalised Floor Mosaic from Pompeii», American Journal of Archaeology 88 (1984), 557-566; la tienda, en «The Garum Shop of Pompeii», Cronache Pompeiane 5 (1979), 5-23; y el comercio en general en «In Defense of Garum», Classical Journal 78 (1983), 232-240.

VI. ¿QUIÉN GOBERNABA LA CIUDAD?

La vida política de Pompeya (y el carácter de los anuncios electorales) es el tema tratado por Mouritsen, *Elections, Magistrates and Municipal Elite* (vid. supra). Una lista completa de las familias pompeyanas conocidas, sus miembros y sus mandatos como magistrados puede encontrarse en P. Castren, *Ordo populusque Pompeianus. Polity and Society in Roman Pompeii* (Roma, 1975) —libro valioso aún por los datos que contiene, a pesar de sus dudosas teorías acerca de la existencia de una «crisis» en la ciudad durante el reinado del emperador Claudio—. J. L. Franklin, *Pompeii. The Electoral Programmata, Campaigns and Politics, AD 71-79* (Roma, 1980) intenta reconstruir las campañas electorales de los últimos años de vida de la ciudad. El libro probablemente sobrevalora la falta de competitividad en las elecciones locales, y ha contribuido al desarrollo de la teoría de Jongman expresada en *Pompeii* (vid. supra), según la cual las elecciones eran controladas en la práctica por el ordo. Puede verse un desafío a semejante tesis en H. Mouritsen, «A Note on Pompeian Epigraphy and Social Structure», *Classica et Mediaevalia* 41 (1990), 131-149, que también pone en entredicho la tesis del particular «desorden» en la política de la ciudad a raíz del terremoto en «Order and Disorder in Later Pompeian Politics», en *Les élites municipales* (vid. supra), 139-144. El sistema de votación y de distritos existente en Pompeya, así como el trazado del Foro, es tratado por Coarelli, «Pompeii: foro» (vid. supra). La recomendación a favor de Brutio Balbo está en CIL IV, 3702; la llamada de atención a Trebio y Sotérico está en CIL IV, 7632. El papel de las mujeres en las campañas electorales es analizado por F. S. Bernstein, «Pompeian Women and the Programmata», en R. I. Curtis (ed.), *Studia Pompeiana et Classica in Honor of Wilhelmina Jashemski* (New Rochelle, NY, 1988), Vol. I, 1-18, y L. Savunen, «Women and Elections in Pompeii», en R. Hawley y B. Levick, *Women in Antiquity: New Assessments* (Londres, 1995), 194-203. El cartel de Tedia Secunda está en CIL IV, 7469; las recomendaciones de las «camareras» se encuentran en CIL IV, 7862, 7863, 7864, 7866, 7873. El estudio clásico de la cultura de la munificencia en el mundo antiguo es P.

Veyne, *Bread and Circuses: Historical Sociology and Political Pluralism* (Londres, 1990). R. P. Duncan-Jones, «Who Paid for Public Buildings in Roman Cities», en su libro *Structure and Scale in the Roman Economy* (Cambridge, 1990), 174-184 incluye materiales relevantes para Pompeya, aunque no se refieran directamente a ella (empezando por el papel de las contribuciones económicas realizadas por los magistrados locales cuando tomaban posesión de su cargo). La rutina cotidiana es analizada por Laurence, *Roman Pompeii* (vid. supra), 154-166. Los estatutos españoles pueden verse en Crawford et alii, (ed.), *Roman Statutes*, vol I, 393-454. El grafito sobre el accensus está en CIL IV, 1882. La carrera de Marco Holconio Rufo es estudiada por J. H. D'Arms, «Pompeii and Rome in the Augustan Age and Beyond: the Eminence of the Gens Holconia», en Curtis (ed.), *Studia Pompeiana et Classica*, vol. I, 51-73. Su estatua es analizada por P. Zanker, «Das Bildnis des M. Holconius Rufus», *Archäologischer Anzeiger* 1989, 349-361, y sus proyectos arquitectónicos (incluido su carácter específicamente augústeo) reciben especial atención en el libro del propio Zanker, *Pompeii* (vid. supra). El cargo de «tribuno militar por recomendación popular» es citado por Suetonio, *Vida de Augusto* 46. Las organizaciones o colegios locales de Pompeya son analizados por W. van Andringa, «Autels de carrefour, organisation vicinale et rapports de voisinage à Pompéi», *RStP* 11 (2000), 47-86. El papel de los Augustales en el contexto general del Imperio es tratado en S. E. Ostrow, «The Augustales in the Augustan Scheme», en K. A. Raaflaub y M. Toher, *Between Republic and Empire: Interpretations of Augustus and his Principate* (Berkeley etc., 1990), 364-379, que también estudia su historia en el Golfo de Nápoles en «Augustales Along the Bay of Naples: a Case for Their Early Growth», *Historia* 34 (1985), 64-101. Los elusivos testimonios procedentes de Pompeya son presentados por Petersen, *The Freedman* (vid. supra), 57-83 (junto con un análisis de la reconstrucción del Temple de Isis por Numerio Popidio Celsino, pp. 52-53). La idea de que el Edificio de Eumaquia era una lonja de los fabricantes de paños ha sido defendida enérgicamente por W. O. Moeller, *The Wool Trade of Ancient Pompeii* (Leiden, 1976); la posibilidad de que fuera usado como mercado de

