

## **DE LA VISUALIZACIÓN AL (CON)TACTO DEVOTO. APROXIMACIÓN A LA INTERACCIÓN FÍSICA CON LAS HERMAS GRIEGAS**

## **FROM VISUALIZATION TO THE WORSHIPPER'S TOUCH. APPROACHING THE PHYSICAL INTERACTION WITH THE GREEK HERMS**

Pelayo Huerta Segovia  
*Universidad Autónoma de Madrid*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9383-6143>

Email: [pelayo.huerta@uam.es](mailto:pelayo.huerta@uam.es)

---

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO/ HOW TO QUOTE THIS ARTICLE:  
Huerta Segovia, P. (2023). De la visualización al (con)tacto devoto.  
Aproximación a la interacción física con las hermas griegas.  
*Imafronte*, 30, pp.6-15.

---

### **RESUMEN**

En el presente estudio, se subraya la importancia de adoptar como instrumento de análisis la interacción no sólo visual, sino física con la imagen divina griega denominada “herma”. Partiendo de su bifuncionalidad, se pretende esbozar una interpretación del significado del contacto físico directo del devoto griego con esta estatua a partir de la evidencia iconográfica y literaria antigua, vinculado a una funcionalidad primaria ritual de esta imagen y a su omnipresencia en el paisaje urbano y rural ateniense. En último lugar, se sugiere la adopción del término “devoto-tocador” para referir a la comprensión y percepción antigua del lenguaje visual semi-antropomorfo de estas imágenes, y de la identidad divina que cobijan.

**Palabras clave:** Hermes; herma; estatua de culto; imagen divina; interacción física con imágenes

### **ABSTRACT**

In this paper, I underline the importance to focus not only on the visual but also the physical interaction with the Greek divine image called ‘herm’. On the basis of its bifunctionality, and based on the iconographic and literary evidence, I intend to give a brief interpretation of the meaning of the direct physical contact with this statue, probably linked to a ritual primary functionality and to his ubiquitous presence. Finally, I suggest the adoption of the term “toucher-worshipper” as useful to refer to the ancient comprehension, assimilation, and perception of the semi-iconic visual language and the embodied divine identity.

**Keywords:** Hermes; herm; cult statue; divine image; physical interaction with images

## 1. INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

Entendida por algunos estudiosos como un artefacto “anicónico” (o incluso “parcialmente anicónico”), se hace más apropiado considerar la tipología estatuaria griega de la herma (sing. *hermes*, pl. *hermai*) como una imagen semi-antropomorfa o semi-icónica, pues esta presenta dos elementos inherentes a la figuración humana masculina: una cabeza barbada y un falo en erección. Dichos elementos son los que dotan al artefacto de un *parcial* antropomorfismo. En las últimas décadas, algunos de los estudios que abordan la herma todavía adolecen de seguir la teoría evolucionista y primitivista que acepta el desarrollo escultórico desde las representaciones anicónicas hasta la completa figuración humana.<sup>2</sup> Sin embargo, la perspectiva evolucionista, que coloca cronológicamente a las hermas (o a las “proto-hermas”) en un estado intermedio entre el aniconismo y el antropomorfismo, no puede seguir siendo aceptada en vista de la evidencia material conservada.<sup>3</sup>

Desde la segunda mitad del s. XIX hasta la actualidad, los estudios en torno a la herma han ido dirigidos no sólo a buscar su origen sino a priorizar el análisis de sus características formales en calidad de tipología estatuaria,<sup>4</sup> así como intentar interpretar su función en algunos espacios en tanto que imagen de Hermes.<sup>5</sup> Sin embargo, para definir los significados de esta compleja imagen, un tercer elemento de análisis fundamental es comúnmente dejado en un segundo plano: el humano. Estudiar esta compleja imagen y llegar a decodificar los significados, funciones y usos que el antiguo griego otorgó a la misma, pasa por analizarla no solo como una estatua en un contexto específico, sino teniendo presente la constante visualización e interacción que generó esta imagen divina en el antiguo devoto y en los diferentes agentes humanos en cada espacio social.

Por ello, el lenguaje visual de la estatua semi-icónica y el modo en el que este ayudó a configurar no solo una mirada devota concreta, sino un tipo de interacción física con la imagen divina única en la ritualidad griega, merecen ser valoradas y usadas como un útil instrumento de análisis. Con ello, la presente contribución va dirigida a enfatizar la importancia de concebir las hermas griegas como imágenes divinas “táctiles” y, al mismo tiempo, a esbozar una interpretación del significado del contacto físico *directo* con esta imagen a partir de la evidencia iconográfica y literaria antigua.

## 2. APROXIMACIÓN A LA INTERACCIÓN FÍSICA CON LA IMAGEN DE CULTO GRIEGA

La mirada devota hacia las estatuas divinas de la antigua Grecia venía articulada en función del grado de accesibilidad ciudadana a su localización, mayormente en el interior de la *naos* de un templo, a excepción de algunos casos muy concretos.<sup>6</sup> En lo que respecta al ciudadano sin cargos religiosos, el acto de ver la imagen de culto tendría lugar en un contexto festivo

1 El presente artículo, posible gracias a la concesión de un contrato FPU (18/01719) en el Dpto. de Historia y Teoría del Arte de la UAM, se enmarca en el proyecto “Narración visual en la cerámica ática: las crateras de figuras rojas en contexto ibérico” (PGC2018095530-B-100: C. Sánchez Fernández y J. Tomás García).

