

# Revista de Guimarães

Publicação da Sociedade Martins Sarmento

## NOTAS SOBRE LA PINTURA EN EL MUNDO CLÁSICO.

BALIL, Alberto

Ano: 1962 | Número: 72

---

### Como citar este documento:

BALIL, Alberto, Notas sobre la pintura en el mundo clásico. *Revista de Guimarães*, 72 (1-2) Jan.-Jun. 1962, p. 206-226.

---

Casa de Sarmiento  
Centro de Estudos do Património  
Universidade do Minho

Largo Martins Sarmento, 51  
4800-432 Guimarães

E-mail: [geral@csarmento.uminho.pt](mailto:geral@csarmento.uminho.pt)

URL: [www.csarmento.uminho.pt](http://www.csarmento.uminho.pt)



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

# Notas sobre la Pintura en el mundo clásico

Pelo Prof. Dr. ALBERTO BALIL  
do «Instituto Español de Arqueología», Madrid.

## I

### 1— Sobre el dibujo en el Arte griego

Especialmente curiosa es la génesis del dibujo como actividad humana. Conocido ya del hombre primitivo, poseedor de un valor mágico, precursor de la pintura su «invención» no responde a la simple «imitación» de la naturaleza, según el viejo concepto positivista del origen del arte, sino a un fenómeno intelectual. El dibujo es abstracción, síntesis, reducción a elementos no imitación de algo visible, reducción de la forma a la línea en cuanto definidora del límite... La naturaleza ofrece a los sentidos formas, volúmenes, superficies cromáticas de intensidad variable pero no líneas. Ni la naturaleza las ofrece ni los sentidos las captan, solo una abstracción es capaz de crearlas y este proceso intelectual aparece como uno de los más precoces de la naturaleza humana. El niño comprende la línea antes que la forma y, al igual que el hombre primitivo reduce la forma a líneas de contorno que la delimitan. A ello sigue la escritura y la pintura. Ya entonces la línea (1) tiene un valor mental, táctil, autónomo como medio de expresión artística o implicado a un contenido religioso inherente a su destinación. Preparación de otra obra, traza, o independiente, unido al color o reducido a la expresión monocroma aparece como base de la pintura.

---

(1) El grabado paleolítico, mobiliario o no, ofrece múltiples ejemplos de ello.

Esencialmente dibujística es la pintura egipcia como dibujístico es el relieve en el arte oriental. En ellos la línea de contorno tiene un alto valor expresivo pero la línea no alcanza la expresividad que consigue en la pintura griega. Solo en Grecia, con el desarrollo de la pintura tonal, el dibujo se independiza de la pintura y esta deja de ser pintura tonal reducida a simples tintas planas. Solo Grecia descubre los valores cromáticos y pictóricos e incluso en la pintura vascular, eminentemente dibujística, se advierte precozmente el intento de valoración del escorzo y el juego ilusionista de valorar los elementos plásticos como procedimientos de rai-gambre pictórica en sus resultados como es el clarooscuro.

Tras el dibujo de siluetas de los vasos geométricos en los cuales la figura y sus elementos son pura función de la línea de contorno, única a determinar movimientos y situaciones, cambia el signo en la producción vascular corintia del periodo orientalizante. La tímida introducción de «detalles internos» en las siluetas de los vasos geométricos pasa a ser detallismo y minuciosidad. El puro interés por la figura y el movimiento van acompañados de la diferenciación y el cuidado de los elementos secundarios. Pinturas como el «friso de los guerreros» en el Vaso Chigi son buen ejemplo de ello. La línea tiende a una potente claridad especialmente si el problema planteado no es ya la delimitación de la figura sino la diferenciación de masas y volúmenes cuyos límites son difíciles de precisar o niquiera existen. Cada segmento del cuerpo queda diferenciado y representado por una línea continua cuyo trazado y convergencias sigue el observador (2).

Con una constante muy propia del arte griego esta línea y este dibujo son fruto de norma y aprendizaje sin márgenes a la improvisación. Al desenfado improvisador del pintor cretense sucede aquí la norma que implica ensayo y estudio tan minucioso como cuidado al proceder a la decoración. Pero ello no supone la sujeción al esquema y al modelo y, en consecuencia, la imitación mecanicista de una forma sino el estudio,

---

(2) Para este y otros aspectos me remito a mi *Pintura helénica y romana*, 1962.

la minuciosidad, el entrenamiento y, resultado de todo ello, la seguridad frente a la incertidumbre, la disciplina frente a la improvisación. Dibujo, trazado a pincel, e incisión se unen en los vasos de figuras negras para dar líneas y valores diseñativos con conatos de rendimiento plástico. Sobre la experiencia colectiva, la tradición de taller y de repertorio, sobre el entrenamiento artesano base de esta elaboración triunfa, con menor frecuencia de lo que pudiera creerse, la aportación de un genio individual. Es este el caso de la introducción, ya en la cerámica corintia, de elementos procedentes de la pintura mayor, de los conatos de policromía y es sobre todo la razón de la introducción de la pintura vascular de figuras rojas.

Esta introducción implica un cambio notable en la técnica y el instrumental, elementos que adecuadamente utilizados lanzan la pintura vascular a una serie de conatos y observaciones respecto a la valoración perspectiva del dibujo esencia de la pintura vascular.

Aparece aquí una generación de artesanos que, pudiera decirse, «quema etapas» y se orienta decididamente hacia la renovación. Pero el fenómeno carece de continuidad, entre el 530-490 se produce este periodo de excepcional renovación seguido bien pronto de una caída en la tradición artesana orientada en el puro mecanicismo de la reproducción de esquemas y en el estancamiento de las planas más gratas que los ensayos de escorzo y perspectiva en razón de su mayor facilidad. De nuevo la pintura mayor orientó el cambio de la pintura vascular y orientó el dibujo hacia una mayor valoración y aprecio de los valores plásticos. Sin duda debe verse en ello el resultado de la obra de los pintores de la «generación de Marathon» (Mikon, Polignoto, Apolodoro) y corresponde a la orientación que culmina en la obra de Parasio.

Formalmente este cambio queda simbolizado por la quiebra de la unidad en la línea de contorno pero en cuanto a contenido este cambio representa algo mucho más profundo. La línea se convierte en estas representaciones en algo independiente y cuya intención y contenido van algo más lejos que el simple delimitar de las formas. Sin duda es en este momento que el dibujo griego llega hasta su más alta expresión tanto

en forma como en contenido. El rendimiento de volumen y movimientos se acentúa utilizando el procedimiento de clarooscuro. El sombreado de trazos breves y densos subraya las formas y las líneas de contorno y más tarde se recurre al crudo trazos.

