



Boletín del Museo Arqueológico Nacional



LOS "NUEVOS GÉNEROS" PICTÓRICOS DEL HELENISMO

MIGUEL ÁNGEL ELVIRA BARBA
Universidad Complutense de Madrid

EN el campo de la pintura puede encuadrarse el Helenismo entre dos acontecimientos bien determinados: el comienzo se hallaría en el cambio generacional que, en las últimas dos décadas del siglo IV a.C., marcó el paso entre la carrera de Apeles y la de sus discípulos y competidores más jóvenes, Antifilo en particular; y el final coincidiría con la organización del estilo augusteo y su manifestación más vistosa: el establecimiento del III estilo pompeyano en la década 30-20 a.C. En una palabra: el periodo ocupa nada menos que tres siglos —tanto como el arcaísmo y el clasicismo griegos reunidos—, y su mera evocación provoca en el investigador un cierto vértigo.

Quizá, más que de vértigo, podría hablarse de verdadero miedo a lo desconocido: la escasez de datos literarios; la inexistencia de ese hilo conductor tan útil que, para los siglos anteriores, era la cerámica de figuras negras y de figuras rojas; la diversificación desmesurada de los núcleos de producción artística, y, finalmente, el creciente culto que se rindió entonces a la historia y al pasado, multiplicando imitaciones, copias y pastiches, complican hasta tal punto la labor del crítico que, a menudo, éste ha de enfrentarse a decisiones arriesgadas difíciles de argumentar. Nada hay más espinoso, hoy por hoy, que las discusiones cronológicas sobre los originales de esta época¹; y la usual división del periodo en Helenismo Temprano (320-250 a.C.), Helenismo Pleno (250-150 a.C.) y Helenismo Tardío (150-30 a.C.) no logra, por lo general, sino mortificar aún más al historiador, obligándole a una elección a veces imposible.



Foto 1. Estela de Hediste, hallada en Volos. Museo de Volos.

Por estas razones, pervive la costumbre de concebir el Helenismo como un conjunto fluido, no exento de amplias zonas estáticas y estereotipadas, y, en el campo concreto de la pintura, suele aplicarse, por su comodidad, un esquema expositivo basado en el tratamiento independiente y yuxtapuesto de los diferentes géneros artísticos.

Suele relatarse, por tanto, que, durante los tres siglos del periodo, conservan su vigor los géneros tradicionales del clasicismo —la pintura mitológica y la histórica, además del retrato heroizante, que constituyen en su conjunto la llamada *megalografía*—, y que, en este campo, la evolución es relativamente escasa, aunque pueda

percibirse en múltiples matices, tanto formales como de fondo².

¹ A modo de síntesis, podríamos señalar, entre las numerosas aportaciones al fondo o significado de las megalografías, el tratamiento más ligero y superficial de los mitos, que los acerca a la vida cotidiana. Dentro de este contexto, resulta de interés el peculiar avance de la ironía o la burla que presiden ciertos temas elevados o alegóricos: recuérdese el cuadro de Cresíloco que representaba a Zeus con dolores de parto (Plinio, *N.H.*, 35, 140), o el de Galatón que mostraba a los poetas recogiendo el vómito de Homero (Luciano, *Schol. Charon*, 7). Por lo que se refiere al aspecto formal de las pinturas, es obvio el aumento de las ambientaciones, y se aprecia también el progresivo avance de la profundidad y la conexión entre planos (véase M. A. Elvira, "Las urnas etruscas y la captación del ambiente en la pintura helenística", en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, pp. 337-353), por no hablar de un fenómeno tan común en todos los campos de la pintura helenística como es la audacia de la iluminación y de la pincelada, capaz de superar las suaves matizaciones y el dominio clásico de la línea de contorno. Dentro de este carácter efectista podría señalarse, además, algún hallazgo personal de particular relieve, como las *phantasiai* de Teón de Samos, capaces, según se decía, de sugerir todo un ambiente mediante la intensidad de los ojos, el movimiento y el color de una figura aislada (Quintiliano, *Inst. Or.*, 12, 10, 6; Aeliano, *Var. Hist.*, 2, 44).

² Para un intento de organización del siglo III a.C., véase K. Scheffold, *Die hellenistische Blütezeit der Malerei* (S B München, 1985, n°2), Munich, 1985.

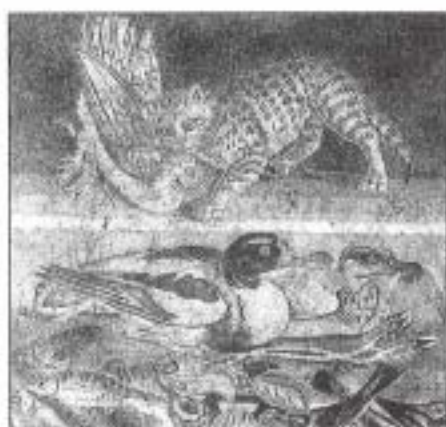


Foto 2. Mosaico con el tema del Gato y la gallina. Museo Nacional de Nápoles

LOS "NUEVOS GÉNEROS"

Mas, aun siendo interesantes las innovaciones observables en la *megalografía*, mucho más radical resulta la ruptura de su monopolio en el campo de la "gran pintura" sobre tabla o fresco³. Y, en este punto, es de rigor introducir el tema exponiendo un pasaje de Plinio de excepcional importancia. En él, tras una referencia a un discípulo de Apeles, el naturalista nos dice:

