

Revista de Guimarães

Publicação da Sociedade Martins Sarmento

SOBRE LA PINTURA EN EL MUNDO HELENÍSTICO. PROBLEMAS Y TENDENCIAS.

BALIL, Alberto

Ano: 1960 | Número: 70

Como citar este documento:

BALIL, Alberto, Sobre la pintura en el mundo helenístico. Problemas y tendencias. *Revista de Guimarães*, 70 (3-4) Jul.-Dez. 1960, p. 437-467.

Casa de Sarmiento
Centro de Estudos do Património
Universidade do Minho

Largo Martins Sarmento, 51
4800-432 Guimarães

E-mail: geral@csarmento.uminho.pt

URL: 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/>

Sobre la pintura en el mundo helenístico

Problemas y tendencias (*)

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

Introducción y observaciones sobre el método

Es requisito previo para una adecuada comprensión del significado cultural de la pintura helenística un encuadre del método de estudio tal y como debe ser hoy comprendido (1).

Si lo dicho puede ser aplicado a otros aspectos del mundo antiguo mayor trascendencia ofrece la adecuación metódica de una actividad de tan difícil reconstrucción como es la pintura antigua. Nada o casi nada queda de la pintura del mundo griego. Claro está que algo parecido podría observarse con respecto a la escultura clásica aludiendo a la pérdida de los originales de los grandes maestros del clasicismo pero el caso de la pintura es más grave.

Si, para el estudio de la escultura disponemos de fuentes escritas, de algunos originales y un arsenal de copias y réplicas que permiten cuando menos un claro

(*) En este trabajo se desarrollan algunos aspectos y problemas del estudio de la pintura helenística. Si bien la doctrina coincide con la desarrollada en un libro de próxima publicación (cfr. Balil, *Pintura helenística y romana*) cabe aquí una detención en el análisis y en el aparato crítico que no habría sido posible en modo alguno exponer en la citada obra.

(1) Bibliografía fundamental y abreviaturas:

B. R. BROWN, *Ptolemaic Painting and Mosaics*, 1957 (citado Brown)
L. CURTIUS, *Pompejanische Wandmalerei*, 1929 (citado Curtius)

conocimiento del desarrollo histórico de la escultura griega mucho más difícil y comprometido es el estudio de la pintura.

Tras la pérdida total y absoluta de los originales, singularmente de la faceta que fué predilecta del mundo helenístico, es decir la pintura de caballete, dispónese solo, como base documental y argumental, de alguna que otra producción artesana de época helenística, de la copiosa serie, de destinación decorativa, de réplicas y adaptaciones realizada en ambiente romano.

Esta serie de réplicas y adaptaciones, de una «libertad» más acentuada que sus equivalentes escultóricos, está constituida en buena parte por el gran caudal icono-

-
- O. ELIA, *Pitture Murali e Mosaici nel Museo Nazionale di Napoli*, 1932 (citado *Elia Pitt*)
- W. HELBIG, *Untersuchungen ueber die Campanische Wandmalerei*, 1873 (citado *Untersuchungen*)
- W. HELBIG, *Wandgemaelde der von Vesuv verschueteteten Staedte Campaniens*, 1868 (citado *Helbig n.º...*)
- W. KRAIKER, *Die Malerei der Griechen*, 1958. (citado *Kraiker M*)
- A. MAIURI, *La pittura dei romani, La peinture romaine. Roemische Malerei, Roman Painting*, Skira, 1953 (citado *Maiuri P*)
- P. MARCONI, *La pittura dei Romani*, 1929 (citado *Marconi P*)
- J. OVERBECK, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der Bildenden Kunst*, 1868 (reimpresión fototípica 1958) (citado *Overbeck, n.º...*)
- E. PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, I-III, 1923 (citado *PfuhlMZ*)
- A. REINACH, RECUEIL MILLIET, I, *Textes anciennes relatifs a la peinture grecque et romaine*, 1921 (citado *Rec. Milliet*).
- S. REINACH, *Répertoire de peintures grecques et romaines*, 1922 (citado *Rep. Peint.*)
- G.-E. RIZZO, *La pittura ellenistica-romana*, 1929 (citado *Rizzo PER*)
- A. RUMPF, *Malerei und Zeichnung*, 1953 (= HANDBUCH DER ARCHAEOLOGIE, IV-1 del HANDBUCH, de Otto) (citado *Rumpf*)
- M. ROBERTSON, *Greek Painting, La peinture grecque, Griechische Malerei*, Skira 1959 (citado *Robertson P*)
- K. SCHEFOLD, *Die Waende Pompejis*, 1957 (citado *Schefold WP*)
- M. H. SWINDLER, *Ancient Painting*, 1929 (citado *Swindler*)

Para facilitar el conocimiento de reproducciones de las obras citadas en el texto se remite tambien a

- A. GARCIA Y BELLIDO, *Arte Romano* (citado *Bellido*)
 G. RODENWALD, *Arte Clásico* (citado *R.*)

Caso de ser posible se citan tambien obras donde aparecen reproducciones en color.

gráfico de la decoración mural de Pompeya, Herculano y, ahora, Stabia, ciudades que dieron a conocer esta modalidad decorativa con una amplitud mayor que los conjuntos de Roma pero que ahora distan ya mucho de constituir un *unicum*. Al caudal documental de las ciudades de Campania y de los conjuntos romanos se han sumado, en poco más de medio siglo, conjuntos pictóricos de Ostia, de Egipto y de Siria que permiten observar ya el desarrollo ulterior de la pintura helenística (2).

Ante este conjunto documental, de número no indiferente si bien, como se verá, no suficiente, interesa señalar el cambio de posición y de método de investigación en el espacio de tiempo comprendido entre la publicación del estudio de Helbig y la actualidad, un siglo aproximadamente.

Este cambio de posición es comparable al experimentado en el estudio de la pintura vascular griega.

La investigación decimonónica orientó el estudio de la pintura vascular como estudio instrumental para el conocimiento de las «artes del dibujo» entre los antiguos, la reconstrucción de la pintura mayor perdida y la restitución, en lo temático, de las obras literarias, singularmente los trágicos, no conservadas. En la actualidad el estudio de la pintura vascular es, principalmente, un capítulo «a se», eminentemente atributivo y clasificatorio y en el cual algunos quisieran ver un mero instrumento cronológico.

No muy distinta fué la valoración decimonónica de la pintura mural de las ciudades de Campania. También aquí se vió principalmente un campo de estudio mera o eminentemente instrumental, de reconstrucción iconográfica y temática de pinturas y textos perdidos.

Un estadio ulterior ha implicado en esta valoración de documentos e instrumentos para la reconstrucción de las composiciones perdidas la utilización de muy diversos objetos. En realidad se trata aquí de una valoración eminentemente subsidiaria y que quizás no hubiera

(2) Sobre el concepto de «helenístico» cfr. Balil, *RG*, LXVIII, 1958, p. 337 ss., *AEArg*, 1958, p. 631 ss.; BRAH, 146 1960, p. 267 ss.

sido posible caso de carecer de la documentación primaria constituida por la pintura mural. Con idénticos fines y método análogo se han utilizado las decoraciones de espejos y urnas etruscas, la orfebrería y la glíptica o la cerámica romana decorada. En ocasiones el estudio de la decoración ha sacrificado, en aras de lo pictórico, la valoración del objeto sobre el cual aparece pero es más frecuente que estas investigaciones insistan sobre todo en un aspecto de alto interés histórico y social como es la definición y análisis de la cultura artística de una época (3).

Un error de este método fué su concepción unilateral. Buscando solo la aparición del esquema compositivo de modelo o tradición helenística se olvidó en el estudio que estas obras habían sido realizadas en el mundo romano con destino a clientes romanos por artesanos romanos o romanizados y con fines puramente ornamentales.

La reacción ante esta orientación metódica se produjo hacia 1930 y no puede considerarse como totalmente superada a juzgar por recientes rebrotes de la misma (4). Partiendo de la ausencia de toda valoración precedente de lo que había de contribución y gusto romano en estos materiales una acentuación de esta tendencia condujo a lamentables exageraciones que concluyeron casi otorgando plena carta de ciudadanía romana a la totalidad de la pintura mural y convir-

(3) Cfr. *Untersuchungen...* passim.; von Brunn, *Geschichte der griechischen Kuenstler*, 1899², passim.; *Swindler*, passim y *Rizzo PER*, passim. Para otros materiales vease también Mansuelli, *Ricerche sulla pittura ellenistica*, 1950.

