



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

**LA ESTRUCTURA SINTÁCTICO-FORMAL EN LA PINTURA
GRECORROMANA**

**ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE EL FRISO DE LOS MISTERIOS Y
LOS PAISAJES DE LA ODISEA**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN ARTES
VISUALES CON ORIENTACIÓN EN PINTURA**

PRESENTA EL ALUMNO

LUIS ALONSO ORTIZ NÚÑEZ

DIRECTOR DE TESIS:

MTRO. FAUSTO RENATO ESQUIVEL ROMERO

MÉXICO D.F., SEPTIEMBRE DE 2009

UNAM
POSGRADO 
Artes Visuales



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Esta tesis está dedicada a mi Mamá por su cariño.

A mi Familia por su comprensión.

A mis Profesores por todo su apoyo.

Agradezco y pido su comprensión, a los dueños de los derechos de autor de las imágenes utilizadas en este trabajo. Esta obra, sólo tiene fines académicos.

Índice

Introducción.....	I
1. El carácter helenístico.	
1.1 Una nueva forma de interpretar el mundo.....	5
1.2 El arte como vehículo de interpretación.....	9
1.3 La pintura en el nuevo contexto.....	13
2. El concepto de espacio y su estructuración en el periodo helenístico.	
2.1 Antecedentes: Cerámica y relieves prehelenísticos y helenísticos.....	18
2.2 Planeación espacial en la escultura helenística.....	30
2.3 Planeación espacial en la arquitectura helenística.....	38
3. La estructuración espacial del Friso de los Misterios y los Paisajes de la Odisea.	
3.1 Friso de los misterios.....	42
3.2 Paisajes de la Odisea.....	66
Conclusiones.....	88
Glosario.....	91
Bibliografía.....	94

INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación, tiene como objetivo principal el estudio de dos de las pinturas más emblemáticas de la época helenística (350-50 a C.): El *Friso de los Misterios* (50 a C.) y los *Paisajes de la Odisea* (20 a C.).

Su abordaje, discurre primordialmente en el análisis de las singulares características espaciales que en cada obra se representan, así como del manejo simbólico del espacio en cada de ellas.

De esta forma, el trabajo busca explicar la manera como el discurso pictórico incorporó la nueva sensibilidad artística y estética predominante en el gusto helenístico.

Los cambios profundos que habían traído consigo las conquistas de Alejandro Magno (356-323 a C.) habían cimbrado las bases sobre las que se estructuraba el mundo clásico. Después de su prematura muerte, dejó tras de sí un mundo más vasto y sorprendente, pero que también se había tornado más inseguro debido a las disputas por la división de su imperio entre sus ex generales y compañeros.

Como consecuencia del contexto político y social inestable, y al mismo tiempo excitante que se presentaba en el “nuevo mundo”, la existencia del ser humano también se vio modificada.

El hombre helenístico sentía que el mundo ya no era un lugar seguro; pero esto mismo le creaba una fascinación respecto a todo lo nuevo que éste le presentaba. El individuo de la época, se volvió una persona ávida de estímulos novedosos y sorprendentes, lo que paulatinamente dio pie al surgimiento de una nueva sensibilidad existencial que tuvo importantes repercusiones en el ámbito artístico.

Las características del contexto político, social y religioso que dieron lugar al surgimiento de la sensibilidad helenística, son abordadas en el primer capítulo: El carácter helenístico. Así

mismo, también son estudiadas las formas y medios como se vio reflejado esto último en el terreno del arte y de la cultura en general.

El arte, lejos de ser un simple medio de contemplación, se convirtió en un medio de interpretación a través del cual el hombre buscó asir las nuevas realidades que tenía ante sí. El arte fue una herramienta para la comprensión del inmenso mundo que ahora tenía enfrente.

La obra de arte se volvió más diversa, creció su mercado, se diversificaron sus estilos y temáticas, e incluso, se puede hablar de la creación de un circuito artístico semejante al moderno donde se podían ver museos, subastas y marchantes de arte, todo esto bajo un mayor reconocimiento hacia el artista.

Pero para que la obra de arte entrara verdaderamente en el gusto de la gente y fuera apreciada, debía cumplir primordialmente con una característica: debía poseer un carácter sorprendente tanto en forma como en contenido. La obra de arte helenística, privilegió el *pathos* (emoción) frente al *ethos* (carácter) prevaleciente durante el periodo clásico.

Las disciplinas mayores del arte, arquitectura, escultura y pintura (aunque también fue el caso en los demás campos del arte), se dieron a la tarea de crear obras que tenían como premisa fundamental el impacto emocional en el espectador. Se crearon obras planificadas con base en composiciones complejas y elaboradas que, por otra parte, buscaban un observador más activo. En la mayoría de los casos, se pretendió involucrarlo física y psicológicamente en la misma composición a través de planteamientos escenográficos y efectos teatrales.

Los escultores, se dieron a la tarea de crear obras más dinámicas en las que volvieron significativa el espacio circundante en derredor a sus trabajos. Desarrollaron un gusto por los conjuntos escultóricos interconectados simbólicamente entre ellos y el espectador, el cual se veía obligado a recorrerlos hasta el

punto de verse integrado, en muchas ocasiones, con la misma obra, tal fue el caso de conjuntos escultóricos como el de Sperlonga o el de los monumentos atálidas como se verá más adelante.

Los arquitectos, también construyeron edificaciones que conformaron verdaderos planteamientos escénicos que solían culminar en un clímax visual que podía ser natural o artificial. A veces, ciudades enteras fueron planificadas para constituirse en un conjunto de escenarios y espacios impresionantes creados para cautivar, como una gran obra teatral, tanto a sus habitantes como a sus visitantes. Este fue el caso de Pérgamo, ciudad poderosa y emblemática de la época, en la que se ejecutaron los planteamientos artísticos más revolucionarios y que también se constituyó en mecenas de innumerables artistas.

No obstante, la creación de trabajos con composiciones complejas, dinámicas e imbuidas de patetismo fueron realizadas a un nivel más personal e íntimo. Así sucedió con los relieves particulares, las pequeñas esculturas y la cerámica. Las características compositivas de estas últimas, así como de la arquitectura y la escultura monumental son revisadas en el segundo capítulo: El concepto de espacio y su estructuración en el periodo helenístico.

Por otra parte, la pintura, no se mantuvo al margen de los planteamientos compositivos exigidos por la sensibilidad estética helenística. También ésta desarrolló composiciones con planteamientos dinámicos que exigían lecturas sumamente originales.

Este es el caso del par de pinturas que conforman el tema principal del siguiente trabajo: el *Friso de los Misterios* y los *Paisajes de la Odisea*. Ambas obras, poseían y poseen como característica más notoria un manejo del espacio con la intención de crear un impacto emocional en el espectador. Debido a esto, el manejo del espacio, tanto el que se representa en las pinturas

como el espacio en el que se ubica (o ubicaba, los *Paisajes de Odisea* han perdido su ubicación original), tenían un manejo teatral semejante al empleado por la escultura y la arquitectura.

En pintura también se buscó que el espacio adyacente a la obra se volviera significativa para el contenido de la misma. Este fue el caso del emplazamiento del *Friso de los Misterios* que imita simbólicamente, los espacios rituales de las ceremonias que describe en su narración.

El arte pictórico tuvo igualmente, como uno de sus objetivos primordiales, la construcción de escenarios que impactaran los sentidos del observador. Esto es visible en la mayoría de las residencias de Pompeya en las que se recrean sobre sus muros atmósferas pomposas, arquitectónicas y naturales.

La manera como se desarrolló este nuevo discurso espacial en las composiciones pictóricas helenísticas es abordado en el tercer capítulo: La estructuración espacial del Friso de los Misterios y los Paisajes de la Odisea.

Por último, es preciso advertir que a lo largo de este trabajo, se utilizan términos, nombres y conceptos en latín y griego, que aparecen clarificados en el glosario al final del mismo.

Así mismo, también es necesario advertir al lector sobre la falta de algunas imágenes a color de las pinturas abordadas en el presente estudio. Dichos fragmentos, se incluyen en blanco y negro con los inconvenientes de carácter cualitativo que esto representa. Por ello, se pide una sincera disculpa, y se solicita la comprensión sobre este inconveniente.

Capítulo I. El carácter helenístico

1.1 Una nueva forma de interpretar el mundo

El temperamento helenístico, y la consecuente forma de concebir el arte, fue producto, en buena medida, del cambio radical originado por la aventura alejandrina. La idea que tenía el hombre de sí mismo y del mundo se vio sustancialmente modificada en todos los terrenos: político, social, religioso y cultural.

En el ámbito político, el cambio de mayor trascendencia consistió en el declive de la polis como eje organizador de la vida humana. La polis fue, durante la etapa clásica, la estructura fundamental a través de la cual cobraba sentido cualquier actividad del hombre: religión, economía, vida social, etc.

La muerte prematura de Alejandro Magno (356-323 a. C.), dejó tras de sí numerosas ciudades que llegaron a convertirse en las más grandes de su época; estas formaban parte de los diversos reinos que se constituyeron tras la división del vasto imperio del conquistador macedonio entre los diádocos.

Las recién creadas polis tenían un carácter sumamente heterogéneo, pues eran habitadas por individuos de todos los lugares de las conquistas griegas; Alejandro, por otra parte, había llevado miles de griegos (científicos, artistas, literatos, etc.) con la intención de fincar en estas nuevas polis la cultura griega como modelo de desarrollo.

La mayoría de ellas, crecieron con el modelo griego imitando sus principales instituciones, sin embargo, nunca se consiguió recrearlo fielmente. Fueron más bien lugares muy cosmopolitas integradas por individuos de diversas razas, lenguas, religiones y costumbres en las que nunca se desarrolló el sentimiento de colectividad imprescindible para el funcionamiento de la polis clásica. El modelo de ciudad-estado, no se reprodujo porque el sistema político imperante fue el monárquico.

Aunado a este carácter cosmopolita y heterogéneo, se debe tomar en cuenta que tanto las nuevas ciudades, como las tradicionales griegas, se volvieron lugares políticamente inestables debido a las constantes batallas entre los otrora generales de Alejandro. Eran polis grandes, habitadas por personas con muy pocas cosas en común llenas de incertidumbre en todos los aspectos.

Tal contexto, sólo pudo provocar un fenómeno que cimentaría uno de los rasgos principales del helenismo: el individualismo. La vida de los ciudadanos de estas nuevas ciudades, estaría regida por la subsistencia personal esencialmente.

Esto tuvo consecuencias muy claras en el plano religioso; la religión y los dioses oficiales continuaron existiendo, pero en detrimento de las religiones, dioses y cultos de misterio. En especial, cultos como los de Isis o los dionisiacos, por ejemplo, se volvieron muy populares debido a que desarrollaban una relación muy intensa y a nivel personal con sus fieles. Este fue su éxito, pues mientras los cultos estatales estaban ligados a la ciudad -- en la que el ciudadano helenístico no se sentía seguro--, las religiones de misterio se vinculaban con el individuo de manera cálida, pues la mayoría de estas ofrecían la promesa de una mejor vida y el consuelo inmediato.

De hecho, el hombre helenístico se convirtió en un ser sumamente supersticioso y esotérico; las condiciones político-sociales lo llevaron a divinizar lo que en la época clásica había sido únicamente un concepto: la fortuna. Personificada como Thyke (figura 1), pronto se convirtió en una divinidad sumamente adorada pero igualmente temida.



Fig. 1

El contexto social, transformó al individuo helénico en una persona muy insegura, en parte porque su concepción del mundo se había derrumbado, y, por otra parte, extremadamente sensible a todos los estímulos que ese nuevo espacio civilizado le provocaba. Simplemente el mundo, ahora, era más vasto y complejo. Nuevos lugares, gente, religiones, costumbres, etc.

Los pensadores de la época, fueron conscientes tanto de la incertidumbre que provocaba en el hombre las nuevas condiciones, como de la fascinación que al mismo tiempo le producía.

Las corrientes filosóficas-helenísticas, estuvieron primordialmente enfocadas a resolver en la vida del hombre la angustia y la fascinación que le provocaba el nuevo contexto existencial. La filosofía helenística, ya no tenía como principal objetivo encontrar las grandes verdades universales que habían buscado pensadores como Sócrates, Platón y Aristóteles, que por otra parte, seguían siendo las bases de las que partían las nuevas corrientes de pensamiento; sin embargo, estas se preocuparon más por resolver los problemas más inmediatos del ser humano.

Los cínicos creyeron encontrar, a través de una vida de austeridad y autodisciplina, una autosuficiencia que permitiera al hombre liberarse de los intereses colectivos; denominaron autarquía (*autarkeia*) a su sistema. Se trataba de abandonar las relaciones y vínculos sociales mediante una vida de vagabundeo, como los soldados

mercenarios que viajaban de un lado a otro, sin ningún arraigo especial.

Los epicúreos, por su parte, profesaron una “filosofía de la conducta” enfocada a resolver los problemas de la vida diaria. Su objetivo primordial era la obtención de la felicidad personal, la cual se lograba a través del cultivo del placer (*hedone*). Para los epicúreos, éste consistía en la ausencia de dolor, el cual, a su vez, era provocado por deseos insatisfechos.

Se debía, pues, evitar la búsqueda de los placeres a los que no se les podría encontrar saciedad, como el poder político o la acumulación de riqueza. Asimismo, debían buscarse placeres fáciles de complacer, aquéllos naturales, que no trajeran consigo dolor alguno, como el cultivo de una amistad o el procurarse un hogar tranquilo. A través de una vida así podría accederse a la imperturbabilidad (*ataraxía*), una especie de estado existencial que mantenía al sujeto lo más alejado posible de la incertidumbre de la vida.

No obstante la filosofía helenística buscó el modo más razonable de enfrentar los nuevos problemas y condiciones de la existencia humana en un plano más personal; lo cierto es que con el individualismo prevaeciente se había creado una predisposición del hombre por enfrentar la existencia misma bajo una actitud protagónica y con un gusto por lo sorprendente.

J. J. Pollitt ha denominado esta característica del hombre helenístico como “mentalidad teatral”. El autor menciona que se trataba de una actitud que, en un plano intelectual superior, asumía la existencia personal como la de un actor representando su papel en el escenario de la vida misma; por otra parte, en un nivel más ordinario, la “mentalidad teatral”, se manifestó a través de una postura ante la vida como un espectador activo:

Vivir la vida distanciadamente como un actor en el sentido en que lo entienden Bión y Teles requería un autodomínio intelectual y una profundidad de convicción filosófica que excedían las capacidades de una persona normal. A un nivel más popular, la mentalidad teatral del periodo helenístico se expresaba no tanto mediante la actitud del actor como mediante

la postura del espectador, con su expectativa de verse deslumbrado por una buena función.¹

De este modo, el sujeto helenístico llegó a convertirse en una persona bastante proclive a los estímulos externos de su existencia; lo extraordinario y novedoso llegaron a ser atributos indispensables en la relación entre el mundo exterior y él.

Semejante cambio, trajo consigo una nueva relación en el arte; éste debió modificar la relación obra-espectador a las nuevas circunstancias.

1.2 El arte como vehículo de interpretación.

El nuevo contexto político social surgido tras la muerte de Alejandro Magno y la división de su imperio entre los diversos reinos de sus ex generales, propiciaron la creación de un verdadero mercado de arte como nunca se había visto.

La demanda de trabajo artístico creció debido a que dichos reinos se encontraban en construcción, crecimiento y competencia. Junto a los nuevos monarcas y la clase aristócrata, las nuevas ciudades en consolidación se fueron poblando por sectores sociales que ahora podían tener acceso al arte e incrementaron aún más su demanda.

Estas condiciones extraordinarias de mercado, propiciaron incluso una “industria de la copia”² de las obras más famosas y emblemáticas del arte clásico; así mismo, indirectamente propició también, el surgimiento de géneros denominados como “barroco helenístico”, el “rococó helenístico” y el estilo arcaizante los cuales derivaban de la reflexión sobre el arte del pasado (figura 2).

¹ Vid. Pollit, J. J., *El arte helenístico*, Madrid, Ed. Nerea, 1989, p. 26.

² Así la denomina Pollitt, y se refiere a esta nueva vertiente de la producción artística que se dedicó a producir masivamente, las obras más importantes y emblemáticas del arte clásico y que eran demandadas por las principales urbes helenísticas así como por un gran número de gente poderosa. La demanda fue tal, que se inventaron sistemas y métodos maquinizados para cubrir los pedidos como es el caso de la máquina de sacar puntos para la reproducción de obras escultóricas.



Fig. 2

Por otra parte, las características cosmopolitas e individualistas de los habitantes de las nuevas polis, propiciaron una producción artística donde se relajaron mucho los planteamientos idealistas del arte clásico. El arte comenzó a asimilar y a moldearse hacia el gusto heterogéneo de la diversidad de clientes que venía incrementándose; en el mismo sentido, las temáticas, géneros y estilos también se vieron incrementados.

Los nuevos planteamientos plásticos, comenzaron a fluir en la vertiente realista y naturalista del arte; esta ya había comenzado a practicarse hacia finales del periodo clásico, sin embargo, sólo logró su consolidación durante la fase helenística. Las novedades del nuevo mundo propiciaron en el artista la curiosidad por la descripción meticulosa de este. Pintores y escultores, se dieron a la tarea de describir la realidad anteponiéndola muchas veces al idealismo:

El debilitamiento del idealismo lleva naturalmente al interés por la variedad de la experiencia más que por la esencia de ella. Y el interés por la variedad de la experiencia enfoca la atención en la mutabilidad de la realidad y también en aquellos rasgos que hacen a los individuos distintos en vez de semejantes. Cambio e individualidad se hacen más atractivos que la perfección, y el resultado de ello es el realismo.³

³ Vid. *Ibidem*, p. 230.

El realismo fue practicado en las representaciones de los seres inferiores o débiles socialmente: esclavos, ancianos (figura 3), mujeres, niños, animales, etc.



Fig. 3

No obstante, la representación realista se practicó sobre estos grupos vulnerables debido principalmente a los prejuicios ideológicos de la mentalidad de la época; la representación del hombre libre, en cambio, siempre mantuvo rasgos idealistas; por otra parte, la crudeza del realismo puede que contuviera algún rasgo de empatía con los modelos representados como sugiere Pollitt:

Los monumentos atálicas encarnan también algunos rasgos del individualismo y el sentido cosmopolita de la época helenística. El hecho de que la fisonomía de los gálatas, su vestimenta y sus armas estén representados con cuidado meticuloso implica una curiosidad respecto a cómo eran los galos realmente. Esas esculturas parece que expresaron también, al menos en los grupos grandes de Pérgamo, cierta simpatía humana elemental por los gálatas como pueblo. Hay emoción y hasta algún sentimiento de solidaridad en la forma en que están representados el suicidio del galo de las Termas y su esposa, o la muerte del galo Capitolino. En lugar de desprecio o desdén encontramos afán de comprender e intuición.⁴

⁴ Vid. *Ibidem.*, pp. 167-168.

La observación de la realidad exterior, trajo consigo la exploración de la “realidad” interior. Al mismo tiempo que los artistas se preocuparon por representar fielmente a sus modelos, también se dieron a la tarea de captar los diversos estados de ánimo y emociones que podía atravesar el ser humano. Aún quedan dudas sobre si ciertas obras realizadas conforme a un realismo muy crudo, tienen más una intención de denuncia social que una simple caricaturización y ridiculización de modelos y tipos sociales. De cualquier forma, la exploración sobre los diversos sentimientos humanos, aspectos psicológicos y situaciones de la existencia cotidiana no había tenido precedente.

El género del retrato, llegó a conjugar un realismo descriptivo exacerbado junto a la representación de los atributos de carácter del personaje, como las obras hechas para un gran número de potentados helenísticos.

El arte helenístico de este modo, se convirtió en una herramienta para la asimilación de las nuevas condiciones de la existencia humana, incluso las más ordinarias. Como nunca antes se había visto, los artistas recrearon las escenas cotidianas menos importantes o trascendentales que anteriormente no tenían cabida en el arte y que además comenzaban a minar el antropocentrismo prevaleciente.

Se continuó representando el mito, con un carácter menos solemne cada vez, pero junto a este se pintaron y esculpieron escenas de la vida real, y se describieron modelos y situaciones triviales como flores, frutas, insectos, o la representación del piso con los desperdicios dejados tras un banquete.

1.3 La pintura en el nuevo contexto.

La pintura, como una de las principales manifestaciones artísticas, fue una de las primeras en recibir la influencia del naturalismo⁵ que había venido imponiéndose conforme al temperamento helenístico.

Ya hacia el final del periodo clásico, se venía desarrollando una vertiente realista pero siempre había sido frenada por el idealismo que todavía imperaba especialmente en las temáticas de carácter grave como el mito.