esclavos es aludida por E. Fentress, «On the Block: catastae, chalcidica and cryptae in Early Imperial Italy», *JRA* 18 (2005), 220-234.

VII. LOS PLACERES DEL CUERPO: LA COMIDA, LA BEBIDA, EL SEXO Y LAS TERMAS

El banquete de los romanos en general ha sido objeto de numerosos estudios recientes. Además de Dunbabin, *The Roman Banquet* (vid. supra), tenemos una buena colección de artículos que exploran diversos aspectos del banquete en W. J. Slater, *Dining in a Classical Context* (Ann Arbor, 1991). Las imágenes de comida y bebida en la Casa de los Castos Amastes (IX.12.6) y en otros lugares de Pompeya son analizadas por Clarke, *Art in the Lives of Ordinary Romans*, (vid. supra), 228-233 (centrando su atención en hasta qué punto representan las pinturas convenciones típicamente griegas a la hora de comer y de beber) y M. B. Roller, *Dining Posture in Ancient Rome: Bodies, Values and Status* (Princeton [Nueva Jersey], 2006), 45-84 y 139-153. El tesoro de la Casa del Menandro está catalogado en K. S. Painter, *The Insula of the Menander at Pompeii, Vol. 4, The Silver Treasure* (Oxford, 2001). Las asociaciones entre la muerte y el banquete son analizadas por K. Dunbabin, «Sic erimus cuncti... The Skeleton in Graeco-Roman Art», *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts* 101 (1986), 185-255, y resumidas en *The Roman Banquet*. Las representaciones de objetos de plata a través de las pinturas de las tumbas proceden del sepulcro (por lo demás ampliamente ilustrado) de Vestorio Primo. La estatua de bronce de la Casa de Julio Polibio aparece recogida en d'Ambrosio, Guzzo y Mastroberto, *Storie da un'eruzione* (vid. supra), 424, y en Boriello et alii, *Pompei: abitare sotto il Vesuvio* (vid. supra), 231. La alimentación de los pobres es bien estudiada por P. Garnsey, *Food and Society in Classical Antiquity* (Cambridge, 1999). Para los huesos de animales encontrados en la Casa de las Vestales, véase www.archaeology.org/interactive/pompeii/field/5.html. La «lironera» es

