LA IMAGEN DEL CUNNILINGUS EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA (*)

Juan Francisco Martos Montiel

Universidad de Málaga

Las artes plásticas, como es sabido, ofrecen una impresionante documentación sobre el tema del erotismo y la sexualidad en la Grecia y Roma antiguas [1]. Numerosas ánforas, crateras, vasos, relieves, gemas, espejos, pinturas murales, esculturas, etc., nos han conservado un sin fin de figuras y escenas de la vida sexual de los antiguos griegos que constituyen un testimonio de inapreciable valor a la vez que, como reflejo de las costumbres amorosas y sexuales, un importante documento sociológico que ilustra perfectamente el contenido de muchos escritos antiguos sobre la materia y a menudo es incluso mucho más elocuente.

La práctica del sexo oral, aunque rara en comparación con las abundantes representaciones de coito en distintas posturas, en parejas o en grupos, está, sin embargo, bien documentada en el arte erótico de la antigüedad, como podemos comprobar en el completo estudio de Kilmer sobre los vasos de figuras rojas o en los más recientes de Jacobelli o Clarke [2]. No obstante, estos dos últimos autores afirman que las imágenes de sexo oral son más frecuentes en el arte griego que en el romano, una afirmación que sólo se puede sostener si incluimos en el primero las tres o cuatro representaciones existentes interpretadas usualmente como «preparación» a la felación (que podría ser más o menos probable o simplemente implícita, según los casos) [3], otra en la que una mujer, en lo que parece ser una danza erótica, sostiene muy cerca de su boca entreabierta uno de los *ólisboi* que maneja [4], y otra más en la que una hetera se dispone a beber de un recipiente adornado con un gran falo a modo de caño [5], y aun así no hemos encontrado, en un rápido repaso, más que diez ejemplos en piezas romanas por tan sólo doce o trece ejemplos griegos. Sea como sea, lo cierto es que la mayoría de esas imágenes presentan escenas de felación [6], mientras que, al parecer, el cunnilingus [7], extremadamente raro según la mayoría de los estudiosos, apenas tiene testimonios iconográficos. Nuestro propósito en este trabajo será reunir y comentar brevemente esos escasos y dispersos testimonios, algunos ciertamente poco fiables, como veremos, otros diversamente interpretables, otros, en fin, publicados hace bastante tiempo pero aún poco conocidos, o descubiertos recientemente pero publicados y analizados ya con largueza, mas todos, sin duda, importantes para el estudio de la iconografía erótica de la Antigüedad.

Antes de entrar en materia, conviene hacer un repaso, necesariamente breve, a la bibliografía existente sobre esta práctica de sexo oral cuyas representaciones artísticas antiguas nos disponemos a estudiar. Aparte del precedente del capítulo 5 («De cunnilingis») del famoso *Manual de erotología clásica* de Forberg [8], el único artículo científico que conozco dedicado específicamente a esta práctica sexual en la antigüedad es el publicado por Krenkel en 1981 con el significativo título de «Tonguing» [9], a lo largo de cuyas apretadas dieciocho páginas recopila, clasifica y analiza la mayor parte de los testimonios griegos y latinos tocantes al cunnilingus. Para las fuentes griegas,

sobre todo la comedia, es importante consultar también las págs. 51-52 y 185-186 del famoso libro de Henderson, *The Maculate Muse*[10], y especialmente el artículo de Napolitano sobre el personaje aristofanesco de Arifrades (tachado precisamente de *cunnilingus* por el comediógrafo) [11], mientras que, para las fuentes latinas, son igualmente de recomendable lectura las págs. 51-53 («The ontological status of cunnilingus») del inteligente artículo de Parker publicado en el volumen colectivo *Roman Sexualities* [12], así como las págs. 199-203 del reciente libro de Williams titulado *Roman Homosexuality*[13]. No sé de ningún estudio que trate exclusivamente y de manera específica el tema de la representación de esta práctica erótica en el arte antiguo; lo que encontramos, por lo general, son simples menciones o alusiones a alguna que otra imagen en trabajos que tratan el erotismo antiguo desde perspectivas diversas, a veces incluyendo una reproducción de la imagen de que se trate. No obstante, y frente al artículo de Krenkel, que apenas toca las representaciones artísticas, los libros anteriormente citados de Kilmer, Jacobelli y Clarke[14] dedican una atención especial al tema de la representación del cunnilingus en el arte erótico clásico.

Centrándonos ya en nuestro tema, en los propios textos antiguos se encuentran alusiones a cuadros [15] que representaban sexo oral, no sólo felación sino posiblemente también cunnilingus. De Parrasio de Éfeso (*c.* 420-370 a. C.), el más antiguo «pornógrafo» griego conocido, nos dice Plinio que pintó tablillas con temas licenciosos (*libidines*) [16], y Suetonio recuerda una *tabula* suya *in qua Meleagro Atalanta ore morigeratur* [17]. En un artículo de 1978, Hallet propuso plausiblemente [18] que en esta frase de Suetonio podría verse una indicación de que el cuadro de Parrasio representaba una escena de estimulación oral recíproca, en la postura conocida actualmente como «sesenta y nueve» [19]. Hallet remitía a dos pasajes de Ovidio [20] en los que se alude a «an apparently famous "Atalanta" sexual position which requires that the female's genitalia be placed in close proximity to her male partner's mouth, and from which difficulty would arise in performing any sexually satisfying acts save for oral ones; one hence has good cause for thinking this position, and the sexual activity it allows, the same as those represented by Parrhasius» (pág. 198). Sobre una posible representación de este *schêma erotikón* en su variante «atlética» volveremos más adelante.

Aunque la noticia de Suetonio sobre el cuadro de Parrasio no encuentra confirmación directa en ningún otro testimonio antiguo, sabemos por Varrón [21] y Orígenes [22] que en el Heraion de Samos [23] había una pintura que representaba a Hera y Zeus presumiblemente en la misma posición que Atalanta y Meleagro [24] en el cuadro de Parrasio. El estoico Crisipo de Solos habría mencionado varias veces y descrito con amplitud esta pintura, según refiere Diógenes Laercio [25], quien refuta a quienes acusaban al filósofo de haberse inventado una historia tan turpísima, más adecuada para prostitutas que para dioses, un bulo que nadie podría repetir sin emporcarse la boca. Aunque la interpretación alegórica que Crisipo hacía de esta pintura, según la refiere Orígenes, parece apuntar a que se trataba simplemente de *fellatio*, sin embargo la terminología utilizada para describir la actividad sexual de que se trata en ése y en los demás textos citados, que gira toda en torno al tópico del *os impurum* (*arretopoioûsa; aischrotáten, molýnein tò stóma; arretopoieîn, stómati miarôi*).

sólo permite saber que aluden a sexo oral, pero no si se trata de felación o de cunnilingus [26].

La actividad de Parrasio se sitúa a caballo entre los siglos V y IV, precisamente el momento en que la pintura en general, y consiguientemente también la pintura erótico-pornográfica, especialmente la vascular, se cultiva más y mejor entre los artistas y goza de un favor popular cada vez mayor, con una gran libertad en la elección de sus temas y motivos. No obstante, es posible que la pintura samia descrita por Crisipo y citada por diversos autores pertenezca al período primitivo de la pintura samia (siglos VII-VI a. C.), en el que ya hay constancia de representaciones eróticas [27]. En todo caso, ejemplares de pintura erótico-pornográfica debían circular ya con normalidad en la segunda mitad del V a. C., a la vista del conocido pasaje del *Hipólito* de Eurípides en el que el protagonista de esta tragedia, defendiéndose ante su padre de la acusación de haber abusado de su madrastra Fedra, declara que sus únicos conocimientos en el terreno erótico son lo que ha oído decir y lo que ha podido ver en alguna pintura [28].

