

Alexandra Uscatescu
Departamento de Historia del Arte I (Medieval)
Universidad Complutense de Madrid¹

alexandra.uscatescu@ghis.ucm.es

/ Iconografía de la exhibición de la intimidad femenina en la antigüedad tardía: Vestida para el baño:

Resumen:

Este artículo explora la cuestión de la intimidad en la Antigüedad Tardía a través de una serie de imágenes de mujeres que exhiben su intimidad, datadas entre los siglos IV y VIII, aunque en algún momento puntual serán necesarias referencias a piezas más antiguas que nos permitirán contextualizar mejor el tema.

Palabras clave:

Antigüedad Tardía, Iconografía, Escenas de Toilette

Abstract:

This paper explores the issue of intimacy during the Late Antiquity, through a series of images of women exhibiting their intimacy, dated between fourth and eighth centuries, although at some points references to much older pieces would be needed, in order to better contextualize the issue.

Key Words:

Iconography, Late Antiquity, Toilette Scenes

La antigüedad tardía y el cambio de mentalidad.

La Antigüedad Tardía es una época crucial en la historia del arte occidental, en ella convergen la tradición clásica y nuevas mentalidades que implican cambios en el modo de mostrar el cuerpo humano y generar nuevas versiones de las antiguas imágenes legadas por el mundo clásico². Asistimos a un cambio en la percepción de la sexualidad que conlleva un rechazo a la desnudez, reduciéndose las ocasiones en las que el canon iconográfico cristiano admite la exposición del cuerpo desnudo³, o si un contexto humorístico lo permite⁴. Eso por un lado, y por otro, la vestimenta tardoantigua supone en muchos aspectos una “revolución del vestido” con respecto al hábito clásico, en palabras de Marrou⁵; tanto es así que el código sartorial que distingue a hombres y mujeres no se puede calibrar fácilmente, como nos explica Laver, en su ya clásico manual “*A Concise History of Costume*” (1969)⁶. Una posible distinción sería un principio utilitario: la moda femenina es seducción, mientras que la masculina es jerarquía. Sin embargo, los escritores tardoantiguos, al hablar de las mujeres, tienden a combinar ambos principios: la seducción visibilizada en el lucimiento de un peinado elaborado y en el uso de maquillaje, y la jerarquía indicada por el empleo de la púrpura, el oro o el lino que, por cierto, son muy criticados⁷.

Las imágenes de la mujer en la Antigüedad Tardía son muy variadas y cubren buena parte del espectro de esa sociedad en proceso de transformación, desde el paganismo al total establecimiento del cristianismo: emperatrices, como el retrato de Teodora en el mosaico del presbiterio de San Vital de Rávena (fig. 1)⁸, siervas, como la pequeña criada que asiste a



Fig. 1. Retrato de la emperatriz Teodora y su cortejo en el mosaico del presbiterio de la iglesia de San Vital de Rávena (ca. 540-547).



Fig. 2. Panel musivo de Pélope e Hipodamia junto a una pequeña sierva en la villa de Noheda, Villar de Domingo, Cuenca (ca. 400).

Hipodamia en el mosaico de Nohedá (fig. 2)⁹, las jóvenes mártires en la procesión del mosaico de San Apolinar el Nuevo en Rávena (fig. 3)¹⁰, o las matronas beatas que financian la decoración del mosaico de la iglesia de Kissufim (fig. 4)¹¹, por citar algunos ejemplos. La mayoría de estas imágenes muestran actividades públicas en lugares públicos, pero aquí nos interesan las imágenes de ámbito más restringido o privado en las que convergen múltiples mensajes para el observador y, sobre todo, las que se centran en la imagen de la toilette femenina.

El contexto: los baños públicos y privados

La intimidad en la Antigüedad es difícil de valorar y en cualquier caso se debe evitar, en la medida de lo posible, las retroproyecciones del presente. Los espacios donde se desarrollan estas actividades son privados, pero no íntimos, los frecuentan demasiadas personas. En el caso de las *thermae* romanas, existe un debate inacabado sobre el tema del baño conjunto de hombres y mujeres, las opiniones autorizadas no llegan a un consenso ni siquiera para época clásica¹². Para algunos autores, la prohibición del baño colectivo se habría reflejado en la construcción de dos secciones diferenciadas y simétricas en las grandes termas imperiales¹³, mientras que en los pequeños baños de barrio el problema se solucionaría mediante discriminación horaria por género, tal y como se continúa haciendo en muchos *ḥammāmāt* norteafricanos actuales. Posiblemente, en los baños comunales se usaba la *perizoma* o



Fig. 3. Procesión de las vírgenes mártires en el mosaico de la iglesia de San Apolinar el Nuevo de Rávena (ca. 540).



Fig. 4. Calliora y la dama Silthous, comitentes del mosaico de la iglesia de Kissufim, Negev, The Israel Museum, Jerusalén (576-578).

diazoma (toalla) para cubrirse los genitales¹⁴. No obstante, los escritores cristianos insisten en que los hombres se bañaban desnudos y por eso advierten a las mujeres que no se bañen con ellos y eviten las horas punta pero, únicamente, las mujeres muy virtuosas se bañan vestidas¹⁵. Es difícil establecer paradigmas para todo el Imperio y a la vez valorar la carga retórica de los escritores cristianos¹⁶, pero también en otros ámbitos culturales existía esa separación por sexos, como en una iglesia de Antioquía donde una partición de madera separaba hombres de mujeres¹⁷.

La relación de la Iglesia y los baños es muy ambivalente: los baños pueden ser algo demoníaco y a la vez un negocio rentable. Así pues, la Iglesia en algunas ciudades se apropió del papel que las grandes termas públicas habían dejado libre por la crisis económica¹⁸. Juan Crisóstomo deplora la vanidad de las madres que estropean a sus hijas con refinamientos del baño¹⁹; pero eso no le impide acudir él mismo a los baños e incluso bautizar en las termas mayores de Constantinopla²⁰. Mucha más afición por los baños mostraba el obispo Sissino de Constantinopla quien se bañaba dos veces al día porque no podía hacerlo tres²¹ o el patriarca de Constantinopla, Macedonio (496-511), que se bañaba demasiado, según la crónica de Zacarías de Mitilene²². El factor ideológico se plasma en el abandono de las grandes piscinas comunitarias que dejan paso a las bañeras individuales o pequeños *aluei*, más adecuados a la moral cristiana²³. Por otro lado, tenemos los testimonios de Jerónimo quien parece mostrar aversión al baño y explica que el que ya se ha bañado en Cristo (bautismo) no necesita más baños²⁴ o Barsanufio el eremita palestino que sólo admi-

te el baño por salud, en su opinión, todo lo demás conduce a la lujuria²⁵. Aunque la Iglesia no llega a prohibir los baños, la actitud depende mucho de las autoridades locales²⁶. No todos siguen el ideal ascético de la *alusia* o estado de ser sin lavarse, especialmente poderoso en eremitas orientales (siglos IV-V) con prototipo en la figura de San Antonio²⁷.

En opinión de Yegül, la noción de espiritualidad cristiana es la que explica esta actitud ante el baño, pues niega el cuerpo y los sentidos. Precisamente los baños, una institución pagana que cultiva el cuerpo, resultan incompatibles con la nueva ideología. De modo que la Iglesia llega a aceptar el baño sustrayendo el aspecto placentero, sólo como terapia: el propio Jesús acudió a los baños públicos en Jerusalén (Piscina de Bethesda o de Probatia)²⁸. Gregorio Magno considera que los baños son para las necesidades del cuerpo y no para el placer²⁹, es así como debemos interpretar que tanto Basilio como Gregorio Nacianceno hayan tomado alguna vez en su vida aguas termales³⁰. Así pues, la vía del uso terapéutico es la que determina el mantenimiento de algunas estructuras balnearias antiguas (por ejemplo, Pozuoli o Baiae, que continuaron en uso hasta el siglo XVII)³¹. Incluso, la fama de la última alcanzó Palestina, pues Hammām Gader fue sistemáticamente comparada con la Baiae itálica³².

Los baños como escenario

Los baños tardoantiguos no sólo son un escenario donde se muestra la intimidad, sino que también constituyen el espacio donde se exhiben, tradicionalmente, un gran número de obras artísticas. En este sentido, el *ethos* del baño se visibiliza a través de su ornamento³³. La representación de atletas y escenas de juegos vincula el baño con los griegos y su *gymnasion*. Las divinidades que habitan el baño son fundamentalmente femeninas y representan las cualidades de baño: Afrodita, las Gracias o las Ninfas³⁴. A éstas se les puede unir el ciclo báquico, como muestra el mosaico del Baño D de Antioquía o las pinturas de las salas de los baños del establecimiento omeya de Qusayr ‘Amra que detallan el ciclo de Dionysos desde que es criado por las ninfas (fig. 5) y hasta su encuentro con Ariadna en Naxos³⁵. El testimonio epigráfico aportado por las basas de estatuaria de los baños de Zeuxippos en Constantinopla no es muy distinto: Apolo, Afrodita, Heracles, guerra de Troya o temas báquicos³⁶. Pero de todas las divinidades que se asocian preferentemente al baño, la diosa Afrodita es la imagen más popular³⁷.

