

JOYAS, AJUAR Y NUEVAS REFLEXIONES EN LAS ETIÓPICAS DE HELIODORO COMO INDICIOS CRONOLÓGICOS DE LA HISTORIA REAL

Elena Conde Guerri

La presente aportación a la investigación, cada vez más abundante, sobre la obra literaria del autor de Emesa tiene un carácter intrínsecamente monográfico. Lo hemos preferido así, eligiendo este punto concreto dentro de otros varios insertados en el ámbito conocido tradicionalmente como *de realia* y que actualmente nos ocupan, por parecernos más acorde con la inolvidable personalidad científica del Profesor recordado en esta Miscelánea¹.

Las distintas opiniones, comunmente admitidas, que desde Rohde hasta Scarcella y Futre Pinheiro han centrado la composición de las Etiópicas siempre dentro del marco temporal del Imperio romano superados los años de Trajano, e incluso bajo el gobierno concreto de determinados emperadores, son sobradamente conocidas por los estudiosos que hasta el momento se ocupan del tema². También, que la mayoría de ellas se han basado en análisis lingüísti-

cos y formales sobre la composición de la obra, ya retóricos o estilísticos tanto de su propia estructura en particular cuanto comparativamente con las restantes novelas griegas anteriores. Sin embargo, una consideración pormenorizada de hechos o acontecimientos que, expresados en la novela ya de modo narrativo ya descriptivamente, pudieran entroncar de modo más o menos próximo con la realidad sociocultural del momento histórico concreto en que Heliodoro pudo redactar su obra, no se ha prodigado demasiado y el argumento permanece, por tanto, pleno de posibilidades a nuevas indagaciones. En el amplísimo campo cronológico que media entre el gobierno de Hadriano³ y el de Juliano⁴, sin olvidar los que no desprecian una datación claramente tardía desplazada casi al inicio del siglo V⁵, como las fronteras temporales barajadas tradicionalmente, resulta de verdad difícil encontrar a lo largo de los diez libros que componen las Etiópicas datos sociales, bélicos, jurídicos, económicos o religiosos *decisivos* o *excluyentes* (pues muchos son por sí mismos polivalentes y, de hecho, históricamente engañosos) que puedan delatar claramente en qué momento preciso del imperio Heliodoro escribió su obra al posibilitarse una identificación absoluta tras la lectura de la fuente literaria como documento reflejo de una

1 Este estudio, apoyado por la concesión de una CICYT para el proyecto "La novela griega y el mundo real", es deudor de los fondos bibliográficos del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid y de la Kommission für Alte Geschichte und Epigraphik de München.

2 Para la bibliografía principal, organizada por áreas científicas, remitimos a la *Introducción, traducción y notas* de E. CRESPO GUEMES en la edición de *Las Etiópicas*, Bibliografía Clásica Gredos, Madrid, 1979. Agradecemos personalmente al Prof. Antonio Scarcella de la Universidad de Perugia, el habernos permitido consultar algunas de las monografías del libro que citamos a continuación cuando todavía estaban en pruebas de imprenta. Vid. M. FUTRE PINHEIRO- P. LIVIABELLA FURIANI - C. RUIZ MONTERO - A. M. SCARCELLA - G. SCHMELING, *Piccolo mondo antico. Appunti sulle donne, gli amori, i costumi, il mondo reale nel romanzo antico*. Napoli, 1989. Muy especialmente en nuestro caso, M. FUTRE PINHEIRO, "Aspects de la problématique sociale et économique dans le roman d'Héliodore", págs. 15-42. Nuestras citas de los pasajes responden a la ed. de RATTENBURY-LUMB, III vols. Paris, Les Belles Lettres, 1960.

3 Hipótesis cronológica de E. FEUILLATRE, *Etudes sur les Ethiopiques d'Héliodore*. Paris, 1966.

4 M. L. H. VAN DER VALK, recogido por A. COLONNA, "La cronología dei romanzi Greci. Le Etiopiche di Eliodoro", en *MC*, 18, 1951, págs. 153-9.

5 CH. LACOMBRAGE, "Sur l'auteur et la date des Ethiopiques", en *REG*, 83, 1970, págs. 70-89.

realidad histórica contemporánea en alguna de las vertientes expresadas⁶.

En este panorama de conjunto que preside la investigación sobre Heliodoro, así pues, encontramos un aspecto de su obra, el relacionado con el arte y sus diversas manifestaciones, prácticamente inédito al menos que sepamos, y susceptible de ofrecer pistas presumiblemente válidas para una fijación cronológica verosímil. El análisis de las joyas y ajuar pertenecientes a Cariclea la heroína protagonista de las Etiópicas, o bien relacionadas con ella de alguna manera, y en segundo lugar el de exhibiciones procesionales y artísticas directamente entroncadas con el folklore religioso de las culturas clásicas no son producto exclusivo, en nuestra opinión, de la mera capacidad imaginativa y literaria del autor suficientemente demostrada en la barroca urdimbre narrativa de su obra, sino que su núcleo inspirado arranca del mundo real. Tampoco constituyen un tópico literario, como a veces se había sospechado, sino que de algún modo están conexonados con objetos preciosos y con fiestas coherentes con una moda real, unos gustos estéticos y una sensibilidad generada por las circunstancias polimorfas de una etapa concreta del Imperio. En este estudio nos centraremos preferentemente en la joyería.

Es obvio que la premisa inicial a este análisis de las joyas (y de las otras manifestaciones artísticas en su caso) debe radicar a nuestro modo de ver en el intento de puntualizar nuevamente la verdadera personalidad de Heliodoro y si su novela pudo haber estado concebida, o ya escrita, en algún contexto topográfico concreto. Esta puntualización topográfica real nos parece extremadamente difícil de precisar. Lo que sí nos resulta evidente es que Heliodoro pudo viajar bastante y conocer las provincias de las demarcaciones centrales y especialmente orientales del Imperio, a lo que le abocaría por lógica vinculación su origen sirio proclamado abiertamente por él mismo, y con cierta dosis de misterio en lo de "la raza del Sol", al final del libro X como colofón de su obra. Es indudable que se trataba de un

hombre culto, evidenciado en su capacidad lingüística y literaria, y que su novela no podía ser leída ni acaso comprendida por un público mayoritario. Es más, no pensamos que el autor la concibiera para una difusión masiva porque tras el relato novelesco de todas las peripecias de Teágenes y Cariclea, que en ocasiones se presentan como marionetas estereotipadas movidas sagazmente por el autor dentro de la ficción, se condensa la idea principal que triunfa al final de la trama: la exigencia de abolir los sacrificios humanos proclamada solemnemente por el Presidente del Consejo de Etiopía, Sisimitres, que son rechazados como práctica de satisfacción a la divinidad para dar paso a un concepto mucho más racionalista de la religión, y por ello superior, donde el enoteísmo está protagonizado por el Sol y la Luna, divinidades cósmicas que son invocados respectivamente como "despotes" y "despoina"⁷. Es decir, la incógnita sobre la clase de público a quien iba dirigida esta novela, u otras similares, y si preferentemente éstas se leían o estaban también concebidas para sesiones recitativas, sigue sin tener una respuesta definitiva a pesar de los avances logrados en este sentido⁸. Lo que parece claro en el caso concreto de Heliodoro, como hemos dicho, es que sólo círculos cultos, o quizá no tan cultos desde su índice de potenciación intelectual, pero con seguridad bilingües y, desde luego greco-parlantes, podían leer, comprender y deleitarse con las Etiópicas. Pues si bien algunos pasajes marcadamente narrativos están protagonizados "en presente" por los enamorados o sus comparsas, o bien otros descriptivos son expresados en una lengua griega sintagmáticamente clara y coordinada, en otros se utiliza narrativamente el complicado recurso retrospectivo hasta en un segundo grado temporal (como en el libro IV, cuando Calasiris cuenta todas sus experiencias a Cnemón) y la lengua se sirve de enacolutos, de semántica poco usual y hasta se resiente en el ritmo natural de sus períodos.

Ante esta realidad lingüística y procedimientos retóricos de uso literario, no necesariamente debe creerse que Heliodoro escribiera su obra pensando en un público romano, aunque fueran los círculos cultos más privilegiados. Aunque no puede negarse el prestigio específico que Roma siguió teniendo en la geografía del Imperio superado el

6. Las facetas relativas a la religiosidad y a los cultos, con coherencia en sí mismas y sugestivas, o bien aspectos filosóficos, parecen tener una respuesta más determinante y concreta para determinar la cronología histórica. Así, respectivamente, J. POUILLOUX, "Delphes dans les Ethiopiques d'Heliodore", en *JS*, 1983, págs. 259-86. P. LIVIABELLA FURIANI, "Religione e letteratura nel racconto di sacrifici umani presso i romanzieri greci d'amore", en *QIFP*, III, 1985, págs. 25-40. P. ROBIANO, "La notion de tyché chez Chariton et chez Héliodore", en *REG*, XCVII, 1984, págs. 543-49. J. HANI, "Le personnage de Charicleia dans les Ethiopiques. Incarnation de l'ideal moral et religieux d'une époque", en *BAGB*, 1978, págs. 268-73. J. R. MORGAN, "History, romance and realism in the Aithiopika of Heliodoros", en *ClAnt.* I, 2, 1982, págs. 221-65. G. N. SANDY, "Characterization an philosophical decor in Heliodorus'Aethiopica", en *TPHA*, CXII, 1982, págs. 141-67. Adelantamos aquí que nuestra opinión se inclina a situar la redacción de las etiópicas en la segunda mitad del siglo III. Incluso, verosíblemente, en las décadas finales.