... Es el momento de insertar los artistas de géneros pictóricos menores que fueron célebres por su pincel. Entre ellos se encontraba Pireico: ...se ocupó de temas sencillos (*humilia*); logró, sin embargo, dentro de esa sencillez, la máxima gloria. Pintó barberías y zapaterías, asnos, comestibles (*obsonia*) y similares; se le llamó por ello *riparographos* ("pintor de cosas bajas"), mostrando en todo ello una habilidad consumada, porque lograba vender estas pinturas a un precio más alto que el de los mejores cuadros de muchos pintores. En contraste, dice Varrón, un cuadro de Serapión cubría todas las galerías cercanas a las Tiendas Viejas; pintaba maravillosamente escenas de teatro (*scaenas*), pero no fue capaz de representar una figura humana... Calicles pintó temas de poca importancia (*parva*), Calates cuadros cómicos (*comiciis tabellis*) y Antifilo ambos géneros⁴; también fue él quien pintó en unos cuadros burlescos (*iocosis*) un personaje llamado Grilo, ridículamente vestido, de donde procede la apelación de "gri-

³ Insistimos en utilizar el término *megalografía* en su sentido de "pintura de temas importantes", mientras que usamos el término "gran pintura" para referirnos a la pintura prestigiada, aquella que, por sus capacidades propias unidas a un consenso social, forma parte de las redes comerciales más cotizadas, es objeto de estudios estéticos, y tiene derecho a ser historiada, recordándose por tanto los nombres de sus principales autores. En ese sentido, esta "gran pintura" excluye, por ejemplo, la pintura sobre cerámica y, salvo honrosas excepciones —que a veces se deben al carácter regio del encargo—, las estelas pintadas o los mosaicos domésticos

⁴ Entre los "temas de poca importancia" tratados por Antifilo están sin duda los de dos obras suyas citadas por Plinio en otro pasaje: "Antifilo, conocido por su pintura de un niño soplando un fuego y a la vez el resplandor ilumina la casa, que es muy bella, y también el rostro del propio niño; también es famoso su *Taller de Hilanderas*, donde las mujeres se apresuran a concluir su tarea del día" (*N.H.*, 35, 138).

lo" para este género (*genus*) de pintura (*N.H.*, 35, 112-114; trad. de E.Torrego, como las otras citas de Plinio que transcribimos).

Pocos párrafos en la historiografía latina del arte griego pueden presentarse tan cargados de sugerencias: vemos cómo, en abierta competencia con el asentado prestigio de la *megalografía*, ciertos pintores intentan introducir temáticas distintas, aun a riesgo de ver su arte definido despectivamente como *riparografía* por la crítica conservadora. Casi podemos evocar, manteniendo todas las distancias, pero resaltando también todos los paralelismos, apelativos irónicos de otras pocas y latitudes, como el *impresionismo*, el *fauvismo* y otros *-ismos* parisinos, o el *Ukiyo-e* ("imágenes del mundo flotante") del Japón. Allí a fines del siglo IV a.C., cuando el propio concepto de "género pictórico", con su carácter de relativismo, pugna por oponerse a la jerarquización *megalografía-riparografía*, se advierten ya ciertos pintores capaces de imponer los "temas despreciables" en el recinto mismo de la "gran pintura". Su apoyo es el creciente interés del público por el realismo, y su deseo, representar sin más la textura y la apariencia de los objetos y temas más variados; resumiendo a Plinio, éstos serían: escenas cotidianas, animales, comestibles, decorados de teatro, representaciones teatrales y personajes caricaturescos, pero sin duda puede alargarse la lista⁵.

Ante tan animado panorama, se comprende que la reacción general de los investigadores modernos haya sido, sin más, la de dejarse llevar por el indudable paralelismo entre esta floración de géneros y la que se produjo en Europa a finales del Renacimiento y comienzos del Barroco, buscándose, en consecuencia, todas las coincidencias posibles entre las artes de ambas épocas. Por tanto, es lógico que se haya querido dar una clara definición a los "nuevos géneros" del Helenismo, denominándolos con términos de nuestra crítica moderna, como "naturaleza muerta", "cuadro de género" o "paisaje".



Foto 3. Mosaico de Capitolino de las palomas. Museos Capitolinos de Roma

⁵ Sabemos, por ejemplo, que hubo temas tan concretos como la representación de barcos (Plinio, *N.H.*, 35, 101 y 135), y, además, cabría plantear el problema del paisaje, que nos ocupará más tarde. De cualquier modo, hay que tener en cuenta que Plinio, en su exposición, no desea enumerar los distintos géneros, sino caracterizar a los artistas más famosos.



Foto 4. Mosaico pompeyano de peces. Museo Nacional de Nápoles

¿GÉNEROS NUEVOS?

Sin embargo, cabe plantearse, en primer término, si puede definirse la *riparografía* helenística como un conjunto de géneros realmente “nuevos”, o, por lo menos, definir en qué consiste su “novedad”. En efecto, si volvemos al texto de Plinio, y nos interesamos, por ejemplo, por el llamado “cuadro de género”, pronto vemos que hay hasta tres temas susceptibles de reunirse bajo esa rúbrica —escenas cotidianas, representaciones teatrales y caricaturas—, y cualquier aficionado al arte griego puede decirnos que esos temas ya eran conocidos en el arte clásico, y aun en el arcaico en ocasiones.

Tomando, como simple ejemplo, la Tumba del Bañista en Paestum (h. 480 a.C.), ¿no vemos en ella la imagen de un simposio o cena, igual que en ciertos cuadros pompeyanos que reproducen originales helenísticos? ¿No nos hallamos en ambos casos ante escenas de vida cotidiana? La respuesta correcta ha de ser, sin duda, negativa: las pinturas de Paestum no entran de hecho en el campo del “cuadro de género”, porque están cargadas con un significado profundo: representan un banquete funerario, y su función de carácter simbólico, casi mágico, las introduce dentro del ámbito religioso.