Esta elección de la decoración de los baños es profundamente cultural. La actividad representada en la ornamentación de un ambiente es una réplica de la actividad que se supone se realiza en ese espacio³⁸, y eso incluye alusiones míticas. Por tanto, existe una adecuación entre decoración y función que se reproduce no sólo a un macro-nivel de ornamentación arquitectónica (pintura mural, mosaicos y decoración escultórica), sino también en la micro-decoración de todos los

objetos implicados en el desarrollo de una determinada función que se realiza en dicho espacio. Para los baños, el prototipo mitológico se encuentra en el modelo de la Afrodita anadyomena (el nacimiento de la diosa en el mar), como en la pátera del tesoro del Esquilino conservada en el Petit Palais de París (fig. 6)³⁹, en la que aparece la diosa adornándose con ayuda de dos amorcillos. En este sentido, el *ornatum* o concepto romano de decoración se desenvuelve entre dos términos: *ornamentum* que significa adorno, embellecimiento y decoración; y *decor* (originalmente, una idea griega) que tiene una connotación de algo apropiado, incluyendo las prescripciones o convenciones formales culturales, esto es, lo que está ordenado por la naturaleza y el peso de la tradición⁴⁰. Por tanto, el ornato tiene que ser apropiado y dentro de la tradición, y eso afecta en gran medida al sexo femenino. Además, como norma, el carácter de una mujer se equipara a lo que lleva puesto, y esto es una constante incluso en autores cristianos⁴¹. En los sermones cristianos de la época, una crítica reiterativa es el tiempo y dinero que se gastan las mujeres en mejorar su aspecto externo. Es un *topos* antiquísimo empleado por los autores masculinos⁴² y que, en muchos casos, tiene más que ver en cómo los hombres visualizan a las mujeres y no con la realidad cotidiana⁴³. En este sentido, Rose incide en la noción de la mirada masculina dentro de los estudios de género

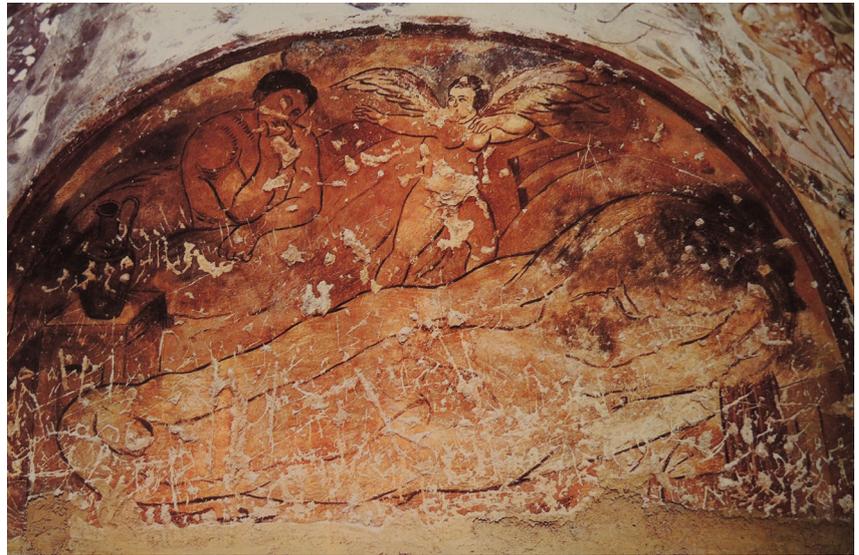


Fig. 5. Dionysos y Adriana en Naxos. Fresco de los baños omeyas de Qusayr 'Amra, Jordania (anterior a 744).



aplicados a la historia del arte: esa mirada cosifica la imagen de la mujer para definir la diferencia de género y contribuir a mantener el orden social romano de marcado carácter patriarcal⁴⁴. La inscripción de Anicia Faltonia Proba habla por sí misma, en la que se la define como “adorno de los Amnios, Pincios y Anicios”⁴⁵. Lo cierto es que sólo contamos con la mirada masculina y, como señala Clark, el arte tardoantiguo no muestra cómo se veían realmente las mujeres⁴⁶.

Fig. 6. Pátera del tesoro del Esquilino, Musée du Petit Palais, París (fin siglo IV-inicios siglo V).

El baño como excusa para la seducción

Jerarquía y seducción son los valores que nos muestran las imágenes de las mujeres de la época. El volumen y riqueza de los vestidos es un indicativo de status social elevado, y la mujer con poca ropa se encuentra socialmente desprotegida. En los baños, donde la desnudez es casi inevitable, el bañista es totalmente vulnerable al mal de ojo, y se puede poner en evidencia una belleza que despierta la envidia, y hay que protegerse de ésta⁴⁷. Por eso no es extraño encontrar amuletos y conjuros perpetuos en los mosaicos de los baños (fig. 7)⁴⁸. Motivos mitológicos aparte, en este momento se encuentran algunas representaciones de desnudos en los baños de Piazza Armerina (Sicilia), concretamente en el mosaico del *unctorium* donde los siervos quitan el aceite a sus amos (fig. 8)⁴⁹, o en el fresco del *frigidarium* de Schwangau que representa a los criados desnudos y llevando el equipo de baño⁵⁰. En cambio, para el caso femenino las evidencias de desnudez total son ambiguas, pese al testimonio de los *Fasti Praenestini* de finales de época republicana (84-10 a.C.)⁵¹, las fuentes siempre señalan el uso de alguna prenda⁵².

La imagen de las jóvenes en “bikini” de Piazza Armerina erróneamente se ha venido identificando con bañistas (fig. 9)⁵³. En primer lugar, este mosaico no está vinculado con el baño de la villa, sino con los apartamentos del patrón, en la estancia 34a-b, cerca de un gran peristilo quizá usado como palestra y corresponden a una remodelación más tardía de esa zona. Las jóvenes llevan el *subligaculum* y el *strophium*⁵⁴, y la presencia de coronas y palmas nos sitúan en un contexto agonístico inequívoco. Además, a decir de las fuentes clásicas, el uso del *subligaculum* no se relaciona con la vida corriente sino



Fig. 7. Mosaico apotropaico de la Casa del Mal de Ojo de Antioquía del Orontes. Antakya Museum, Turquía (siglo II).



Fig. 8. Siervos en el *unctorium* mosaico de la estancia 5 de la Villa del Casale, Piazza Armerina, Sicilia (inicios siglo IV).

con actividades deportivas como el juego de pelota, el *sphaeristerium*⁵⁵. En cambio, la banda pectoral o *strophium* aporta un carácter moral a su portadora. Las matronas respetables mantienen puesta su banda incluso cuando hacen el amor, costumbre compartida con alguna mujer de baja extracción⁵⁶, como muestran las imágenes eróticas de Pompeya (frescos del *apodyterium* de los baños suburbanos, cubículo 43 de la Casa del Centenario en IX.8.3 o el lupanar, en VII.12.18)⁵⁷.

Lo cierto es que iconográficamente no hay nada parecido a un vestido para el baño en época romana, de modo que alguna afirmación contenida en la *Historia Augusta* sobre la existencia de un *uestis balneari* podría corresponder a una interpolación cristiana⁵⁸, aunque en la Edad Media también lo normal es bañarse con un *lention* o toalla⁵⁹. No así en cuanto al calzado: a la entrada de las termas, se deja el calzado de calle y se calzan una especie de zuecos para no resbalar o quemarse los pies en salas calefactadas. Muchos mosaicos norteafricanos nos recuerdan esta costumbre, como en Kerkuane, o en Sabratha donde una sandalia y un *strigilum* acompañan la inscripción: *Bene laua saluom lauisse* (¡Lávate bien, que lavarse es saludable!) (fig. 10)⁶⁰.

La imagen de Afrodita-Venus nos ofrece el prototipo artístico más provocativo de la desnudez femenina que, como hemos visto, se vincula preferentemente al ámbito termal. Hay que aclarar que el desnudo femenino es una categoría compleja y tremendamente contradictoria para el ciudadano romano que exige castidad y un canon de conducta muy rígido para sus madres, esposas e hijas. La contradicción entre moral e

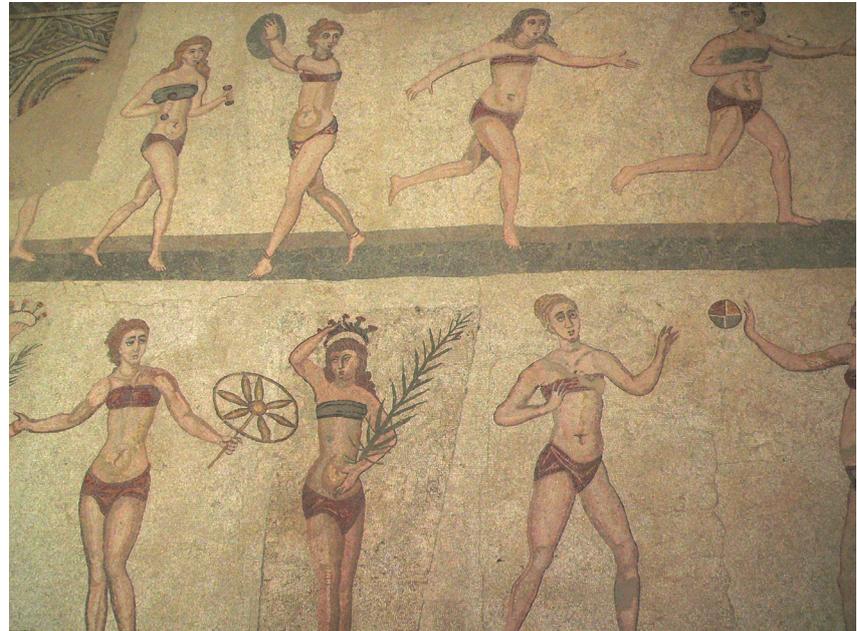


Fig. 9. Mosaico del agón gimnástico de la estancia 40 de la Villa del Casale, Piazza Armerina, Sicilia (inicios siglo IV).

imagen la intenta explicar D’Ambra sugiriendo la existencia de diferentes estándares de modestia para la esposa y para los retratos, no hay otra explicación lógica. A falta de ejemplos tardoantiguos, esta autora lo ilustra con la retratística romana de finales del siglo I-II⁶¹. En estos retratos, lo primero que llama la atención es el gesto adusto y el aspecto adulto del rostro de la matrona, en contraste con su joven cuerpo asimilado a la Venus Capitolina saliendo del baño, aunque otros ejemplos, como el hallado en Roma cerca de la vía Appia, se revela como parte de una tumba, bajo la forma de la Venus de Milo con el manto cayéndosele por la cadera; en este último caso, aunque técnicamente esté desnuda, no se tapa con los brazos (fig. 11)⁶². Así, el modelo de la Afrodita de Cnido de Praxíte-

les se emplea como paradigma para las matronas, para ser recordadas más allá de su muerte, vestidas con el cuerpo de la diosa. Se ha especulado



Fig. 10. Mosaico de las termas del teatro de Sabratha. Museo de Sabratha, Libia (siglo II).

mucho con este tipo de imágenes, y D'Ambra cree que de alguna forma, esas matronas posando como Venus y con elaborados peinados, aportaban a sus maridos y familia honor; no debía ser escandaloso, porque al fin y al cabo, no era el cuerpo de la mujer el que se exhibía, sino el de la diosa⁶³. Es la misma idea que se ofrece para explicar la adopción del desnudo heroico helenístico en la Roma Republicana, como mantiene Benda-la, mediante la expresión “vestirse de desnudo”, con la coraza anatómica como medio de aceptar la desnudez en una sociedad que la rechaza⁶⁴. Sin embargo, debemos admitir que para el caso femenino, como recientemente ha señalado Nasralah, es que este tipo de estatuas del que hablamos no es tan abundante y se circunscribe al área de Roma, en los siglos I-II⁶⁵.