Como ya dijimos, el primer intento moderno de reunir y analizar con cierta seriedad y rigor los testimonios que sobre la práctica del cunnilingus ofrecen las fuentes antiguas fue el *Manual* de Forberg. Aunque se basa primordialmente en las fuentes literarias, Forberg recurre de vez en cuando a las iconográficas, al menos en la medida en que podía accederse a éstas a comienzos del siglo XIX. En sus capítulos sobre la irrumación y sobre el cunnilingus citaba Forberg, respectivamente, los grabados XXI y XXII de los *Monuments de la vie privée des douze Césars* (Capri, 1780), obra del erudito, arqueólogo y aventurero Pierre François Hughes d'Hancarville (Marsella, 1729-Venecia, 1800) [29], a quien se deben también los *Monuments du culte secret des dames romaines* (Capri, 1784) [30], citados igualmente por Forberg en diversos lugares de su *Manual*. Ambas obras de Hancarville se componen de breves comentarios, con profusión de pasajes más o menos escabrosos de autores antiguos, a sendas colecciones de piedras, amuletos y medallas grabadas con temas eróticos [31]. En España, Joaquín López Barbadillo tradujo y editó ambas obras de Hancarville junto con sus grabados, aunque suprimiendo algunos considerados por él «completamente desprovistos de interés» [32], por lo que los grabados XXI y XXII de los *Monuments de la vie privée* que cita Forberg corresponden en la edición española a los grabados nº 20 y 21, que a continuación reproducimos.

Fig. 1: Camafeo del liberto Terencio: «Tiberio entregándose a prácticas infames con tres hembras perdidas». (Hancarville, *Monuments de la vie privée...*, grabado XXI).

Fig. 2: Medalla: «Tiberio saciando su lascivia de viejo en la virgen Malonia». (Hancarville, *Monuments de la vie privée...*, grabado XXII).

El primero de ellos (fig. 1) presenta a un hombre –el emperador Tiberio, según Hancarville– recostado en una especie de mullido lecho o sofá con respaldo, sobre el cual apoya sus rodillas una mujer entre cuyas piernas tiene el hombre su cabeza; el hombre agarra a la mujer de la cintura con la mano derecha y del arranque del muslo izquierdo con la izquierda, mientras que ésta apoya sus brazos y cabeza en la rodilla derecha del hombre, que tiene éste levantada apoyándose en el hombro de otra mujer que está agachada al lado de una tercera, también agachada, que le realiza una felación. El segundo grabado (fig. 2) presenta al hombre, supuestamente el mismo Tiberio, en cuclillas delante de una mujer –Malonia, según Hancarville– sentada en una silla con respaldo, sobre el cual apoya su brazo izquierdo; tiene la cabeza echada hacia atrás y el brazo derecho sobre la frente; su pierna derecha se apoya en el hombro izquierdo y la espalda del hombre, quien tiene así libre acceso a su vulva, que lame mientras se masturba con la mano izquierda. Ambos grabados, obviamente, están basados en la descripción hecha por Suetonio de las depravadas costumbres sexuales de Tiberio en su retiro de Capri, y en concreto, por lo que respecta al segundo de ellos, en el episodio de los abusos sexuales a los que sometió a la noble Malonia, quien acabó suicidándose (Suetonio, *Tib.* 45).

Pero no parece que Forberg tuviera intención de exhaustividad en sus referencias iconográficas, pues dejó sin citar un par de grabados de los *Monuments...* de Hancarville que tienen una relación directa con el tema que estudiamos aquí. Uno de estos grabados (nuestra fig. 3, correspondiente al grabado XIX de Hancarville, nº 18 en la edición de López Barbadillo) reproduce un camafeo en el que encontramos a Tiberio contemplando precisamente el cuadro de Parrasio del que hablábamos algo más arriba (en una escena de felación, por cierto, no de cunnilingus, como proponía Hallet). El otro (nuestra fig. 4, correspondiente al grabado XXX de Hancarville, nº 29 en la edición de López Barbadillo) presenta un camafeo en el que se reproduce una complicada escena de sexo en grupo cuyo actor principal –el emperador Nerón, según Hancarville– está lamiendo la entrepierna de la mujer que tiene en pie frente a él mientras penetra a la que yace debajo y es penetrado a la vez por otro hombre. Es muy posible que este último grabado se inspire también en la descripción suetoniana del paulatino envilecimiento sexual de Nerón (*Ner.* 29).

Fig. 3: Camafeo de Lisias de Corinto: «Tiberio contemplando el impúdico cuadro griego de Atalanta y Meleagro». (Hancarville, *Monuments de la vie privée...*, grabado XIX).

Fig. 4: Camafeo de Pitodoro de Tralles: «Nerón hundiéndose en un mar de lujuria con tres rameras y dos afeminados». (Hancarville, *Monuments de la vie privée...*, grabado XXX).

Sin embargo, el problema principal que presentan estos grabados –sin contar el hecho de que las imágenes representadas en ellos son totalmente inusitadas– es que en su mayor parte no eran auténticos, sino «producto de la imaginación» de Hancarville, como los calificaba Vorberg citando a su vez a Brunet: «On sait très bien que ces prétendues pierres gravées n'ont jamais existé que dans l'imagination de d'Hancarville, qui ne se fuit nul scrupule d'inventer des sujets libidineux» [33]. A decir verdad, desde hace bastante tiempo los estudiosos barajan la hipótesis de que esos grabados deban mucho al dibujante y escritor francés Dominique Vivant Denont, amigo de Hancarville y a la sazón consejero de la embajada francesa en Nápoles, quien pocos años después de la aparición de ambos *Monuments...* publicaría una serie de dibujos bastante similares [34]. En todo caso, son muy pocas las ilustraciones de Hancarville que pueden considerarse copias de antiguas piezas eróticas: se trata más bien, en su inmensa mayoría, de recreaciones libérrimas de pasajes literarios más o menos escabrosos, principalmente de Suetonio (sobre todo en *Las delicias de los césares*), y, sólo en algunos casos (particularmente en *El culto secreto...*), de frescos y otras piezas eróticas pompeyanas.

Siguiendo un orden temporal, será Vorberg el siguiente autor que reproduzca piezas eróticas antiguas con escenas de cunnilingus. En efecto, en la sección «Gemmen und Pasten» de sus *Antiquitates Eroticae* encontramos un camafeo que contiene una escena singular (nuestra fig. 5, numerada 9 en la obra de Vorberg): una mujer desnuda, de pie ante un altar de Príapo, tiene agachado a sus pies a un fauno que abraza las piernas de la mujer y cuya cabeza está a punto de hundirse entre los muslos de ésta, que tiene las manos sobre la cabeza del fauno, acariciándole el pelo o quizá empujándole para que su caricia sea aún más profunda e íntima. Vorberg, sin embargo, es extremadamente parco en su comentario a esta escena, que ni siquiera describe, limitándose a definirla como «Cunnilingus» y a añadir casi dos páginas de ejemplos de esta práctica en la literatura clásica. Tampoco nos dice nada Vorberg sobre la procedencia y localización de la pieza, de la que sólo podemos saber, según leemos en la introducción, que pertenece a la colección privada «eines bekannten rheinischen Kunstfreundes».

Fig. 5: Gema romana. Colección privada.
(Vorberg, *Antiquitates…*, pág. 90, fig. 9)

Algunos datos más aporta Vorberg respecto a dos piezas, reproducidas en su obra *Die Erotik der Antike in Kleinkunst und Keramik*, en las que también es un fauno el que realiza el cunnilingus. Se trata de dos grupos escultóricos en bronce de época romana, uno (fig. 6) con la mujer –una ninfa, según Vorberg– en posición semisupina, agarrándose la rodilla izquierda con la mano izquierda para mantener las piernas convenientemente separadas y permitir así que la cabeza del sátiro, tumbado boca abajo entre sus piernas, acceda fácilmente a su vulva; el otro grupo (fig. 7), de tamaño más pequeño, presenta una escena ciertamente acrobática: los muslos de la mujer descansan sobre los hombros del fauno o sátiro y su cuerpo está totalmente doblado hacia atrás, con la cabeza colgando, sostenido tan sólo por las manos del fauno, que la agarran por la cintura, mientras ella se agarra a sus brazos para mantener el equilibrio y probablemente también la intensidad del contacto de su vulva con la boca del fauno, que está arrodillado y tiene la cabeza totalmente hundida en su entrepierna. Tras comentar la calidad estética y técnica de ambas esculturas, la notable disposición de las figuras y lo atrevido del tema, Vorberg dice de la primera que se halla en el Museo Nacional de Nápoles y de la segunda, una copia romana de un antiguo original, que se puede encontrar en el mercado de arte.