descrita por Varrón, De Agricultura 111.15. Tenemos una receta de lirones en Apicio, De re coquinaria VII, 9; su «cazuela de anchoas sin anchoas» aparece en IV.2.12. La cena de Trimalción se encuentra en Petronio, Satiricón, 26-78; las cenas de Heliogábalo son citadas en Scriptores Historiae Augustae, Vida de Heliogábalo 19.25. Plutarco Cuestiones conviviales es una mina de información curiosa acerca de las costumbres de griegos y romanos a la mesa. La disposición del comedor de Plinio es descrita en Cartas V.6. Las tabernas y los menús de Pompeya son estudiados someramente por S. J. R. Ellis, «The Pompeian Bar: Archaeology and the Role of Food and Drink Outlets in an Ancient Community», Food and History 2 (2004), 41-58, J. Packer, «Inns at Pompeii: a Short Survey», Cronache Pompeiane 4 (1978), 5-53. Una exposición realizada en 2005 reunió la mayoría de los hallazgos de la taberna de la Via dell' Abbondanza, y fue publicada con el título Cibi e sapori a Pompei e dintorni (Nápoles, 2005), 115-128 (con un excelente estudio). Las pinturas de la Taberna de Salvio de la Taberna de la Via di Mercuric son recogidas en Clarke, Art in the Lives of Ordinary Romans (vid supra), 160-170, 134-136 y en Looking at Laughter (vid. supra), 205-209. Los comentarios de Horacio están en Epístolas I.14.21-22, y los de Juvenal en Sátiras VIII.171-176. La legislación de Nerón y Vespasiano es mencionada por Dión Casio, Historias LXII.14.2; LXV.10.3. El comentario de Plinio sobre el Falerno se encuentra en su Historia natural XIV.62. Diferentes aspectos de la sexualidad romana son analizados de manera muy útil en C. Edwards, The Politics of Immorality in Ancient Rome (Cambridge, 1993), M. B. Skinner, Sexuality in Greek and Roman Culture (Oxford, 2005), y C. Williams, Roman Homosexuality: Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity (Oxford, 1999). Diferentes enfoques del «problema del Lupanar» son abordados por T. McGinn, «Pompeian Brothels and Social History», en Pompeian Brothels, Pompeii's Ancient History, Mirrors and Mysteries, Art and Nature at Oplontis, & the Herculaneum «Basilica» ORA supp., Portsmouth, RI, 2002) 7-46 y, con más cautela, Wallace-Hadrill, «Public Honour and Private Shame» (vid supra). Los aspectos más generales de la prostitución romana son analizados por T. McGinn, The Economy of Prostitution in the Roman World: a Study of Social History and the Brothel (Ann Arbor, 2004). Entre

los estudios detallados del burdel «construido con esa finalidad» y de sus grafitos, están A. Varone, «Organizzazione e sfruttamento della prostituzione servile: l'esempio del lupanare di Pompei», en A. Buonopane y T. Cenerini (ed.) *Donna e lavoro nella documentazione epigrafica* (Faenza, 2003), 193-215, y una página web muy activa de Stanford University, www.traumwerk.stanford.edu:3455/SeeingThePast/345. La lápida de la esposa que cumplía con sus obligaciones está en M. R. Lefkowitz y M. B. Fant, *Women's Life in Greece and Rome* (Londres, 1982), no. 134. El brazalete regalado por el amo a su esclava es recogido y analizado en d'Ambrosio, Guzzo and Mastroberto (ed.), *Storie da un'eruzione*, 470, 473-478. El amor no correspondido de Marcelo por Prestina se encuentra en CIL IV.7679. Una buena introducción al estudio moderno de la historia, la arqueología y la cultura de las termas romanas es *Roman Baths and Bathing: Proceedings of the First International Conference on Roman Baths* (IRA supp., Portsmouth, RI, 1999). G. G. Fagan, *Bathing in Public in the Roman World* (Ann Arbor, 1999) y J. Toner, *Leisure and Ancient Rome* (Oxford, 1995), 53-64 son dos obras excelentes acerca de distintos aspectos de la sociología antigua del baño (la broma acerca del «agujero en la capa de ozono» es de Toner). F. Yegül, *Baths and Bathing in Classical Antiquity* (Cambridge, MA, 1992) repasa la estructura de las termas romanas a lo largo y ancho del Imperio (incluidas algunas descripciones detalladas de los restos de Pompeya). La publicación definitiva de las Termas Suburbanas es L. Jacobelli, *Le pitture erotiche delle terme suburbane di Pompei* (Roma, 1995), junto con un estudio muy útil de Clarke, *Looking at Laughter* (vid. supra), 194-204 y 209-212. La inscripción funeraria que elogia «el vino, el amor y los baños» se encuentra en CIL VI.15258; el texto procedente de Turquía, escrito en una cuchara, está en CIL I11.122740. La anécdota de la madre de Augusto es contada por Suetonio, *Vida de Augusto* 94; el chiste de Marcial sobre la hernia está en *Epigramas* X11.83; los azotes son descritos por Aulo Gelio, *Noches áticas* X.3; la astuta generosidad de Adriano es el tema de una anécdota recogida en los *Scriptores Historiae Augustae*, *Vida de Adriano* 17. Para la falta de higiene, véase Marcial, *Epigramas* 11.42 y Celso, *De Medicina* V.26.28d (aunque en general este autor es bastante optimista acerca de las

propiedades curativas de los baños). El doble papel del gerente de las termas es mencionado en Justiniano, Digesto 111.2.4.2.