La capacidad de ficcionalización de la narrativa mítica clásica se enraiza en la educación de la elite y en los ejercicios retóricos. Un tema que han estudiado en profundidad Zanker y Ewald en relación a los sarcófagos tardorromanos que suelen exhibir narrativas completas, más que una estatua exenta de Afrodita. Obviamente, las referencias son ficticias, no se trata de cómo ha sido el difunto en su vida real, quizá como un doble ficticio, como la comparación con un ideal mítico concreto o con escenas relacionables con su propia vida real⁶⁶. Este modo de empleo del lenguaje mitológico es profundamente cultural, y se usa más a menudo en la literatura que en las artes visuales. En un episodio de Apuleyo (ca. 150), el protagonista, Lucio, ve a su amada, una sirvienta, desnuda por

primera vez: de pie, transformada en estatua viviente: la diosa del amor saliendo del mar⁶⁷. Para D'Ambra la mano que intenta tapar su monte de Venus no denota modestia, como bien explica Apuleyo, es un gesto de falsa *pudicitia*, una invitación sexual; la gracia y modestia provoca una reacción erótica en ese *tableau vivant*⁶⁸. Imagen de seducción similar a la proyectada en la novela “Aventuras de Quereas y Calíroo”, atribuida a Caritón de Afrodiasias, de finales del siglo II, la protagonista, Calíroo, es descrita en el baño (“*En una palabra, hubiérase creído contemplar la imagen de Afrodita*”)⁶⁹. Aquí el uso del vestido y ornamento como preludeo del desvestido, el uso del baño y la desnudez como preparación para el vestido⁷⁰.

En época tardo antigua, la actitud es ambigua. En Antioquía en el siglo IV, la desnudez es un hecho de la vida. La desnudez y la vergüenza sexual es una cuestión de estatus social. El modo en que la gente se siente al estar desnuda depende, según Brown, de su situación social. En lo más alto de la sociedad, la desnudez en los baños públicos expresa la mayor facilidad del rico moviéndose desnudo frente a sus inferiores. En opinión de Brown, una dama puede desnudarse delante de sus siervos sin sentir pudor⁷¹. En cambio, lo más bajo de la sociedad no se espera que sean capaces de proteger a sus mujeres de la exposición. Las actrices aparecen desnudas en los teatros acuáticos de Antioquía, como ninfas o nereidas. Mientras que los escritores cristianos, como Sidonio Apolinar, se disgustan ante el desnudo en las termas incluso aunque este sea ficticio, representado en la decoración del espacio. Así se lo hace saber, a mediados del siglo

V, a su amigo Domicio en una carta en la que describe el baño de su propiedad en *Aviacum* que heredó de su padre y especialmente los baños, donde hay tanta luz que incomo-



Fig. 11. Dama romana retratada como Venus, mármol, Ny Calsberg Glyptotek, Copenhague (98-117).

daría a las personas modestas, “*No hay ninguna historia desgraciada que se exponga mediante la belleza desnuda de figuras pintadas, ya que ese tipo de historias puede ser una gloria para el arte, pero deshonra al artista*”⁷². Un actitud que podría explicar que la estatuaria de los baños de Salamina de Chipre, se expusiera en su fase final, sin genitales⁷³.

El desnudo vestido o transparencia lejos de ser un recurso literario en algunos casos se plasma también en ciertas imágenes. La seda de Cos, en época imperial, era una tela con fama de transparente que se tejía en la isla griega de Cos (allí se destejían las piezas importadas de China y se volvían a tejer según la moda romana)⁷⁴. Por su propia calidad, se convierte en un tejido infame ante los ojos de los estoicos⁷⁵. Séneca el joven, se congratula que su madre Helvia nunca hubiera llevado vestidos de ese tipo⁷⁶. Los poetas romanos son menos puritanos que el filósofo y aprecian las cualidades sensuales de la seda; aunque existan dudas de si la realidad coincide con la descripción poética⁷⁷. En Quşayr ‘Amra, unos baños omeyas ubicados en la estepa jordana, nos ilustran sobre el uso de la transparencia en un contexto de intimidad exhibida. Descubiertos para Occidente por Alois Musil en 1898, su asociación a la cultura islámica ha polemizado la interpretación de los frescos que decoran sus paredes. Nos encontramos ante la misma ambigüedad de la desnudez en el arte y las fuentes escritas, en este caso son siempre posteriores a la pintura o si son coetáneas tienen un marcado carácter religioso. El Qur’án es contrario a la desnudez, incluso los hombres deben cubrir sus partes⁷⁸. Recurrentemente, en los hadices o dichos del Profeta prohíben la desnudez y afirman que las muje-

res no deben entrar en los baños, sólo si están enfermas o han dado a luz recientemente⁷⁹. En este caso me centraré únicamente en la figura femenina semidesnuda de la nave central del salón de recepción (fig. 12). En un ambiente arquitectónico termal, aparece una figura semidesnuda dentro de una piscina señalada por otro personaje que se ha identificado casi unánimemente con una sierva. La escena está siendo observada por multitudes representadas por pequeñas cabezas que salen de un arcada superior. En los años cincuenta, Grabar creía que la mayor parte de las figuraciones de estos baños se podían definir como una especie de álbum “fotográfico” personal, eso explica las distintas interpretaciones ofrecidas a esa figura. El propio Grabar la asoció con un relato del persa al-Mas’ūdi que describe el regalo que el rey de la India ofrece al rey persa Cosroes que consiste en una esclava de más de 2

m de altura⁸⁰. Lo habitual es que se haya interpretado en clave de intimidad exhibida en un contexto privado de baños califales. Así la mayoría asocian la imagen al baño de la esposa o favorita del califa⁸¹; algunos, pensando en que al-Walīd ibn Yazīd (743-744) es el comitente, la identifican más concretamente con Salma, cuñada y amor romántico desgraciado del breve califa, como nos cuenta Abū’l-Faraj al-Işfahānī, en el siglo X⁸². En esta misma línea, Fowden, aún consciente de la dificultad de visualización de la mujer árabe general⁸³ (existen referencias a Zenobia, reina de Palmira, o coránicas a Bilqīs, reina de Saba, o a María, madre de Jesús, pero son de tipo literario, y, en este caso, estamos hablando de mostrar la desnudez de esposas y madres de califas), la asocia a una costumbre de Constantinopla, de la cual, sea dicho de paso, sólo existen exiguos testimonios literarios de finales del siglo



Fig. 12. Baño de Afrodita en un fresco de los baños omeyas de Quşayr ‘Amra, Jordania (anterior a 744).

VIII-IX, conocida como el “baño de la novia”, a modo de concurso de belleza para encontrar novia al heredero⁸⁴. Concretamente, se refiere al último de estos concursos acontecido en 882 para la elección de esposa de León, hijo del emperador Basilio I. Las candidatas son inspeccionadas por la emperatriz madre Eudocia, la ganadora Santa Teófano⁸⁵. Sin embargo, Bowersock señala que estas representaciones omeyas, pese a lo afirmado por Grabar, no son pornográficas y aunque salta a la vista su inconsistencia con el espíritu del Islam, son consistentes con la cultura visual de la región y muestran un helenismo indígena local⁸⁶. El arte omeya es un arte conformado en diálogo con las tradiciones tardoantiguas de Bilād al-Šām y en menor medida con otras tradiciones vecinas⁸⁷. Por eso creo que una interpretación más verosímil la ofrece Zayadine quien vincula la imagen de Quṣayr ‘Amra con el baño de Afrodita, en coherencia con el resto de representaciones de las salas de este baño con escenas del ciclo dionisiaco⁸⁸. Parece más una identificación genérica que no histórica como hizo Blázquez al relacionarla con una representación del festival de Maioumas en honor a Baco y Afrodita que se celebraba en Siria hasta el siglo VI, según cita en un sermón de Juan Crisóstomo⁸⁹. El baño de la diosa se continua utilizando para decorar pequeños objetos suntuarios datados en el siglo VI⁹⁰.

Las recientes restauraciones llevadas a cabo por un equipo italiano en Quṣayr ‘Amra han aportado interesantes datos para el conocimiento del edificio y su iconografía. Por análisis de C-14 y transcripción de un epígrafe se puede determinar que el edificio se construyó y decoró siendo Hishām califa, entre 723-743, cuan-

do su comitente, al-Walīd II, era aún heredero⁹¹, corrigiendo la antigua datación basada en la aparición de Rodrigo (TPQ 711) y asociándola a al-Walīd I (705-715). Igualmente, la limpieza de la restauración ha cambiado radicalmente el aspecto tosco atribuido a estas pinturas y contrasta con lo que vemos actualmente. Fowden llegó a describirla como vestida con una braga y tocada por un turbante con una joya en la frente, algo bien extraño porque las mujeres árabes solo llevan turbante cuando se masculinizan⁹². La res-

tauración del fresco ha demostrado que ese turbante es, en realidad una trenza lo suficientemente larga como para llevarla enrollada alrededor de la parte superior de la cabeza, un tipo de peinado como lugar común en las “mujeres vanas”⁹³, que encontramos en los retratos imperiales de época teodosiana⁹⁴; mientras que su vestido transparente es consistente con la imagen de Afrodita vestida con telas transparentes de Cos, por no mencionar la cadena corporal que se asocia sistemáticamente a la diosa del amor (fig. 13)⁹⁵.