Fue hasta el arribo del helenismo cuando el naturalismo realista pudo desarrollarse plenamente impulsado por los nuevos géneros y temáticas que surgían o se consolidaban en el mercado del arte. Bodegones, naturalezas muertas, paisajes, pintura de costumbre, junto a una nueva actitud hacia las temáticas clásicas como el mito, fueron los temas en los que el pintor helenístico recreó los nuevos valores de la época (figura 4).



Fig. 4

En el mismo sentido, la pintura helenística también incorporó el espíritu grandilocuente y dinámico que conformaba al hombre de ese entonces. Para ello, creó composiciones más

⁵ Como nota, advertimos al lector que se tomarán los terminos naturalismo y realismo en la acepción que tienen como imitación fiel del modelo representado. No obstante, se entiende que ambos términos pueden sugerir aspectos que rebasan este sentido aludiendo a sus connotaciones sociales y culturales, las cuales también se utilizarán en el trabajo, y que se precisará cuando se siga este último significado.

complejas y elaboradas con lecturas muy originales. De este modo, fue así que surgió en el helenismo un novedoso sistema de narración denominado “narración continua” que consiste en la narración de una historia compuesta por diferentes momentos temporales descritos sobre el mismo espacio físico/plástico. Pollitt, quien es el que la ha denominado así, menciona:

Se puede decir que no tiene precedentes en el arte griego la práctica surgida en el periodo helenístico de diseccionar incluso episodios concretos y limitados de una historia en etapas sucesivas y repetir sus personajes varias veces en un espacio figurativo continuo, para crear de esa forma una especie de instantáneas, por así decirlo, cada una de las cuales tiene su propia unidad de tiempo y espacio, pero que han de ser consideradas en conjunto para que su significado se entienda completamente.⁶

Al parecer, la pintura clásica había intentado lograr una descripción narrativa similar, sin embargo, nunca pudo conseguir una coherencia estructural semejante. Con este tipo de composiciones, los pintores realizaron obras que tenían como principal objetivo la interacción con el espectador. Ya fuera que se realizaran en pequeños formatos como vasijas, o en grandes superficies como en las habitaciones de una casa, los trabajos poseían lecturas sorprendentes e innovadoras, acorde al gusto helenístico.

Conforme a la búsqueda de una representación naturalista, los pintores se dieron a la tarea de perfeccionar el sistema perspectivo que había surgido en el periodo clásico. Nunca se consiguió la sistematización del recurso como lo habría de lograr el Renacimiento, sin embargo, la sensación de espacio en la representación sí pudo ser alcanzada auxiliada también por el perfeccionamiento que se había conseguido en la representación del escorzo que incrementó la sensación de observar la pintura como una ventana. De hecho, muchas pinturas de paisajes arquitectónicos en las residencias pompeyanas, fueron planeadas

⁶Vid. Pollitt, *Ibidem.*, pp. 320-321.

para simular ventanas a través de las cuales se pueden ver edificios en perspectiva (figura 5).



Fig. 5

Con el mismo sentido de incrementar la sensación de realidad en la representación, discurrió el manejo cromático por parte de los pintores. Estos abandonaron el rígido esquema simbólico del color empleado durante la etapa clásica, por una gama cromática más amplia que buscaba representar la realidad con todos sus tonos y matices. De esta forma, los estudios de la *skiagraphia* (pintura de sombras y luces) se llevaron a niveles de pintura tonal en la que los objetos lograban su volumen mediante el modelado cromático alcanzándose así la sensación tridimensional.

Las indagaciones en este campo fueron tales, que incluso se desarrollaron estilos como el “impresionista” o el “*compendaria*” (pinturas abreviadas). Al primero se le denominó así, porque por

su factura parecen haber sido realizadas de una primera impresión, sin un dibujo previo aparente. Se trató de un estilo en el que prevaleció el manejo de la mancha sobre el carácter lineal y dibujístico que había prevalecido en la actividad pictórica (figura 6).



Fig. 6

Con un sentido aún más libre, fue elaborado el estilo *compendaria*; el tratamiento del modelado a través de la mancha fue llevado al límite. Se trató de obras que formalmente estaban trabajadas de manera sumamente espontánea, casi como un esbozo o apunte (figura 7).



Fig. 7

Tal exploración fue realizada sobre el vasto repertorio de las nuevas temáticas y géneros. El retrato, que desde siempre había sido uno de los preferidos, se modificó como en el caso de la escultura; un retrato pictórico no sólo debía dejar un testimonio de quien se era (político, comerciante, noble, etc.), también debía registrar con lujo de detalle cómo se era, debía describir las características físicas del personaje retratado.

La misma exigencia de detalle, cubrió la demanda de géneros, ahora muy socorridos, como las naturalezas muertas o los bodegones; así mismo, los pintores tuvieron que cubrir la demanda de trabajos de descripción de oficios anteriormente relegados a la cerámica.

Por otra parte, la pintura también se vio envuelta en la “industria de la copia” por lo que un sinnúmero de pintores encontraron trabajo como copistas de las obras más célebres del mundo clásico, generalmente de temática mítica.

El contexto de la pintura, cubre tanto las nuevas ambiciones que se tenían respecto al arte, así como las principales estrategias que se habían creado para la consecución de los nuevos paradigmas de este. La pintura fue una de las disciplinas artísticas donde se pudo plasmar el espíritu de los nuevos tiempos:

La pintura sale del espacio y de la convención de la ciudad, tanto si escapa hacia visiones míticas y alegóricas, como si se adecua a la tendencia general de la expansión de la economía. Pero es de esta última vertiente de donde se obtendrá un mayor desarrollo que abarca el descubrimiento de una nueva medida del mundo, entrevista en las relaciones con el oriente o en los proyectos de grandes formaciones estatales, y finalmente recorrida por Alejandro. Es sobre todo esta inclinación profana la que permite al pintor una libertad de elección de recursos y de visión teórica del arte, absolutamente desconocida para el mundo clásico, y llena de tantas posibilidades que ni la crítica ni la producción artística de los siglos siguientes las realizaron cabalmente hasta el renacimiento y hasta nuestros días.⁷

⁷ Vid. Paolo, Moreno, *Pintura griega (de Polignoto a Apeles)*, Madrid, Ed. Mondadori, 1988, p. 97.

Capítulo II. El concepto de espacio y su estructuración en el periodo helenístico

2.1. Antecedentes: cerámica y relieves prehelenísticos y helenísticos.

El relieve, al igual que la cerámica, es un referente muy útil para completar la visión de lo que fue la pintura helenística, especialmente en relación con las composiciones pictóricas más elaboradas de corte narrativo, de las que no han sobrevivido muchos ejemplos.

La revisión es más valiosa si se toma en cuenta que la colaboración entre pintores y escultores era muy estrecha en esas épocas, no sólo porque las esculturas eran pintadas, sino porque, como en el caso de los relieves, muchas composiciones utilizaban recursos pictóricos para resolver problemas formales⁸, y también porque ambas disciplinas se combinaron en obras donde se complementaban, como en el relieve del *Tesoro de los Sifnios* en Delfos,



fig. 8

(figura 8) obra en la que pintura y escultura se fusionaron:

⁸ Como afirma Robertson respecto a la obra del templo de Zeus en Olimpia: *El realismo presente en las maduras cabezas nos parece estrictamente propio del gusto clásico de primera época, y el levantamiento y la superposición están exactamente en la misma línea de los progresos de la pintura mural contemporánea. Y no cabe duda alguna de que el diseño de este frontón está directa y poderosamente influido por esos progresos. Vid. op. cit. p. 170.*

Los caballos parece como si se giraran hacia una visión en tres cuartos, con el auriga tras ellos, y los carros no están tallados, sino pintados en el fondo en atrevido escorzo. Los pintores no estuvieron menos comprometidos que los escultores en la ruptura de los convencionalismos arcaicos, y esta obra indica cuán estrechamente podían trabajar juntos.⁹

Ciertos planteamientos formales hacen evidente un desarrollo paralelo entre la pintura y el relieve desde sus inicios; tanto los relieves arcaicos como la cerámica del mismo periodo, muestran soluciones similares respecto al manejo espacial, o mejor dicho, a la “espacialidad” representada en la obra.

El elemento espacial más destacable que compartieron pintura, cerámica y relieve fue la superposición de elementos, agrupados sobre una línea de base como indicador de espacio. Se trata de una solución muy sencilla aplicada sistemáticamente por los artistas arcaicos donde no existe verdadera profundidad espacial y todas las acciones acontecen en un primer plano. Ejemplo de esto son las obras: en cerámica el *Vaso Chigi* (figura 9), en relieve, *Métopas de Sicione* (figura 10) y en pintura un fragmento sobre madera (figura 11).

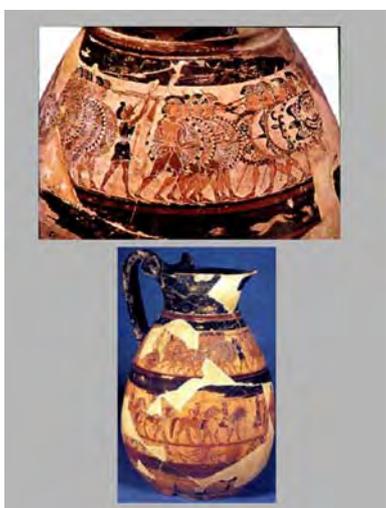


Fig. 9



Fig. 10

⁹ Vid. *Ibidem*, p. 88.

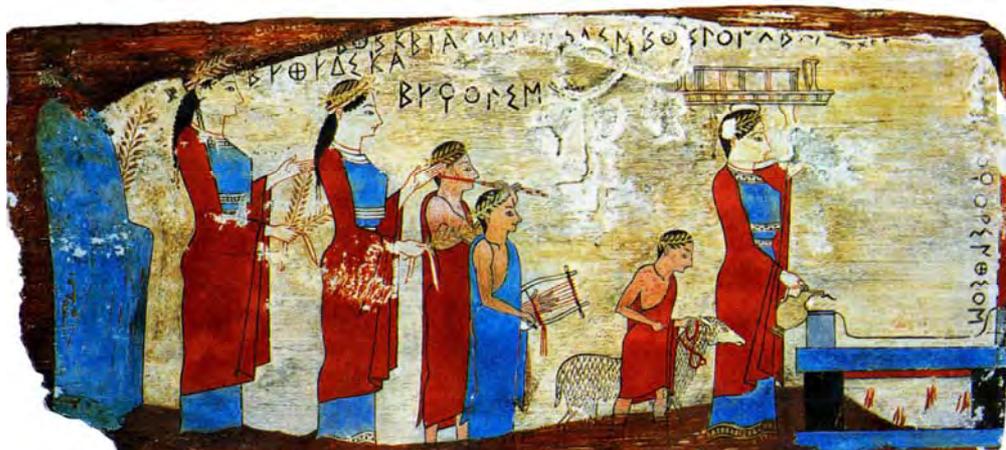


Fig. 11

En los tres ejemplos puede verse que ningún elemento, humano, animal u objeto, se separa de la línea de base, por lo que no existe una representación espacial propiamente dicha. Con el tiempo, Panofsky señala que la línea de base sería sustituida por un “plano de base” que constituiría, según el autor, una “pre-perspectiva”¹⁰.

Las características espaciales tanto del periodo arcaico como el de su transición hacia el clásico, se mantuvieron más o menos iguales. Pero fue en el esplendor de este último donde se registró un cambio significativo en la representación espacial. Una concepción novedosa se desarrolló en la obra más emblemática de la época, el *Partenón*. El friso escultórico que recorre toda su superficie conocido como la *Procesión panatenaica* (figura 12)

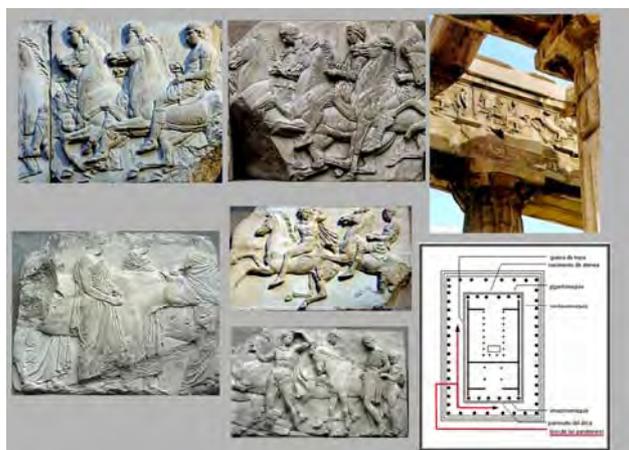


fig. 12

¹⁰ Vid. Erwin, Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets ed, 1995.

fue planeado para que el orden de lectura coincidiera con la ordenación temporal de la narración, la cual se refiere a la marcha en honor a la diosa Atenea que se celebraba cada año, y que en la obra aparecen ilustrados los principales momentos de dicho evento.

El monumental friso fue diseñado para que los espectadores realizaran el recorrido visual de este como si ellos mismos formaran parte de la procesión representada, haciendo coincidir el inicio de la lectura con el de la marcha, como explica John Onians:

Se eligió como punto de partida la esquina suroriental porque marca el límite visual del espectador que accede al templo desde los Propileos. La procesión culmina en el centro de la fachada oriental, porque marca el punto situado exactamente sobre la meta final del visitante: la entrada principal del templo. Pero ésta no es la única correspondencia general entre el movimiento del espectador y el de la procesión; el friso también se equipara al movimiento del visitante en tiempo y espacio, pues no se representa la procesión a su paso por un punto concreto. En lugar de ello, las primeras escenas muestran la ordenación de los participantes en el Cerámico, es decir, el primer episodio, que tenía lugar en el punto más lejano a la Acrópolis, mientras que la última escena representa el episodio final en la Acrópolis, esto es, la presentación efectiva de la ofrenda a la diosa. Los grupos participantes, llenos de movimiento, muestran el tránsito procesional durante todo el día y a lo largo del trayecto entre los dos lugares y episodios. Así pues, el avance del espectador, desde el punto donde entra en contacto con el friso hasta el punto de llegada a la puerta del templo, se equipara exactamente al avance de la procesión. El intervalo de tiempo y de movimiento en el espacio ya se había sincronizado de manera aproximada en las composiciones en bandas orientales, pero por primera vez esta sincronización guarda exactos paralelismos con el movimiento del espectador y casi es originada por él. Éste es el primer caso en que una línea espacio-temporal se explota por completo.¹¹

El enorme relieve del Partenón, consiguió resolver problemas de espacio compositivo y de lectura que anteriormente no habían encontrado una solución adecuada. El friso es también el primer ejemplo monumental donde se construyó un espacio narrativo

¹¹ Vid. Onians, *Arte y pensamiento en la época Helenística*, Madrid, Alianza Editorial, 1996. p. 224.

continuo: “Es el primer caso en que una línea espacio-temporal se explota por completo.”¹²

El periodo clásico, por otra parte, también fue fructífero en lo que se refiere a la representación espacial. Los relieves, principalmente votivos, tuvieron un importante desarrollo en este sentido; las figuras, ahora en la mayoría de los casos, comienzan a volverse de bulto y, más importante aún; el espacio circundante se empieza a llenar de elementos que abandonan la línea de base para dotar de profundidad a la composición.

Un ejemplo notable de esto es un relieve en mármol (figura 13)



Fig. 13

encontrado en Oropo, Atica, en el que se representa a un hombre recibiendo atención médica. La obra resulta sumamente original porque en ella están representados dos momentos diferentes de una misma narración: el hombre que aparece recostado en la cama, mordido por una serpiente, es el mismo que está siendo vendado por el dios Asclepio, y a ello se debe el gran tamaño que tiene.

En primer plano se representa el sueño de la curación, mientras que su convalecencia, en la que es curado simbólicamente por la serpiente mediante su mordida, se encuentra en un segundo plano.

¹² Vid. *Ibidem.*, p. 224.

Lo notable del trabajo es la sensación de espacio que logra, independientemente de la profundidad de la talla. Las figuras del segundo plano aparecen en una escala menor que refuerza la sensación de lejanía, así como el tercer plano, que se obtiene por la columna junto a lo que podría ser la representación de un cuadro sobre ésta.

El relieve logra la sensación de “espacialidad” no sólo por la coherencia del grado de la talla –profunda para las figuras de primer plano, regular para las de segundo plano y casi imperceptible en las formas de tercer plano-, sino por el recurso de la variación de escala de los personajes. El manejo espacial de la obra está concebido en términos pictóricos.

Resulta casi obvio que un idéntico recurso perspectivo se estuviese empleando ya en la pintura, pues en cerámica también se pueden rastrear ciertos reflejos de este mismo procedimiento, pero con menos éxito que en la obra escultórica.

En la famosa vasija denominada *de las Niobides* (figura 14)



Fig. 14

se representan distintas divinidades y héroes; también se ha abandonado la línea de base y los personajes aparecen a diferentes

alturas, con la sugerencia, mediante una línea delgada, de encontrarse sobre terreno firme. Con ello el pintor pretendió sugerir distancia y alejamiento, sin embargo, el resultado es confuso, pues el fondo negro del soporte aplana y mantiene la escena completa en un primer plano; además, el hecho de que no exista disminución en la escala de las figuras más alejadas, hace que el efecto sea menos convincente en relación con la obra mencionada.

Otro ejemplo en cerámica, muestra como la utilización del escorzo en la figura humana enriquecía la atmósfera espacial en la representación pictórica; de hecho se trata de una obra que pertenece a un conjunto de piezas denominadas lekytos blancos las cuales se cree tienen la influencia del célebre pintor Parrasio, por lo que también se les denomina Lekytos parrasianos. Uno ellos (figura 15), muestra a un joven sentado en tres cuartos hacia



Fig. 15

el espectador, y tanto su pierna izquierda como su brazo derecho están representados mediante un efectivo escorzo en el que la sensación de volumen es conseguida a través de la calidad de línea del dibujo.

Es obvio que el color se encuentra sumamente limitado en la cerámica, pero en pintura la recreación del escorzo debió ser más efectiva incrementando la sensación de volumen y

profundidad del espacio compositivo del que este vaso cerámico da un ejemplo.

No obstante, la recreación de una atmósfera espacial y la utilización del espacio mismo como elemento significativo de la obra, sólo se logrará hasta el periodo helenístico.

La utilización de distintos planos, el manejo de diferentes escalas y la representación de objetos en perspectiva fueron elementos formales que se utilizaron para recrear la sensación espacial, en la producción de relieves.

La conjugación de todos estos medios plásticos, aparecen en un conjunto de relieves, de los que se considera, tienen también una fuerte influencia de la producción pictórica de la época.



Fig. 16

Se trata de tres ejemplos donde se han recreado distintos escenarios que acompañan la acción principal de cada una de las obras. (Figura 16).

La composición de estos relieves, está construida conforme a un lenguaje pictórico, que recrea una atmósfera espacial en la que la figura humana, e incluso la de los dioses, no ocupa ya la mayoría de la superficie plástica. Hay una recreación del espacio a través de las perspectivas, escalas y planos que se manejan conforme a un tratamiento formal sumamente realista y detallado que dota de mayor dramatismo a la obra y que será característico del arte de la época.

La recreación del espacio, su representación, conforme ha quedado sugerido por los tres relieves mencionados, fue uno de los asuntos formales más abordados por los artistas. Sin embargo, las obras helenísticas también manifiestan una preocupación por la

relación espacial entre la obra y el espectador, tal como había sido tomado en cuenta en la planeación del Partenón.

El artista helenístico tomó esto como un reto, y al mismo tiempo, como una herramienta nueva que le permitía imbuir a sus obras de un carácter más dinámico y acorde al gusto de la época.

Desde las crateras decorativas neoáticas para consumo personal, hasta las obras monumentales de carácter público como el gran *Altar de Zeus* o el *Friso de Télefo* en Pérgamo, fueron concebidas como composiciones que obligaban al espectador a mantener una actitud más activa. Se trata de obras, grandes y pequeñas, que implicaban un traslado espacial planificado que incidían como elemento significativo para el trabajo.

Un ejemplo de cómo y para qué se realizaban composiciones de este estilo, es una cratera esculpida que representa una procesión dionisiaca (figura 17).