7. En X,39,3 de la novela. Esta intencionalidad no deja de estar exenta de cierto esoterismo, adecuado a la formación de un cierto ambiente religioso donde personalmente creemos que tiene gran valor el ensayo, aunque siempre polémico, de R. MERKELBACH, *Roman und Mysterium in der Antike*. München-Berlin, 1962. Para los sacrificios y sus diversos significados, interesante en general, *Le sacrifice dans l'antiquité*. Tome XXVII de les *Entretiens sur l'Antiquité Classique*. Vandoeuvres-Genève, 1981 (Fondation Hardt).

8. G. ANDERSON, *Philostratus. Biography and belles lettres in the third century a.d.* London-Sydney-New Hampshire, 1986. B. P. REARDON, *Courants littéraires grecs des II et III siècles après J.C.* Paris, 1971.

primer cuarto del siglo III p. C., es también innegable el alza de las geografías provinciales, cada una con sus centros urbanos significativos de una cultura vernácula que darán forma a la *Spātantike*, como es de sobra conocido. Si se admite además como fidedigna la información que da la *HA* sobre la formación intelectual, lingüística y cultural de muchos césares del siglo III en razón muchas veces de su ínfima extracción dentro del *cursus* militar, ¿cómo podría pensarse que pudieran comprender, salvo excepciones, la elaborada novela de Heliodoro, incluso aceptando la paradoja de que trabajaban por el mantenimiento de los tradicionales *circuli* cortesanos?

Repetimos que es casi imposible fijar en qué punto concreto de la geografía del Imperio pudo el autor de Emesa escribir sus Etiópicas, pero sí apuntar que pensaba dirigir el mensaje conceptual implícito a la obra a grupos o ámbitos sociales que, pudiendo incluso ser locales, de su Fenicia natal, eran conocedores y educados en la cultura griega, la cual, en el transcurso del siglo III, daba inequívocas muestras de sincretismo especialmente religioso, con lo cual pregonaba también su adaptación al ritmo ideológico de los tiempos sin despreciar en modo alguno el peso específico generado desde el remoto período helenístico donde Naukratitas y puestos cercanos desempeñaron focos de excepción⁹.

Heliodoro pudo conocer personalmente el ambiente de muchos de estos destinatarios porque, en nuestra opinión, todavía no se ha desvelado su verdadera personalidad y tradicionalmente la crítica ha sido obstinadamente fiel en este sentido a la interpretación pretérita que apoya la identidad del autor en el casi desgastado pasaje de Sócrates de Constantinopla en V, 22 de su *Historia Eclesiástica* (concretamente col. 637 de Migne, PG, que es la única edición crítica del citado autor hasta el presente, que sepamos). La traducción del texto griego se encuadra dentro del contexto en que Sócrates recuerda una costumbre eclesiástica que se seguía en Tesalia cuando él mismo fue allá clérigo, *genómenos clericós ekeí*, y que consistía en la prohibición de que los clérigos que habían contraído matrimonio legal antes de ser ordenados continuasen cohabitando con sus esposas una vez presbíteros. Sin embargo en Oriente, *Anatolē*, los que seguían esto no lo hacían obligados por ninguna ley sino por su voluntad, incluso siendo obispos, *episcopoi*. Pues muchos de éstos en el tiempo de su episcopado habían engendrado hijos de su matrimonio legal. Y sigue textualmente: "el iniciador de la costumbre en Tesalia fue ciertamente Heliodoro, siendo de allí de Trica (¿Obispo?), de quien se dice que, siendo joven, escribió/sistemó difíciles obras eróticas y les llamó Etiópicas". El problema prin-

cipal, a nuestro entender, reside en que Sócrates nunca en su texto griego adjudicó de modo expreso la palabra *episcopos* a Heliodoro, a pesar de que la columna en la lengua latina transcriba claramente: "*consuetudinis auctor fuit Heliodorus, Tricae, quae ejus regionis urbs est, episcopus*"¹⁰. El griego *archegós* lo entendemos dentro del texto como adjetivo verbal, de *archo*, ser el primero en una cosa, rigiendo el genitivo correspondiente *tou ethous*. La polisemántica podría plantearse, no obstante, pues *archegós*, según Mason, es también un cargo político deducible de un pasaje de Herodiano, con la competencia de "gobernador de Siria" atribuida a Pescenio Niger, rival de Septimio Severo quien, como es sabido, llegó finalmente a monopolizar la púrpura imperial frente a sus oponentes¹¹. La multiplicidad de cargos llevada a cabo por Septimio Severo y la opinión aceptada de que Herodiano estaba vivo en las primeras décadas del siglo III, relatando por tanto de modo contemporáneo más de uno de los reinados imperiales que documenta, constituirían también un apoyo cronológico referencial a la personalidad histórica de Heliodoro si se acepta que éste pudiera desempeñar alguna magistratura.

Sin embargo, y dentro del texto que nos ocupa, lo correcto, de haber adjudicado una magistratura a Heliodoro, hubiese sido escribir *o archegós* y la patente ausencia de artículo empuja a determinar el término en cuestión como "iniciador", según se ha dicho¹². Por su parte, ¿está absolutamente claro que *tasso* equivale semánticamente al latino *inscribere* como transcribe la columna correspondiente? puede equivaler también a "ordenar" o "dar forma" a lo que han escrito otros, con lo que Heliodoro sería una persona dotada de capacidad literaria pero que nunca compuso originalmente las Etiópicas sino que se limitó a recoger, perfeccionar y dotar del toque personal, el filosófico y el trascendente, un conjunto de *mythoi* o cuentecillos de carácter mayormente amoroso y también de viajes y aventuras (algunos de los cuales podían tener personalidad independiente como puede ser, por ejemplo, la propia historia de Cnemón) y articularlos en torno al núcleo que para él tenía la personalidad más atrayente y podía ser el epicentro de una extensa obra: las peripecias amorosas de los dos amantes que, finalmente, llegan a buen puerto logrando la

9 En la novela esto se ve claramente en los dobles Sol-Apolo y Artemisa-Isis donde, a la larga, siempre triunfa la *ratio* como base principal de toda filosofía.

10 Sin embargo, no hay grave inconveniente lingüístico en que tal dignidad sea atribuida a Heliodoro pues por la redacción de la lengua griega y el contexto puede ir implícita junto al genitivo hipocorístico.

11 Herodiano, II, 7, 4. Para dichos cargos y magistraturas, H. J. MASON, *Greek Terms for Roman Institutions. A Lexicon and Analysis*. Hakkert-Toronto, MCMLXXIV, pág. 26. (American Studies in Papyrology, vol. thirteen).

12 Con todo, y aunque el tema propiamente filológico nos es ajeno en este estudio, la transmisión textual correcta de la obra de Sócrates de Constantinopla pudo estar sujeta a dificultades y a negligencias. Se echa en falta una nueva edición crítica y comentada de su obra.

apoteosis de que lo racional, el *nous*, impere sobre lo pasional o el mundo de la *aisthesis*. Volviendo nuevamente a Sócrates como fuente para el Heliodoro histórico, la prueba de que aquél no tiene absoluta certeza sobre la identificación del presunto Obispo de Trica con la del literato homónimo, está patente en el término *légetai*. A pesar de ello y de que el Escolástico tampoco puntualiza nada concreto sobre fechas, su comentario obligaría a fijar el final del siglo IV o inicios del V como frontera irrebasable para el Heliodoro histórico. Sea como fuere, es posible que un cierto Heliodoro, cristiano en este caso, introdujese en Tesalia la citada costumbre, precisamente en un momento de la vida de la Iglesia en que las costumbres se convertían posteriormente en leyes a tenor de la formación del derecho canónico, pero donde el introductor de sugerencias que luego se convertirían en normativa fija para toda la comunidad, sancionadas por la autoridad episcopal, podía ser en estos tiempos perfectamente un laico y no pertenecer necesariamente, por tanto, a la jerarquía eclesiástica¹³. Tampoco este Heliodoro debe identificarse formalmente con el autor literario pues Sócrates pudo, a través de la tradición oral heredada y fuentes consultadas quizá problemáticas, identificar ambos personajes.