Con ello el simple subrayado se convirtió en expresión de espacio u de forma más que de volumen. Esta manera continua en la cerámica ática hasta fines del s. IV en un momento que la pintura vascular parece haber perdido sus contactos con la pintura mayor y el dibujo parece orientarse hacia un callejón sin salida. El cambio estriba precisamente en la valoración del tono en el rendimiento de las formas o sea tanteando el camino que conduce una pintura impresionista (3).

Una serie de circunstancias explican el cambio. No en vano la máxima expresión del dibujo antiguo queda vinculada al nombre de Parasio (4). De otra parte existe sin duda un cansancio de la forma y de la técnica. Al cuadro mitológico sigue el cuadro histórico con ciertos visos realistas y la pintura clarooscuroal parece agotarse con Apeles en cuanto no parece que su pintura abriese nuevas posibilidades que sus discípulos pudieran profundizar e imprimir con ellas nuevas orientaciones al arte de su época. Por el contrario el nuevo camino parece ser, con Antifilo y Filoxeno, la *pictura compendiaria* o, en términos actuales, el impresionismo.

El s. V y IV agotaron en cierto modo el filón de la pintura mitológica e histórica. Agotamiento relativo por cuanto estos temas continuaron cultivándose pero los nuevos tiempos habían visto la génesis de nuevas clases sociales amantes de otros temas. Este es el caso de la pintura de género, entendiéndose por tal aquella que prefiere escenas de vida diaria recogidas en cuanto a aportación de elementos anecdóticos pero representadas según una cuidada representación detallista. Como en ello no importa tanto el cromatismo como el colorismo y aún más cierta astucia en la presentación humorística de la vida, de aquí el desarrollo de la cari-

(3) Cfr. Reichold, *Skizzenbuch griechischer Meister*, 1919, p. 14. ss. y o. c. nota 2.

(4) Bianchi-Bandinelli, *Storicità dell'arte classica*, 1950<sup>2</sup>, p. 47 ss. y Plin. XXXV, 68.

catura, no es extraño ni inexplicable su desarrollo. Junto a las grandes monarquías helenísticas con su pompa, su fasto y sus pretensiones de míticas genealogías, junto a sus luchas y guerras incesantes aparece también una rica burguesía ajena a estos temas y a estos intereses. Como en Flandes la burguesía del XVII o en Francia la sociedad del XVIII, la sociedad helenística centra, y no solo en pintura, su interés en estos temas. La creación artística dejó de ser objeto del mercado exclusivo de palacios y santuarios para orientarse hacia un mercado «laico» que pretende desarrollarse en ellos sus gustos aún cuando la destinación sea religiosa en forma de exvoto privado. Por ello el clasicismo dibujístico de algunos *monocromata* campanos, así la escena de centauromaquia de una tablilla de Nápoles, refleja modelos de los s. V-IV pero también, así el «Sileno cansado», escenas casi de género representadas según un notable interés, por los difuminados y las masas o volúmenes de límites inciertos convirtiendo el tema mitológico, otra peculiaridad del helenismo, en elemento y sujeto de la pintura de género reduciendo a anecdótico lo que era fundamental y convirtiendo en fundamental lo que era anecdótico.

Pintura y escultura muestran sobradamente este aspecto. El rostro, rústico y alegre, de la Afrodita de Doidalsas, tal como puede advertirse en la copia de Villa Adriana hoy en el Museo de las Termas, o de la «Fanciulla di Anzio» convierten a la primera en una bañista, casi al borde de su traducción en epigrama, y a la segunda en una estudiosa muchacha campesina al igual que el «Amore Punito» o el «Nido di Amorini», la nomenclatura de Goethe captó acertadamente la intención, banalizan, si vale la expresión, un tema mítico agotado para convertirlo en expresión de sentimientos menos solemnes pero no menos dignos ni humanos o el cuadro alejandrino de inspiración teocritea, al aludir al «pobre pescador» o al «pobre campesino» trata sujetos no menos dignos de compasión y piedad, aunque menos solemnes, que las grandes heroínas de las tragedias clásicas. Tampoco será extraño que en la Grecia continental la burguesía, cada vez más pobre, no consiguiera imponer un nuevo gusto y, por el contrario se encerrase en una aúlca y nostálgica reevocación del

pasado, que cerrándole los nuevos caminos condujo el gusto artístico a una forzada y forzosa concepción neoclásica del arte.

Una temática rococo debá forzosamente recurrir como procedimiento técnico a los difuminados y la a gracil imprecisión con ribetes de gravitación como el Rococo europeo cultivó estas tendencias formales y halló en los pasteles de M.<sup>me</sup> Vigée-Lebrun y de Angelica Kauffmann una de sus mejores modalidades expresivas en lo formal ya que no en la esencia. Cuando esta forma expresiva cansa se cae, como el s. XVIII cayó, en un formalismo académico y clasicista o en una grandilocuencia barroca y teatral. En la grandiosidad patética, puramente formal, de un Laocoonte o de una Dirce o en el retoricismo de los grandes cuadros históricos, época napoleónica comprendida, del s. XIX (5).

Por ello el dibujo clasicista del mundo helenístico volvió al punto que los teorizadores de arte definían el mejor momento del arte griega en cuanto a diseño, no se olvide que el conocimiento actual de la pintura vascular griega es superior en mucho al que pudo poseer ningún griego, o sea a las *membranae* de Parasio. No es fortuito ni casual que el clasicismo augusteo resucitase en Roma estos viejos modelos con las pinturas de la «Casa della Farnesina» cuya semejanza con la decoración de los lekythoi de fondo blanco es evidente aunque la traducción helenístico-romana sea el molde o la apariencia de un cuerpo sin vida cuya agradable apariencia hace suponerle la vitalidad de que carece.

Juzgar el contacto del dibujo helenístico con el romano es difícil puesto que la mayoría de los ejemplos proceden de territorios profundamente identificados con el gusto helenístico, pintura de los papiros egipcios, o bien simple perisión popular, casi infantil, y de escasa experiencia en forma de grafitos murales. Querer juzgar los grafitos de gladiadores o naves, de Pompeya y Herculano, de Baelo o de Glanum, como ejemplo y prueba del dibujo romano es algo tan aventurado como ineficaz.