Fig. 17

En este caso, su forma cilíndrica, no sólo tenía la intención de simbolizar el carácter cíclico implícito de lo dionisiaco; el formato obligaba al espectador a rodear la obra y con ello reforzar este significado mediante una estructuración compositiva en la que se indicaba, funcional y estéticamente, el inicio y fin de la lectura:

La conciencia por parte del artista de la relación espacial entre el espectador y el vaso implica también una conciencia de la relación temporal, pues el espectador emplea cierto tiempo en rodear el mismo. Aristóteles se había dado cuenta de que el intervalo temporal del discurso exigía el uso del peón métrico

invertido para marcar el inicio y el final de un período, y vemos que en la ilustración se utiliza de la misma manera el recurso visual y métrico de una figura en posición invertida.¹³

De un modo diferente y a otra escala, pero con la misma intención de conferirle un significado al recorrido físico de la obra, es el del gran *Altar de Zeus* en Pérgamo (figura 18). El relieve representa la batalla mítica entre los dioses y los gigantes conforme a una versión de influencia estoica que la casa real pergamena adoptó como suya.

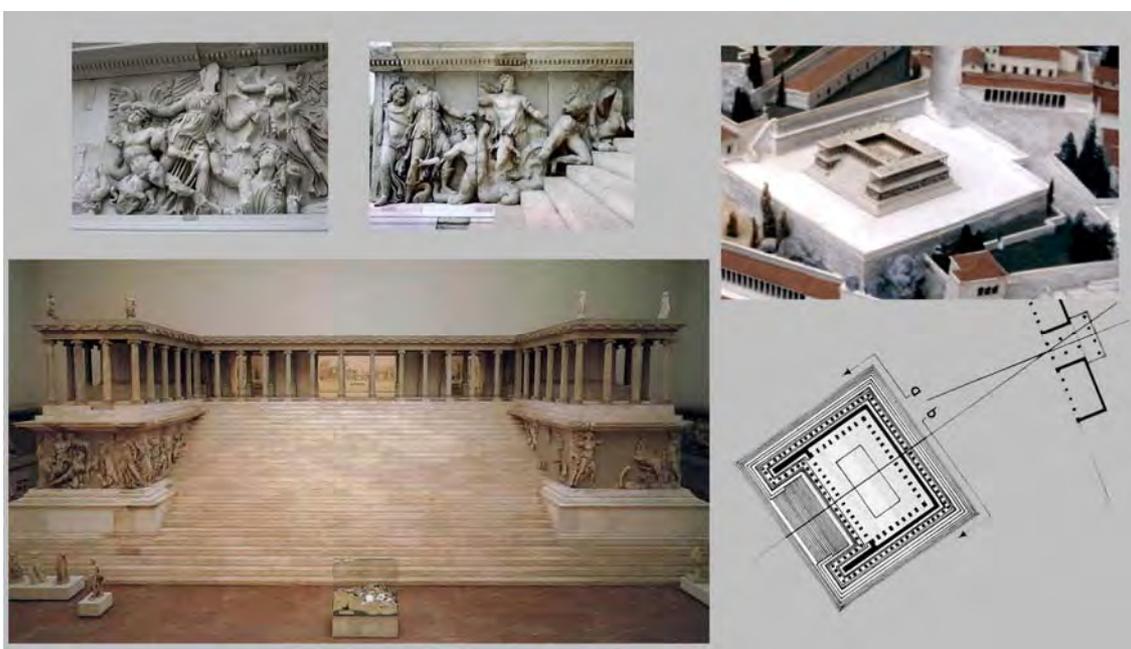


Fig. 18

Debido a que el acceso al altar se encontraba por la parte posterior del mismo, se tuvo que planear una solución de lectura que representó un reto de índole espacial. El problema fue resuelto, dotando al trabajo con dos posibles recorridos como explica Onians:

En el mismo, se examina cuidadosamente la relación espacial entre el espectador y el monumento. Se accedía al altar desde su cara posterior, a través de una puerta abierta en un muro que formaba un ángulo oblicuo con el altar. Puede que esto hubiera acarreado cierta confusión, excepto por dos factores. El arquitecto se ha asegurado de que el espectador entre en contacto primero

¹³ Vid. Onians, *Ibidem.*, p. 220.

con todo el monumento, porque cuando accede al mismo se sitúa en el punto de unión entre la bisectriz que corta perpendicularmente el lado posterior del altar y el muro oblicuo trasero de cierre. Entonces el espectador observa que el eje de su movimiento y visión, esto es, la bisectriz que corta perpendicularmente la puerta donde él se encuentra, le induce a un punto próximo al extremo norte del lado oriental del altar, donde las figuras de Zeus y Atenea se contrapesan simétricamente mientras se ocupan de sus enemigos y, debido a su postura inclinada hacia afuera, inician un movimiento que rodea el altar en dos direcciones.¹⁴

Dicho recurso en el que las figuras de Zeus y Atenea se contrapesan simétricamente, había sido retomado de las esculturas de Atenea y Poseidón en el *Partenón* de Atenas, que también se contrapesaban simétricamente formando una especie de “X” (figura 19).



Fig. 19

El templo ateniense, había sido también la inspiración de la obra pergamena en forma y contenido; debido a ello, el relieve retomó recursos espacio-temporales de lectura presentes en la obra de Atenas que explica nuevamente Onians:

Hay ritmos secundarios en la composición, pero el recurso “métrico” vuelve a utilizarse acusadamente para indicar al espectador dónde se halla el principio y el fin. El recurso métrico divide el friso en dos mitades y, utilizando dos personajes masculinos para delimitar una mitad y dos femeninos para delimitar la otra, sugiere que ambas mitades se necesitan mutuamente para alcanzar la integridad biológica.¹⁵

La utilización simbólica del espacio geográfico y físico sobre el que se emplazaba el altar ordenaba, en el mismo sentido, la ubicación de los dioses; ésta estaba determinada con base a criterios cardinales y de jerarquía respecto a sus dominios. En lado sur, se encontraban las deidades luminosas encabezadas por

¹⁴ Vid. Onians, *Ibidem*. pp. 222-223.

¹⁵ Vid. *Ibidem*. Onians, p. 223.

Helio; en el lado norte, siempre en sombra, los dioses de la noche, mientras que la entrada principal estaba ocupada por los dioses olímpicos.

De esta forma, la planeación de lectura de la obra tenía un doble propósito. Quería educar e informar al visitante, pero lo quería hacer de tal manera que se le presentara como algo sumamente próximo y vivo. A esto responde la enorme talla de las figuras, el carácter dramático y teatral de la escena en conjunto en el que se quiere involucrar emocionalmente al espectador. No parece fortuito el hecho de que la diosa Tetis apoye su pie sobre la escalinata del altar, manteniendo un pie en esta y otro en el escenario de batalla; más parece un recurso encaminado a intensificar el empleo del factor teatral de la composición donde se pierde la barrera que separa el espacio divino, donde luchan los dioses, con el terrenal, la escalinata donde transitan los visitantes. Parece que se aludió al factor psicológico para incrementar el dramatismo del conjunto escultórico.

El manejo espacial, tanto de las cráteras decorativas neoatícas como del *Altar de Zeus*, estaba íntimamente relacionado con la utilidad simbólica y emotiva del tema; buscaban una interacción afectiva con el espectador a través de la disposición compositiva de la obra y la manera como la abordaría y decodificaría el espectador.

2.2 Planeación espacial en la escultura helenística.

Durante el periodo helenístico, la escultura no sólo llevó hasta sus últimas consecuencias la exploración sobre su “espacialidad física”, sino al mismo tiempo, desarrolló una interrelación novedosa con el espacio circundante, natural o arquitectónico, mediante el cual logró intensificar la relación con el espectador.

En primera instancia, artistas como Lisipo dinamizaron la lectura de la obra haciendo que el espectador tuviera que observarla desde diferentes vistas y ángulos. Esto se consiguió a través del manejo de la “forma abierta” en la que el peso de la escultura se repartía en diferentes puntos y direcciones.

De esta manera, el artista tuvo como preocupación esencial conseguir una representación cada vez más natural y al mismo tiempo que esta pudiera ser abordada desde cualquier ángulo, pues ya no se contemplaba que la escultura estuviera confinada en un nicho con una sola vista privilegiada.

Así, con su escultura canónica el *Apoxiómeno* (figura 20),



Fig. 20

el escultor trabajó para lograr una representación como si fuese una imagen captada a través de una cámara instantánea, o como menciona Robertson, que la obra sugiriera un “momento directamente observado” mediante una serie de recursos que el mismo autor señala:

La apropiación violenta de la tercera dimensión que podemos observar en el Apoxiómeno (con un brazo levantado y dirigido hacia adelante mientras que el otro cruza el cuerpo un poco más bajo) constituye un punto de partida radical que desembocará en una concepción diferente: una estatua diseñada para ofrecer una composición igualmente eficaz desde muchos ángulos distintos.¹⁶

Lisipo, y más tarde sus discípulos, dejaría tras de sí una escuela que llevaría los nuevos planteamientos escultóricos del artista a su culminación: esculturas dinámicas que pudieran ser abordadas eficientemente desde cualquier vista.

El siguiente paso de la escultura, sería imbuir a estas del *phatos* (emoción) característico del temperamento helenístico. Para ello, los escultores se apropiaron del espacio circundante de sus obras convirtiéndolo en un elemento significativo de sus composiciones.

Una de las principales obras en la que se logró infundir un carácter semejante, fue el de la representación de la diosa



Fig. 21

¹⁶ Vid. Robertson, *El arte Griego*, Madrid, Alianza editorial, 1997. pp. 311-312.

Niké (figura 21), hecha por Pitócrito y conocida ahora como *Victoria de Samotracia* por haberse descubierto allí.

Se trata de una escultura realizada para conmemorar una victoria naval, que estaba emplazada al aire libre sobre un pedestal con la forma de la proa de un barco. Para acentuar el carácter dramático de la composición, se creó un estanque artificial que, a su vez, contenía la obra. La diosa fue representada justo en el momento en que se posa sobre la proa, y aunque ahora incompleta, tendría sus brazos extendidos como sus alas; la sensación de realismo de la figura se veía incrementado por la manera como se le adhiere su ropaje al cuerpo por el viento que debía correr en el espacio abierto.

La intención del escultor, fue dramatizar permanentemente el hecho, a través del efectismo teatral de la estatua y el entorno que funcionaba como un escenario natural; buscó con esto, dar la sensación de que la acción ocurría perennemente.

Más cercanos a este efecto dramático y teatral¹⁷ que buscaba involucrar el espacio circundante como elemento activo de la composición, fueron los grupos escultóricos que se realizaron en Pérgamo, Atenas y Delos por el escultor Epígono y sus ayudantes para conmemorar la victoria de Átalo I sobre los gálatas. Átalo, soberano de la primera y protector de la segunda, mandó erigir cuatro conjuntos escultóricos en los que se describieran las grandes hazañas de la raza griega --de la cual se sentía heredero legítimo-- desde su nacimiento hasta el último logro que era el suyo.

Tanto en forma como en contenido, las obras fueron planeadas para conseguir un fuerte impacto emocional entre los espectadores. Por principio, la elección de los temas de cada uno

¹⁷ Respecto a los términos: dramático y teatral, que se emplearán en este y el siguiente capítulo, se advierte que se sigue el sentido que les otorga Pollitt como una de las características emblemáticas de la época, que fundamentaban la producción del artista: *En este clima intelectual, y con patrones como Demetrio, el artista helenístico se convirtió en una especie de dramaturgo, actor y director de escena todo a un tiempo. Estaba obligado a montar un buen espectáculo. Vid Pollit Op. Cit. pág. 28. Revísese Introducción Op. Cit. pp.23-28.*

de los grupos (batallas de los dioses y gigantes, griegos y amazonas; griegos y persas; pergamenos y gálatas) tenía una intención muy clara. Si bien cada uno de los grupos narraba hechos distantes entre sí, la intención era de que fueran interrelacionados como una continuidad temporal por parte del espectador, como explica Onians:

Los pergamenos comprendieron perfectamente cuál era su lugar en el devenir histórico, una idea que se demuestra más claramente en un conjunto de copias escultóricas de Pérgamo que se conserva en Nápoles. Es posible que los originales correspondientes fuesen erigidos en Atenas o en la misma Pérgamo. Lo más llamativo de estas esculturas es que el grado de vida o muerte de cada estatua parece pensado para medir la longitud temporal que separa el conflicto aludido en la escultura con respecto a la guerra contra los gálatas. El Gigante está tumbado boca arriba completamente muerto; la Amazona también parece haber muerto. Sin embargo, el Persa está recostado y aún muestra señales de vida, y el Gálata, aunque vencido, puede sostenerse sobre una mano. Cuanto más cercana al presente se halla la estatua, más se parece a una amenaza viviente. Quizá exista también un contraste intencionado entre las dos estatuas “muertas” pertenecientes al remoto mundo mitológico y las otras dos “moribundas” del período de la historia escrita. Cada pareja emplea la misma pose elemental, demostrando que también fueron agrupadas del mismo modo el Gigante y la Amazona vistos desde un lado, y el Persa y el Gálata desde el otro. De esta manera, el grupo de Nápoles demuestra una vez más como los pergamenos definieron su victoria desde el punto de vista de los precedentes históricos.¹⁸

La búsqueda del impacto dramático era aún más clara en cuanto al emplazamiento compositivo. Los grupos estaban programados para que los visitantes pudieran transitar entre las diversas figuras que los componían. Se ha señalado que no parece que existiese alguna efigie que representara a los vencedores de cada uno de los conjuntos; parece que calculadamente se pensó que fuera el mismo espectador quien pudiera tomar la conciencia de verse reflejado en la imagen de los vencedores:

¹⁸ *Vid.* Onians, *Op. cit.* p. 122.

Epigono y sus colegas debieron de darse cuenta de que dejando aparte, o al menos reduciendo la presencia de los vencedores y realzando la fiereza, poder e incluso dignidad de los vencidos acentuaban el mérito de los triunfadores. La viva realidad de las figuras de los gálatas obligaba al espectador a ponerse en el lugar de Átalo y sus soldados, le hacían darse cuenta de lo que ellos habían llevado a cabo, y le ayudaban a comprender la grandeza de su hazaña.¹⁹



Fig. 22

Sólo han sobrevivido figuras aisladas de los diferentes grupos escultóricos (figura 22) pero el patetismo que prevalece en cada una de ellas permite ver hasta que punto las distintas composiciones pudieron haber provocado un sentimiento tan dramático:

El efecto teatral de esas figuras cuando todas juntas formaran una composición debía de ser impresionante, incluso para una época acostumbrada al realismo dramático. Caminar alrededor del grupo o a través de él debía de ser como atravesar un campo de batalla en los últimos momentos del combate. Alrededor había cadáveres sangrantes, guerreros agonizantes, y algunos conatos últimos de resistencia. Da la impresión de que la obra quería provocar en los espectadores una experiencia imaginaria, hacer que vivieran en su imaginación los acontecimientos que el monumento conmemoraba.²⁰

Respecto a estos conjuntos de Pérgamo, Atenas y Delos sólo se han podido hacer reconstrucciones hipotéticas; sin embargo,

¹⁹ Vid. Pollitt, *Op. cit.* p. 166.

²⁰ Vid. Pollitt, *Ibidem.* p. 162.

existe otro grupo escultórico que fue encontrado en su emplazamiento original, y que permite observar la manera como se manejó el espacio de manera simbólica.

Se trata de una serie de conjuntos escultóricos realizados por Atenodor, Hagesandro y Peonio en la península itálica. La obra en conjunto ha sido denominada como *Grupo de Sperlonga*

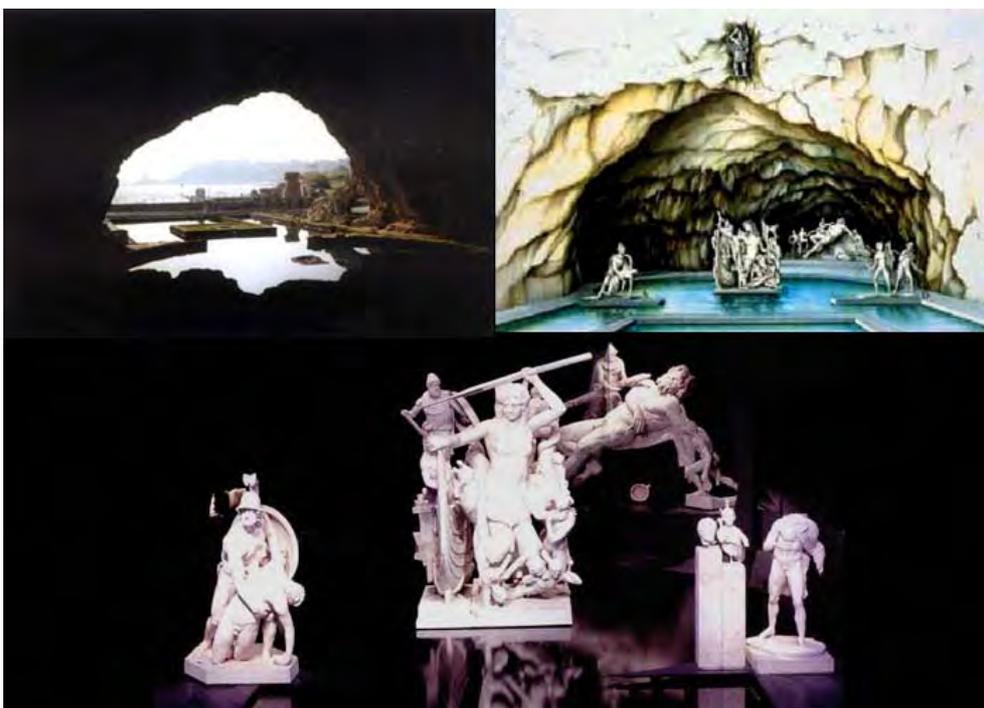


Fig. 23

(figura 23) y fue encontrada en una gruta acondicionada como lugar de recreo para el emperador Tiberio:

La gruta de Sperlonga es una cavidad natural que quedó incorporada como sala de banquetes de verano a una villa de principios del Imperio (quizá de época augustea). Para hacer la cueva más agradable y amena para sus usuarios, los arquitectos romanos dieron a su estanque natural una forma perfectamente circular, pavimentaron la zona circundante y equiparon dos grutas menores en su interior con fuentes. Aquí en esta cueva fue al parecer donde el jefe de la guardia pretoriana, Secano, protegió al emperador Tiberio cuando se hundió una parte del techo (Tácito, *Anales* 4.59; Suetonio, *Tiberio* 39); de aquí el nombre de <<gruta de Tiberio>>. ²¹

²¹ Vid. Pollitt, *Ibidem.* p.206.

Del conjunto total, sólo quedan en buen estado y casi completos dos grupos; el *Grupo del Cíclope*



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26

(figura 24) y el *Grupo del Pasquino* (figura 25) éste último, incluso, se cree que no es obra original de los escultores, y es el único que no encaja convincentemente con el resto de los conjuntos que describen diferentes pasajes de la *Odisea* de Homero.

Los otros dos grupos; de los que se conserva muy poco, son el *Robo del Palladium* (figura 26) y el *Asalto de Escila al barco de Ulises* (figura 27).



Fig. 27

La obra en conjunto, posee un carácter teatral que intenta recrear los diferentes episodios tal y como Homero los describe en su relato. La intención de volver el entorno parte activa de la obra es más que evidente, especialmente en los grupos del cegamiento de Polifemo y del ataque del monstruo Escila; el primero estaba ubicado en una cavidad que evocaba la cueva donde vivía el gigante, mientras que la escena del naufragio estaba colocada en el centro del estanque, como si estuviese en medio del mar casa del monstruo mítico.

Gracias a las modificaciones que se le hicieron a la gruta, el espectador podía realizar un recorrido entre cada uno de los grupos; podía incluso acercarse a tal punto del Cíclope, que la sensación de identificación como uno de los hombres de Ulises que participaba en el cegamiento debía ser muy cercana e intensa emocionalmente.

Los escultores del *Grupo de Sperlonga*, crearon una atmósfera teatral y dramática para la que transformaron el espacio circundante de las esculturas en parte significativa de la obra. Así mismo, como en los conjuntos pergamenos, otorgaron un papel activo al espectador dentro de la composición consiguiendo que la narración homérica se pudiera vivir físicamente.

La escultura helenística, como se ha visto, desarrolló composiciones muy complejas y elaboradas en las que el denominador común era la interacción obra-espectador a través de composiciones que integraban el espacio circundante de manera simbólica y teatralmente a la composición.

2.3 Planeación espacial en la arquitectura helenística.

Se puede decir que la arquitectura helenística tuvo un desarrollo bajo dos tendencias fundamentales: una erudita y una teatral, como las denomina Pollitt. Esta última, tenía por objetivo convertir la vivencia arquitectónica en una experiencia sensorial y emocional; para ello utilizó emplazamientos y vistas espectaculares e impresionantes, naturales o creadas.