Fig. 6: Grupo escultórico en bronce, época romana. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale. (Vorberg, *Die Erotik…*, fig. 14).

Fig. 7: Grupo escultórico en bronce, época romana. Mercado de arte. (Vorberg, *Die Erotik…*, fig. 17)

Pero a lo insólito de estas tres piezas y a la vaguedad de los datos aportados por Vorberg se une el hecho de que no las encontramos reproducidas ni mencionadas prácticamente en ningún trabajo moderno [35], cuando al menos la segunda, de hallarse efectivamente en el Museo de Nápoles, debía aparecer recogida en alguno de los muchos catálogos y estudios sobre la colección pornográfica napolitana –el famoso «Gabinete Secreto»– publicados en las últimas décadas. Es muy posible, pues, que estas piezas cuyas reproducciones aporta Vorberg sean, si no puras invenciones como las de Hancarville (que no creo que sea el caso, pues la obra de Vorberg tiene pretensiones científicas de las que carece la del francés) [36], sí falsificaciones, que circularon con profusión durante los siglos XVIII y XIX, especialmente las de piezas eróticas [37].

Hallamos también en Vorberg referencia a una curiosa representación de cunnilingus (fig. 8) conservada en un fragmento de lucerna romana del siglo I d. C. procedente de Éfeso y custodiado en Berlín [38]. Su curiosidad estriba en que se trata de una variante del cunnilingus (dentro de la modalidad del *cunnilinctus iacens*) que se suele llamar modernamente, con extraño latinajo, *cunnilingebatio*: el hombre en posición supina y la mujer sentada sobre la parte superior de su pecho o directamente sobre su cara, de forma

que la vulva quede al alcance de su boca [39]. La representación es verdaderamente realista: nótense la exuberancia de la mujer, con las manos sobre las rodillas como para permitir una mayor abertura de las piernas y su vulva claramente dibujada, así como la gruesa lengua del hombre y sus manos agarrando las piernas de la mujer. La pieza tiene mayores visos de ser auténtica que las anteriormente analizadas, pues Vorberg da de ella procedencia, localización e incluso número de inventario en la Antikensammlung de Berlín (inv. 7597, 46), si bien sólo la hemos encontrado citada dos veces en la bibliografía moderna [40].

Fig. 8: Fragmento de lucerna romana, siglo I d. C. Berlín, Antikensammlung.(Vorberg, pág. 129)

Destacable es también una lámpara romana del siglo I d. C., actualmente en el Museo de Chipre, en Nicosia, que contiene una excepcional escena de «sesenta y nueve» [41] (fig. 9). Dover piensa que se trata simplemente de una escena de felación de una mujer a un hombre, porque «her vulva is hoisted web out of reach of his face» [42]: no creo que esto sea así, si bien la posición de los brazos del hombre, extendidos uno hacia arriba y el otro hacia un lado de la cama por fuera y con las manos abiertas, podría hacer pensar que el hombre está más centrado en disfrutar del placer que le proporciona la mujer que en proporcionárselo a ésta. Vorberg y luego Brendel [43] reproducían una lámpara similar, también de época imperial, hallada en Roma y custodiada actualmente en Múnich (fig. 10). En su breve comentario a la primera de estas piezas, Johns subraya la excepcionalidad, dentro del arte erótico antiguo, de la postura representada en ella y a continuación da como segura la existencia de falsificaciones modernas que mostrarían este tipo de postura, aunque sin aportar más datos [44]. En todo caso, y a pesar de que es ciertamente una postura insólita ésta del 69, la realidad es que contamos al menos con dos piezas catalogadas y citadas, con su procedencia y localización, en diversos autores, lo cual puede ser indicativo de su autenticidad. Además, aunque las piezas en cuestión parecen hechas en serie, no necesariamente deben ser copias modernas: también en la antigüedad había fabricación en serie de objetos de uso cotidiano con escenas eróticas, y uno de los más populares y extendidos de esos objetos fueron sin duda las lámparas, en las que el sexo es uno de los temas más representados [45].

Fig. 9: Lámpara romana de terracota, siglo I d. C. Nicosia, Museo de Chipre. (Johns, pág. 138, fig. 116)

Fig. 10: Lámpara romana de terracota, procedente de Roma, época imperial. Múnich, Antikensammlung. (Vorberg, *Die Erotik...*, fig. 58)

Aunque es cierto que siempre hay que estar alerta en el tema de las falsificaciones de obras de arte antiguas, particularmente cuando se trata de piezas eróticas, a las escenas reflejadas en esas lámparas romanas podemos añadir varias representaciones más de cunnilingus, lo que permite suponer que la representación de esa práctica sexual no sería tan excepcional en el arte erótico de la Antigüedad.

Vamos a empezar por un par de escenas que se han considerado a veces como «preparación» al cunnilingus, o incluso directamente como cunnilingus sin más, aunque ambas interpretaciones, como comprobaremos a continuación, plantean evidentes problemas. Tenemos, en primer lugar, una copa de figuras rojas procedente de Vulci (Etruria, Italia), atribuida por Beazley al pintor de Talía, datada entre finales del siglo VI y principios del V a. C. y custodiada actualmente en Berlín [46]. La decoración exterior de esta copa representa lo que Kurke ha llamado «an orgiastic *komos*», en el que participan nueve mujeres (todas desnudas) y ocho hombres (todos en erección): «The remains of five lampstands indicate that it is evening or night, while the cups and cooling-jars some of the participants still carry suggest the late stages of sympotic celebration. The figures range from a couple engaged in wild dance, to a *hetaira* leading a young man off by his penis, to a bearded man pursuing a running *hetaira* with an

aulos-case suspended from his erect penis, to a couple standing in the far corner copulating» [47]. Una de estas parejas (reproducida en nuestra fig. 11) presenta a un hombre semitumbado en el suelo tocando con su mano derecha el muslo izquierdo o la ingle de su *partenaire*, que está de pie sobre él con las piernas abiertas, probablemente bailando, mientras el hombre trata, según parece, de lamer su entrepierna. Así lo debió entender ya Vorberg, que ilustró con esta escena la página de su *Glossarium eroticum* que contiene la entrada «cunnilingus», y hasta hace bien poco ha sido ésta la interpretación más extendida entre los estudiosos, que suelen definir la escena como una excepcional, si no la única, representación de cunnilingus en el arte griego [48]. No obstante, la escena no es *stricto sensu* de cunnilingus, sino de preparación para un inmediato cunnilingus, como han señalado Kilmer y otros autores, pues el rostro del hombre no está lo suficientemente cerca de la vulva de la mujer como para que pudiera estar realizando esa práctica, aunque «that is without doubt a plausible next step» [49]. Peschel y últimamente Dierichs [50] han insistido en la postura de la figura femenina, que está bailando (como hace también muy probablemente la mujer que tiene a su izquierda) a juzgar por la posición de las piernas, el gesto de brazos y manos y el escorzo del cuello, para afirmar que se trata de algún tipo de danza erótica, que algunas heteras realizarían con especial pericia.

Fig. 11: Copa ática del Pintor de Talía (detalle de la cara B), *c*. 510 a. C. Berlín, Antikensammlung.
(Dierichs, *Griechenland...*, pág. 83, fig. 153a)

Peschel relaciona esta pareja con otra representada en el interior de una copa de figuras rojas procedente de Orvieto (Italia), datada entre 525 y 475 a. C. y atribuida por Beazley a Epicteto [51]. En ella vemos (fig. 12) a una mujer desnuda que está en pie con las piernas abiertas, una de ellas levantada, los brazos separados del cuerpo, uno en dirección opuesta al otro, el derecho casi extendido, y las manos abiertas con los dedos, salvo el pulgar, juntos, mientras que un hombre con barba, que está agachado o sentado entre sus piernas, le toca el muslo izquierdo con sus manos y parece estar mirando a su entrepierna. La similitud con la escena de la copa de Talía recién analizada es notable, especialmente por lo que respecta a la segunda de las figuras femeninas implicadas en ésta, que sin duda está, como la primera, bailando. Con todo, la interpretación de estas imágenes como escenas de danza erótica no impide, obviamente, su consideración, a efectos de tipología de representación sexual, como «cunnilingus inminente», ya sea pensando que esta práctica concreta sería el objetivo final de la danza o, más bien, uno más de los juegos eróticos que ésta posibilitaría.