VIII. DIVERSIONES Y JUEGOS

El juego es estudiado por N. Purcell, «Literate Games: Roman Urban Society and the Game of alea», *Past and Present* 147 (1995), 3-37, y J. Toner, *Leisure* (vid. supra), 89-101. El ruido como una especie de jadeo es mencionado por Amiano Marcelino, *Historias* XIV. 6. Los distintos tipos de teatro romano son analizados por R. C. Beacham, *The Roman Theatre and its Audience* (Londres, 1991). C. Edwards, *The Politics of Immorality* (vid. supra), 98-136 investiga la ambigüedad moral de la «cultura teatral». El mimo y la pantomima son el tema abordado en E. Fantham, «Mime: the Missing Link in Roman Literary History», *Classical Worlds* (1989), 153-163 (de ahí procede el curioso comentario sobre las «masajistas suecas»), y en E. Hall y R. Wyles (ed.), *New Directions in Ancient Pantomime* (Oxford, 2008). La carrera y los retratos de Gayo Norbano Sórice son analizados por M. G. Granino Cecere, «Nemi: l'erma di C. Norbanus Sorice», *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 61 (1988-1989), 131-151. J. L. Franklin, «Pantomimists at Pompeii: Actius Anicetus and his Troupe», *American Journal of Philology* 108 (1987), 95-107 intenta reconstruir una compañía de pantomimos y su club de fans. La estructura del Anfiteatro de Pompeya es analizada con mucha claridad por D. L. Bomgardner, *The Story of the Roman Amphitheatre* (Londres y Nueva York, 2000), 39-54, y por K. Welch, *The Roman Amphitheatre from its Origins to the Colosseum* (Cambridge, 2007), 192-198. Los testimonios de Pompeya relativos a los espectáculos de gladiadores y su organización han sido recogidos y debidamente ilustrados en L. Jacobelli, *Gladiators at Pompeii* (Roma, 2003). K. Hopkins y M. Beard, *The Colosseum* (Londres, 2005) miran con bastante escepticismo la frecuencia y la suntuosidad de los espectáculos ordinarios de gladiadores,

especialmente los que se celebraban fuera de Roma (postura que se refleja en estas páginas). B. Maiuri, «Riliev o gladiatorio di Pompei», *Rendiconti dell' Accademia Nazionale dei Lincei (scienze morali etc.)*, Serie 8, Vol. 2 (1947) 491-510 analiza minuciosamente el relieve de la procesión, el combate de gladiadores y las luchas con animales. El pasaje clásico de Juvenal acerca de la matrona y el gladiador es *Sátiras VI.82-113*.

IX. UNA CIUDAD LLENA DE DIOSES

El título de este capítulo ha sido tomado del libro de K. Hopkins, *A World Full of Gods: Pagans, Jews and Christians in the Roman Empire* (Londres, 1999), que contiene el intento realizado por dos viajeros imaginarios del tiempo que regresan al mundo antiguo de encontrar el sentido de la cultura de Pompeya y (especialmente) de su religión. El planteamiento general adoptado en este capítulo (incluido el modelo de sacrificio y los cultos extranjeros) irremediablemente debe mucho al que se utiliza en M. Beard, J. North y S. Price, *Religions of Rome* (Cambridge, 1998), libro en el que pueden seguir estudiándose muchos de los temas religiosos abordados aquí. El segundo volumen de dicha obra (*A Sourcebook*) contiene la mayoría de los textos literarios antiguos que he citado o a los que hago referencia. J. Scheid, *Introduction to Roman Religion* (Edimburgo, 2003) es también muy útil. Horacio evoca el sacrificio en *Odas III.13*. Un repaso excelente de la bibliografía y los testimonios relacionados con los diversos cultos, santuarios y templos de Pompeya es el que ofrece L. Barnabei, «I culti di Pompei: Raccolta critica della documentazione», en *Contributi di Archeologia Vesuviana III* (Roma, 2007), 11-88. Para la nueva identificación del Templo de Júpiter Meliquio, F. Marcatelli, «II tempio di Esculapio a Pompei» en *Contributi di Archeologia Vesuviana II* (Roma, 2006), 9-76. La escultura encontrada en el Templo de Júpiter, Juno y Minerva es objeto de un análisis muy útil de H. G. Martin, *Römische Tempelkultbilder: eine archäologische Untersuchung zur späten Republik*