Lo más significativo de todo este problema, en nuestra opinión y para el estudio que nos ocupa, es que el Escolástico ubica a su Heliodoro en Tesalia y no en otra diócesis. El Heliodoro autor de las Etiópicas demuestra un conocimiento de dicha región sobradamente atestiguado en su descripción de fiestas y tradiciones religiosas y heroicas propias de esta zona de Grecia y no de otra, como es sabido (II, 34 ss. por ejemplo). El propio Teágenes es oriundo de aquí. Parecería así, cuando menos, lógica la tentación de pensar que "nuestro" Heliodoro fue un funcionario imperial, de origen sirio como él mismo descubre al final de la obra, destacado en Tesalia durante algún tiempo, quizá con el cargo de gobernador u otro alto puesto en la administración imperial conforme a lo anteriormente expuesto y que estuvo activo en torno a la mitad del siglo III¹⁴. Otra aproximación al problema, desde nuestro punto de vista, puede ofrecer la coincidencia onomástica entre el autor de las

Etiópicas y un funcionario sirio retratado en una de las pinturas parietales de Dura-Europos, concretamente en la llamada Casa de los Escribas, catalogada como ambiente pagano y fechada en las primeras décadas del siglo III¹⁵. Siempre dentro de un plano que no traspasaría la mera hipótesis, resulta sorprendente comprobar que en el mismo ambiente geográfico del autor de las Etiópicas el arte ofrece un claro testimonio de la vigencia onomástica vinculada a un individuo presumiblemente cultivado y conocedor de la lengua griega en la que precisamente viene escrito parietalmente su nombre, Heliodoros. De aspecto juvenil evidenciado en la corta barba y cabellos castaños y en la viveza de los expresivos y ligeramente almendrados ojos oscuros, parece llevar en la mano izquierda un utensilio de escritor, quizá cálamo. Es muy posible que perteneciera a los círculos burocráticos imperiales de Siria, que en aquel ambiente arquitectónico podían tener sus oficinas. Dotes literarias no extrañarían en un personaje vinculado a esta profesión y, aunque resulta tentador, es difícil hipotetizar si pertenecía o no a la nobleza municipal, considerado el auge burocrático que ésta experimentó con la política de los Antoninos y posteriormente de los Severos. La datación tradicional de la pintura antes de la mitad del siglo III, abogaría por la reconstrucción prosopográfica de un funcionario Heliodoro retratado así en su juventud y que en su edad madura pudo perfectamente haber compuesto alguna obra literaria.

Tras estas nuevas revisiones implícitas a la personalidad real del autor de las Etiópicas, es obvio enlazar ya con la descripción y análisis de las joyas pertenecientes a la heroína o relacionadas con ella, en las que personalmente hemos visto indudables pistas cronológicas que insinúan una dimensión histórica real. En principio, hay que recordar unos preliminares que son claros para quienes conocen a fondo la novela. Cariclea, princesa real de Etiopía, condenada a la exposición tras su nacimiento y recogida y educada por originales personajes vinculados a altas cuotas de formación intelectual y filosófica, como son Calasiris y Cariclés, aparece en varios pasajes de la obra, y según requieren las circunstancias, de modo polivalente. Ya en la costa, sobre una roca, con la cabeza coronada de laurel y recostada su mejilla sobre su brazo derecho, evocando plásticamente la iconografía de un Artemisa cazadora con

13 En algunas Actas Conciliares se citan laicos que, si han sido admitidos por el Obispo a deliberar, contribuyen también a la fijación de la recta doctrina. Es más, esto ocurre en unos momentos de la vida de la Iglesia en que son acentuadas las diferencias entre las diócesis de Oriente y las de Occidente y estas "irregularidades" se manifestarán, por ejemplo, en la persona de Sinesio de Cirene quien aceptó ser nombrado Obispo de Tolemaíca, ya casado, bajo condición de que no abandonaría su vida conyugal y sin repudiar muchas de sus ideas neoplatónicas que él conciliaba con las cristianas.

14 Interesante, a título informativo, resulta el rastreo de los homónimos recogidos en *The Prosopography of the Later Roman Empire*, vol. I (a.d. 260-395), debida a A. H. M. JONES-J. R. MARTINDALE-J. MORRIS. Cambridge, 1971.

15 La pintura se conserva actualmente en la Universidad de Yale. Vid. A. GRABAR, *L'arte paleocristiana (200-395)*. Versión ital. de la colec. llamada "El universo de las formas". Milano, 1967, pág. 77, fig. 70 con su explicación, brevísima, en pág. 319. También, A. PERKINS, *The Art of Dura-Europos*. Oxford, 1973. Sentimos no poder ofrecer bibliografía más actualizada sobre estas pinturas, a pesar de nuestro rastreo de la revista *Syria*. El n.º LXIII, 1986, vgr., constituye prácticamente una monografía sobre Dura-Europos pero no se detiene en las pinturas. Quizá el ritmo discontinuo de las campañas arqueológicas llevadas a cabo en este punto sea uno de los motivos.

su carcaj y su arco (I, 2), ya disfrazada de mendiga en unión de Calasiris por exigencias de la acción (VI, 11), ya cual amante infortunada que en toda su dimensión de mujer llora por su amado Teágenes (V, 2, 7 ss. o bien VI, 8 y 9), ya en apoteosis cuando en su faceta de *dsácoros* o acólita-sacristana de Artemisa se exhibe en el cortejo procesional perfectamente ataviada y en el esplendor de su belleza mortal como conviene a la dignidad que en ese momento representa (III, 4). No hay que olvidar que la muchacha se había consagrado al culto de dicha diosa (II, 33,4). Esto ha dado, sin duda, oportunidad a Heliodoro para ir adecuando las joyas y la indumentaria en armonía con el ambiente y deslizándose, en nuestra opinión, en alguno de estos pasajes una intencionalidad conceptual que rebasa el arte propiamente dicho en su mera dimensión estética.

El ceñidor de Cariclea se menciona en la novela con ocasión del relato de la procesión sagrada desarrollada en Delfos por los componentes de la embajada de los Eníanes, oriundos de Tesalia y directamente descendientes de Heleño, hijo de Deucalión, que al frente de Teágenes se habían trasladado para celebrar a Neoptólemo, el hijo de Aquiles que fue muerto por Orestes junto al altar de Apolo Pítico. Esta narración es contada directamente por Calasiris al joven Cnemón dentro de unas secuencias donde el sacerdote egipcio relataba al muchacho ateniense sus anteriores experiencias vividas con Cariclés (II, 33-35). Estos últimos capítulos del libro II, constituyen la antesala ambiental para introducir inmediatamente la figura de Cariclea dentro de la procesión delfica o hecatombe propiamente dicha (III, 1

ss.). Tras la descripción minuciosa del cortejo y del aspecto de la figura de Teágenes, asimilado propiamente por su belleza, porte e indumentaria a la categoría de heroización sobrehumana donde se ha conseguido la sublimación supraterrrenal de la *kalokagathía* (III, 3, 4-8), se llega al deleite literario de la contemplación de Cariclea. En su calidad de *dsácoros* de Artemisa, hermana de Apolo, afirmaba con su porte y hermosura que "una belleza femenina en toda su pureza es más seductora que la de quien se crea el primero entre los hombres". Montada en una carroza tirada por una yunta de bueyes blancos, con el cabello ondulante sobre los hombros y recogidas otras gudejas en la parte superior de la cabeza por prendidos de laurel, portando arco dorado y aljaba (atributos de Artemisa como cazadora), la muchacha iba vestida con una túnica de púrpura hasta los pies que iba sujeta a la altura del pecho con un ceñidor o *dsone*. Es precisamente este cinturón de Cariclea una de las joyas más significativas del ajuar de la doncella. Trabajado en oro de dos colores, el amarillo propio de este metal precioso y otro tono más oscuro producto de la técnica del bruñido que había oscurecido (*emelaineto*) la tonalidad original, estaba labrado en forma de dos serpientes cuyas escamas parecían ser reales precisamente por el contraste de la tonalidad del oro. Ambos reptiles (*dracón/ophys*) entrelazaban sus colas en la espalda de Cariclea y, pasando sus cuerpos en torno a la joven, enrollaban sus cuellos bajo el pecho de aquella formando un complicado y original nudo de donde emergían sus cabezas que quedaban, así, colgando a cada lado. Los reptiles, casi siempre salvajes y pérfidos, aparecían aquí como adormecidos por un dulce sopor generado de un

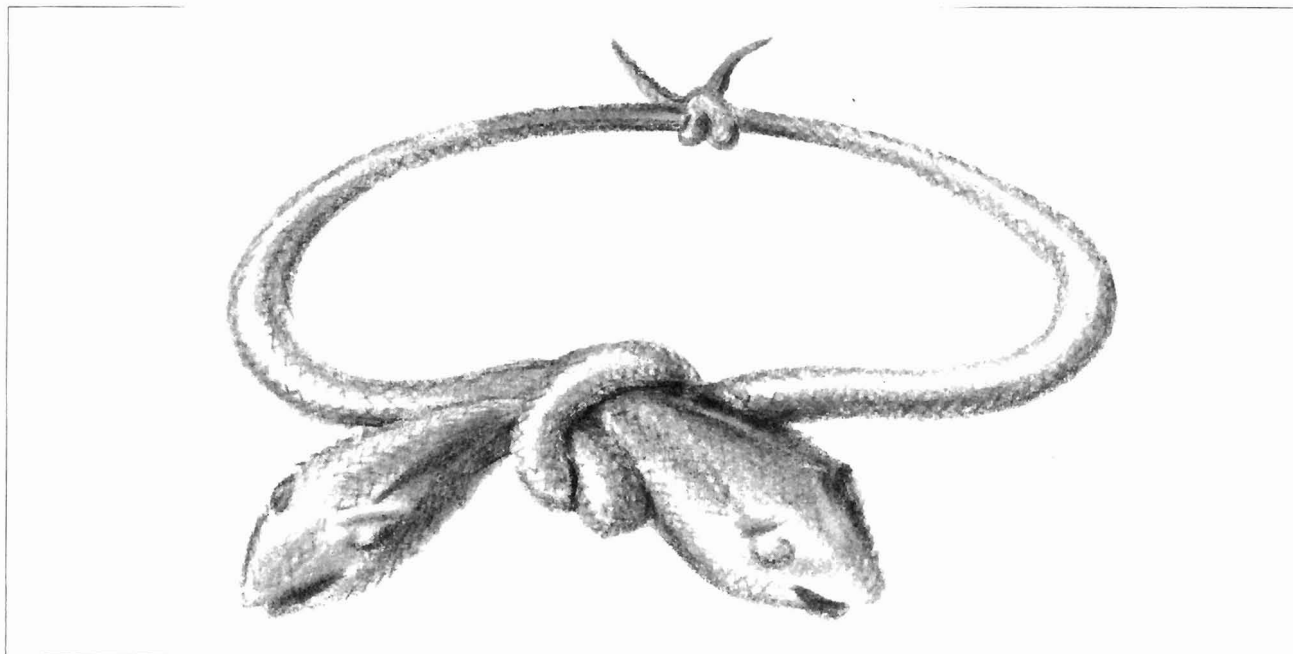


FIGURA 1. Interpretación del ceñidor de Cariclea según dibujo original del Prof. J. L. Almela.

contenido deseo bajo el pecho de la muchacha. Hasta aquí la descripción de Heliodoro en III, 4, 3-5 exactamente. (Vid. fig. 1).