2 A principios de siglo XX, destacan autores como: Curtius, 1903; Collignon, 1911: 45-47; Deubner, 1937: 201-204; Nilsson, 1940: 9. Más recientemente, algunos estudios siguen concibiendo al *hermes* como una imagen anicónica; siguiendo una línea evolucionista – aunque no primitivista –: Doyle, 2020. El término “parcialmente anicónico” lo usa: Fredal, 2002: 594. En lengua castellana, el estado de la cuestión de Peña 2000a; 2002b: 15-18, que estudió un grupo de pequeñas hermas romanas, también deja ver una clara postura evolucionista en línea con los anteriores estudios: “A estas primeras manifestaciones sigue una fase de una cierta antropomorfización en la imagen del dios, lo que conduce a la creación del herma tal y como lo conocemos en su forma clásica” (Peña, 2000a: 206).

3 Las tesis evolucionistas parten fundamentalmente de aceptar que las primeras hermas pétreas serían una creación de Hiparco, dependientes de imágenes de culto anteriores anicónicas y/o de madera categorizadas como “primitivas”. La herma pétrea conservada actualmente en los depósitos del Museo Arqueológico Nacional de Atenas: 4868, fechada en el primer cuarto del s. VI a.C. y procedente de Sounion, no permite seguir aceptando estas tesis. Para el aniconismo y los puntos débiles de la teoría evolucionista-primitivista en general, remito a los recientes estudios de Gaifman, 2010: 66 ss. (concretamente hermas); y a Huerta, 2023: 278-281, donde hemos podido profundizar más sobre todas estas cuestiones.

4 Lullies, 1931; Goldman, 1942: 58-68; Willers, 1967: 37-109.

5 Ágora: Harrison, 1965, que, con su catálogo de hermas, es también clasificable en la nota anterior. Hiparcos y los caminos: Crome, 1935/1936; Osborne, 1985; Shapiro, 1989, 125-132. Para otros contextos físicos, pero sin centrarse en la interacción visual y física: Rückert, 1998.

6 Uno de estos casos únicos es la enorme imagen de bronce de Atenea *Promachos*, esculpida por Fidias, de unos 10 metros de altura, que, erigida en el área centro-oeste de la Acrópolis Ateniense, era visible desde cualquier punto de Atenas e impactaba en el visitante que traspasaba los *Propylaia* (Pausanias I, 28.2).

o en un acto ritual público ante el altar exterior en donde, una vez abiertas las puertas del templo, se proporciona un marco visivo adecuado para llevar a cabo una interacción lejana con su imagen. El carácter extraordinario de esta visualización lejana con la imagen de culto ha llevado a J. Tanner (2009: 45) a definirla como una especie de “*performance* ritual” en la que el “observador-devoto” (*viewer-worshipper*) aprovecha la ocasión para buscar establecer un vínculo visual con la estatua del dios.

En las últimas décadas, varios trabajos han centrado el análisis no sólo en la visualización sino en el contacto físico con las imágenes divinas antropomorfas. Sin embargo, las interacciones físicas mencionadas recurrentemente por los estudiosos se reducen a una serie de acciones rituales como: el vestuario y adorno, la coronación, el transporte, el baño ritual y *kósmesis* (o lavado/manutención) de la imagen (Bettinetti, 2001: 136-160; Steiner, 2001: 106-113; Weddle, 2010; Tomás 2017). Dejando a un lado sus particularidades propias, en todas estas interacciones físicas subyace, o, mejor dicho, prevalece la ausencia de un mismo concepto: son aproximaciones físicas en las que el humano contacta con la estatua del dios por medio de diferentes objetos y parafernalia ritual, pero no a través de la palma de sus manos únicamente. No existe un contacto físico directo entre la piel humana y la materialidad de la imagen divina. Ello implica que no se establezca una percepción de la imagen por medio del tacto como interacción física ritualizada y necesaria para la asimilación de las facultades divinas. La ausencia táctil nos lleva a sugerir la denominación de este tipo de contacto con la imagen de culto bajo la denominación de “interacciones físicas *indirectas*”. Estos contactos físicos son protagonizados o mediados, además, por el personal de culto específico asignado a un templo y a una divinidad concretos. Por tanto, el contacto físico indirecto con la mayoría de estatuas de culto antropomorfas es un privilegio dado a unos pocos.

Por el contrario, la percepción a través de las manos parece ser inherente a las imágenes divinas semi-antropomorfas. Este es el caso de los pilares mascarados de Dioniso (los denominados como “vasos de las Leneas”, nos transmiten la idea de artefactos efímeros de madera conformados por una cabeza o máscara colgados sobre un pilar: montables, portables y desmontables); pero, más notablemente, el de las hermas de Hermes (erigidas en el paisaje rural y urbano, inmóviles y, en el mayor de los casos, pétreas).<sup>7</sup> La naturaleza semi-icónica de este tipo de artefactos, que rompe con la relación de semejanza visual propia del antropomorfismo griego, interpela al devoto a establecer un contacto físico *directo* que active la potencia divina de los mismos.