(Roma, 1987), 222224. Una visión distinta de la Venus Pompeyana es la que ofrece J. B. Rives, «Venus Genetrix Outside Rome», *Phoenix* 48 (1994) 294-296. El *ferculum* de los carpinteros es analizado por Clarke, *Art in the Lives of Ordinary Romans* (vid. supra), 85-87. La religión familiar y los lares son estudiados por P. Foss, «Watchful Lares. Roman Household Organization and the Rituals of Cooking and Eating», en Laurence y Wallace-Hadrill (ed.), *Domestic Space in the Roman World* (vid. supra), 196-218. Los Lararia de Pompeya han sido catalogados por G. K. Boyce. *Corpus of the Lararia of Pompeii* (Roma, 1937), y más recientemente sus pinturas han sido incluidas en T. Fröhlich, *Lararien und Fassadenbilder in den Vesuvstädten. Untersuchungen zur «volkstümlichen» pompejanischen Malerei* (Maguncia, 1991). La teja con la inscripción «Fulgur» es analizada por A. Maiuri, «“Fulgor conditum” o della scoperta di un bidental a Pompei», *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, Napoli*, 21 (1941), 557-2. Las «ofrendas» de la Casa de Amaranto son comentadas por M. Fulford y A. Wallace-Hadrill, «The House of Amarantus at Pompeii (I. 9.11-12): an Interim Report on Survey and Excavations in 1995-6», *RStP* 7 (1995-1996). 77-113. Las prácticas de la Antigua religión familiar en términos más generales, incluida Roma, son el tema tratado en J. Bodley y S. Olyan (ed.), *Household and Family Religion in Antiquity* (Oxford, 2008). La improbable concentración de edificios asociados con el culto imperial en muchas reconstrucciones modernas del Foro es analizada por I. Gradel, *Emperor Worship and Roman Religion* (Oxford, 2002), 103-108. Otros artículos útiles (aunque a veces demasiado ansiosos por encontrar huellas del culto imperial donde existen muy pocas o ninguna) aparecen en A. Small (ed.), *Subject and Ruler: the Cult of the Ruling Power in Classical Antiquity* (JRA supp., Portsmouth, 1996). R. E. Witt, *Isis in the Graeco-Roman World* (Londres, 1971) sigue siendo una introducción muy útil a la historia de Isis in the Roman Empire. El Templo de Isis fue el tema de una gran exposición a comienzos de los años noventa, publicada con el título de *Alla ricerca di Iside: analisi, studi e restauri dell'Isco pompeiano nel Museo di Napoli* (Nápoles, 1992). También es relevante E. A. Arslan (ed.) *Iside: mito, il mistero, la magia* (Milán, 1997).

EPÍLOGO

I. Morris, *Deathritual and Social Structure in Classical Antiquity* (Cambridge, 1992) es un panorama general de las prácticas de enterramiento en Grecia y Roma. Pompei oltre la vita: nuove testimonianze dalle necropoli (Pompeya, 1998) es el catálogo de una exposición sobre las tumbas de Pompeya. Petersen, *The Freedman* (vid. supra), 60-83 analiza las tumbas de los libertos. Para el uso de las tumbas como viviendas (y el caso de Filero), véase A. Wallace-Hadrill, «Housing the Dead: the Tomb as House in Roman Italy», en L. Brink y D. Green (ed.) *Commemorating the Dead. Texts and Artifacts in Context*, (Berlín y Nueva York, 2008), 39-77. La inscripción de la tumba de Filero ha sido examinada de Nuevo por E. Rodríguez-Almeida, en *Topografía e vita romana: da Augusto a Costantino* (Roma, 2001), 91-103.

NOTA DE AGRADECIMIENTOS

Pompeya es un lugar maravilloso cuando se visita y cuando se estudia. Mi trabajo allí ha contado en todo momento con la ayuda del personal de la Soprintendenza Archeologica di Pompei (bajo la dirección de Pietro Giovanni Guzzo), que lo deja todo para ayudar a los especialistas que visitan la ciudad; y en particular he aprendido muchísimo sobre Pompeya, la antigua y la moderna, de Mattia Buondonno. Maria Pia Malvezzi y Andrew Wallace-Hadrill, de la British School de Roma, contribuyeron también muchísimo a hacer posible las investigaciones que se ocultan detrás de mi libro. Las visitas a Pompeya resultaron mucho más agradables debido a la compañía de Zoe y Raphael Cormack, y por supuesto de Robin Cormack, cuya vista de lince y experiencia de Pompeya me ayudaron a ver *in situ* más cosas de las que me esperaba. Algunas de las observaciones más agudas del libro se las debo a él.