Sin embargo, si estas pinturas hubieran sido arrancadas de la tumba que las motivó, y trasladadas a una colección de cuadros, su sentido inicial podría haberse olvidado, y la obra se habría convertido entonces en una simple escena de vida cotidiana, semejante a las ejecutadas durante el Helenismo con un objetivo exclusivamente estético o hedonista. En una palabra: el “cuadro de género” se puede crear por “descontextualización”; formalmente, muchas escenas de vida cotidiana pueden ser idénticas a representaciones funerarias o votivas: por poner otro ejemplo, esta vez dentro del propio Helenismo, ¿no nos parece, a primera vista, que la estela funeraria de Hegeso, hallada en Volo y fechada h. 270 a.C., muestra una simple escena de interior doméstico?

Paralelamente a la “descontextualización”, existe otro proceso muy diverso, pero de objetivo coincidente, que

podemos denominar “dignificación”. Todos conocemos gran cantidad de escenas de vida cotidiana en cerámica, desde época arcaica; y también podríamos recordar representaciones de comedias, fíacos o tragedias, e incluso de temas caricaturescos (por ejemplo, el combate de pigmeos y grullas), siempre en pintura vascular. Por tanto, nada más sorprendente, a primera vista, que la interpretación de estos temas como “nuevos géneros” del Helenismo. Pero tampoco aquí debemos engañarnos: no son los temas lo novedoso, sino su posibilidad de acceso a la “gran pintura”, a la tabla o al fresco dignos de pública exposición y de admiración general.

Si estos dos procesos —descontextualización y dignificación— culminan a fines del siglo IV a.C., provocando el verdadero estallido de la “pintura de género”, sin duda hemos de ver la causa en un fenómeno más profundo dentro de la sociología del arte: tras los primeros intentos reelaborados en el siglo V para enaltecer la profesión artística elevándola a un nivel de meditación intelectual —recuérdense las biografías de Polignoto, Zeuxis y Parrasio—, la obra de arte comienza a ser apreciada por sí misma, como objeto deseable por su mera belleza, y, ya desde mediados del siglo IV, parece destinarse a menudo a un naciente sector de coleccionistas privados⁶. Este será el caldo de cultivo, a través de la demanda para decoraciones domésticas, que permitirá la difusión de cuadros sin otro sentido que el puramente pictórico.

¿QUÉ GÉNEROS?

Ahora bien, si nos parece aceptable, con todos los matices pertinentes, la idea de que la *riparografía* fue una verdadera novedad helenística, muy distinta es nuestra opinión a la hora de definir los “géneros” como suele hacerlo la historiografía moderna. Hora es ya, creemos, de centrar la problemática, y de comprobar que, pese a las semejanzas superficiales, la estructuración que se fue elaborando en Europa a partir del siglo XVI —con muchas dudas y variantes, bien es cierto— fue muy distinta de la

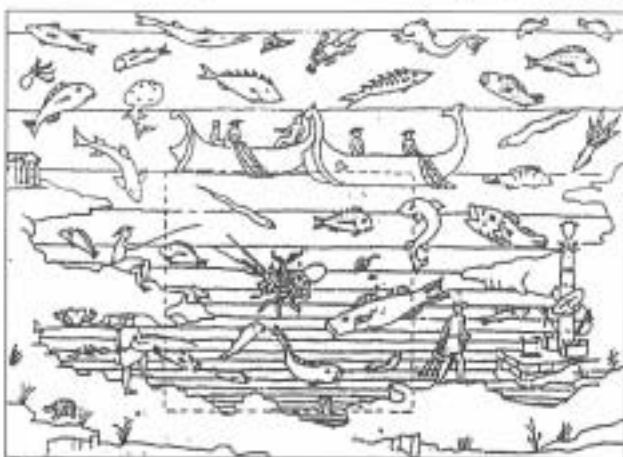


Foto 5. Reconstrucción por Meybora del original de los mosaicos de peces.

⁶ Signo de estos nuevos tiempos serían las primeras “escenas de género” indudables mencionadas por las fuentes en “pintura mayor”, como las *pornografías* de Aristides y Pausias (Ateneo, *Deipn.*, 13, pp. 567 B).



Foto 6. Friso nilótico de la Casa del Fauno de Pompeya. Museo Nacional de Nápoles.

que concibieron los griegos a través de sus propios gustos y preferencias.

Sin ir más lejos, basta, como simple preámbulo y toque de atención, recordar los tres géneros citados por Plinio que nosotros englobaríamos en nuestra idea de "pintura de género": la "escena cotidiana", la "representación teatral" y la "caricatura". ¿Quién, en la tradición moderna occidental, se plantearía siquiera la existencia de un género especializado en ilustrar acontecimientos escénicos? Ni siquiera nos es posible imaginar de forma concreta el aspecto de una representación de Lope o de Racine, precisamente por falta de documentación gráfica, y sólo en Japón podríamos hablar de un verdadero paralelo para esta afición helenística. En cuanto al género caricaturesco, ¿cuántas veces ha sido "dignificado" en Europa hasta alcanzar el ámbito de la "gran pintura"?

Pero acaso resulte aún más elocuente detenernos a observar hasta qué punto es aplicable nuestro concepto de "naturaleza muerta" o "bodegón" a las obras concretas que nos han llegado del Helenismo?

Existen, en efecto, verdaderos "bodegones" en la pintura de esa época, algunos enmarcados y compuestos como cuadros –recuérdese, por ejemplo, la máscara representada en uno de los mosaicos de Pérgamo⁷–, y otros incluidos como detalles en las decoraciones arquitectónicas del II estilo pompeyano. También es evidente su mención en los textos, y esto explica el interés mostrado por la crítica

⁷ Sobre el bodegón helenístico, véanse J. M. Croisille, *Les natures mortes campaniennes*, Bruxelles, 1965; A. Rouveret, "Remarques sur les peintures de nature morte antique", *Bull. Soc. Amis du Mus. des Beaux-Arts de Rennes*, 5, 1987, n° spécial, p. 11-25; C. Balmelle, "Quelques images de mosaïques à xenia hors de Tunisie", en *Recherches franco-tunisiennes sur la mosaïque de l'Afrique Antique. I. Xenia*, Rome, 1990, p. 51-66; A. M. Guimier-Sorbets, "Note sur les motifs de xenia dans les mosaïques d'époque hellénistique", *ibidem*, p. 66-71.