### 3. TOCANDO AL HERMES (I): ACTIVACIÓN DE UN CANAL DIVINO

La iconografía vascular subraya las diferentes modalidades de interacciones directas e indirectas entre humanos y herma. La evidencia de las *hermai* figuradas en los vasos áticos en este sentido es muy importante, puesto que, de hecho, se constituye como la imagen divina que aparece representada más frecuentemente en la pintura vascular (más de 217 vasos áticos) y que además lo hace con una mayor heterogeneidad de interacciones con el humano.<sup>8</sup> Cuestiones que, si bien han sido brevemente anotadas por algunos académicos (Steiner, 2001: 134; McNiven, 2009: 316-325), no han sido sometidas a una definición más pormenorizada hasta el momento. En base a la evidencia iconográfica, y como veremos posteriormente, también a la literaria, podemos afirmar con relativa seguridad que el *hermes* es la única estatua divina de la Grecia antigua que se tocaba – en un marco ritual – directamente con las manos.<sup>9</sup>

¿Por qué únicamente esta imagen divina? Una de las principales razones reside en su ubicación exterior. Hiparco, en la definición de su gran proyecto estatuario, primero en llevar a cabo una erección a gran escala de hermas (la imagen ya existía desde principios del s. VI a.C.), (re)configuró una espacialidad y presencialidad exteriores (los caminos

7 Véase principales diferencias en Frontisi-Ducroux, 1986: 193-211; 1991: 202-230.

8 Los cálculos son fruto de mi tesis doctoral en curso: “La herma en la Atenas arcaica y clásica: espacios, funciones y visualización”.

9 Versnel, 2011: 340, ya mencionaba brevemente el tacto de las hermas, sin paralelos en las otras imágenes divinas. El caso de los ídolos dionisiacos semi-antropomorfos es controvertido pues, aunque hay motivos para creerlo así, el debate sobre su existencia – como *realia* más allá de su figuración en la pintura vascular – sigue abierto, véase: Frontisi-Ducroux, 1991: 189-230; Hedreen, 2014.

áticos) que serán características de la imagen a lo largo de toda época clásica.<sup>10</sup> Tenemos evidencia material, literaria e iconográfica que atestiguan otras localizaciones como santuarios, gimnasios, entradas de las casas privadas atenienses, así como en el Ágora.<sup>11</sup> Esta omnipresencia de la imagen, característica que la define y diferencia respecto al resto de estatuas de dioses, favorecería no solo su visualización más inmediata y constante, sino que la hace susceptible de ser tocada. Esto nos lleva a pensar que, probablemente, la herma es la imagen divina con la que el contacto físico *directo* se hacía más necesario y el lenguaje visual semi-icónico tenía aparejado una función primaria que se repite en todas sus localizaciones complementariamente a sus otros usos secundarios y/o más específicos de cada espacio concreto.

Probablemente, esta funcionalidad primordial de la herma ha estado vinculada al ámbito del ritual del sacrificio animal griego (*thysia*).<sup>12</sup> El tema sacrificio animal es aquel predilecto en la iconografía vascular desde el origen de su figuración en el último cuarto del siglo VI a.C. hasta finales del siglo V a.C. En la mayor parte de escenas de la pintura ática, se representan ciudadanos con un papel protagonista en la *thysia* realizando sus actos en torno el altar, con la herma situada en un extremo de la imagen, o bien estos aparecen para acercar los diversos utensilios rituales a la estatua divina. Esta interacción próxima entre los devotos y la imagen semi-icónica ha llevado a D. Jaillard (2001: 341-363) a reconocer una función activa de esta imagen en el ritual, en calidad de supervisor o mediador divino,<sup>13</sup> que se explicaría por el rol del Hermes como *πρῶτος εὐρετής* (“primer inventor”) del fuego de sacrificio, como se narra en el *Himno Homérico a Hermes* (*h.Merc.*: v. 108).<sup>14</sup> El *hermes* supervisa todas las acciones rituales que tienen lugar para testimoniar su efectivo cumplimiento, acorde a la costumbre ritual, a la norma ancestral. No obstante, a esta horizontalidad debe sumarse una verticalidad inherente a las prerrogativas de Hermes como heraldo y mensajero divino, que estudiosos como P. Zanker (1965: 95), W. Furlley (1996: 22-23, 139-140) y más recientemente, H. Collard (2019), atribuyen a la herma. Según sus argumentaciones, con las que concuerdo plenamente, el *hermes* semi-icónico es una “imagen-comunicadora”: un medio para ponerse en contacto y ofrecer devoción al conjunto divino. Esta noción implica una bifuncionalidad de la imagen divina en términos de recepción de culto – no únicamente para venerar a Hermes – que rompe con la definición tradicional de imagen de culto,<sup>15</sup> y que no presentan el resto de estatuas de dioses. Esta sería una de las razones que explicaría la omnipresencialidad física de esta imagen en los espacios urbanos atenienses, es decir, la constante necesidad griega por comunicarse con las divinidades. Mi propuesta en el presente texto va un paso más allá y asume que el *hermes* precisa de la interacción física directa con el agente humano para devenir en canal comunicativo válido en el acto ritual. En pocas palabras, depende del tacto directo del devoto con el artefacto semi-antropomorfo, tal y como sugiere la enorme profusión de interacciones físicas representadas en la iconografía vascular ática.

### 3.1. EJEMPLOS DEL TACTO RITUAL A LA HERMA EN LA ICONOGRAFÍA VASCULAR ÁTICA

Dos escenas en particular pueden ayudarnos a entender mejor estas ideas. En una pélice del 460 a. C. *circa* el denominado Pintor de Perseo representa a un joven asistente, portador

10 La evidencia literaria y material usadas para el estudio de las hermas de Hiparco son, respectivamente: Pseudo-Platon (*Hippiarchus*, 228c-229d) y la herma procedente de Koropi, actualmente conservada en el Museo Arqueológico de Braurón. Para la bibliografía moderna, véase *supra* nota 3.

