

IDEA DEL ESPACIO EN LA PINTURA ROMANA

HÉCTOR F. MÉNDEZ CALZADA *

Cuando se encara con algún detenimiento el aspecto espacial de la pintura clásica, es decir, la representación estereométrica en una superficie, los adjetivos "realista", "figurativa" o "naturalista" aplicados a ella, y que suelen darse por equivalentes, deben ser utilizados con las debidas cautelas, precisamente por el carácter equívoco de esa modalidad de la pintura. El "giro copernicano" que se operó en el campo de la plástica ya antes de finalizar la primera década de nuestro siglo, consistente en radicalizar el enfoque del arte en general, ha puesto de manifiesto la esencial planimetría de toda representación pictórica, en una contraposición dialéctica con el ilusionismo de la pintura tradicional. "Figurativo" proviene obviamente de figura, la cual, por definición, no puede ser sino bidimensional. En cuanto a "realista", procede de *res*, es decir cosa, substancia, aquello que no nos remite a otro ente; lo contrario, en suma, de lo ilusorio. Si en un cuadro lo real es el soporte plano (tela, pared, tabla, etc.), el arte figurativo y realista encontraría, paradójicamente, su exponente más acabado en el abstraccionismo de un Mondrian, por ejemplo.

Si el adjetivo "naturalista" parece más adecuado para calificar la pintura clásica es por dos razones: a) porque en el arte tradicional el cuadro se comporta como una ventana (*fenestra aperta*, lo llamaba León B. Alberti) o como un muro transparente (*parete di vetro*, según Leonardo), a través del cual se contemplan los más diversos aspectos de la naturaleza: paisaje, objetos, personas. Esa naturaleza que transparece en la ventana imaginaria tendría en este caso la amplitud semántica de su equivalente griego *φύσις*; b) porque, bajo el punto de vista subjetivo, el arte clásico consiste en una "proyección sentimental", según el sentido que dan al vocablo germano *Einführung*, tras los románticos, los tratadistas Vischer,

* Universidad de Buenos Aires.

Volkelt y, sobre todo, Theodor Lipps, sentido que en castellano expresamos con la palabra "naturalismo".

El objeto de estos breves apuntes es hallar una respuesta a la cuestión de por qué el ilusionismo óptico del cuadro-ventana se impuso durante siglos a partir de la época helenístico-romana. Precedieron a griegos y romanos en la representación del volumen, el movimiento, e incluso la perspectiva, cretenses, babilónicos, egipcios, chinos, indoamericanos y otros pueblos, sin duda, pero la superficie que ellos poblaban de objetos y de seres vivientes constituía un ámbito vivencialmente autónomo, no consistía en una *parete di vetro*, sino en una frontera entre dos mundos ópticamente distintos. La perspectiva, cualesquiera fuesen los recursos para sugerirla, no consistía para ellos en lo que de verdad es: "ver a través" (de la supuesta pared de vidrio), según la certera definición que debemos a Alberto Durero. Y es por este "ver a través" de una superficie como una pintura se nos revela "naturalista".

Una de las áreas culturales que más padeció en el colosal naufragio de la civilización antigua ha sido, sin duda, la pintura. Los mejores exponentes de ella en el ámbito grecorromano eran las obras de caballete, y justamente han sido éstas las que, en razón de la fragilidad de su soporte, se perdieron sin excepción. Nada queda tampoco de aquellas pinturas, tan preciadas, que se ejecutaban sobre una tabla que después era incrustada en el muro y sujeta a él mediante clavos o grampas. Lo que ha sobrevivido es sólo un reflejo amortecido y, las más de las veces, de factura artesanal, de la gran pintura clásica.

Para formular una teoría acerca del espacio pictórico entre los romanos debemos remitirnos —*diseicta membra*— a las pinturas parietales, conservadas casi por milagro, de algunas residencias imperiales o principescas de la ciudad de Roma (la *Domus Aurea* neroniana, la "Villa de Livia" o la de "La Farnesina"), a las mansiones burguesas campanienses de Pompeya, Herculano, Stabiae y Boscorreale, a los ceramios y sarcófagos pintados de Italia —como el célebre sarcófago con las "danzantes" de Ruvo—, Tracia y Macedonia, así como a los mosaicos hallados en esas comarcas.