Fig. 12: Copa de Epicteto, procedente de Orvieto, *c*. 500 a. C. Oxford, Ashmolean Museum. (Peschel, fig. 33)

Más dudas plantea otra imagen que encontramos en la cara B de una *pelyke* ática de comienzos del siglo V a. C. procedente de Tarquinia [52] (fig. 13): un hombre con barba, desnudo y en erección, está sentado frente a una mujer de pie cuyo vestido levanta, dejando a la vista sus piernas y su vientre, que parece mirar con atención acercando su cabeza. La escena, ciertamente excepcional en el ámbito del arte erótico antiguo, fue calificada con dudas por Beazley como «inspection», mientras que Sutton [53] la toma como «preparation for cunnilingus». Kilmer acepta en principio esta última interpretación (aunque matizando que se trata de «a somewhat more remote approach»), pero no comparte la idea de Sutton de que la expresión de la cara de la mujer denote disgusto por esta práctica oral: para Kilmer, se trataría más bien de que el hombre sólo está mirando y la mujer querría que estuviera más activo (y al parecer lo consigue, a juzgar por la imagen de la cara A, que presenta una escena de coito heterosexual *a tergo* –aunque no es seguro que sea la misma pareja– en la que la expresión del rostro de la mujer es más de complacencia). Por nuestra parte, nos inclinamos por la interpretación de Dierichs, quien considera esta imagen como una escena de burdel de carácter satírico: el hombre simplemente estaría comprobando el material antes de usarlo.

Fig. 13: *Pelyke* ática de figuras rojas (cara B), comienzos siglo V a. C. Tarquinia, Museo Statale. (Boardman-La Rocca, pág. 107)

Posiblemente el primer testimonio cierto de representación de cunnilingus como tal, no de «preparación» para un cunnilingus más o menos probable, sea el que ofrece una copa de figuras negras datada en torno al 560 a. C. y conservada actualmente en Florencia [54] (fig. 14.1). En ella el pintor ha representado, bajo varias escenas bélicas, una serie de parejas heterosexuales dedicadas a diversas actividades sexuales, algunas ciertamente acrobáticas [55]. La pareja que aquí nos interesa es una de la cara A (fig. 14.2) en la que el hombre está de pie, con las rodillas semiflexionadas y las manos rodeando las caderas de la mujer, mientras que ésta tiene la cabeza y las manos apoyadas en el suelo y las piernas sobre los hombros del hombre, que tiene así frente a

su cara la entrepierna de la mujer. Kilmer sugiere que la intención del hombre, cuyo pene erecto roza el abdomen de la mujer, sería «to lower her on to his penis, rather than to stay in this position and continue the entertainment that way» [56]. Aunque Kilmer admite finalmente que la continuación de la escena quedaría a la imaginación del espectador, no estamos no acuerdo con esta interpretación suya, pues es normal que durante una relación sexual el hombre se encuentre en erección, aunque no esté penetrando o vaya a penetrar de manera inmediata; además, las indicaciones de Kilmer parecen convenir más a la pareja representada a la derecha, que se trata prácticamente de la misma postura pero con el hombre echado un poco más hacia atrás y la mujer apoyada en la *partenaire* femenina de la pareja siguiente: quizá esta otra pareja podría interpretarse también como cunnilingus, aunque sería «reciente» más que «inminente». Es posible, en fin, que la «postura de Atalanta» a la que se refiere Ovidio en un par de ocasiones y que Hallet relacionó, como vimos, con un «cunnilingus atlético» fuera muy parecida a la postura representada en esta escena.

Fig. 14.1: Copa de figuras negras (cara A), *c.* 560 a. C. Florencia, Museo Archeologico Nazionale. (Vorberg, pág. 583)

Fig. 14.2: Copa de figuras negras (detalle de la cara A). Florencia, Museo Archeologico Nazionale. (Koch-Harnack, pág. 204)

Por último, contamos también con el testimonio de dos pinturas murales sacadas a la luz hace relativamente poco en las Termas Suburbanas de Pompeya, dentro de un

interesantísimo conjunto pictórico erótico, realizado probablemente en época neroniana y retocado luego en época vespasiana, que adornaba el vestuario (*apodyterion*) de estos baños [57]. Había allí, en la parte alta de las paredes del vestuario, a la vista de los hombres y mujeres que diariamente lo utilizaban, una serie de escenas sexuales explícitas, numeradas del I al XVI, aunque sólo se nos han conservado las ocho primeras, aparentemente en orden creciente de clímax [58]. No vamos a entrar aquí en la discusión sobre la función de estas pinturas, un tema que ha dado mucho que hablar en los últimos años [59], sino que nos centraremos, obviamente, en la descripción y análisis de las escenas que nos interesan.

Una de estas pinturas, la conocida como Escena IV (nuestra fig. 15) [60], presenta una escena de cunnilingus heterosexual en la que destaca la mujer desnuda, echada en una *kline* con las piernas abiertas, el pubis depilado y adornos en distintas partes del cuerpo (cabeza, brazos, muñecas, tobillos y una doble cadena que le cruza el pecho), frente al personaje masculino, totalmente vestido, que está agachado a sus pies practicándole el cunnilingus y cuyas dimensiones son evidentemente desproporcionadas con respecto a su *partenaire*. Jacobelli, quien sugirió la interpretación del conjunto pictórico de las termas en clave irónico-caricaturesca, apunta que esta escena podría interpretarse como una representación paródica de la iniciación sexual de un muchacho [61]. Sin embargo, puesto que entre los romanos la práctica del cunnilingus era particularmente degradante para un hombre, como atestiguan las numerosas referencias literarias y epigráficas a esta práctica, normalmente de carácter injurioso [62], y puesto que existen diversos graffiti pompeyanos referentes a prostitutos que ofrecen este servicio sexual a mujeres por un módico precio [63], creemos que la intención del artista en esta pintura sería, más bien, dar testimonio de un servicio sexual que en la realidad era fácilmente obtenible, a la vez que reflejar la condición servil y degradada del prostituto que realiza el cunnilingus [64].

Otra de estas pinturas, la conocida como Escena VII (nuestra fig. 16) [65], constituye un *unicum* en el arte erótico grecolatino, tanto en general, por reunir una serie de prácticas sexuales consideradas «impuras», como el coito homosexual y el sexo oral en sus dos modalidades, felación y cunnilingus, como en particular, por lo que se refiere a esta última práctica, porque se representa un cunnilingus entre mujeres, lo que no tiene paralelos en la iconografía erótica antigua. En efecto, aunque el estado de conservación del fresco no es muy bueno, en él puede identificarse aún un grupo erótico formado por cuatro personas desnudas, dos hombres y dos mujeres. El interés de la escena estriba para nosotros en que una de las mujeres, mientras practica la felación a uno de los hombres (que está siendo penetrado por el otro), está siendo a su vez estimulada oralmente por la otra mujer, que se encuentra arrodillada en el suelo a los pies del lecho: se trata, por tanto, de un cunnilingus lésbico, y es, como decimos, la única representación de esta práctica que, hasta el momento, nos ha legado la Antigüedad [66]. Clarke afirma que los romanos que contemplaran esta escena pensarían que la mujer que está haciendo el cunnilingus es una prostituta o bien una tríbada, al estilo de las que describe Marcial [67], y sugiere la posibilidad de que, al igual que había prostitutos que podían ser contratados por mujeres para hacer el cunnilingus, algunas mujeres prefirieran contratar para este cometido los servicios de prostitutas, que obviamente harían aquello para lo que se les pagara [68].

