

LA MIRADA PÉTREA: IMÁGENES DE LA GORGONA EN LOS MONUMENTOS FUNERARIOS HISPANORROMANOS EN FORMA DE ALTAR*

por

Alicia Jiménez Díez**

“... la máscara se quita y queda el hombre.”
Lucrecio, *De la naturaleza de las cosas*, III, 86

Se conocen, desde hace tiempo, una serie de relieves con representaciones de la cabeza de la Gorgona (*gorgoneion*), conservados en el Museo Arqueológico de Barcelona. Aparecieron recogidos en obras consideradas hoy “clásicas”, como las *Esculturas romanas de España y Portugal*, que A. García y Bellido publicó en 1949 y en distintos escritos de A. Balil, dedicados a la ciudad de Barcelona¹. Tras un trabajo monográfico de este último autor sobre el tema², comenzaron a ver la luz, a principios de la década de los ochenta, una serie de artículos, redactados por L. Baena³ en los que se daba noticia de la existencia de este motivo iconográfico en piezas halladas en la región del Alto Guadalquivir a principios de siglo, que habían permanecido, hasta ese momento, inéditas. Al igual que los relieves barceloneses, este nuevo conjunto se asoció al ámbito de las necrópolis, y, en concreto, a determinados monumentos funerarios en forma de altar⁴. En la Península Ibérica este tipo

* Este artículo forma parte de la investigación que desarrolla la autora en el marco de una beca de F. P. I. de la Comunidad Autónoma de Madrid.

Agradezco al Prof. Manuel Bendala Galán sus comentarios sobre una primera versión de este artículo.

** Universidad Autónoma de Madrid. E-mail: alicia.jimenez@uam.es

¹ A. Balil (1961): *Las murallas romanas de Barcelona*. A. Balil (1964): *Colonia Iulia Augusta Paterna Faventia*.

² A. Balil (1979): “Los *gorgoneia* de Barcino”, *Faventia*, 1.1, p. 63 y ss.

³ L. Baena (1982): “Esculturas romanas de Mengíbar”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología (BSAA)*, 48, p. 111 y ss.; L. Baena (1983): “Relieves romanos de Castulo en el Museo Arqueológico Nacional”, *BSAA*, 49, p. 47 y ss.; L. Baena (1984): “Relieves romanos de la provincia de Jaén”, *AEspA*, 57, p. 47 y ss.; L. Baena (1984): “Relieves romanos de Mengíbar (Jaén)”, *Itálica. Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, 17, p. 127 y ss.

⁴ Hasta el momento se han encontrado en Andalucía 11 frontones que pudieron pertenecer a esta clase de monumentos, de los cuales al menos 9 estuvieron decorados con la cabeza de la Gorgona

de piezas se encuentran documentadas fundamentalmente en el noroeste (*Barcino* y *Tarraco*) y en el sureste (concretamente en el Alto Guadalquivir), si bien es posible encontrar otros ejemplos en Valencia, Segóbriga, Zaragoza, Teruel, Badajoz (*Emerita Augusta*) y Idanha-a-Velha (Portugal). Los prototipos italianos de estos monumentos en forma de altar se remontan al desarrollo del “monumento a dado” que, desde finales del siglo II a. C. – principios del siglo I a. C. había comenzado a adquirir nuevos componentes, como pilastras, que se situarán en las esquinas, o un friso dórico, que en época helenística había sido uno de los elementos decorativos frecuentes en los altares mayores. Dos fueron los métodos para coronar este tipo de construcciones. O bien se añadían dos *pulvini* monumentales (a la manera de un altar), o bien se situaba en la parte superior un *naiskos* o edícula. Este modelo, comenzará a difundirse en las provincias occidentales (principalmente, la Narbonense, Hispania, Galia y Germania) ya desde fines del siglo I a. C. asociado al proceso de colonización romana y a determinados grupos sociales como la “burguesía mercantil” o las aristocracias locales (J. Beltrán, 1990: 185).

La imagen de la Gorgona aparece representada en dos espacios muy concretos de este tipo de altares funerarios. En las piezas de la *Tarraconensis* se sitúan sobre la cara frontal de los *pulvini* mientras que en los ejemplos hallados en la *Baetica* suele encontrarse en frontones. La pertenencia de estos últimos a monumentos en forma de altar es una hipótesis que J. Beltrán (1990: 202) considera plausible, atendiendo sobre todo a su tamaño (algo pequeño para formar parte de edículas) y a paralelos bien documentados en Neumagen (Figs. 1 y 2)⁵.

Sin embargo, en ambos casos la iconografía utilizada se ciñe con bastante fidelidad a la utilizada por la misma época en el ámbito romano, en el que determinados rasgos atemorizadores presentes en las imágenes griegas o etruscas, que enfatizaban el carácter demoníaco de este personaje (la boca entreabierta, los colmillos y la lengua sobresaliendo entre ellos, el pelo plagado de serpientes y, en ocasiones, la barba), han desaparecido o aparecen suavizados. La Gorgona romana, evolución de prototipos helenísticos, aparece como una mujer joven, aunque de rasgos un tanto asexuados, de cabellos ondulados entre los que pueden (o no), aparecer serpientes. Sobre la cabeza, representada siempre de frente, suelen entrecerse dos pequeñas alas. Bajo la misma (y en algunos ejemplos también sobre ella), es posible observar el nudo hercúleo, realizado, en la mayoría de los casos, con las colas de dos serpientes. Las implicaciones simbólicas de la Gorgona son complejas, pero es posible que un conjunto de frisos con relieves, encontrados también en la zona del Alto Guadalquivir (con máscaras de seres pertenecientes al *thyasos* báquico o teatrales, erotes, guirnalda, rosetas, grecas, etc.), que con bastante probabilidad formaron parte de esta clase de monumentos funerarios en forma de altar, contribuyan a proponer una lectura iconográfica.

Medusa: tres de ellos fueron encontrados en *Iliturgi*, Mengíbar (Jaén) (J. Beltrán, 1990, números 9, 10 y 17). Otros tres pertenecen a Castulo, Linares (Jaén) (J. Beltrán, 1990, números 12, 13 y 14). Uno de ellos es de procedencia desconocida, aunque puede suponerse su hallazgo en la provincia de Jaén (J. Beltrán, 1990, número 16). El resto se encontraron en Osqua, Villanueva de la Concepción, (Málaga) (L. Baena, 1987: n° 5) y Arua, Alcolea del río (Sevilla) (J. Beltrán, 1990: número 15)

⁵ A. Martínez Valle (1995: 280), considera, por el contrario que estos frontones debieron pertenecer a edículas o estelas.