Aunque se ha dicho que el modelo inspirativo de este cinturón remite a Hesiodo (*Escudo de Heracles*, v. 233 ss.), no compartimos esta opinión ya que existe en la descripción de Heliodoro una voluntad de complacencia que rebasa los límites de la mera tradición literaria. Si bien el autor pudo rodearse de una atmósfera de "recreación" o *revival* de lo arcaico embellecida por su pluma, esto no impide que la pieza responda a una base real sustentada por la orfebrería de la etapa histórica vivida por Heliodoro y que, como habíamos adelantado, fecharíamos superada la primera mitad del siglo III. Si uno adorna a su heroína con una joya que en palabras del autor puestas en boca de Calasiris "ni creo que el artista haya hecho antes otro ceñidor semejante, ni creo que después habrá podido igualarlo", parece lógico pensar que tal pieza maravillosa fuese estéticamente comprensible por la sensibilidad de la sociedad de la época porque se adaptaba a moldes artísticos vigentes y al acervo cultural existente en la realidad aunque, quizá, inalcanzable para la mayoría.

La elección iconográfica de los mencionados ofidios como tema del cinturón no resultaría por sí misma determinante para la cronología pues dragones, serpientes, grifos y sucedáneos han estado presentes en la joyería y orfebrería oriental y griega desde época muy temprana. En la isla de Melos, y desde el siglo VII a. C., aparecen pendientes en forma de grifo cuyas cabezas, con las fauces abiertas y la lengua trabajada de modo minucioso, rematan la pieza. Nos parece un ejemplo significativo como arranque cronológico que tomamos del libro de Higgins. El tema tuvo una marcada continuidad en la historia del arte y, pasando por el alza probada que experimentó en época helenística debido al natural sincretismo experimentado por el contacto espectacular entre la cultura griega y la egipcia, sobre todo, llegó hasta el Principado y fue posteriormente revitalizado en tiempos de Hadriano y sucesores. Así pues, aunque no se trate de cinturones ni de ceñidores, las serpientes aparecen *increcendo* en collares y especialmente en anillos y brazaletes a partir del siglo II del Imperio con una clara fidelidad tipológica a la orfebrería helenística, máxime que los talleres principales situados en puntos estratégicos de Asia o de Egipto no habían desaparecido y considerando también que su imagen llevaba implícitas connotaciones simbólicas, como luego veremos. El citado estudio de Higgins ofrece ejemplos significativos de anillos y de brazaletes en forma de serpiente fechados en esta época imperial¹⁶.

Por su parte, Becatti, tras sentar la premisa de que el uso iconográfico de serpientes no resulta extraño a lo largo de

toda la joyería imperial, puntualiza que el motivo arrancaba directamente de modelos helenísticos muy extendidos especialmente en Egipto por lógicas vinculaciones a los cultos de Isis y Serapis y muestra algunos ejemplos diseminados por distintas zonas del Imperio y extendidos en su datación, que particularmente nos parecen ofrecer una réplica similar al cinturón de Cariclea. Elegimos como antecedente tipológico un brazaletes tubular, de oro trabajado en láminas y por ello repujado, rematado en dos cabezas de serpientes y fechado en el siglo IV a. C. que procede de Kuban (Mar Negro, cerca de la colonia griega de Pityus) concretamente del túmulo llamado "Los Siete Hermanos"¹⁷. Paralelos similares ofrecen varios anillos de oro y serpentiformes, procedentes de Beyruth y datados en el siglo III del Imperio, como el que exhibe su parte central trabajada en forma de pera y rematada en el cuerpo de una serpiente que forma, diríamos casi al estilo manierista, un lazo coronado por su propia cabeza¹⁸. Obsérvese la procedencia geográfica de estas piezas tan refinadas, su cronología, y el hecho de que se hace razonable pensar que a Heliodoro le gustaría adornar a su heroína con joyas propias de su tierra natal, Siria, aunque la desplazase por los principales lugares culturales del mundo antiguo, lo cual indicaba también desde el punto de vista real el flujo y reflujo de las más variadas joyas de las provincias a Roma y viceversa.

Las pinturas, en otra variante de la historia del arte, testifican joyas similares a las de Cariclea en el sentido de que existe una continuidad y aceptación del modelo en su esquema básico. Se fechan hasta el siglo IV del Imperio, como, por citar un ejemplo notorio, el retrato a temple de una joven ricamente ataviada en la tapa del sarcófago que contiene su momia, procedente de El Fayum y hoy en el Museo Británico. Exhibe un brazaletes serpentiforme con nudo hercúleo, siendo otra de sus joyas un collar de oro con piedras preciosas, quizá esmeraldas. La continuidad en la elección de materiales y modelos puede arrancar, en nuestra opinión, de Siria, como testifica con gran fuerza plástica el busto-escultura en piedra conocida como "una dama de Palmira" fechado en las décadas que median entre el 200 y el 150 a. C., pleno período helenístico como se ve, y con

16 R. A. HIGGINS, *Greek and Roman Jewellery*. London, 1962. Para estos anillos y brazaletes, lám. 61, d y e respectivamente. Para los pendientes procedentes de Melos, pág. 107, fig. 17.

17 G. BECATTI, *Oreficerie antiche. Dalle Minoiche alla Barbariche*. Roma, 1955 (Istituto Poligrafico dello Stato). fig. 367, tav. XCV. El autor lo cataloga estilísticamente como joya greco-escita.

18 F. H. MARSHALL, *Catalogue of the finger rings, greek, etruscan and roman in the Departments of the British Museum*. London, 1907. plancha XIX, n.º 770, descrip. pág. 126. También, brazaletes, con matices mágicos, adornado con dos serpientes afrontadas y erguidas cuyas colas forman nudos. Vid. A. BARB, "Magica varia", en *Syria*, 1972, págs. 343-8, lám. 19, XLIX.

19 J. OGDEN, *Jewellery of the Ancient World*. London, 1982, lám. 4 para el sarcófago egipcio y lám. 1 para la segunda, que es recogida también en F. H. MARSHALL, *Catalogue of the Jewellery Greek, Etruscan and Roman in the Departments of Antiquities British Museum*. London, 1911, pág. 320.

inscripción en lengua griega. Se destaca el empleo de las llamadas piedras duras o semipreciosas en las joyas que la adornan, collares, pendientes y brazaletes¹⁹.

En otra dimensión, el ceñidor de Claricela habla de algo más que excede su naturaleza propiamente artística. Como es sabido, la serpiente y el nudo mágico, llamado tradicionalmente "hercúleo", eran consustanciales en la indumentaria de la iconografía isíaca. Introducido y reconocido el culto a Isis en Roma desde la República, las serpientes de la joya de la heroína pueden encerrar una señal iconológica válida en su caso, ya que Cariclea, además de aparecer vinculada al servicio de Artemisa, se relaciona también de alguna manera con Isis en otros pasajes de la novela, por ejemplo cuando los salteadores al verla en la playa por vez primera la identifican con Isis (I, 2, 6), o bien cuando Tiamis, el bandido "gentleman" tiene una ensoñación donde la propia diosa Isis en su templo de Menfis le entrega a Cariclea de la mano con palabras sibilinas (I, 18, 4). Del propio culto de Isis y de su santuario de Menfis se hace casi una apoteosis con motivo de la descripción de la *pompé* protagonizada por parte de la población (VII, 8, ss.).