11 Recojo aquí únicamente algunas referencias a la evidencia antigua más destacadas. Santuarios: lécito a figuras rojas del P. de Bowdoin (Karlsruhe, Badisches Landesmuseum: 85.1), Tucídides (VI, 27.1), Pausanias (I, 27.1); Gimnasios: copa del P. de Berlín 2268 (Geneva, Musée d'Art et d'Histoire: 1529), copa del P. de Télefo (Berlín, Antikensammlung: F 2308); Casas atenienses: Tucídides (VI, 27.1), Ágora: cabeza de herma del 500 a.C. *circa* (Ágora, Museo del: S 3347), pélice del P. de Pan (Louvre, Musée du: Cp 10793), Plutarco (*Vidas Paralelas*, Címón VII).

12 Para el sacrificio animal griego, la bibliografía es ingente. Especialmente ligado al componente social, y a los conceptos que articulo en las siguientes páginas, son siempre imprescindibles los estudios estructuralistas de la “Escuela de París”, como el de Detienne y Vernant: 1979.

13 “... sa présence vigilante, garantit la liaison des éléments de l'image qui sont aussi des éléments et des moments du rite” (Jaillard, 2001: 341-363).

14 Para el *Himno Homérico a Hermes* y el sacrificio animal, y especialmente en torno a consideraciones sobre las escenas de hermas, remito también al completo estudio de: Versnel, 2011: 309-377. Para el *H.H.H.* en lengua castellana, véase: Bernabé, 2017: 161-169.

15 Sobre la complejidad de criterios existente para las definiciones de imagen de culto remito a: Mylonopoulos, 2010: 1-20. En lengua española: Tomás, 2017: 25-40 (con rica bibliografía).

de la cesta ritual de tres puntas (*kanoûn*) –contenedora del cuchillo sacrificial–, que gira su cuerpo para tocar el falo erecto de un *hermes*, mientras camina en la dirección opuesta (**Fig. 1a**).<sup>16</sup> Este tipo de gestos pueden interpretarse como acciones que demandan buena suerte<sup>17</sup> previamente a la realización del sacrificio en torno al altar, cuyos ritos específicos serán supervisados por la imagen tetragonal barbada.

Es interesante ver como en la cara B del vaso, el pintor representa una herma de perfil con una corona vegetal o adorno colgado del hombro, con una erección desproporcionada y un ave posada sobre el falo (**Fig. 1b**). Algunos especialistas han interpretado la acción de tocar el falo y la interacción del pájaro en clave caricaturesca, concluyendo que la escena responde únicamente a un sentido humorístico (Bravo, 2017: 13-14).<sup>18</sup> Aunque estos elementos pueden tener una cierta connotación de parodia, tras ellos subyace el concepto principal de interacción física, de tocar al *hermes* con un fin ritual. Mientras que, en las escenas de palestra, efectivamente, el elemento itifálico está más vinculado a la esfera erótica (Bravo, 2017), creo conveniente no extender esta categoría semántica para toda interacción cercana con el objeto. El P. de Perseo, en una narración visual sacrificial continuada, concibe las dimensiones exageradas del falo como signo, a mi juicio, de prosperidad en este contexto ritual. La imagen semi-icónica ha sentido el contacto previo del devoto, y esa respuesta en su cuerpo es una señal divina de que el sacrificio a realizar será un éxito. El altar con el fuego sacrificial encendido, junto con el ave (animal que simboliza el mensaje divino y el nexo entre el mundo divino y el humano) que se posa sobre el falo y besa a la herma, refuerzan la interpretación y aluden a que el canal comunicativo entre ambos mundos está abierto. Para Artemidoro (Art., *La interpretación de los sueños* I, 45), la fecundidad del falo está ligada al don de la palabra.<sup>19</sup> En este sentido, el pájaro no es un motivo extraño para la representación de estos conceptos, pues también aparece en otras iconografías sacrificiales en frente de la herma.<sup>20</sup> Entre ellas, la de una pélice de estado fragmentario conservada en el Metropolitan Museum, datada del 480-470 a.C. (**Fig. 2**).



Figura 1 (a y b): Pélice a figuras rojas, P. de Perseo, *circa* 460 a.C., procedente de Etruria (Berlin, Antikensammlung: F 2172). Fotografías: A: Creative Commons (CC), B: Berlin, Antikensammlung ©.

16 Procedente de Etruria, actualmente en Berlin, Antikensammlung: F 2172; ARV<sup>2</sup> 581.4; CVA Berlin 15, 28-29; LIMC V, pl. 214, Hermes 155; BAPD 206706.

17 Para el significado del itifalismo de la herma bajo el concepto de “buena suerte”, véase: Devambez, 1968: 148-150.

18 “Viewed in conjunction with the boy’s touching of a herm’s phallus on the other side, however, the bird’s kiss becomes an erotic joke in which the herm stands in for a frustrated lover, who might desire physical attention from a handsome boy but must settle instead for something else” (Bravo, 2017: 14).

19 Es curioso notar que, en su interpretación del falo como elemento comunicador y del discurso, Artemidoro (I, 45) menciona la imagen anicónica fálica de Hermes en Cilene.