(4) Sobre el método cfr. Bianchi-Bandinelli, *La Critica d'Arte*, VI, 1941, p. 3 ss. (= *Storicità dell'arte classica*, 1950², p. 155 ss.) y *RIASA*, n. s., II, 1953, p. 77 ss. La reacción romanizante aparece ya en *Marconi P.* A ella se han sumado Dawson, *Romano-Campanian Mythological Landscape Painting* (= *Yale Classical Studies*, IX, 1944) Gabriel, *Masters of Campanian Painting*, 1952 (Curiosa presentación de «la oración por pasiva» donde los cópistas y sus obras son estudiados cual si de maestro se tratara), *Maiuri P* (donde se busca el origen de la pintura de las ciudades de Campania en las pinturas prerromanas funerarias), Borda, *La pittura romana*, 1959 (Quizás sea esta obra donde el afán romanista se lleva a su máximo y hasta el extremo de considerar «pintura romana» las pinturas de Delos).

tiendo en grandes maestros y centros pictóricos quienes nunca pasaron de ser más que artesanos hábiles y talleres para las necesidades de ciudades provinciales (5).

Junto a esta documentación arqueológica y como base para su interpretación y valoración se hallan las fuentes textuales. Estos textos, son en su mayoría despojos salvados por los adaptadores romanos del naufragio de la crítica e historiografía artística del helenismo. Aquí aparecen, junto a los nombres de pintores famosos, listas, de varia extensión, de sus obras principales, con alusiones al tema y en raras ocasiones a la composición, y anécdotas de mediano gracejo.

Textos y réplicas varias no permiten, como se esperó en un tiempo, reconstruir gráficamente las obras perdidas pero si reconocer una serie de obras menores que sintieron su influencia y analizar algo de los problemas y tendencias de las distintas épocas (6).

Para quienes crean que la misión del arqueólogo en estos casos no es otra que presentar una biografía, erudita o novelada, del artista antiguo y que único problema de la arqueología sean las lagunas documentales en estas biografías solo cabrá lamentarse de la insuficiencia de las fuentes o «lo poco que nos dicen» y, en todo caso, esperar, optimistamente, que, «ex Oriente lux», Egipto restituya algún día la «opera omnia» de los Vasaris y críticos de arte del helenismo. Sin embargo para quienes concedan prioridad a lo cultural sobre lo anecdótico, al análisis crítico sobre la biografía y al estudio del planteamiento de problemas como la perspectiva, el clarooscuro, la luz artificial etc. más que a lo puramente iconográfico la documentación disponible no será inútil.

La pintura helenística es conjuntamente pintura de caballete y pintura mural, pintura decorativa y pintura figurativa.

Pintura decorativa y pintura figurativa presentan una problemática propia aunque ello no signifique la

(5) Cfr. especialmente *Maiuri P* y *Borda, o. c.* Sobre los «maestros» *Gabriel, o. c.*

(6) Cfr. para estas fuentes *Overbeck, passim* y *Rec. Milliet, passim.*

ausencia de otros puntos de contacto que los cronológicos y ambientales. Para el autor estas tendencias conjuntas más aparentes son el ilusionismo, la valoración de perspectiva y escorzo y el desarrollo de la gama cromática.

Solo es posible tratar aquí de la pintura figurativa sin insistir en la significación y trascendencia de la pintura ornamental.

Si en lo arqueológico la pintura helenística ha sufrido por igual de las consecuencias del colapso del mundo antiguo en lo textual se observa una rarefacción peculiar de las fuentes escritas.

Esta rarefacción corresponde precisamente al período del «cessavit ars» pliniano o sea la época del «barroco» helenístico. La orientación neoclásica, triunfante en Roma, no consideró arte la actividad desarrollada en acuerdo con tales tendencias y de aquí la ausencia o escasez de noticias en las fuentes escritas que reflejan esta visión neoclásica (7).

Sin embargo ello no impide totalmente el desarrollo de un programa de investigación de la pintura helenística como el ya expuesto. Un plan de investigación que atienda más a la problemática, directrices y orientaciones de la pintura que a la reconstrucción de obras perdidas o al desarrollo de biografías (8).

Un estudio de las fuentes textuales o de la documentación arqueológica conduce a la conclusión que la pintura griega había afrontado a fines del s. IV problemas análogos a los que preocuparon a las generaciones de pintores activos en la segunda mitad del s. XVI.

En este momento la pintura griega se había apartado, desde algo más de un siglo, de la simple concepción de la obra pictórica como puro dibujo coloreado con tintas planas. A este resultado no llegó espontáneamente otra pintura en el mundo antiguo puesto que etruscos y romanos solo a través del mundo griego conocieron esta concepción pictórica.

(7) Cfr. para las fuentes de Plinio, *Plinio il Vecchio. Storia dell'Arte antiche* (ed. Ferri), 1946, passim y p. I ss. Sobre el gusto romano cfr. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, 1951, passim.

(8). En suma, una orientación que procurase fijar la significación de la pintura helenística en la historia de la cultura.

Solo en Grecia se llegó a una perspectiva empírica basada en el escorzo y solo allí se tuvieron en cuenta los problemas de la valoración clarooscural del relieve, de la iluminación violenta o artificial pasando así de las tintas planas a la pintura tonal. Superando este concepto la pintura alejandrina llegó incluso a plantear el problema de la substitución de formas por valores cromáticos (9).

Temas y modalidades. Centros pictóricos

Junto a la pintura de caballete, las grandes composiciones murales o la pintura ornamental se desarrolló en el mundo helenístico la ilustración de libros. Pese a la pérdida de los originales este aspecto de la pintura helenística resulta de especial trascendencia cultural en lo que se refiere a la transmisión de esquemas compositivos que llegan así hasta los codices miniados del Medioevo (10).

Otras modalidades son fruto de los tiempos singularmente de la situación política y social. La apoteosis del soberano trajo consigo un desarrollo de la pintura aúlica y conmemorativa, triunfal o simple cuadro histórico como el ambiente literario y el interés por el género idílico dió lugar a una paisajística bucólica, pastoril o marítima. A ello se unen las escenas de género y, junto a ellas una modalidad culta propia solo de momentos de sólida cultura pictórica, el bodegón (11).

(9) En este sentido entiende el autor el concepto de «pictura compendiaria». Se sigue por tanto el concepto de Bianchi-Bandinelli (o. c., nota 4) frente a Brown.

Para la «pictura compendiaria» de Filoxenos de Eretria vide infra.

(10) Sobre el libro ilustrado vease Weitzmann, *Ancient book illumination* (= MARTIN CLASSICAL LECTURES, 16), 1958, passim y *Illustration in Roll and Codex*, 1947; Bianchi-Bandinelli, *Hellenistic-byzantine miniatures of the Iliad (Ilias Ambrosiana)*, 1955 (introducción) y estudio en RIASA cit. en nota 4.

(11) Sobre el bodegón y su vinculación a lo helenístico cfr. Sgatti, *Archaeologia Classica*, IX, 1957, p. 174 ss.; considerando romano Eckstein, *Untersuchungen ueber die Stilleben aus Pompeji und Herculaneum*, 1957, passim.

La documentación sobre el retrato es escasa. No se incluyen aquí los *tondi* de Centuripe (cfr. Rizzo, *Ritratti di età ellenistica*

Los grandes centros de actividad pictórica fueron las grandes urbes helenísticas si bien continuaron, al menos en el s. III, algunas de las escuelas precedentes como la ática o la siciónica pero sin la vitalidad anterior.

Mucho se ha discutido la significación de Alejandría en el arte helenístico (12). En realidad ni cabe atribuir a Alejandría toda manifestación del arte helenístico, convirtiéndola en centro absoluto, ni, tampoco, negar, como se ha hecho la existencia de modalidades artísticas propias de Alejandría, en nuestro caso la pintura (13).

Otro centro importante de la pintura helenística debió ser Pergamo. Aparte unas pocas manifestaciones pictóricas ya reconocidas e identificadas el nombre de Pergamo marcha unido a una actividad de raigambre netamente pictórico como es el relieve paesístico (14). Otros centros existieron en Rodas y Antioquía como, probablemente, en Damasco.

En realidad el cosmopolitismo de la época permitió fácilmente que algunas escuelas apareciesen en una determinada localidad debido al magisterio de artistas forasteros, como sucedió ya en el s. IV, o que la cuna de un artista no suponga necesariamente que su formación artística tuviera lugar en su ciudad natal (15).

No debe olvidarse al enjuiciar la pintura helenística la gran importancia y consideración en que se tuvo a esta actividad. El pintor gozó en Grecia desde el s. IV y singularmente en época helenística de una des-

(= *MPASI*, sez. 1, fasc. III) 1940) pues el autor está de acuerdo con Albizzati (*Albenaevum*, XX, 1942, p. 62 ss. y XXVI, 1948, p. 237 ss.) en que se trata de falsificaciones. En parte el retrato se desarrolla a través de la ilustración de libros (a esta tradición deben corresponder los códices de Terencio) cfr. *Maiuri P.*, figs. a p. 100-101.

(12) Una pintura funeraria de Kertsch reproduce el estudio de un pintor retratista (cfr. Balil, *AEArq.*, 1958 cit.).

Para otras modalidades véase más adelante.

(13) Cfr. *Brown*, *passim* y un estudio en preparación sobre el arte alejandrino.