Tampoco la cronología de este tipo de construcciones en Hispania ha podido establecerse con toda seguridad, debido a que la mayoría de las piezas se encontraron descontextualizadas o reutilizadas en monumentos posteriores. En la zona catalana, la adopción de tipos arquitectónicos de carácter funerario de origen romano, está documentada al menos desde época julio-claudia, aunque la fecha propuesta en concreto para los altares funerarios oscilaría entre época flavia y severa. En el caso de los relieves del sur peninsular, aunque es posible rastrear en determinados relieves de *Urso* (Osuna), por ejemplo, modelos adaptados de prototipos medio-itálicos desde época tardorrepública, J. Beltrán (1990: 210), prefiere retrasar su posible introducción a época flavia, manteniéndose luego en uso a lo largo de todo el siglo II d. C. Si bien en el siglo I d. C. es posible encontrar ya monumentos funerarios en forma de altar en la Narbonense, es posible que la difusión de esta variante monumental tuviese un origen común en la Península Itálica, y, por tanto sería preferible pensar en una difusión coetánea hacia distintas regiones, más que derivada desde determinados núcleos provinciales a otros (A. Balil, 1979: 64).

En Hispania, como en el resto del mundo romano, encontramos la efigie de la Gorgona sobre distintos soportes, no siempre relacionados con el ámbito de las necrópolis. Así, por ejemplo, sobre elementos arquitectónicos, como los clípeos del pórtico del foro de *Emerita Augusta*⁶, la ménsula de clave de arco del Museo Diocesano de Vic⁷ o distintas terracotas arquitectónicas procedentes de Itálica y Ampurias⁸; en elementos relacionados con la esfera militar (escudos y thoracatas), como el torso (posiblemente Eneas) del “Foro de mármol” de Mérida⁹, las diversas representaciones conservadas de Atenea-Minerva con la imagen de la Gorgona sobre la Égida, o el *scutum* de mármol hallado en la Villa de *Els Munts*¹⁰; así como en mosaicos¹¹ u otros objetos decorativos. En otras ocasiones, encontramos el rostro de la Gorgona sobre monumentos incluidos en contextos funerarios, como en las pinturas de la bóveda de las tumbas del Rhytón de Vidrio y de Tito Urio de Carmona¹², el paramento conservado del monumento a los *Atilii* en las proximidades de Sádaba¹³, o los fragmentos de monumentos en forma de altar que se conocen con este motivo, por citar algunos ejemplos.

No es difícil encontrar en los textos de los autores antiguos el vínculo de la Gorgona con la esfera militar (especialmente en relación con Atenea – Minerva), aunque su imagen

⁶ J. M. Álvarez Martínez; T. Nogales Basarrate: “Schema urbain de Augusta Emerita: Le portique du forum”, *Akten des XIII Internationalen kongresses für Klassische Archäologie*, Berlín 1988 (1990), p. 336 y ss.

⁷ A. Balil (1983): “Esculturas romanas de la Península Ibérica (VI)”, *BSAA*, 49, p. 257, nº 132.

⁸ S. F. Ramallo (1999): “Terracotas arquitectónicas de inspiración itálica en la Península Ibérica”, *El ladrillo y sus derivados en la época romana. Monografías de Arquitectura Romana*, 4, M. Bendala Galán, Ch. Rico y L. Roldán (eds.), Madrid, p. 159 y ss. figs. 6, 7 y 8.

⁹ P. Mora Piri (1997): “Las Thoracatas. Exponente singular de la escultura militar romana”, *La guerra en la Antigüedad*, Catálogo de la Exposición, Madrid, p. 347 y ss.

¹⁰ E. M. Koppel, (1992): “El escudo de la Villa de «Els Munts» (Tarragona)”, *Madriider Mitteilungen*, 33, p. 433 y ss., Láms. 21 – 23.

¹¹ R. Mondelo (1983): *Mosaico con representación de la Gorgona hallado en Palencia*, Palencia

¹² M. Bendala, (1976): *La necrópolis romana de Carmona (Sevilla)*, Sevilla, pp. 92 y 94, láms. LXVII - 2 y LXXI - 2.

¹³ M. L. Cancela (1993): “Elementos decorativos de la arquitectura funeraria de la Tarraconense Oriental”, *Actas de la I Reunión sobre escultura romana en Hispania*, T. Nogales (coord.), Madrid, p. 246, fig. 6.

se asocia en las fuentes grecolatinas de manera esencial al mundo de ultratumba. La Gorgona Medusa habitaba, junto a sus hermanas Esteno y Euríale, más allá del océano, junto al país de las Hespérides¹⁴ y de los muertos. Las tres fueron fruto de la unión de dos divinidades marinas: Forcis y Ceto. Eran hermanas de otros seres monstruosos como las Grayas, “canosas desde su nacimiento”. De las tres gorgonas, únicamente Medusa era mortal, mientras que sus hermanas estaban a salvo de la vejez¹⁵. Una de las imágenes más completas del monstruo se encuentra en la *Biblioteca* de Apolodoro de Atenas¹⁶ que lo describe como un ser con la cabeza rodeada de escamas de dragón, colmillos similares a los de un animal frecuente en el imaginario sepulcral como es el jabalí, manos de bronce, alas de oro y mirada capaz de convertir a un hombre en piedra¹⁷. Por su capacidad de robar el aliento a los vivos con una sola mirada, atemorizaba tanto a mortales¹⁸ como a inmortales. Aun así Poseidón fue capaz de unirse a ella dejándola encinta¹⁹. Posiblemente tanto su pareja divina, como sus progenitores y su ubicación más allá del océano, junto con algún episodio del ciclo de Perseo alusivo a las Nereidas, permita explicar las asociaciones que es posible constatar en la iconografía entre la Gorgona y distintos seres marinos (delfines, nereidas, monstruos marinos...) ²⁰.

Tanto Apolodoro como Ovidio describen con detalle el ciclo de Perseo en el que se inscribe el episodio de la decapitación de la Gorgona²¹. Perseo pertenece al grupo de personajes míticos concebidos “milagrosamente” y rescatados tras ser arrojados a las aguas por un familiar temeroso de una profecía. En este caso es Acrisio el que, al ser prevenido por el oráculo de que el descendiente de su hija Dánae le daría muerte, decidió encerrar a la muchacha que, aun así, quedó embarazada al descender Zeus a su prisión transformado en lluvia de oro. Cuando Dánae dio a luz a Perseo, Acrisio arrojó a ambos al mar metidos en un arca, que gracias a la ayuda de las Nereidas²², pudo arribar a Sérifos, una de las islas menos importantes del archipiélago de las Cícladas, donde ambos fueron recogidos por Dictis. El hermano de este último, Polidectes, que era el rey de la isla, se enamoró de Dánae, pero ante la imposibilidad de yacer con ella, debido a que Perseo era ya un adulto, decidió engañar al héroe. Con la excusa de una petición de regalos para la supuesta boda que preparaba con otra mujer, Polidectes envió a Perseo en busca de la cabeza de la

¹⁴ Plinio, *Hist. Nat.*, VI 31 (36)

¹⁵ Hesíodo, *Teog.*, 274 – 278

¹⁶ Apolodoro, *Bibl.* II, 4, 2

¹⁷ Ni Homero ni Hesíodo describen el aspecto físico de la Gorgona Medusa. Este hecho se ha utilizado como argumento para explicar la disparidad iconográfica de lo que se ha interpretado como las primeras representaciones de Gorgonas. Es posible que en la etapa inicial no existiese más que una noción general del rol que desempeñaba este personaje y no una iconografía de rasgos netamente definidos (T. P. Howes, 1954: 213).