Debido a este interés, la tendencia teatral desarrolló composiciones de conjunto; es decir, obras que se conformaban por un grupo de construcciones que estaban interrelacionadas entre sí, y al mismo tiempo con el entorno natural o artificial.

Así ocurrió en Pérgamo, los arquitectos construyeron la ciudad entera conforme a una estructuración simbólica. Cada uno de los edificios estaba distribuido de acuerdo a una disposición jerárquica. Al mismo tiempo que se ascendía a la acrópolis, los edificios iban también ascendiendo en majestuosidad e importancia:

A las partes monumentales de la ciudad se les dio por consiguiente un emplazamiento espectacular en la falda meridional de la ciudadela (los lados norte, este y oeste eran demasiado abruptos para construir en ellos), a lo largo de una cuesta, desde la puerta más baja hasta la cima de la acrópolis, de unos 275 m. Los artistas que trazaron los monumentos de esta pendiente parece que los concibieron en ascensión no sólo física, sino simbólica, con los edificios dedicados a asuntos mundanos en la parte inferior, los relacionados con la educación y el desarrollo intelectual en la zona intermedia, y los que representaban los poderes divinos y los supremos frutos culturales en la cima.²²

Como ocurrió en el resto de las disciplinas artísticas, en la arquitectura el manejo espacial cobró un sentido espectacular y pomposo. Esto llevó a una búsqueda de lugares por sí mismos impactantes sobre los que se levantarían construcciones impresionantes.

²² Vid. Pollit, *Ibidem.* p. 365.

Bajo esta concepción, fue planeada la construcción de la acrópolis de Lindos (figura 28)

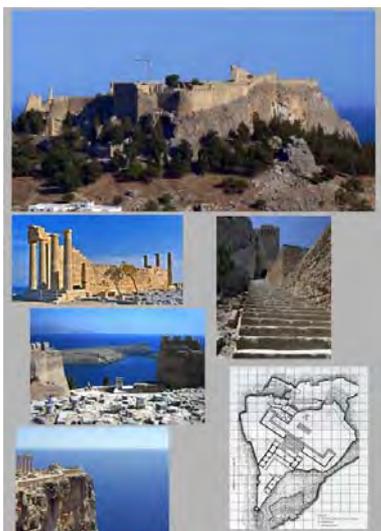


Fig. 28

Esta se desarrolló sobre una configuración natural que tenía la forma de la proa de un barco. Su cumbre, poseía una impresionante vista hacia el mar que fue aprovechada como un colofón visual por los arquitectos. Los edificios, al igual que en Pérgamo, iban cobrando importancia conforme se ascendía, y al mismo tiempo, preparaban al espectador para la gran revelación que constituía la sublime vista que se conseguía desde la cima del lugar:

“La ordenación arquitectónica fue, pues, empleada para crear una serie de escenarios teatrales que lentamente conducían al espectador hasta el clímax dramático. Es significativo que el templo de atenea en sí, un templo dórico tetrástilo bastante convencional, no sea una construcción de particular interés. Fue el espectacular efecto total del escenario natural y arquitectónico, y no una joya arquitectónica singular, lo que interesó y estimuló a quienes organizaron el lugar.”²³

Existieron casos donde las condiciones naturales no existían para las visiones espectaculares, por lo que los mismos arquitectos debían construirlas. Este fue el caso del *Santuario de Asclepio* en Cos (figura 29).

²³ Vid. Pollitt, *Ibidem.* pp. 362-363.



Fig. 29

Como en los casos anteriores, se construyó un conjunto arquitectónico con un valor simbólico ascendente. Se levantaron tres enormes terrazas conectadas por impresionantes escalinatas; conforme el espectador, principalmente gente que buscaba curación, iba subiendo; las construcciones también iban ganando en complejidad, espectacularidad y simbolismo. La última plataforma, contenía el edificio más importante y de mayor impacto visual; era el santuario del dios médico donde los enfermos eran sanados.

Los artistas planearon una arquitectura emotiva donde al ascenso físico del lugar, correspondía uno espiritual y curativo en medio de construcciones impresionantes.



Fig. 30

La arquitectura helenística no sólo desarrolló el interés por los emplazamientos teatrales y sorprendentes en los exteriores

de los edificios; buscó la misma finalidad en el interior de las construcciones, donde también se construyeron atmósferas visuales de gran impacto.

Tal fue el caso del *Templo de Apolo* en Didima (figura 30). Ahí se realizó una obra muy compleja conformada por elementos arquitectónicos poco comunes para cualquier edificio de ese tipo. Se utilizaron túneles, puertas y bóvedas que iban conduciendo al espectador hasta el lugar donde el oráculo de Apolo profetizaba.

Al parecer, el templo fue construido evocando una forma laberíntica que simbolizaba los caminos que debían seguirse previo a la adivinación oracular.

Se construyeron así, escenarios a los que se iba arribando a través de pasadizos y lugares simbólicos por los que se debía transitar, y que preparaban al visitante para el momento de la adivinación. Se puede decir que funcionaba como el *Santuario de Asclepio*, pero desarrollado al interior del edificio.

Capítulo III: La estructuración espacial del Friso de los Misterios y Los Paisajes de La Odisea²⁴

3.1 Friso de los Misterios

El objetivo del capítulo que aquí comienza persigue, como punto fundamental, el análisis del comportamiento espacial de las obras *Friso de los Misterios* y *Paisajes de la Odisea*; entendiendo esto como la exploración o examen tanto de la representación espacial que se desarrolla en ambas, así como de su “espacialidad física” en cuanto elemento significativo para el contenido de las mismas. Se trata en concreto, de someter a estudio estas dos pinturas con el mismo sentido en que fueron abordadas las obras cerámicas, escultóricas y arquitectónicas revisadas anteriormente.

Son dos obras que aunque pertenecen al segundo estilo o sistema de pintura conocido como “Arquitectónico” difieren significativamente en su tratamiento formal.

Esto seguramente se debió a que ambas pinturas fueron realizadas en sitios diferentes y lejanos. *Los paisajes de la Odisea* (ahora fragmentariamente en los museos vaticanos) se ubicaban en una casa situada en el monte Esquilino en la ciudad de Roma; mientras que el *Friso de los Misterios* se ubica en la villa del mismo nombre en la antigua ciudad de Pompeya, Nápoles, al sur de Italia.

Su agrupación en el mismo estilo o sistema pictórico parece responder, primordialmente, a criterios cronológicos, pues la pintura del Esquilino data del año 20 a. de C., y la pintura pompeyana fue realizada hacia el año 50 a. de C.; no obstante,

²⁴ A lo largo del capítulo que aquí comienza, se utiliza terminología, tanto griega como latina, debido a la naturaleza misma de la empresa. Respecto al estudio del *Friso de los Misterios*, todas las locuciones provienen de Karl Kerényi, *Dionisios, raíz de la vida indestructible*, Barcelona, Ed. Herder, 1998. Referente a las que se utilizan en el análisis de los *Paisajes de la Odisea*, provienen de diferentes autores a los que se identifica al momento de emplearlas. Cabe señalar, que toda la terminología empleada aparece esclarecida a manera de glosario al final de este trabajo.

los dos ejemplos difieren notablemente, y de hecho representan los polos opuestos del desarrollo pictórico de la época.

El *Friso de los Misterios* aún conserva su estado *in situ* (figura 31) y su extensión física, abarca la totalidad de los muros de la “Sala de los misterios” que ocupa el *Triclinium* de la residencia; incluso el planteamiento espacial compositivo

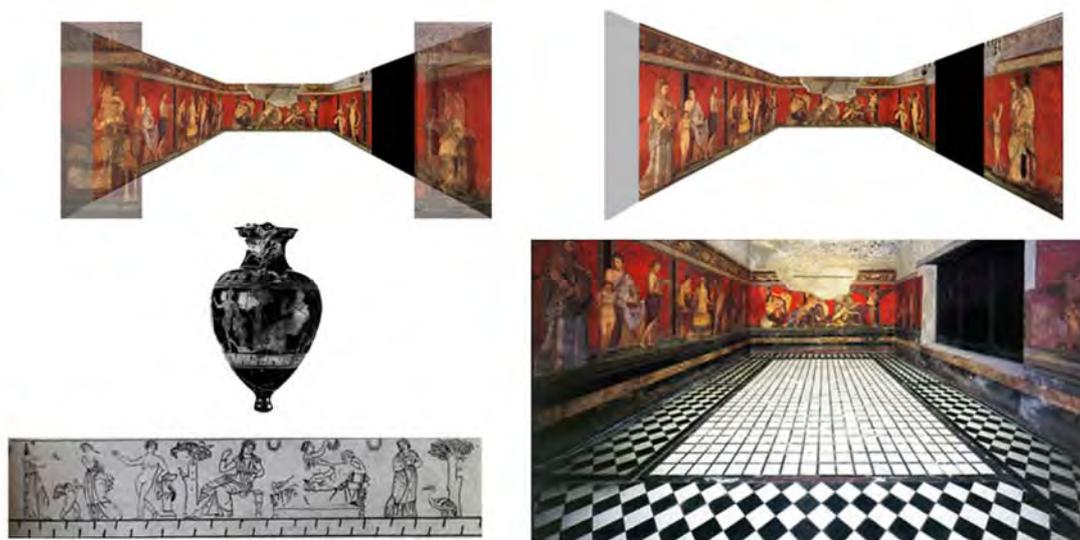


Fig. 31

comprende, al mismo tiempo, el *Cubiculum*, (figura 32) un espacio adyacente a la sala donde la obra concluye en forma y contenido, como se verá más adelante.



Fig. 32

Los *Paisajes de la Odisea*, también se emplazaban a lo largo de las paredes del cuarto que las contenía, sin embargo, la pintura fue desprendida y fragmentada para ser trasladada a su ubicación actual en la biblioteca Apostólica del Vaticano.

FRISO DE LOS MISTERIOS.

La pintura está conformada por ocho escenas que describen los principales ritos de iniciación, femenina y masculina, de los cultos de misterio en la religión dionisiaca.

Esencialmente toma como modelo la iconografía que existía de los momentos más distinguidos y simbólicos referentes a la celebración del festival de las Antesterias²⁵. Intercalado con estos, se encuentran también los momentos más importantes de las iniciaciones masculinas en la religión de misterio órfico-dionisiaca²⁶.

La lectura de las escenas, inéditamente, posee un carácter intermitente, en el que se crea un juego visual tanto entre los personajes como con el espectador. La composición no tiene una lectura lineal, la narración se va estructurando de un muro a otro, y esto está determinado por la dirección tanto de las miradas de los personajes, como la de sus cuerpos y demás elementos que se encuentran interactuando en la pintura.

²⁵ Dicha celebración, era la principal que realizaba el pueblo de Atenas en honor a Dionisos. Constaba de tres días, y en el principal, el día de las *coes*, la “reina” de Atenas esposa del Arconte basileo, la máxima autoridad de la ciudad, celebraba su boda divina con el dios (*Hiero-gamos*). A través de ésta, Dionisos era halagado y, al mismo tiempo, el pueblo ateniense se veía favorecido por la divinidad.

A lo largo del día, la comunidad femenina encabezada por la esposa del Arconte, realizaba diversas actividades rituales que culminaban en la noche con la boda divina. Los preparativos eran secretos, y sólo podían acceder a ellos un pequeño círculo femenino dirigido por la “reina”. Son estos preparativos, junto al máximo acontecimiento ritual, los que se encuentran representados en el fresco y que también eran el modelo ritual de iniciación femenina en los misterios de Dionisos.

²⁶ La vertiente órfica en la religión dionisiaca, fue un movimiento masculino que al interior de ésta, le quitó el papel fundamental que poseía el círculo femenino en la religión del dios. Reconstruyeron el mito de Dionisos adaptándolo a una peculiar visión que tenían de la figura del dios, y que también, volvieron exclusivo para el género masculino. El orfismo como religión de misterio, predicó una mejor vida, aquí y en el más allá, a través de un comportamiento conocido como género órfico y al que sólo se accedía mediante una iniciación, las cuales fueron muy populares durante el helenismo.

Las figuras se van relacionando conforme a una cuidadosa disposición formal-espacial que crea una composición que juega con los planteamientos espacio-temporales.

No obstante, este juego visual entre los personajes, y entre estos y el espectador, tiene un sinnúmero de referentes en la cerámica, que por otra parte, y como también se señaló en el segundo capítulo, solía tener como modelo la producción pictórica de la época.

En una gran cantidad de ejemplos de pintura cerámica, se puede observar como se establece un discurso compositivo y de lectura a través de la interacción de las miradas entre los personajes, de éstos con el espectador o de la dirección de sus cuerpos en el campo pictórico.

Francoise Frontis-Ducroux, ha realizado un estudio²⁷ donde examina la manera como se realizan esta serie de interrelaciones formales en la cerámica. En su análisis, destaca la utilización de un recurso formal que ella denomina: “salida del campo icónico”, un medio utilizado por los pintores para involucrar al espectador en determinada escena o acción descrita en la pintura.

La autora, señala que las temáticas de índole sexual solían recurrir continuamente a dicho recurso pues acentuaba el carácter cómico de éstas al aludir al observador en la acción creando una complicidad entre éste y los personajes. No obstante, los códigos formales que accionaban medios como la “salida del campo icónico” se encontraban presentes en cualquier temática de la pintura cerámica y su decodificación perfectamente asimilada en la interpretación de obra.

De esta manera, el planteamiento de lectura del gran friso parece responder a una lógica formal bastante conocida y recurrente en la estructuración de la relación entre personajes,

²⁷ Vid Francoise Frontis-Ducroux, “El sexo de la mirada” en *Los misterios del gineceo*, Madrid, Akal ediciones, 1998, pp. 199-275.

así como en la estrategia para involucrar afectivamente y emotivamente al espectador en las escenas.

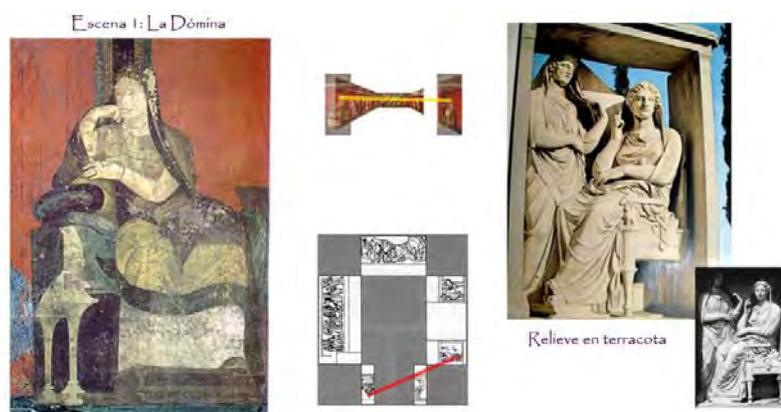


Fig. 33

La primera escena, es la de la *Domina* (figura 33); se sabe que es la primera porque la interconexión de miradas inicia con ella y también porque se le representa con los símbolos que indican que es la máxima autoridad del culto. Ella está sentada en la cabecera de la cama matrimonial y tiene a su lado una doble tablilla que simboliza la legalidad de su matrimonio, y por consiguiente, significa que es la dueña de la casa. Su figura es el equivalente simbólico de la “reina” de Atenas, máxima dirigente de las ceremonias secretas en honor a Dionisos. Como esposa del *Dominus*, (a su vez, equivalente simbólico del arconte basileo en Atenas) ella tenía el honor y el deber de dirigir los cultos secretos.

La obra recrea no sólo los momentos más significativos de dichos acontecimientos; al mismo tiempo, crea una representación de los espacios más importantes para las ceremonias de culto. La cama matrimonial de los señores de la casa, como magistralmente ha señalado Karl Kerényi²⁸, se representa incompleta porque esta se interna, simbólicamente, en el *Cubiculum* que se encuentra contiguo a la figura de la *Domina* conectada a través de una angosta puerta.

²⁸ Vid, Karl Kerényi, *Dionisios, raíz de la vida indestructible*, Barcelona, Ed. Herder, 1998.

El *Cubiculum* era el dormitorio de los dueños (*Dominus y Domina*), representaba en términos jerárquicos para la casa, el espacio más importante e íntimo para sus dueños. En él, residía el poder de todo el conjunto arquitectónico.

Tanto el *Cubiculum* como el *Triclinium*, recreaban en forma y contenido al *Bukoleion* y al espacio donde se realizaban los preparativos que ejecutaban la reina y sus asistentes poco antes de su encuentro a solas con el dios en el *Bukoleion*²⁹.

Este espacio, que, como señala Kerényi, literalmente significa “establo de toros”, simbolizaba el sitio en el que residía el poder de la máxima autoridad ateniense. Su equivalente en la villa, como se verá más adelante, poseía una atmósfera simbólico-espacial evidente, que no puede ser ignorada como lo ha sido por una gran cantidad de análisis respecto al *Friso de los misterios*.

La siguiente escena a la que nos traslada la mirada de la *Domina*, es la de la futura iniciada o novia en sus preparativos de boda. Dicho acto se representa en el extremo del muro sur; es decir, la lectura se traslada de la pared oeste a la sur (figura 34)



Fig. 34

La novia es asistida por una mujer que le ayuda a peinarse mientras dos erotes (figuras míticas del cortejo de Eros, uno en el extremo del muro oeste) la observan, y el que tiene a

²⁹ Se trata como indica Kerényi: *En todo caso, la relación entre ambos es evidente, y los dos espacios constituyen una unidad tanto en lo arquitectónico como en lo que respecta al uso y al equipamiento: se trata de un dormitorio nupcial con su antesala ceremonial.* Op cit p.245.

su derecha le sostiene un espejo en el que se refleja su rostro. No obstante, la joven iniciada es representada observando hacia enfrente; de hecho, está observando lo que seguirá en su iniciación en la tercera escena que se desarrolla en el extremo izquierdo del muro norte.

La frontalidad de la mirada de la novia representa, por otra parte, la complicidad con el espectador, pues no se puede ignorar el intercambio visual con el personaje; ya sea que la obra fuese utilizada como marco ritual, o como una imagen hermética para quien pudiera comprenderla, una iniciada ya en los misterios, por ejemplo, es una invitación a identificarse con el personaje.

El juego visual que se despliega en esta escena parte también de algunas consideraciones teórico-ideológicas que presupone la imaginería de ese entonces cuando se representaba a personas frente a espejos u objetos equivalentes. Se consideraba que representaciones de este tipo hacían alusión a la “catoptromancia”, actividad que consistía en la adivinación del futuro y el destino por medio del estudio de las imágenes reflejadas en un espejo.

Existen dos ejemplos claros donde la representación de personajes, en acciones que involucran espejos, tienen claramente esta intención mágico-ritual. Una de estas, es una pintura de una casa pompeyana en la que se representa la visita de la diosa Tetis a la fragua de Hefesto (ver figura 34 parte inferior).

En la escena, puede verse a la diosa Tetis sentada a la derecha mientras observa el escudo que ha hecho Hefesto (sentado a la izquierda) para Aquiles antes de partir a Troya. La diosa, con rostro preocupado, observa su reflejo en el escudo, y se supone que lo que está viendo es la malograda suerte de su hijo.

El otro ejemplo, también encontrado en una casa en Pompeya, es un enorme mosaico que tuvo como modelo una pintura. En el se representa la batalla entre el ejército de

Alejandro Magno y el del rey persa Darío III (ver figura 34 extremo derecho). Un soldado caído en la huida de los persas, observa con preocupación su imagen reflejada en su propio escudo que ha soltado. Parece mirar el funesto destino que le espera, junto al de su rey, quien perdería su reino luego de esta batalla.

En la escena de la novia, no es ella la que observa la imagen del espejo, es su asistente, la mujer que la peina; por otra parte, es el erote quien realiza la “devolución” de la mirada. El pintor encontró una manera sumamente original de representar el acto de la “catoptromancia”.

Se puede decir que la mirada de la joven la representa su asistente, mientras que la imagen que le devuelve el espejo la representa el pequeño eros. Lo que le revela dicho acto, es lo que ella mira atentamente en la pared de enfrente: ella misma como novia embarazada “devolviéndose” la mirada. Ella observa su futuro como esposa de Dionisos como aparece indicado visualmente en el diagrama de la figura 34 arriba, al centro.

El pintor utilizó un ingenioso juego retórico-visual donde la iniciada, no sólo ve su propia imagen como se ha dicho, sino también la del observador y viceversa. Toda la escena funciona como una metáfora visual del acto catóptrico del espectador, es un “espejo” que le revela su futuro que continúa en la pared de enfrente a donde lo guía la “mirada-reflejo” de la figura de la novia.

De este modo, la lectura de la obra se traslada del muro sur al muro norte (figura 35).