Por otra parte, los múltiples intercambios culturales dentro de la *οικουμένη* helenística —incluida Italia— tornan sumamente difícil distinguir los productos itálicos de los de

procedencia foránea. Nombres helenos alternan con latinos en pinturas murales y en vasos cerámicos.

Como testimonios complementarios no son desdeñables algunos aportes literarios procedentes de Vitruvio y de Plinio el Viejo, de cuya obra *Naturalis Historia*, Lorenzo Ghiberti tradujo, entre los años 1448 y 1455, la parte que versa sobre arte, contenida en los libros XXXIV y XXXV. Sería en vano tratar de hallar en esta obra orientaciones sobre la estética de los romanos. Sólo nos proporciona algunos datos y algunos nombres que hacen menos desolador el enorme páramo onomástico del arte itálico. Nos dice, por ejemplo, que el pintor griego Antenión de Maronea suministró el modelo para el tema "Aquiles entre las hijas de Licomedes", reproducido dos veces en Pompeya. Cabe suponer, con bastante fundamento, que, tanto ese artista como otros originarios del mundo helénico, han sido los responsables del estilo neo-ático que campea en algunos conjuntos pictóricos de Roma y de la Campania. En la villa aladaña a La Farnesina, en Roma, un tal Seleukos —nombre que declara el origen helénico del artista— realizó en "estilo severo" una serie de pinturas en que las figuras recuerdan a las de los *λήκνθοι* áticos. Lo mismo que en los ceramios griegos, que recogen un eco de la gran época de la pintura clásica, en las que ejecutó Seleukos faltan casi completamente las connotaciones espaciales.

Cabe suponer que las determinaciones espaciales en la pintura romana hicieron su aparición en el mundo helenístico. El aporte de los artistas romanos consistió en acentuar el aspecto naturalista de las figuras y de su entorno. Saltando por encima de artistas —quizás más bien artesanos— de los que conocemos poco más que el nombre, tales como Fabio Pictor, Tideus Laheus, Fabulus, Turpilius y otros, son dignos de destacarse en el aspecto señalado Arelius, que confería a las diosas los rasgos de sus amantes, y Ludius, introductor del paisaje en la pintura romana, o acaso especialista en el género llamado *opus topiarum* en su tiempo.

Debemos mencionar aún otras contribuciones, habida cuenta que las diversas manifestaciones del espíritu —poesía, teatro, narrativa, ciencia, filosofía—, cualesquiera que sean las influencias recíprocas, caso que las hubiera, constituyen lenguajes paralelos que, reunidos, configuran una cosmovisión, arraigada en una situación existencial dada. Los factores po-

líticos y socioeconómicos no pueden dejar de ser tenidos en cuenta, toda vez que, como señala Dilthey, “los hechos de la vida espiritual no están separados de la unidad vital psicofísica de la naturaleza humana”¹. Por su parte Bianchi Bandinelli² vincula la expansión de los pueblos con una aprehensión del espacio y de la realidad en el orden espiritual y artístico.

Las luchas tres veces seculares entre los herederos del Imperio de Alejandro y las que por algo más de una centuria sostuvieron los romanos contra Cartago, motivadas unas y otras, en gran medida, por el predominio económico, de momento y hablando en términos generales, empobrecieron a las naciones comprometidas en ellas. Faltaron brazos para las industrias y para el agro. No obstante, el auge del comercio en gran escala determinó la formación de una pujante burguesía mercantil en ciudades tales como Roma, Alejandría, Pérgamo, Antioquía, Rodas y otras, tanto de antigua como de reciente fundación.

Esta clase emergente, que en Roma constituiría el orden ecuestre, no era proclive a asimilar una cultura cuyos arquetipos se llamaban Aquiles, Perseo, Hércules, Ulises o Jasón. A todo más, y como una concesión al “buen tono”, adquiría algunas nociones acerca de sus proezas en lides bélicas y amoratorias. Y estas serían pretexto, no más, para que los artistas adornasen los muros de sus residencias con pinturas que reprodujesen especularmente las deliciosas bagatelas de su mundillo cotidiano o —recurso “escapista”— los ensoñados vergeles (*viridaria*) que las lecturas de moda suscitaban.