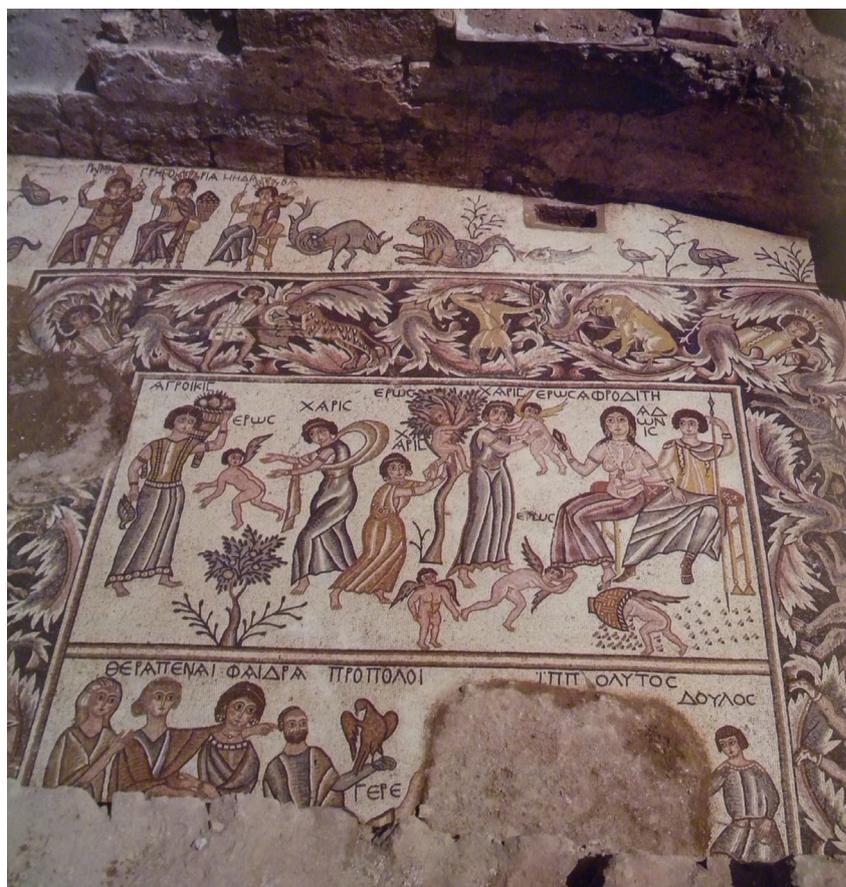


Fig. 13. Afrodita e Hipolito en el mosaico del salón de Hipolito de Madaba, Jordania (siglo VI).

La toilette de la domina, entre seducción y jerarquía

Los desnudos integrales femeninos son poco comunes, y muchos llevan sólo joyas como único testimonio del prestigio, ante la carencia de vestido⁹⁶. En el siglo IV, Jerónimo le pide a una mujer que no perfora las orejas de su hija, ni pinte la cara de la niña con crema de plomo blanco o maquillaje, que tampoco cargue su cabeza y cuello con oro y perlas, o tiña con henna sus cabellos⁹⁷. La opinión del padre de la Iglesia contrasta con la del poeta Claudiano, quien a finales del siglo IV, retrata a una madre que adorna a su hija con la esperanza de atraer a un pretendiente: “Y como una cuidadosa madre al acercarse el momento de la llegada del amante de su hija, hace todo lo que puede para adornar su encanto con la esperanza de un matrimonio adecuado, a menudo ajusta el vestido y el cinto, oculta el pecho con bandas de verde jaspe, anuda su cabello con joyas, la coloca un collar alrededor del cuello, y cuelga brillantes perlas de sus orejas, así Roma, para que quede complacida al verla, se ofrezca para que su aspecto sea más glorioso y que con sus colinas la haga más alta y grande de lo que la conociste”⁹⁸.

Varias piezas asociadas al contexto balneario muestran la exhibición de la domina en su toilette. En primer lugar, el cofre de Proiecta estudiado en numerosas ocasiones es uno de los ejemplos paradigmáticos de esa imagen (fig. 14)⁹⁹. Formaba parte de un ocultamiento hallado en Roma, en el Esquilino, cerca de la iglesia de los Santos Silvestre y Martín, en 1793. Fue adquirida por el Museo Británico en 1866, donde actualmente se conserva. Leclercq afirmaba que el cofre era un regalo del papa Dámaso quien compuso una inscripción métrica funeraria encargada por sus padres para una joven llamada Proiecta que

muere en 383 a los 16 años¹⁰⁰. El nombre lo recibe de una inscripción grabada en el propio cofre: “*Secunde et Proiecta uiuatis in Christo*”, una fórmula que se encuentra en anillos de boda, por lo que se interpreta en clave de regalo de bodas, aunque no hay certeza de ello¹⁰¹. Por la temática iconográfica que exhibe el cofre, la inscripción siempre se había interpretado como un añadido posterior al ser utilizado por una dama cristiana. En la parte superior de la tapadera se encuentran la imagen de los novios en un clipeo de corona de laurel sostenido por dos erotes. Él viste la *chlamys* sujeta con una fibula de arco y con la mano hace el gesto retórico del habla; mientras que ella adornada por un collar al borde de la túnica o *monilia*, lleva en la mano un *uolumen* nupcial.



Fig. 14. Cofre de plata de Proiecta del tesoro del Esquilino, British Museum, Londres (finales del siglo IV-inicios del siglo V).

En la falda frontal, la diosa Venus se acicala sobre una concha sostenida por centauro-tritones; en los lados cortos se ven dos nereidas sobre hipocampo y monstruo marino respectivamente, acompañadas de amorcillos y delfines. La parte trasera del cofre queda más sujeta a interpretación, en un paisaje arquitectónico dominado por la presencia de cúpulas, frente a una fachada con dos columnas y dos pilares, se observa una comitiva que se ha interpretado como la *deductio sponsae* o *deductio in domum mariti* con la novia llevando sus propiedades a casa del marido¹⁰², cuya descripción aparece en alguna homilía de Juan Crisóstomo¹⁰³, acompañada de cantos, coros y linternas¹⁰⁴. Sin embargo, otros investigadores como Barbier consideran que la imagen representa la visita de la novia a las termas, puesto que en la imagen predominan los objetos para la toilette y el paisaje de cúpulas se asocia preferentemente a los baños¹⁰⁵. Lo curioso es que algunos de esos objetos representados se encontraron entre los componentes del tesoro del Esquilino: cofre circular, suspendido por cadenas (cofre de las musas), jarros vertedores, *paterae*, candelabros conformando el *balanarion*, posiblemente una bolsa o recipiente mayor para llevar las cosas del baño, siempre usado en contextos femeninos¹⁰⁶. Las siervas llevarían los *instrumenta balnei*: *strigilum*, frascos de aceite o perfume, particularmente *ampulla*, *gutus*, *unguentum* y las toallas, *linteum* o *sabarum*¹⁰⁷. Según Amiano Marcelino, los aristócratas van al baño con un fila de criados¹⁰⁸: “*Expondremos los defectos de la nobleza [...] resplandecientes en sus vestidos de seda [...], les sigue, entre el ruido y la confusión, una multitud de esclavos ordenada en manípulos. Estos individuos, acompañados cada uno de 50 siervos, entran en las salas*

*abovedas de las termas gritando amenazadoramente: ¿Dónde están los nuestros?*¹⁰⁹. En este caso, la novia vendría conducida por un joven y seguida por una sierva con una caja ovalada. Al lado derecho otros tres personajes portando objetos: una mujer con una gran caja rectangular, precedida de una muchacha que lleva una antorcha, seguida de otra que lleva una pátera, y, en el suelo, una cesta. Elsner cree que ambas posibilidades, la *deductio sponsae* o la visita a los baños, pueden ser válidas para el cofre de Proiecta¹¹⁰. Finalmente, en la parte inferior del cofre, la escena mostrada es de interior, organizada en arcadas con cortinajes recogidos, en el centro, la novia sentada en una silla sobre cojín, con un bote de ungüento, dos sirvientes asisten a su toilette: un espejo, y un cofre, en los extremos los pavos reales (símbolo de la diosa Juno, patrona de las esposas). Proiecta lleva un collar, brazaletes y el *colobium*, a diferencia de la escena de llegada a las termas donde lleva un vestido largo y manto, sin joyas. En las arcadas que rodean esta imagen central aparecen diversos sirvientes con espejos, cestos, páteras, etc. Algunos iluminando esta escena interior con antorchas.

La elección del tema de la toilette del ama por parte del *dominus* no es casual. Elsner interpreta la imagen como la cosificación de la esposa, Proiecta es un objeto de lujo como ornamento, una posesión de su marido. La comparación paratáctica de Venus y Proiecta ya hemos visto que corresponde a un uso cultural habitual en Roma, y en muchos casos, se podría ver como un cumplido a la propia Proiecta¹¹¹. Aquí Proiecta se equipara a Venus miméticamente, como ella se embellece y adorna para seducir¹¹², según Elsner el cofre desarrolla el tema de la exhibición

para placer de los hombres¹¹³. Ambas aparecen recogiendo o soltándose el cabello y éste tiene un gran poder sexual. Así lo refleja Tertuliano (*De Virginitibus uelanti*), la cabeza debe estar velada para que los ángeles no sean tentados¹¹⁴. A finales del siglo IV, Claudiano en el epitalamio dedicado a la boda de Honorio y María, hija del general Estilicón en 398, nos describe a Venus sentada en un trono glorioso: *“Allí penetra Amor; alegre y más arrogante en sus pasos, después que se deslizó y recorrió con sus alas el largo camino. Entonces por casualidad Venus arreglaba su cabellera sentada en su resplandeciente trono. A su derecha e izquierda estaban de pie sus hermanas idalias (las Gracias). Una le derrama una lluvia de abundante néctar; otra recorre las diferentes divisiones de su cabello con su peine de marfil de numerosas púas; pero la tercera le hace por detrás diversas trenzas y separa los bucles en el orden debido, dejando cuidadosamente una parte suelta: más le favorece este desaliño. Y no necesita el rostro del veredicto del espejo. Igualmente es reproducida su imagen en todo el palacio y se refleja allí adondequiera que dirige su mirada”*.¹¹⁵

Una toilette similar nos la ofrece el cofre cilíndrico de Seuso (fig. 15). Formaba parte de un tesoro oculto en un caldero, datado en el siglo IV, de hallazgo impreciso, la presencia del topónimo Pelso en uno de los platos hizo plantearse su asociación con el Lago Balatón y, en consecuencia, fue adquirido por el gobierno húngaro¹⁶. En este caso, en el centro de la composición se ve a la domina sentada atendida por sus sirvientas, como en el cofre de Proiecta, salvo que en los laterales, las esclavas aparecen desnudas. Como en el anterior caso, es

un tema de estatus, posesiones caras y seducción¹¹⁷. Aquí el tema del baño y desnudez es menos sutil, no se oculta bajo Venus desnuda. Para Elsner es voyeurismo masculino¹¹⁸.