Fig. 35

Es la tercera escena; en esta, se representa a la novia que mira al espectador y al mismo tiempo devuelve la “mirada-reflejo”; así mismo, en este juego visual-compositivo que el artista ha construido, ella avanza hacia la mesa de los preparativos secretos cargando una charola con elementos que servirán para los mismos.

Supervisando la acción, y dirigiéndose también al mismo lugar, se encuentra la figura de la *Domina* que avanza con un aire señorial, mientras observa fijamente a la iniciada.

En medio de ambos personajes, se encuentran las figuras de un pequeño niño que sólo viste unas botas, y con rostro de preocupación lee un rollo con algo escrito. Detrás de él, una mujer sentada lo supervisa mientras sostiene otro rollo, aunque ella parece más atenta a la figura de la *Domina*.

El artista, ha entremezclado aquí dos procesos de iniciación diferentes, pero que no obstante, dependían de la supervisión de la *Domina*. Por una parte, continúa con la inspección de la ceremonia de iniciación de la novia de competencia exclusiva para el ámbito femenino que seguía el modelo ritual de las Antesterias. Por otra parte, el pintor introduce lo que constituía el primer grado de iniciación órfico-dionisiaco, de competencia exclusivamente masculina, el cual tenía un carácter meramente teórico.

La corriente órfica, había adaptado la mitología dionisiaca recuperando aspectos muy arcaicos de ésta, y creando con ello

un corpus teórico acorde a sus intenciones escatológicas. Esencialmente, relegó el papel fundamental que siempre había poseído el papel femenino en la estructuración del mito, y lo sustituyó por el de los Titanes que en narraciones míticas antiquísimas contaba que estos seres prehumanos, habían asesinado al niño Dionisos-Zagreo³⁰ despedazándolo con engaños; sin embargo, con la ayuda de su hermanastra Atenea y de su padre Zeus, el dios fue revivido a través de su “corazón” y los Titanes exterminados.

En la pintura, el pequeño se representa consternado pues, en esta primera fase teórica de iniciación, se encuentra leyendo el tratamiento, un descuartizamiento, al que sometieron los Titanes a Dionisos-Zagreo, y por el que él mismo tendrá que pasar en su iniciación. El niño, aún no conoce toda la historia ni el final feliz que le espera identificado en la figura del dios; el otro rollo no le es mostrado todavía por su tutora. Más adelante en el fresco, se verá como se representaba ritualmente esto a través del máximo grado de iniciación masculino, y como el pintor se encarga de hacerlo patente mediante el juego visual que crea.

La cuarta escena, se desarrolla en el mismo muro norte, hacia donde se dirigen la *Domina* y la novia (figura 36).



Fig. 36

En esta, aparece la primera sentada de espaldas ocupada en la preparación de algo que con su mismo cuerpo mantiene

³⁰ Vid. Luis Alonso Ortiz Núñez, *Análisis iconográfico y formal de los frescos de la sala de los misterios*, México DF, UNAM, 2004, pp. 9-13.

oculto. A su izquierda una mujer le ayuda, mientras observa fijamente a la novia del otro lado, que vierte un líquido en una bandeja.

Se trata de la representación de las ceremonias secretas que tenían lugar durante las Antesterias y que pertenecían al ámbito exclusivo de la comunidad femenina en las que la reina se preparaba para su boda. La figura de Sileno, quien toca una lira, parece responder a un doble propósito: la música poseía un papel importante en la educación de las doncellas para el matrimonio además de que también tenía un rol relevante en los contextos iniciáticos; no obstante, los preparativos secretos pertenecían al dominio exclusivo de las mujeres, la naturaleza divina de Sileno, su pertenencia al cortejo mítico de Dionisos y el afeminamiento que caracterizaba su persona, lo hacen perfectamente compatible en este círculo femenino.

Por otra parte, este personaje, mitad animal y mitad humano, tenía un significado bastante especial para el pensamiento órfico; no sólo porque en él se encarnaba la doble naturaleza. Sileno era una figura semidivina en la que se encarnaba lo humano y lo animal, la altura y la bajeza; que, según su doctrina, componía al hombre³¹. También, debido a que era una figura indispensable en las iniciaciones dionisiacas masculinas. Sileno había sido el encargado del cuidado de Dionisos, y junto con Rea, la abuela del dios, había sido también encargado de iniciarlo en sus propios misterios.

Este demonio de naturaleza doble, dotado de una sabiduría inmensa, se encuentra como vínculo entre la escena de los

³¹ Para el pensamiento órfico, el ser humano participaba de una doble naturaleza; de un lado divina herencia de Dionisos-Zagreos, y de otra terrestre heredada de los titanes. Cuando fueron fulminados por Zeus tras haber devorado a su hijo, sólo habían restado sus cenizas que también contenían las de Dionisos. De este hollín se formó el hombre, de tal suerte que en él coexiste una doble naturaleza según el orfismo. Esta doctrina filosófica dentro del dionisismo, creía que se podía y se debía recuperar la esencia divina del ser humano, a través de lo que denominaban como género de vida órfico, y que se expresaba por el abandono del consumo de carne y la abstención de cometer crimen.

preparativos y la siguiente a la que también nos dirige la mirada de la Domina, ella, de hecho, está más atenta a las acciones que ahí se realizan, específicamente observa al pequeño cabrito en primer plano que aparece en la figura 37.



Fig. 37

La quinta escena (figura 37), es la única que parece escapar a la lógica del contexto iniciático de la pintura; sin embargo, parece aludir a un rito de paso: “trascendencia de la androginia”

La escena puede tener otra interpretación debido al contexto iniciático en el que se inscribe. La acción que se representa podría aludir a un grado intermedio de iniciación que se practicaba en los cultos dionisiacos, presente en el núcleo mítico; se trata de un grado conocido, según Joseph Campbell, como la “trascendencia de la androginia” por la que Dionisos mismo había tenido que atravesar dos veces³².

La primera fue cuando de niño se le vistió y crió como niña, escondido en las habitaciones de las mujeres, oculto a la furia de su madrastra Hera, quien, de cualquier forma, lo convirtió en víctima de su propia manía, la que lo llevó a su aventura por Asia. A su regreso de ésta, su abuela Rea lo purifica iniciándolo también en sus propias ceremonias.

En esta segunda iniciación, Dionisos, recibe de su abuela la vestimenta ritual, la “Stolé”, que es una vestimenta de mujer.

³² Vid. Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

En las “Bacantes” de Eurípides, Dionisos, antes de la muerte de Penteo -quien rechaza su culto y se burla del afeminamiento del dios-, lo inicia en sus misterios haciendo que el rey se vista con la Stolé y que porte el Thyrsos. Penteo es persuadido a vestirse como mujer.

Rene Girard, en su libro “La violencia y lo sagrado,” examina la inversión del rol sexual que se desarrolla en la tragedia de Eurípides, donde analiza cómo a la llegada del dios a la ciudad de Tebas, se sucede esta inversión del rol sexual entre sus habitantes; Girard indica que se puede hablar de “una diferencia sexual perdida” que consiste en una “cierta feminización de los hombres así como una cierta virilización de las mujeres.”³³

En otro pasaje mítico donde se narra el encuentro de Dionisos con las hijas de Minia en Orcomenos, el dios se les presenta como una mujer.

Tanto en la figura de Dionisos como en su núcleo mítico, se encuentra presente esta “trascendencia de los opuestos de la identidad sexual,” mencionada por Campbell, quien indica que era un grado inciótico como parte de las iniciaciones de las religiones arcanas.

Iconográficamente, la trascendencia de la androginia era representada con la figura del iniciado realizando alguna actividad del sexo opuesto, como en las representaciones donde aparece Heracles efectuando labores del sexo femenino durante sus “trabajos” los cuales, conformaron su iniciación.

Es probable que ésta hubiera sido la intención de la escena; el personaje que amamanta a la cabrilla podría estar atravesando por una iniciación similar, debido a lo cual presenta rasgos femeninos (pechos y vestido) y masculinos al mismo tiempo.

El personaje en el fresco se encontraría también realizando una actividad muy específica de “las mujeres dionisiacas”. Era una actividad que solían realizar ménades y bacantes, quienes amamantaban a cervatillos y cabritos (incluso a crías de animales salvajes como lobos, osos y leones) para inmediatamente despedazarlas (sparagmos),

³³ Vid. Rene Girard, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Ed Anagrama, 1995.

invadidas por la manía asesina que el dios insuflaba en ellas, y comer su carne cruda (omofagia).

Aún más, se antoja preguntar si incluso ¿la escena podría tratarse de la representación de un sólo personaje, un joven, que fue representado por el artista en el mismo plano espacial, pero en momentos temporales distintos (más que de dos jóvenes, hombre y mujer)? Como se ha visto, la representación de momentos temporales diferentes en una misma línea espacial, esta presente en la obra. Por otra parte, este recurso narrativo no era desconocido, tanto por la pintura griega clásica como la grecorromana. Este asunto podría también, estar apoyado por el enorme parecido físico que guardan ambas figuras y, quizá, apelando en extremo al factor formal, las dos figuras se encuentran “envueltas” en la piel de algún animal como lo suelen llevar bacantes y ménades.

Aun si no fuera este el caso, es evidente que el pintor estructuró los personajes de tal forma que la lectura del grupo termina con la figura de la cabritilla; la misma que observa la *Domina* desde el lado izquierdo. La mirada del muchacho que sostiene la siringa se dirige al acto de amamantamiento de la cabrilla, y justo abajo de la acción, se encuentra el cuerpo del chivo expiatorio dionisiaco por excelencia. No parece casualidad que la mirada de la *Domina* recaiga en él, y que se ubique hasta el frente del grupo en un primer plano.

El cabrito representa al dios Dionisos en su faceta de víctima ritual sacrificado por sus propias adoradoras, ménades y bacantes, que juntas representan el círculo femenino adorador del dios al que asesinaban para posteriormente resucitarlo a través de su “corazón”³⁴ que era separado del cuerpo desmembrado éste último devorado crudo. El pequeño animal representaba para las mujeres el vehículo dialéctico, en el rito y el culto, que les

³⁴ Eufemismo del miembro viril con el cual era resucitado Dionisos, y que aparece velado más adelante en la composición.

permitía identificarse en su doble papel de nodrizas y asesinas del dios al mismo tiempo, repitiendo este ciclo ininterrumpidamente.

Por otra parte, para la doctrina órfica, la figura del cabrito poseía el máximo valor simbólico³⁵ del culto, pues constituía el símbolo de la apoteosis individual del iniciado en sus misterios.

La escena así, cobra sentido más que como una simple interpretación de escenario “bucólico-pastoril” dentro del universo dionisiaco. Para ambos cultos, femenino y masculino, el macho cabrío, el cabrito, tenía un importante contenido ritual.

A la derecha del grupo, se encuentra una mujer que no tiene relación alguna con este; el artista la colocó ahí como el elemento que indica hacia donde debe dirigirse la lectura de la obra. La sexta escena se desarrolla entre las paredes norte, este y sur (figura 38); es la escena que despliega el mayor grado de complejidad compositiva y visual.

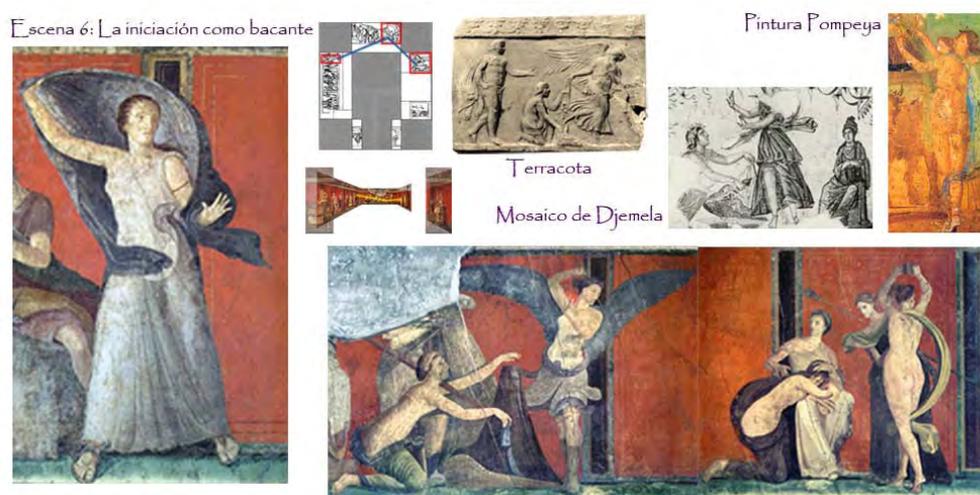


Fig 38

Toda la escena pertenece a los cultos femeninos en donde se representa el preámbulo de lo que sería el clímax ritual de la novia y de las iniciadas, y por el que se convertían en las esposas de Dionisos. Se trata del desvelamiento de la “cista mística” o “liknon” como también se le conocía.

³⁵ Ritualmente fundamentaba la “ceremonia sacrificial mística” mediante la cual se lograba la identificación con la figura del dios.

Esta “cista” o “liknon” contiene un falo de madera, objeto que para los órficos representaba el “corazón” del niño Dionisos-Zagreos descuartizado y a través del cual era revivido. Era un sustituto ritual del miembro viril del cabrito sacrificado (desmembrado) por las adoradoras del dios, las ménades, que eran al mismo tiempo amigas y enemigas de la divinidad.

En efecto, ellas eran las que asesinaban a Dionisos en su forma de “*eriphos*”, y también se encargaban de regresarlo a la vida por medio de los cuidados que le daban a su miembro viril separado y que, en sí, era su síntesis.³⁶

La revelación del falo contenido en la cista, sólo podía hacerlo la “reina” de Atenas durante las Antesterias a solas en el *Bukoleion*, y la novia, en el fresco, lo hará simbólicamente en el *Cubiculum* como será analizado más adelante.

Es por ello que la mujer arrodillada únicamente fue representada por el artista a punto de desvelar la cista; ella observa a la figura alada que está a punto de iniciar a la novia como bacante de Dionisos³⁷. Dos mujeres asisten la acción; una de ellas cobija en su regazo a la novicia mientras observa fijamente a la diosa Aidos³⁸ a punto de iniciar a la futura bacante. La otra mujer, observa detenidamente a la novia, y sólo espera el momento para entregarle el tirso a la iniciada.

Al lado de esta acción, se encuentra una bacante “aristocratizada” que toca un par de discos mientras baila y gira

³⁶ Como indica Kerényi: “El motivo de la ocultación en el caso del *theion preigma* dionisíaco no se debe buscar tan sólo en ese objeto escondido en el licno y visible en los sátiros, sino igualmente en un misterio, tal como se señala de forma explícita: <<El falo se le erigía a Dionisos conforme a un misterio>>. El falo no era ni el <<misterio>> ni el <<*preigma* divino>>, pero tenía que ver con él. Sí, hasta podría considerarse su símbolo -su insinuación y síntesis-, sin estar de entrada destinado a ello. Kerényi, Op. cit. pp. 191-192.

³⁷ El grado iniciático femenino como bacante, consistía en un latigazo que simbolizaba el castigo que recibían por asesinar a Dionisos. Después del golpe, le eran entregados los símbolos que la identificaban como una bacante (tirso, corona de hiedra, stole, etc.), como una ménade terrestre. Tal y como se representa en el friso. Vid. Kerényi, *Ibidem*. p. 246.

³⁸ Se trata de la diosa Aidos, la encargada de dar el golpe de los misterios. Ella era la encargada de guardar los secretos de la noche. Vid. Kerényi, *Ibidem*. p. 246.

su cabeza hacia su lado derecho. En el análisis que se realizó sobre el fresco como tesis de Licenciatura, no se alcanzó a advertir que esta figura podría ser realmente la de la iniciada, la novia, identificada como bacante adoradora del dios. El pintor pudo haber recurrido nuevamente a una condensación de diferentes momentos temporales en un mismo espacio como lo hace en otras acciones de la composición.

Siguiendo con este mismo juego de miradas establecido entre los personajes, la novia, en su papel de bacante, pareciera observar su misma persona en los preparativos iniciales (figura 39) mientras se dirige hacia su consagración como adoradora de Dionisos, en un grado más elevado; como esposa del dios.



Fig. 39

Tomando en cuenta esto, la lectura de la escena cobra más sentido dentro del marco iniciático de la obra³⁹; la identificación como bacante adoradora y asesina del dios era previo a su papel de resucitadora⁴⁰.

³⁹ Dentro del festival de las Antesterias, no existía ningún rito en el que se realizara iniciaciones de mujeres como bacantes. Esto correspondía, más bien, a tiempos y lugares distintos en la religión dionisiaca. Sin embargo, la condición previa del círculo femenino, como ménades en el mito, y bacantes en el rito, en su papel de asesinas del dios y al mismo tiempo resucitadoras estaba implícito como eje estructurante de la celebración, pues lo que se festejaba en el primer día de la fiesta (día de los *phitoi*) era el retorno de Dionisos del Inframundo; las mujeres lo invocaba a regresar a partir de que había sido desgarrado por ellas mismas un año antes.

⁴⁰ Bajo este aspecto de resucitadora, las bacantes eran conocidas como *thyades*, como nodrizas cuidadoras del niño divino. En el culto delfico, lo resucitaban a través de danzas extáticas a lo largo y ancho del monte Parnaso. *Vid. Kerényi, Ibidem.* pp 147-168.

Dos personajes se encuentran detrás de la mujer arrodillada, se trata de las figuras de mujeres que por la charola con ciertas hierbas que contiene, debe tratarse de la representación de las *gerairai*⁴¹, las asistentes que auxiliaban a la *Domina*. Lamentablemente se han perdido sus rostros, y no se puede ver hacia dónde dirigían su mirada conforme al juego visual que establece la composición. Sólo se puede observar como vínculo entre esta escena y la siguiente, la séptima (figura 40), el objeto, también incompleto, que descansa sobre el hombro de la mujer a punto de revelar el licno. Su dirección apunta hacia la figura de la iniciada identificada como la pareja divina de Dionisos, Ariadna o Sémele, e incluso se pudo haber tratado de la imagen de la *Domina*, pero también se ha perdido su rostro.

Escena 7: La Apoteosis



Fig. 40

De este modo, el artista se encargó de hacer patente visualmente la vinculación entre la figura de Ariadna o Sémele, y la manera ritual como se accedía a esta identificación como pareja divina de Dionisos.

También en esta escena, el pintor creó un impresionante despliegue de juego visual que tiene comienzo con lo ya expuesto. La escena en conjunto representa el clímax tanto de la iniciación

⁴¹Se trata de las “venerables mujeres” encargadas del culto y de las ceremonias secretas bajo la dirección y supervisión de la “reina” de Atenas.

femenina⁴² como masculina ilustrado en la apoteosis de la pareja, pero el artista se encargó de revelar, de un modo muy gráfico, la manera como se conseguía dicho estado.

Continuando con este original planteamiento visual, el artista conduce la lectura de la acción hacia los tres personajes que se encuentran en el extremo izquierdo del muro. Un tirso a los pies del trono de Ariadna guía visualmente la mirada del espectador hacia esa dirección (ver figura 40).

En ella se puede ver la figura de otro Sileno y de dos jóvenes, uno de ellos a punto de “sufrir” su iniciación ritual. Este muchacho, está por experimentar físicamente lo que el pequeño niño en el muro norte sólo ha experimentado a un nivel teórico, es decir, el trato cruel al que fue sometido el niño Dionisos-Zagreos (sparagmos). Por ello, Sileno voltea a mirarlo (figura 41); e incluso podría tratarse del mismo niño completando su iniciación.

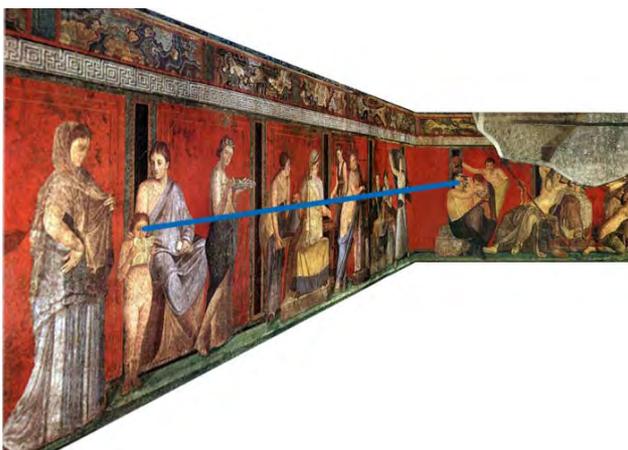


Fig. 41

Silenos, a su vez, es ayudado por otro joven que sostiene una máscara de sileno gorgónica mientras él sujeta un tazón de plata al que se asoma el iniciado. El truco ritual consiste en que al asomarse en la superficie cóncava del tazón, en lugar de ver reflejado su rostro, el joven observa la terrorífica imagen de la máscara. Se trata de la experimentación del “doble monstruoso”, el fenómeno paroxístico de lo sagrado, en el que se provoca un

⁴² En realidad el de ellas, concluía formal y simbólicamente en el *Cubiculum* como se explicará adelante.

desfase de la conciencia a través de tres etapas: la “visión doble”, el “yo” y en su clímax el “no-yo”:

El doble monstruoso se representaba ritualmente a través de la máscara gorgónica. Ritualmente, el iniciado en el fresco atraviesa por los mismos síntomas, la “visión doble” se le manifiesta cuando en la superficie cóncava del cuenco de plata, en lugar de encontrar su reflejo, se le revela la imagen de la gorgónica máscara de Sileno, a quien cree ver dos veces simultáneamente; el reflejo del terrible rostro gorgónico que lo observa desde el fondo del recipiente, provoca que se le manifieste el “no-yo” al no poder reconocerse en la imagen reflejada.