Por la época del advenimiento de Sila —alrededor del 80 a. C.—, los decoradores romanos abandonan el primer estilo pictórico pompeyano, rigurosamente planimétrico, y empiezan a reproducir en los muros, con notable habilidad imitativa, columnas, arquivadas, balaustradas, etc. Estos elementos arquitectónicos de similar producen la sensación de que los entrepaños retroceden, efecto que se lograba, asimismo, merced al empleo de colores claros y luminosos, proporcionando mayor holgura al espacio habitable. El ejemplo más

¹ Wilhelm Dilthey, *Introducción a las ciencias del espíritu*, Madrid, Alianza Universidad, 1980.

² Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Roma, centro del poder*, Madrid, Aguilar, 1970. (El universo de las formas).

destacable de este procedimiento ilusionístico lo ofrece el imponente conjunto de las ceremonias dionisiacas de la Villa de los Misterios de Pompeya. Unidad de lugar y de tiempo se conjugan para dar mayor verismo al ritual. No hay accesorios que distraigan la atención del espectador de los veintinueve personajes que intervienen en la acción, la cual gira en torno a la pareja divina de Baco y Ariadna. Todos ellos componen un friso monumental que se recorta contra el fondo rojo —el célebre “rojo pompeyano”— y el artista ha sabido otorgar vida a las actitudes y a los rostros (se cree que algunos de ellos son verdaderos retratos) sin sacrificar el carácter planimétrico del muro.

El llamado tercer estilo pompeyano, que corresponde cronológicamente al período que va desde Augusto hasta Nerón, se caracteriza por la pérdida de la consistencia y robustez de los elementos arquitectónicos del segundo estilo. El muro, manteniendo su carácter bidimensional, ofrece ancho campo para que el artista, llevado de su fantasía, lo revista con formas caprichosas, similares a las que efectuaban en metal los argentarios. Las paredes de las habitaciones no son ya una prolongación del ámbito existencial de sus ocupantes sino espacio “no comprometido” para el puro deleite del espectador.

Es así como los muralistas del comedio del primer siglo de nuestra era se ven enfrentados con la alternativa de conservar para el muro el carácter de plano o bien de ensayar en él los procedimientos persépticos más avanzados en desmedro de tal carácter. La solución consistió en “abrir” en los entrepaños áreas reducidas, a modo de ventanas, donde instalaban unas *vedutte*, bien de edificios, bien de jardines. Así aparece en el arte romano el cuadro-ventana, anticipo de la perspectiva renacentista.

Ya en el segundo estilo pompeyano, la llamada “Casa de Livia”, en el Palatino, exhibe en sus muros una sintaxis decorativa consistente en una gran “abertura” en el centro y dos más pequeñas a los lados. El esquema está inspirado, indudablemente, en la decoración teatral.

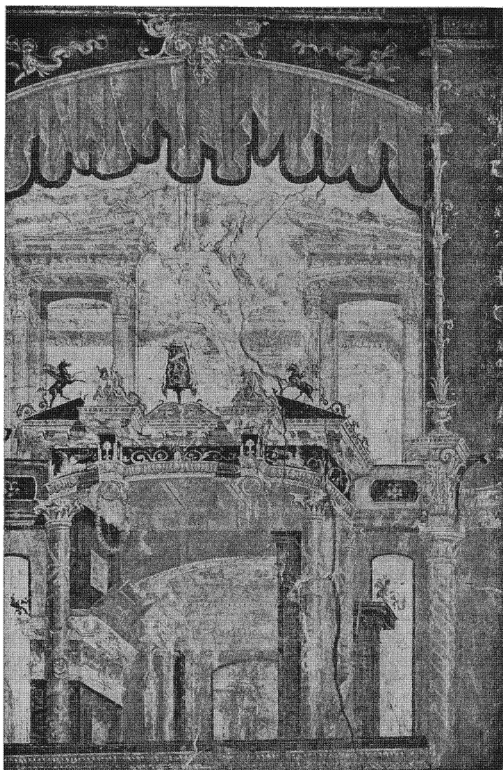
Coincidiendo con los progresos de la pintura en el sentido de construir un espacio de tres dimensiones que reprodujera especularmente el espacio concreto del contemplador, la escena teatral dejará de ser un ámbito cerrado sobre sí mismo —como había sido hasta la época helenística—, para abrirse hacia la

platea (*cauea*). Con ello se crea un espacio unificado, envolvente, que involucra el ámbito existencial del espectador, como aconteció en la pintura de interiores en casos como el de la Villa de los Misterios. Señalamos, al referirnos a este ejemplo, que, junto con un espacio ilusionístico que “compromete” al espectador, se da un marcado naturalismo en el tratamiento de las figuras y de los objetos. Lo propio sucedió en el teatro: el naturalismo en las representaciones alcanzó extremos comparables a los que, en nuestros días, se ha logrado en el film o en cierto tipo de “happening”. Según testimonios de Tertuliano y de Marcial, un actor romano que desempeñaba el papel de Hércules fue quemado vivo en escena.