(14) Cfr. el citado estudio sobre arte alejandrino y Adriani, *Divagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria*, 1959, *passim*.

(15) Sobre Pergamo cfr. Fraenkel en *JDAI*, VI, 1891, p. 49 ss. y Adriani, *o. c.* *passim*.

tacada posición social. No puede menos de recordarse en este caso que nuestra concepción sobre la situación de artes y artistas en el mundo griego parte de un error de valoración. Diferencias de documentación han llevado a otorgar a escultor y escultura en el mundo griego una preminencia que nunca tuvo y a suponer la pintura actividad secundaria eminentemente decorativa. Sin embargo la realidad es precisamente lo opuesto y la pintura fué considerada como arte guía (16).

Pintura helenística del s. III

El mosaico de la «batalla entre Alejandro y Darío», de la pompeyana «Casa del Fauno» (Reg. VI, ins. 12) nos brinda sin duda alguna la mejor y más cuidada réplica de una obra pictórica que por sí sola basta a atestiguar el nivel alcanzado por la pintura griega en el s. IV (17). Singularmente esta obra muestra uno de los aspectos que más interesan en este estudio o sea el bagaje técnico y la posición teórica ante el problema pictórico transmitida a los artistas del s. III (18).

Como posición general puede decirse que los artistas cuyo *floruerunt* puede situarse entre el 325 y el 280 a. d. J. C. representan una etapa de reacción frente al

(16) Sin duda en esta valoración social de la pintura influyó mucho la escuela de Siracusa pues a su influencia cultural se debe que la pintura y el dibujo pasaran a formar parte de la *paideia*. Cfr. Swindler, p. 303 ss. Sobre la posición del pintor cfr. Schweitzer, *Neue Heidelberger Jahrbuecher*, 1925, p. 28 ss. y Bianchi-Bandinelli, *Archaeologia Classica*, IX, 1957, p. 1 ss.

(17) Para la pintura anterior vease además de mi citado estudio Swindler, p. 303 ss. *Pfuhl*, *MZ*, passim, *Rumpf*, passim; *Rizzo PER*, p. 23 ss.; Capitani d'Arzago, *La «Grande pittura» greca dei secoli V e IV a. Cr.*, 1945 y Bianchi-Bandinelli, *Il problema della pittura antica*, 1952.

(18) Museo Nacional de Nápoles (Inv. 10020). Cfr. *PfuhlMZ* fig. 648; *Curtius*, p. 323; *Rizzo PER*, lams. XLIV-XLVII; *Rumpf*, p. 148; *Reinach R. P.*, p. 220, 1; *Maiuri P*, p. 69 (color); *Elia Pitt*, n.º 396; *Sibefold WP*, p. 168; *Kraiker M*, lams. LXIV-LXVII. Las mejores reproducciones (color) en Winter, *Das Alexandermosaik aus Pompeji*, 1909.

Reproducciones Bellido, fig. 338, R. 453-55.

Fuhrmann (Cfr. *Philoxenos von Eretria*, 1931) ha defendido la identificación del mosaico como réplica del cuadro de aquel pintor. Bianchi-Bandinelli, *Il problema...* cit. p. 95 ss. la acepta

patetismo imperante en las composiciones y obras del periodo anterior aunque esta reacción frente a la pintura de *pathos* no condujera necesariamente a una pintura de *ethos* exclusivamente.

Esta posición, debido a las diferencias documentales, se observa más claramente en la escultura o en el relieve que en las obras pictóricas propiamente dichas pero sin que ello signifique su ausencia en la pintura o en obras inspiradas en pinturas (19).

La decoración mural de una tumba de Niausta, en Macedonia, muestra en su tema y composición, lucha entre un lancero y un infante, un reflejo de las grandes composiciones de batallas de los últimos decenios del s. iv. Pese a lo adocenado de esta réplica artesana y lo perdido de la misma se observa perfectamente el conato de rendimiento de cierto ímpetu en la figura del lancero y un tono patético en el infante (20).

Otra obra de interés es la decoración pictórica de la cúpula de la tumba de un príncipe tracio descubierta fortuitamente, hace algunos años, en Kasarlik (Bulgaria) (21). Es evidente que, en este caso, se trata

como hipótesis de trabajo; *Rumpf* vacila; *Rizzo* PER p. 28 atribuye a Elena (basándose en Ptolem. *Hephaest.* in *PHOT. Bibl.*, p. 482 = *Overbeck* 1777). Esta y otras atribuciones son discutidas en el estudio de Fuhrmann.

Uno de los problemas de la atribución es conciliar la alusión de Plinio (*N. H.*, XXXV, 108 = *Overbeck* 1771) a la «celebridad» y pintura «compendiaria» de Philoxenos con el mosaico. Cfr. Winter, *o. c.* (perspectiva) Bianchi-Bandinelli, *La critica d'Arte*, V, 1940, p. 77 ss. (= *Storicità...* cit. p. 142) (predominio de ciertos tonos) Mansuelli, *Ricerche...* cit., p. 23-25 (con posible identificación de otra obra de Philoxenos). Sobre una posible «reducción» de la composición original en la réplica musiva cfr. Bywank, *Bulletin van bevordering der Kennis van de antieke Beschaving*, XXX, 1955, p. 28 ss. lo cual parece muy verosímil.

(19) Cfr. Speier, *Zweifiguren Gruppen im fünften und vierten Jahrhundert vor Christus*, en *Roemische Mitteilungen*, XLVII, 1932, p. 1 ss. y Binneboessel, *Studien zu den attischen Urkundereliefs den 5 und 4 Jahrhunderts*, 1932, también Becatti, en *RIASA*, VII, 1940, p. 7 ss.

(20) Cfr. para Niausta Kinch, *Le tombeau de Niausta*, (= KGL. DANSKE VIDENSKAB, sección &, IV, fasc. 1).

(21) Cfr. Verdiani, *Original hellenistic paintings in a Thracian tomb*, en *AJA*, XLIX, 1945, p. 402 ss.; Micoff, *Le tombeau antique près de Kasarlik* (MONUMENTS DE L'ART EN BULGARIE, II), 1954 (con la bibliografía precedente).

también de una versión artesana y provincial de temas procedentes del repertorio de la pintura mayor. Sin embargo estas pinturas de Kasarlik acusan aspectos que, con mayor expresividad, aparecen también en otras réplicas. Singularmente una pintura de Herculano con representación de un autor trágico, interpretado en ocasiones como Menandro, y consagración de una máscara a una divinidad.

Este cuadrillo de Herculano merece cierta atención por la serie de consideraciones que brinda. Como es general en la pintura de Herculano muestra un cuidado y una experiencia técnica de los copistas que es rara en la pintura de Pompeya.

Uno de los aspectos que más impresionan de este cuadrillo no es tanto la composición propiamente dicha como el sentido volumétrico y de perspectiva de la representación de la habitación donde se desarrolla la escena y del corredor, o habitación, visible tras la puerta del fondo. Ello va acompañado de la notable discreción que revela la gama cromática elegida en los colores dominantes, rosa y amarillo (22).

No estará de más insistir en este caso que no se trata de una excepción en la obra de un artesano sino de una tradición pictórica recogida por el copista de un cuadro famoso o apreciado. El elemento volumétrico, la perspectiva, la representación de las habitaciones reflejan cierta «Raumpoesie» que recuerda incoscientemente los maestros flamencos singularmente los interiores de Vermeer de Delf.

No se crea que en este caso nos hallamos ante un fenómeno esporádico y ocasional. Lo mismo vemos en la serie de cuadrillos que adornan el friso alto de la decoración pictórica de la villa de la Farnesina (Museo de las Termas) o quizás con mayor significación, no solo en copias más modernas sino también en versiones artesanas casi coevas del original como son algunas estelas funerarias de Alejandria (23).

(22) *Helbig*, n.º 1640; *Elia Pitt.* n.º 245; *Pfuhl MZ* fig. 653; *Curtius* fig. 163 a p. 275; *Rizzo PER*, lam. L; *Reinach RP.* p. 313, 5. Detalle del actor (color) *Mauri P* p. 92.

(23) Cuadrillos de la Farnesina, cfr. *Helbig-Amelung, Fuehrer durch die oeffentlichen Sammlungen klassischer Altertuermer in Rom*, 1912³

Um paso más hacia el barroquismo y una libertad de expresión que nada tienen que ver con el patetismo del período anterior ni con la reacción clasicista lo vemos en un friso, tan reducido como encantador, de la tumba n.º 1 de la necrópolis de Mustafa Pachá en Alejandría (fig. 1).

Las figuras de los tres jinetes en esta obra artesana recuerdan en su composición la pintura de una ama-



Fig. 1 — Friso del dintel de la puerta de la tumba n.º 1 de la necrópolis de Mustafá Pachá en Alejandría.

(Según Adriani)

zona en un vaso de Panticapeum. Un elemento interesante es una gruesa línea de contorno que rodea las figuras destacándolas del fondo gracias a este «recordado» de sus siluetas.