Uno de los mosaicos que decoran los baños de la villa de Sidi Ghrib en Cartago de inicios del siglo V, concretamente el que decora uno de los *apodyteria* (panel 5) junto al *frigidarium*, muestra una escena de toilette femenina. Como es habitual en este tipo de imágenes de aseo, la domina está sentada siendo atendida por dos esclavas, a su alrededor, están los *instrumenta balnei* que las siervas le acercan, un cofre con joyas y un espejo, parece la escena final de su adrezo¹²⁰. Los objetos expresivamente alcanzan un tamaño considerable, un par de sandalias, una jarra, una pátera en forma de concha, un cesto con toallas, etc. (fig. 16). Las esclavas se adornan con joyas modestas, son



Fig. 15. Cofre del Tesoro de Seuso, Museum of Fine Arts, Budapest (último tercio del siglo IV).

otro símbolo de status de sus propios dueños: su vestimenta depende de la riqueza de sus amos¹²⁰. Ennabli observa cómo el tema de la toilette de la domina se equipara también aquí a la toilette de Venus en el mismo edificio pues la diosa aparece acicalándose en una de las salas absidadas de estos mismos baños, y que este autor vincula a la celebración de la *Venus uerticordia*, por parte de las mujeres *honestiores*, en ambientes termales¹²¹.

En esas imágenes, las mujeres están ociosas, no hacen nada, son presentadas como objetos pasivos¹²². Eso contrasta con la realidad jurídica del siglo IV, cuando el control de la esposa parece especialmente relevante para el marido, pues adquieren independencia legal a la muerte del padre, incluso estando casadas¹²³. El poder del marido se trasluce en esas imágenes, incluso sin estar presente, construyendo una imagen idealizada de comportamiento y el papel que cada uno desempeña en el hogar. La imagen conservada en el mosaico de la entrada a los baños de la villa de Piazza Armerina (habitación 21) es algo diferente (fig. 17). Constituye el ingreso al *balneum* y representa una imagen bastante ambigua. La mayoría de los investigadores concluyen que se trata de la *domina* que conduce al baño a sus dos hijos, en los cuales se apoya, junto a dos criadas que llevan los *instrumenta balnei*¹²⁴. La divergencia de opiniones se centra básicamente en la identificación del propietario de la villa siciliana, en la que pocos están de acuerdo: si el dueño de la *domus* es Próculo Populonio, la *domina* sería Adelfia y sus hijos Próculo y Aradio Rufino; si es Eutropia, los hijos serían Majencio y Fausta; si es la esposa de Flaviano, los hijos serían Flaviano Dexter y Galba; y si es la esposa de Majencio, sería Maximila.



Fig. 16. Panel 5 del apodyterium de los baños de la villa de Sidi Ghrib, Cartago, Museo del Bardo, Túnez (inicios del siglo V).



Fig. 17. Mosaico de la domina conduciendo al baño del vestíbulo de los baños de la Villa del Casale, Piazza Armerina, Sicilia (inicios siglo IV).

La escena del baño femenino re-contextualizada

Existen otras imágenes de mujeres en las que los *instrumenta balnei* vinculados a escenas de baño femenino cobran un especial protagonismo. En este caso, corresponden a re-contextualizaciones culturales algo diferentes pues el prototipo clásico romano se recoloca en ámbitos religioso judío o cristiano. Conforman una pequeña serie de imágenes que ha sido objeto de polémica interpretativa.

La primera imagen es la pintura parietal incluida en el ciclo de frescos de la sinagoga de Dura Europos (Siria), fechada en 244/5 por una inscripción de Filipo el árabe. En uno de los registros se muestra a la hija del faraón y el hallazgo de Moisés niño, justo a la izquierda del nicho de la Torá (fig. 18). Siempre ha sorprendido que en una de las escenas, la princesa egipcia aparezca completamente desnuda, llevando tan sólo sus joyas, una tradición que se mantiene en miniaturas medievales hispanas como la Biblia de Pamplona (ca. 1200)¹²⁵. Formalmente, es un modelo helenístico bien extendido para la representación de divinidades femeninas relacionadas con el agua¹²⁶, como la diosa persa de las aguas, Anahitas¹²⁷. Satlow observa que la adecuación del tema a un ámbito religioso pasa por la ausencia de *genitalia* marcados y que en el caso del desnudo femenino, no atentaría contra Dios como el desnudo masculino¹²⁸. En este sentido, contrasta con la imagen musiva de la hija del faraón en el mosaico del arco toral de Santa María la Mayor de Roma (432-440) sentada en un trono sobre un pedestal luciendo todas sus joyas, más parecida a la representación de la emperatriz¹²⁹. Volviendo al fresco de Dura Europos, junto a la orilla del río, aparecen las siervas portando los *instrumenta balnei* (jarro, pátera en forma de concha y cofre)

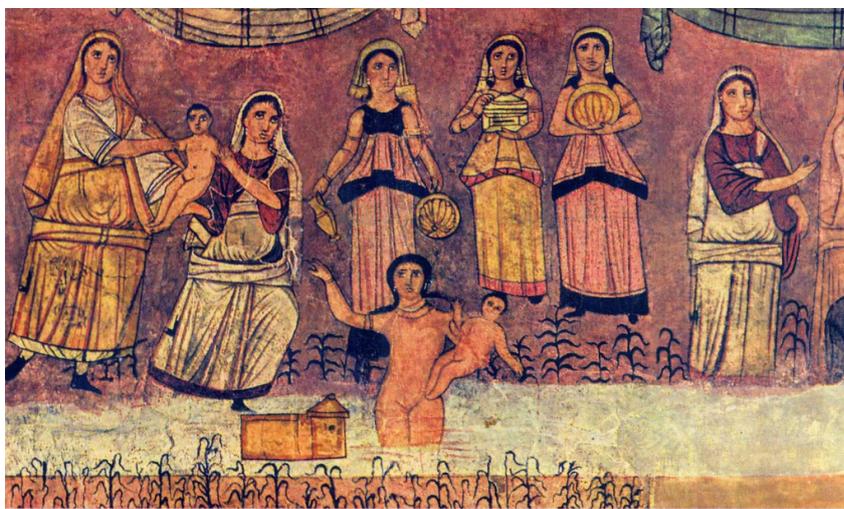


Fig. 18. Hallazgo de Moisés, en el Nilo. Fresco del muro occidental de la sinagoga de Dura Europos, Siria, Museo Nacional de Damasco (ca. 244-245).

propios de las damas romanas. Ante la aparente incongruencia cultural de encontrar a la hija del faraón desnuda dentro de una sinagoga, a veces se ha querido identificar con una criada, pero la repetición de las tres damas de la izquierda ante el faraón, en el episodio narrativo subsiguiente, por la repetición de la vestimenta, asegura que la mujer a los pies del faraón, por descarte, es la misma que recoge a Moisés de las aguas y, por tanto, es la hija del faraón.

En este caso se nos plantean mayores dificultades interpretativas, pues las actitudes rabínicas frente a la desnudez femenina son muy claras al respecto, considerando el desnudo un signo inequívoco de depravación sexual y moral¹³⁰. La respuesta del Rabino Gamaliel a la pregunta de Proclo ben Philosephos, a mediados del siglo I, explicaría la justificación de la entrada de judíos a los baños sin que la presencia de imaginería pagana pudiese afectarles moralmente¹³¹: “*Proclo, el hijo de Filósofo, preguntó a Rabban Gamaliel que se estaba*

bañando en Acco en los baños de Afrodita. Le dijo: ‘Está escrito en tu Torá, y ninguna de las cosas debidas [prohibidas] deben de ser dejadas en tus manos.’¹³² ¿Por qué te bañas en las termas de Afrodita?’ Él le respondió: ‘uno no debe responder en unos baños’. Cuando salió fuera, Rabban Gamaliel le dijo: ‘¡Yo no he acudido a su lugar; ella ha venido al mío! La gente no dice, ‘hagamos un baño para Afrodita’ sino más bien, ‘Dejémos que Afrodita será un ornamento para el baño’. Incluso, aunque te ofrezcan una gran cantidad de dinero, no te dirigirás a tu ídolo desnudo y sufriendo de infección, y orinarías frente a ella; ya que esta diosa está en la boca del desagüe y todo el mundo orina ante ella’” (m. Avodah Zarah 3.4)¹³³. Obviamente, este texto no explica o ayuda a comprender la presencia de un desnudo en una sinagoga, pero sí explica que la influencia helenística en esta zona procurase unos modelos formales más clásicos, como se observa en la decoración parietal de esta sinagoga. La última imagen que analizaré

corresponde a una combinación del icono de la imaginería del baño de la matrona y el paradigma de la castidad. Se trata del tema de Susana y los viejos relatado en el libro de Daniel ¹³⁴ la historia de una honesta y casta esposa, miembro de la comunidad hebrea en el exilio babilónico, acusada falsamente por un par de viejos libidinosos. Su aparición en contextos iconográficos tardoantiguos se interpreta en clave de salvación, usando el anacrónico argumento de la *comendatio animae* medieval. Smith observa una reinterpretación del tema acomodado a un público pudiente del siglo IV, a quienes van dirigidos los mensajes que aparecen en las catacumbas y sarcófagos ¹³⁵. Susana suele aparecer como orante con la palla de la matrona romana sobre la cabeza, y completamente vestida ¹³⁶, así aparece en la lipsanoteca de Brescia, como orante entre dos árboles que representan el jardín desde donde los viejos la espían (fig. 19) ¹³⁷. El texto bíblico especifica claramente que Susana se bañaba en el jardín, aunque la imagen de Brescia no lo muestre. Sin embargo, en la iglesia de San Félix de Gerona, en la pared izquierda del presbiterio se encuentra encastrado un sarcófago tardoantiguo de friso corrido que narra el ciclo de Susana (fig. 20) ¹³⁸. Es de época pre-constantiniana (305-312). El ciclo narrativo va de derecha a izquierda, lo que hace pensar a Sotomayor en un origen semítico para el prototipo. Las escenas que nos interesan son las dos primeras, de las cuatro que consta. La primera a la derecha muestra a Susana como orante entre dos árboles tras los cuales se esconden los viejos, en la mano lleva un objeto cuadrado que se ha interpretado como un cofre. Sin embargo, Sotomayor cree que es un *codex* abierto, pues en otros sarcófagos Susana aparece leyendo en el

jardín; detrás de ella un *parapetasma* le da intimidad ¹³⁹. La siguiente escena tiene como escenario la salida de unas termas donde es asaltada por los ancianos, a sus lados los criados portan los *instrumenta balnei*, con una sítula al lado de Susana, a un lado una sierva vestida con *stola* y con una *paterna ansata* en forma

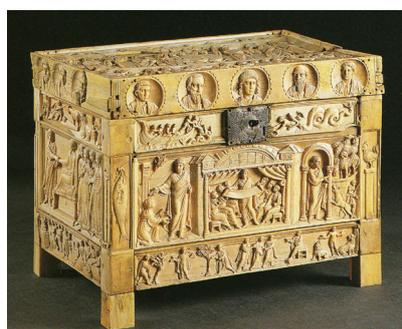


Fig. 19. Escena de Susana y los viejos en la lipsanoteca de marfil de Brescia, Museo de Santa Giulia (finales del siglo IV).