Los motivos con actores ensayando o representando son harto frecuentes tanto en las pinturas parietales como en mosaicos y ceramios. En unos y otros especímenes las actitudes plásticas de los actores y su calculado desplazamiento sobre la escena impelieron a los pintores a procurar efectos espaciales que nos recuerdan los de las pinturas manieristas de la segunda mitad del siglo XVI.

Fue sensible, asimismo, la pintura al influjo de la ornamentación teatral, como los elementos arquitectónicos exentos de funcionalidad, los vanos que se abren hacia el exterior, etc. Así, en una pintura del Museo de Nápoles, procedente de Herculano y clasificable dentro del cuarto estilo, se ve una boca de escenario (*προπύλαιον*) con una máscara trágica destacándose contra el telón alzado; en el interior del escenario aparecen unas arquitecturas en perspectiva aérea e iluminadas por una fuente de luz convenientemente dirigida (fig. 1). En el *frons scaenae* del teatro de Sabratha, en Tripolitania, entre las columnas que soportan el balconaje aéreo y entre las que lo exornan hay unos vanos que permitían a los espectadores vislumbrar el cielo y el **Mar de las Sirtes**. Cabe suponer con fundamento que en este recurso “escapista” se inspiraron los decoradores pompeyanos del último estilo pictórico para insertar en los muros sus *vedutte* con boscajes y edículos fantásticos.

Se atribuye a un pintor del tiempo de Augusto —el ya citado Ludius— el haber iniciado, dentro del género paisajístico, al que ahora dedicaremos alguna atención, un estilo resueltamente naturalista, carente de alusiones literarias, en el que afirma el valor estético que los objetos naturales poseen por sí mismos. Esta autonomía estética se patentiza, sobre todo,



1. *Decoración escenográfica*

en el bodegón o naturaleza muerta, género que irrumpe por esa misma época.

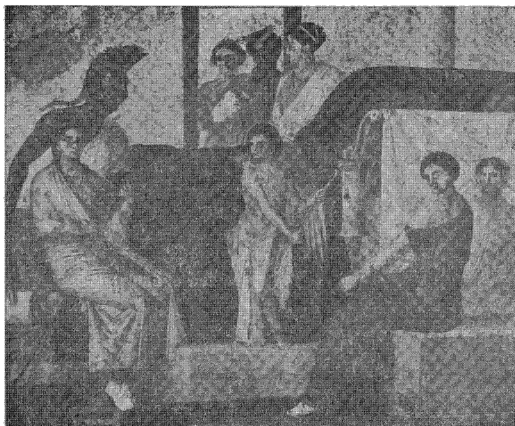
Desde la aparición del segundo estilo pompeyano el paisaje ha jugado un papel importante en las representaciones de la epopeya y del mito. Incluso se revela poético e ideal en el relato del viaje de Ulises o bien erizado de rocas y con la presencia del mar en las leyendas de Perseo y Andrómeda, Dédalo e Icaro, Polifemo y Galatea. En verdad, si bien por el tiempo de Julio César todavía el pintor Timómaco de Bizancio se complacía en servirse de temas épicos y mitológicos para sus pinturas, ya a partir del año 280 a. C., es decir más de doscientos años antes, esos motivos ("Dionisio y su milagrosa aparición a Ariadna", "Poseidón y Anfitrite", "Diana enamorada de Endimión" y otros por el estilo) constituían sólo un pretexto para que el artista luciera su habilidad, ya fuera sobre los muros de una habitación o bien sobre un soporte móvil (*tabula*), en mostrar escorzos, efectos lumínicos, estados atmosféricos, perspectivas atrevidas. Sobre todo, objetos cotidianos.

Quizás no fuera casual que por la época en que la pintura se "trivializaba", aunque sin llegar todavía a la chanza o a los motivos toscamente sicalípticos, incorporando el mundillo de los objetos familiares al anecdotario frívolo de las deidades olímpicas, apareciera el poema "Cantos argonáuticos" (*Ἀργοναυτικά*) del poeta rodio-alejandrino Apolonio. De héroe "trivializado", precisamente, califica P. Diel al Jasón del poema³, personaje desterrado del orbe intemporal e inespacial del mito, desposeído de ejemplaridad, anclado en la contingencia. Gran relevancia adquieren, como contrapartida, en el relato metrificado (se trata de un poema-novela), los aspectos topográficos, anecdóticos y cotidianos.