El ambiente de sincretismo religioso vigente en todo el Imperio a lo largo del siglo III, ya mencionado, condicionaba como normales y ausentes en sí mismas de extravagancia las más originales identificaciones entre divinidades originales de panteones distintos, cuyos atributos específicos eran homologables a las distintas sensibilidades y mentalidades religiosas de sus devotos²⁰. Así pues, la existencia del culto a Isis en época imperial en los lugares de Grecia preferidos por Heliodoro en su relato como son Tesalia y Delfos (Fócide) ha sido claramente atestiguado por el escrutinio de las diversas fuentes literarias, epigráficas, arqueológicas y artísticas durante los siglos II y III. Aunque el auge corresponde al período Antoniniano, ni las excavaciones ni otros indicios hacen suponer un colapso posterior. Significativa y riquísima resulta, por su parte, la implantación de este culto en Delos, muy probablemente impulsado desde el momento de los Lágidas, isla que, como se recordará, es enfáticamente mencionada por Heliodoro por su genuina vinculación a Apolo²¹. La misma autora que acabamos de citar estudia minuciosamente en su volumen III del ensayo (*Le culte d'Isis en Asie Mineure. Clergé et rituel des sanctuaires isiaques*. Leiden, 1973, pág. 126 ss.) la organización del culto y sus jerarquías y cofrades en las mencionadas zonas asiática y costera. Igualmente, sus ritos y fies-

tas, comprobándose que la categoría de *dsácoros* está atestiguada epigráficamente entre los servidores de Isis, siempre de rango inferior, en diversos puntos de Asia Menor y también en Siria y Fenicia con implantación tardía, en el III del Imperio. Algunas ciudades griegas de Siria y Fenicia identificaron a Isis con *Tyché* y le atribuyeron iconográficamente el cuerno de la abundancia, como atestiguan objetos de culto, estatuas y restos epigráficos hallados en Dura-Europos, Palmira (aquí de uso exclusivamente privado, al parecer) y Damas. No hay que olvidar en todo este itinerario la peregrinación de Isis hasta Biblos para encontrar a su esposo desmembrado y muerto.

Desde el punto de vista artístico de las ilustraciones recogidas en el estudio de Dúnand, nos ha llamado particularmente la atención, por su aproximación iconográfica al ceñidor de Cariclea, el bronce que representa a Isis y a Serapis en forma de serpientes que se entrelazan formando un grueso nudo. Procede de Cízico y no parece ofrecer cronología. Igualmente, son interesantes las numerosas esculturas de Isis cuyo vestido siempre muestra bajo el pecho el nudo "hercúleo" (con matices apotrópicos, quizás, aunque no suficientemente estudiado) o bien las numerosas monedas imperiales de las dinastías Severiana y seguidoras, en gran parte, donde la familia imperial se asimila a las divinidades egipcias y sus atributos (para el citado bronce, lám. XV del vol. III).

Heliodoro había relacionado, como se ha dicho, a Cariclea con Artemisa, preferentemente, y también con Isis. La asimilación entre ambas divinidades femeninas no era desconocida ni en la religiosidad ni en los cultos de la época que nos ocupa²², en cuyo caso el autor pudo desear, conscientemente, tender un puente religioso e ideológico entre los dos polos culturales más trascendentes del momento, Delfos-Artemis-Apolo y Menfis-Isis, que quedaban vinculados perpetuamente entre sí con los *nostoi* de los protagonistas, heraldos de un nuevo equilibrio en la existencia humana de alcance universal. Por su parte, la adjudicación de tal ceñidor a Cariclea por Heliodoro no resulta extraño puesto que ella, aún doncella, y en este aspecto perfecta veneradora de Artemisa, era también promesa de fecundidad en un futuro cuando cristalizasen sus sentimientos amorosos por Teágenes en el marco de unas *iustae nuptiae*²³.

20 Para un ambiente de conjunto, interesantes las diversas monografías en F. DUNAND-P. LEVÊQUE, *Les syncrétismes dans les religions de l'antiquité*. (Colloque de Besançon, 22-23 octobre 1973). Leiden, 1975 (J. Brill).

21 F. DUNAND, *Le culte d'Isis dans le bassin oriental de la Méditerranée*. Vol. II: *Le culte d'Isis en Grèce*. Leiden, 1973. espet., pág. 167 ss. (J. Brill).

22 R. E. WITT, *Isis in the Graeco-Roman World*. London, 1971, espte. cap. XI. También, F. DUNAND, vol. III, cit., pág. 263 ss.

23 La serpiente contenía desde su simbolismo más arcaico valores ctónicos, fecundantes y apotrópicos, distintos en sí mismos pero relacionados los dos primeros. Las fuentes registran varios ejemplos de mujeres pertenecientes a casas reales o bien heroínas que, en sueños, creían ser fecundadas por serpientes, como Olimpia, por ejemplo (Plutarco, *Alex.*, 2). Para ampliación del tema en su exposición tradicional, J. G. FRAZER, *La rama dorada* y M. ELIADE, *Historia de las ideas y de las creencias religiosas*, los tomos dedicados desde la prehistoria hasta el cristianismo, en sus ediciones más recientes.

El propio autor se recrea elegantemente cuando puntualiza que las serpientes parecían sentir un contenido placer (en lengua griega *himeros*, con claro matiz sexual) al estar cobijadas entre los senos de la doncella, lo cual presupondría una conexión conceptual entre virginidad, pasión y fecundidad, al menos desde nuestro punto de vista. Esta idea armoniza perfectamente con el "hilo conductor" principal de toda la novela, con la idea que se mantiene perenne a lo largo de los diez libros y consiste en la intención, claramente defendida por la pareja de enamorados de no consumir nunca su amor sino es en el marco de un matrimonio legal. No es, en este caso, "el quiero y no puedo" de tantas novelas o relatos amorosos, sino una situación totalmente a la inversa, pues teniendo Teágenes y Cariclea oportunidades de absoluta soledad donde se expresan mutuamente su amor por caricias sensibles (por ejemplo, V, 4 cuando están en la caverna), la postura de su integridad se mantiene siempre ya conscientemente, aunque no sin lucha interior por parte del muchacho, ya inconscientemente, por la aparición de ese extraño sopor, pero oportuno en ese caso, que los deja absolutamente inermes y que, en nuestra opinión, no es el sueño reparador del cuerpo que permite el reposo y libera de problemas sino más bien una placidez parecida a la laxitud total que sigue a un *sunplegma*. Es como si ilusoriamente hubiesen consumado físicamente su amor, pero permaneciendo íntegros.

Como hemos intentado demostrar, así pues, por el material ofrecido en las excavaciones, la tipología del ceñidor de la heroína se ajusta en sus elementos sustanciales a *modelos reales* que, con clara herencia artística oriental y helenística, se difunden en la joyería romana de época imperial y están patentes a lo largo del siglo III (en parte, testimonio de la *HA* si se le da crédito en la biografía de Gal. 16 o Salon 20) y en las primeras décadas del IV. Con mayor énfasis, el oro repujado en joyas, anillos y brazaletes serpentiformes, muchos con nudo central donde confluyen los diversos eslabones que componen la cadena, aparece en puntos diversos de la amplia geografía provincial, pero los más vistosos y ricos que por sí mismos apoyarían aquel sello de *unicum* que llevaba el cinturón de Cariclea, son originarios de Siria y Egipto, sin olvidar la tradición metalúrgica de los pueblos de las riberas del Mar Negro bien asimilada por los griegos desde su colonización, y gustan también de combinar el oro con piedras semipreciosas de gran vistosidad. Además, si la técnica empleada por el artífice para oscurecer algunas de las escamas de oro del cinturón de la heroína respondiera a la del *nielado*, consistente en oscurecer los metales preciosos como el oro y la plata con sulfuros metálicos, tal procedimiento ofrecería una pista clara para la datación de novela. Higgins, pág. 180 ss. de su obra ya mencionada, recoge que tal técnica era originaria de Siria, donde se conocía desde el 1800 a. C. pero que su introducción formal y difusión en la joyería

romana, considerada por el autor como una innovación que poco a poco alejaban a ésta de la herencia griega, se produjo sólo a muy finales del siglo III, momento a partir del cual enlazó y se popularizó en la joyería bizantina. Pone como ejemplo de tal técnica dos anillos de oro pertenecientes al llamado Tesoro de Beaurains, en torno al 300 p. C.

Cariclea está relacionada también con otras joyas o elementos de ajuar, unos personales y otros que obran en su poder pues los recibió como herencia de su madre, Persinna la reina de Etiopía, en señal de identificación de su linaje real. La principal del segundo grupo es el anillo de pantarba que había constituido el regalo de compromiso que Hidaspes había regalado a Persinna con motivo de sus esponsales. Se mencionan también collares y un saquito con varias piedras preciosas que había guardado el negrito que recogió a la recién nacida una vez expuesta con sus objetos personales²⁴. Como objetos propiamente personales de Cariclea aparecen las cintas o bandas de seda con inscripción donde se resumía el origen real de la doncella (II,31). Estas piezas serán presentadas por Cariclea en el libro X, casi al final de la obra, como prueba fehaciente de su estirpe ante las dudas de su padre.

Hay otra joya que reviste, a nuestro juicio, una importancia mayor y que estaba en propiedad de Calasiris quien la entregará al comerciante Nausiclés como rescate por la joven. El anillo de amatista, minuciosamente descrito en V, 13-14, parece ser una originalidad o particularidad de la novela de Heliodoro ya que estas descripciones, aunque propias de la segunda sofística y de Filostrato, no suelen abundar en el resto de las novelas griegas. El anillo, catalogado como una pieza que "sobrepasaba a las de los reyes", estaba formado por una espectacular y brillante amatista de Etiopía, del tamaño del ojo de una muchacha, engastada en un aro de ámbar, *elektron*, y bordeada a su vez, como remate, de otro fino aro esta vez de oro.