Un ejemplo de esta interpretación romana del diseño, en momento muy temprano, pudiera verse en la cista

---

(5) Sobre estas tendencias cfr. *o. c.* nota 2

Ficoroni o, si esta faltase, en los múltiples dibujos que decoran otras cistas y espejos. Predomina en ella la búsqueda de efectos espaciales, de escorzos y equilibrios y abundan los sombreados con procedimiento análogos a los del dibujo griego de fines del s. V o inicios del s. IV. Evidentemente en el arte etrusco predominan los efectos puramente diseñativos sobre los plásticos y el análisis de la abundante pintura vascular, a partir del s. V, conduce iguales resultados que el análisis de la pintura funeraria que, hasta el s. II, continua siendo dibujo coloreado y aún entonces preferirá técnicas de tipo clarrooscural, de raigambre diseñativa, a las técnicas y procedimientos de valoración tonal. Evidentemente el s. IV, con su crisis político-económica, significó un momento de rotura de relaciones, limitada a la importación de obras artesanas más que de artistas propiamente dichos, tanto más grave cuando entonces se producía el cambio más notable en la pintura dibujo griego y estos se orientaban por nuevos caminos. Ya se ha aludido al clasicismo augusteo y a la valoración del dibujo clásico, parasiano, sea copias o adaptaciones. No obstante, un siglo después pero con varios precedentes anteriores, es posible advertir un gusto romano en favor de la silueta. El procedimiento es distinto del procedimiento y concepción del dibujo en vasos de figuras negras pese, aparte el diferente estilo, la inevitable semejanza. Es este el caso, como puede comprenderse, de los múltiples mosaicos de teselas blancas y negras reducidos a siluetas matizadas por los detalles, como las viejas incisiones, en blanco (6). Pero el propósito es distinto. El viejo dibujo helénico en su valorización de la línea de contorno tendía a separar las figuras del fondo mientras en estas representaciones, basta compararlas con sus prototipos pictóricos, el propósito es la negación del fondo. Es el fondo neutro que tanto se difundió en la pintura y el mosaico romanos (7) y que presenta sus figuras, de concepción diseñativa, ante el fondo, un fondo neutro que es negación

---

(6) Cfr. *o. c.* nota 2

(7) Obsérvese sin embargo que no faltan en estos mosaicos los casos de valorización de detalles mediante notas, o «retoques» cromáticos.

del espacio, de la materia y, por tanto, de los valores plásticos. Paralelamente la pintura insiste en los elementos diseñativos. En el s. III d. d. J. C. la pintura tiende a reducirse a trazos y líneas, aunque no sea posible hablar de dibujo, pero en casos, como en S. Salvatore di Cabras, la abstracción de la forma lleva a una concepción puramente diseñativa. No obstante se trata solo de la genesis de una nueva forma artística no de la culminación del dibujo griego que, por inercia o por gusto, permanece anclado en los tópicos helenísticos. El contraste de concepción entre los mosaicos de San Vitale en Ravenna y del palacio Imperial de Constantinopla es plenamente demostrativo.

## 2—Sobre los «cuadros» de Filostrato

Bien poco sabemos, y posiblemente sabremos nunca, de la vida de Filostrato. El problema se complica por el hecho que son cuatro los personajes de este nombre cuya memoria ha llegado hasta nosotros y bien poco es lo que de ellos se conoce. Pero lo más grave en este caso no es tanto lo poco sabido como la incerteza de este conocimiento puesto que no solo las fuentes no coinciden sino que en ocasiones se oponen. Valga como ejemplo de ello el caso de Filostrato I, nacido a mediados del s. II d. d. J. C. A él se atribuye un *Néστωρ* que otros consideran obra de su hijo o, para mayor concordia y certeza, a Filostrato II hijo del anterior y del cual se sabe escribió varias obras entre ellas una vida de Apolonio de Tiana. Las *Imágenes* o *Εἰκόνες* se atribuyen a un Filostrato III nacido hacia el 190 d. d. J. C. Conviene advertir sin embargo que algunos autores atribuyen esta otra a Filostrato II y que en ella se sabe intervino un cuarto Filostrato autor de diecisiete capítulos del libro segundo de la citada obra (8).

Sean de quien sean los dos libros el hecho es que que su concepción pertenece por completo a gusto e

(8) Schmid-Stachlin, *Griechische Literaturgeschichte*, II, 1924, p. 772 ss.. Las principales ediciones son la de Fairbanks en la colección Loeb, la de Benndorf Schenkl, para la obra de Filostratos III, en la colección Teubner y de Schenkl-Reischen la misma colección para la obra de Filostrato IV.

idearios de la retórica antigua. Tomando pie de los cuadros expuestos en la villa napolitana de un amigo suyo y a petición del hijo de éste se describen los temas de las pinturas, eminentemente mitológicas aunque no falten pinturas de género. El autor declara sus preferencias por la pintura respecto a otras artes y en el texto aprovecha la ocasión para lucir sus conocimientos utilizando o adaptando múltiples citas de clásicos.

Aparte el puro problema filológico interesa en este caso la posible consideración como fuente para el estudio de la pintura antigua. Ya Goethe publicó en 1818 una versión de esta obra afirmando su inspiración en auténticas pinturas clásicas. Esta fué la tesis de Brunn y, parcialmente, de Matz mientras Friederichs sostiene el carácter fantástico y literario de las descripciones que comprenderían la abundante colación de fuentes escritas.

Un cambio se produce en la interpretación de Wickhoff quién vió en esta obra una descripción no tanto de originales clásicos como réplicas tardo-antiguas y de obras de descripción pictórica pero en cambio principal en estos estudios se debe a Lehmann-Hartleben quien emprendió el estudio de esta obra con un nuevo método, semejante de otra parte al que aplicó en su estudio de las referencias artísticas en la obra de Marcial. (9).

El método de Lehmann-Hartleben ha consistido principalmente en agrupar cuadros atendiendo a la unidad de estilo y a la unidad topográfica. El primer grupo comprende los «cuadros» descritos en II, 20-25 de tema hercúleo y cuya inspiración parece más filológico-ética que de crítica artística.