⁸ Véase G. Kawerau y Th. Wiegand, *Die Palaste der Hochburg (Altort von Pergamon, V, 1)*, Berlin/Leipzig, 1930, I m. XII.

para analizar su presencia y explicar el problema de sus orígenes. Tan complejo es éste, que pueden aducirse hasta cuatro procesos diferentes capaces de actuar de forma alternativa o conjunta:

1) Ante la existencia de verdaderas "naturalezas muertas" en vasos griegos clásicos –los platos de pescado suditalicos serían el ejemplo más conocido–, podría plantearse un proceso de "dignificación" del género⁸.

2) También pudo contar un fenómeno de "descontextualización" de ciertos cuadros clásicos, como los exvotos que representaban coronas, palmas o premios, semejantes a los que seguirían representándose en ciertos mosaicos helenísticos de Delos. En apoyo de esta tesis, podrían señalarse ejemplos en que la pérdida de sentido religioso se presenta incompleta: tal es el caso del cesto cubierto con



Foto 7. Mosaico nilótico de Palestrina. Musco Barberini de Palestrina.

⁹ Véase, por ej., en J. M. Croisille, *op.cit.*, en nota 7, p. 8.

fina gasa y acompañado por una antorcha (sin duda simbólica) que adorna, junto con otros bodegones, una pared pintada en la villa de Oplontis¹⁰.

3) Tampoco puede despreciarse otra posible solución: la del "engrandecimiento" de algún tema presente en una composición megalográfica hasta convertirlo en tema monográfico de un cuadro. Sabemos, en efecto, que desde el siglo V a.C. había pinturas donde un detalle concreto –un animal, unas frutas, etc.– llamaba más la atención que el asunto principal, a causa de su carácter verista¹¹, y es lógico pensar, siquiera a nivel de hipótesis, que algunos pintores decidiesen especializarse en este tipo de detalles, independizándolos de la megalografía.

4) Finalmente, pudo nacer el bodegón como concreción pictórica de ciertas costumbres griegas, en concreto las relativas a la hospitalidad: es lo que parece sugerir un texto de Vitruvio que ha sido muy comentado a este respecto: en él, al hacer referencia a las habitaciones destinadas a los huéspedes en las casas griegas, el arquitecto nos dice que los anfitriones "el primer día (los) invitan a comer, y les envían luego pollos, huevos, verduras, frutas y otros productos del campo. De aquí que los artistas que pintaban cuadros representando las cosas que se enviaban a los huéspedes les dieran el nombre de *xenia*" (VI,7,4). Bástenos esta cita aislada, y no entremos en la erudita y filológica distinción entre estos *xenia*, compuestos por alimentos crudos, y los *obsonia*, o platos preparados, que mencionaba Plinio y que carecen de confirmación arqueológica¹².

Sea cual fuere el origen, simple o complejo, de la "naturaleza muerta" griega, lo que parece cierto es que ésta tuvo dos características indiscutibles desde su comienzo: la primera –que ya hemos mencionado– es su carácter realista, y la segunda, la indiferencia hacia la naturaleza de los seres u objetos que componen el cuadro: cabe de todo, desde alimentos hasta objetos cotidianos o rituales, incluyendo animales tanto muertos como vivos, y lo normal es que se combinen seres de diversa índole.

En este sentido, puede decirse que el pintor griego de naturalezas muertas –igual que el pintor flamenco barroco, por ejemplo– no se plantea una neta división entre el "bodegón" y la "pintura de animales", y puede hacer ambos por separado o mezclarlos íntimamente. Por ello, vemos multiplicarse los bodegones con seres vivos, los que podríamos llamar "bodegones animados", como paralelo léxico al "roleo animado" de la decoración arquitectónica. Dentro de este verdadero subgénero se hallarían obras tan conocidas como el *Gato en la despensa* –del que nos han llegado varias copias en mosaico, y cuyo original hubo de ser un cuadro alejandrino de principios del siglo II a.C.–, o el *Gallo junto a la fruta* que vemos en la pompeyana Casa del



Foto 8. Mosaico de Palestrina con el Rapto de Europa.

Criptopórtico (h. 50 a.C.), o incluso una composición tan famosa como las *Palomas bebiendo* de Soso de Pérgamo, descritas por Plinio¹³, cuyo original, según M. Donderer, puede ser el conocido mosaico capitolino del mismo tema, hasta ahora considerado una copia de excelente calidad¹⁴.

Este acercamiento curioso y realista a los elementos de la naturaleza, y aun a los objetos realizados por el hombre, sirve por otra parte para explicarnos la aparición de un género típicamente helenístico: el que no dudamos en denominar "cuadro de catálogo".

EL "CUADRO DE CATÁLOGO"

Desde un punto de vista teórico, parece que podemos concebir su origen –aunque sea imposible demostrarlo documentalmente– como fruto de la "dignificación" de un género menor, la ilustración científica, cuyas obras originales han desaparecido por completo. Al igual que muchas enciclopedias que hoy usamos, la ciencia helenística, basada en la pasión aristotélica por la catalogación y la enumeración exhaustiva de animales, plantas, etc., hubo de necesitar miniaturas, o paneles, de carácter descriptivo y ejemplificador. Según parece, ya desde el siglo V a.C. hubo ilustraciones en tratados griegos de carácter científico¹⁵, y el fenómeno se difundiría posteriormente.