20 BAPD 15927; New York, The Metropolitan Museum of Art: 2011.604.2.1047.

En la cara A, como en la escena anterior, el pájaro está a punto de emprender el vuelo o de posarse (¿sobre el altar?) frente a la imagen itifálica. La inscripción *HERMES* sobre el cuerpo de la imagen – que no encuentra paralelos en ninguna otra escena de hermas – no debe leerse como una simple identificación de la estatua divina, la cual no es necesaria en el entorno ritual para el antiguo devoto (Huerta 2023: 280). Más bien, la voluntad de inscribir la identidad divina de la imagen busca suscitar una respuesta verbal en el visualizador del vaso (Lissarrague, 2022: 270), quien al leer el nombre de Hermes, recuerda y pone de manifiesto la funcionalidad comunicadora del artefacto que la contiene.<sup>21</sup> El mismo sentido lleva el *kerykeion*, atributo de los heraldos y de Hermes, utilizado no como un signo de identificación (*contra* Devambez 1968: 152) sino para reforzar el sentido de comunicación, transmisión e intermediación entre los mundos humano y divino. En la cara B, el torso desnudo y la posición del brazo del joven, que sigue el frecuente esquema corporal del *splanchnoptés* de la iconografía sacrificial clásica, sugieren tal identificación y remiten a las ideas comentadas en la anterior escena.



Figura 2 (a y b): Pélice, 480-470 a.C. (New York, The Metropolitan Museum of Art: 2011.604.2.1047). Fotografías: MET ©.

No obstante, es necesario precisar que, si bien todos estos conceptos pueden haber sido enfatizados por el pintor, no se debe de entender la pintura vascular como una ilustración directa de la realidad ritual, sino como una evidencia visual que nos permite acercarnos parcialmente a esta.

Volviendo a centrarnos en el acto de tocar, es significativo comentar la narración visual continuada que decora un ánfora de cuello del Pintor de Pan, 480-470 a.C., ceramógrafo que – presumiblemente – ha explorado diferentes narrativas de la herma.<sup>22</sup> En la cara A, una joven sujeta en sus manos un enócoe y una fiala, dos tipologías vasculares cuyo uso principal era la libación.<sup>23</sup> El tema iconográfico es el de la despedida o partida del guerrero. La mujer ofrece la fiala al joven hoplita, en un gesto que apela a la voluntad y necesidad de realizar un ritual o libación a los dioses con anterioridad a la partida hacia la guerra, para recibir cierta protección divina. En la cara B, un joven acude a dos *hermai* para dirigir sus plegarias o ponerse en contacto a los dioses (**Fig. 3**).

Es tentador ver en ambos sujetos a la misma persona, pero más allá de que el pintor haya concebido los jóvenes bajo una o dos identidades diferentes, la visualización conjunta que hace el consumidor etrusco del ánfora está vinculada a un mensaje común de plegaria y devoción ateniense al conjunto divino. El efebo extiende la mano derecha hasta tocar la barba

21 Para las estatuas divinas y de culto entendidas bajo el binomio continente-contenido, véase: Steiner, 2001.

22 Procedente de Nola (Etruria), actualmente en Laon, Musée d'art et d'archéologie du Pays de: 37.1023; ARV<sup>2</sup> 553.33; BAPD 206308. J. Beazley atribuye al P. de Pan otros cinco vasos más con hermas, cada uno de ellos de diferente temática: BAPD 206290; BAPD 206285; BAPD 06331; BAPD 275276; BAPD 206335; Sin embargo, la diferencia -en términos estilísticos- a la hora de tratar las figuras, son notorias entre algunas de estas escenas, lo que invita a revisar y reactualizar la autoría propuesta por Beazley.

23 Véase fotografía de la cara A en la base de datos del archivo Beazley: BAPD 206308.



Figura. 3 (B): Ánfora a figuras rojas, 480-470 a.C., procedente de Nola (Laon, Musée d'art et d'archéologie: 37.1023). Fotografía: Mélanie Demarle - Musée d'art et d'archéologie du Pays de Laon ©.

del *hermes*, interpretado por McNiven (2009: 317) como un gesto de súplica, si bien no puedo concordar con el autor en lo que se refiere a Hermes como receptor único de estos actos rituales.<sup>24</sup> Lo destacado de la cara B del vaso es que el Pintor de Pan representa dos hermas enfrentadas, las cuales trata de manera diferente. La herma de la izquierda, pintada con líneas de contorno no tan marcadas, tiene un falo adherido a la superficie del bloque, apenas sin destacar. Por el contrario, la herma a la cual se dirige el joven, presenta un itifalismo más notable y sobre el cual se ha dejado una corona u oferta vegetal. Esta voluntad del pintor por destacar la erección bien puede tratarse de un recurso pictórico que busca dotar al *hermes* de un movimiento contenido, representándolo como una imagen divina viva y que siente el contacto físico del humano. En breve, la herma ha sido “activada” por medio de la interacción, del tacto, en contraposición a la otra imagen que permanece “inactiva”, inmóvil, sin ser tocada ni adornada.

Este tipo de escenas sugieren la hipótesis de que los *hermai* estarían diseminados a lo largo del paisaje urbano ateniense, “desactivados”, esperando a la llegada de un agente humano que los activase ritualmente para poder entrar en funcionamiento. Para ello, bastaría cualquier gesto, ofrenda o interacción física estrecha y acompañada del tacto, que active el canal comunicador. Es la idea de que hay que ejercer un (con)tacto con el cuerpo del *hermes*, para, literalmente, poder ponerse en contacto con los dioses.