(9) Parte de la bibliografía sobre este tema no me es asequible actualmente en especial algunas disertaciones presentadas en universidades germánicas. Dentro de lo que conozco la principal bibliografía es Friedrichs, *Die philostratischen Bilder*, 1860 (en contra Brunn, *Die philostratischen Gemaelde*, 1861; Matz, *De Philostratorum in describendis imaginibus fide*, 1867; Bougot, *Philostrate l'ancien. Une galerie antique...* 1881; Bertrand, *Un critique d'art dans l'antiquité: Philostrate et son école*, 1882; Wickhoff, *Die Wiener Genesis* (trad. italiana, 1946, p. 192 ss.) Steinmann, *Neue Studien zu den Gemaeldebeschreibungen des aelten Philostrat*, 1914; Lehmann Hartleben, *Art Bulletin*, 1941, p. 16 ss.; veanse además los artículos sv., en diferentes enciclopedias.

El segundo grupo comprende los cuadros descritos en las escenas<sup>10</sup> II, 13-19, do tema vinculado al mito poseidónico comprende una serie de descripciones de islas.

El grupo tercero II, 1-12, parece, aparte un par de incisos, dedicado totalmente al mito de Afrodita.

Un cuarto grupo, I, 14-30, alude al mito dionisiaco y un quinto, I, 1-13, trata de ríos y algunos banquetes.

La agrupación temática parece corresponder a pinturas vistas personalmente pero no creo que esto pueda suponerse en su totalidad; aparte el ideario filosófico del autor, neopitagórico como advierte Lehmann-Hartleben estoico según otros autores, creo que su descripción refleja recuerdos de múltiples obras vistas en otras circunstancias y momentos que se ensamblan en el cañamazo de los cuadros expuesto en la citada galería a tenor de su contenido o sea completando la serie más que formandola, ilustrandola más que constituyendola, confiendole una mayor unidad y acentuando su cohesión articulando los *dissecta membra* de los episodios aislados.

La descripción puede reflejar perfectamente un estado de cosas del s. III d.d. J. C., época de Filostrato pero el eclecticismo pictórico no parece elemento suficiente para atribuirla a gusto de la tarda romanidad, un gusto pictórico que conocemos escasamente. El eclecticismo cabe perfectamente en momentos muy anteriores y esto aparece reflejado en las megalografías y emblemas de las decoraciones murales pompeyanas<sup>(10)</sup>.

Contrasta con esta la obra de Filostrato IV; sus descripciones reflejan el modelo utilizado que no es otro que la obra de Filostrato III. Una serie de los mitos aparecen en aquel o son comunes a la literatura clásica. Sobre la interpretación del recuerdo visivo y de la imagen mnemónica predomina aquí la interpretación de carácter puramente literario hasta el extremo que parece lícito suponer que poco o nada hay en esta obra que pueda suponerse interpretación de cuadros reales y existentes.

---

(10) Cfr. Schefold, *Pompejanische Malerei, Sinn und Ideengeschichte*, 1952, passim.

### 3—Gryllos o la caricatura helenística

Uno de los aspectos más curiosos de Antifilo, pintor audaz e intinerante, rencoroso y vengativo, ingenioso y fecundo es su creación de *Gryllos*.

*Gryllos* ha sido un poco, durante mucho tiempo, dificultad y problema de los interpretes del pasaje pliniano (*Nat. hist.* XXXV, 114):

*«iocosis nomine Gryllum deridiculi habitus pinxit, unde id genus picturae grylli vocantur».*

Quizá el comedio del s. XX se halle mejor preparado en su ambiente para comprender esta cita de lo que estuvieron tiempos pasados. La tragedia de la época ha acumulado los personajes ridículos protagonistas de series de historietas cómicas y que han dado a sus creadores más fama que grandes creaciones artísticas y más fortuna que una obra mestra. Por ello suenan algo inverosímiles e infundadas viejas interpretaciones que en los *grylloi* veían solo historietas de animales en las cuales estos representaban y actuaban como seres humanos o menos aún ciertos «monstruos de Horacio» prodigados en algunas gemas interpretadas en tiempos como «gnósticas» en razón de lo incomprendible de su significación formal.

Por el camino acertado parecen conducir las investigaciones en torno a la etimología de *grylloi* y *γ:λλιουόζ*, especialmente basadas en Frinico (*Praepar. sophist.*, p. 58 Bories), Filodemo (*Rhetorica*, II, p. 297 Sudhaus) o de Iohannes Ieiunator (Migne, *Patr. Graeca*, t. 87, p. 1972 C) acertadamente aducidas e utilizadas por Binsfeld.

Todas ellas parecen insistir sobre hechos fundamentales, su carácter grotesco (recuerdese el *iocosis deridiculi* pliniano), su figura contrahecha, ciertos elementos groseros y, a juzgar por Iohannes Ieiunator, de poca estatura (11).

Las artes menores alejandrinas ofrecen, en bronce y terracottas un considerable repertorio de tipos humanos de figura grotesca, en ellos pueden considerarse incluidas

(11) La bibliografía exhaustiva sobre el tema puede hallarse en Binsfeld, *Grylloi*, (Diss. Koeln), 1956. Cfr. además Schreiber, *AM*, X, 1885, p. 392 ss.; Furtwaengler, *Antike Gemmen*, II, 1900, p. 353 ss.; Pfuhl, *Malerei und Zeichnung*, 1923, II, p. 770 ss.

las representaciones de pigmeos, escasa estatura y ademanes poco correctos o incluso obscenos, ensayando danzas desenfadadas y ninguna compostura en sus actitudes. Sin duda en este considerable caudal de representaciones puede verse una modalidad de los *grylloi* al igual que el temario nilótico les hace actuar como pigmeos en el marco de un paisaje egipcio de guardarrópia y prodigandoles con toda la abundancia que permitía la prodigiosa difusión de los temas y esquemas iconográficos o figurados del arte antiguo en el extenso ámbito del Imperio romano (12). Nada pues que propiamente pudiera considerarse resultado de este problema cultural que representa la ausencia o realidad de una simbiosis o fusión en el ambiente alejandrino y en el Egipto tolemaico de modalidades indígenas y helénicas aparece en la discusión del problema del *Gryllos*. En todo caso la discusión de problemas tan interesantes y que por su influencia en la pintura helenística no es posible considerar ocasionales quedan en el puro ámbito del estudio de la caricatura helénica y como faceta de los contactos egipcio-helénicos (13). Pero ello representa solo un aspecto de un problema tan difícil y complejo como la precisa significación de una pintura que podemos considerar totalmente perdida y solo pálidamente reflejada en adaptaciones y réplicas. *Gryllos* queda solo cual reflejo de una corriente puramente helenica, la corriente de los vasos cabiricos, de los *komastai* o de las representaciones satíricas, la fuente que en Magna Grecia dió lugar a los vasos filiacicos y en Alejandria los *grylloi* y pigmeos.