La experiencia del doble monstruoso que el iniciado sufre significaba su muerte simbólica, expresada a través de la máscara gorgónica. Su imagen era “una máscara de la muerte,” según explica Diez de Velasco en su libro “Los caminos de la muerte”; era esto lo que revelaba el semblante de “Gorgo”, el personaje mítico considerado en la antigua Grecia, un “genio dador de la muerte”.

La “muerte” que sufría el iniciado, equivalía a la muerte que había sufrido el niño Dionisos-Zagreos mediante el sparagmos al que lo sometieran los Titanes, que sólo significaba la preparación para su renacimiento; de igual forma, el iniciado sólo moría a su condición de no iniciado y renacía a su nuevo estado como iluminado, identificado en la figura del dios como aparece al lado, sentado sobre una especie de banco y recostado sobre el regazo de su pareja en un estado de embriaguez mística.

La nueva condición del iniciado es la que representa la última figura de la escena, a la que también lo guía Sileno al revelarle el fenómeno del doble monstruoso, el cual -indica Girard- es la forma más real, cercana e inmediata en que el ser humano se encuentra con la divinidad; debido a ello, el recién iniciado ahora se encuentra identificado en la figura del “Heros Dionisos”, al que Kerényi señala como un: “monosandalos, como los peligrosos héroes y guerreros que se vinculaban con los infiernos al entrar en combate con un pie descalzo.”

Joseph Campbell, en su ensayo “El héroe de las mil caras”, explica que en todos los contextos mitológicos, la figura del héroe siempre debe atravesar por cierto número de pruebas que conforman su aventura. Dos de las que menciona el autor, el “desmembramiento” (sparagmos) y el “cruce del umbral”, son por las que ha atravesado el iniciado como Heros Dionisos, visualmente simbolizado mediante el contacto que mantiene su pie descalzo con el de Sileno, quien utiliza las botas de Zagreos, el gran cazador. Su

aventura iniciática es la aventura dionisiaca que todo adorador del dios debe experimentar.⁴³

Síntomas que, como indica Rene Girard, experimenta Penteo en la tragedia las *Bacantes* antes de morir descuartizado por las mujeres tebanas⁴⁴.

El iniciado debía experimentar lo que había padecido el mismo Dionisos en carne propia, que experimentaba el dios cíclicamente conforme a su culto; y debía hacerlo como una aventura heroica en la que al final, triunfador en ésta, se identificaría como un “Heros-Dionisos”; tal y como aparece representado tumbado sobre el regazo de su esposa.

Sabemos que se trata de la representación del “Heros-Dionisos” y no de Dionisos porque el pintor lo representó como un “monosandalos” (con una sola sandalia), tal cual eran representados los héroes que descendían al Inframundo y lograban regresar de este⁴⁵. Así lo hacía Dionisos periódicamente, y el iniciado lo hacía como la máxima prueba a la que era sometido.

El artista lo representó conforme a un ingenioso esquema visual (ver figura 40). Lo que el joven observa en la superficie cóncava del recipiente es la máscara, que simboliza su descuartizamiento y su descenso al Inframundo representado metafóricamente en la figura de Sileno, su iniciador; por ello el pie izquierdo de este personaje está en contacto con el del “Heros-Dionisos”. Ritualmente ha llevado a su aventura iniciática al adolescente, y también ha provocado su apoteosis como aparece representado, semi-tumbado junto a su pareja divina.

La composición en el *Triclinium* acababa en esta séptima escena; por otra parte, continuaba simbólicamente en el *Cubiculum* donde se representó a modo de metáfora lo que ocurría en el *Bukoleion*.

⁴³ Vid. Luis Alonso Ortiz Núñez, *Op. Cit.*, pp. 75-76.

⁴⁴ Vid, Girard, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1995.

⁴⁵ Desmembramientos o cruce del umbral, como son las que experimenta el joven iniciado en el fresco, antes de abandonar el Hades.

A solas en el interior de este espacio, se supone que la “reina” desvelaba la cista donde se encontraba el pégma divino (el falo o liknito) que simbolizaba y sintetizaba a Dionisos, y su regreso del Inframundo. Kerényi señala que este era un *mysterion*; es decir, un objeto sumamente sagrado y antiguo que sólo la esposa del arconte tenía el privilegio de ver.

Era a través de una “conversazione sacra” con este agalma arcaico como se convertía en la esposa de Dionisos, y según el autor, se trataría de una conversación altamente erótica.

El artista representó sobre las paredes del *Cubiculum*, ahora incompleto pues el muro este se ha perdido; un tiaso dionisiaco donde se puede ver a Dionisos ebrio, la *Domina*, sátiros, Sileno y bacantes sobre un fondo rojo y una decoración idéntica a la del *Triclinium* (ver figura 32).

El tono en el que aparecen representados los personajes es totalmente diferente aquí; se trata de una embriaguez mística en la que la *Domina* ha relajado su indumentaria dejando ver sus hombros mientras sigue los pasos de un sátiro que danza frenéticamente junto a un par de bacantes. Dionisos y Sileno, aparecen ebrios, ayudados y conducidos.

La escena en conjunto representa el contexto de un encuentro amoroso, como en los que se presentaba el dios, y su cortejo, a parejas de amantes de manera sorpresiva; sólo que esta vez ira al suyo mismo. Así parece que lo dispuso el pintor, pues distribuyó las figuras de Dionisos y la *Domina*, contrapuestas en la composición. Ésta última, sigue al sátiro por el muro oeste con dirección al sur, mientras el dios es conducido sobre otra pared en dirección norte. Lamentablemente el muro este se ha perdido, y sólo se puede especular que la composición acabaría en una representación donde las figuras de Dionisos y la *Domina* se encontraran, luego de su recorrido contrapuesto, en una escena quizá similar a la que aparece pintada en una vasija

alusiva al día de las *coes* (figura 42) donde un joven sátiro atiende a la pareja.



Fig. 42

Se puede decir, que el pintor representó simbólicamente el agalma o pregra divino a través de la figura del sátiro danzarín⁴⁶; es por medio de él, que la iniciada o la novia identificada en la figura de la *Domina*, está siendo conducida hacia Dionisos, en medio de un ambiente eminentemente erótico: Dionisos se encuentra desnudo al igual que Sileno bajo una embriaguez mística como en el que se encontraba la “reina” en el *Bukoleion*.

Resulta claro que ambos espacios, *Triclinium* y *Cubiculum*, se encontraban interconectados espacial y simbólicamente. De manera similar como se ha examinado en el análisis de la estructuración espacial de obras escultóricas y arquitectónicas en el capítulo anterior, la pintura está configurada para crear un impacto emocional en el espectador⁴⁷ similar a estas.

La composición, incluso, parece recurrir a otros recursos de dramatización también semejantes a algunos empleados por la escultura “barroca” helenística. La figura de la mujer aterrada, representada a punto de abandonar el estrecho escenario, junto con la revelación de la cista mística; tienen un par de referentes

⁴⁶ “<<Los sátiros que pertenecen a Dionisos son representados de forma itifálica en las pinturas y obras plásticas, símbolo de la cosa divina>>” Kerényi, Op. cit. p. 191.

⁴⁷ Para este efecto, no importa si se considera que la obra tenía una finalidad ritual o no. Considero que la tiene, y así lo he argumentado en el trabajo de Tesis bajo tres premisas: contexto histórico (social-religioso), planteamiento plástico de la obra (imita el marco ritual de las Antesterias) y los testimonios escritos que existen acerca de iniciaciones dionisíacas en suelo italiano. No obstante, existen posturas como las Paul Veyne, para quien la pintura simplemente es un testimonio gráfico de la boda de los dueños de la residencia. Aún si fuera así, como indica este autor, es evidente que el artista desarrolló una composición que implicaba un juego espacial. Vid. Paul Veyne, *Los misterios del gineceo*, Madrid, Akal ediciones, 1998, pp. 19-138.

iconográficos en los que se muestra el rechazo al contenido del liknón. Se trata de un mosaico encontrado en Djemila, y un relieve en terracota (ver figura 38); en ambas se representa a figuras femeninas en actitud de rechazo hacia el pregma divino (falo), y en ambas el gesto se muestra a través de las manos alzadas y porque voltean su rostro en dirección opuesta al contenido; tanto la mujer aterrada en el mosaico, como la figura alada del relieve se encuentran de frente del liknón.

Por el contrario, la mujer del fresco no se encuentra frente a la cista mística, ni se espanta por el contenido, ya que ni siquiera se ha develado; de hecho, ella está observando a la figura alada⁴⁸. Es obvio que el artista partió de algún modelo semejante en el que se encontraban representadas tanto la mujer que revela la criba, como la que rechaza el contenido, y otras figuras que dependerían del contexto o finalidad de la obra. ¿porqué el pintor distribuyó así a los personajes? Parece que el artista recurrió a este modelo iconográfico pero lo adaptó a su singular composición con un doble propósito: como ya se indicó, colocó a la mujer espantada como un vínculo visual entre la lectura de la quinta y la sexta escena. La colocó como una guía. Al mismo tiempo, aprovechó este esquema iconográfico de rechazo para dotar a la composición de una mayor dramatización; el instante congelado del abandono del escenario por esta mujer, dota a la composición de una teatralidad semejante a la que se observa entre las figuras del grupo de los monumentos atálidas, o el de Sperlonga revisados en el segundo capítulo. A diferencia de sus referentes iconográficos, mosaico y relieve, el rechazo se representa como el descenso de un marco ritual representado por el escenario virtual, enfatizando el gesto impío.

⁴⁸ No se espanta de la máscara silénica que sostiene el joven como menciona *Vid. Veyne, Op. cit. p. 107.*

107. Tampoco Sileno la voltea a ver sorprendido como también indica Veyne; como ya se señaló, él voltea a observar al niño aterrado.

3.2 Paisajes de la Odisea.

La pintura fue encontrada en 1848 en una residencia del monte Esquilino, pero fue trasladada a los museos vaticanos. Se dividió en once recuadros, siete de los cuales se conservan en buen estado.

Originalmente, se conformaba por un gran ciclo pictórico que rodeaba todas las paredes de la habitación que la contenía. Al igual que en el *Friso de los misterios*, el espectador se veía rodeado por la composición.

La obra narra diversos pasajes del célebre relato de Homero que describe las aventuras de Odiseo, el héroe griego que desea regresar a su tierra después del fin de la guerra de Troya.

Se representan escenas de los acontecimientos narrados en los cantos X y XI de la Odisea, que tienen que ver con los sucesos en la tierra de los Lestrigones, el encuentro con la hechicera Circe y la visita al Averno. Sobreviven fragmentos de la visita a la isla de las sirenas y a Escila.

Cuatro de los paneles describen el encuentro de Odiseo y sus hombres con los Lestrigones y su rey Antífates; otro más, representa al héroe afuera del palacio de Circe, y dos más recrean los hechos en el Averno.

Referente a los paneles que hacen alusión a la visita en la tierra de los lestrigones, se representa “la llegada” (figura 43)

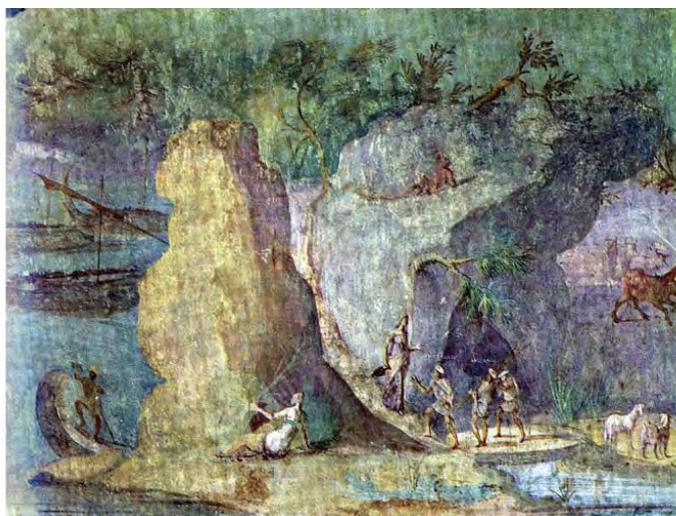


Fig. 43

Siete personajes, caballos y reses, junto a las embarcaciones de Odiseo, aparecen sobre un escenario en el que domina dos conjuntos rocosos muy grandes, árboles, una planicie y cielo extenso.

Cinco figuras son las protagonistas de la escena, la mujer que lujosamente vestida desciende la colina, con una vasija, es la esposa del rey Antífates, que se menciona en la Odisea, llama a su marido a petición de los extranjeros; los tres hombres son los dos compañeros y el heraldo que envía Odiseo para averiguar qué clase de hombres vivían en Lestrigonia; llevan túnicas blancas sombrero y lanzas, el heraldo le pregunta a la reina acerca de la ubicación del palacio del rey, mientras sus acompañantes comentan algo. La mujer sentada que observa los acontecimientos, es la hija de Antífates, que como también se menciona en la historia, recoge agua de la fuente Artacia.

La proporción entre los hombres de Odiseo y las dos figuras femeninas mucho más grandes, se debe a que en el relato homérico se hace alusión a los lestrigones como gigantes, incluso se menciona sobre el impacto que tuvo con los griegos enviados, el tamaño de la mujer del rey lestrigón que era tan “alta como la cumbre de un monte”.

Otro panel (figura 44), describe la descortesía y agresión de Antífates con los emisarios griegos. La escena narra el momento en el que los lestrigones hacen caso al llamado de su rey, quien los conmina a atacar a los hombres del soberano de Itaca.

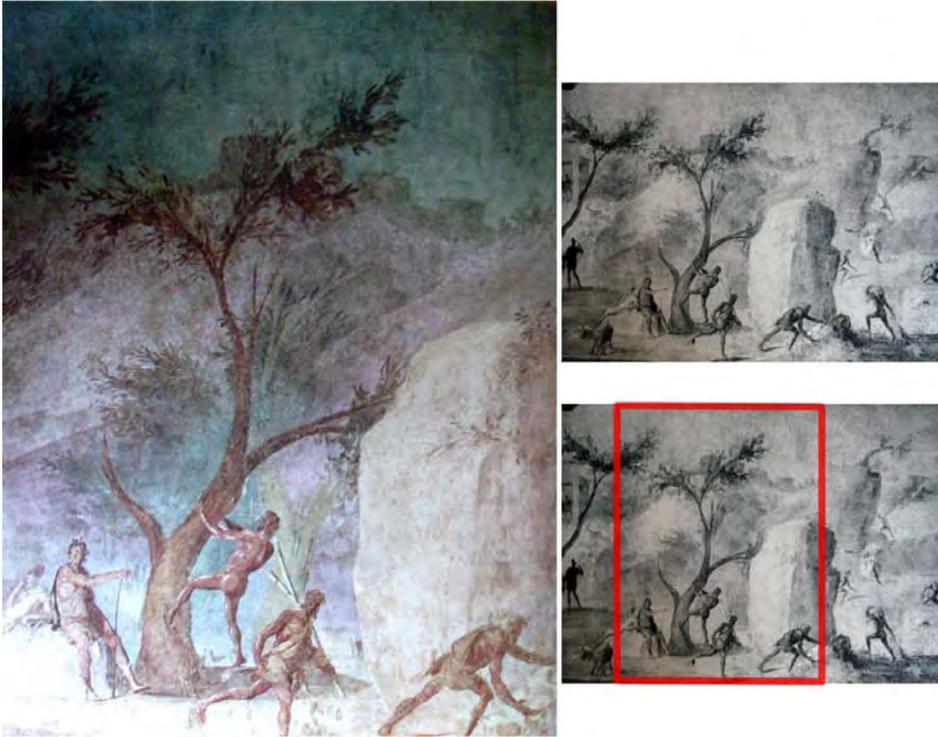


Fig. 44

Once personajes se pueden ver en acción, son los lestrigones quienes se apresuran a cumplir las órdenes recibidas en medio de un escenario rocoso sobre el que en su cima se puede observar el palacio real; algunos árboles y animales también pueden verse. La escena es dramática, pues mientras algunos gigantes comienzan a correr al llamado, otros se encuentran agrediendo a los griegos y otros más cargando y jalando a hombres muertos que serán devorados como el mismo Antífates hizo con uno de los mensajeros. En el extremo izquierdo de la composición, se puede ver en total sombra, la figura de Odiseo quien se da cuenta del terrible destino de sus compañeros, mientras una mujer semi-recostada parece indiferente a los sucesos.

Otra escena referente a los lestrigones (figura 45), describe la huida de Odiseo y su tripulación, mientras son atacados por los gigantes caníbales.



Fig. 45

Sobre un vasto paisaje de inmensas rocas y mar, se representan a las embarcaciones griegas huyendo, al tiempo que desde tierra los lestrigones continúan agrediéndolos intentando hundir los barcos. En *La Odisea* se cuenta que sólo la nave del héroe logra escapar al furioso embate enemigo. En la pintura se puede observar varias embarcaciones que ya han caído en manos de los lestrigones, unas destruidas y otras a punto de serlo con grandes rocas mientras naufragan algunos tripulantes.

El último panel dedicado a este episodio con los lestrigones (figura 46), describe la afortunada huida de la embarcación de Odiseo de las nefastas tierras.



Fig. 46

En medio de otro paisaje rocoso y el mar se puede ver a la izquierda a la nave de los griegos abandonando la bahía, mientras tres personajes femeninos parecen más atentos a lo que

uno de ellos señala hacia el lado opuesto de la composición. Dos diminutos personajes en la parte superior si parecen observar la huida.

La narración homérica describe la agónica fuga del oriundo de Itaca, pero en la pintura aparecen de modo significativo las tres mujeres que no son mencionadas por Homero; es probable que éstas estuvieran indicando lo que constituía la siguiente aventura.

El siguiente panel (figura 47), hace referencia al encuentro de Odiseo con la maga Circe. La narración menciona que después de lograr escapar de la tierra de los lestrigones, los sobrevivientes arriban a la isla de Circe a la que el héroe y sus hombres piden hospitalidad. En un principio, la hechicera los engaña y convierte en cerdos a una primera comitiva; con los consejos del dios Hermes, Odiseo logra que ella rompa el hechizo y les de alojamiento en buena lid. Su estancia dura un año al lado de Circe.



Fig. 47

Lo que la escena narra en medio del paisaje arquitectónico y la vegetación, es el momento cuando Odiseo acude al palacio de Circe para liberar a sus amigos como puede verse a la izquierda donde el héroe está entrando a invitación de ella. Al lado derecho de la composición, aparecen otra vez los mismos personajes y describe el momento en el que Circe se da cuenta que se trata

de Odiseo, al único que no pudo encantar, y al que decide darle hospitalidad junto a sus compañeros, a quienes atentamente atiende lavándolos personalmente. En la escena se ve otro personaje dirigiéndose a la derecha, y como en el caso anterior, parece indicar la dirección de otra escena.

Otro panel (figura 48), describe la llegada de Odiseo a la entrada del averno, se trata también de un vasto espacio dominado por una formación rocosa a manera de entrada y un inmenso mar, la nave de los griegos se acerca por la izquierda, mientras las almas de los muertos esperan su llegada.



Fig. 48

En la obra homérica, se menciona que al momento de dejar a Circe, ésta le indica que para llegar a su tierra a salvo tiene que visitar al adivino tebano Tiresias. Él será quien le indicará, a través de su visión oracular, lo que Odiseo y sus hombres deberán hacer para poder regresar a Itaca.

El siguiente panel (figura 49), continúa narrando las acciones en el Hades. También es un paisaje predominantemente rocoso y en el se puede ver a Tiresias atendiendo a Odiseo; al fondo se pueden ver a personajes mitológicos como las Danaides, Titio y Orión.