Fig. 20. Sarcófago de la vida de Susana, encastrado en el muro del presbiterio de la iglesia de San Félix de Gerona (inicios del siglo IV).

gallonada propia del uso termal y al otro lado un siervo con un pequeño recipiente alargado no identificado. Sin duda, estos datos permiten situar la segunda escena en un ámbito termal y paralelizarla con el tema de la toilette: mostrando otra forma de adaptación de un contenido religioso-moral a una forma completamente romana de expresión artística.

Salvo en la escena del baño, Susana se enmarca mejor en los nuevos ideales femeninos del cristianismo. Ciertamente, en esta época si tuviéramos en cuenta únicamente, el testimonio de los escritores cristianos veríamos cómo la ropa asquerosa se convierte en una virtud, la ropa oscura carente de color es la elección de muchos cristianos, pues denota la suciedad y privaciones ¹⁴⁰. Clark nos ilustra perfectamente esa evolución en su análisis de la vida de Melania la joven, noble de origen hispano (383-439), que va cambiando el aspecto de su vestimenta como indicador de su progreso de santidad de forma inversa, a mayor santidad peor vestimenta. Durante sus primeros años de casada lleva una túnica de lana tosca bajo sus ropas de seda; Melania abandona la seda a la muerte de su segundo hijo; y cuando se hace asceta usa un *himation* barato de segunda mano para borrar su belleza, mientras que su marido lleva ropas cilicias de lino, pero parece que eso no es suficiente. El matrimonio, así vestidos de salvación, visitan a la emperatriz con un velo sobre la cabeza, a pesar de que la etiqueta de la corte exigía llevar la cabeza al descubierto. Melania fue enterrada llevando una túnica con mangas (*sticharion*), un pañuelo, un cinturón, y una capa con capucha, todas las cuales habían pertenecido a otros santos y llevaban, parte de su santidad:

fue envuelta en una simple cortina¹⁴¹.

Hemos de convenir con Herrin que para visualizar a la mujer tardoantigua no nos sirven sus retratos plasmados en la literatura patristica (Tertuliano, Clemente, o Juan Crisóstomo), esas imágenes, salvo por la *palla* cubriendo la cabeza, no influyen en la representación artística y en la moda femenina coetánea (fig. 4)¹⁴². Jerónimo es profundamente misógino, nos habla de monjas seductoras con el maforce púrpura flotando sobre sus hombros, pero también desconfía de las mujeres que reniegan su naturaleza femenina cortándose el pelo¹⁴³.

Para finalizar, se debe subrayar que la intimidad exhibida puede ser compartida por unas escasas representa-

ciones masculinas, caso del *frigidarium* de los baños de Piazza Armerina (sala 4). Esta estancia es la primera tras la entrada y se organiza entorno a una sala octogonal con seis absidiolos, de los cuales 4a y 4b son ambientes

de paso, y 4c-f se consideran *apodyteria*. En los mosaicos nos muestran escenas masculinas de *mutatio uestis* (fig. 21)¹⁴⁴. Y se nos plantea la duda, en este caso, ¿podríamos de hablar únicamente de jerarquía o no?



Fig. 21. Mosaico de la *mutatio uestis* masculina del ámbito 4 de los baños de la Villa del Casale, Piazza Armerina, Sicilia (inicios siglo IV).

Bibliografía

AFINOGENOV, D. (1997):

“The Bride-Show of Theophilus: Some Notes on the Sources”, *Eranos*, 95, pp. 10-18.

ALMAGRO, M., CABALLERO, L., ZOZAYA, J., Y ALMAGRO, A. (1975):

Qusayr Amra. Residencia y baños omeyas en el desierto de Jordania, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura.

BAER, E. (1999):

“Female Images in Early Islam”, *Damascener Mitteilungen*, 11, pp. 13-24.

BÁDENAS DE LA PEÑA, P. (2015):

“El cuerpo clásico y la tradición cristiana”, Sánchez, C. y Escobar, I. (eds), *Dioses, héroes y atletas. La imagen del cuerpo en la Grecia antigua*, Catálogo de la exposición, Alcalá de Henares, Museo Arqueológico Regional, pp. 237-248.

BADY, G. Y FOSCHIA, L. (2014):

“Chrétiens, rabbins, païens dans le même bain? Les bains dans l’Orient romain (IV^e-VII^e siècle) ou comment s’en accommoder”, Boussac, M.F., Denoix, S., Fournet, T., y Redon, B. (eds), *25 siècles de bain collectif en Orient. Proche-Orient, Égypte et Péninsule Arabique*, Cairo, Institut Français d’Archéologie Orientale, pp. 985-1000.

BARBET, C. (1990):

“The Imperial Panels at Saint Vitale: a Reconsideration”, *Byzantine and Modern Greek Studies*, 14, pp. 19-42.

BARBIER, E. (1962):

“La signification du corthège représenté sur le couvercle du coffret de Projecta”, *Cahiers Archéologiques*, 12, pp. 7-33.

BARTON, C. (2002):

“Being in the Eyes. Shame and Sight in Ancient Roman”, Fredrick, D. (ed), *The Roman Gaze. Vision, Power and the Body*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, pp. 216-235. BENDAZZI, W. Y

- RICCI, R. (1987): *Ravenna, guida alla conoscenza della città. Mosaici, arte, storia, archeologia, monumenti, musei, Ravenna, Edizioni Sirri.*
- BENDALA, M. (2015): “Roma y sus tabúes: desnudarse a la griega o ‘vestirse de desnudo’”, Sánchez, C. y Escobar, I. (eds), *Dioses, héroes y atletas. La imagen del cuerpo en la Grecia antigua, Catálogo de la exposición, Alcalá de Henares, Museo Arqueológico Regional*, pp. 201-211.
- BENGA, D. (2003): “Defining Sacred Boundaries? Processes of Delimitation from the Pagan Society in Syrian Christianity According to the *Didascalia Apostolorum*”, *Zeitschrift für Antikes Christentum*, 17, pp. 526-559.
- BLÁZQUEZ, J.M. (1981): “Las pinturas helenísticas de Qusayr Amra (Jordania) y sus fuentes”, *Archivo Español de Arqueología*, 54, pp. 157-190.
- BONFANTE, L. (1989): “Nudity as a Costume in Classical Art”, *American Journal of Archaeology*, 93, pp. 543-570.
- BOTET, J. (1895): *Sarcófagos romano-cristianos esculptados que se conservan en Cataluña, Barcelona, Jaime Jepús.*
- BOWERSOCK, G.W. (1996): *Hellenism in Late Antiquity, Ann Arbor, The University of Michigan Press.*
- BROWN, P. (1988): *The Body and Society: Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity, Nueva York, Columbia University Press.*
- CARANDINI, A., RICCI, A., Y DE VOS, M. (1982): *Filosofiana. La Villa di Piazza Armerina. Immagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino, Palermo, S.F. Flaccovio Editore.*
- CIMOK, F. (2000): *A Corpus of Antioch Mosaics, Estambul, Turizm Yayinlari.*
- CLARK, G. (1994): *Women in Late Antiquity: Pagan and Christian Lifestyles, Oxford, Clarendon Press.*
- CLARK, K. (1981): *El desnudo. Un estudio de la forma ideal, Madrid, Alianza Forma.*
- CLARKE, J.R. (2007): *Looking at Laughter. Humor, Power and Transgression in Roman Visual Culture, 100 BC-AD 250, Berkeley, University of California Press.*
- D’AMBRA, E. (2000): “Nudity and Adornment in Female Portrait Sculpture of the Second Century AD”, Kleiner, D.E.E., y Matheson, S.B. (eds), *I Claudia. II: Women in Roman Art and Society, Austin, Yale University Art Gallery*, pp. 101-114.
- DUNBABIN, K.M.D. (1989): “Baiaurum Grata Voluptas: Pleasures and Dangers of the Baths”, *Papers of the British School at Rome*, 57, pp. 6-46.
- ELSNER, J. (2003): “Visualising Women in Late Antique Rome: the Proiecta Casket”, Entwistle, C. (eds), *Through a Glass Brightly: Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology Presented to David Buckton, Oxford, Oxbow Book*, pp. 22-36.
- ENNABLI, A. (1986): “Les thermes du thiase marin de Sidi Gtrib (Tunise)”, *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 68, pp. 1-59.
- EVANS GRUBBS, J. (1995): *Law and Family in Late Antiquity. The Emperor Constantine’s Marriage Legislation, Oxford, Clarendon Press.*
- EWALD, B.C. (2011): “Myth and Visual Narrative in Second Sophistic. A Comparative Approach: Notes on an Attic Hippolytos Sarcophagus in Agrigento”, Elsner, J., y Huskinson, J. (eds), *Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi, Millennium Studies, Berlin-Nueva York, De Gruyter*, pp. 261-308.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, D. (2011): “Novias, esposas, amantes. Papeles de la mujer en la sociedad y el arte clásicos”, Neira, L. (ed), *Representaciones de mujeres en los mosaicos romanos y su impacto en el imaginario de estereotipos femeninos, Madrid, Creaciones Gabrielle Vicent*, pp. 37-45.
- FOWDEN, G. (2004): *Qusayr Amra: Art and the Umayyad Elite in Late Antique Syria, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press.*
- GARCÍA-JURADO, J. (2011): “Matronas y meretrices en la comedia latina. Dos discursos en conflicto”, López Gregoris, R., y Unceta Gómez, L. (eds), *Ideas de mujer. Facetas de lo femenino en la Antigüedad, Centro de Estudios sobre la Mujer, Alicante, Universidad de Alicante*, pp. 171-184.
- GINOUVÈS, R. (1955): “Sur un aspect de l’évolution des bains en Grèce vers le IV^e siècle de notre ère”, *Bulletin de Correspondence Hellénique*, 79, pp. 135-152.
- GOODENOUGH, E.R. (1964): *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period, vol 9, Princeton, Princeton University Press.*
- GRABAR, O. (1955): *Ceremonial and Art at the Umayyad Court, Ph.D Dissertation, Princeton, Princeton University Press.*
- GUTMANN, J. (1988): “The Dura Europos Synagogue Paintings and Their Influence on Later Christian and Jewish Art”, *Artibus et Historiae*, 17, pp. 25-29.
- JACOBELLI, L. (1995): *Le pitture erotiche delle terme suburbane di Pompeii, Roma, L’Erma di Bretschneider.*
- JENSEN, R.M. (2011): *Living Water. Images, Symbols, and Settings of Early Christian Baptism, Supplements to Vigiliae Christianae, Leiden, E.J. Brill.*
- JOHNS, C. (2003): “Body-Chain: Hellenistic to Late Roman”, Entwistle, C. (eds), *Through a Glass Brightly. Studies in Byzantine*

tine and Medieval Art and Archaeology Presented to David Buckton, Oxford, Oxbow Book, pp. 10-15.