¿Por qué razón alcanzaron esas ilustraciones utilitarias, acaso ya en el siglo III a.C., el nivel de obras de arte, susceptibles de ser imitadas en pintura y mosaico? En nuestra opinión, hay que contar sobre todo con un hecho socio-cultural muy típico del Helenismo: tanto en Alejandría como en Pérgamo –los dos principales focos

¹⁰ Véase G. Vallet et alii, *La peinture de Pompéi*, Paris, 1993, I, 1 m. 152 y 155.

¹¹ Recuérdese el caso de Protógenes, quien, según Estrabón (14, 2, 5), pintó un "Sátiro apoyado en una columna. Sobre esta columna estaba posada una perdiz ante la cual, según se dice, quedaban los hombres tan boquiabiertos cuando se expuso el cuadro que a ella dirigían toda su admiración, olvidando, en cambio, al sátiro, pese a su calidad artística. Los cuidadores de perdices quedaron aún más maravillados cuando llevaron sus perdices amaestradas ante el cuadro: éstas, en efecto, se pusieron a piar y atrajeron al genio. Protógenes, viendo que lo principal quedaba relegado al rango de lo accesorio, solicitó y obtuvo de las autoridades del santuario el derecho de borrar el pájaro, y así lo hizo".

¹² Sobre esta discusión, puede verse, por ej., la EAA, s.v. "Naturaleza muerta" y "Xenia" (ambas por F. Eckstein).

¹³ "Allí se encuentra una paloma admirable, bebiendo y oscureciendo el agua con la sombra de su cabeza, y otras abrigándose al sol o rascándose con el pico en el borde de un cántaro" (Plinio, *N.H.*, 36, 184).

¹⁴ M. Donderer, "The Capitoline Dove Mosaic: a Sosos Original?", en E. P. Johnson (ed.), *5th International Colloquium on Ancient Mosaics*, Bath, 1987, p. 17 ss. (este mismo artículo, en alemán, ha sido publicado en *RM*, 98, 1991, pp. 189-197).

¹⁵ K. Weitzmann, *El rollo y el códice*, Madrid, 1990, p. 43.

científicos de la época— la investigación y las artes se desarrollaban ambas bajo patrocinio regio, e incluso en el propio ámbito del palacio. Es muy lógico pensar que un Lágida o un Atúlida, satisfechos ante los resultados de sus científicos, quisiesen trasladar sus hallazgos a pinturas importantes, susceptibles de divulgar su prestigio como protectores de la cultura en todas sus formas.

Por ese camino pudo crearse, por ejemplo, ese gran *Cuadro de Peces*, verdadero catálogo de especies acuáticas mediterráneas, que conocemos a través de tantas copias en mosaico, y cuyo original ha intentado reconstruir últimamente P. G. P. Meyboom, fijando su probable realización en la Alejandría de fines del siglo III a.C.¹⁶. Dicho original, como las mejores copias, representaba los peces sobre un primer plano ideal y transparente, dejando ver como fondo un amplio paisaje marino con rocas, bahías, un santuario costero y diversos pescadores: algo, en una palabra, totalmente ajeno a la idea moderna del “bodegón”.

Podrían citarse otros cuadros del mismo tipo, como el friso con flora y fauna nilóticas que enmarcaba el conocido Mosaico de Alejandro en la pompeyana Casa del Fauno, fechable h. 100 a.C. E incluso nos atreveríamos a sugerir la interpretación como “cuadro de catálogo” irónico de otra famosa composición de Soso de Pérgamo, que inspiró a mosaístas romanos de época imperial: nos referimos al “pavimento que llaman *astrotos oikos*, porque representó con teselas... los desperdicios de una cena, esos que suelen barrerse, como si hubieran sido dejados a propósito” (Plinio, *N.H.*, 36,184).

Pero podemos definir como el “cuadro de catálogo” más complejo legado hasta nosotros —siquiera sea en copia— el Mosaico Nilótico de Palestrina, tan difícil de encuadrar para los investigadores. En efecto, pese a su indudable apariencia paisajística, y aun cartográfica —arriba, las montañas de Nubia; abajo, el curso desbordado del Nilo hasta su desembocadura—, no cabe duda de que, en realidad, constituye la ilustración de dos estudios científicos diferentes: la parte superior presenta un muestrario zoológico —las especies que habitan en el Alto Nilo, y que acaso fueron dibujadas y descritas por una expedición de la época de Ptolomeo II¹⁷—, y la parte inferior analiza el Bajo Egipto a través de pequeñas escenas de género, pero bajo un prisma de carácter etnológico: nos hallamos, en particular, ante un catálogo de edificaciones, tanto sacras como profanas y tanto faraónicas como helenizantes, y ante un catálogo de las distintas naves en uso para la navegación fluvial egipcia.

Ciertamente, este Mosaico Nilótico de Palestrina, cuyo original pictórico podría situarse en el siglo III o a principios del siglo II a.C., asombra por su carácter sintético, que supera las nociones modernas sobre “géneros” pictóricos: como hemos visto, tiene elementos de bodegón, de

pintura de animales, de descripción etnográfica, de escena de género, de paisaje y de mapa. Y no está de más, a título de inciso y antes de pasar al paisaje como género, recordar el importante papel que desempeñó en la pintura helenística la cartografía¹⁸: fue dignificada en ocasiones hasta el punto de ser expuestos distintos mapas en lugares públicos y sacros de Roma¹⁹, y alguno de sus cultivadores, como Demetrio de Alejandría, llegó a recibir huéspedes regios²⁰. Solía ser, además, una cartografía artísticamente compleja, puesto que incluía en pequeñas escenas detalles o acontecimientos alusivos a cada lugar.