Esta cotidianeidad, más bien presencia táctil de los objetos determinantes de un espacio concreto, se advierte en la pintura pompeyana que reproduce dechados helenísticos, ya se trate de "Hércules niño estrangulando a las serpientes" o de "Dédalo y Pasifae".

Más interesante aún que esos dos cuadros de la Casa de los *Vetii* es una pequeña pintura, hallada en la residencia de

³ Apolonio de Rodas, *El viaje de los Argonautas*, Madrid, 1975. Paul Diel, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, 1976.



2. Amores de Marte y Venus

M. Lucretius Fronto y actualmente en el Museo de Nápoles, que muestra la cámara nupcial de Marte y Venus. La composición de esta escena de gineceo es equilibrada: de un lado están las dos deidades; en el opuesto, dos servidoras; centrando la escena, Eros, en un segundo plano, y, detrás del lecho, ocupando el tercer plano, dos mujeres flanqueando a Himeneo. Las ocho figuras se disponen, por lo que hace a la profundidad, en tres planos; los tres personajes que ocupan el tercero no guardan la proporción que les correspondería por su distanciamiento con respecto al observador, detalle sobre el cual volveremos más adelante (fig. 2).

Personas y objetos en perspectiva, unificados en una composición envolvente (en la pintura que acabamos de comentar los siete personajes adultos se disponen en torno del niño Eros), efectos de tactilismo, transparencias, todo, en suma, cuanto habla a los sentidos, pero principalmente a la sensibilidad espacial, se da en estas pinturas, realizadas muchas de ellas, o restauradas, por artesanos locales que trabajaron en Pompeya después del terremoto del año 63 de nuestra era, hasta que la ciudad desapareció bajo la ceniza del Vesubio en el 79.

Ya hemos mencionado que en el primer estilo pompeyano se obtenían efectos espaciales por medios cromáticos. Otro procedimiento, al que nos acabamos de referir, consiste en disponer las figuras y los objetos en varios planos sucesivos ("segregación de planos"). Otro más, es el empleo de la llamada "pirámide óptica", determinada por el punto de fuga y el plano figurativo. Los efectos lumínicos y atmosféricos ("perspectiva aérea"), que en el cuarto estilo se suman a los procedimientos anteriores para obtener efectos de profundidad, presuponen en los pintores romanos una paleta sumamente amplia y matizada. En este punto resulta muy ilustrativo un pasaje del libro XXXV de la *Naturalis Historia* de Plinio, que se extiende por los capítulos XI y XII. Puntualiza este autor que el brillo (*splendor*) de los colores no debe ser confundido con la luz; habla del claroscuro (*tonus*) y de pasaje de un color a otro (*harmoge*); menciona toda una familia de colores cálidos (*floridi*) y otra de fríos (*austeri*) y así sucesivamente. El contacto con países remotos permitió la obtención de pigmentos que denotan su origen, tales como el "armenio" (*armenium*), el "sírigo" (*syricum*) y el "índigo" (*indicum*). El mismo Plinio asevera

que los griegos, en cambio, usaban solo cuatro colores: el blanco, el negro, el amarillo y el rojo. Los demás eran obtenidos, sin duda, por la combinación de estos. Al parecer, recién a partir del año 330 a. C., es decir en la época postalejandrina, los pintores helenos se aplicaron a la conquista del espacio tridimensional, logrado mediante el volumen de las figuras. Para el sombreado utilizaban una sustancia llamada *usta*, que provenía de la alteración que, por efecto del calor, padece el albayalde.

Del período clásico de la pintura griega, además de las piezas de cerámica, sólo restan —a los fines de establecer una comparación con la pintura romana— algunas muestras del estilo neo-ático, como las de La Farnesina o las “Bodas Aldebrandinas” (fig. 3), y algunos vestigios, bastante pobres por lo demás, como los recientemente descubiertos en una tumba próxima a Paestum. Parece evidente que el pintor heleno de ese período concedía una importancia mucho mayor al personaje (divinidad, héroe, persona del común) que a su entorno formado por objetos, arquitecturas, paisaje, etc., de modo tal que la relación figura-fondo fue planteada como la oposición entre lleno (*πλήρωμα*) y vacío (*κενόν*). Más tarde, entre los años 280 y 150 a. C., la pintura helenística otorgará atención preferente a la luz y a los efectos cromáticos. Con posterioridad a la última fecha y coincidiendo con el primer período pompeyano aparecerá el paisaje naturalista.