KALAVREZOU, I. (2012):

“Representations of Women in Late Antiquity and Early Byzantium”, James, S.L., y Dillon, S. (eds), *A Companion to Women in the Ancient World*, Chichester, Blackwell Publishing Ltd, pp. 513-523.

LAVER, J. (1969):

A Concise History of Costume, Londres, Thames and Hudson.

LECLERCQ, H. (1932):

“Mariage”, *Dictionnaire d’Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, 10.2, París, cols. 1843-1981.

LEVINE, L.I. (2012):

Visual Judaism in Late Antiquity. Historical Context of Jewish Art, New Haven-Londres, Yale University Press.

L’ORANGE, H.P. (1965):

“Nuovo contributo allo studio del Palazzo erculio di Piazza Armerina”, *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, 2, pp. 65-149.

MAGUIRE, H., (2004):

“Other Icons: The Classical Nude in Byzantine Bone and Ivory Carvings”, *The Journal of the Walters Art Museum*, 62, pp. 9-20.

MARROU, H.I. (1977):

Décadence romaine ou Antiquité tardive (IIIe-VIe siècle)?, París, Éditions du Seuil.

MARTINS DE JESUS, C.A. (2014):

“The Statuary Collection Held at the Baths of Zeuxippus (AP 2) and the Search for Constantine’s Museological Intentions”, *Synthesis*, 21, pp. 1-16.

MCLAUGHLIN, R. (2010):

Rome and the Distant East. Trade Routes to the Ancient Lands of Arabia, India and China, Londres-Nueva York, Continuum.

MELCHERT, C. (2014):

“Public Bath in Islamic Law”, Boussac, M.F., Denoix, S., Fournet, T., y Redon, B. (eds), 25

siècles de bain collectif en Orient. Proche-Orient, Égypte et Péninsule Arabique, Cairo, Institut Français d’Archéologie Orientale, pp. 1001-1010.

MEYERS, E.M., Y CHANCEY, M.A. (2012): *Archaeology of the Land of the Bible. From Alexander to Constantine*, New Haven-Londres, Yale University Press.

MRÁV, Z., Y DÁGI, M. (2014):

“Under the Spell of Silver. The Seuso Treasure”, *Hungarian Archaeology. E-Journal*, pp. 1-9 (www.hungarianarchaeology.hu)

MUNDELL MANGO, M. (1994):

The Seuso Treasure. Part I. Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series 12.1, Ann Arbor.

NASRALLAH, L. (2009):

“The Knidian Aphrodite in the Roman Empire and Hiram Power’s Greek Slave: on Ethnicity, Gender and Derive”, Nasrallah, L., y Schüssler Fiorentina, E. (eds), *Prejudice and Christian Beginnings. Investigating Race, Gender and Ethnicity in Early Christian Studies*, Minneapolis, Fortress Press, pp. 51-78.

NEIRA, M.L. (2003):

“La imagen de la mujer en la Roma imperial. Testimonios musivos”, *X Coloquio Internacional de la Asociación de la Investigación de la Historia de las Mujeres (Madrid, 17-19 de abril de 2002)*, Madrid, Archiviana, pp. 77-101.

NIELSEN, I. (1993):

Thermae et Balnea. The Architecture and Cultural History of Roman Public Baths, Aarhus, Aarhus University Press.

NIELSEN, I. (2003):

“Baths”, Cancik, H., y Schneider, H. (eds), *New Pauly Brill’s Encyclopedia of the Ancient World*, 2, cols. 553-557.

NIELSEN, I. (2009):

“Thermae”, Cancik, H., y Schneider, H. (eds), *New Pauly Brill’s Encyclopedia of the Ancient World*, 14, cols. 536-549.

OLSON, K. (2008):

Dress and the Roman Woman. Self-Presentation and Society, Nueva York-Londres, Routledge.

PALUMBO, G., Y DE PALMA, G. (2014):

“Qusair Amra Project”, Corbett, G.J., Keller, D.R., Porter, B.A., y Tuttle, C.A. “Archaeology in Jordan, 2012 and 2013 Seasons”, *American Journal of Archaeology*, 118, pp. 363-364.

RABBAT, N. (2003):

“The Dialogic Dimension of Umayyad Art”, *Res: Anthropology and Aesthetics*, 43, pp. 78-94.

RINALDI, M.L. (1964-1965):

“Il costume romano e i mosaici di Piazza Armerina”, *Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte*, anni 13-14, pp. 200-268.

ROSE, M.E. (2008):

“The Construction of Mistress and Slave Relationship in Late Antique Art”, *Woman’s Art Journal*, 29, pp. 41-49.

SALZMAN, M.R. (2002):

The Making of Christian Aristocracy. Social and Religious Change in the Western Roman Empire, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.

SATLOW, M. L. (1997):

“Jewish Constructions of Nakedness in Late Antiquity”, *Journal of Biblical Literature*, 116/3, pp. 429-454.

SETTIS, S. (1975):

“Per l’interpretazione di Piazza Armerina”, *Mélanges de l’École Française de Rome*, 87, pp. 873-994.

SMITH, K.A. (1993):

“Inventing Marital Chastity: the Iconography of Susanna and the Elders in Early Christian Art”, *The Oxford Art Bulletin*, 26, pp. 3-24.

SOTOMAYOR, M. (1975):

Sarcófagos romano-cristianos de España: estudio iconográfico, Granada, Facultad de Teología.

STIRLING, L. (2014):

“Collections, Canons, and Context: the Afterlife of Greek Masterpieces in Late Antiquity”, Birk, S., Kristensen, T.M., y Poulsen, B. (eds), *Using Images in Late Antiquity*, Oxford, Oxbow Books, pp. 96-114.

SWIFT, E. (2009):
Style and Function in Roman Decoration. Living with Object and Interiors, Farnham, Ashgate.

TALGAM, R. (2014):
Mosaics of Faith. Floors of Pagans, Jews, Samaritans, Christian, and Muslim in the Holy Land, Jerusalén-University Park, Yad Ben-Zvi Press-The Pennsylvania State University Press.

VAN LOHUIZEN-MULDER, M. (1998):
“Frescoes in the Muslim Residence and Bathhouse of Qusayr ‘Amra’ Representations, some of the Dionysiac Cycle, made by Christian Painters from Egypt”, *BABesch*, 73, pp. 125-153.

WATSON, C.J. (1981):
“The Program of the Brescia Casket”, *Gesta*, 20, pp. 283-298.

WILL, E. (1983):
“À propos du coffret de Proiecta”, Balmelle, C. et al. (eds), *Mosaïque recueil d’Hommages à Henri Stern*, Paris, *Recherches sur les civilisations*, pp. 345-348.

WINKLER-HORAČEK, L. (1998):
“Dionysos in Qusair Amra: Ein hellenistischen Bildmotiv im Frühislam”, *Damascener Mitteilungen*, 10, pp. 261-290.

YEGÜL, F. (1992):
Baths and Bathing in Classical Antiquity, Londres-Nueva York, *The Architectural History Foundation-The Massachusetts Institute of Technology.*

ZANKER, P., Y EWALD, B.C. (2012):
Living with Myths. The Imagery of Roman Sarcophagi, Oxford, Oxford University Press.

ZAYADINE, F. (1977):
The Frescoes of Quseyr Amra, Amman, Department of Antiquities of Jordan.

Fuentes Literarias

AGUSTÍN = CCSL 29, 1970:
Aurelii Augustini Opera, Corpus Christianorum Series Latina, 29, Turnholt, Brepols.

ANTOLOGÍA PALATINA = PATON, W.R. (TRAD.), 1964:
The Greek Anthology, vol. 3, Londres-Cambridge (Massachusetts), The Loeb Classical Library.

AMIANO MARCELINO = SELEM, A. (TRAD.), 1994:
Ammiano Marcellino, Le Storie, 2 vols, Milán, I classici greci e latini TEA.

APULEYO = MARTOS, J. (TRAD.), 2003:
Apuleyo de Madauros, Las metamorfosis o el asno del oro, vol. 1, Colección Alma Mater, Madrid, CSIC.

BASILIO = MIGNE, J.P. (ED), 1886:
Basilii opera, Patrologia Graeca, vol. 32, Paris.

CARITÓN = MENDOZA, J. (TRAD.), 1979:
Caritón de Afrodiasias, Quéreas y Calirroo, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.

CIPRIANO = HARTEL, W. (EDS), 1868:
S. Thasci Caecili Cypriani Opera Omnia, Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, 3.1, Viena, G. Geroldi.

CLAUDIANO = CASTILLO, M. (TRAD.), 1993:
Claudiano, Poemas, 2 vols., Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.

CLEMENTE DE ALEJANDRÍA = MIGNE, J.P. (ED), n/d:
Clementis Alexandrini Paedagogus, Patrologia Graeca, vol 8, Turnholt, Brepols.

DIDASCALIA APOSTOLORUM = GIBSON, M.D. (TRAD.), 1903.
The Didascalia Apostolorum in English, Londres, Clay and Sons.

GREGORIO NACIANCENO = MIGNE, J.P. (ED), 1862:
Gregorii Theologi vulgo Nazianzeni, Patrologia Graeca, vol. 32, Paris.

GREGORIO MAGNO = EWALD, P., Y HARTMANN, L.M. (EDS), 1992:
Gregorii I Papae Registrum Epistolarum Libri VIII-XIV, Monumenta Germaniae Historica, Munich.

JERÓNIMO = RUIZ BUENO, D. (TRAD.), 1962:
Cartas de San Jerónimo, 2 vols, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

JUAN CRISÓSTOMO = MIGNE, J.P. (ED), 1862:
Joannis Chrysostomi Homiliae XXV in quaedam loci Nuovi Testamenti, Patrologia Graeca, vol. 51, Paris.