Lo más original, y significativo, es la iconografía que el artista había elegido para tallar la amatista, una escena casi historiada que imprimía al anillo rescate de Cariclea una categoría verdaderamente espectacular, máxime que el orfebre había tallado la escena excavando la amatista y

24 La pantarba aparece en IV,8, con motivo de los consejos de la reina Persinna, y posteriormente en X,14 casi al final de la novela. No nos detenemos en ella por parecernos menos significativa dentro de la novela de Heliodoro ya que tal piedra mágica aparece igualmente, aunque con variantes en sus propiedades, en la vida de Apolonio de Tiana escrita por Filostrato (III,46). En cuanto a las fajas de seda, bordadas en caracteres de escritura local, podrían ser significativas para una cronología aproximada, ya que como trasunto de los *fasces lintei*, todo tipo de materiales grabados con inscripciones, preferentemente plaquitas, se han encontrado en el período que va de Alejandro Severo hasta Constancio Cloro. Muchas proceden de Siria y su texto es gnóstico o mágico-cabalistico en otras ocasiones. Vid. F. H. MARSHALL, *Catalogue of the Jewellery*, cit., ejemplos catalogados con los n.ºs 3151, 3152 y 3153.

resaltándola con tal maestría en las zonas adecuadas que aquélla parecía animada. Un joven pastor, sentado en una roca casi a ras del suelo, vigilaba sus rebaños al son de su flauta, *aulós*. Los corderos parecían escuchar el sonido de la siringa (*syrinx*, o flauta de Pan, no comprendemos bien esta dualidad tipológica en Heliodoro puesto que ambos instrumentos no son idénticos) y sus vellones desprendían como unos destellos de oro debido a las irisaciones de la propia piedra preciosa. Estaban también tallados un grupo de corderillos más jóvenes que parecían saltar hacia la roca o bien daban vueltas en torno al pastor.

El intrínseco realismo concedido por el autor a la descripción de este anillo parangonable por su belleza y preciosismo a la categoría de la princesa de Etiopía, nos impulsó también a ver en este pasaje algo más que un simple tópico literario producto de la fantasía poética de Heliodoro, y enlazarlo con la joyería perteneciente al mundo real que ha podido testificarse en etapas concretas del Imperio romano. Es más, creemos posible conceder a la escena representada matices iconológicos coherentes con la atmósfera espiritual sincrética vigente en la segunda mitad del siglo III. Respecto al primer punto, el anillo como pieza de joyería que combinaba el metal o el ámbar con la piedra elegida, no sorprende en principio porque el arte de las gemas era sobradamente conocido en Roma desde el Principado. La paulatina originalidad de la joyería o, de modo amplio, orfebrería de los siglos siguientes fue la de ir sustituyendo la materia prima más habitual que era la concha y también la ágata por piedras de las catalogadas tradicionalmente como semipreciosas, la mayoría de ellas de la familia del cuarzo, entre las que se incluye exactamente la amatista. La introducción de ésta y de otras, de gran variedad, como pueden ser topacios, aguamarinas, granates, turquesas, sardónice, incluso esmeraldas, para estos cometidos se considera una innovación de la joyería romana propia de la mitad del siglo III del Imperio²⁵. Aunque los egipcios ya montaban piedras preciosas en aros de marfil para anillos desde el siglo XIV a C. y está claro que este arte tuvo que llegar hasta la orfebrería greco-romana vía Chipre²⁶ poco a poco, en un período que puede fecharse en el 200 p.C. como frontera liminar, el espíritu de la joyería romana experimenta innovaciones que le imprimen un aire nuevo y distinto de los antiguos modelos de tradición griega. Nuevos métodos, piedras preciosas variadas y exóticas y decoración suplantando al oro como material anterior básico. Siguiendo al ya mencionado Higgins, pág. 180 ss., la in-

spiración viene mayormente de Asia Menor y arqueológicamente el período que enlaza con la Tetrarquía y la supera, se caracteriza por la dispersión de los materiales y hallazgos localizándose puntos importantes en la Galia, norte de África y Siria. Concretamente, en la última zona mencionada son especialmente valiosas el grupo de esculturas de Palmira cuyas damas se presentan ricamente adornadas con joyas de las características mencionadas y que, por difusión, han aparecido esporádicamente en puntos arqueológicos de la propia Roma. Las pinturas de Egipto, por su parte, continúan destacándose como una fuente documental para todo lo relativo a ajuar e indumentaria²⁷. Centros importantes de producción en este período fueron Alejandría, Antioquía y Palmira en cuyos alrededores se han encontrado innumerables inscripciones, generalmente epitafios, de artífices de todas clases, joyeros y sucedáneos. Esto apoyaría una vez más que Heliodoro de Emesa es tributario del gusto artístico de su zona y de su época. Este nuevo estilo en joyería está documentado arqueológicamente por piezas datadas con precisión al menos atendiendo al criterio de los especialistas en la materia. Como una de las más llamativas, citamos un broche ovoidal de amatista tallada donde se ve un grifo aprisionando a un ciervo, con la piedra rodeada en su totalidad por marco de oro rematado a su vez por filo de perlas. De este broche, que creemos era el cierre de algún cinturón, penden dos cadenas de oro rematadas a su vez por hojas de yedra nervadas. La muestra pertenece al joyero encontrado en el sarcófago de la llamada Creperia Tryphena y ha sido datado en la segunda mitad del siglo II p.C. El ejemplo puede ser perfectamente ilustrativo del empleo de piedras semipreciosas y talladas en la joyería imperial, anterior a Heliodoro, y cómo se sentó una tradición²⁸. Otras piezas dignamente continuadoras de este gusto, nos parecen en primer lugar el pendentif, perteneciente a un collar de oro, compuesto de ocho eslabones y que lleva en el centro un aplique en forma de cono truncado imitando esta vez sardónice en color azul profundo y circundada de un marco de filigrana (recuérdese que Heliodoro insistía en que la amatista del anillo era verdadera y no imitación). En segundo lugar un ejemplo extraordinariamente llamativo lo constituye el colgante o pendentif procedente de Antiradus (Siria), consistente en una cadena cuyos eslabones alternan con cuentas ovales de los que pende una gran amatista con marco tallado en oro y de quien pende, a su vez, otro col-

25 Recalamos que el término "romano" lo empleamos en sentido amplio, siguiendo a Higgins, como concreción de las diversas culturas controladas por Roma en su momento de mayor extensión geográfica.

26 Vid. en OGDEN, cit., la lám. 21, anillo de marfil con piedra lapislázuli y el nombre de Akhenatón grabado (–1375).

27 Vid. M. DE VOS, *L'Egitomania in pitture e mosaici romano-campari della prima età imperiale*. Leiden, 1980 (J. Brill). Como ejemplo de que la tradición pretérita plasmada en los frescos pompeyanos, sobre todo, no había dejado de estar viva en la estética romana.

28 BECATTI. cit., fig. 527, tav. CXLIX.

gante globular de oro. Pensamos que, dadas sus dimensiones, esta pieza de joyería se utilizaría de paso con finalidad profiláctica o también mágica. Ambas muestras se fechan en el siglo III p.C. y resulta significativa la procedencia de la segunda²⁹.

Además del gusto por este tipo de piedras, atractivas y hermosas por la variedad de su cromatismo en especial, los condicionamientos psicológicos de la multiforme sociedad imperial de la segunda mitad del siglo III abonaban el acervo de la magia, superstición y creencia en la medicina popular. Este oscurantismo favorecería, sin duda, el culto a las propiedades salutíferas de ciertos elementos naturales y la inclinación a portar joyas-amuletos de tradicionales propiedades. Ya Plinio el Viejo hablaba de que la amatista impedía a sus portadores caer en la embriaguez, aunque en otros pasajes, hablando del ámbar, por ejemplo, desestima ciertas tradiciones al respecto³⁰. A pesar de lo dicho, el anillo de Cariclea no cifraba sus posibles propiedades benéficas en la piedra que lo componía sino en la iconografía historiada de su talla, a nuestro modo de ver.