Como estilo y cronología esta pintura alejandrina puede compararse a otras descubiertas en otras necrópolis alejandrinas. Tales son los cuadritos, muy perdidos desgraciadamente, del hipogeo n.º 2 de la isla de Pharos e incluso las pinturas de Anfouchy. Todos ellos

n.º 1467-68 y 1479; *Pfuhl MZ*, figs. 689-90; *Marconi P*, figs. 12-13; *Rizzo PER*, lam. CXXXV; *Curtius*, fig. 68 a p. 100; *Reinach RP*, p. 326 figs. 5-9; réplica musiva, Rodonwald, *Roem. Mitt.* XXV, 1910, p. 257 ss. y Richter, *Ancient Italy*, 1955, figs. 239-40.

Estos interiores aparecen realizados según el concepto de *Raumenpoesie* de Schreiber (Cfr. *Hellenistisches, Relief*, passim).

Esta tendencia puede verse en la serie de estelas alejandrinas, cfr. *Brown*, passim.

Para el material más importante vease más adelante.

acusan la misma tendencia efectista revelada por este uso de la línea de contorno. Desde el punto de vista de la perspectivas e tiende en esta pintura, según reflejan estas copias artesanas, a la formación de un ilusionismo pictórico más visible en pinturas de otras tumbas fechables en la segunda mitad o finales del s. III a. d. J. C. (24).

Este material emparenta con las pinturas de la necrópolis de Amathus, estelas en este caso, en la isla de Chipre. El parentesco incluso en lo formal es evidente y ello no podrá extrañar si se tiene en cuenta que en este momento Chipre se hallaba sometida al dominio de los Lágidas.

Uno de los aspectos más evidentes de este parentesco es la tendencia a la valoración cromática, reducción de formas a colores, y el carácter abocetado de esta pintura. Se trata ciertamente de obras artesanas todas ellas y realizadas con propósitos eminentemente utilitarios pero con tendencias estilísticas que revelan sobre todo una valoración especial, verdadero elemento morelliano en este caso, de los paños (25). Se trata también de un «motivo-firma» que nos dá la vinculación de escuela con obras de pintura mayor.

Una de estas obras la conocemos en mejor réplica que los descuidados productos artesanos citados formando parte de la decoración mural de la villa de Publio Fannio Synistor en Boscoreale.

(24) Cfr. Adriani, *Annuaire du Musée Gréco-Romain d'Alexandrie*, 1933-1935 (publ. 1936), p. 109 ss. y lam. XXVII; Bianchi-Bandinelli, *Critica d'Arte*, VI, 1941, p. 3 ss. y lam. X fig. 21 (= *Storicità...* cit., lam. LXXXIX, fig. 176); Brown, lam.

La cronología de esta pieza no puede bajarse del 250 a. d. J. C. y quizás sea algo anterior.

Para los cuadritos de Anfouchy cfr. Adriani, *Annuaire...* cit., 1940-1950, p. 107 ss. figs. 43 y 73 y lams. A y B. También en Brown, *o. c.*, p. 53 ss.

Según Pagenstecher, *Nekropolis. Untersuchungen ueber... alexandrinische Grabanlagen...*, 1919, p. 116-18, estos cuadros deben corresponder mas o menos a los años 240-200 a. d. J. C. Adriani, *o. c.*, 1. c. propone una cronología más baja que acepta Brown, 1. c.

(25) Cfr. Hinks, *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman paintings and mosaics in the British Museum*, 193, n.º 6-9, fig. 3 y lams. III-IV; Rumpf, p. 152; Robertson P, p. 171 (color).

El tema o simbolismo de esta decoración constituye una de tantas «crux interpretum» que ofrece la pintura antigua y pese a las múltiples interpretaciones propuestas no puede hablarse de una verdaderamente satisfactoria como demuestra la continua sucesión de hipótesis. Sin embargo es indudable la vinculación de tipos y esquemas, a juzgar por las correspondencias escultóricas, al patrimonio iconográfico de la primera mitad del s. III a. d. J. C. (26).

La concepción pictórica y volumétrica del original copiado en Boscoreale es la misma de dos mosaicos de la «Villa di Cicerone», en el suburbio de Pompeya firmados por Dioscurides de Samos.

Sea discutido en varias ocasiones si Dioscurides era el pintor autor del original el mosaicista autor de las réplicas sin embargo ello no tiene el interés ni importancia que ofrece el análisis del original a través de las réplicas (27).

(26) *Elia Pitt.* n.º 378; *Pfuhl M Z* figs. 716-18 y *JDAI*, XXXVIII-XXXIX, 1923-1924, lams. II-III; *Marconi P*, figs. 43-46; *Rizzo PER*, lam. IX-X; *Swindler*, figs. 537-38; *Curtius*, p. 115 fig. 77 y p. 119 fig. 79; *Reinach, RP*, p. 20, 1; 33, 1; 191, 7 y 263, 2; *Rumpf*, p. 152 y lam. LII, 1; *Beyen*, *Die pompeyanische Wanddekoration vom 2. bis zum 4. Stil*, fig. 83; *Kraiker M* lams. LXX-LXXVI. Reproducciones en colores *Maiuri P*, p. 64, *Borda, o. c.* p. 168.

La interpretación «clásica» es la de Studniczka (cfr. *JDAI*, XXXVIII-XXXIX, 1923-1924 p. 64 ss.) quien ve en los personajes Antígono II, joven, y su madre Phila o príncipes lágidas. P. W. Lehmann (cfr. *Roman Wall-paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, 1953, p. 29 ss.) vé en el cuadro el mito de Venus y Adonis. Otro grupo (cfr. Robertson, *JRS*, XLV, 1955, p. 58 ss., lams. XI-XIII) ha sido interpretado como símbolos de Persia y Macedonia o bien, realísticamente, como las hijas de Dario prisioneras de Alejandro (cfr. también Bieber y Bothmer, en *AJA*, LX, 1956, p. 171 ss. y p. 283) *Rumpf*, ut supra, ve en la pintura de Nápoles Pirro y una nación vencida, en el grupo de N. Y. Pirro-Neptolemo con su madre Deidamia. Cfr. sobre este problema, finalmente, Simon, *Die Fuerstenbilder von Boscoreale* (DEUTSCHE BEITRAEGE ZUR ALTERTUMSWISSENSCHAFT, VII), 1958, passim. (con bibliografía exhaustiva).

(27) Cfr. Bieber-Rodenwaldt, *JDAI*, XXVI, 1911, p. 1 ss, (con bibl. precedente); *Reinach RP* p. 313 n.º 2 y 4; *Elia Pitt.* n.º 401-402; *Swindler* fig. 445; *Rumpf*, p. 153; *Maiuri P* p. 96 (músicos ambulantes); *Bellido*, fig. 339 (músicos) *R* lam. XXXVII (músicos, en color) y 524.

Desde un punto de vista paleográfico los mosaicos pueden fecharse en el último cuarto del s. II a. d. J. C. Varios elementos muestran sin embargo se trata de una obra celebre cuyas figuras, o el conjunto, fueron objeto de múltiples reproducciones que no es posible enumerar aquí.

Si, como parece probable, la réplica es fiel no solo en la transposición compositiva sino tambien en la reproducción cromática el mosaico de los músicos callejeros ofrece, ya en la segunda mitad del s. III, una verdadera policromia y un juego de tornasolados muy distintos de la hasta entonces fundamental tetracromia (mas el blanco de los «reflejos» o «luces» como quinto color) de las pinturas anteriores. Sin embargo conviene tener en cuenta que este factor cromático queda exagerado en el mosaico puesto que en el no era posible intentar con igual gama de tonos la representación de difuminados y clarooscuros propios de las pinturas.

Si de lo cromático pasamos a lo compositivo llama la atención la acertada simplicidad de la representación espacial, acentuada por el juego de sombras y la colocación «teatral», en un semisegundo plano, de las figuras. El fondo queda difuminado como si de un decorado se tratase. Su simplicidad de líneas evita que pueda distraerse la atención del espectador que queda fija en el grupo sin que elementos secundarios o anecdóticos atraigan su atención. Finalmente vemos en lo temático un triunfo absoluto como tema pictórico de las escenas de la vida cotidiana con la representación de una escena callejera que debía ser habitual en las ciudades del mundo helenístico.

El segundo mosaico es algo diferente y el original no puede considerarse a la altura del primero. El tema es un tema propio de la comedia nueva, unas mujeres asistiendo a la preparación de unos bebedizos, pero que al mismo tiempo ofrece el caracter de genero propio del anterior.

El cromatismo es análogo pero llama ya la atención la valoración espacial. Aquí tambien se hallan las figuras en un pseudosegundo plano más resaltado por la existencia de un elemental primer plano que es casi un marco del cuadro pero tanto este como el fondo han sido concebidos y realizados según una escenografía

elemental que reduce la representación de la habitación a la colocación de un par de bambalinas y bastidores.