Fig. 49

Dos han sido los aspectos que más se han destacado respecto a la pintura: la inédita escala de la figura humana respecto a la superficie de representación, y en la que el paisaje se desarrolla casi como un tema independiente, y, quizá lo más relevante, su estructuración compositiva mediante un recurso que Pollitt ha denominado “narración continua”⁴⁹ en la que en un mismo plano espacial se representan diferentes momentos temporales:

...se puede decir que no tiene precedentes en el arte griego la práctica surgida en el periodo helenístico de diseccionar incluso episodios concretos y limitados de una historia en etapas sucesivas y repetir sus personajes varias veces en un espacio figurativo continuo, para crear de esa forma una especie de instantáneas, por así decirlo, cada una de las cuales tiene su propia unidad de tiempo y espacio, pero que han de ser consideradas en conjunto para que su significado se entienda completamente.⁵⁰

Un detalle incrementaría este efecto señalado por el autor; las columnas virtuales que seccionan la pintura, son un agregado

⁴⁹ Narración continua, que el autor señala, es un invento del arte helenístico que anticipó monumentos romanos como la columna de Trajano. *Vid. Pollitt, Op. Cit.* pp. 299-321.

⁵⁰ *Vid. Pollitt, Ibidem*, pp. 320-321. Este recurso aparece también en el *Friso de los misterios* como se ha analizado aquí.

posterior que dividen las acciones sin motivo aparente, sin éstas, la pintura conformaría un friso pictórico continuo.

Pollitt también señala que el friso se encontraba emplazado en la parte superior de la habitación de la que fue desprendido, y sin embargo, la pintura fue realizada conforme a una perspectiva aérea. El escritor arguye que esto quería decir que la obra no estuvo diseñada ex profeso para ese espacio, pues la pintura debía ser vista de abajo hacia arriba; atribuye entonces, que probablemente fue una copia lo que también explicaría la desproporción en la distribución de escenas⁵¹.

Cabe preguntarse ¿porqué se encontraba emplazada en la parte superior de la habitación la pintura?, ¿a qué se debe que la representación de la obra haya sido realizada conforme a una perspectiva aérea? y también ¿fuese o no un ciclo pictórico más grande, la obra, comprendería una composición que “rodeara” un espacio como en el caso de la casa del Esquilino? Por supuesto no son preguntas que tengan una respuesta ahora; sin embargo, sí se pueden deducir ciertas hipótesis al respecto, conforme a la información sobre el desarrollo conceptual espacial de la época que ciertos autores perfilan en sus obras, y que pueden poner en perspectiva algunas explicaciones al respecto.

Referente a la primera pregunta, Paul Veyne en *Historia de la vida privada* señala:

“Las vastas mansiones romanas que podemos visitar en Pompeya, en Vaison, o en tantos otros lugares, no ofrecían a sus propietarios las delicias del espacio vacío: estaban más pobladas que una habitación de alquiler medio”⁵²

Las habitaciones romanas, como se pueden ver en Pompeya, Roma o cualquier otra ciudad, eran cubiertas por pintura hasta

⁵¹ Se considera excesivo el número de escenas alusivas a los acontecimientos en Lestrigonia; por otra parte, se aduce que esto podría deberse a que la intención real o primordial del artista era representar al paisaje como tema principal, y el capítulo de Odiseo en Lestrigonia se prestaba para tal objetivo debido a que es donde Homero hizo una de las descripciones topográficas más detalladas en su obra.

⁵² Vid. Paul Veyne, *El imperio romano en Historia de la vida privada*, tomo 1, Ed. Taurus Año 1987, p. 82.

las partes más bajas de la pared imitando jardines, fachadas arquitectónicas o bien simplemente superficies de color a veces adornadas (figura 50).



Fig. 50

Esto supone, conforme a lo que indica el autor que muebles y accesorios tapaban parte de las pinturas. Es factible entonces que los *Paisajes de la Odisea* hayan sido colocados en la parte superior de la habitación para evitar cualquier obstrucción visual.

Otra posibilidad, siguiendo el sentido en que se ha analizado aquí la utilización del espacio --tanto el representado, como el espacio que está involucrado como elemento compositivo significativo en la obra-- estaría relacionado con esta inquietud que ocupó al pensamiento helenístico, y que se vio reflejada tanto en el arte como en la literatura: la dicotomía ciudad/campo.

Las grandes polis que surgieron en el periodo post-clásico, alejaron al hombre de la experiencia directa con la campiña, esto creó un sentimiento de nostalgia por parte de los ciudadanos que llegaron a convertir los temas campestres, en una visión idealizada contrapuesta a la vida citadina. Surgió así, una poesía bucólica, escritores como Teócrito o Virgilio se encargaron de recrear toda una imaginación sobre la vida rural. En el mismo sentido, los artistas también se dieron a la tarea de representar la naturaleza por sí misma en detrimento de la representación antropocéntrica.

Onians señala sobre la sensación de estrechez urbana que persistía en la época, lo que incitaba hacia una fuga de la ciudad en dirección al campo. La concepción ciudad/espacio-reducido contra campo/espacio-abierto, había transitado incluso, hacia una problemática de definición verbal y lingüística:

Los usos lingüísticos confirman más aún la conexión entre las dos ideas de “campo” y “espacio”. Es precisamente en este período y en las obras de escritores atenienses como Jenofonte y Demóstenes donde la oposición entre “ciudad” y “campo” se convierte en un cliché verbal. Por otra parte, aunque la palabra que estos escritores utilizan para ciudad es *astu*, y no *polis*, el término usado para campo es *chóra*, cuyo significado primordial aludía al espacio vacío donde se podía colocar algo. Así pues, el campo y el espacio casi se convirtieron en sinónimos.⁵³

La definición *chóra*/espacio, por otra parte, fue trascendiendo su status como indicador unidimensional de espacio para trascender, paulatinamente, a uno mediante la cual el concepto podía englobar la bidimensión y la tridimensión.

Onians explica que los griegos no poseían un término que expresara una noción de superficie bidimensional o del volumen tridimensional que en nosotros está denotado bajo el concepto espacio. Esto se debía en buena medida, como indica el autor, a que para los griegos el vacío (*to kenon*) era una experiencia negativa. *Chóra* (espacio), tenía principalmente connotaciones de medida. En época romana, sin embargo, el término alcanzó a referirse a extensiones bidimensionales, y según el escritor, incluso a las tridimensionales:

Partiendo de su primera acepción como medida de distancia unidimensional, comenzó a referirse a medida de superficie en dos dimensiones y más tarde, al mismo tiempo que se generalizaba su uso gracias a la derivación *spatiosus*, llegó a referirse a la magnitud tridimensional. Así pues, los romanos tenían un término que les permitía pensar positivamente en el espacio arquitectónico, mientras que los griegos carecían del mismo; la particularidad de

⁵³ Vid., Onians, *Op. cit.* p. 77.

esta palabra deriva de su uso en la descripción de columnatas abiertas para los ejercicios de la arquitectura republicana, es decir, esencialmente tardohelenística. El desarrollo de nuestro término “espacio” a partir de *spatium* latino y del griego *stadion* determina que la primera aplicación de la palabra a vacíos mensurables se vincule a la construcción de columnatas en el mundo tardohelenístico.⁵⁴

La concepción grecorromana entonces, poseía una valoración positiva del espacio vacío como categoría medible, y al mismo tiempo, la había expresado a través de la contraposición campo/ciudad. ¿Constituyen los *Paisajes de la Odisea* un planteamiento plástico en torno a las reflexiones espaciales que tenían lugar en términos arquitectónicos y generales también?

La recreación de paisajes y jardines no fue extraña para las casas romanas, sin embargo, la intención de la mayoría de estos parece diferir de la obra del Esquilino por el emplazamiento que guardan. Algunas representaciones, parecen estar dirigidas a “borrar la pared” y simular un jardín (figura 51).



Fig. 51

Otras, se encuentran representadas sobre la pared simulando ser cuadros independientes (figura 52). Por el contrario, la pintura aquí analizada, rodeaba los muros de la habitación por la parte superior. Así mismo, originalmente la obra

⁵⁴Vid. Onians, *Ibidem*. p.241. Incluso, párrafos atrás el autor indica: “El dominio del vacío representa una de las principales características de la nueva arquitectura. De hecho, el vacío adquiere dimensiones y se convierte en espacio.” Vid. Onians, *Ibidem*. p. 240.

se veía como un friso pictórico continuo (las columnas fueron un agregado posterior). No era pues, una modalidad convencional de representación paisajística.



Fig. 52

¿Por qué en la parte superior y a manera de friso envolvente?. Es probable que existieran motivos más allá del simple libramiento de cualquier estorbo visual, o mejor dicho, junto a ello. Un grupo o conjunto pictórico encontrado en las Termas Suburbanas en Pompeya, explica como las pinturas muchas veces, y quizá en la mayoría de los casos, tenían una intención que rebasaba su función meramente decorativa.

En este caso, se trata de la obra pictórica dispuesta en la parte superior del vestuario o cuarto de cambio de las termas (figura 53). Parte de la pintura se ha perdido, pero aún se puede observar la representación en perspectiva de unos cajones y en la parte más alta, ocho escenas de carácter “erótico-obscenas”.

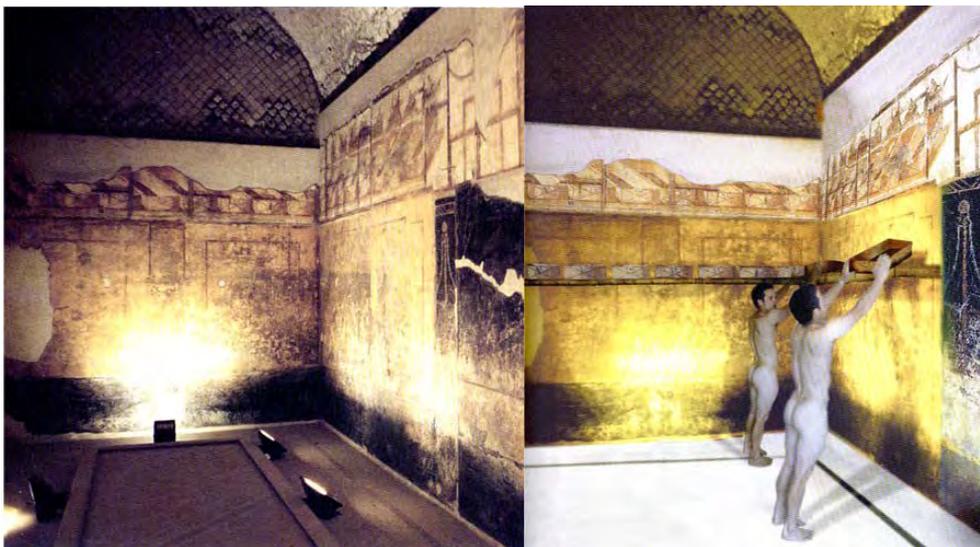


Fig. 53

Durante largo tiempo, se había interpretado que las imágenes simplemente eran ilustraciones pícaras sobre probables servicios sexuales con los que contaría las termas; sin embargo, John R. Clarke en su libro *Sexo en Roma*⁵⁵ ha podido descifrar el verdadero significado e intención de tal pintura.

El autor explica que las escenas fueron colocadas como un medio apotropaico contra el “mal de ojo”. En la cultura romana, estaba arraigada la creencia de que se podía provocar un daño a través de una mirada mal intencionada o envidiosa. Las casas y calles de Pompeya se encuentran repletas de imágenes apotropaicas que tenían la intención de evitar cualquier agravio u ofensa hacia los dueños de dichas residencias. Tales imágenes tenían un carácter cómico; se creía que por medio de la risa el efecto del “mal de ojo” quedaba anulado.

Clarke indica que las pinturas en el vestidor estaban dirigidas a provocar la risa, a través de la representación de algunos tabúes sexuales, pero ideados de manera grotesca y cómica. El analista menciona que de esta manera los usuarios del lugar se veían a salvo de cualquier mal de este tipo. El sitio era un cambiador donde la gente se desnudaba, lo que lo hacía propenso a situaciones de esta índole. El dueño de las termas ideó esta original manera de poner a salvo a sus clientes, no

⁵⁵ Vid. John R. Clarke, *Sexo en Roma*, Barcelona, Editorial Océano, 2003.

obstante, él mismo u otra persona en algún momento se arrepintió e intentó cubrir las pinturas.

Las imágenes se encuentran dispuestas por encima de los cajones donde la gente colocaba su ropa mientras disfrutaba del lugar. Una recreación digital en el libro del autor ilustra la manera hipotética como se interactuaba con las pinturas (ver figura 46). Las personas debían estirarse un poco para recoger o depositar su ropa, y un poco más para observar bien la imagen que le correspondía a su cajón que equivalía a lo que ahora sería un locker o gabinete personal.

A cada uno ellos le correspondía un número y una escena, y lamentablemente sólo se conservan en aceptables condiciones, las imágenes de los gabinetes uno al ocho (figura 54).

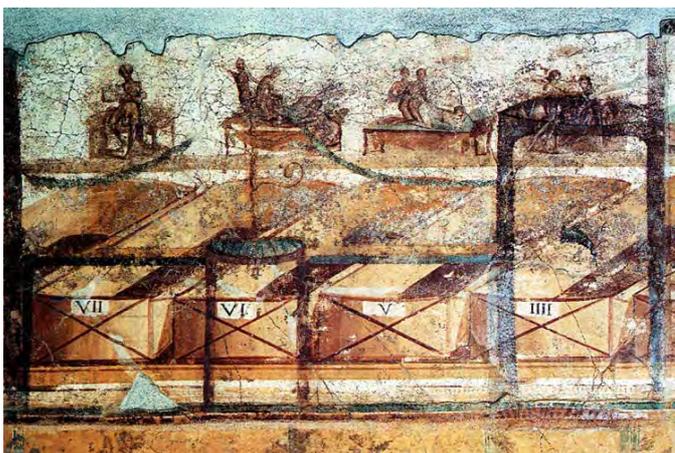


Fig. 54

Los cajones representados en perspectiva tienen escrito su número. Su representación de esta manera, tenía la intención tanto de señalar el número que le correspondía a cada cliente, y principalmente, de invitar a este a observar la pintura que lo haría pasar un buen momento y evitar el daño de cualquier mirada mal intencionada⁵⁶

La obra pictórica analizada por Clarke en las Termas Suburbanas, permite advertir que las composiciones pictóricas y su ubicación respondía a intenciones que rebasaban la simple

⁵⁶ Sobre las escenas, sus características e intención de cada una de ellas. *Vid.* Clarke, *Ibidem.* pp. 116-132.

decoración de los muros de un espacio; como ha podido demostrar el autor, podían tener una finalidad bastante específica.

Es posible entonces que la pintura del Esquilino no fuera una simple recreación de esas obras que narraban las aventuras de Odiseo y que fueron muy populares en la época helenística; tanto así, que Pollitt señala se convirtieron en un género propio conocido como *Ulixis errationes per topia*; como las había clasificado Vitruvio y que quería decir: andanzas de Ulises por diversos países⁵⁷.

Para Pollitt, los Paisajes de la Odisea, resultan una obra singular:

Lo que son es una obra tardohelenística del siglo I a. C. y por tanto, como la cultura que los produjo, son grecorromanos...Injertaron una técnica helenística en un mundo cada vez más dominado por el gusto romano y son producto de la fusión de ambas culturas.⁵⁸

El autor considera que la pintura se encuentra a medio camino entre la copia y la originalidad, en lo que él llama “versiones de un género”. Así mismo, también reflexiona sobre la singular composición concluyendo de esta:

Desde cierto punto de vista, ese estilo narrativo que presenta a los hombres en pequeño tamaño en un vasto escenario físico puede interpretarse como reflejo, acaso inconsciente, de lo que hemos llamado el <cosmopolitismo> del período. Fue en la época helenística cuando por primera vez los hombres tomaron conciencia de la insignificancia del individuo y la incertidumbre de su destino en una inmensa y variada ecumene. Desde otra perspectiva, pinturas como los paisajes de la Odisea, con su ostensible amor a los textos y a los saberes formales, son expresiones de lo que hemos denominado la <mentalidad erudita>. Si es que derivan en última instancia, como se ha sugerido, de la ilustración de libros, esta derivación no tendría nada de raro ni de incongruente. Y por último, el estilo de los paisajes de la Odisea puede verse como un ejemplo del

⁵⁷ Vid. Pollitt, *Op. Cit.* p. 332.

⁵⁸ *Ibidem.* p.332.

individualismo helenístico en tanto que apela, como parte de la poesía bucólica de la época, a una emoción esencialmente íntima: la nostalgia. En el periodo helenístico, los hombres del mundo clásico vivieron por primera vez en un escenario urbano de grandes dimensiones, prácticamente aislados del mundo rural. Su alejamiento cada vez mayor de ese mundo les permitía soñarlo e idealizarlo.⁵⁹

Quizá en esta larga cita de Pollitt se encuentra la esencia de lo que podría haberse planteado en una obra como los *Paisajes de la Odisea*, sin embargo, en su análisis sobre la pintura, el escritor pasa por alto que la composición rodeaba la habitación y no es un asunto que parezca significarle algo.

Por otra parte, no resultaría fuera de lugar suponer que algo se pretendió decir con un emplazamiento compositivo semejante, sobre todo tomando en cuenta los antecedentes del arte helenístico que han sido abordados en este capítulo y los anteriores.

Una posible clave que podría explicar la manera como “actuaba” o cobraba significado la singular composición, se encuentra en unos párrafos que Carles Miralles escribe sobre la obra:

Ahora bien, si juzgamos a partir de un ejemplo, pongamos las pinturas helenísticas de escenas de la *Odisea* cuyas copias romanas se guardan en los museos vaticanos, es claro que no puede mantenerse que no haya en esas escenas un sentimiento del paisaje que va mucho más allá del texto homérico, que supera las descripciones literarias hasta la época helenística. Y además, como en Teócrito, el paisaje sirve de telón de fondo simbólico de los sentimientos humanos, así las escenas pintadas se organizan en sistemas simbólicos, más allá de su posible función decorativa.⁶⁰

⁵⁹ *Ibidem.* pp. 332-333.

⁶⁰ *Vid.* Miralles, *El Helenismo, épocas helenística y romana de la cultura griega*, Barcelona, Ed. Montesinos, 1998, p. 80.

En este mismo sentido parece actuar la composición envolvente de la pintura; como un “sistema simbólico” en la terminología empleada por Miralles.

La obra, por lo que señalan autores como Pollitt y Miralles, evoca una visión idílica y emocional de la campiña, una especie de añoranza de tipo erudito sobre el campo. En el mismo sentido, las características formales de la obra, su perspectiva aérea, la atmósfera vaporosa de los diversos elementos, aluden a un espacio campestre amplísimo en el que la figura humana comienza a perder importancia frente al monumental escenario natural.

La ubicación original de los *Paisajes de la Odisea*, su carácter “envolvente”, parece explicarse en torno a las reflexiones espaciales que, como ha señalado Onians, comprendían una disertación y valoración entre la percepción del espacio urbano y rural que ocupaban al hombre de la época.

El emplazamiento compositivo de la pintura, sería parte de ese “sistema simbólico” que opera en la obra como indica Miralles. Se trataría de la representación de un espacio simbólico ideal, que funcionaría como una fuga visual frente al espacio real y concreto de la habitación. El recorrido visual y físico del friso pictórico, simbolizaría el que idealmente se realiza a través del vasto paisaje representado en este espacio urbano de Roma. La obra estaría ejecutando una función comparativa entre el espacio real ciudadano, y el idealizado espacio campestre; operaría como esa experiencia nostálgica que, señala Pollitt, el hombre helenístico interiorizaba.

Los *Paisajes de la Odisea* desarrollarían mediante su singular composición panorámica, la inclusión de la subjetividad del espectador como elemento activo de la obra, de manera semejante a lo que Panofsky piensa, realizó la pintura y la crítica del arte helenística: insertar la subjetividad del espectador en la obra y la crítica.

El autor alemán, explica que tanto la pintura y la crítica de arte, la ecfrosis como llama a esta última, incluyó el punto de vista subjetivo del observador hacia el final del helenismo:

Así pues, si el Helenismo había alcanzado, tanto en la pintura como en la ecfrosis, una determinada fusión de los diferentes motivos dentro de la esfera objetiva, Virgilio logra en el conjunto formado una mayor soltura impresionista y una sólida referencia al campo subjetivo del observador.⁶¹

Párrafos más adelante, citando a Paul Friedländer:

Para la Antigüedad, y todavía para el Helenismo primitivo, la ecfrosis no era sino un adorno; el Helenismo tardío la introdujo profundamente en la conexión del todo y le atribuyó una relación con su contenido. En Virgilio no nos remite a ese contenido, sino que por encima de él nos remite a algo exterior, pues en general esta poesía tiene presente un elemento que se encuentra fuera de ella, la presencia del poeta.⁶²

Panofsky señala en su ensayo que la pintura de la Antigüedad, griega y romana, no alcanzó a sistematizar la representación espacial perspectiva de manera matemática, y esto fue en parte porque no la necesitaron. Su concepción y manejo del espacio pictórico se encontraba subordinado, principalmente, al de la percepción fisiológica de la visión⁶³.