Seria absurdo sin embargo vincular a los *grylloi* una representación puramente satírica o costumbrista, considerar a *Gryllos* como simple personaje de historietas cómicas, cual enano deforme o pura criatura cómica cual viñeta de hodierna historieta ilustrada. Limitarlo a ser satírico o tema cómico ocasional. Huyendo de la

---

(12) Sobre este tema espero tratar próximamente en un estudio sobre algunos mosaicos españoles de este tema. El Prof. Adriani prepara una obra sobre el paisaje nilótico en el arte alejandrino.

(13) Este es el caso de las historietas de animales frecuentes en el mundo egipcio singularmente en la pintura sobre papiro (cfr. EC, 1961, en prensa.).

narración picaresca o procaz, de la deformación del tema mitológico (14) *Gryllos* parece convertirse en un ser infantil y heroico que vive en un mundo infantil y en una concepción dimensional perfectamente de acuerdo con su modo de ser y con su canon. Este es el *Gryllos* de Oxyr. Pap. 2331 que substituya a Herakles pero es también el personaje, en un mundo de personajes como él, que triunfa en el «Juicio de Salomón» de una pintura pompeyana donde *Gryllos* juez aparece representado entre *Grylloi* jurados, entre *Grylloi* demandantes y acusados, entre *Grylloi* corchetes y *Grylloi* espectadores que se alejan temerosos ante la «terrible» sentencia que *Gryllos* juez y magistrado supremo pronuncia en el tribunal (15). En todos ellos vemos seres de grandes cabezas, cuerpos pequeños y rechonchos y miembros filiformes pero la caricatura parece atenuarse, lo grotesco es aquí el carácter de «mundo la reves», como en las viejas aleluyas, que ofrecen las escenas más que la representación infantil o añiñada de estos seres. y algunos detallas, de raigambre caricatural, en el rendimiento de los rostros (16).

Es curioso sin embargo que este tipo de representación, prescindiendo aquí de su transformación en pigmeos, de carácter cómico y parodístico no parece continuar en arte del Alto Imperio y tras las representaciones pompeyanas. Quizá la razón de ello sea que

(14) No creo puedan interpretarse como *grylloi* las figuras altas y huesudas, tocadas con *pileus* y de miembros dislocados que, por su semejanza con el personaje de la «Commedia dell'Arte», Dieterich llamó «pulcinelle» (cfr. *Pulcinella*, 1897, p. 34 ss.). Sin duda este posible juglar debe considerarse alejandrino y, como advirtiera Dieterich, llegó a Campania a bordo de un barco carguero de matrícula alejandrina pero no creo pueda ser *Gryllos* puesto que sus representaciones son de carácter puramente decorativo y anecdótico carentes por completo del contenido narrativo de los *grylloi*.

(15) Pintura de Pompeya, Napoles, Museo Nazionale Inv. A ellos pueden añadirse los del celebre friso de la «Casa del Menandro» (cfr. Maiuri, *La Casa del Menandro*, 1932, p. 127 ss.) o las numerosas representaciones emparentadas en el columbario de Villa Doria-Pamphili (cfr. Bendineli, *Le pitture del Columbario di Villa Pamphili*, MPASI serie III, fasc. 5.).

(16) El miniaturismo de algunas representaciones no permite advertir bien estos caracteres pero lo mismo parece advertirse en las pinturas del citado columbario de Villa Pamphili.

estas representaciones herencia del mundo helenístico eran también signo de una sociedad, pirueta intelectual de un mundo esteticamente cansado y que en el puro juego satírico de estas representaciones, cuya existencia presupone una notable cultura artística, podía hallar entretenimiento y gozo ocasional.

#### 4— Pintura a la encaustica

Una vieja dificultad en el estudio de la pintura antigua es el conocimiento de la técnica del encausto (17). En realidad no faltan las fuentes antiguas (Plin. *Nat. Hist.*, XXXV, 149) que describen, incluso prolijamente, el procedimiento de preparación de los colores e incluso su aplicación.

Plinio diferencia la pintura con cera y el aplicar el encausto a una pintura o sea (cfr. Vitrubio VII, 9, 3) aplicar cera a una pintura mural, procedimiento análogo al utilizado en la pintura de las naves a fin de hacerla resistente al sol, a la humedad y a los vientos (18). Plinio cita como instrumentos utilizados en esta pintura el palillo, la espátula y el pincel. Parece que la espátula era utilizada exclusivamente en la pintura de naves («de brocha gorda») mientras espatulillas o palillos se utilizaban para pintar sobre marfil con técnicas y procedimientos que no debían apartarse mucho de los utilizados en nuestro tiempo por los miniaturistas.

Pintura con espátula, espatulilla o palillo, *cestrum*, podían realizarse con colores en estado pastoso y para obtener esto no parece, dada la baja temperatura de fusión de la cera, fuesen necesarios grandes caloríferos. Por el contrario la pintura a pincel, que implica una concepción técnica muy distinta requiere colores líquidos y

(17) Estas líneas no tienen otra finalidad que completar la brevisima tratación sobre esta y otras técnicas pictóricas en mi *Pintura helenística y romana*. La complejidad del problema requiere un espacio mucho mayor que el disponible en un resumen como aquel y, de otra parte, muchos de los problemas parciales del estudio de la pintura a la encaustica requieren más la intervención de un químico que de arqueólogos o historiadores del arte.

(18) Cfr. Plin. *Nat. Hist.*, XXXIII, 115.

por ello no extrañará que en los talleres y en los equipos de pintor aparezcan braserillos y pocillos metálicos.

Desde el s. XVIII, cuando el descubrimiento de la pintura de las ciudades de Campania planteó abiertamente entre artistas e investigadores el conocimiento de los procedimientos pictóricos del mundo antiguo, múltiples investigadores se han lanzado por el camino del análisis y reproducción de la pintura encaustica y la obtención de una disolución de colores en cera (19).

En realidad es menester distinguir entre la pintura encaustica y la aplicación de cera protectora a pinturas pintadas con otros procedimientos. En principio parece deba excluirse que la gran pintura mural se realizase a la encaustica como se creyó en le s. XVIII y se ha repetido en ocasiones (20). Puede aceptarse sin embargo que no fuese rara ni excepcional la aplicación de cera y esto debía realizarse en las estelas funerarias pintadas, tipo Pagasai-Demetrias, o en localidades de clima particularmente húmedo. No debió ser otro el «encausto» en los murales de Polignoto.