Numerosos amigos de mi país y del extranjero me han ayudado de muchas maneras en mi trabajo. Me siento especialmente agradecida a Rebecca Benefiel, John Clarke, Louise Guron, Edith Hall, Henry Hurst (y a los estudiantes de su curso sobre Pompeya de 2008), Bradley Letwin, Michael Larvey, Roger Ling, Martin Millett, Clare Pettitt, Mark Robinson y Nicholas Wood (por sus maravillosas reconstrucciones de la Casa del Poeta Trágico). Las conversaciones con Andrew Wallace-Hadrill me han proporcionado algunos de los momentos más memorables, divertidos e instructivos en mis estudios sobre Pompeya.

Parte del libro fue escrita cuando estuve en calidad de Visiting Scholar en la Getty Villa de Los Ángeles, donde pude sacar provecho de la experiencia de Ken Lapatin y Claire Lyons, y de la eficaz ayuda de Kristina

Meinking. Como siempre, el personal y los colegas de la Facultad de Clásicas y de su Biblioteca (bajo la dirección de Lyn Bailey) me ayudaron de muchas más formas de las que ellos se imaginan; lo mismo debo decir del personal de Profile Books, Claire Beaumont, Peter Carson, Penny Daniel, Andrew Franklin, Kate Griffin, y Ruth Killick.

Habría tenido mucho menos que decir en el capítulo 9 de no ser por las conversaciones sobre religión romana (y muchos otros temas) que tuve el placer de mantener con Simon Price a lo largo de los últimos treinta años, desde que nos conocimos en Cambridge en 1978. Este libro es para él.

LÁMINAS



Lámina 1. Mosaico de unos músicos, que probablemente pretende representar una escena de una comedia de Menandro, dramaturgo griego del siglo IV (véase p. 357). Procede de la llamada Villa de Cicerón, situada extramuros, a corta distancia de la Puerta de Herculano.



Lámina 2. Toda la tapia del jardín de una casa llevaba pintada esta asombrosa escena de Orfeo encantando a los animales con su música (p. 186).



Lámina 3. ¿Será el emperador Nerón? Esta pintura procedente del suntuoso comedor de un edificio situado a las afueras de Pompeya ha sido identificada como un retrato de Nerón con los ropajes del dios Apolo. Así, pues, se ha supuesto que debió de ser allí donde se alojó el emperador durante su visita a Pompeya, si es que realmente llegó a visitar la ciudad (p. 76).



Lámina 4. Reconstrucción de una fachada típicamente abigarrada de la Via dell'Abbondanza. En el extremo derecho podemos observar uno de los habituales altares erigidos en las encrucijadas, y luego una taberna abierta con el mostrador en primer plano. En la casa contigua vemos pintados algunos carteles electorales. En la parte superior, unos saledizos de madera proporcionan sombra a la calle y a las entradas de las casas.



Lámina 5. Los carpinteros exhiben su pericia en una procesión. En el extremo izquierdo puede verse una imagen de su patrona, la diosa Minerva, aunque apenas se conserva de ella más que su característico escudo. En medio contemplamos una miniatura del trabajo de los carpinteros (p. 411).



Lámina 6. La mesa de juego, procedente de una pintura de la Taberna de la Vía di Mercurio (p. 324). Las ropas informales y de brillantes colores contrastan con la imagen que tenemos habitualmente de los romanos vestidos con togas blancas.



Lámina 7. Una de las escenas mejor conservadas de la vida en el Foro que decoraban la Villa de Julia Félix. Un grupo de hombres consulta un anuncio que ha sido expuesto entre los pedestales de las estatuas que había delante del pórtico (p. 112).



Lámina 8. Esta maqueta de la Casa del Poeta Trágico muestra una sección transversal del edificio desde la puerta de entrada hasta el peristilo situado al fondo (véase plano 6). En el atrio central, se abre un aljibe en el suelo. La parte delantera de la casa cuenta con amplias estancias en el piso superior (véase p. 128).



Lámina 9. Maqueta del peristilo de la Casa del Poeta Trágico. La pared del fondo tiene pintada una escena de jardín. Debajo del pórtico puede verse la famosa pintura del sacrificio de Ifigenia (fig. 55 y p. 128).