Nos hallamos otra vez ante el tema de la pintura de interiores ya vista al tratar del cuadro del actor trágico o en estelas como la de Helixo en Alejandria y la de Hediste en Pagasai. Sin embargo aquí en contraste con el acertado rendimiento del volumen no puede dejar de notarse una artificialidad en esta perspectiva que llega a afectar la belleza del conjunto y destruye su individualidad. Nada hay aquí de la «poesía de la intimidad» a la cual se aludía al tratar de la pintura del actor trágico o que bien pudiera verse en la estela de Helixo. En realidad este interior es eminentemente artificial.

El cromatismo de estas obras explica de por sí los apelativos de «audacia» y de «compendiaria» que conceden las fuentes a la pintura egipcia, o sea alejandrina.

Técnica análoga pero tendencia al bodegón se presentan en las decoraciones pictóricas de los vasos del taller alejandrino conocidos como «vasos de Hadra».

También aquí se trata de obras de artesanía pero ya industrializada y de un repertorio temático limitado. No es posible detenerse aquí en el análisis de estas manifestaciones de la pintura vascular sin duda las más cuidadas dentro de una amplia, y olvidada, serie de pintura vascular helenística. Frente al carácter figurativo de los vasos de Hadra la amplia serie de lagynoi áticos muestran crudamente una tendencia puramente ornamental y una pintura monocroma que contrasta con lo figurativo de Hadra y su amplia policromía. En realidad en Atenas la pintura vascular se había reducido a un mínimo, como muestran las llamadas «cerámicas de la Ladera Norte» de la Acrópolis, ante la imposibilidad de resistir victoriosamente a la despiadada competencia de los nuevos talleres que producían cerámicas decoradas en relieve según la nueva técnica de matrices.

Pintura policroma y figurada aparece en los vasos de Centuripe pero ello no significa un triunfo general de este sistema en el mundo itálico. Al mismo tiempo los talleres de Gnathia inundan el mercado del Occidente Mediterraneo con vasos decorados monocromamente, en blanco, con temas ornamentales en los cuales

la aparición de figuras, esquematizadas e ilusionísticas, es puramente anecdótica y sin propósito narrativo. Vasos con decoraciones análogas aparecen con cierta abundancia en ambiente alejandrino y quizás mas que creerlos muestra de la exportación de Gnathia deba pensarse más y más en la posible existencia de talleres locales (28).

Un elemento de interés son los reflejos de la pintura helenística en ambientes vinculados culturalmente. Esta actividad pictórica puede observarse especialmente en las pinturas de las necrópolis del Bósforo Cimerio y, en Occidente, en las necrópolis de Etruria y Magna Grecia. Esta pintura es de gran interés pero no se presta a criterios unificadores. En Magna Grecia parece haberse conocido el ilusionismo de la pintura helenística con notable precocidad a juzgar por la pintura decorativa de las necrópolis como Ruvo o Canosa. Etruria y Bósforo Cimerio muestran por el contrario una concepción de lo figurativo, como en Paestum o Ruvo si nos limitamos a lo figurado, que no va más allá del dibujo cromatizado. En realidad es menester llegar al s. II avanzado, ya con la decoración pictórica de la «tumba François», para ver en Etruria los primeros ensayos de valoración clarooscural y de pintura tonal (29).

No parece sean posteriores al 220 a. d. J. C. las estelas pintadas de Pagasai en Tesalia. Se trata de estelas de marmol pintadas a la encaustica previo esbozo

(28) Para los vasos de Hadra cfr. ahora *Brown*, p. 60 ss. Sobre los lagynoi aticos, Leroux *Lagynos*, 1913 y *Rumbf*, p. 154-55. Vasos de la «Ladera Norte» de la Acrópolis, cfr. *Small objects of the Pnyx*, II, 1956, passim. Ánforas panatenaicas cfr. Peeters, *Studien zu den Panathenaischen Preisampforen*, 1942 y Papaspiridi-Karouzos, *Ἀρχαιολογική Ἐφημερίς*, 1948-1949, p. 5 ss. Sobre los «Pocolom» etruscos y su temática helenística cfr. Beazley, *Etruscan Vase Painting*, 1947, p. 209 ss. Observaciones de interés sobre Gnathia en Bianchi-Bandinelli, *Miscellanea Nogara*, 1937, p. 19 ss. Sobre Centuripe, Libertini, *Centuripe*, 1927.

(29) Una excepción es la amazonomaquia de un sarcófago etrusco del Museo de Florencia fechable a mediados del s. IV. Sin embargo esta pieza (cfr. Bianchi-Bandinelli, *La Critica d'Arte*, V, 1940, p. 77 sc. (= *Storicità...* p. 137 ss.) debe considerarse obra de un artista de Tarento o educado en aquel centro artístico.

a punzón del tema compositivo. Pese a la dificultad de esta técnica se observa en las pinturas un particular cuidado y detención en el cromatismo que acusa la penetración en un ambiente artesano del concepto de la pintura tonal.

La más interesante de las estelas de Pagasai es la de Hediste. Su composición muestra como aún se tenían en cuenta los tipos y composiciones propios del repertorio de las estelas áticas del s. IV a. d. J. C.. Pintura de interiores en consecuencia pero que cobra aquí un nuevo significado.

La pintura de interiores fué una novedad del s. IV con el cuadro de las bodas de Alejandro y Roxana. Otros elementos estudiados anteriormente muestran como progresó en este camino la gran pintura del s. III. Sin embargo en Pagasai vemos como este elemento había entrado por completo en el repertorio de los artesanos del s. III aplicandose a una actividad tan estereotipada como las estelas funerarias. La estela de Hediste muestra una mayor riqueza de detalles en la valoración de la perspectiva ambiental pero no limitandose a ello se observa también un enriquecimiento de la perspectiva en la composición puesto que las figuras aparecen claramente distribuidas en tres planos sin limitarse a un pseudosegundo termino ⁽³⁰⁾.

Poco anterior o quizás coetaneo de las estelas de Pagasai es un original pictórico copiado en un pynax de marmol hallado en Pompeya (Reg. VII, ins. 15 n.º 2).

Por el tema y su rendimiento parece tratarse de una obra vinculada a las corrientes patéticas. Nada más opuesto sin embargo a la infantil perspectiva piramidal con que tratara este tema Polignoto. Sin duda en este caso se intentó en el original reproducir el ambiente de una representación teatral pues tal hacen suponer los elementos del fondo. Sin embargo la valoración espacial es análoga a la que aparece en la estela de Hediste. Las figuras aparecen casi de escorzo y el cromatismo es muy poco acusado pese a la tetracromía. Por ello podría considerarse obra de mediados del s. III

(30) Cfr. *Brown*, p. 93 y *Rumpf*, p. 156-57.



Fig. 2 — Hércules y Telefo. Pintura de Herculano en el Museo Nacional de Nápoles.

e incluso, comparando los tipos de las figuras con escultóricos, podría aproximarse el original al ambiente pergaménico (31).

A Pergamo cabe atribuir también, basándose en otras razones, una megalografía inspirada en el tema del hallazgo de Telefo por Hércules (fig. 2). Falta, en contraste con Alejandría, un verdadero elemento paisajístico puesto que la representación de Arcadia es puramente simbólica. Las figuras, singularmente Arcadia y Hércules, han sido concebidas siguiendo los esquemas tipológicos de carácter heroico propios de la tradición ática.

La atribución a Pérgamo se basa en este caso en la vinculación de los Atálidas a la iconografía de este tema que recordaba los míticos orígenes de la dinastía. También se ha supuesto pergaménico el original de una pintura pompeyana que muestra un príncipe helenístico, supuesto Atalo I, erigiendo un trofeo ayudado por una Victoria (32).

La comprensión de esta pintura pergaménica se completa con las réplicas, libres, del pavimento musivo de Sosos, el famoso «asaroton óikos». Bien conocida es la esencia de transposición pictórica propia de la musivaria helenística y, afortunadamente, si las réplicas que han llegado hasta nosotros son bastante libres algunas son de excelente calidad.

«Pavimento sin barrer» y «palomas bebiendo en un kantharos» aparecen separados en estas réplicas. Sin embargo se observa en ellas una especial tendencia al verismo y al naturalismo, en contraste con el ilusionismo alejandrino, que coinciden con la descripción

(31) Cfr. *Reinach RP*, p. 198; *Elia Pit.*, n.º 52; *Pfuhl MZ*, fig. 652; *Swindler*, fig. 458; *Rumpf* p. 157 y lam. LI, 3.

(32) Cfr. *Fraenkel* y *Swindler*, o. c., *passim*. Sobre el relieve paisajístico pergamenico cfr. *Adriani, Divagazioni...* *passim*.