Ciertamente, ignoramos cuándo ingresó en el campo de la “gran pintura” esta “cartografía ilustrada”, pero sí podríamos sugerir la posibilidad de que influyese en dicho proceso la costumbre de considerar como “megalografías” ciertos “mapas” de este tipo, aunque fabulosos: nos referimos a las visiones del reino de Hades, como la famosa *Nekyia* de Polignoto en Delfos, con su Laguna Estigia, su costa y los distintos difuntos en sus zonas correspondientes. Últimamente ha aparecido en Chatby (Alejandría) un fresco del siglo II a.C. que representa una escena con esta misma iconografía, y asombra su semejanza plástica y conceptual con el Mosaico Nilótico de Palestrina: incluso podríamos hablar de “catálogo” de genios de ultratumba y de condenados²¹.

EL MULTIFORME PAISAJE HELENÍSTICO

Con las últimas obras mencionadas nos introducimos ya en el verdadero paisajismo; y entramos así en un campo que, mezclado con la idea más abstracta de “captación del ambiente”, viene siendo objeto de interés profundo y continuado por parte de muchos estudiosos. Sin embargo, no siempre se enfocan correctamente sus problemas, en nuestra opinión. Está aún muy extendido el criterio que ve indisolublemente unidos el “paisaje” y la “ambientación”, y, en consecuencia, hay autores, como el propio J. J. Pollitt, que minimizan el paisajismo en la primera mitad del período helenístico. Argumentan que las obras bien fechadas —como la Batalla de Alejandro o el friso de Télefo en Pérgamo, por ejemplo— no conceden a los árboles más valor que a las figuras, y que esto obliga, según un criterio evolutivo estricto, a situar en el Helenismo Final todos aquellos originales que presenten gran desarrollo paisajístico²².

Podría también aducirse, en favor de esta tesis, que incluso las escenas con notas paisajísticas más desarrolladas de los períodos arcaico y clásico —recuérdese la Tumba de la Caza y de la Pesca en Tarquinia, o la Tumba del Bañista en Puestum, o la Cacería de Filipo en Vergina— denotan una cierta preeminencia de la figura humana sobre los elementos de paisaje. Pero, según creemos, el pro-

¹⁶ P. G. P. Meyboom, “I mosaici pompeiani con figure di pesci”, *Meded Rom.* 39, 1977, p. 49-93. El realismo de los peces permite identificar sus especies con precisión: véase L. Capaldo y U. Moncharmont, “Animali di ambiente marino in due mosaici pompeiani”, *RSr Pomp.* 3, 1989, pp. 53-68.

¹⁷ Véase la teoría de A. Steinmeyer-Schareika, *Das Nilmosaik von Palestrina und eine ptolomäische Expedition nach Äthiopien*, Bonn, 1978, y una opinión parecida en K. M. Phillips jr., *The Barberini Mosaic*, Princeton Univ., Ph. D. Diss., 1962 (citado por P. G. P. Meyboom, *op.cit.*, p. 70 y nota 243). Para un estudio general sobre el mosaico, véase también G. Gullini, *I mosaici di Palestrina*, Roma, 1956.

¹⁸ Puede verse F. Frontera, “Pittura e cartografia”, en *Ricerche di pittura ellenistica*, Roma, 1985, pp. 137-138, y en pp. 279-293 discusión sobre el tema.

¹⁹ Véanse distintos casos relatados por Plinio, *N.H.*, 35, 23, Varón, *R. Rust.*, II,1, y Tito Livio, 41,21,10.

²⁰ Este pintor albergó en su casa a Ptolomeo VI cuando éste estuvo en Roma (Diodoro, *Exc. Var.*, III, p. 96, ed. Dind.).

²¹ Véase W. A. Daszewski y Abd-el-Fattah, “A Hellenistic Painting from Alexandria with Landscape Elements”, en *Akten des XIII. Internationalen Kongress für klassische Archäologie, Berlin, 1988*, Maguncia, 1990, pp. 441-442 y lám. 65, 1-2.

²² J. J. Pollitt, *El arte helenístico*, Madrid, 1989, pp. 299-333.

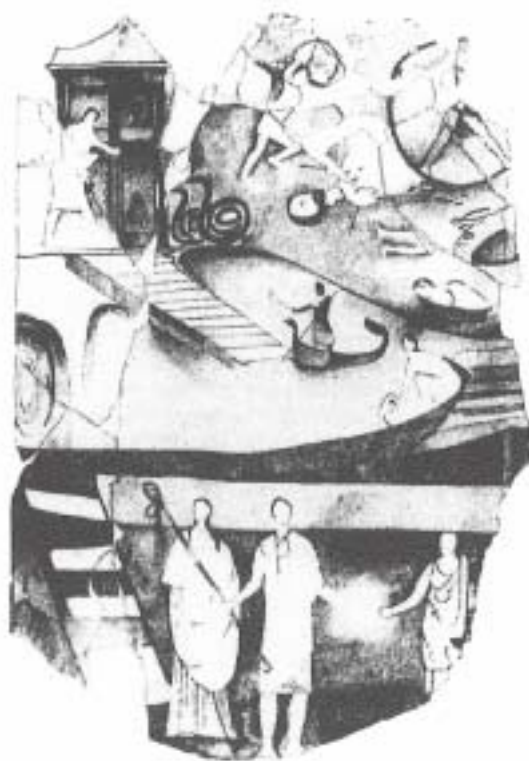


Foto 9. Pintura hallada en Alejandría con la imagen del Hades.

blema no está ahí. Aplicando al paisaje la misma idea que enuncia J. M. Croisille al hablar de la "naturaleza muerta"²³, lo que interesa no es el crecimiento relativo de las notas paisajísticas y ambientales en el seno de la megalografía, sino el hecho de que surja un paisaje representado por sí mismo, capaz de convertirse en el protagonista de la composición pictórica y de someter los demás elementos a su sensibilidad particular.