Lámina 10. Pintura mural del gran comedor de la Panadería de los Castos Amantes (pp. 249 y 306). A primera vista se trata de una escena elegante, con cómodos cojines y colchas, y vasijas de vidrio dispuestas ordenadamente sobre la mesa. Pero la mujer que aparece en segundo plano está tan visiblemente borracha que apenas puede tenerse en pie y entre las dos parejas recostadas en los lechos casi no puede ni verse a un hombre que ya ha caído redondo.



Lámina 11. Juego de equilibrio. Copia decimonónica de una pintura perdida de la Taberna de la Via di Mercurio. Las cuerdas de funámbulo probablemente sean fruto de la imaginación del artista moderno (p. 325).



Lámina 12. Broma típicamente romana. Esta famélica figura de anciano tenía por objeto ofrecer toda clase de golosinas en la bandeja que porta en la mano, para disfrute de los adinerados comensales (p. 310).



Lámina 13. Serie de pinturas que casi llamaríamos «tira cómica», encontrada en la Taberna de Salvio (pp. 76 y 323). La pareja de la primera escena fue tomada habitualmente por dos hombres, hasta que, al ser limpiada, se comprobó que la figura de la izquierda era una mujer. Aunque la última escena está muy dañada, está bastante claro que el tabernero impone la ley: «Si queréis pelearos, salid fuera».



Lámina 14. En medio de la reunión de dioses y humanos que componen el friso de la Villa dei Misteri (p. 189), un niño lee un volumen contemplado por una mujer, quizá su madre. La «gracia» visual consiste en parte en que los espectadores no podemos ver ni oír lo que está leyendo.



Lámina 15. El rostro de Darío, el rey vencido de los persas, que aparece en el «Mosaico de Alejandro» de la Casa del Fauno (p. 46).





Lámina 16. Las termas ofrecían al bañista pompeyano normal y corriente un pequeño atisbo de lo que era el lujo. Esta pintura del siglo XIX recrea el ambiente de las Termas Estabianas (p. 347).



Lámina 17. En la sala central (*tablinum*) de la Casa del Poeta Trágico (plano 6), este mosaico representaba a un grupo de actores preparándose para salir a escena. El espectáculo iba a ser un drama satírico, de ahí que los actores se pusieran disfraces de machos cabríos (p. 122).



Lámina 18. Pintura del recinto sagrado de Isis según una copia del siglo XIX. La sacerdotisa griega lo, una de las amantes de Zeus, es acogida en Egipto por la diosa Isis. Según el mito, lo había sufrido la persecución de la celosa Hera, la esposa de Zeus, que en un momento determinado la convirtió en novilla, de ahí la presencia de los cuernos. El personaje que lleva a lo en brazos es una divinidad fluvial (p. 426).



Lámina 19. La tapia del jardín de la Casa de la Caza Antigua, así llamada por este mural (véase p. 187).



Lámina 20. Versión decimonónica de un friso en miniatura de la Casa de los Vetios en el que aparecen unos amocillos herreros (véase p. 239).



Lámina 21. Aquí, en la versión original de la Casa de los Vetios, vemos a los amorcillos sufrir un accidente de carro (p. 182).