Fig. 15: Pintura mural (Escena IV), *c*. 60/70 d. C. Termas Suburbanas de Pompeya. (Jacobelli, tav. V)

Fig. 16: Pintura mural (Escena VII), *c*. 60/70 d. C. Termas Suburbanas de Pompeya. (Jacobelli, tav. VIII)

NOTAS:

[*] El autor se hace único responsable de los posibles problemas de copyright derivados del uso de algunas de las imágenes aquí incluidas.

[1] Aparte de los pioneros trabajos de Gaston Vorberg, *Museum eroticum Neapolitanum*, Stuttgart, 1910, *Antiquitates eroticae*, Múnich, 1911, *Die Erotik der Antike in Kleinkunst und Keramik*, Múnich, 1921 (reunidos en el volumen *Luxu et Voluptate*, editado por R. Wunderer, Schiden, 1966) y *Glossarium eroticum*, Stuttgart, 1932 (reimpr. Roma-Hanau, 1965) y de los libros de Kenneth J. Dover, *Greek Homosexuality*, Cambridge, Mass., 1989[2] (1ª ed. Londres, 1978), Eva C. Keuls, *The Reign of the Phallus*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, 1993[2] (1ª ed. Nueva York, 1985), Ingeborg Peschel, *Die Hetäre bei Symposion und Komos in der Attisch-rotfigurigen Vasenmalerei des 6.-4. Jahrh. v. Chr.*, Frankfurt, 1987, y Daniel H. Garrison, *Sexual Culture in Ancient Greece*, Norman, 2000, que contienen numerosas reproducciones artísticas de tema erótico, existe un buen número de estudios y recopilaciones de arte erótica antigua que ofrecen una buena visión general; entre ellas podemos citar a Jean Marcadé, *Roma Amor. Essay on Erotic Elements in Etruscan and Roman Art*, Ginebra, 1961, y *Eros Kalos. Essays on Erotic Elements in Greek Art*, Ginebra, 1965; John Boardman & Eugenio La Rocca, *Eros en Grecia*, Barcelona, 1975; Antonia Mulas, *Eros in Antiquity*, Nueva York, 1978; David Mountfield, *Greek and Roman Erotic*, Nueva York, 1982; Catherine Johns, *Sex or Symbol. Erotic Images of Greece and Rome*, Londres, 1999[2] (1ª ed. Austin, 1982); R. Misdrachi-Capon, *Eros Grec. Amour des dieux et des hommes*, París, 1989; Martin F. Kilmer, *Greek Erotica on Attic Red-Figure Vases*, Londres, 1993; Angelika Dierichs, *Erotik in der Kunst Griechenlands*, Mainz, 1993, y *Erotik in der Römischen Kunst*, Mainz, 1997; John R. Clarke, *Looking at lovemaking. Constructions of sexuality in Roman art (100 BC-AD 250)*, Berkeley, 1998. Es obligado citar aquí también el ya clásico ensayo de Otto J. Brendel, "The Scope and Temperament of Erotic Art in the Greco-Roman World", en T. Bowie & C. V. Christenson (eds.), *Studies in Erotic Art*, Nueva York, 1970, págs. 3-108, que, además de recopilar y comentar con acierto bastante material, supuso una importante contribución al estudio global de la iconografía erótica clásica. Mención aparte merece la *Erotica Pompeiana*, recientemente enriquecida con nuevos y valiosos testimonios, como veremos, publicados por Luciana Jacobelli, *Le pitture erotiche delle Terme Suburbane di Pompei*, Roma, 1995; aparte de la recopilación, todavía útil, de Michael Grant, *Eros a Pompei. Il gabinetto segreto del Museo di Napoli*, Milán, 1974 (trad. ingl., *Erotic Art in Pompeii. The Secret Collection of the National Museum of Naples*, Londres, 1975, reeditada en Nueva York, 1982, con un título algo diferente: *Eros in Pompeii: The Secret Rooms of the National Museum of Naples*; hay trad. esp., Madrid, 1976) y del librito de Stefano De Caro (cur.), *Il gabinetto segreto del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Nápoles, 2000, dedicados básicamente al famoso Gabinete Secreto, merecen citarse en este apartado los recientes libros de Eva Cantarella, *Pompei: i volti dell'amore*, Milán, 1998 (con contribuciones de L. Jacobelli) y de Antonio Varone, *L'erotismo a Pompei*, Roma, 2000, lujosamente editados por Mondadori y L'Erma, respectivamente, que aprovechan la rica documentación arqueológica y epigráfica que nos brinda la ciudad vesubiana, apoyada con citas de autores latinos más o menos contemporáneos, para ofrecernos una valiosa lectura de las modalidades de representación del erotismo romano, tanto en la esfera pública como en la privada, que nos lleva desde el análisis de las manifestaciones eróticas hasta el establecimiento de un completo cuadro cultural y espiritual de la época (lo que no impide que discrepemos de algunas de sus interpretaciones, como luego se verá).

[2] Cf. Kilmer, págs. 70-72; Jacobelli, pág. 44; Clarke, págs. 219-220.

[3] Cf. Kilmer, págs. 71-72.

[4] Kilmer, fig. R212 (= *ARV*[2] 125, 15), comentada en págs. 100 y 148; cf. Peschel, pág. 115, y Dierichs, *Griechenland...*, págs. 100-102. Quizá podría también interpretarse en este sentido la fig. R141.3, A de Kilmer: la mujer de la izquierda parece mirar atentamente un largo *ólisbos* que sostiene con ambas manos y cuyo glande apunta hacia su boca; con todo, esta pieza, de evidente interés para un aspecto tan importante, dentro del estudio del erotismo antiguo, como el de la homosexualidad femenina, plantea sin embargo graves problemas de

autenticidad: vid. Juan Francisco Martos Montiel, «Homosexualidad femenina en Grecia y Roma», *Orientaciones*, 2 (2000) 37-54, en concreto págs. 47-48.

[5] Kilmer, fig. R593 (no comentada; = *ARV*^{2} 450, 22); cf. Peschel, págs. 171 s., y Dierichs, *Griechenland...*, pág. 61.

[6] Por parte de una mujer, casi nunca de un hombre: cf. Kilmer, pág. 70; aparte de R226 (=*ARV*^{2} 1700: uno de los sátiros representados hace una felación a otro), tengo serias dudas sobre si el personaje que practica la felación en la pareja formada por las fig. (1) y (2) de R156 (=*ARV*^{2} 86) es una mujer, como piensa Kilmer «almost certainly», o más bien un «jeune homme» como sugirió ya H. Giroux, *Corpus vasorum antiquorum. France 28, Louvre 19*, París, 1977, pág. 45, en una interpretación rechazada vigorosamente por Peschel, pág. 62, n. 143, con argumentos, sin embargo, no del todo convincentes, a juzgar por el tipo de peinado del personaje en cuestión (más parecido al de los hombres que al de las mujeres representadas en la copa), la ausencia de pechos (cuando en las otras mujeres se pintan con claridad, incluido el pezón) y el tipo de penetración a que se ve sometido (verosímilmente anal).

[7] El término ha sido aceptado recientemente por la Real Academia Española e incluido en la última edición de su *Diccionario*. Curiosamente, el término latino original, *cunnilingus*, designa desde sus primeras apariciones el agente (*is qui cunnum lingit*) y no la acción (*cunnum lingere*), mientras que en español (y también en las principales lenguas europeas) tiene siempre el sentido de la acción, no del agente. Véase al respecto Juan Francisco Martos Montiel – Mª Cruz Salcedo Parrondo, «Sobre el cunnilingus en la Antigüedad clásica según F.-K. Forberg: anticipo de una edición española del *Manual de erotología clásica (De figuris Veneris)*», *Myrtia*, 17 (2002) [en prensa].

[8] Publicado, según es sabido, como apéndice (con el título de *Apophoreta*) a su edición del *Hermaphroditus* de Antonio Beccadelli, el Panormita: *Antonii Panormitae Hermaphroditus. Primus in Germania edidit et apophoreta adjiecit* F.-K. Forberg(ius), Coburgo, 1824. La primera traducción de esta obra a una lengua moderna fue francesa (París, 1882), de la que tomó el nombre de *Manuel d'érotologie classique* con que se la conoce actualmente; siguieron pronto la inglesa (Manchester, 1884) y la alemana (Leipzig, 1908), y se han sucedido hasta hoy mismo las reediciones y reimpresiones. Remitimos al lector a nuestro trabajo citado en la nota anterior, en el que, junto a una breve presentación del autor y la obra, podrá encontrar también una edición crítica con amplio comentario del cap. 5 del *Manual*, que es precisamente el que aquí nos interesa.