¹⁸ Homero, *Od.* 11, 634 y ss. Esquilo, *Prom.*, 800.

¹⁹ Hesíodo, *Teog.*, 279. Aunque según otras tradiciones, en el origen de la monstruosidad de la Gorgona está precisamente esta relación con Poseidón, que la forzó en el Templo de Atenea. La diosa, ofendida por el sacrilegio, habría convertido los cabellos de Medusa en serpientes (Ovidio, *Met.*, IV, 794).

²⁰ *L.I.M.C.* IV – 2., n. 70, 122a, A. L. Frothingham (1915), fig. 3. L Baena (1982), lám. I., donde se publica por primera vez el frontón de *Iliturgi* con representación de *Gorgoneion*, monstruos marinos y Nereida.

²¹ Apolodoro, *Bibl.* II, 4. Ovidio, *Met.*, IV, 604 y ss, V 1 y ss.

²² Lucano, *Diálogos Marinos*, 14, 1.

Gorgona, pensando que por este medio podría alejarlo de su reino. Se inicia entonces lo que se ha comparado con un viaje iniciático al extremo occidente (lugar en el que la mitología grecolatina sitúa el reino de los muertos²³ y los bienaventurados²⁴) (C. Sourvinou – Inwood, 1994: 60), en el que Perseo se irá haciendo con distintos “objetos mágicos” que le permitirán superar con éxito la prueba. Para llegar hasta las ninfas que custodiaban varios de ellos, tuvo que engañar a las Graias, hermanas de las Gorgonas como sabemos, dotadas de un solo ojo y un solo diente que debían compartir entre las tres, que le indicaron el camino gracias al ingenio de Perseo²⁵. Las ninfas, a su vez, entregaron al héroe las sandalias aladas²⁶, la alforja (*kíbis*) en la que guardaría la cabeza de Medusa y el casco del Hades que hacía invisible a aquel que lo portaba. Atenea le cedió su escudo y Hermes, por su parte, la hoz (*harpé*) con la que Cronos había castrado a Urano²⁷. Perseo se detuvo ante las Gorgonas vencidas por el sueño, y sin mirarlas, guiándose sólo a través del reflejo de Medusa sobre el escudo de Atenea que utilizó como un espejo²⁸, decapitó al monstruo. Al cortar la cabeza, brotaron del cuello los frutos de la unión de la Gorgona con Poseidón: el caballo alado Pegaso²⁹ y Crisaor, el padre de Gerión³⁰. Fue entonces cuando las otras dos gorgonas inmortales despertaron de su sueño e intentaron perseguir a Perseo, al que no podían ver gracias al casco del Hades, que hace a los vivos invisibles, como los espectros de los muertos. Se nos cuenta que Atenea inventó la flauta, cuyo sonido se oía en los ritos funerarios³¹, en los cortejos de Dionisos y en los espectáculos teatrales, imitando el sonido del gemido fúnebre de las gorgonas y sus serpientes al ver a su hermana decapitada³². El

²³ Las Gorgonas, según Virgilio (*En.* VI, 289), habitaban a las puertas del Hades.

²⁴ Estrabón (I, 1, 4; III, 2, 13) vincula los versos homéricos que sitúan los campos Elíseos en los confines de la tierra (*Od.* IV, 563-568) con las regiones meridionales de Iberia.

²⁵ El héroe las obligó a revelárselo cuando les quitó el único ojo que poseían poniendo la mano debajo cuando se lo estaban pasando de una a otra (Ovidio, *Met.*, IV, 775).

²⁶ No hay que olvidar que las sandalias aladas eran uno de los atributos de Hermes, ser psicopompo que podía transitar entre los dos mundos.

²⁷ Hesíodo. *Esc.*, 221.

²⁸ Aunque en general la mayoría de los autores interpretan las imágenes de *Gorgoneia* que aparecen representadas en los escudos desde época Protocorintia, o bien como un elemento apotropaico, capaz de “petrificar al enemigo”, o bien como una alusión a Atenea (G. H. Chase, 1979: 28), es cuando menos sugerente el hecho de que la victoria sobre la Gorgona se obtenga al “cortar el cuello” de la imagen reflejada en el escudo. Distintos escudos o armas defensivas míticas, como la égida de Atenea, portaban en el centro la imagen de la Gorgona o estaban realizados con su piel: Homero, *Il.*, V, 741; XI, 36 – 37. Eurípides, *Ión*, 995. Apol. Bibl. II, 4, 3.

²⁹ De «pege», manantial. Según Hesíodo, el nombre le venía de su nacimiento junto a los manantiales del Océano, río circular que, como indica Homero (*Od.*, XI, 155-159), separaba el Hades del mundo de los vivos.

³⁰ En general, toda la estirpe de la Gorgona (Gerión, Equidna, Orto, Cerbero, Hidra de Lerna, Quimera, Esfinge, León de Nemea, reptil guardián de manzanas de oro) está muy relacionada con el descenso al mundo infernal y con los trabajos de Hércules (Hesíodo, *Teog.*, 279 y ss).

³¹ J. M. C. Toynbee (1971): *Death and Burial in the Roman World*, Londres y Southampton, fig. 9.

³² Píndaro, *Pit.* XII. Determinados estudios etimológicos han relacionado la raíz del sánscrito «gar_» con el término «gorgona». De esta primera, derivarían un conjunto de palabras en distintas lenguas germánicas y romances, como las castellanas “gorjear” (quiebro de voz en la garganta o articulaciones imperfectas en la voz de los niños cuando empiezan a hablar) y “gorgoritos (quiebro que se hace con la voz en la garganta, especialmente al cantar)”. Ambos términos implican sonidos guturales, el segundo, en concreto, especialmente asociados al canto. En este sentido, T. P. Howe ha

aulós o la *syrix*, la flauta o la doble flauta de pan, no permiten escuchar simultáneamente el canto del hombre. Según Aristóteles esta fue una de las razones que llevó a Atenea a desechar el instrumento, pues al ser incompatible con la palabra, no permite desarrollar la inteligencia. Al impedir al músico hacer uso de la palabra, el carácter del sonido que se escucha no es ético sino orgiástico. La melodía no actúa instruyendo (*máthesis*), sino purificando (*kátharsis*). Al son de la flauta, baila en el *Heracles* (1119) de Eurípides, una “bacante del Hades” poseída por la locura de la música que, según el poeta, ejecuta la Gorgona y las cien cabezas de sus serpientes, silbando a un tiempo (J. P. Vernant, 1996: 77-79).

La cabeza de la Gorgona, a pesar de haber sido cercenada del cuerpo del monstruo, mantuvo sus cualidades mágicas, y cada vez que Perseo la extraía del saco convertía en piedra todo lo que se cruzaba con su mirada³³. También la sangre que fluía de la herida tenía cualidades maravillosas, posiblemente relacionadas con el “carácter liminal” de la Gorgona. La sangre que corría por la vena izquierda de la cabeza era un veneno mortífero, mientras que con la de la derecha era posible resucitar a los muertos³⁴. Además, las pocas gotas de sangre que cayeron sobre suelo libio durante el regreso del héroe, se convirtieron en distintas clases de serpientes³⁵.