Tres interrogantes se nos plantean al encarar los avances logrados —o cuando menos testimoniados— por la pintura romana: 1) ¿llegaron los pintores helenístico-romanos a concebir y construir un espacio apriorístico donde instalar después personajes y objetos?, 2) ¿se sirvieron para construirlo del procedimiento que utilizaron siglos más tarde los renacentistas consistente en lo que se denomina la “pirámide visual”, necesaria para crear un espacio matemáticamente mensurable?, 3) ¿constituye ese recurso un *terminus ad quem* o es sólo una de las posibilidades para la representación del espacio tridimensional?

Es, asimismo, oportuno preguntarse si ha existido alguna relación, como las que ya observamos respecto de la poesía y del teatro, entre la visión del espacio en la pintura romana y la que se daba en la filosofía de esa época. Por de pronto no hay ninguna evidencia de que los pintores de la Antigüedad

hayan ideado un espacio pictórico fundado en la “caja espacial” (o “cubo espacial”), la que, por efecto mismo de la perspectiva, adquiere el aspecto de una pirámide y por eso es llamada también “pirámide visual”. La base de esta pirámide es el plano del muro o del cuadro (“plano figurativo”) y su vértice, el punto de fuga. Al parecer el espacio de tres dimensiones de la pintura romana era, en cambio, el resultado de prolongar hacia el fondo las aristas y perfiles de los objetos en una proyección perséptica puramente empírica. Se ha podido comprobar que el lugar de encuentro de esas líneas fugadas no es un punto (“punto de fuga”) —como lo requeriría un espacio unificado—, sino varios puntos, que, en algunos casos, se disponen a lo largo de un eje perpendicular (“línea de fuga”). Es así como, en vez de un espacio apriorístico y unificado, se da un espacio empírico y polivalente. Empírico porque no preexiste a los objetos; polivalente porque carece de un único punto de referencia. Tal es, por otra parte, el tipo de espacialidad que se advierte en las pinturas de Giotto, Duccio, Ambrogio Lorenzetti y otros artistas del Temprano Renacimiento.

Según E. Panofsky⁴, no sólo no se dio en la pintura de la Antigüedad un espacio apriorístico o euclidiano, como el que utilizarían los renacentistas, sino que tampoco se dieron las condiciones para su aparición. A lo que parece, los pensadores de la gran época de la filosofía helénica no nos legaron una concepción aceptable del espacio en general. En el repertorio de ideas (“formas”) platónicas no existe una “forma” correspondiente al espacio, aunque sí la hay del tiempo. El medio espacial en que la materia es trabajada —argüía Platón— no ha sido hecho por el demiurgo y, a pesar de que es eternamente real, de hecho no es completamente inteligible⁵. Tampoco Aristóteles concibió una idea o “forma” del espacio vacío, pues si bien reconocía en los objetos las tres dimensiones con sabidas, al espacio atribuía nada menos que seis: arriba, abajo, delante, detrás, derecha e izquierda. Se trata de una concepción antropocéntrica y relativista, sin la nota de aseidad que define al espacio newtoniano. Por otra parte —siempre según Pa-

⁴ Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1973.

⁵ Véase Iris Murdoch, *El fuego y el sol. Por qué Platón desterró a los artistas*, México, 1982, p. 121.



3. *Las Bodas Aldobrandinas*

nofsky— la inclusión del punto de fuga dentro del microcosmos que es todo cuadro, implica el reconocimiento de que el macrocosmos es infinito, pues las paralelas, por definición, sólo se reúnen en el infinito. Pero, como se sabe, para los filósofos de la Antigüedad el infinito es extracósmico; para Aristóteles es el Primer Motor, es Dios.