Iconográficamente, la mención a un pastor vigilando sus ovejas en entretenida actitud musical no representaba en principio nada original sino la concreción de un motivo consagrado por la literatura bucólica desde los pretéritos tiempos helenísticos. En principio, podía ser perfectamente asimilable a cualquier protagonista anónimo del mundo pastoril o bien personificarse en una variante de algunos dioses o personajes mitológicos, como veremos a continuación. El estudio de Himmelmann ha demostrado cumplidamente que el tema del pastor era familiar al arte antiguo en sus distintas formas de expresión y que su difusión llegó a invadir las llamadas tradicionalmente, aunque injustamente en nuestra opinión, artes menores, viéndose reglamentadas sus apariciones por una constante diacrónica desde sus orígenes e iconología veterotestamentaria³¹. Aunque la moda de representar al pastor se consolidó, así pues, en época helenística, el mundo egipcio no desconoció el argumento y la tradición simbiótica de ambos mundos se hace patente, por ejemplo, en las pinturas que decoran la tumba de Peto-

siris, de final del siglo IV a. C., donde aparecen escenas con pastores como dice el citado autor en la pág. 31 de su estudio. En progresión diacrónica, la representación de pastores solos y anónimos bajo la influencia directa de la obra de Teócrito, ya trasuntos del Faústulo que recogió a los Gemelos o incluso del propio Apolo en su faceta de pastor-músico, condicionaron que el motivo no se colapsase hasta su absorción por el arte romano imperial. En años inmediatamente posteriores a la dinastía Flavia, como bien demuestra Himmelmann, el tema fue asumido por los relieves sepulcrales comenzando a ser relativamente frecuente como escena central de algunos sarcófagos. El arte del sarcófago alcanzó altas cuotas estéticas en años de los Antoninos, como es sabido, y el pastor representado en ellos se identificó bien pronto con Endymión, cuyo sueño en vida decretado por su enamorada Selene simbolizaba una preselección para la inmortalidad. La riqueza iconográfica de esta escena, generalmente historiada, condicionaba de paso su adaptación al frente rectangular del sarcófago propiamente dicho donde se jugaba con el espacio para representar todo tipo de detalles y acompañantes de la pareja principal. Es demostrable que, incluso, algunos difuntos se hacían representar los rasgos de su propio rostro en el de Endymión como garantía de inmortalidad, en algunos ejemplos del siglo III³². En el período comprendido entre la mitad del III y el año 320 existen casi cuatrocientos sarcófagos cuya iconografía se centra en temas bucólicos y donde la figura del pastor no suele estar ausente. Esta frecuencia, o relativa popularidad si se prefiere, está también justificada en dicho período por la simultánea consolidación del arte paleocristiano donde el tema del pastor tuvo un puesto de honor por motivos de todos conocidos y que escapan ahora de la naturaleza de nuestro estudio. Con la misma naturalidad que apareció en la escultura, el relieve y la pintura, el tema invadió y decoró lucernas, joyas y diversos objetos de ajuar. Puede afirmarse, por tanto, que secuencialmente es a partir de la mitad del siglo III del Imperio cuando la iconografía del pastor alcanza una mayor difusión tanto en lo relativo a las distintas ramificaciones del arte cuanto a su distinta iconología adaptada a ambientes ideológicamente distintos.

Tras lo expuesto, es difícil rechazar la idea de que la elección del pastor para decorar el anillo descrito por Heliodoro no fuese producto del mundo real que el literato vivía, aunque él dotase a su joya de otra intencionalidad y la enriqueciese también con la aureola literaria. El problema radica precisamente en la meticulosa descripción de la escena tallada en la amatista y en la actitud que el pastor asume con respecto a su grey. En los hallazgos artísticos reales, el pastor, sobre todo si aparece decorando gemas o

29 MARSHALL-2, cit., pág. 358, n.º 3007, plate LXIX. El autor equipara y gusta de comparar estas joyas con la tipología de las que exhibía la estatua femenina llamada "la señora de Palmira", ya mencionada aquí. Lamentamos que las dificultades implícitas a las reproducciones de las láminas consultadas nos impidan mostrar aquí gráficamente algunas de las joyas estudiadas, lo cual impulsará a los lectores interesados a la consulta de los respectivos originales.

30 Sobre la amatista y todas sus variedades, N. H. XXXVII, 40 ss. Para el ámbar, el mismo libro, 11 ss. Vid. en L. GIL, *Therapeia. La medicina popular en el mundo clásico*. Madrid, 1969 (1.ª ed.) la lista final de piedras con propiedades curativas o mágicas.

31 N. HIMMELMANN, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst*. (Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften. Band 65). Westdeutscher Verlag, 1980.

32 R. TURCAN, "Le culte imperiale dans le III siècle", en *ANRW*, 16.2, 1978, págs. 996-1084, esp. punto *Deo simillimus*.

anillos, se caracteriza, en primer lugar, por su escasa abundancia y en segundo lugar, por la simplicidad de su actitud ya que casi siempre se encuentra solo y de pie, o bien acompañado únicamente de su perro³³. El espléndido catálogo de G. M. Richter recoge algunos pocos ejemplos en gemas no pertenecientes a anillos, y en los que el pastor se asimila a Hermes o Mercurio identificable por su *pétasos* o sombrero de caminante, de alas anchas, y por sus alas en los pies, aunque la estilizada silueta puede apoyarse en un cayado si está representada de pie³⁴. Ejemplo ilustrativo, dentro del panorama diacrónico de iconografías paralelas, aunque no sinónimas, y donde Heliodoro pudo encontrar también un hilo conductor, puede constituir el anillo en ónix y borde biselado en cuya piedra aparece tallada una figurita que representa a un anciano con túnica corta apoyado en un báculo y acompañado de un perro. Fechado en el siglo I a. C. e identificable a priori con un pastor, viene catalogado iconográficamente como "a rustic connotation"³⁵. Más acordes desde el punto de vista cronológico con el autor de Emesa resultan algunos anillos del amplio repertorio recogido por Henkel en los yacimientos arqueológicos de Alemania. Prescindiendo de su lugar de hallazgo, se observa a través de las muestras encontradas que a la figurita varonil ya tradicional con manteo y cayado se le va añadiendo un esbozo de roca o de árboles y que el material que en principio solía ser completamente de bronce va dando paso a las piedras semipreciosas³⁶. Es especialmente significativo el catalogado en Henkel como 1270-a, formado por un engaste de bronce que enmarca una piedra de pasta vítrea donde se han tallado pastor con flauta enmarca-

do en un ambiente paisajístico esquematizado en la representación de árboles y también animales como en lontananza, en un plano tendente a la perspectiva. Igualmente, el n.º 1350 presenta aro de bronce y piedra resaltada acusadamente en su convexidad donde aparecen tallados un pastor acompañado de cuatro cabras entre un árbol y fondo de paisaje. Estos dos ejemplos pertenecen al siglo III del Imperio y testimonian la tendencia creciente a la escena historiadada, donde el antiguo pastor solitario, en ocasiones asimilable a otras iconografías no específicamente diferenciadas, se había polarizado en una identificación clara de su personalidad con el enriquecimiento que suponía la adición de elementos bucólicos influidos, a nuestro modo de ver, por la dimensión pictórica que acusaba la herencia de los antiguos frescos parietales pompeyanos de inspiración odiseica. Aparece también arqueológicamente comprobable que en la joyería del siglo III paulatinamente las piedras semipreciosas convenientemente trabajadas fueron sustituyendo al oro u otros metales en los aros y engastes. Bien por exigencias estéticas de la moda en curso, ya porque las reservas auríferas en este momento no fueran tan rentables en su totalidad o porque las provincias orientales del Imperio, ricas en yacimientos naturales de las piedras citadas, contribuyeran a su revalorización dentro de la red de talleres especializados en su talla y montaje³⁷.

Tras la constancia de que el anillo descrito por Heliodoro pudo ser, en sustancia, una réplica de joyas en uso, falta por analizar comparativamente la iconografía de la escena pastoril tallada en la amatista y que, como ya se habrá podido observar, no se parece a ninguna de las testificadas en los yacimientos, al menos en cuantos repertorios hemos podido comprobar que, creemos, son prácticamente la mayoría de los existentes. Las tendencias filosóficas en moda impulsadas por los círculos neoplatónicos de época galiénica y de los que muy probablemente Heliodoro pudo participar ya que la llamada al *logos*, al equilibrio y a una exaltación de los valores del espíritu por encima de los meramente carnales inundan toda su narración, como anteriormente dijimos, pudieron condicionar que Heliodoro tuviera en la descripción del anillo de amatista algo más que una mera intención estética³⁸. Es decir, que un claro mensaje iconológico subyaciera a la escena bucólica donde

33 MARSHALL-1, cit., muestra algunos ejemplos de anillos en que el pastor está erguido y ligeramente apoyado sobre su cayado y con su perro, por ejemplo el n.º 356, plancha X, pág. 65, hoy en el Museo Británico, catalogado como perteneciente al repertorio etrusco-italico, en aro de oro con piedra tallada y del siglo III a. C. O bien, el n.º 386, descrito en la pág. 70, donde el pastor está sedente, no fechado puntualmente pero encuadrado por el autor en similares coordenadas. Aunque la cronología sea, con mucho, anterior sirven para el comentario iconográfico.

34 G. M. RICHTER, *Engraved Gems of the Greeks and the Etruscans*. Part. One: London, 1968. Part. Two: *Engraved Gems of the Romans*. London, 1971. Para el pastor-Hermes, vol. I, n.º 746. Perteneciente a talleres etruscos y fechado en el IV a. C., sirve como testimonio de constancia iconográfica helenística penetrada en Italia a través del mundo etrusco. Están englobados en el estudio de la Richter, los pretéritos y amplísimos de A. FURTWÄENGLER, *Die Antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*. 3 vols. Leipzig-Berlin, 1970. Y G. LIPPOLD, *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit*. Stuttgart, 167 tafeln.

35 Vid. el anillo catalogado con el n.º 71, pág. 38, de la *Ralph Harari Collection of finger rings*, sistemada por J. BOARDMAN y D. SCARISBRICK. London, 1977.

36 F. HENKEL, *Die Römische Fingerringe der Rheinlande und der Benachbarten Gebiete*. II vols. Text und Tafeln. Berlín, 1913.

37 Vid. J. FORBES, *Studies in Ancient Technology*, vol. VIII dedicado a las explotaciones mineras y técnicas de metalurgia y joyería. Leiden, 1971.