JUAN CRISÓSTOMO = MIGNE, J.P. (ED), 1862:
Joannis Chrysostomi Commentarium in Matthaem, Patrologia Graeca, vol. 57, Paris.

JUAN CRISÓSTOMO = MIGNE, J.P. (ED), 1862:
Joannis Chrysostomi Commentarium in Matthaem (continuatio), Patrologia Graeca, vol. 58, Paris.

PALLADIO = MIGNE, J.P. (ED), 1863:
Palladii Dialogus, Patrologia Graeca, vol. 47, Paris.

PETRONIO = DÍAZ Y DÍAZ, M.C. (TRAD.), 1968:
Petronio Árbitro, Satiricón, vol. 1, Colección Alma Mater, Barcelona, CSIC.

SCRIPTORES HISTORIA AUGUSTA = SOVERINI, P. (TRAD.), 1993:
Scrittori della Storia Augusta, vol. 3, Milán, I classici greci e latini TEA.

SÉNECA = AZAGRA, J. (TRAD.), 1964:
Séneca, Obras: tratados filosóficos, tragedias, epístolas morales, Madrid, EDAF.

SIDONIO APOLINAR = ANDERSON, W.B. (TRAD.), 1936:
Sidonius Poems, Letters 1-2, Londres-Cambridge

(Massachusetts), *The Loeb Classical Library*.

SÓCRATES = MIGNE, J.P. (ED), 1864:
Socrates, Historia Ecclesiastica, Patrologia Graeca,
vol. 67, París.

Referencias

1. Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación HAR2013-45578-R.
2. CLARK, 1981: 41-168.
3. BÁDENAS DE LA PEÑA, 2015: 245-246.
4. MAGUIRE, 2004: 19.
5. RINALDI, 1964-1965: 200-268; MARROU, 1978: 15-20.
6. LAVER, 1969: 7.
7. CLARK, 1994: 111.
8. BARBET, 1990: 36; CLARK, 1994: 106-110.
9. FERNÁNDEZ-GALLANO, 2011: fig 79-80.
10. BENDAZZI Y RICCI, 1987: 126-127; 130.
11. TALGAM, 2014: 236; fig 319.
12. DUNBABIN, 1989: 7.
13. NIELSEN, 2003: 556.
14. BONFANTE, 1989: 544.
15. BENGÁ, 2003: 533; NIELSEN, 1993: 141; CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *Paedagogus* 3.5.32.2 = PG 8, 599-603; CIPRIANO, *De habitu Virginem*, 19; *Didascalia Apostolarum*, 1.9.1; 16.13.
16. BADI Y FOSCHIA, 2014: 985-1000.
17. JUAN CRISÓSTOMO, *Homiliae in Matthaeum* 73.3 = PG 58, 677.
18. YEGÜL, 1992: 314.
19. JUAN CRISÓSTOMO, *Laus Maximi*, 51.239 = PG 51, 239.
20. PALADIO, *Dialogus* 9 = PG 47, 30-31; SÓCRATES, *Historia Ecclesiastica* 6.18 = PG 67.
21. SÓCRATES, *Historia Ecclesiastica* 6.22.4 = PG 67.
22. YEGÜL, 1992: 319.
23. GINOUVÈS, 1955: 135; NIELSEN, 1993: 116.
24. JERÓNIMO, *Epistola* 14.10 = Jerónimo I, 82.
25. YEGÜL, 1992: 317; nota 12.
26. YEGÜL, 1992: 315.
27. YEGÜL, 1992: 318.
28. JENSEN, 2011: 162.
29. YEGÜL, 1992: 317; GREGORIO MAGNO, *Registrum Epistolarum* 13.13.
30. BASILIO, *Epistola* 137 = PG 32, 219; GREGORIO NACIANCENO, *Epistola* 125-126 = PG 37, 21.
31. YEGÜL, 1992: 317.
32. JERÓNIMO, *Epistola* 45.4 = Jerónimo I, 316; AGUSTÍN, *Contra Academicos* 2.2.6 = CCSL 29, 21.
33. DUNBABIN, 1989: 7.
34. DUNBABIN, 1989: 12; *Antología Palatina*, 9.
35. DUNBABIN, 1989: 23; Winkler-Horaček, 1998: 261-290.
36. STIRLING, 2014: 104-105; MARTINS DE JESUS, 2014: 1-11.
37. DUNBABIN, 1989: 23-24.
38. SWIFT, 2009: 123-124.
39. WILL, 1983: 348; SWIFT, 2009: 125; fig 3.14.
40. SWIFT, 2009: 16-17.
41. OLSON, 2008: 80.
42. GARCÍA-JURADO, 2011: 184.
43. CLARK, 1994: 105.
44. ROSE, 2008: 41.
45. CIL 6.1754.
46. CLARK, 1994: 105.
47. BARTON, 2002; BONFANTE, 1989: 569.
48. BONFANTE, 1989: 544-545; CLARKE, 2007: 195.
49. NIELSEN, 1993: 141; fig 40.
50. NIELSEN, 1993: 141.
51. CIL 1.235.
52. NIELSEN, 1993: 141.
53. CLARK, 1994: 107.
54. CARANDINI, RICCI, Y DE VOS: 1982, 150-156; fig 73-75.
55. CIL 6.9797; NIELSEN, 2009: col. 548.
56. OLSON, 2008: 53.
57. JACOBELLI, 1995: 44; 48; 85; lám. IV; lám. VII.
58. *Scriptores Historia Augusta, Alexander Severus* 42.1.
59. NIELSEN, 1993: 141; notas 9-10.
60. CIL 5.4500; NIELSEN, 1993: 141-142.
61. D'AMBRA, 2000: 101.
62. D'AMBRA, 2000: 105.
63. D'AMBRA, 2000: 110-111.
64. BENDALA, 2015: 210.

65. NASRALLAH, 2009: 77; nota 70.
66. EWALD, 2011: 264; ZANKER, Y EWALD: 2012.
67. APULEYO, *Metamorphoses* 2.17.
68. D'AMBRA, 2000: 104.
69. CARITÓN DE AFRODISIAS, *Quéreas y Calíroé* 2.2.
70. ELSNER, 2003: 33.
71. BROWN, 1988: 315.
72. SIDONIO APOLINAR, *Epistola* 2.2.6-7
73. STIRLING, 2014: 105.
74. MCLAUGHLIN, 2010: 149-150.
75. OLSON, 2008: 14.
76. SENECA, *De consolazione ad Heluian*, 16.4.
77. OLSON, 2008: 14.
78. *Qur'ān* 24.31.
79. MELCHERT, 2014: 1002.
80. GRABAR, 1955: 251-252.
81. ALMAGRO ET AL., 1975: 57-58.
82. VAN LOHUIZEN-MULDER, 1998: 128.
83. FOWDEN, 2004: 181.
84. FOWDEN, 2004: 238.
85. AFINOGENOV, 1997: 10-18.
86. BOWERSOCK, 1996: 79.
87. RABBAT, 2003: 81.
88. ZAYADINE, 1977: 6.
89. BLÁZQUEZ, 1981: 168-172; JUAN CRISÓSTOMO, *Homiliae In Matthaëum* 7.6 = PG 57.
90. KALAVREZOU, 2014: 515.
91. PALUMBO Y DE PALMA, 2014: 363.
92. FOWDEN, 2004: 231-233.
93. CLARK, 1994: 108.
94. KALAVREZOU, 2014: 518-519.
95. JOHNS, 2003: 11.
96. BAER, 1999: 14; SALZMAN, 2002: 56.
JERÓNIMO, *Epistola* 77.2 = *Jerónimo I*, 720;
Epistola 127.3 = *Jerónimo II*, 630.
97. JERÓNIMO, *Epistola* 107.5 = *Jerónimo II*, 235-236.
98. CLAUDIANO, *Honorio* 6.523-530.
99. ROSE, 2008: 42-43.
100. EVANS GRUBBS, 1995: 82; nota 114;
LECLERCQ, 1932: 1916-1918; WILL, 1983: 345.
101. ELSNER, 2003: 24.
102. ROSE, 2008: 46; nota 76.
103. JUAN CRISÓSTOMO, *Homilia in Matthaëum* 48, 24 = PG 48, 570.
104. LECLERCQ, 1932: 1845.
105. BARBIER, 1962: 14.
106. NIELSEN, 1993: 143; fig. 48.
107. NIELSEN, 1993: 142-143; PETRONIO, *Satiricon* 28, 2-3.
108. AMIANO MARCELINO, *Historiae* 28.4.9.
109. AMIANO MARCELINO, *Historiae* 28.4.6-9.
110. ELSNER, 2003: 26.
111. ROSE, 2008: 42.
112. ROSE, 2008: 42.
113. ELSNER, 2003: 30-31.
114. ROSE, 2008: 46; nota 89.
115. CLAUDIANO, *Epitalamio de Honorio y María* 10.99-109.
116. MUNDELL MANGO, 1994; MRÁV, Y DÁGI, 2014: 2.
117. ROSE, 2008: 43.
118. ELSNER, 2003: 33.
119. NEIRA, 2003: 82.
120. ROSE, 2008: 43; 45.
121. ENNABLI, 1986: 44; pl. IV; pl. XIV
122. ROSE, 2008: 45.
123. ROSE, 2008: 45; nota 73.
124. CARANDINI, RICCI, Y DE VOS, 1982: 331-334; fig. 200; Settis, 1975: 926.
125. GUTMANN, 1988: 25; fig. 2.
126. LEVINE, 2012: 113.
127. GOODENOUGH, 1964: 200-203.
128. SATLOW, 1997: 436; 442.
129. ROSE, 2008: 43.
130. LEVINE, 2012: 416-417.
131. SATLOW, 1997: 434-435.
132. *Deuteronomio* 13:1.
133. MEYERS, Y CHANCEY 2012: 280-281.
134. *Daniel* 13.
135. SMITH, 1993: 3.
136. SMITH, 1993: 17.
137. WATSON, 1981: 287.
138. BOTET, 1895: 86-91; lám. X; SOTOMAYOR, 1975: 41-43; lám. 1, 4, 19 y 20.
139. SOTOMAYOR, 1975: 42.
140. CLARK, 1994: 114.
141. CLARK, 1994: 115-116.
142. ROSE, 2008: 42; nota 20.
143. CLARK, 1994: 117; JERÓNIMO, *Epistola* 22.13 = *Jerónimo I*, 170.
144. CARANDINI, RICCI, Y DE VOS, 1982: 343-356.