#### 4. TOCANDO A HERMES (II): EL RITUAL HÁPTICO EN CÍRCULO

Los límites propios de la pintura vascular ática como evidencia visual nos permiten acercarnos tan sólo parcialmente a la complejidad ritual de las imágenes semi-icónicas. Sin embargo, contamos con una obra literaria fundamental para poder continuar aproximándonos al estudio de la interacción física directa con las hermas. El *Yambo VII* de Calímaco (s. III a.C.), narra la llegada de una imagen de madera de Hermes, desde Troya a Eno, un pueblo costero de la antigua Tracia. A pesar de que el texto no menciona expresamente la tipología estatuaria de la imagen, se hace referencia a su hombro (Call., Fr. 197 [diégesis], VIII 9: τὸν ὄμω), asociable a la forma semi-icónica. Esta mención, junto con la representación de una herma sobre un trono que encontramos en las monedas del siglo V-IV a.C. con ceca en *Ainos*, evidencian la existencia

<sup>24</sup> (McNiven 2009: 316): “These depictions, in which herms are often prayed to, are given direct supplication, or are offered sacrifice, suggest that the prayer is directed at Hermes present in the image”. A diferencia del académico, considero que los actos rituales del sacrificio y las súplicas, aunque se hagan a Hermes a través del contacto físico, tienen el último fin de ofrecerse al conjunto de dioses, no presentes en la imagen.

un culto eneo a Hermes bajo la forma de herma (May, 1950; Lacroix, 1949: 42-47; Tekin, 2021: 115-123) y nos legitima a sugerir la hipótesis de que el Hermes de Calímaco sería una imagen semi-icónica, vinculado a ese culto hermaico eneo de época clásica (Bettinetti, 2001, 92).<sup>25</sup>

En las primeras líneas se recoge que su creador es Epeo, el artífice del Caballo de Troya, quien creó la estatua de madera de Hermes, la cual será engullida posteriormente por las aguas del río Escamandro desembocando en el mar Egeo hasta llegar a la costa de Eno. Allí unos pescadores locales la encuentran en sus redes y, descontentos con su captura, intentan cortarla para encender un fuego. Sin embargo, no consiguen hacerle mayor daño que una muesca sobre el hombro, por lo que intentan quemarla entera, pero las llamas no consumían la imagen de madera sino que giraban en torno a ella. En una última tentativa, los hombres lanzan la herma al mar, pero la estatua regresa y acaba por ser atrapada de nuevo por los pescadores. Es en ese reencuentro o segunda pesca, cuando los eneos le ofrecen el primer acto de culto previo a su instauración oficial en la ciudad. La diégesis recoge que los pescadores establecen un santuario en la misma playa, donde le ofrecen a la imagen divina las primicias de su pesca mientras se “la van pasando de uno a otro” (Call., Fr. 197 [diégesis], VIII 18-19: ἄλλος παρ’ ἄλλου αὐτὸν περὶφέρω]ν); es decir, de mano en mano (Bettinetti, 2001: 92). Estas últimas palabras son de una significación capital puesto que testimonian la construcción de un ritual de la manipulación, de tocar con las manos, colectivamente y en círculo, la imagen de culto de Hermes. Los miembros de este círculo ritual se van haciendo poseedores y apropiando individualmente de la imagen divina a través de las manos, dejando así una impronta de su actitud devota sobre el cuerpo de madera. Conuerdo con Allan (2018: 57-58), en ver este ritual colectivo como un intento por revertir la interacción física violenta anterior. Del agresivo y hostil intento de mutilación, se pasa a la necesidad de mostrar respeto y adorar al *hermes*. Si bien el yambo presenta el motivo literario de la “pesca milagrosa” de estatuas, presente en otras narraciones míticas (Delattre, 2007),<sup>26</sup> este ritual háptico<sup>27</sup> referido por Calímaco, no tiene paralelos en ninguna otra práctica de culto de la Grecia antigua.

Este episodio concreto de la narración etiológica evidencia que la necesaria comprensión de la divinidad que se cobija en la herma viene dada a partir no de la visualización, pues la extraña apariencia semi-icónica a ojos de los pescadores provocó su intento de destrucción, sino de su percepción sensorial más directa: el tacto. De este modo, el lenguaje visual de la imagen reducido al cuerpo tetragonal ha favorecido una concepción de esta más próxima a la de “imagen-objeto” de culto que a la de estatua antropomorfa divina. Una imagen que se toca, y cuya manipulación supone el establecimiento de una relación más cercana entre devoto y divinidad que la de aquellas estatuas custodiadas en el interior de los templos. De la definición de este ritual háptico deriva el origen y el nombre mismo de la epiclesis de culto de Hermes Perferero (*Perpheraios*: *perí*= alrededor de; *pheró*= portar; Hermes “el que es portado”).

## 5. CONCLUSIONES

En conclusión, la evidencia iconográfica y literaria dejan ver un carácter háptico inherente a la herma, que ha sido dejado en un segundo plano hasta ahora por los académicos. En el caso de las hermas “comunicadoras” atenienses, el contacto físico se hace necesario para activar un canal comunicativo, el medio para llegar al conjunto de divinidades. En el caso concreto del Hermes *Perpheraios* tracio, la manipulación de la imagen divina es una práctica necesaria y definitoria de su culto, como condición *sine qua non* para que Hermes sienta y reciba esta veneración.