Desde este punto de vista, el verdadero punto de arranque del paisajismo griego no se halla en un posible desequilibrio a favor del ambiente en las megalografías y escenas de género helenísticas, sino en manifestaciones pictóricas muy anteriores: nos referimos a ese "género" excéntrico y secundario en sus comienzos, vinculado a su función utilitaria concreta, que es el panel para decorados teatrales.

En efecto, desde que estos decorados comenzaron a adquirir un aspecto naturalista a mediados del siglo V a.C., puede decirse que la pintura ambiental se crea una vía propia. Los paneles podrían representar arquitecturas (para la tragedia y la comedia) y paisajes naturales (para el drama satírico, sobre todo), marcando así un cierto paralelismo, que nunca desaparecerá, entre la captación de edificios y la de rocas o mares; pero siempre carecerán, en su composición, de figuras. En ese sentido, se los podría considerar incluso los únicos "paisajes puros" de la pintura griega.

Sin embargo, estos paneles decorativos presentan dos problemas teóricos para su catalogación como simples paisajes, e incluso llevan a rechazarla durante el clasicis-

mo: en primer lugar, no son obras independientes de las figuras por completo, puesto que funcionan como simples fondos para una representación; y en segundo lugar, cabría preguntarse si alguna vez fueron concebidos como "gran pintura". Ciertamente Agatarco, en el siglo V a.C., se ganó fama realizando este tipo de obras, pues así inventó la perspectiva de edificios, ¿pero podemos concebir que sus paneles fuesen adquiridos y coleccionados como si de megalografías se tratase? Sólo hay un momento en el que, al parecer, el aprecio de estas obras provocó su exposición pública y su acceso al coleccionismo privado: se trata del siglo I a.C., cuando, como vimos en el texto de Plinio, se exponían enormes decorados en Roma. Era la época en que, además, estos paneles servían de inspiración para los decoradores del II estilo pompeyano, quienes los copiaban yuxtaponiéndolos sobre los muros²⁴.

Pero, aunque excluyamos los paneles teatrales de la "gran pintura" clásica y de los siglos III y II a.C., lo que no podemos es olvidar su influjo en las artes de esas épocas. Hoy conocemos al menos un bajorrelieve de Tlos, fechable en la primera mitad del siglo IV a.C., que podemos calificar de verdadero paisaje con pequeñas figuras, semejante en todo a los que se multiplicaron durante el Helenismo: representa el asalto a una ciudad, y los guerreros casi desaparecen en la grandiosidad de las rocas coronadas por un recinto amurallado²⁵.

Cuando se inicie el período helenístico, nos hallaremos, por tanto, con dos tendencias bien marcadas: la que ve el paisaje al servicio de las figuras, o, todo lo más, en equilibrio con ellas, y la que concibe los personajes como un pequeño complemento —que puede servir de justificación teórica en una época en que el "tema" sigue siendo considerado necesario—, pero con claro predominio del paisaje.

Llegados a este punto, resulta muy ilustrativo recordar el testimonio indirecto que, a mediados del siglo III a.C., nos suministran las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Hace ya unos años, escribimos un artículo²⁶ en el que demostrábamos la peculiar sensibilidad artística de este poema, y hasta qué punto pueden tomarse algunas de sus descripciones como reflejos de la pintura de su época. Entonces señalábamos también los distintos subgéneros paisajísticos que pueden detectarse a través de sus versos, y aquí podemos repetir las mismas ideas, adaptadas al planteamiento presente.

Así, cuando Apolonio nos relata la partida de la nave Argo, mostrándonos a la vez la costa, a cuya ribera bajan dos centauros, los montes con las Ninfas en sus cumbres, el cielo donde se hallan los dioses y el mar que surca la nave con los intrépidos expedicionarios (I, 542 ss.), parece, por los detalles descriptivos, que concibe los personajes en un tamaño suficiente como para poder ver ciertos

²³ Aparte de algunas documentaciones arqueológicas, como la repetida —y discutida— decoración de la Villa de Fannio Sinistor en Boscoreale (hoy conservada en Nueva York), se cita comúnmente a este respecto un texto de Vitruvio: "En los lugares abiertos y espaciosos, tales como las exedras, por razón de la amplitud de sus paredes, quisieron representar frentes de escenas de tipo trágico, cómico o satírico" (VII, 5).

²⁴ J. Borchardt, "Zum Darstellung von Objekten in der Entfernung. Beobachtungen zu den Anfängen der griechischen Landschaftsmalerei", en *Tainia. R.Hampe zum 70. Geburtstag*, Berlin, 1980, pp. 257-267, I m.57.

²⁵ M. A. Elvira, "Apolonio de Rodas y la pintura del Primer Helenismo", *AEspa*, 50-51, 1977-78, pp. 33-46.

²³ J. M. Croisille, *op.cit.*, en nota 7, p. 5.

HACIA EL PAISAJE IMPERIAL

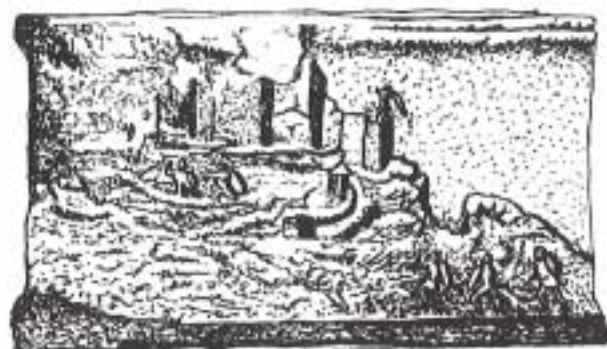


Foto 10. Relieve de Tlos, con la representación del ataque a una ciudad.

detalles de sus cuerpos. Por tanto, nos hallaríamos ante un caso probable de equilibrio entre figuras y naturaleza, y, para imaginarnos su aspecto, podríamos acudir al mosaico con el *Rapto de Europa* de Palestrina, basado acaso en un original pergaménico del siglo II a.C.