No obstante, el ensayista también indica que el helenismo tardío logró articular la representación pictórica, de manera tal, que el observador la percibiese como una extensión de la realidad y no como un simple “conjunto autónomo fuera del que la contempla”. La representación, al tomar en cuenta el punto de vista del espectador, buscó según Panofsky, convertirse en una “ventana” a través de la cual se organizarían los elementos de ésta.

⁶¹ Vid. Panosky, *Op. Cit.* p. 86.

⁶² *Ibidem*, p. 86.

⁶³ El pasaje de Vitruvio en cuestión y el otro pasaje paralelo (son los únicos testimonios que nos permiten sospechar la existencia de una perspectiva pictórica de construcción matemática en la Antigüedad, pues todos los demás, aunque revelan que la Antigüedad aplicaba las leyes de la visión en la realización de sus obras de arte, no permiten deducir que ésta poseyera el conocimiento de un procedimiento geométrico que le hubiera permitido la elaboración de representaciones perspectivas exactas) *Ibidem*. p.76.

En el mismo sentido, Onians sugiere que las habitaciones en las que se representaban perspectivas arquitectónicas derivadas de escenografías teatrales, partían de un análisis visual desde el enfoque del observador:

Aún quedan dudas sobre si se utilizó un completo sistema de perspectiva lineal durante la Antigüedad, pero indudablemente cualquier sistema exigiría el examen de la posición del espectador, pues hemos sugerido su evidencia en los grupos semicirculares.⁶⁴

Después de los anteriores señalamientos de estos autores, parece más fácil dimensionar el impacto que pudo tener la pintura panorámica en los espectadores.

Como un último argumento a favor de esta hipótesis referente a una relación más simbólica entre obra-espectador, un vínculo más interactivo con el observador, debe ser tomado en cuenta un planteamiento bastante afin al carácter teatral-emotivo que conformó, como una de sus principales premisas, al arte helenístico.

Se trata de los argumentos que apunta Pierre Grimal en relación al desarrollo artístico en las mansiones romanas en su libro *La vida en la Roma antigua*. El autor, en primera instancia, señala sobre el gusto de los romanos por recrear, en medio de espacios reducidos muchas veces, visiones idílicas de jardines durante los años de gobierno de Augusto:

Pero ahora surge un nuevo estilo de decoración cuyo ideal ya no consiste en dar la ilusión de un decorado magnífico; lo que se le pide ahora al pintor es la abolición de los muros y se abren ventanas imaginarias a través de las cuales la vista descubre paisajes y perspectivas de jardines. Así, en la casa de Augusto, el gran salón presenta una especie de dos grandes ventanales que parecen dar, el uno sobre un bosque y el otro sobre un arroyo. De un lado, un santuario de Diana cazadora, del otro, una capilla cuyo empleo es menos claro, erigida para alguna divinidad rústica. Así, los habitantes de la morada tienen la ilusión de vivir en un decorado en medio de la naturaleza. Por un fenómeno singular, las

⁶⁴ Vid. Onians, *Op. Cit.* p. 230.

nuevas formas que enseña el arte decorativo tienden a reencontrar el antiguo <naturalismo> de la raza romana y al mismo tiempo poseen la ventaja de suplir, por un juego de la imaginación, la ausencia de un verdadero jardín. En efecto, la Roma de Augusto es una ciudad donde el crecimiento de la población vuelve más imperativo que nunca el control del espacio.⁶⁵

Esto explica así mismo, en parte lo que se ha explicado en torno al conflicto y las concepciones de la dicotomía entre el espacio urbano/natural; y brevemente, las razones políticas por las que se pusieron de moda los nuevas temáticas y motivos. Se debe recordar que Augusto impuso un programa artístico a través del cual se pretendió regresar a los valores esenciales del pueblo romano: la vida sencilla del campo que debía reflejarse en la forma y estilo de vida. No obstante, el gusto por el mundo natural provenía, legítimamente de un arraigo idiosincrásico del pueblo romano.

No resulta sorprendente que posterior a la época augusta, los romanos, como explica Grimal, desarrollaran con mayor complejidad --un tanto obsesiva al parecer-- el gusto por un vínculo sumamente estrecho hacia los ambientes campiranos. El autor indica que en las lujosas residencias de campo de los aristócratas se buscaba integrar estas al paisaje natural; no bastaba con la mera recreación de paisajes junto a la existencia de algún pequeño jardín real: “el jardín cerrado se reemplaza por el jardín abierto. Es todo el paisaje lo que sirve de decorado a la existencia cotidiana; ya no se trata de un espacio limitado artificialmente”.

Grimal también menciona, que estas villas otorgaban un papel simbólico relevante al jardín, de hecho, lo tenían como eje estructurante de la residencia ya que en la mayoría de los casos las habitaciones se planeaban con un fácil acceso a este.

La obsesión por los ambientes naturales, llevó al mismo tiempo, hacia una recreación artificiosa de los mismos jardines,

⁶⁵ Vid. Grimal, *La vida en la antigua Roma*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1990, p. 70.

llegando a convertirse en lugares donde se perderían los límites entre lo natural del campo y lo artificial de la ciudad como señala el autor:

Sin embargo, por un singular contraste, los romanos aportan a sus casas de campo todo el lujo y las preocupaciones de la ciudad. Adoran el césped, los bosquecillos de laureles, la frondosidad de los pinos, de los cipreses y de los plátanos, la enramada de rosas, pero también composiciones artificiales que nos sorprenden. Por ejemplo, un jardinero de Plinio había imaginado diseñar con boj tallado, letras y animales en el borde de un <paseo>. Más allá hay una flota entera esculpida en tejos, o bien, el espectáculo de una caza: el ciervo, la jauría, los cazadores a caballo; nada falta. ¡Hubo especialistas que aprendieron a torturar las formas naturales de los árboles para que sirvieran de obras de arte! Los peristilos pompeyanos muestran restos de decorados con estatuas y plantas que se utilizaban en esta misma óptica. La naturaleza no alcanza, hay que animarla con la obra de arte. Se recuerdan, frente a estos jardines, las aberraciones del nuevo rico Trimalción para quien todo es mimo y teatro. Nada puede ser simplemente lo que es, una carne apreciada por su sabor, un árbol por su belleza o la frescura de su sombra. Se quiera o no, es necesario que el cuarto del jabalí o el plátano estén integrados en un <mimo> que los transforme. Los romanos no se liberaron nunca de una confusión constante entre arte y artificio.⁶⁶

Los últimos dos párrafos de esta larga cita de Grimal, resultan fundamentales para entender las razones por las que en las casas romanas, en la mayoría de los casos, todo parece sobrecargado en espacios a veces muy pequeños; porque los muros de las casas son pintados completamente de arriba a abajo con una intención artificiosa. En el mismo sentido, explica también como la sensibilidad romana es heredera de las principales premisas del arte helenístico: el gusto por el artificio espectacular. Y por último, permite suponer con mayor autoridad, que los *Paisajes de la Odisea* poseían un carácter evocador de ese lugar tan apreciado por el romano como era la campiña,

⁶⁶ *Ibidem.* p. 123-124.

incrustado en medio de un espacio que era su contraparte y en el que la obra parece operar como una fuga artificiosa para el espectador.

La ciudad no es más que el lugar de las actividades oficiales, de donde hay que escaparse en cuanto se puede. Y mientras que la plebe desarraigada no concibe otro lugar que Roma como marco para su ocio, la nobleza, o mejor dicho la clase dirigente, sueña con jardines y granjas.⁶⁷

Todo esto se realizaría en cuanto se pudiera, mientras tanto, había que construirse un espacio de reposo y desahogo para soportar la sofocación de la ciudad.

⁶⁷ *Ibidem.* p. 123.

CONCLUSIONES.

Considero que ha quedado expuesto, en el trabajo que aquí finaliza, la nueva concepción de espacio que surgió en la época helenística.

El arribo de este nuevo temperamento vino, a su vez, con el descubrimiento de un espacio geográfico mucho más grande que el que había imaginado el griego clásico. Se debe recordar que el mismo Alejandro Magno pudo comprobar que su tutor, Aristóteles, se había equivocado sobre la idea de los confines terrestres. El mundo helenístico, se desarrolló en un espacio físico más grande que el de su antecesor.

Quedó expuesto, a su vez, que en este cambio de la concepción de espacio que surgió en el hombre helenístico; el terreno artístico también vio el surgimiento de un nuevo manejo espacial como consecuencia directa de la nueva sensibilidad que emergía. Se puede hablar de un tratamiento escénico y teatral del espacio en todo el campo artístico.

El discurso pictórico no quedó relegado de esta nueva inercia artística por lo que rápidamente se adaptó a la nueva concepción estética de espacio de la época. Figura humana, animales y objetos, empezaron a desenvolverse entre un espacio que iba adquiriendo un papel significativo por sí mismo. La representación del espacio no fue más una consecuencia aleatoria sino algo planificado en la composición.

No obstante los autores revisados para esta investigación hacen un análisis del espacio representado en la pintura, por otra parte, pasan por alto la utilización del espacio adyacente como elemento significativo en el planteamiento de la obra.

La apropiación espacial del entorno como elemento activo de la obra con fines efectistas tuvo, como se revisó a lo largo del trabajo, un desarrollo importante principalmente en escultura y arquitectura; sin embargo, la integración de los espacios

adyacentes como instrumento significativo para la composición en general no fue desconocido para la pintura.

No existen propiamente estudios al respecto como ya lo he señalado; sin embargo, abordando el análisis del *Friso de los Misterios* tanto en la tesis de Licenciatura como en el presente trabajo; considero que el desarrollo pictórico utilizó el espacio circundante como medio para intensificar sus contenidos como ocurría en otras disciplinas.

Después de revisar diversas versiones sobre esta pintura, en la que no existe consenso sobre sus alcances que giran entre los místicos-rituales -Kérenyi-, o los ordinarios -Veyne-; estoy convencido que la composición completa; que comprende tanto el *Triclinium* como el *Cubiculum*, fue planeada de tal manera que imitara los principales espacios rituales de la festividad de las Antesterias. Considero que esto tuvo una intención idéntica a la que se desarrolló en la escultura o la arquitectura: intensificar el factor emocional de la obra, para lo cual resulta irrelevante si tenía un fin elevado o bajo.

No podría asegurar lo mismo de los *Paisajes de la Odisea*. Los estudios revisados sobre esta obra permiten advertir que por su original manejo espacial y emplazamiento, la pintura parecía tener un propósito más complejo.

Se debe recordar que la obra representaba un friso corrido estructurado como una narración continua antes de que se le agregaran las pilastras pintadas y antes de ser separada de su ubicación inicial en la casa del Esquilino.

También se tienen fundadas sospechas de que la pintura está basada en un original que poseía una extensión más grande debido al desequilibrio que existe entre los pasajes representados de *La Odisea* en la obra. Junto a la inscripción de los nombres de varios personajes en la misma pintura, han provocado especulaciones sobre una posible inclinación erudita de la obra. Dicha vertiente erudita, tuvo gran demanda en el arte helenístico,

y se caracterizaba por su espíritu didáctico de modelos iconográficos y literarios de las grandes obras del pasado.

Debido a que un análisis iconográfico e iconológico ortodoxo resultaba inabordable para la obra, y en sí para la pintura helenística en general, la intención del análisis que se realizó sobre los *Paisajes de la Odisea* fue la de abordar su dinámica espacial tomando como punto de partida la estructuración conceptual del espacio predominante en la época.

Con ello pretendí obtener una interpretación que permitiera vislumbrar la utilización simbólica del espacio representado y físico que contenía a la obra semejante al ejemplo del *Friso de los Misterios*. Desde luego sé que el riesgo de una interpretación altamente subjetiva fue muy grande; sin embargo, considero que aunque no pude obtener conclusiones terminantes, si creo por otra parte, que he podido arrojar pistas atendibles que señalarían en dirección de una relación muy estrecha o de complicidad entre la pintura y el espectador helenístico, que como también se revisó en el trabajo, era un individuo cargado de una hipersensibilidad hacia los estímulos escenográficos a los que era sumamente proclive y partícipe.

Me parece, resta indagar más por el camino trazado en otros complejos pictóricos como los muchos que existen todavía en Pompeya. La intención, sería la de estudiar las dinámicas espaciales entre las composiciones pictóricas y los espacios que las albergan. Esto, brindaría más información sobre las posibles relaciones que pudieron haber entablado con el espectador de esa época.

GLOSARIO*

Aidos: Diosa griega encargada de guardar los secretos de la noche.

Apotropaico: Del griego *apotrepo*, “desviar, rechazar”. Objeto—o acción—al que se le atribuye la propiedad de alejar las influencias maléficas.

Apoxiómeno: Escultura griega realizada por Lisipo 330 a. C.

Ataraxia: Para el pensamiento epicureo, era un estado mental que buscaba la ausencia de deseos y preocupaciones.

Autarkeia: Modelo de comportamiento social de la corriente filosófica, los Cínicos. Consistía en abandonar los vínculos sociales y llevar una vida vagabunda.

Bukoleion: “establo de toros”. El lugar más sagrado durante la festividad de las Antesterias. Sitio donde acontecía el clímax de dicha celebración entre la “reina” y el dios Dionisos.

Chorá: Término griego para “espacio”, principalmente posee una connotación a “medida”, lo medible.

Císta Mística: pequeño canasto, utilizado en las diversas ceremonias de la religión dionisiaca.

Compendaria: (pintura abreviada) estilo de pintura grecorromana caracterizada por su ejecución espontánea a través de manchas.

Cubiculum: Pequeña habitación—dormitorio.

Díadocos: Generales al servicio de Alejandro Magno. A la muerte de este, se dividieron su imperio.

Domina: “señora de la casa” Matrona que estaba a cargo de innumerables actividades directivas del hogar, y de ceremonias religiosas.

Dominus: “señor de la casa” Máxima autoridad de la residencia.

Ecfrahis: Denominación antigua para la crítica del arte.

Eriphos: “cabrito” Nombre que recibía el dios Dionisos en su papel de víctima sacrificial.

Erotes: “amorcillo” Personificaciones infantiles de Eros. También, seres mitológicos parte del cortejo de Afrodita.

Ethos: Término griego para “carácter”. En el arte, constituyó el ideal en la representación clásica.

Gerairai: Nombre que se les daba al grupo de mujeres que auxiliaban a la reina en las ceremonias exclusivas femeninas durante las Antesterias.

Hedone: Término griego para la palabra “placer”.

Lestrigones: Seres que aparecen en *la Odisea* y que se caracterizan por su gran estatura y fiereza. Odiseo tiene que escapar de ellos en el capítulo X de la obra Homérica.

Lekykos: Recipiente pequeño utilizado en la antigua Grecia para guardar aceite.

Liknito: Nombre ritual para invocar al pequeño Dionisos quien reposa en la Cista mística.

Liknon: Denominación ritual para la Cista Mística.

Mysterion: Término metafórico para referirse a objetos y acciones sagradas impronunciables.

Omofagia: Ingesta de carne cruda, precedida por una caza donde la presa era despedazada viva.

Orión: Personaje antiquísimo de la mitología griega que era cazador. Una constelación recibe su nombre.

Palladium: Estatua de Palas, de cuya conservación dependía la suerte y destino de Troya.

Phatos: Término griego para “emoción”, cuyo significado llegó a convertirse en una característica formal en el arte.

Phittoi: Gran vasija donde se almacenaba el vino en la antigua Grecia. En la festividad de las Antesterias, el primer día llevaba su nombre.

Polis: Término griego para “ciudad”.

Sileno: Ser mitológico perteneciente al cortejo del Dionisos. Tutor del dios, se caracterizaba por su embriaguez y sabiduría mística.

Skiagraphia: “pintura de sombras” Técnica que consistía en representar los volúmenes pictóricos a través del modelado de las sombras en los objetos pintados.

Stolé: Vestimenta ritual que recibe Dionisos de su abuela, la diosa Rea, durante su iniciación. Indumentaria que utilizan los iniciados en los misterios dionisiacos.

Sparagmos: Desmembramiento ritual de una víctima sacrificial.

Sperlonga: Gruta natural en el sur de Italia, convertida en lugar de banquetes para el emperador Tiberio. Los escultores griegos Atenodor, Hagesandro y Peonio recrearon diversos pasajes de la *Odisea*.

Tetrástilo: Fachada de un edificio con cuatro columnas en serie.

Theion Pregma: Objeto fálico ritual que simbolizaba y sintetizaba la figura de Dionisos.

Thyke: Diosa de la Fortuna que cobró gran importancia durante el helenismo. Fue sumamente temida y reverenciada.

Thyrso: Bastón ritual que consistía en una gran vara coronada con una piña que recibe Dionisos en su iniciación de la diosa Rea, y que portan también los miembros de su cortejo mítico, así como los iniciados en su misterios.

To kenon: Término griego para “vacío” que poseía connotaciones negativas.

Triclinium: Sala—comedor.

* Las definiciones de este glosario, fueron tomadas de los autores y obras señalados en la bibliografía; no obstante, los principales investigadores a los cuales se recurrió son:

Kerényi, Karl, *Dionisios, raíz de la vida indestructible*, Barcelona, Ed. Herder, 1998.

Onians, John, *Arte y pensamiento en la época helenística*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

BIBLIOGRAFÍA.

- ° Asimov, Isaac, *La República romana*, Madrid, Alianza editorial, 1985.
- ° Azara, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Madrid, Ediciones Siruela, 1995.
- ° Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- ° Barbet, Alix; Coutelas, Arnaud, “*Une fresque a la romaine*”, en *Revista archéologia*, Éditions Faton, no. 392, septiembre 2002.
- ° Boardman, John, *El arte griego*, Barcelona, Ediciones Destino, 1991.
- ° Carcopino, Jérôme, *Daily life in ancient Rome*, Yale university press, 1965.
- ° Diez de Velasco, Francisco, *Los caminos de la muerte*, Madrid, Ed. Trotta, 1995.
- ° Doerner, Max, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1980.
- ° Girard, Rene, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1995.
- ° Grimal, Pierre, *La vida en la Roma antigua*, Barcelona, Paidós Studio, 1993.
- ° Homero, *La Odisea*, Madrid, Editorial Gredos, 2000.
- ° Kerényi, Karl, *Dionisios, raíz de la vida indestructible*, Barcelona, Ed. Herder, 1998.

- ° Kraus, Karl, *Pompeii and Herculaneum the living cities of the dead*, New York, Harry N. Abrams, 1975.
- ° Maltese Corrado (Coordinador), *Las técnicas artísticas*, Madrid, Ediciones Catedra, 1999.
- ° Mayer, Ralph, *Materiales y técnicas del arte*, Madrid, Tursen Hermann Blume ediciones, 1993.
- ° Miralles, Carles, *El helenismo (épocas helenística y romana de la cultura griega)*, Barcelona, Ed. Montesinos, segunda edición, 1989.
- ° Nappo, Salvatore, *Pompeii guide to the lost city*, London, Weindenfeld and Nicolson, 1998.
- ° Onians, John, *Arte y pensamiento en la época helenística*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- ° Panofsky, Edwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets Editores, 1995.
- ° Piñero, Saenz, Antonio, *Grecia la civilización helenística*, Madrid, Ediciones Akal, 1989.
- ° Pollitt, J.J., *El arte helenístico*, Madrid, Ed. Nerea, 1989.
- ° R. Clarke, John, *Sexo en Roma*, Barcelona, Ed. Océano, 2003.
- ° Ranieri, Marisa, *Pompeii (The history, life and art of the buried city)*, Vercelli, VMB Publishers, 2004.
- ° Robertson, Martin, *El arte griego*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- ° Sauron, Gilles, *La grande fresque de la villa des mysteres a pompeii*, Paris, Picard editeur, 1998.
- ° Torrego, Esperanza, *Textos de historia del arte, (Plinio)*, Madrid, Ed. Antonio Machado libros, 1987.

- ° Veyne, Paul, *Los misterios del gineceo*, Madrid, Ed. Akal, 2003.
- ° Woodford, Susan, *Introducción a la historia del arte (Grecia y Roma)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985.
- ° Zanker, Paul, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.