Pintura de colores disueltos en cera pudo darse solo en la pintura de caballete entendiéndose incluso por

---

(19) En 1775 la Academie des Incriptions et Belles-Lettres convocó un concurso para premiar el mejor trabajo sobre la técnica del encausto. Fruto de este concurso fué la memoria de Caylus, *Mémoire sur la peinture á l'encaustique*, 1775. Ya antes se habían prodigado los trabajos pero tras esta memoria se multiplicaron y en ocasiones los «descubridores» del encausto llegaron a extremos ridículos (cfr. el comentario de Albizzati, *La critica d'arte*, VII, 1937, p. 22 ss.). Un intento de relación exhaustiva de la bibliografía puede verse en Schiavi, *Atti e Memorie dell'Accademia di Scienze e Lettere di Verona*, 1957. sep. Aparte los múltiples estudios y tratados sobre técnica de la pintura los trabajos de mayor interés son Berger, *Beitraege zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik*, 1904; Stout *Technical Studies*, VI, 1937 p. 17; Burdick, *ibidem*, VII, 1938; p. 183; Augusti, en *Pompeiana*, 1950, p. 313 ss.; Aletti, *La tecnica della pittura greca e romana e l'encausto*, 1951; Cagiano d'Azevedo, *Bolletino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 1951, p. 107 ss.; *idem*, 1952 p. 199 ss., *ibidem* 1958, p. 9 ss.; Schiavi, *o. c.*; Klinkert, *RM*, LXIV, 1957. p. 111 ss.; diversas comunicaciones,\*Schiavi, Augusti etc., presentadas en el Congreso Internacional de Arqueología Clásica (Roma 1958) trataron de este tema (en prensa en las Actas del Congreso) así como la ponencia de Cagiano d'Azevedo.

(20) Sin embargo el procedimiento utilizado por Schiavi (cfr. *o. c.*) parece permitir su aplicación a la pintura mural.

tal los cuadritos sobre estuco aparecidos en ocasiones en Pompeya, provistos de su marco de madera y colocados en los muros solo tras haberse terminado su decoración (21).

Tempera y encausto aparecen especialmente en los retratos del Fayyum en los cuales es posible advertir en ocasiones la aplicación de cera en pinturas pintadas precedentemente al tempera. Cuando se trata de encausto es posible observar en ellos que en unos casos el color se aplicó con espatulilla o palillo y en otros con pincel. Por ello la superficie de la pintura aparece surcada de líneas y huellas trazadas por estos instrumentos y que en ocasiones aumentan notablemente el rendimiento de los valores plásticos de la obra.

## 5—Fabullus. Pintor decorador

«*Fuit et nuper gravis et severus idemque floridus ac umidus pictor Fabullus*» ...asi presenta Plinio (*Nat. Hist.*, XXXV, 120) a Fabullus la gran personalidad pictórica de la época neroniana (22). Pintor lento, solo dedicaba pocas horas al día a su labor, solemne y etiquetero puesto que incluso en los andamios de la Domus Aurea pintaba vestido de toga, sin duda con el propósito de demostrar su condición de viejo romano frente a tanto pintor greco.

Fabullus ha gozado de cierta fortuna en el naufragio general de la pintura antigua. No solo se indica la situación de su obra sino que en parte puede considerarse conservada y reproducida en buenas versiones si bien sea aún mucho lo que cabe explorar en este monumento y, desgraciadamente, tras cuatro siglos de casi abandono sus pinturas parecen condenadas a una próxima desaparición.

El análisis de estas pinturas, singularmente las de la cúpula centrada por una representación del rapto de

(21) Cfr. Maiuri, *Rendiconti dell'Accademia d'Italia*, I, 1940, p. 138 ss..

(22) Fabullus es lectura de la *editio princeps*, algunos códices dan *Famulus, Famulis*. Brunn cfr. *Geschichte der griechischen Kuenstler*, II, 1889, p. 206) propuso leer *Amulius*.

Ganimedes, llevan a ver en Fabullus un pintor amante de la policromía y de la fantasía, un pintor en suma dentro de las corrientes decorativas del IV estilo pompeyano más que considerarlo un pintor tradicionalista según el gusto del III estilo (23).

Cronológicamente no existe dificultad alguna para aceptar esta hipótesis. La actividad en la Domus Aurea, considerada «carcel» de su arte, corresponde a los años 64-68 d. d. J. C. y el IV estilo triunfa en Pompeya después del terremoto del a. 63 d. d. J. C. como una reelaboración del patrimonio temático heredado del mundo helenístico (24).

Fabullus no debió dejar de practicar la pintura de caballete. Plinio recuerda de él una Minerva «que miraba siempre al espectador en cualquier lugar que este se colocase». La observación recuerda una vez más los comentarios de guías turísticos y cicerones tan abundantes en la obra pliniana mostrando una vez más su escasa preparación para la crítica artística. La anécdota se repite hoy en día en las «explicaciones» de múltiples cuadros y supone, más que un excepcional planteamiento de un problema una representación de la figura en una ligera posición de tres cuartos.

## 6— Los vasos de Hadra, o la pintura cerámica en Alejandria.

Las hidrias que, con cierta abundancia, ha ofrecido la necrópolis homónima de Alejandria son sin duda los ejemplares más atrayentes y sugestivos de la pintura

(23) Cfr. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, II, 1923, p. 830; Rizzo, *La pittura ellenistico-romana*, 1929, p. 16 ss.. Considerándole un pintor tradicionalista, según los gustos dominantes en la época julio-claudia, Ferri, *Plinio il Vecchio*, 1946, p. 187.

(24) Sobre los dibujos de estas pinturas cfr. Weege, *JDAI*, XXVII, 1913, p. 127 ss. y *Antike Denkmäler*, III, lams. XIII ss.; para la copia de la cúpula, según Francisco de Holanda cfr. *Os desenhos das antigualhas que viu F. d'Olanda* (ed. Tormo) 1940, lam. XLVIII. El Instituto Español de Arqueología prepara una edición facsimil de los dibujos de Francisco de Holanda de interés arqueológico.

cerámica del mundo helenístico. No extrañará por ello que su comercio se extendiese a todo el Oriente mediterráneo, a Atenas, a Chipre y Creta (reflejos del mundo alejandrino) o al S. de Rusia (25).