[9] Werner A. Krenkel, «Tonguing», *WZRostock*, 30.5 (1981) 37-54.

[10] J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, Londres, 1991^2 (1ª ed. 1975); creo, sin embargo, que este autor se equivoca al sostener que «the private practice of cunnilingus was not considered irregular» (p. 52).

[11] M. Napolitano, «*Ariphrádes ponerós*: una riconsiderazione (Ar. *Eq.* 1274-1289)», *QUCC*, 48 (1994) 67-92. Puede encontrarse también información complementaria sobre sexo oral en general y algunos datos de interés sobre el cunnilingus en el documentado artículo de H. D. Jocelyn, «A Greek indecency and its students: LAIKAZEIN», *PCPhS*, 206 (1980) 12-66.

[12] Holt N. Parker, «The Teratogenic Grid», en J. pág. Hallet & M. B. Skinner (eds.), *Roman Sexualities*, Princeton, 1997, págs. 47-65.

[13] Craig A. Williams, *Roman Homosexuality. Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity*, Nueva York-Oxford, 1999. Aunque centradas en el material epigráfico pompeyano, merecen citarse también, siquiera sea en nota, las págs. 78-81 del libro de A. Varone, *Erotica Pompeiana. Iscrizioni d'amore sui muri di Pompei*, Roma, 1994.

[14] Cf. Kilmer, págs. 29, 70-71 y 144; Jacobelli, págs. 44-47, 54-57 y 77-78; Clarke, págs. 223-227 y 235-237.

[15] En general, para los precedentes antiguos de representaciones erótico-pornográficas véase el artículo de Francesco De Martino, «Per una storia del 'genere' pornografico», en O. Pecere – A. Stramaglia (cur.), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*, Bari, 1996, págs. 293-341, en concreto la sección «Arte pornografica», págs. 299-304.

[16] Plinio, *Nat. Hist.*, XXXV 72: *Pinxit et minoribus tabellis libidines, eo genere petulantis ioci se reficiens*.

[17] Suetonio, *Tib*. 44, 2: 2 *quare Parrasi quoque tabulam, in qua Meleagro Atalanta ore morigeratur, legatam sibi sub condicione, ut si argumento offenderetur decies pro ea sestertium acciperet, non modo praetulit, sed et in cubiculo dedicauit*.

[18] Judith pág. Hallet, «*Morigerari*: Suetonius, *Tiberius* 44», *AC*, 47 (1978) 196-200. Su propuesta ha sido bien aceptada entre los estudiosos: cf. M. Myerowitz, «The Domestication of Desire: Ovid's *Parva Tabella* and the Theater of Love», en A. Richlin (ed.), *Pornography and Representation in Greece & Rome*, Nueva York-Oxford, 1992, págs. 131-157, en pág. 137, n. 6; Jacobelli, pág. 45, n. 52; Clarke, pág. 224, n. 63.

[19] Como anota Werner A. Krenkel, «Fellatio and irrumatio», *WZRostock*, 29.5 (1980) 77-88, en pág. 84, resulta curioso que a esta postura en la que la mujer realiza una felación y el hombre un cunnilingus se le dé en el *Kama Sutra* indio el nombre de «coito del cuervo», pues el cuervo tenía entre los romanos una relación no pequeña con el sexo oral, según comprobamos en Marcial, XIV 74 (*Corve salutator, quare fellator haberis? / In caput intravit mentula nulla tuum*), quien alude a la creencia de que los cuervos se apareaban uniendo los picos, como pensaba ya Plinio, *Nat. Hist.*, X 32, y recogerá luego un escolio a Juvenal, II 63 (*dicunt coire corvos per os et sic parere*).

[20] Ovidio, *Ars am.*, 3, 775 (*Milanion umeris Atalantes crura ferebat*), y *Am.*, III 2, 29-30 (*Talia Milanion Atalantes crura fugacis / optavit manibus sustinuisse suis*).

[21] En Lactancio, *Inst.*, I 17, 8: *insulam Samum scribit Varro prius Partheniam nominatam, quod ibi Iuno adoleuerit ibi que etiam Ioui nupserit itaque nobilissimum et antiquissimum templum eius est Sami et simulacrum in habitu nubentis figuratum et sacra eius anniuersaria nuptiarum ritu celebrantur*.

[22]

ORÍGENES, *Cels.* 4, 48 (= *SVF*, 2, 1074): Ὅπου γε ὁ Σολεὺς Χρύσιππος, ὁ τὴν Στοὰν τῶν φιλοσόφ
πολλοῖς συγγράμμασι συνετοῖς κεκοσμηκέναι νομιζόμενος, παρερμηνεύει γραφὴν τὴν ἐν Σάμῳ, ἐ
ἀρρητοποιοῦσα ἡ Ἥρα τὸν Δία ἐγέγραπτο. Λέγει γὰρ ἐν τοῖς ἑαυτοῦ συγγράμμασιν ὁ σεμνὸς φι
σοφος ὅτι τοὺς σπερματικοὺς λόγους τοῦ θεοῦ ἡ ὕλη παραδεξαμένη ἔχει ἐν ἑαυτῇ εἰς κατακόσμη
τῶν ὅλων. Ὕλη γὰρ ἡ ἐν τῇ κατὰ τὴν Σάμον γραφῇ ἡ Ἥρα καὶ ὁ θεὸς ὁ Ζεύς.

[23] Puede que fuera en Argos, no en Samos, o quizá hubiera representaciones similares en ambos lugares, como sugiere De Martino, pág. 302, n. 26, aunque la cita en que se apoya («Clem. Alex. *hom*. 5, 18») es a todas luces errónea y, por más que hemos buscado en todas y cada una de las obras conservadas de Clemente de Alejandría, no hemos podido averiguar a qué pasaje se refiere.

[24] Como reconoce Hallet, págs. 198-199, es muy posible que Suetonio equivocara el nombre del amante de Atalanta en el cuadro de Parrasio confundiendo Meleagro con Milanión, pues la pareja habitual de Atalanta en la mitología no es Meleagro, el matador del jabalí de Calidón, sino Milanión (o Hipómenes, según otras versiones), quien consiguió tomarla como esposa tras salir vivo en el desafío de la carrera mediante el ardid de las manzanas de oro, y así lo confirma la pintura vascular al menos desde el siglo VI a. C. (por ejemplo en el famoso vaso François). Para la relación de la figura de Atalanta con la pintura erótico-pornográfica, remitimos al artículo «Parrhasios» de M. Cagiano de Azevedo en la *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. X, Venecia-Roma, 1972 («Atalanta es frecuente heroína de escenas lascivas»: pág. 478; cf. *Enciclopedia dell'Arte Antica*, vol. V, Roma, 1963, pág. 964, s. v. «Parrasio»: «Atalanta es recordada también a veces como heroína de *libidines* de otros pintores»), y especialmente a J. Boardman, «Atalante», en el *LIMC*, II 1, págs. 940-950, que comenta diversas representaciones de la heroína con claras connotaciones eróticas.