Sobre el gran cuadro de Hércules y Telefo cfr. *Helbig* n.º 1143; *Reinach RP*, p. 192-6; *Schefold, Pompeyanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte*, 1952, p. 176 y lam. XLVIII lo fecha como original de la segunda mitad del s. II (cronología excesivamente baja a mi juicio). Reproducción a color en *Borda, o. c.*, p. 240. Sobre la técnica y calidad pictórica de la copia vease *Gabriel, o. c.*, p. 27 y lams. I-V (fotografías de gran calidad).

Sobre el supuesto Atalo I y la Victoria cfr. *Swindler*.

pliniana. En contraste se observa en las réplicas que en aras de estos elementos se sacrifican los valores tonales e incluso, en casos, los especiales pero no es seguro que esto no deba atribuirse a los autores de las réplicas y no al propio Sosos⁽³³⁾. En realidad si es poco lo que de la escuela pergaménica se conoce con cierta seguridad menos aún sabemos de la escuela rodía para la cual debemos contentarnos con la identificación probable de algunas composiciones de Tauriskos, Polinice y Capaneo⁽³⁴⁾.

Este análisis de algunas obras del s. III resulta una continua sucesión de alusiones a la pintura alejandrina y, como se verá lo mismo sucede al tratar del s. II. de aquí la conveniencia de tratar de fijar algunos de los elementos de esta pintura.

La pintura alejandrina

En realidad y pese al notable aumento de las obras y estudios en los últimos años continua siendo un escollo la definición y delimitación de la escuela, o mejor escuelas, alejandrinas y su significación en la pintura alejandrina.

Para los tratadistas generales del arte o, en general, para quienes no centran su actividad investigadora en la arqueología clásica, alejandrino continua siendo casi sinónimo de helenístico. A Alejandria se han atribuido indiferentemente y sin previo análisis objetivo las obras de caracter idílico y las escenas de genero, el bodegón

(33) Plinio, Nat. His., XXXVI, 184. Réplica del Laterano en Nogara, *I mosaici antichi conservati nei Palazzi Pontifici*, 1910, p. 3 ss., lams. V-VII; Aquileya, en Brusin, *Aquileia*, 1932, p. 114 y *Aquileia e Grado*, 1956, p. 194 y lam. s. n. (color); Brusin, en *Antibemon*, 1955, p. 93 ss., lams. VI-VII; Norte de África, *Invent. Mos. Tunisie*, n.º 248, 256 y 388. El tema de las paloma en el mosaico de Villa Adriana, *Helbig-Amelung*, o. c., n.º 793; *Pfblul MZ*, n.º 946 y 948; *Reinach RP*, p. 367, 3; *Swindler* fig. 489; *Rizzo PER*, lam. LXXI. *Bellido*, fig. 900 de Pompeya, *Elia Pitt.*, n.º 406; Spinazzola, *Le arti decorative di Pompei*, 1924 lam. CLXXXIII-CLXXXIV; Rumpf, lam. LVI, 1.

Otras réplicas y adaptaciones en Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, 1947, I, p. 91.

(34) Mansuelli, *Ricerche...* cit., p. 53 ss., figs. 55-57.

y la caricatura, el paisaje y la escenografía, las representaciones animalistas o la ilustración de libros ⁽³⁵⁾.

Un análisis de fuentes y obras lleva a reconocer ciertos caracteres propios de la pintura helenística. Estos son, someramente enumerados, la valoración eminentemente cromática de las formas con menoscabo del rendimiento tonal, espacialidad y perspectiva aérea. Si bien es posible que algún elemento temático, como los *grylloi*, puedan vincularse en parte a la primera caricatura egipcia lo cierto es que una tendencia «egiptizante» solo puede reconocerse ocasionalmente mientras dominan las tendencias ilusionísticas que en Roma aparecerán con la pintura del «II estilo» pompeyano. Pinturas en suma que muestran las orientaciones que Vitrubio (VII, 5) atribuyera a la «degeneración» pictórica de su época y Petronio a la «audacia» de los «egipcios» ⁽³⁶⁾.

Que estos elementos aparezcan en ambientes geográficos algo alejados de Egipto no puede extrañar. Se trata aquí no solo de la expansión territorial del Imperio lágida sino también de la expansión cultural de Alejandría y de un arsenal temático y compositivo abundantemente explotado durante el Imperio Romano.

Pintura helenística del s. II. Barroquismo y clasicismo

La identificación de la pintura del s. II ofrece notables dificultades. En muchos casos es imposible esclarecer si las réplicas son tan solo versiones de la pintura del s. IV a. d. J. C. vestidas con ropaje clasicista por los copistas o este clasicismo refleja por el contrario aportaciones que se hallaban ya en el original pictórico. Desgraciadamente esta pintura neoclásica nos es mucho menos conocida que las modalidades escultóricas de la misma corriente estética y por ello es más difícil la distinción entre los elementos expuestos. Sin embargo junto a este elemento neoclásico continua existiendo un

⁽³⁵⁾ Cfr. *Brown*, p. 83 ss.

⁽³⁶⁾ Cfr. *Adriani, Divagazioni...* cit., passim; *Bianchi-Bandinelli, Storicità...* p. 111, 142, 182 y 272; *Becatti, o. c.*, passim. *Brown*, p. 88 ss.

barroquismo pictórico por desgracia insuficientemente reflejado en el material disponible (37).

Hacia el cambio de siglo puede fecharse un pynax a naiskos de Herculano. En el puede observarse, siquiera como elemento formal de la copia, la corrección propia de la pintura herculanense frente a la mayoría de la producción pompeyana.

Tema, una escena musical, y realización aproximan esta obra al mosaico de Dioscúrides. Sin embargo esta semejanza se limita a las figuras que en este cuadro aparecen tanto en su disposición como en su perspectiva. El cambio se observa en el segundo término constituido aquí por un muro cuya monotomía queda interrumpida mediante una puerta. De aquí que este cuadro sea sin embargo aparentemente más próximo al cuadrado, también herculanense, del actor trágico que al mosaico de los músicos callejeros. Por ello existe también un parentesco innegable con el tema de la estela de Helixo y de aquí la constatación, brindada por otros materiales, de la existencia a inicios del s. II de una modalidad pictórica ya observada en el siglo anterior.

Como se ha dicho otros materiales pictóricos se aproximan a este cuadro pero es indudable la existencia en ellos de elementos clasicistas que plantean notables dudas.

Sin que sea absolutamente segura, pero sí probable, su cronología, puede aproximarse este cuadrado de escena musical con otro representando la vestición de una muchacha.

La exégesis del tema es insegura. Se ha querido ver la vestición de una sacerdotisa y también un episodio del mito de Ifigenia en el cual la heroína se prepara para el sacrificio, creyendo erróneamente que va a contraer nupcias con Aquiles, bajo la mirada de Clitemnestra. De ser así no puede menos de extrañar

(37) Cfr. para el barroquismo escultórico, Klein, *Vom antiken Rokoko*, 1921, passim.; Bieber, *Hellenistic Sculpture*, 1955 passim. Para el clasicismo neohelénico cfr. Loewy, *Neuattische Kunst*, 1922; Becatti, en *RIASA*, VII, 1940, p. 7 ss.; Richter, *Three Critical Periods in Greek Sculpture*, 1951, p. 38 ss. y *Ancient Italy*, 1955, p. 44 ss.

la absoluta falta de toda grandiosidad en el cuadro lo cual mal puede compaginarse con tema tan solemne. Por ello parece preferible denominar este cuadrito, simplemente, escena de vestición.

La composición de la pintura parece recordar la de un grupo escultórico, choca especialmente el hecho que toda la composición se halle «desviada», por así decirlo, hacia la derecha del espectador a fin de resaltar el escorzo del muro y valorar su significación en la perspectiva del conjunto. La obra, singularmente las figuras aparecen con una rigidez y frialdad que vinculan el original al gusto clasicista ⁽³⁸⁾.

En algunas obras la distinción no es ya tan difícil. Este es el caso de un magnífico pynax de Herculano con personajes heroicos de insegura identificación, quizás Aquiles y Patroclo, completado con un magnífico escorzo de caballo. Pese a la representación, aquí también, de una habitación se observa una pobreza de perspectiva que mal puede esperarse de una obra del s. II. Muy probablemente nos hallamos ante una libre versión de gusto clasicista de un original del s. IV, quizás de la escuela de Sicione, en el cual el copista intentó «animar» el grupo con la adición de un segundo término ⁽³⁹⁾.

No cabe aquí, por su extensión, tratar del problema de la escenografía helenística pero si no cabe

(38) Cfr. *Helbig*, n.º 1462; *Reinach RP*, p. 264; *Pfuhl MZ*, fig. 654; *Rizzo PER*, lam. LI; *Elia Pitt.*, 249; *Schefold, Pompejanische Malerei*, lam. XIV; *Rumpf*, p. 158.