Uno de los aspectos más polémicos de la imagen de la Gorgona es el origen tanto del mito en el que se inscribe, como del tipo iconográfico con el que se la representa. Desde los primeros decenios del s. XX, algunos investigadores, entre los que se podría destacar a C. Hopkins, han defendido un origen oriental, concretamente sumerio, del ciclo de Perseo. Uno de los argumentos a favor de esta hipótesis son las similitudes que es posible encontrar entre las representaciones griegas de Perseo asesinando a la Gorgona y distintas imágenes orientales, en las que un héroe aparece decapitando un monstruo, que se han querido interpretar como la escena en la que Gilgamesh se enfrenta a Humbaba (C. Hopkins, 1934).

Sin embargo, si de hecho resulta problemático que estas imágenes puedan considerarse representaciones del ciclo épico de Gilgamesh, no lo es menos la asimilación de la Gorgona con Humbaba, como ha demostrado T. P. Howe (1954), quien señala que, si bien no es completamente descartable la existencia de un préstamo iconográfico del mundo oriental, parece menos probable que sea posible establecer paralelos entre las concepciones fundamentales que hay detrás de ambos mitos.

Tampoco todos los autores que se han dedicado al tema están completamente de acuerdo en cuanto al origen cronológico del ciclo de la Gorgona. Frente a posturas que defienden un origen en época micénica, existe un grupo de investigadores que prefieren retrasar esta fecha a principios de s. VII a. C., ya que las menciones en las fuentes griegas

llamado la atención sobre el hecho de que el sonido de la flauta se produce precisamente al expulsar el aliento a través de una caña, una especie de “segunda garganta artificial” que se fija a la verdadera (cf. T. P. Howe, 1954: 210).

³³ Este fue el caso del gigante Atlas (Ovidio, *Met.* IV, 625), del monstruo marino (*Ceto*) que atacó a Andrómeda (Apolodoro, *Bibl.* II, 4, 2 y ss.) y del tirano Polidectes (Píndaro, *Pit.* X; Apolodoro, *Bibl.*, II, 4, 2, ss.)

³⁴ Eurípides, *Ión*, 999.

³⁵ Ovidio, *Met.* IV, 617.

más antiguas a la Gorgona son escasas y no reflejan la posterior complejidad del mito de Perseo. Por otro lado, las representaciones iconográficas no parecen fijarse en un “tipo canónico” hasta esta época. A pesar de ello, no deja de ser menos cierto que la genealogía de la Gorgona aparece ya reflejada en Hesíodo y que la inexistencia de un tipo iconográfico completamente establecido no invalida la existencia de creencias en seres demoníacos con determinadas propiedades ya en época prehomérica³⁶. M. Bendala ha vuelto a publicar recientemente (2000: 63 y ss.) una sugerente propuesta que plantea un posible “origen occidental” del mito de la Gorgona, en relación con los primeros contactos entre el mundo micénico y la Península Ibérica y el culto a una divinidad de grandes ojos en la zona meridional de nuestro país. En todo caso, lo que se considera la “imagen tradicional” de la Gorgona no se desarrolló hasta principios del s. VII a. C., momento en el que es posible asimilar distintos ejemplos (aunque algunos de ellos sean barbados o con cuernos y colmillos, o tengan cuerpo de caballo y otros no), con este ser mitológico. A lo largo del s. VI y principios del s. V a. C. se mantiene un tipo en el que la característica principal es la mezcla de rasgos animales (colmillos de felino, lengua colgante) y humanos, mientras que en época clásica la cabeza de la Gorgona fue perdiendo poco a poco sus rasgos “más monstruosos”. Con el paso del tiempo se fueron añadiendo los atributos que serán comunes en época romana, como las alas que ahora se sitúan sobre la parte superior de la cabeza y el nudo hercúleo bajo la barbilla. El tipo romano deriva precisamente de estas últimas producciones, que adoptan rasgos completamente definidos hacia comienzos del siglo III a. C. Entre los romanos predominará lo que se ha venido a denominar “tipo bello” con los rasgos demoníacos suavizados, quizá sugeridos ya únicamente a través de la boca entreabierta y los atributos relacionados con animales, como las alas y las serpientes (O. Paoletti, 1988: 360) En las imágenes del *Gorgoneion* que ha sido posible documentar en la Península Ibérica desde época republicana, es posible encontrar los atributos canónicos de la Medusa romana.

Las investigaciones modernas sobre la función originaria de la Gorgona, que pueden retrotraerse a las primeras décadas del siglo XIX, hicieron de este símbolo una transposición del miedo del hombre a los animales o lo interpretaron en clave cosmológica. Entre el primer grupo se encontrarían investigadores como A. Zell o J. Facius que consideraron a las Gorgonas como una elaboración mítica de las representaciones de simios, apoyándose fundamentalmente en un pasaje de Plinio en el que se describe una raza de mujeres, las Gorgonas, cuyo cuerpo estaba cubierto de vello³⁷. Otros investigadores, como A. Frothingham, relacionaron este personaje mitológico con Artemis, y, a través de esta última, con la Diosa Madre oriental. P. Witzsäker, por su parte, analizando las representaciones arcaicas de la Gorgona en las que ésta aparece barbada llegó a la conclusión de que la Gorgona era una personificación del “miedo” (*Phobos*) (cf. T. P. Howe, 1954: 209). Pero a lo largo de este siglo, la discusión ha estado centrada en la oposición de los que interpretan la imagen de Medusa como un elemento apotropaico y aquellos que quieren leer en su rostro una alusión a la inmortalidad.

³⁶ Tampoco hay que descartar que la «inseguridad» a la hora de representar el cuerpo del monstruo en los primeros momentos se deba a que las representaciones más antiguas se limitaban a reflejar la imagen de una cabeza.

³⁷ Plinio el Viejo, *Hist. Nat.*, VI, 31 (36).