[25]

DIÓGENES LAERCIO, VII 187-188: Εἰσὶ δὲ οἳ κατατρέχουσι τοῦ Χρυσίππου ὡς πολλὰ αἰσ
ἀρρήτως ἀναγεγραφότος, ἐν μὲν γὰρ τῷ Περὶ τῶν ἀρχαίων φυσιολόγων συγγράμματι αἰ
περὶ τὴν Ἥραν καὶ τὸν Δία ἀναπλάττει, λέγων κατὰ τοὺς ἑξακοσίους στίχους ἃ μηδεὶς
μολύνειν τὸ στόμα εἴποι ἄν. αἰσχροτάτην γάρ, φασί, ταύτην ἀναπλάττει ἱστορίαν, εἰ καὶ ἐ
φυσικήν, χαμαιτύπαις μᾶλλον πρέπουσαν ἢ θεοῖς, ἔτι τε καὶ παρὰ τοῖς περὶ πινάκων γράψ
κατακεχωρισμένην· μήτε γὰρ παρὰ Πολέμωνι μήτε παρ' Ὑψικράτει, ἀλλὰ μηδὲ παρ'
εἶναι, ὑπ' αὐτοῦ δὲ πεπλάσθαι. Cf. también TEÓFILO DE ANTIOQUÍA, *Autol.*, 3, 3 (τήν τε Ἥ
ἀδελφὴν αὐτοῦ μὴ μόνον τὸν Δία γαμεῖν, ἀλλὰ καὶ διὰ στόματος ἀνάγνου ἀρρητοποιεῖν) y
σιππος δέ, ὁ πολλὰ φλυαρήσας, πῶς οὐχὶ εὑρίσκεται σημαίνων τὴν Ἥραν στόμ
συγγίνεσθαι τῷ Διΐ;).

[26] Cf. J.-M. Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*, Bruselas, 1982, pág. 259, n. 104; no veo razones para el rechazo de este argumento por parte de Clarke, pág. 224, n. 63. Sobre la terminología grecolatina más comúnmente utilizada para referirse a las prácticas de sexo oral, vid. Krenkel, «Tonguing»..., pág. 37, y «Fellatio...», págs. 77 y siguientes.

EURÍPIDES, *Hipp.*, 1002-1006: ἐνὸς δ' ἄθικτος, ᾧ με νῦν ἔχειν δυκεῖς· / λέχους γὰρ ἐς τὸ
ἁγνὸν δέμας. / οὐκ οἶδα πρᾶξιν τήνδε πλὴν λόγῳ κλύων / γραφῇ τε λεύσσων· οὐδὲ ταῦτα
πεῖν / πρόθυμός εἰμι, παρθένον ψυχὴν ἔχων.

[27] Cf. De Martino, pág. 302, n. 26.

[28]

[29] Sobre la vida y obra de este curioso personaje resulta imprescindible el artículo de Francis Haskell, «D'Hancarville: an adventurer and art historian in eighteenth century Europe», en E. Chaney – N. Ritchie (eds.), *Oxford, China and Italy: writings in honour of Sir Harold Acton*, Florencia, 1984, págs. 177-191.

[30] En realidad, ambas obras fueron publicadas en la ciudad francesa de Nancy y su editor fue Leclerc, aunque en el pie de imprenta de ambas reza «à Caprées, chez Sabellius», en clara alusión al lascivo retiro del emperador Tiberio en la isla de Capri y al *Sabellus* autor de versos obscenos de Marcial, XII 43: cf. Giancarlo Carabelli, *In the image of Priapus*, Londres, 1996, págs. 34 y 84 («Capri, the scene of Tiberius' orgies, was one of the mythological places in the geography of libertine neo-classicism»), y Whitney Davis, «Homoerotic Art Collection from 1750 to 1920», *Art History*, 24 (2001) 247-277, en pág. 275, n. 49.

[31] Cf. Carabelli, pág. 34, y Davis, págs. 249 s. y 259 ss.

[32] Nota preliminar, pág. 10, de *Las delicias de los Césares / Famosa colección erótica de monumentos de la vida privada de los primeros emperadores romanos, sacadas de una serie de piedras y medallas grabadas en su tiempo con la representación al desnudo de sus amores, sus orgías y sus aberraciones / La publicó por vez primera en el siglo XVIII con una encantadora explicación el Señor de Hancarville y hoy reproduce las célebres láminas y traduce el texto Joaquín López Barbadillo, que imprime este libro a su costa*, Madrid, 1919. Pocos años más tarde apareció *El culto secreto de las matronas romanas / Famosa colección erótica sacada de una serie de piedras y medallas grabadas en su mayoría en la época de Augusto y Tiberio / Obra que sirve de continuación a* Las delicias de los césares */ La publicó por vez primera en el siglo XVIII con una detallada explicación de los libidinosos temas gráficos etc...*, Madrid, 1923, de la que también se había eliminado el mismo número de láminas (10) por idéntica razón. Sobre las interesantes y pulcras ediciones eróticas de López Barbadillo, puede verse el librito de José Blas Vega, *Un capítulo de la literatura secreta en España: La Biblioteca de López Barbadillo y sus amigos*, Madrid, 1979.

[33] G. Brunet, *Les Priapeia*, Bruselas, 1866, pág. 41 (citado por Vorberg, *Antiquitates*..., pág. 2). Cf. Davis, págs. 259-263.

[34] Así lo admiten Carabelli, págs. 34 ss., y De Caro, págs. 9 s.; Davis, pág. 261, señala, en cambio, que la hipótesis no está confirmada.

[35] Tan sólo Jacobelli, pág. 46, n. 54, menciona de pasada la gema romana que constituye nuestra fig. 5.

[36] Me refiero, por supuesto, no a sus más conocidos estudios sobre el arte antiguo, sino a sus *Monuments*..., que podemos considerar como *obra menor*: véase al respecto lo que escribe Carabelli, pág. 34: «As a by-product of his iconographic research for the *Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities*, d'Hancarville, always short of money, wrote a few books for the clandestine arm of the neoclassical publishing market».

[37] En general, sobre la falsificación de antigüedades clásicas en los siglos XVIII y XIX puede verse con provecho el libro de M. Jones (ed.), *Why fakes matter: essays on problems of authenticity*, Londres, 1992.

[38] Vorberg, *Glossarium*..., pág. 129.

[39] El término *cunnilingebatio* lo recoge, por ejemplo, el muy completo léxico sexual «ABC des Sex» (http://www.sexlexikon.com/); puede verse también la curiosa dirección de internet siguiente: http://home.a-e-c.org/facesitsmelly/info.htm, que informa sobre las distintas posibilidades de esta variante.

[40] Jacobelli, pág. 46, n. 54, y Napolitano, pág. 80, n. 46; este último autor señala que el fragmento no fue catalogado por G. Heres, *Die punischen und griechischen Tonlampen der staatlichen Museen zu Berlin*, Berlín-Ámsterdam, 1969, debido a «il suo carattere 'figurativo'».

[41] Johns, pág. 138, fig. 116; Dierichs, *Römischen…*, pág. 84, fig. 88; Clarke, pág. 225, fig. 93. La imagen la reproducía ya Marcadé, *Eros*..., pág. 59, aunque la localizaba en el museo de Heraclion, en Creta.

[42] Dover, pág. 102, n. 82.

[43] Vorberg, *Die Erotik*..., fig. 58; Brendel, fig. 44. Aparentemente la misma lámpara aparece reproducida también en Vorberg, *Glossarium*..., pág. 185, aunque se indica que pertenece a una colección privada.

[44] Johns, pág. 141: «Cunnilingus is extremely rare; literary evidence suggests that the Greeks, at any rate, regarded it with revulsion. There is a Roman lamp type [nuestra figura 9] which seems to depict a *soixante-neuf* pose, but it is exceptional. Forgers of ancient lamps in the eighteenth and nineteenth centuries attempted to fill this gap by providing more such scenes, and have therefore clouded the issue somewhat»

[45] Cf. Clarke, págs. 251 ss.

[46] Antikensammlung 3251 = *ARV*^{2} 113, 7.

[47] Leslie Kurke, «Inventing the *hetaira*: sex, politics, and discursive conflict in archaic Greece», *ClAnt*, 16 (1997) 106-150, en pág. 133. Que las mujeres participantes en esta escena son heteras viene confirmado por los nombres grabados al lado de algunas de ellas: *Aphros*, *Korone*, *Talía* (que da nombre al pintor de esta copa), *Smikra*: cf. Peschel, págs. 74-79 y 183 s.

[48] Vorberg, *Glossarium...*, pág. 128. Del mismo modo han interpretado la escena, entre otros, Brendel, pág. 23, fig. 13: «… cunnilingus (man to woman, which is rare en Greek art)»; Krenkel, «Tonguing»…, pág. 45: «The couple … practices cunnilingus», y pág. 46: «Beginning of cunnilingus, rarely depicted on Greek vases»; recientemente Andrew Stewart, *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece*, Cambridge, 1997, pág. 165, fig. 106: «the only extant hint of cunnilingus in Attic vasepainting». Por contra, Dover, págs. 101-102, rechaza esta interpretación porque, según él, «a naked woman cavorting over a collapsin youth so that his face is within a few inches of her vulva, hardly qualifies as cunnilinctus». Vid. Kurke, pág. 134, n. 84.