La pintura de las tumbas de Alejandria ha permitido precisar el conocimiento actual de lo que fué la pintura alejandrina (26) pero la pintura cerámica continua siendo una contribución notable para el conocimiento de muchos aspectos. Una serie de vasos muestran representaciones de genero y escenas próximas al bodegón que constituyen una interesante documentación de gustos y técnicas en la pintura alejandrina (27) pero no es menos interesante una producción, la más numerosa, algo distinta en sua concepción y decoración que prefiere a la pintura sobre un engobe blanco la pintura sobre fondo negro o sobre la propia arcilla (28).

Se conocen ya algunos centenares de estos vasos cuya decoración muestra en muchos elementos el peso de su esencia artesana y casi industrial. Las series de puntos (ovas?) en la boca, ramitas de olivo o laurel en el cuello, cintas, con o sin colgantes, en el límite del cuello y el hombro, flores, o el vacío, en éste. El friso esta delimitado por bandas o fajas y su decoración es geométrica o de elementos decorativos sencillos como guirnaldas, hiedras, rosetas, etc.. El elemento figurativo consiste especialmente en siluetas negras, con retoques blancos mostrando todo suma *facilitas* y aparecen perfiles de cabezas, recuerdese las máscaras de Gnathia, escenas deportivas, animales fantasticos o reales, delfines y cabras, erotes o genios.

De especial interés un vaso descubierto en 1952 cuya decoración muestra mayor conexión con la cerámica ática de la segunda mitad del s. IV a. d. J. C.. Este vaso debe corresponder a la primera producción cerámica del estilo de Hadra o sea de los primeros tiempos de la ciudad, helénica en formas y técnicas, alejandrina en

(25) Para la topografía del lugar de hallazgos vease un trabajo en preparación.

(26) El ejemplar de Atenas apareció en el agora y es por ahora el único ejemplar no utilizado como vaso cinerario.

(27) Cfr. *Rev. Guim.*, LXX, 1960, p. 437 ss.

(28) Cfr. *o. c.* en nota anterior, p. 451.

técnica y gusto. Con el tiempo esta actividad (29) fué industrializándose progresivamente substituyéndose por la nueva concepción. La cronología de los vasos en general y, en consecuencia, del cambio en particular puede deducirse de las inscripciones que aparecen en algunos vasos (30) que indican la fecha de la muerte o de la ceremonia fúnebre. Las inscripciones conocidas comprenden entre los años 259 y 209 pero es indudable que esta producción debió tener lugar ya a fines del s. IV o, en todo caso, en los primeros años del s. III a. d. J. C. No obstante los vasos pintados sobre fondos blancos parece llegar a fines del s. II a. d. J. C. Es posible que su inicio dependa de la cronología inicial de los vasos descritos anteriormente pero se observa una gran diferencia en su concepción pictórica idéntica a la de los vasos del S. de Italia y de Centuripe o a las pinturas funerarias de Alejandria. Frente a la pintura plana de los anteriores domina aquí una pintura más volumétrica y también más libre que prefiere temas de bodegón muy relacionados con las necesidades o gustos del difunto.

## 7—Gnathia, o el alejandrino itálico.

Las especies cerámicas conocidas con el nombre de «cerámica de Gnathia», tomando el todo por la parte (31), muestra en sus decoraciones una serie de elementos que parecen reflejos del gusto pictórico alejandrino difundidos tempranamente en el S. de Italia. En todo caso los distintos centros, repartidos en Apulia, Lucania y Sicilia, productores de este tipo cerámico gozaron de una difusión excepcional que permite aparezcan en las zonas más extremas del Mediterraneo.

(29) Cfr. Picard, *Bulletin de la Société Archeologique d'Alexandrie*, XXXII, 1938, p. 6 ss. y Rumpf, *Malerei und Zeichnung*, 1953, p. 154.

(30) Cfr. di Vita, *Bollettino d'Arte*, 1956, p. 97 ss..

(31) Cfr. Braunert, *JDAI*, 1950-1951, p. 230 ss. y Fraser-Ronne, *Journal of Egyptian Archaeology*, 1954, p. 84 ss..

(32) La bibliografía principal es Patroni, *La ceramica antica nell'Italia meridionale*, 1897, p. 145 ss., Mayer, *RM*, XIX, 1904, p. 227 ss.; Pagenstecher, *JDAI*, 1909, p. 145 ss.; Picard, *BCH*,

El origen de esta industria debe buscarse en la segunda mitad del s. IV a. d. J. C. En ella predominan en esta época las formas propias de la producción italiota pero a la pintura de figuras rojas sucede y substituye la costumbre de cubrir la superficie del vaso del típico engobe negro con brillo ligeramente metálico y pintar sobre esta superficie homogénea, con pintura blanca, pequeñas composiciones o escenas cuyo repertorio temático corresponde al utilizado en los vasos de figuras rojas producidos en Apulia. Pronto sin embargo (inicios del s. III?) este tipo de pintura desaparece y a las composiciones substituyen las decoraciones geometrizarantes, los paneles, las guirnaldas, volutas, hojas de hiedra y de laurel pintado todo ello en una pintura de color blanco, ligeramente amarillento, muy propia de estas producciones.

Con este repertorio la producción de «Gnathia» se industrializó en el curso del s. III a. d. J. C. y a los grandes vasos substituyen paulatinamente los vasos de tamaño reducido en los cuales van apareciendo las representaciones de máscaras teatrales<sup>(33)</sup>, cabezas femeninas, instrumentos musicales y en ocasiones figuras aisladas y de gran movilidad hasta desaparecer la producción a fines del s. III o, quizá, principios del s. II a. d. J. C.

Probablemente la razón de vasos y pintura es la imitación económica de los vasos y no extrañará que en Etruria, donde el *niello* se hallaba tan extendido, aparezca una pintura cerámica de este tipo, los llamados *pocolom*.

---

XXXV, 1911, p. 177 ss.; Lunsing-Scheurleer, *AA*, 1936, & c. 285 ss. Rocco, *Memorie dell'Accademia di Archeologia di Napoli*, VI, 1942, p. 233 ss. y *CVA, Napoli* fasc. III, 1955; Trendall, *Vasi italioti ed etruschi*, II, 1955, p. 212 ss. (catálogo de los vasos de los Museos Vaticanos); Forti, *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia di Napoli* XXXII, 1957, p. 57 ss. y XXXIII, 1958, p. 219 ss..