Esto nos lleva a establecer, en definitiva, la idea del tacto como *performance* ritual para la comprensión de la identidad divina que incorpora lo semi-antropomorfo, en contraste con la visualización de las estatuas de culto antropomorfas. De este modo, en la interacción con el lenguaje visual semi-icónico, el humano pasa de ser un “observador-devoto” que se

<sup>25</sup> Más recientemente, Petrovic, 2010: 210, refiere a un culto anicónico.

<sup>26</sup> El motivo de la “pesca milagrosa” interviene en tradiciones etiológicas de imágenes de culto como las de: Dioniso de Metimna (Paus. X, 19.3), Heracles de Eritras (Paus. VII, 5. 5-8) o Apolo Epidelion (Paus. III, 23.1-5).

<sup>27</sup> Se hace conveniente denominar este ritual y estas interacciones físicas con la herma basadas en el tacto directo con el término “háptico”, que deriva etimológicamente del verbo griego ἅπτω (tocar, sentir, agarrar, etc.). La voz ἅπτικός (literalmente “háptico”) designa aquello que es sensible al tacto o que es referente al sentido del tacto, cfr. DGE-CSIC.

vincula con la esfera divina a través de la mirada y de una ubicación espacial concreta, para convertirse en “devoto-tocador” que establece un vínculo físico a través del tacto. Este tipo de interacción física directa define, simultáneamente, al ateniense como *perceptor háptico* (tacto activo) y al *hermes* como *perceptor táctil* (receptor/tacto pasivo)<sup>28</sup> en esa activación de la imagen para poder ponerse en contacto con los dioses.

Por lo tanto, y a modo de conclusión final, la interacción física se constituye como una categoría definitoria de la bifuncionalidad de la herma en el espacio ritual. Dicha categoría de análisis tiene la suficiente relevancia para convertirse en una línea de investigación autónoma, profundizada en posteriores estudios, teniendo en cuenta los diversos contextos y escenarios sociales de la Atenas clásica en los que se ubicaba la imagen semi-icónica de Hermes.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Allan, A. (2018). *Hermes*. London-New York: Routledge.
- Ballesteros, S. (1993). “Percepción háptica de objetos y patrones realizados: una revisión”. *Psicothema*, 5, n. 2, 1993, pp. 311-321.
- Bernabé, A. (2017). *Himnos Homéricos*. Madrid: Abada Editores.
- Bettinetti, S. (2001). *La statua di culto nella pratica rituale greca*. Bari: Levante.
- Bravo, J. (2017). “Boys, Herms, and the Objectification of Desire on Athenian Symptotic Vases”, *EuGeStA*, 7, 1-67.
- Collard, H. (2019). “Communicating with the Divine: Herms in Attic Vase Painting”. En J.F. Miller & J. Strauss Clay, *Tracking Hermes, Pursuing Mercury*. Oxford: Oxford University Press, 227-244.
- Collignon, M. (1911). *Les Statues funéraires dans l'Art grec*. Paris: Ernest Leroux.
- Crome, J. F. (1935/1936). “Hipparcheioi Ermai”. *AM*, 60-61, 300-313.
- Curtius, L. (1903). *Die Antike Herme. Eine Mythologisch-Kunstgeschichtliche Studie*. Leipzig: Druck von B.G. Teubner.
- Delattre, C. (2007). “La statue sur le rivage: récits de pêche miraculeuse”. En *Objets sacrés, objets magiques de l'Antiquité au Moyen Age*, editado por C. Delattre, 65-82. Picard.
- Detienne, M. y Vernant, J.P. (1979). *La cuisine du sacrifice en pays grec*. Paris: Gallimard.
- Deubner, L. (1937). “Der ithyphallische Hermes”. En *Ludwig Curtius zum sechzigsten Geburtstag dargebracht*, Stuttgart, 201-204.
- Devambez, P. (1968). “Piliers hermaïques et stèles”. *Revue Archéologique*, 1, 1968, 139-154.
- Doyle, J. (2020). “All of a Heap. Hermes and the Stone Cairn in Greek Antiquity”, in *Cultures of Stone. An Interdisciplinary Approach to the Materiality of Stone* edited by G. Cooney – B. Gilhooly – N. Kelly – S. Mallia, 261-272. Leiden: Sidestone Press.
- Fredal, J. (2002). “Herm Choppers, the Adonia, and Rhetorical Action in Ancient Greece”. *College English*, 64, n. 5, 590-612.
- Frontisi-Ducroux, F. (1986). “Les limites de l'anthropomorphisme: Hermès et Dionysos”. En *Corps des dieux* edited by C. Malamoud & J.P. Vernant, 193-211. Paris: Gallimard.
- Frontisi-Ducroux, F. (1991) *Le Dieu-Masque: une figure du Dionysos d'Athènes*. Paris-Rome: La Découverte - Ecole Française de Rome.
- Furley, W. D. (1986) *Andokides and the Herms: A Study of Crisis in fifth-century Athenian Religion* (Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement; 65). London: University of London.
- Gaifman, M. (2012) *Aniconism in Greek Antiquity*, Oxford; New York: Oxford University Press.
- Goldman, H. (1942). “The Origin of the Greek Herm”. *AJA*, 46, 58-68.
- Harrison, E. B. (1965) *Archaic and Archaistic Sculpture* (The Athenian Agora vol. 11). Princeton: American School of Classical Studies at Athens.
- Hedreen, G. (2014). “The Artificial Sculptural Image of Dionysos in Athenian Vase Painting and the Mythological Discourse of Early Greek Life”. En A. Avramidou & D. Demetriou,