Algunos autores han considerado este cuadrito como réplica de una obra del s. IV. Así *Curtius*, p. 269 fig. 160, fechándolo entre 330-320 y *Schefold, Pompejanische Malerei*, fechándolo entre 320-310, p. 176. La interpretación como Ifigenia es de *Schefold*. Sobre el cuadro cfr. *Helbig*, 1435; *Robert, Archæologische Hermeneutik*, p. 89; *Marconi P*, fig. 16; *Rizzo PER*, lam. XLIX; *Bianchi Bandinelli, Storicità...*, lam. LXXIX, 2 (= *Critica d'Arte*, VI, 1941, lam. VI n.º 14).

No es absolutamente seguro que este cuadro sea de Herculano. También podría proceder de las primeras exploraciones en Stabia (cfr. *Schefold WP*, p. 318, «sub *Helbig* n.º 1435»).

(39) La atribución del «Aquiles y Patroclo» es discutible. Al s. IV lo atribuyen *Curtius WP*, fig. 161 a p. 271; *Schefold, Pompejanische Malerei*, comentario a lam. XIV; en el s. II *Rumpf*, p. 158. Para el cuadrito *Helbig*, n.º 1389; *Reinach RP*, p. 217, 2; *Elia Pitt* n.º 2348.

exponerlo tampoco cabe en modo alguno soslayarlo debido a sus relaciones con la pintura de paisajes. En realidad las fuentes que para este material disponemos vinculan a Alejandria y Asia Menor. De Alejandria conocemos dos paisajistas, aunque vinculados al ambiente romano, como Demetrios y Serapion, y entre Alejandria y Pérgamo gira el problema del relieve paisajístico. Problema que es tanto como decir, en resumen, problema de la pintura paisística puesto que en este caso nadie duda de la mentalidad y propósitos pictóricos de los realizadores de estos relieves (40).

Lo que pudo ser la pintura de paisajes del s. II lo muestran las copias romanas de escenas de la Odisea utilizadas en la decoración mural de una casa del Esquilino. Paisajes heroicos de aéreas perspectivas y contrastes, en los horizontes entre azules marinos y celestes. Junto a la perspectiva de estos paisajes, verdadera pintura de la naturaleza puesto que en ellos lo humano es secundario, palicece el gran muro con decoraciones arquitectónicas, del segundo estilo, que decoraba uno de los ambientes de la villa de P. Fannius Synistor en Boscoreale considerada reflejo de la escenografía.

La grandiosidad de los paisajes homéricos del Esquilino impide considerarlos trasunto de la decoración e ilustración de libros. Sin duda existen elementos que abonan esta interpretación pero cabe más suponerlos interpolaciones y enlazar los originales con las grandes escenografías o con una paisajística *a se*.

No es sin duda un caso unico el de los paisajes del Esquilino. Otros elementos de la paisajística helenística deben buscarse en los fondos de muchos paneles pompeyanos de tema mitológico. Junto a esta paisajística eminentemente naturalística queda la paisajística idílica de raigambre alejandrino como muestra el

(40) Cfr. Adriani, *Divagazioni...* passim. Sobre escenografía, Bierber *Denkmaeler zum Theater wesen*, 1920 y *The History of Greek and Roman Theater*, 1939; también von Gerkan, *Das Theater von Priene*, 1921 y Fiechter, *Die baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters*, 1914 y *Antike griechische Theaterbauten*, desde 1930.

Para Demetrios cfr. Overbeck, 2141-42; Serapion, Overbeck, 2381; Apaturio de Alabanda Vitr., VII, 5, 2.

análisis de elementos compositivos (41). Material documentado por gran número de copias y versiones en las pinturas murales romanas, desde la Farnesina y la «Casa de Livia» hasta las ciudades de Campania, y en las cuales es de esperar puedan distinguirse los aportes de los pintores romanos que, como Ludio, difundieron esta moda en el mundo romano. Sin embargo el contraste entre el cuadro idílico y los paisajes del Esquilino o entre estos y los fondos de composiciones mitológicas es demasiado notable para no comprender ante los paisajes homéricos que nos hallamos ante el momento cumbre de la paisajística helenística.

Al ambiente alejandrino se vinculan las pinturas de los *lararia* de Delos (42). A estas pinturas cabe también aplicar los criterios de «audacia» y «compendiariae» propios de la pintura alejandrina. Es absurdo intentar ver en ello un reflejo de la pintura «romana» de Campania, como ha hecho Borda, o creer en una «influencia» de Delos sobre Alejandria como ha propuesto la señora Brown.

Muy distintas son las estelas de la necrópolis de Sidón (43). En su mayoría tienen representaciones de guerreros muy distintas de las que aparecen en Alejan-

(41) Durante algún tiempo estas pinturas fueron consideradas como originales de época de Adriano, en ellas y en otra manifestación helenística, como es el relieve paisístico, basó Wickhoff sus estudios sobre el ilusionismo romano (Cfr. *Die Wiener Genesis* (= *Roemische Kunst*), trad. italiana, 1947, p. 77 ss.).

Sobre estas pinturas cfr. *Helbig-Amelung*, cit., n.º 414, *Reinach RP*, p. 373, 1-5 y 374, 1-2; *Pfuhl MZ*, figs. 721-22; *Maroni P*, fig. 73-77; *Swindler*, figs. 529 y 541-42; *Rizzo PER*, lams. CLVIII-CLXIII; *Rumpf*, lam. LV; *Bellido*, figs. 448-49. La mejor edición gráfica es la de Nogara, en *Le Nozze Aldobrandine*, 1907.

(42) Cfr. Bulard, en *Mon. Piot*, XIV, 1908 y *Fouilles de Delos*, IX, 1926; *Reinach RP*, p. 219, 1; 236, 3; 239, 2; 278, 1-2 y 346, 2; *Pfuhl MZ*, figs. 741-42; *Swindler*, fig. 550; *Rumpf*, alm. LIV, 10 y fig. 20 a p. 163; *Brown*, lam. XIII, 2-3 y p. 49-50 y lam. XXVIII-2, p. 86.

(43) Mendel, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines* (CONSTANTINOPLE, MUSÉE IMPÉRIAL OTTOMAN), 1912-1914, I, p. 259-61, n.º 102-108; *Reinach RP*, p. 244, 3-7 269, 4-11; 405, 8; *Brown*, passim y lam. XX-2. Valoración más consecuente en *Rumpf*, p. 163.

dria y concebidas también según una realización técnica muy distinta (figs. 3-4).

Conocemos un notable número de mosaicos fechable dentro de la segunda mitad del s. II a. d. J. C..



Fig. 3 — Estela de un mercenario macedonio, de la necrópolis de Sciabi. Alejandría.

(Según Brown)

Algunos, como los de peces de la «Casa del Fauno» se inspiran en la paisajística alejandrina de un momento anterior (44). Probablemente puede decirse lo mismo

(44) Sobre los temas marítimos cfr. Balil, en *BRAH*, 1960, p. 267 ss.



Fig. 4 — *Estela de Dioscúrides. De la necrópolis de la guarnición seleucida en Sidón.*

(Según Brown)

de los mosaicos dionisiacos de Delos. El mosaico del gato y volátiles de la «Casa del Fauno» responde a un prototipo pictórico helenístico que no puede considerarse muy anterior, pero cuya filiación artística no puede precisarse por ahora. Es posible que los mosaicos de Pérgamo revelen el gusto y tendencias del ambiente pergaménico contemporáneo, pero algunos de dichos elementos aparecen también en Alejandría (45).

Por razones históricas parece probable deba situarse en un momento impreciso del s. II el original de los cuadritos pompeyanos con representaciones de la muerte de Sofonisba. Se trata de una obra inspirada en las corrientes estéticas del barroco helenístico, sin contaminación clasicista alguna, y en la cual continúa apareciendo el desarrollo de la pintura de interiores. En realidad el tema induce fácilmente a suponer esta composición como originada en el ambiente antirromano de las cortes seleucidas o bitinias (46).

Caracter análogo tiene otro cuadro, conocido por dos réplicas pompeyanas de muy distinta calidad, representando la llegada de Io en Egipto. La alusión es demasiado manifiesta para que no deba verse también en este cuadro una obra autóctona nacida en torno a la corte lágida. Es curioso sin embargo observar en este cuadro la vinculación de la cabeza del tritón, sobre cuyo lomo navegó Io hasta Egipto, al patetismo de la Gigantomaquia pergaménica (47).

El criterio neoclásico aparece en una serie de cuadros de composición muy parecida, hallados en Pompeya. Estos cuadros muestran las bodas de Zeus y

(45) Bibliografía general en *Brown*, *passim* y *Rumpf*, p. 165-66.

(46) Pompeya I, 10, 7 (en realidad 7-9) cfr. *Elia Not. Sc.*, 1934, p. 283 fig. 9; Pompeya VIII, 2, 38-39, *Helbig*, 1385; *Reinach RP*, p. 221, 3; *Rizzo PER*, lam. CXCVI; *Elia Pitt*, p. 193.