El aspecto protector del *Gorgoneion* parece claro, si atendemos a la representación de las serpientes, de un nudo “mágico” como es el hercúleo y a la propia cabeza de la Medusa. El nudo de hércules se realiza, de hecho, con los extremos de los cuerpos de uno de los animales ctónicos por excelencia: las serpientes, símbolos a la vez de inmortalidad. En los materiales hispanos, puede encontrarse, generalmente, bajo la cabeza de Medusa, si bien en otras ocasiones se encuentra aislado sobre *pulvini*³⁸. El *nodus Herculeus* o *Herculaneus* es un nudo sólido, difícil de deshacer, capaz de apresar a una diosa como Rhea si es necesario³⁹. Entre los prodigios que realizaba este nudo maravilloso se encontraba el de curar más rápido las heridas si se utilizaba en el vendaje. También estaba relacionado con las vírgenes (lo llevaban Atenea, las Vestales y las mujeres el día de su matrimonio) y con la capacidad de engendrar. El hombre debía desatar, la noche de su boda, el nudo hercúleo con que su mujer se había atado a la cintura un cordón, para propiciar la fertilidad del matrimonio. Y cuentan que un “nudo simbólico”, hecho a base de cruzar las piernas y los dedos había estado a punto de detener el nacimiento de Hércules⁴⁰. Pero quizás uno de los aspectos más interesantes de esta clase de nudo es que determinados autores⁴¹, denominaban “nudo hercúleo” al que se producía por el enlace de dos serpientes sobre la vara de Hermes – Mercurio, un personaje mítico, también alado que, como la Gorgona, se encontraba en la frontera que separaba a los vivos de los muertos (E. Saglio, 1969; I. Pérez, M^a D. López, 1987). Los portadores del bastón de Hermes (*kerykeion*) son personajes que, como la Gorgona, median entre dos mundos. Así, los heraldos, encargados de terciar en el plano político y religioso; Tiresias, mediador primero entre el sexo masculino y femenino y luego entre los dioses y los hombres; y, sobre todo Hermes, que ponía en comunicación el mundo subterráneo, el terreno y el celeste, lo divino y lo humano, es decir, los espacios contrarios y contrapuestos (F. Díez de Velasco, 1995: 105).

Pero si el nudo puede poseer cualidades mágicas, la creencia en los poderes sobrenaturales de la cabeza es prácticamente inherente al género humano. De ahí la conservación, constatada en diversas culturas, del cráneo, tanto de los ancestros, como de los enemigos vencidos. Pero no debe considerarse la cabeza cortada únicamente como un talismán protector. En el mundo antiguo existieron ejemplos de cabezas con poderes oraculares, como la de Orfeo o Dionisos (F. Benoit, 1969: 81). La propia cabeza de Medusa, mantiene sus facultades mágicas (la capacidad de convertir en piedra con la mirada), aun después de haber sido separada de su cuerpo. Una vez extraída de la *kíbisis*, por una especie de automatismo mágico incapaz de discernir, todo lo que roza su mirada se convierte en piedra. ¿Explica esto su ubicación sobre los frontones o clípeos de los monumentos en forma de altar encontrados en la Península ibérica? ¿Es esta una manera de evitar profanaciones, de proteger el alma del difunto por medio del “mal de ojo”? Uno de los problemas que plantea esta interpretación procede precisamente del mito. Si la mirada mortífera es indiscriminada, el mal se haría tanto a aquel que pretendiese perturbar el lugar sagrado de la tumba, como a los piadosos familiares que acudiesen a realizar una ofrenda (J. Carcopino, 1943: 306).

³⁸ En el pulvino de la Colección Wellington (Granada) y en distintos *pulvini* catalanes (J. Beltrán, 1990: 208).

³⁹ Atenágoras, *Leg. pro Christ.*, XX, 20 – 26.

⁴⁰ Ovidio, *Met.*, IX, 299. Plinio, *Hist. Nat.*, XXVIII, 6, 17 (63).

⁴¹ Macrobio, *Sat.* 1, 19, 16; Atenágoras, *Leg. pro Crhist.*, XVI, 5.

Que las Gorgonas situadas sobre monumentos funerarios debían interpretarse como un símbolo de vida más allá de la muerte y no como un simple “amuleto”, ya fue expresado claramente por A. L. Frothingham en 1915. Uno de sus argumentos principales fue la asociación de la Gorgona en ambientes funerarios con exuberantes representaciones vegetales⁴². La cabeza rodeada de piel de dragón que nos describen las fuentes se convierte en las representaciones sobre edificaciones funerarias en hojas lanceoladas con nervio central, con las que teóricamente se querría simular las escamas de la égida⁴³ (J. Beltrán, 1990: 200). Las guirnaldas de hojas de acanto, de encina o rosas, o los cestos rebosantes de frutos que decorarían los monumentos peninsulares, deben leerse como símbolos de fertilidad y renacimiento. Es posible que estas guirnaldas, que en los monumentos hispanos aparecen en ocasiones sostenidas por erotes (J. Beltrán, L. Baena, 1996: 112, fig. 53 a 58), sean una alusión a Dionisos como dios de la fertilidad, al que se le ofrecían los primeros frutos de la tierra. Quizás deban interpretarse en este sentido los cestos con frutas que aparecen en algunos relieves (J. Beltrán, L. Baena, 1996: 116, fig. 58), ya que el cesto sagrado lleno de fruta fue una parte importante del ritual tanto dionisiaco como órfico (A. L. Frothingham, 1915). Pero si a todo lo anterior unimos la asociación del motivo de la Gorgona con personajes del *thyasos* báquico en el frontón conservado en el Museo de Jaén, entonces la relación del Gorgoneion con creencias dionisiacas en el mundo hispanorromano no parece tan lejana⁴⁴. El propio mundo griego estableció un nexo de unión entre ambos personajes mitológicos, unidos por su carácter ctónico, en un conjunto de cílicas áticas, con escenas dionisiacas que enfrentaban la mirada del simposiasta a la de la Gorgona cuando aquel apuraba el contenido de la copa (F. Díez de Velasco, 1998).

Como alusiones a Baco en calidad de divinidad funeraria asociada a los ciclos vegetales de muerte y resurrección, se han entendido las máscaras báquicas, los erotes, las guirnaldas y distintos elementos decorativos que pudieron acompañar a las gorgonas situadas en los frontones de los monumentos del sur peninsular (J. Beltrán, L. Baena, 1996: 157 y ss.). Contamos, incluso, con un ejemplo en el que la cabeza de la Gorgona aparece directamente asociada al *thyasos* báquico (Fig. 3) (J. Beltrán, L. Baena, 1996: 91, fig. 41). Si los rostros de estos personajes (posiblemente un sileno y Pan), estuviesen representados en forma de máscara como sugieren J. Beltrán y L. Baena (1996: 90), este relieve podría incluirse en el contexto de toda una serie de representaciones funerarias en las que se incluyen efigies de máscaras trágicas o báquicas (F. Cumont, 162 y ss.). Tenemos ejemplos de ello también en lugares cercanos al ámbito de los frontones con Gorgonas, como Castulo o Toya. La relación de Dionisos con el teatro permite explicar la presencia de máscaras en su *pompé* y su aparición en la decoración de estelas, aras funerarias, urnas o sarcófagos en el mundo romano. En general, se prefiere la imagen de la máscara de la Tragedia, aunque en ocasiones ésta aparece reemplazada por la de Attis (*Attis tristis*), preparándose para el

⁴² En los frontones y clípeos hispanos con *Gorgoneion*, dejando a un lado el motivo de lo que se ha interpretado como la égida, contamos con una serie de fragmentos con guirnaldas y roleos vegetales que, según las reconstrucciones propuestas por diversos autores para esta clase de monumentos funerarios, permiten relacionar ambos elementos.

⁴³ En Segobriga tenemos ejemplos en los que se representan este tipo de hojas lanceoladas en los *pulvini* estando, al parecer, ausente la imagen de la Gorgona (L. Baena, 1993b).