[49] Kilmer, pág. 71; véanse también Krenkel, «Tonguing»..., pág. 46 («Beginning of cunnilingus»), y Kurke, pág. 134 («a young man … seems to be about to initiate cunnilingus»).

[50] Peschel, pág. 53; Dierichs, *Griechenland…*, pág. 82.

[51] Oxford, Ashmolean Museum 1966.446 = *ARV*^{2} 76, 70. Cf. Peschel, págs. 58 s., fig. 33; la similitud entre ambas escenas había sido ya señalada por Wilhelm Kraiker, «Epiktetos», *JdaI*, 44 (1929) 141-197, en pág. 191.

[52] *ARV*^{2} 224. Cf. Boardman-La Rocca, págs. 106-109; Kilmer, págs. 71 y 143 s., fig. R361; Dierichs, pág. 86, fig. 156.

[53] R. F. Sutton, *The interaction between men and women portrayed in Attic red-figure pottery*, diss. UNC, Chapel Hill, 1981, pág. 120.

[54] Museo Archeologico Nazionale, V 34. La pieza se encuentra reproducida en Vorberg, págs. 582-585, y, con mayor claridad y nitidez, en Gundel Koch-Harnack, *Knabenliebe und Tiergeschenke. Ihre Bedeutung in päderastischen Erziehungsystem Athens*, Berlín, 1983, págs. 202-205, figs. 100-101.

[55] La oposición buscada por el pintor de esta copa entre las escenas de lucha y las de sexo se explica, según Koch-Harnack, págs. 206 s., porque ambas son actividades en las que se manifiesta la virilidad.

[56] Kilmer, pág. 71, n. 14.

[57] Aunque la existencia de las termas se conocía ya desde 1959, su riquísima iconografía erótica no fue descubierta hasta 1985, cuando empezaron a realizarse excavaciones sistemáticas cuyos resultados se publicaron a mediados de los noventa; las termas se abrieron al público en noviembre de 2001. En general sobre estas pinturas, aparte del fundamental trabajo de Jacobelli y del análisis en profundidad, con nuevas propuestas de interpretación, de Clarke, págs. 212-240, pueden verse con provecho Dierichs, *Römischen...*, págs. 78-80, Varone, *Erotismo...*, págs. 28-39, y pág. G. Guzzo – V. Scarano, *Veneris figurae. Immagini di prostituzione e sfruttamento a Pompei*, Nápoles, 2000, págs. 17-25.

[58] Las escenas I y II presentan una relación heterosexual (una con la postura conocida como *Venus pendula* y otra de coito *a tergo*), las dos siguientes, sexo oral (una de felación y otra de cunnilingus), y las escenas VI y VII, sexo en grupo (dos hombres y una mujer en una, y dos hombres y dos mujeres en otra). Aparte del deteriorado estado de conservación de varias de estas escenas, las más problemáticas son sin duda la escena V, en la que es imposible saber a ciencia cierta si la pareja que copula es de mujeres (como defiende Clarke, pág. 227) o de hombre y mujer, y la escena VIII, que cierra la serie con la representación de un hombre desnudo, de testículos descomunales, que lee despreocupadamente un libro.

[59] Los estudiosos destacan el valor extraordinario de las pinturas, pero discrepan sobre la función (lúdica o lúbrica) que desempeñaban. Algunos expertos, entre ellos la propia descubridora de las pinturas, Luciana Jacobelli, rechazan que los baños fueran un prostíbulo y que las imágenes, por tanto, tuvieran una función de estímulo sexual o simplemente de muestrario de los servicios que se ofrecían en el interior de las piscinas, y defienden en cambio la idea de que las pinturas tenían un sentido lúdico y decorativo, y que las termas no ofrecían servicios sexuales, basándose, entre otros argumentos, en que no hay en ellas rastro alguno de *cubicula*, las pequeñas habitaciones usadas habitualmente por las prostitutas para recibir a sus clientes. Según esta visión, las termas serían un lugar honesto y ajeno a la prostitución, y los dibujos, situados sobre los cajones de madera donde se dejaban las ropas, servirían simplemente de recordatorio, y en todo caso subrayarían el gusto romano por las bromas y la ironía de índole sexual y su abierta concepción de la sexualidad. Así piensa también Clarke, partiendo de una interpretación en clave burlesca de la imagen, aparentemente incongruente, del hombre con hidrocele representado en la Escena VIII (se trataría, según él, de una caricatura de «a literary man, perhaps a poet», leyendo «a sex manual»: cf. págs. 239 s.); aunque esta interpretación particular parece correcta, sin embargo se hace difícil aceptar que deba extenderse al resto de pinturas, que obviamente no eran simples viñetas chistosas ni causarían sólo risa en el observador. En la misma línea, Varone, *Erotismo...*, págs. 28-39, interpreta el conjunto como un «intento parodistico in scene di sconcertante crudeza sessuale» (p. 28), las cuales, en correlación con los números, permitirían al público, incluso al totalmente analfabeto, recordar mejor y más agradablemente el sitio donde habían dejado la ropa, por lo que «tali raffigurazioni, che pur avevano una loro utilità pratica, venivano inquadrate sia dal commitente che dall'utenza non già come prodotti tendenti a suscitare desiderio, quanto piutosto ilarità e facezie» (p. 37). Por contra, Guzzo – Scarano, págs. 17-25, rechazan esa lectura meramente lúdica y mnemónica de las escenas eróticas y defienden su relación con la prostitución, basándose en que para que los clientes recordasen dónde habían dejado la ropa bastaría con la simple numeración y también en la existencia de múltiples testimonios literarios que presentan los baños como lugar habitual para el ejercicio de la prostitución.

[60] Sobre la Escena IV vid. Jacobelli, págs. 44-47, y Clarke, págs. 223-227.

[61] Jacobelli, pág. 77.

[62] Cf., por ejemplo, Clarke, págs. 224 ss., o Williams, págs. 199 ss.

[63] Cf. Varone, *Erotica*..., pág. 138. Con esta actividad sexual debemos relacionar muy probablemente la inscripción *STATIO CUNNULINGIORUM* hallada en un mosaico del pavimento de las Termas de Trinacria, en Ostia, que señalaría el lugar de los baños donde podían encontrarse los prostitutos que ofrecían el cunnilingus entre sus servicios: vid. Matthew Panciera, «Cunnilingus in an Ostian Bath», comunicación presentada a *The 1999 American Philological Association Meeting* (puede verse un resumen de este trabajo en la siguiente dirección de internet: http://www.apaclassics.org/AnnualMeeting/99mtg/abstracts/panciera.html). Jacobelli, págs. 46 s., parece admitir implícitamente esta interpretación, aunque no descarta una posible intención irónica de la inscripción, sugerida ya por Giovanni Becatti, *Scavi di ostia*. *IV*, *I mosaici*, Roma, 1962, pág. 141. Por su parte, M. Kleijwegt, "Schola Iuvenum seu caplatorum", *Epigraphica*, 56 (1994) 29-40, en n. 47, sugiere que pudiera tratarse del «unofficial nickname of a iuventus-type organisation», aunque esta especulación parece totalmente descartable.

[64] Cf. Clarke, pág. 226, quien no obstante insiste en la interpretación de la escena en clave paródica y jocosa.

[65] Un detallado análisis de la Escena VII se encuentra en Jacobelli, págs. 54-57, y Clarke, págs. 235-237.

[66] Cf. Kilmer, pág. 70, y Jacobelli, pág. 56 s. También en la literatura clásica tenemos un solo testimonio de cunnilingus entre mujeres: el de Marcial, VII 67.15, sobre la tríbada Filenis, que «devora con ansia la entrepierna de las muchachas» (*plane medias vorat puellas*).

[67] Cf. Marcial, I 90, VII 67 y 70.

[68] Clarke, págs. 236 s.