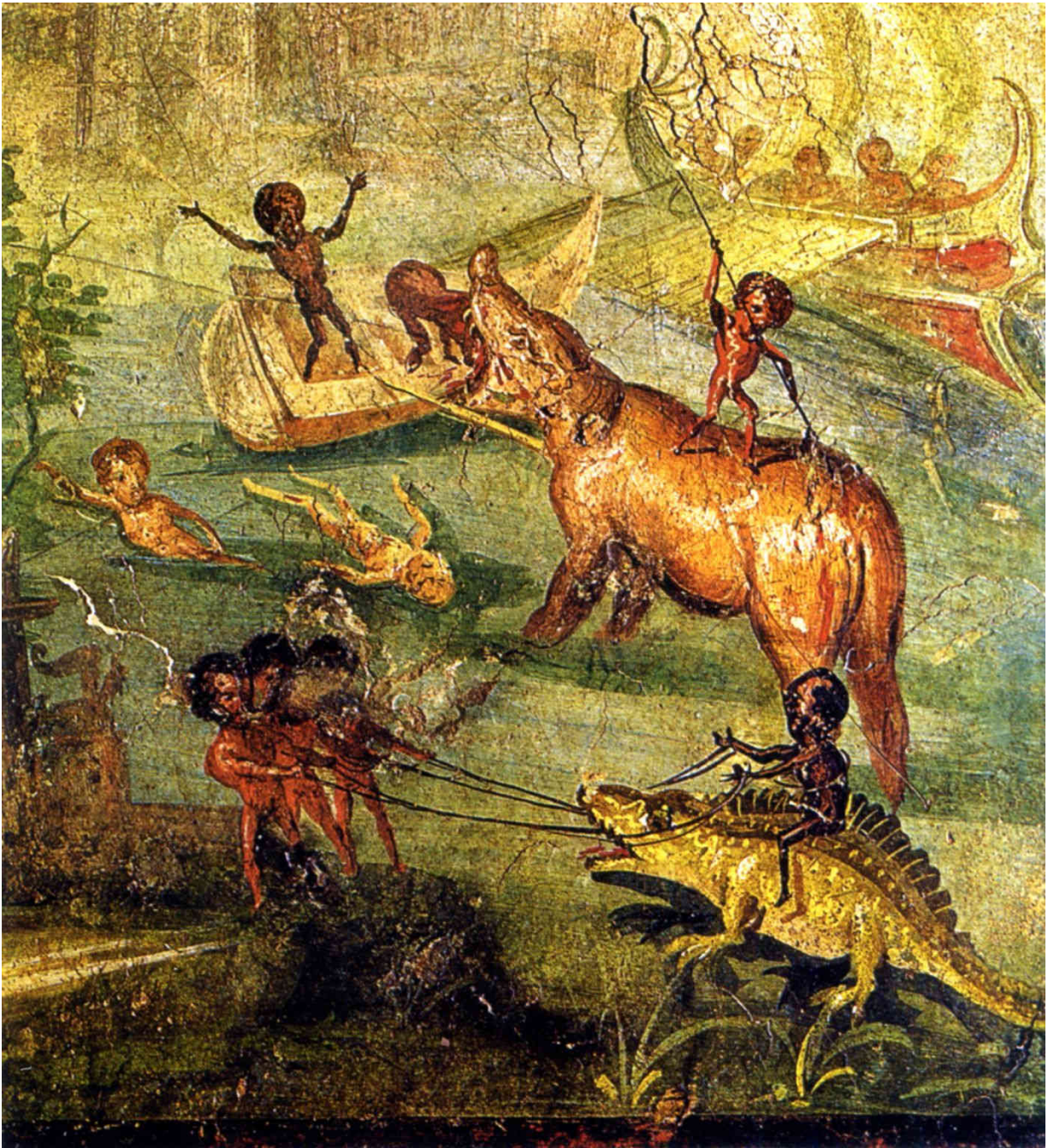


Lámina 22. Visión de un mundo extraño. En esta pintura, los pigmeos se ven envueltos en todo tipo de aventuras. Uno va montado en un cocodrilo, otro es devorado, al parecer, por un hipopótamo, aunque tiene cerca quien le ayude (véase p. 188).



Lámina 23. Imagen compuesta de las paredes de la Casa del Poeta Trágico. Abajo, a la izquierda, Helena a punto de embarcar rumbo a Troya. A la derecha, en otro momento de la Guerra de Troya, la cautiva Briseida es obligada a abandonar la tienda de Aquiles para ser entregada a Agamenón (p. 211).



Mary Beard (Much Wenlock, Reino Unido, 1955) está considerada hoy en día la más relevante e influyente especialista en los clásicos de la antigüedad, pero también una mujer de armas tomar.

Autora de obras de referencia como *El triunfo romano* o *Pompeya*, espléndidas monografías sobre el Partenón o el Coliseo, o una apasionante pesquisa sobre la pionera de los estudios clásicos Jane Harrison, es asimismo una persona con un impacto directo sobre la opinión pública a través de su columna en *The Times* y su seguidísimo (y a menudo tan divertido) blog en Internet, que ha dado origen ya a dos libros muy populares.

Catedrática de Clásicas en Cambridge, Beard, editora de temas clásicos del *Times Literary Supplement*, es a la vez una crítica temible, que te zarandea una traducción de Tucídides como un terrier a un conejo, despedaza (con extrema propiedad todo hay que decirlo) una biografía de Adriano o descalifica a un prestigioso y algo pomposo estudioso del mundo aqueménida sin que le tiemble el pulso. (Jacinto Antón - *El País*)