En cuanto a los paisajes grandiosos con pequeñas figuras, las descripciones de Apolonio permiten dividirlos en dos modalidades. Una de ellas sería la "cartográfica" a la que ya nos hemos aproximado, y que podríamos evocar a través de este pasaje entre otros: "Desde allí, a fuerza de remos, marcharon presurosos a través de las profundidades del Mar Negro, y tenían por un lado la tierra de los tracios y por el otro, en frente, la parte superior de Imbros. A poco de sumergirse el sol llegaron a los salientes del Quersoneso..." (I, 922 ss.; trad. de C. García Gual). Casi podríamos decir que Apolonio va siguiendo una verdadera carta marítima, o que se deja llevar por mapas animados, o por ilustraciones como la del Mosaico Nilótico de Palestrina. Puede incluso tener ante sus ojos algún paisaje épico con caracteres "cartográficos", como los que aparecen en algunas de las escenas de la *Odissea* del Esquilino: por ejemplo, la que representa a los Lestrigones atacando las naves de Ulises.

Pero aún más interesante es otro tipo de paisaje que nos presenta Apolonio, y al que podríamos dar, por su carácter fantástico y terrible, el apelativo de "paisaje romántico". Para captar su aspecto, basta recordar las otras imágenes de la *Odissea* del Esquilino y leer, a la vez, los siguientes versos de las *Argonáuticas*: "La montaña se levanta en escarpados picos, mirando al mar de Bitinia. A sus pies están fijadas unas rocas peladas que bate el mar, y en torno a ellas se despliegan y retumban con estruendo las olas. En cambio, por arriba, sobre lo más alto del promontorio, crecen unos plátanos de anchas copas. Tras el monte, hacia el interior, dirigidos hacia tierra firme, se encuentran en las faldas unos setos cóncavos, y allí se halla la caverna del Hades, cubierta de bosques y rocas, de donde brota un soplo helado..." (II, 727 ss.). En estas visiones de escollos y abismos vemos, sin duda, el precedente de esas imágenes asombrosas con los mitos de Andrómeda y Polifemo que, procedentes de la Villa de Agrippa Póstumo en Boscotrecase (h. 10 a.C.), se restauraron hace unos años en el Metropolitan Museum de Nueva York²⁷.

²⁷ Véanse en P. H. v. Blanckenhagen et alii, *The Augustan Villa at Boscotrecase*, Maguncia, 1990.

Sólo existe un tipo de paisaje que, aunque nacido en el Helenismo, no es conocido por Apolonio: nos referimos al llamado "paisaje idílico-sacro", que representa agradables ambientes campestres con pastores, pequeñas aldeas y santuarios rústicos, todo ello en visión panorámica²⁸. Pero tal desconocimiento es lógico, porque parece difícil pensar que este tipo de paisaje existiese en el siglo III a.C., aunque se haya aducido como precedente una cacería figurada en una copa del ágora de Atenas (h. 300-275 a.C.). En realidad, el "paisaje idílico-sacro" sólo se documenta desde mediados del siglo I a.C., decorando varios muros del II estilo pompeyano²⁹.

Tan tardía aparición del género nos exime, creemos, de su tratamiento pormenorizado en estas líneas. Nos hallamos, desde luego, ante una concepción artística irrepetible, perfectamente conectada con la sensibilidad de la época de César y de Augusto, y que sólo se entiende bien a la luz de los poemas de Virgilio y de otros literatos de su generación. Tan sólo insistiremos en el hecho de que no nació de la nada, sino que combinó las aportaciones de muchos géneros helenísticos: el "cuadro de catálogo", en su especialidad etnológica y egipcia, le aportó su predominante carácter nilótico, con casitas diversas, espacios planos y aspecto lacustre; la escena de vida cotidiana, e incluso la caricatura, conformaron las figurillas de sus pobladores; el ambiente vaporoso le vino del paisaje romántico, y a ello se añadirían también detalles de pintura animalística, bodegones y cuadros de ofrendas, etc. En una palabra, podemos concluir viendo en este naciente "paisaje idílico-sacro" una síntesis del variado mosaico de los géneros helenísticos, cuyo "cuadro de catálogo" hemos querido trazar al modo de Aristóteles.

SUMMARY

Different and new pictorial genres coexisted in the painting world during the Hellenic period which runs from the end of the IVc. B.C. until the time of Augustus Emperor.

These were defined as: genre painting, landscape or still life painting compared with the classicism, mythological or historical painting and heroic portraits.

²⁸ Sobre este tipo de paisaje, su origen, su desarrollo y su significado, pueden verse, entre otros, los siguientes estudios recientes: R. Ling, "Studies and the Beginnings of Roman Landscape Painting", *JRS*, 67, 1977, pp. 1-16; S. R. Silverberg, *A Corpus of the Sacred-Idyllic Landscape Paintings in Roman Art* (Tesis, Univ. of California, Los Angeles, 1980), Ann Arbor, 1982; S. Silverberg Pierce, "Politics and Private Imagery: The Sacred-Idyllic Landscapes in Augustan Art", *ArtHistory*, 1980, pp. 241-251; P. Grimal, "Art décoratif et poésie au siècle d'Auguste", en *L'art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du Principat* (Rome, 1979), Roma, 1981, pp. 321-336; E. W. Leach, *The Rhetoric of Space. Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton, 1988.

²⁹ Parece ser una alusión al nacimiento de este género el siguiente pasaje de Vitruvio, referente a las decoraciones del II estilo pompeyano: "... y en los corredores destinados a paseo, debido a su extensión, para ornamentarlos, reproducían paisajes inspirándose en las condiciones naturales de los lugares; y así pintaban puertos, promontorios, playas, ríos, fuentes, estrechos, templos, bosques, montes, baños, pastores..." (VII, 5).