38 Por estos motivos, creemos muy posible que Heliodoro estuviera vivo en los años de los Gordianos, de Galieno y posteriores. A pesar de que la HA y también Aurelio Víctor, por citar dos fuentes significativas, atribuyan al gobierno de Galieno toda serie de calamidades políticas, bélicas y de deficiencias e immoralidades personales, es obvio que ésta no es toda la verdad. Sus triunfos, aunque quizá efímeros, frente a las *externae gentes* están ahí, al igual que un intento por aproximarse al arte, a las mejoras edilicias y a la literatura y filosofía en cuyo

el pastor-músico era precisamente el protagonista, y no otro sujeto dentro de los múltiples que el inagotable campo mitológico podía sugerir. Estas décadas contemplan también la expansión de la tradición hermética, plenamente vigente en estos momentos donde el pastor de su rebaño, tenía en sí mismo la capacidad de hacer un todo compacto y armónico de lo que podía ser anárquico³⁹. En esta extralimitación de su función propia, el *poimén* rebasa el campo propiamente material para entrar en el mental con ayuda de la música en la que se ejercita como vehículo propedeúico que asimila a aquél a un verdadero *mousikós anér*, rememorando aquí la tan lograda expresión de H. I. Marrou de todos conocida.

Enlazando estas ideas al hecho de que la iconografía presentada por Heliodoro no se parece a ninguna de las presentes en las joyas o gemas, y descartando personalmente la idea de que sea totalmente una invención literaria, el rastreo de este motivo en otras manifestaciones artísticas nos conduce a la consideración de Hipogeo romano de los Aurelios. Como es sabido, este ambiente ha sido catalogado por los diversos estudiosos que se han ocupado de él como perteneciente a grupos cristianos pero heterodoxos, quizá gnósticos, por el análisis de sus pinturas parietales y

ámbito se integró el propio Plotino. La HA,7 habla de que el emperador celebró *Decennalia* y era aficionado a las exhibiciones de circo exóticas. En 11 se recuerda el certamen literario que convocó con motivo de las bodas de sus sobrinos, al que acudieron poetas griegos y también latinos. En fin, varias de estas pinceladas son perfectamente aceptables dentro del clima socio-histórico que presumiblemente pudo vivir Heliodoro de Emesa si se repasan con cuidado los diez libros de sus Etiópicas. Para Plotino y el ambiente de corte, vid. especialmente M. MALAISE, *Les conditions de pénétration et de diffusion des cultes égyptiens en Italie*. Leiden, 1972 (J. Brill), en particular pág. 445. La época es rica y sincrética en ideología religiosa, como demuestran, por ejemplo, en sus trabajos H. SEYRIG, "Le culte du Soleil en Syrie à l'époque romaine", en *Syria*, XLVIII, 1971, págs. 337-373 y J. GAGE, *Le paganisme impérial à la recherche d'une théologie vers la milieu du III siècle*. Mainz, 1972. J. GAGE, "Programme d'italicité et nostalgies d'hellénisme autour de Gallien et Salonine. Quelques problèmes impériaux au III siècle", en ANRW, II, 2, pp. 828-852 (Berlin-New York, 1975) donde el autor recopila amplia bibliografía sobre todos los temas galiénicos y reconoce el círculo imperial afecto a Plotino, no sin ocultar su escepticismo en la reconstrucción exacta de la historia debido a la parquedad, dificultad e, incluso, deformación de las fuentes entre las que se encuentra, obviamente, el espinoso problema de la HA.

39 Concretamente, el Tratado XIII del *Corpus Hermeticum* (ed. Nock-Festugiére. Paris, 1983, les Belles Lettres) se titula "El discurso secreto en la montaña" relativo a la palingenesia y a la regla del silencio. En él se contiene el himno en que el autor canta al Señor de la creación, al Todo y al Uno que ha ordenado y mantiene el equilibrio de todos los elementos, proceso en el que el *nous* equivale a "la palabra que pastorea", concretamente *lôgon gár tón són poimainei o nous*. Vid. tomo II, pág. 207 y s. Siempre, el famoso ensayo de J. KROLL, *Die Lehren des Hermes Trismegistos*. Münster, 1914. Es curiosa la concordancia entre estas ideas y la iconología subyacente a la pintura del pastor del Hipogeo romano de los Aurelios, que se mencionará a continuación en nuestro texto.

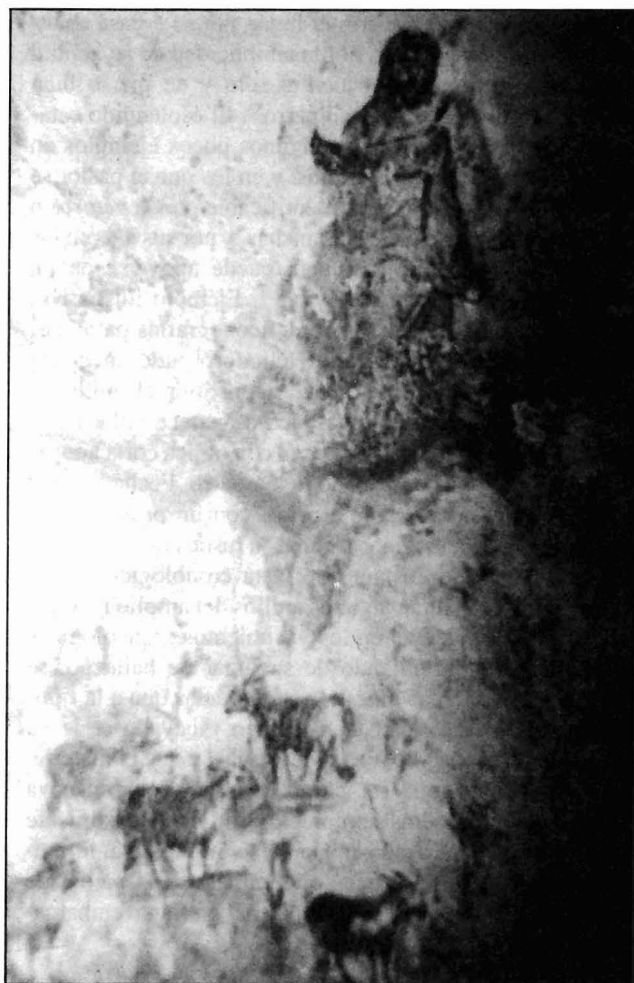


FIGURA 2. Pintura del Hipogeo romano de los Aurelios con la escena del pastor. (Fotografía de P. Segado Bravo sobre archivo de la P.C.A.S.).

ha sido fechado *circa* 220 p.C. o, de modo amplio, a mitad del siglo III⁴⁰. Aquí, en la estancia tercera y en la pared de su izquierda está pintada al fresco una escena donde un pastor, sentado en un risco no demasiado elevado, observa vigilante a su grey compuesta por cabras y carneros de espesa lana situados a sus pies sobre un marco paisajístico de verde exuberancia, aunque los colores se vean atenuados por el paso de los siglos. La indumentaria de este pastor,

40 Lo más reciente que sepamos, F. BISCONTI, "L'Ipogeo degli Aureli in Viale Manzoni: Un esempio di sincretismo privato", en *Eresia ed Eresiologia nella Chiesa Antica*. XIII Incontro di Studiosi dell'Antichità cristiana. Roma, maggio 1984. Pubblicato in *Augustinianum*, XXV, 3, december 1985, pp. 889-903. El autor sugiere nuevas interpretaciones, nada forzadas, siempre basadas en "un innegable interés por las nuevas corrientes filosóficas y religiosas del momento, pero sin abrazar o preferir una en particular", a la vez que ofrece una amplia bibliografía sobre la iconología artística y ambiente de la época galiénica, a parte de la referente al propio hipogeo.

túnica larga con mangas, su cabello peinado en corta meleta con raya central, la barba que presta cierta solemnidad al rostro todavía joven y especialmente el *volumen* que aquél lleva en la mano y que constituye aquí, en nuestra opinión, una *variatio* consciente de los tradicionales cayado o sirin-ga, convierten a este pastor en algo iconológicamente diferente y que en su propia dimensión plástica no presenta paralelos con otros pastores más o menos coetáneos (vid. fig. 2).

De todos los especialistas es sobradamente conocida una de las identificaciones de este pastor culto, que apacentaría su rebaño más bien con el libro de la doctrina, con el Buen Pastor por excelencia, es decir con Jesucristo a pesar de los complicados matices doctrinales e ideológicos que se intuyen por el estudio de las pinturas del mencionado

hipogeo sobre las que, a nuestro juicio, no debe darse por cerrada su investigación. De cualquier modo, creemos que resulta clara su similitud iconográfica con la escena descrita por Heliodoro en la amatista tallada y existe la probabilidad de que el propio autor la hubiera conocido, estando en una dimensión cronológica extraordinariamente cercana y aseverando una vez más su condición de inquieto y viajero. La pintura bucólica del Hipogeo de los Aurelios pudo servir, en consecuencia, de inspiración más o menos próxima a Heliodoro para enriquecer su anillo pero imprimiendo a su simbolismo un mensaje particular inspirado en los grupos filosóficos paganos, relacionados con los círculos del neoplatonismo vigente, y que tampoco distaban mucho en aspectos sustanciales de los puntos básicos de la doctrina hermética, como anteriormente dijimos.