<sup>28</sup> Se siguen aquí las definiciones propuestas por Ballesteros, 2013: 15: “En la percepción háptica (tacto activo) se combinan la información táctil y la kinestésica para proporcionar al perceptor una información más completa de los objetos de su medio siempre que se mueva los dedos con un propósito determinado. Por el contrario, en el *tacto pasivo* los componentes kinestésicos están ausentes, consistiendo la percepción resultante en la pura recepción de estimulación por parte de un perceptor pasivo en una situación estática”. El carácter inmóvil y rígido, sin capacidad de gesticular, del *hermes* receptor del tacto, se adecúa muy bien a la definición de *perceptor táctil*.

- Approaching the Ancient Artifact: Representation, Narrative, and Function. A Festschrift in honor of H. Alan Shapiro.* Berlin-Boston, 267–280.
- Huerta Segovia, P. (2023) “¿Imágenes de Hermes o Imágenes de Dioniso? Hacia una deconstrucción de la herma en la pintura vascular ática dionisiaca del s. IV a.C.” En C. Sánchez Fernández & J. Tomás García, *La cerámica ática fuera del Ática. Contextos, usos y miradas.* Roma: L’Erma di Bretschneider.
  - Jaillard, D. (2001) “Le pilier hermaïque dans l’espace sacrificiel”. *Mélanges de l’École Française de Rome. Antiquité*, 113, 341–363.
  - Lacroix, L. (1949). *Les Reproductions De Statues Sur Les Monnaies Grecques: La Statuaire Archaique Et Classique.* Liège; Paris: Faculté de Philosophie et Lettres.
  - Lissarrague, F. (2022). “Writing on Architectural Structure”. En *Image, Text, Stone: Intermedial Perspectives on Graeco-Roman Sculpture*, edited by Dietrich, Nikolaus and Fouquet, Johannes. Berlin, Boston: De Gruyter, 260–275.
  - Lullies, R. (1931). *Die Typen der griechischen Herme*, Königsberg: Gräfe and Unze.
  - May, J. M. (1950). *Ainos: Its History and Coinage.* Oxford; London: Oxford University Press; G. Cumberlege.
  - McNiven, T. J. (2009). “Things to Which We Give Service: Interactions with Sacred Images on Athenian Pottery”. En *An Archaeology of Representations: Ancient Greek Vase-Painting and Contemporary Methodologies*, edited by Dimitrios Yatromanolakis. Athens: Institut du Livre A. Kardamitsa, 298–325.
  - Mylonopoulos, J. (2010). “Divine Images versus Cult Images: An Endless Story about Theories, Methods, and Terminologies”. En *Divine Images and Human Imaginations in Greece and Rome*, edited by J. Mylonopoulos, Leiden-Boston, 1–20.
  - Nilsson, M. P. (1940). *Greek Popular Religion.* New York: Columbia University Press.
  - Osborne, R. (1985). “The erection and mutilation of the Hermai”. *Proceedings of the Cambridge Philological Society.*
  - Peña Jurado, A. (2002a). “Los hermas en el mundo clásico: estado actual de la cuestión”. *Anales de Arqueología de Córdoba*, 11, 203–216.
  - Peña Jurado, A. (2002b). *Hermas de pequeño formato del Museo Arqueológico de Córdoba.* Universidad de Córdoba: Seminario de Arqueología Córdoba.
  - Petrovic, I. (2010) “The life story of a cult statue as an allegory: Kallimachos’ Hermes Perpheraios”, in *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, edited by Joannis Mylonopoulos. Leiden: Brill, 205–224.
  - Rückert, B. (1998). *Die Herme im öffentlichen und privaten Leben der Griechen: Untersuchungen zur Funktion der griechischen Herme als Grenzmal, Inschriftenträger und Kulturbild des Hermes.* Regensburg.
  - Shapiro, H. A. (1989). *Art and Cult Under the Tyrants in Athens.* Mayence, Ph. von Zabern.
  - Steiner, D. (2001) *T. Images in Mind: Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought.* Princeton: Princeton University Press.
  - Tanner, J. (2009). *The invention of art history in ancient Greece: religion, society, and artistic rationalisation.* Cambridge: University Press.
  - Tekin, O. (2021). “Parasema of the two cities on their coins and weights: The Lion of Lysimacheia and the Hermes Throne of Ainos”. En *Thrace – Local coinage and regional identity*, edited by Ulrike Peter, Vladimir F. Stolba. Berlin: Topoi Edition, 115–123.
  - Tomás García, J. (2017) “Definición y contextos de las imágenes de culto en la Grecia antigua”. *Euphrosyne*, 45, 25–40.
  - Versnel, H. S. (2011). *Coping with the gods. Wayward readings in Greek Theology.* Leiden–Boston: Brill.
  - Weddle, P. (2010). *Touching the Gods: physical interaction with cult statues in the Roman world.* Durham University: Doctoral thesis.
  - Willers, D. (1967). “Zum Hermes Propylaios des Alkamenes”, *JDAI*, 82, 37–109.
  - Zanker, P. (1965). *Wandel der Hermesgestalt in der Attischen Vasenmalerei.* Bonn.