⁴⁴ Aunque la pieza sufrió un rebaje al ser reutilizada, aún es posible observar las escamas de la égida y el nudo hercúleo realizado con los extremos de dos serpientes.

tránsito de su muerte temporal (G. Fatás; M. Martín – Bueno, 1977: 249). Estas máscaras empleadas en contextos funerarios han sido asimiladas con los vientos que elevaban el alma del difunto al empíreo según las creencias órfico – pitagóricas⁴⁵ (P. Rodríguez Oliva, 1993).

La misma Gorgona es una máscara. Como tal aparece explícitamente representada en algunos sarcófagos, entre dos máscaras trágicas (O. Paoletti, 1988: 200, fig. 73). La idea fue avanzada ya en 1919 por W. Wundt, quien veía en la Gorgona una más de las máscaras que era posible encontrar en distintas “culturas primitivas” en las que aparecían mezclados rasgos humanos y animales (T. P. Howe, 1954: 209). Y no han faltado autores que hayan intentado relacionar el símbolo de la máscara gorgónica con antiguas danzas rituales en las que los participantes iban enmascarados (J. H. Croon, 1955). De nuevo, la conexión entre la máscara y la “cabeza cortada” puede rastrearse en una escultura funeraria hispana, en la que un león mantiene bajo una de sus garras lo que parece ser una máscara teatral, en vez de la usual cabeza humana o de herbívoro (P. Rodríguez Oliva, 1993: 65, láms. XIV – XV). Tema, este último, de complejo simbolismo no ajeno al *Gorgoneion*: al fin y al cabo una cabeza cercenada, como ha observado F. Benoit (1969)⁴⁶.

En la línea de las interpretaciones que veían en la Gorgona un símbolo de vida, de supervivencia en el más allá, y no sólo un elemento protector por su capacidad de infundir terror en los vivos, se encuentran aquellas que asimilaban la Gorgona con la luna llena. Desde el siglo XIX, los investigadores que, encabezados por Gaedechens, defendieron esta lectura iconográfica utilizaron como uno de sus principales argumentos un pasaje de Clemente de Alejandría⁴⁷ en el que se alude a un poema atribuido a Orfeo donde se asimilaba el *Gorgoneion* a la luna llena (cf. T. P. Howe, 1954: 210). Es posible que en la evolución del tipo iconográfico de la Gorgona Medusa podamos encontrar una de las claves para su equiparación a la luna en los “textos sagrados” del mundo órfico, como sugiere J. Carcopino (1943: 306) y han recogido más tarde otros autores (F. Cumont, 1966: 155, nota 4, M. Bendala, 1976: 92). Las gorgonas monstruosas que, no está de más recordarlo, dejaron de aparecer en las tumbas griegas a finales del arcaísmo (D. Woysch – Méautis, 1982: 83), dieron paso a la imagen de una bella mujer que, según algunas fuentes, pudo intentar incluso competir en este aspecto con Atenea. Su imagen, serena y armoniosa parece no estar dispuesta a aterrorizar al alma del difunto, sino a tranquilizarla. Como otros seres mitológicos (Amon, Arimaspes, Grifos) la Gorgona monta guardia en la frontera del reino de los muertos. Órficos y pitagóricos situaron a las puertas del paraíso a Gorgonas y Hespérides. El paraíso, que precisamente comenzaba en la luna, donde moraban las almas de aquellos que tras varias encarnaciones en la tierra, gracias a los ritos asociados a la ingestión de vino que les permitían asimilarse a Dionisos (M. Bendala, 1999: 61), liberaban al espíritu de su cárcel corpórea. Para estos fieles, sólo los ritos báquicos y una vida regida por la “moral órfica” eran capaces de redimir al alma (E. Rohde, 1983: 178 y ss).

⁴⁵ Ejemplos de máscaras trágicas en contextos funerarios hispanos en P. Rodríguez Oliva, 1993, láms. X a XV.

⁴⁶ La palabra *Képhalé* designa en la *Ilíada* (V, 741) y la *Odisea* (XI, 634) tanto a la cabeza como a la Gorgona.

⁴⁷ Clem. Al. *Stromata* 5, 8, 49.

También la yuxtaposición del Gorgoneion con seres marinos (Fig. 4) (L. Baena, 1983: 115, lám. 1) permite una lectura en clave órfico – dionisiaca. El océano⁴⁸, para los iniciados en estos cultos, era un gran río circular que separaba el hemisferio terrestre del hemisferio supralunar. El Océano era el camino por el que las almas descendían sobre la tierra y por donde ascendían al cielo (J. Carcopino, 1943: 320). Las almas eran ayudadas a cruzar este gran río por distintos seres mitológicos, como tritones, delfines y otros monstruos marinos. Es en concreto una pareja de delfines, con una corona funeraria, lo que encontramos en algunos altares funerarios valencianos, que, posiblemente deban ser interpretados, de la misma manera que aquellos en los que en frontón se efigia a la Gorgona: como una alusión a la inmortalidad y al tránsito de las almas hacia las islas de los bienaventurados. La roseta de seis pétalos que acompaña a los ejemplos de Benifairó y Liria, refuerza el simbolismo astral de ambas construcciones funerarias (J. L. Jiménez Salvador, 1995: 216-218).

Por lo tanto, el carácter fundamental de la Gorgona sería el de un ser liminal que los difuntos encuentran en su camino al más allá, después de franquear el espacio que les separa de la nueva morada del alma. El carácter híbrido de la Gorgona, que la convierte en un ser monstruoso donde se funden categorías opuestas (femenino – masculino, hombre – animal, vida – muerte) se ajusta a la perfección a su situación entre dos mundos. Igual que Hermes es capaz de dormir a los hombres o despertarlos utilizando su vara, la sangre de la Gorgona está preparada para dar la vida o la muerte. Mientras que Hermes, con el que comparte atributos como las serpientes y las alas, conduce a las sombras al mundo inferior y controla el acceso de éstas al mundo superior (C. Sourvinou – Inwood, 1995: 304), la Gorgona impide al vivo entrar en el reino de los muertos⁴⁹ (J. P. Vernant, 1996: 63). La Gorgona, en fin, es un personaje más de los que están presentes en los momentos más delicados de los ritos de tránsito, en el que el alma, tras separarse de su condición anterior y superar un período liminal, queda agregada al nuevo grupo al que pertenece: el de los muertos. Este momento crítico, que requiere de toda una serie de ritos encaminados a que el alma supere con éxito su viaje (A. Jiménez, 1999), es el período de máxima contaminación tras la muerte (R. Parker, 1983), en el que la mezcla de categorías exige un conjunto de ritos de purificación. Es entonces cuando las almas de los iniciados en los Misterios siguen el camino indicado por unas láminas doradas, introducidas en sus tumbas, que les animan a beber del lago de la memoria (*Mnemosyne*), para escapar al ciclo de las reencarnaciones y morar para siempre entre los bienaventurados. Las “laminillas órfico – dionisiacas”, “itinerarios en verso” que los difuntos deben seguir en el más allá, han permitido establecer un nexo de unión entre las creencias órficas y los misterios báquicos, de los que hasta

⁴⁸ En la serie de Neumagen que J. Beltrán propone como paralelo para los altares funerarios de la Alta Andalucía, la máscara de Océano, que se situaba en el frontón, acompañaba a las gorgonas de los *pulvini* y a otros motivos como delfines (J. Beltrán, 1990: 194). También J. Carcopino (1943: 319) estudió la representación de Medusa, una máscara de Océano, tritones y escudos (un posible símbolo solar) en un mismo espacio de la Basílica de Porta Maggiore.