Hallazgos de este tipo no son raros ni excepcionales en las costas mediterráneas españolas donde acostumbra a clasificarse esta cerámica como «precampaniense»; son frecuentes sus hallazgos en Alejandria, cfr. Thompson, *Hesperia*, III, 1934, p. 315 ss. hasta el extremo de hacer sospechar posibles confusiones con la producción de alguna fábrica local.

<sup>(33)</sup> Cfr. Webster, *Manchester Memories*, LXXXIII, 1938-1939 p. 201 ss.; *JHS*, LXXI, 1951, p. 222 s. y *Antike Kunst*, III, 1960, p. 30 ss..

En realidad parece que en esta pintura cerámica de Gnathia debe verse como un fruto más de la *koiné* artística que implantó el mundo helenístico en los países mediterráneos.

## 8—Fabius Pictor, o la pintura histórica.

Fabio Pictor, jefe de la familia de este nombre, vivió a fines del s. IV a. d. J. C. Su obra es conocida solo por fuentes textuales (*Nat. Hist.* XXXV, 4; *Cic. Tusc.* II, 4; Valerio Maximo, 14, 6; Dionisio de Halicarnaso, *Esc. lib.*, XVI, 6). Gracias a ellos sabemos que pintó en el templo de la Salus, quizá la batalla de Bubulcus contra los samnitas durante la segunda guerra, y que sus pinturas, conservadas hasta la época de Claudio, se caracterizaban por lo cuidadas, por su fresco y vigoroso trazo, sin perderse en detallismos, y por la belleza del colorido.

Perdida su obra no es posible intentar reconstruir el estilo de Fabio Pictor pero algo orienta en este sentido la famosa pintura mural del Esquilino y que en cierto modo puede ser referida a la época de Fabio Pictor.

En efecto si el Fabius representado en ella es M. Fabius Maximus Rullianus, consul el 322 y vencedor sobre los samnitas cabe aproximarla a la obra de Fabio Pictor en razón de su semejanza con las pinturas de Paestum o de Ruvo. En todo caso, y ello lo permite el tipo de escritura en que fueron escritas tales inscripciones, podría llevarse su cronología hasta fines del s. III pero difícilmente, como se creyera en tiempos, puede sostenerse que estas pinturas aludan a las luchas en Hispania el año 141 a. d. J. C. En ellas se advierte ya el gusto romano por la acción al cual sacrifica el rendimiento de la anatomía, el carácter popular y narrativo de la composición y, especialmente la concepción «jerárquica» de la perspectiva en cuanto a representación de personajes. La expresión se concentra en el rostro y no se aprecia un destacado interés en el rendimiento de relieve y profundidad. Características en suma que alinean las tendencias de esta pintura a las existentes en otras manifestaciones artísticas contemporáneas.



Fig. 1 — «Maestro de los cañas»: *Lekythos blanco*.

(Fines del s. V).



Fig. 2 — *Estela pintada de Tebas*.



Fig. 3 — *Estela pintada de Tebas.*

(S. IV).



Fig. 4 — Pintura griega del s. IV en una versión romana de época augustea.



Fig. 5 — «Pulcinella». Lucerna em bronze.

(de Herculano)



Fig. 6 — Fotografia y dibujo de una pintura pompeyana con «pulcinelle».



Fig. 7 — Escenas grotescas. Vasos beocios del «Kabirion».

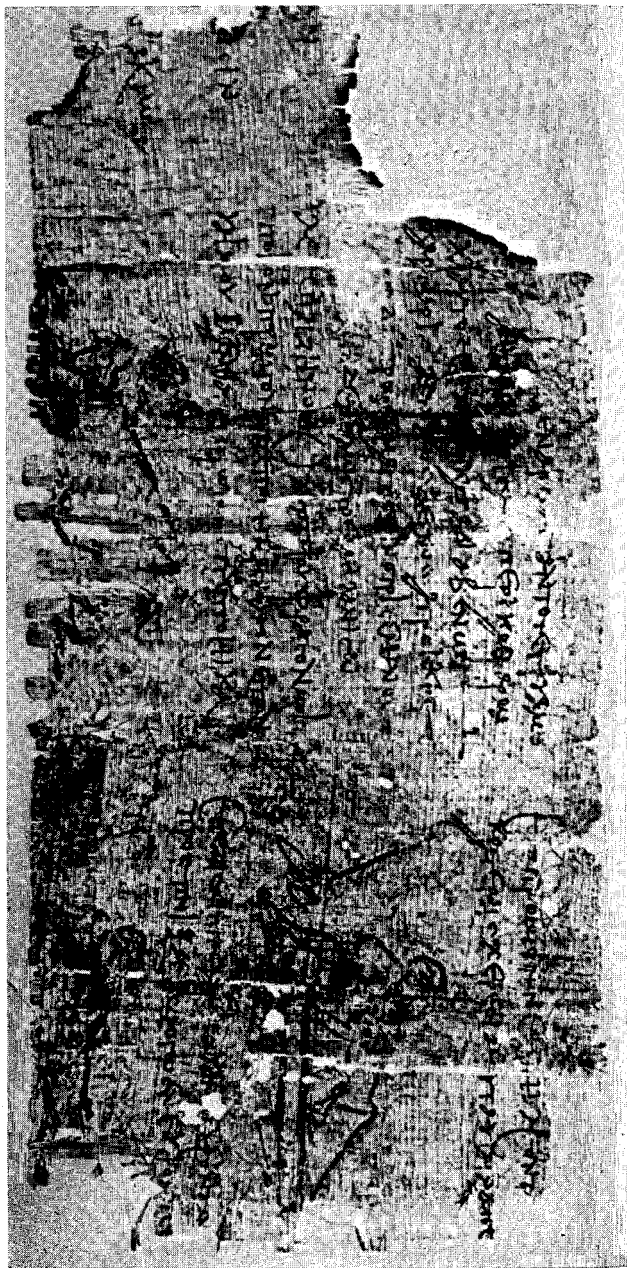


Fig. 8 — «Cyllos».

(Pap. Oxy. 2331).



Fig. 9 — «Grylloi».

(Columbario de villa Doria — Pamphily).



Fig. 10 — *Eneas, Ascanio y Anquises representados como perros. Caricatura romana.*

(Museo Nacional de Nápoles).



Fig. 11.—Vasos de Hadra.