(47) La mejor réplica es la del Eklestiasterion del Iseo pompeyano, cfr. *Helbig*, 138; *Reinach RP*, p. 14, 8; Herrmann-Bruckmann, *Denkmäler der Malerei des Altertums*, lam. LVI-Curtius, p. 216 fig. 127 (en fig. 128 detalle del tritón); *Pfuhl MZ*, fig. 666, Schefold, *Pompejanische Malerei*, lam. XLIII; Lippold, *Antike Gemäldedekopien*, 1951, lam. XXIII fig. 125. Muy deficiente la versión de la «Casa del Duca d'Aumale» (VI, 9, 1), *Helbig*, 139; *Reinach RP*, p. 16, 6; *Elia Pitt*, p. 102; *Curtius*, fig. 129; *Richter, Ancient Italy*, fig. 238.

Hera o el reencuentro entre Ulises y Penélope. Quizás pudiera añadirseles el cuadro de Tetis en la fragua de Vulcano conocido por gran número de réplicas (48).

Un análisis de estos cuadros muestra la vinculación de las figuras a tipos escultóricos.

Pintura helenística del s. I a. d. J. C.

Las decoraciones murales del s. I a. d. J. C. muestran el triunfo en lo decorativo de una serie de elementos de origen alejandrino, profusión de guirnaldas, multiplicación de la caricatura y de los temas inspirados en la poesía idílica, desarrollo de los cuadrillos de paisaje y de las composiciones con erotes. Las fuentes revelan cierto desarrollo de la retratística siquiera como obra de pintores helenísticos vinculados al mundo romano. Otro elemento interesante es el nuevo desarrollo, quizás afecto de las corrientes clasicistas, del género megalográfico.

Sin embargo continua existiendo en esta pintura del s. I a. d. J. C. un patetismo barroco del Laocoonte. Como es sabido la composición y concepción de esta obra es eminentemente pictórica lo cual se observa también en otras esculturas del tardo helenismo (49).

A este patetismo corresponden la Medea y el Ayax de Timómaco de Bizancio comprados por Cesar para colocarlos en el templo de Venus Genetrix.

(48) Zeus y Hera (atrio de la «Casa del Poeta Tragico», VI, 8, 3). Aparte la bibliografía menor, sobre la cual vease *Scheffold WP*, p. 103, cfr. *Helbig*, 114; Herrmann-Bruckmann, *o. c.*, lam. I Xt CXLVIII; *Reinach RP*, p. 8, 4; *Rizzo PER*, lam. LXIV; *Curtius*, fig. 22; Gabriel, *o. c.*, lam. XIX; Lippold, *o. c.*, lam. X n.º 50; Scheffold, *Pompejanische Malerei*, lam. XLIX.

Para el cuadro de Ulises e Penélope la réplica básica es la del macellum (VII, 9, 4-12) pompeyano. Cfr. *Helbig*, 1332; Herrmann-Bruckmann, *o. c.*, lam. LIV; *Reinach RP*, p. 175, 3; *Curtius*, fig. 135; *Rizzo PER*, lam. LII; Lippold, *o. c.*, lam. XV, n.º 81; Scheffold, *Pompejanische Malerei*, lam. XXXV, R. 627. Obra de un artesano poco experto es la réplica de la «Casa dei cinque scheletri» (VI, 10, 2), cfr. *Helbig*, 1331; *Reinach RP*, p. 171, 3; *Curtius* fig. 135; Herrmann-Bruckmann, *o. c.*, lam. LV.

El tema de Tetis en la fragua de Vulcano ha sido estudiado por *Curtius*, p. 220 ss.

(49) Para la discursión de las composiciones escultóricas concebidas pictóricamente cfr. Balil, *AEArg*, 1958, p. ss.

Se ha discutido, en parte en razón de la elevada suma pagada por ellos, si Timómaco podía considerarse contemporáneo de Cesar. A favor de ello se dispone del testimonio de Varrón transmitido por Plinio (Nat. His. xxxv, 136).

La mejor réplica de La Medea de Timómaco aparece en una pintura de Herculano. El tipo es eminentemente estatuario y algo abocetado, en realidad sabemos que el original no llegó a concluirse (50). En el cuadro el elemento patético se concentra en el rostro y en las manos que empuñan la espada. La réplica romana acusa poco este elemento concentrándose en la expresión angustiada del rostro y la mirada alucinada de sus ojos (51).

Posiblemente este conflicto psicológico que revela la «Medea» de Nicómaco pueda compararse con análogas representaciones de estados anímicos que pudieron aparecer en su «Ifigenia en Tauride» y «Orestes», probablemente uno de los personajes del cuadro anterior y no obra aparte. En realidad son tendencias que hallamos también en una serie de esculturas de inspiración pictórica tales como el original pictórico del tema del «suplicio de Dirce» que debe corresponder al comedio del s. I, o la serie de *symplegmata* eróticos de evidente inspiración pictórica.

En realidad para este siglo I disponemos sobre todo de múltiples documentos para el conocimiento del «gusto pictórico» en el mundo romano frente a la aportación de la pintura helenística. Conocemos sobretudo la múltiple y polifacética actividad de pintores decoradores especializados en las decoraciones murales. Sin embargo este «gusto» de la época no va acompañado de un conocimiento de los artistas en ella activos, del desarrollo de la pintura mayor y de sus horizontes.

(50) Plinio, *Nat. His.*, XXXV, 136.

(51) Sobre la «Medea» de Herculano cfr. *Helbig*, 1264; *Reinach RP*, p. 195, 2; *Pfuhl MZ*, fig. 660; *Marconi P*, fig. 49; *Rizzo PER*, lam. LXXV; *Curtius*, lam. VIII (color); *Elia Pitt*, n.º 77; *Rumpf*, lam. LVIII, 2; *Gabriel, o. c.*, lam. XVI-XVII.

Posiblemente se trata aquí solo de la reproducción de la figura principal. Es posible que esta se completase con una composición del tipo de la «Casa dei Dioscuri» de Pompeya, cfr. *Helbig*, 1262; *Curtius*, lam. VII; *Elia Pitt*, n.º 119.

Parece, a juzgar por el silencio de la documentación, que nos hallemos sobretudo en un período de asimilación y difusión más que de gran creación artística. Caidas una tras otra las monarquías helenísticas Roma se convertía en la meta de la actividad de los pintores deseosos de servir a su nueva clientela (52).

Apéndice

Observaciones sobre la técnica pictórica

Las técnicas pictóricas fundamentales de la pintura helenística fueron la pintura al tempera, el fresco y la pintura a la encaustica reservada en razón de su carácter a la pintura de caballete.

Vitrubio (vii) y Plinio (xxxv) describen detalladamente estas técnicas si bien en varios casos la descripción no resulte fácilmente comprensible. De aquí la serie de polémicas que han caracterizado los estudios de pintura antigua desde el descubrimiento de las ciudades de Compañía en el s. xviii.

La pintura mural requería una cuidadosa preparación del estuco mediante una serie de capas de cal y arena y cal y polvo de marmol o cal y ladrillo machacado (1). Se observa en la pintura mural una notable preferencia por la técnica del fresco frente a la pintura al tempera. Generalmente se cubrían las pinturas con una capa de cera a fin de conferirles cierta brillantez de colorido.

(52) El juicio expuesto con relación al «suplicio de Dirce» se refiere a la réplica de la «Casa dei Vettii» pues el de la «Casa del Gran Duca» es muy distinta. Cfr. *Reinach RP*, p. 185, 4; Herrmann-Bruckmann, lam. XLIII; Rizzo *PER*, lam. LXVI y Lippold, o. v., lam. IX, n.º 45.

Para los symplegmata cfr. *Pfuhl MZ*, figs. 671-74; Pernice, *Pavimente und figuerlichen Mosaiken*, 1938, lams. LX y LXXVI.

(1) Sobre la técnica pictórica cfr. Laurie, *Greek and Roman methods of Painting*, 1910; Aletti, *La tecnica della pittura greca e romana e l'encausto*, 1951 y varios trabajos en las *Actas* del Congreso Internacional de Arqueología Clásica, 1958.

La técnica de la pintura al encausto o encaustica fué muy usada en estelas sepulcrales. En realidad esta técnica permitía una mayor conservación de los colores aparte una mayor riqueza de tonos.

La gama tonal de la paleta fué aumentando paulatinamente. Hallazgos de época romana muestran estuches de pintura con un centenar de colores (2). La descripción de Plinio y de Vitrubio es particularmente interesante.

Las pinturas de caballete exigían sus correspondientes marcos. Los retratos fueron montados en clipeos pero también se usaron diferentes tipos de marcos. Era muy frecuente que estos fuesen provistos de puertecillas a fin de protegerlos de la luz y del polvo (3).

(2) El equipo de pintor más interesante es el hallado en Tongres y conservado en el museo de la localidad. Respecto los colores veanse las obras citadas en nota anterior y, además Laurie, *Greek and Roman Materials of Painting*, 1910.

(3) Sobre los distintos tipos de marcos: cfr. Ehrlich, *Bild und Rahmen im Altertum* 1956 (cfr. Balil, *AEArq*, 1958, cit.).