⁴⁹ T. P. Howe (1954: 214) ha sugerido que el epíteto «Medusa», «Diosa guardiana», que aparece por primera vez en Hesíodo, pudo tener su origen en la unión temporal de la Gorgona con Poseidón.

hace no mucho los estudiosos dudaban de su existencia⁵⁰ (W. Burkex, 1987: 5, F. Díez de Velasco, 1995: 168, n. 15).

Si no quieren verse rastros del imaginario órfico – dionisiaco en las Gorgonas presentes en los frontones de monumentos en forma de altar del mediodía de la Península, al menos puede entenderse su aparición recurriendo a su papel liminal. Sin embargo, aunque las implicaciones mitológicas del *Gorgoneion* sean complejas, no se puede soslayar el hecho de que en esta clase de construcciones funerarias no tenemos que contentarnos únicamente con un símbolo aislado, difícil de descifrar, sino que contamos con un lenguaje iconográfico legible desde creencias cercanas al “orfismo” o a los misterios dionisiacos. Las imágenes de seres marinos, ménades, sátiros, máscaras, erotes y elementos vegetales inciden muy posiblemente en la idea, para los iniciados, de la existencia de una vida más venturosa que la terrena, después de la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

- BALIL, A. (1979) – “Los gorgoneia de Barcino”, *Faventia*, 1.1, p. 63 y ss.
- BALIL, A. (1983) – “Esculturas romanas de la Península Ibérica (VI)”, *BSAA*, 49, p. 215 y ss.
- BAENA, L. (1982) – “Esculturas romanas de Mengíbar”, *BSAA*, 48, p. 111 y ss.
- BAENA, L. (1983) – “Relieves romanos de Castulo en el Museo Arqueológico Nacional”, *BSAA*, 49, p. 47 y ss.
- BAENA, L. (1984) – “Relieves romanos de la provincia de Jaén”, *AEspA*, 57, p. 47 y ss.
- BAENA, L. (1984) – “Relieves romanos de Mengíbar (Jaén)”, *Itálica*, 17, p. 127 y ss.
- BAENA, L. (1987) – “Esculturas romanas de Málaga en colecciones particulares”, *B.S.A.A.*, 53.
- BAENA, L. (1993a) – “Escultura funeraria monumental en la Bética”, *I Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*, T. Nogales (coord.), Madrid, p. 63
- BAENA, L. (1993b) – “Monumentos funerarios romanos de Segobriga”, *Estudios dedicados a Alberto Balil “in memoriam”*, Málaga, p. 147 y ss.
- BELTRÁN FORTES, J. (1990) – “Mausoleos romanos en forma de altar del sur de la Península Ibérica”, *AEspA*, 63, p. 183 y ss.
- BELTRÁN FORTES, J.; BAENA DEL ALCÁZAR, L. (1996) – *Arquitectura funeraria romana de la Colonia Salaria (Úbeda, Jaén). Ensayo de sistematización de los monumentos funerarios altoimperiales del alto Guadalquivir*, Sevilla.
- BENDALA, M. (1976) – *La necrópolis romana de Carmona (Sevilla)*, Sevilla.
- BENDALA, M. (1999) – “El vino en el ritual y el simbolismo funerarios en la Roma antigua”, *El vino en la Antigüedad Romana*, (Jerez, 2, 3 y 4 de octubre de 1996), *Serie Varia*, 4, S. Celestino (ed.), Madrid.
- BENDALA, M. (2000) – *Tartessos, íberos y celtas*, Madrid.
- BENOIT, F. (1969) – “Gorgone et “tête coupée” du rite au mythe”, *AEspA*, 42, p. 81 y ss.

⁵⁰ Determinados materiales arqueológicos, entre ellos las láminas de Pelina e Hiponion o las láminas de hueso de Olbia, muestran la importancia de Dionisos en este tipo de creencias (M. L. West, 1983: 15 y ss. 140 y ss., A. Bernabé, 1992: 229).

- BERNABÉ, A. (1989) – “El poema órfico de Hiponion”, *Estudios actuales sobre textos griegos (Segundas Jornadas Internacionales, Madrid, octubre 1989)*, Madrid, 1992, 219-235.
- BURKERT, W. (1987) – *Ancient Mystery Cults*, Cambridge (Mass.) e Londres.
- CANCELA, M. L. (1993) – “Elementos decorativos de la arquitectura funeraria de la Tarraconense Oriental”, *Actas de la I Reunión sobre escultura romana en Hispania*, T. Nogales (coord.), Madrid, p. 239 y ss.
- CARCOPINO, J. (1943) – *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, París.
- CHASE, G. H. (1979, 1ª ed. 1902) – *The Shield Devices of the Greeks in Art and Literature*, Chicago, Illinois.
- CROON, J. H. (1955) – “The Mask of the Underworld Daemon – Some Remarks on the Perseus-Gorgon Story,” *JHS* 75 9-16.
- CUMONT, F. (1966) – *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, París.
- DÍEZ DE VELASCO, F. (1995) – *Los caminos de la muerte. Religión, rito e imágenes del paso al más allá en la Grecia Antigua*. Madrid.
- DÍEZ DE VELASCO, F. (1998) – “Dioniso y la muerte: Gorgo en contextos dionisiacos en la cerámica ática”, *En los límites de Dioniso*, C. Sánchez y P. Cabrera (eds.), Murcia, p. 41 y ss.
- FATÁS, G.; MARTÍN – BUENO, M. (1977) – “Un mausoleo de época imperial en Sofuentes (zaragoza)”, *MM*, 18, p. 251 y ss.
- FROTHINGHAM, A. L. (1915) – “Medusa II. The Vegetation Gorgoneion”, *AJA*, 19, p. 13 y ss.
- GIULIANO, A. (1960) – s. v. “Gorgone”, *Enciclopedia dell’Arte Antica Clásica e Orientale*, Roma.
- HOPKINS, C.: (1934) – “Assyrian Elements in the Perseus – Gorgon Story”, *A. J. A.*, 38, p. 341 y ss.
- HOWE, T. P. (1954) – “The Origin and Function of The Gorgoneion Head”, *A.J.A.* 58: 209-221.
- JIMÉNEZ DÍEZ, A. (e. p.) – “Procesos de helenización en el mundo funerario romano republicano”, *Actas del III Congreso de Arqueología Peninsular*, vol. 6, Septiembre de 1999, Vila Real, Oporto.
- JIMÉNEZ SALVADOR, J. L. (1995) – “Un monumento funerario romano en forma de altar procedente de Valencia”, *Saguntum*, 29, p. 211 y ss.
- KOPPEL, E. M., (1992) – “El escudo de la Villa de “Els Munts” (Tarragona)”, *Madridrer Mitteilungen*, 33, p. 433 y ss.
- MARTÍNEZ VALLE, A. (1995) – “El monumento funerario de la Calerilla de Hortunas (Requena, Valencia), *AEspA*, 68, p. 259 y ss.
- PAOLETTI, O (1988) – s. v. “Gorgones Romanae”, *L. I. M. C.* vol IV 1 – 2, p. 345 y ss.
- PARKER, R. (1983) – *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*. Oxford.
- PÉREZ LÓPEZ, I.; LÓPEZ DE LA ORDEN, Mª D. (1987) – “A propósito de un nudo hercúleo encontrado en Cádiz”, *Actas del II Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*, vol. II, Antequera, Málaga, 24-26 de mayo de 1984, p. 289 y ss.
- RODRÍGUEZ OLIVA, P. (1993) – “El símbolo de Melpómene. Teatro y muerte en la España romana”, *Estudios dedicados a Alberto Balil. In Memoriam*, Málaga, p. 65 y ss.
- ROHDE, E. (1983, 1ª ed. 1894) – *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. México.

- PAOLETTI, O (1988) – s. v. “Gorgones Romanae”, *L. I. M. C.*, IV, p. 345 y ss.
- SAGLIO, E. (1969) – s. v. “Nodus”, *Dictionaire des Antiquités Greques et Romaines*, Ch. Daremberg y E. Saglio, (eds.), Graz.
- SOURVINOU – INWOOD, C. (1994) – *Reading Greek Death. To the End of the Classical Period*, New York.
- TOYNBEE, J. M. C. (1971) – *Death and Burial in the Roman World*, Londres y Southampton.
- VERNANT, J. P. (1996) – *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la Antigua Grecia*. Barcelona.
- WEST, M. L. (1983) – *The Orphic Poems*, Oxford.
- WOYSCH – MÉAUTIS, D. (1982) – *La représentation des animaux et des êtres fabuleux sur les monuments funéraires grecques*, Lausanne.



Fig. 1 – Hipótesis de reconstrucción de un mausoleo surhispano según J. Beltrán (1990). Frontal. (Dibujo B. Gavilán).

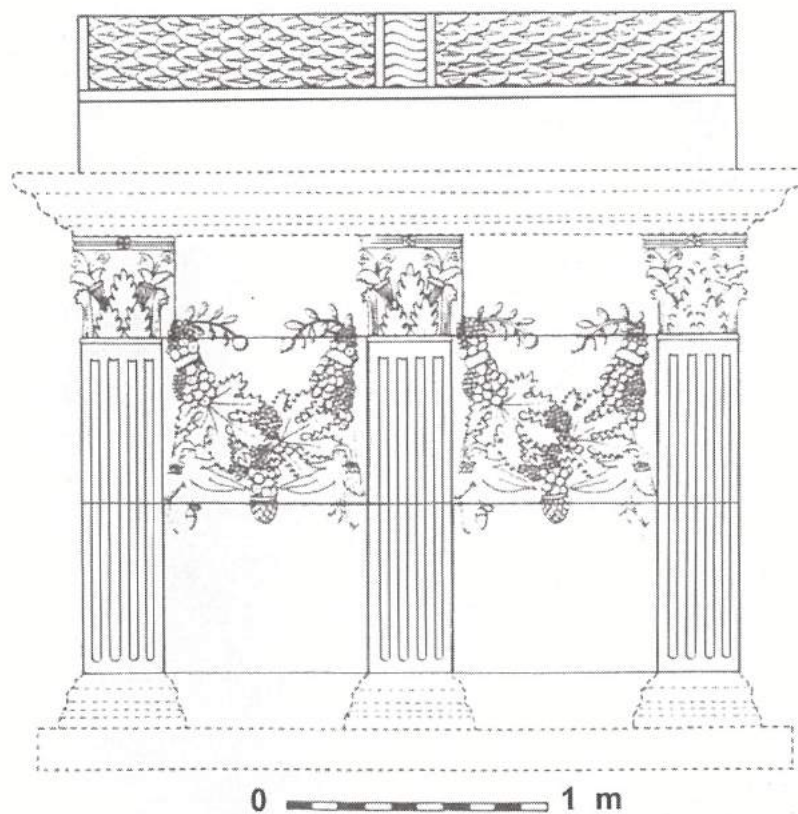


Fig. 2 – Hipótesis de reconstrucción de un mausoleo surhispano según J. Beltrán (1990). Lateral. (Dibujo B. Gavilán).

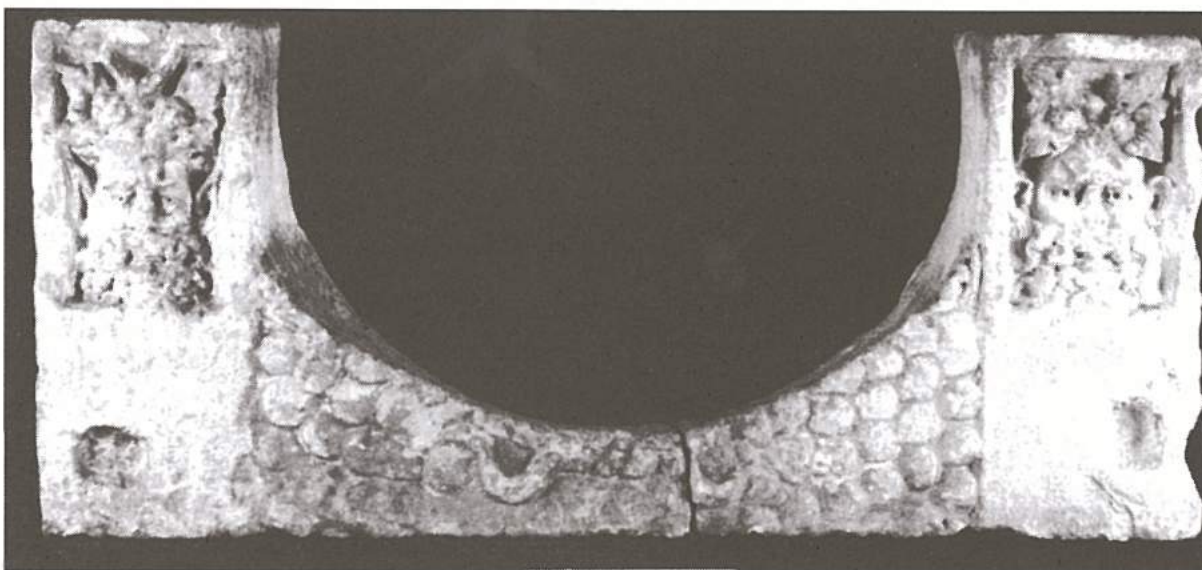


Fig. 3 – Frontón de procedencia desconocida, conservado en el Museo de Jaén, tomado de J. Beltrán y L. Baena (1996) .



Fig. 4 – Frontón de *Iliturgi* (Jaén) tomada de J. Beltrán y L. Baena (1996) (Fotografía P. Wittle, DAI Madrid).