Debemos admitir, por lo demás, que la perspectiva matemática, que supone dar forma al espacio antes de situar en él los objetos, no constituye una solución definitiva debida a Brunelleschi, León B. Alberti y otros adalides del clasicismo renacentista; no es el remate y culminación de un proceso irreversible. Fue una de tantas convenciones, si bien de gran trascendencia, de que se sirvieron los grandes creadores del Renacimiento. Como puntualiza Francastel, “la formation de la perspective lineaire du Quattrocento est l’histoire de la formation d’un style”⁶. Por tanto, no constituía un paso necesario en la evolución orgánica de la pintura naturalista, sino solamente en la evolución de un estilo, de una escuela.

El espacio matemático es real en la medida en que lo es la idea (“forma”) platónica. A un espacio ideal corresponde un espectador ideal; un espectador que se comportara como una cámara fotográfica montada sobre un trípode de aproximadamente un metro de altura; un espectador que, además de llenar estas condiciones, careciera de una retina cóncava, como es la del ojo humano, la cual, por poseer esa conformación, mide valores angulares (cosa que desconocieron los teóricos del Renacimiento) y produce las llamadas “aberraciones laterales”. A causa de estos y otros factores que intervienen en la visión normal, natural, de la realidad, las proporciones de los objetos situados en un espacio construido según fórmulas matemáticas resultan falsas.

Consciente del convencionalismo insito en una espacialidad atendida a fórmulas matemáticas, Miguel Ángel abjuró de ella cuando pintó, entre 1542 y 1550, la “Crucifixión de Pedro” en la Capilla Paolina. El Greco y otros pintores manieristas de la segunda mitad del siglo XVI, siguiendo los pasos de Miguel Ángel, se permitieron libertades, en lo que respecta a la perspectiva y a la escala de las figuras, similares a las que advertimos en algunas pinturas romanas como la ya men-

⁶ Pierre Francastel, *Peinture et société*, Paris, Gallimard, 1965.

cionada, procedente de la residencia de M. Lucretius Fronto, que representa la cámara nupcial de Marte y Venus.

Si nos remitimos a las formas de pensamiento del período helenístico-romano, hallaremos algunas concomitancias con la visión plástica que nos ayudarán en la elucidación de ésta. De las varias corrientes filosóficas de esa época —Estoicismo, Epicureísmo, Eclecticismo, Neoplatonismo, etc.—, la primera de ellas ha sido la que gozó de mayor predicamento en el ambiente culto de Roma. Influidos de Panecio y de Posidonio, representantes de la Stoa Media, se advierten en Séneca, Musonio Rufo y otros ⁷.

La noción de que el universo constituye un *quantum continuum* no surgió, en verdad, por primera vez, como afirma Panofsky, con el Neoplatonismo. Este se inició recién en el siglo III, como es sabido, por obra de Amonio Sacas (ca. 175-242), maestro de Plotino. Ya en la física de los estoicos tal noción se da en forma explícita. En efecto, a la teoría atomística de los epicúreos, escuela que contó entre los romanos con Lucrecio, y según la cual “el todo es infinito por la multitud de los cuerpos (átomos) y por la extensión del vacío” ⁸, oponen los estoicos la idea del continuo, como la presencia de los cuerpos en un mundo de lo lleno que ignora el vacío, como la asimilación de Dios al cosmos y como la simpatía universal (“*sympatheia*”, “*syntonia*”) ⁹. Para Alejandro de Afrodisia la substancia total es una “*continuatio coniunctioque naturae*”; para Séneca todo está en todo. En el Libro Sagrado dedicado a Asklepios por Hermes Trismegisto se lee: “Por espacio entiendo aquello en que todo el conjunto de las cosas está contenido” ¹⁰. Para Proclo “el espacio no es otra cosa que la sutilísima luz”, definición que se aviene con el tratamiento de los efectos lumínicos y atmosféricos de los paisajistas romanos.

No parece que la perspectiva empírica, basada en un espacio fluido y homogéneo, sea, en cuanto ilusión espacial, menos convincente que la perspectiva euclidiana renacentista, fundada en un espacio sujeto a medida. Si bien el espacio no

⁷ Adolfo Levi, *Historia de la filosofía romana*, Buenos Aires, EUDEBA, 1969.

⁸ Rodolfo Mondolfo, *El pensamiento antiguo*, 2 vol., Buenos Aires, Losada, 1942.

⁹ Jean Brun, *El Estoicismo*, Buenos Aires, EUDEBA, 1977.

¹⁰ Hermes Trismegisto, *Tres tratados*, Buenos Aires, 1973.

aparece en la pintura romana estructurado, "solidificado", como ocurre en la del Renacimiento, en compensación se muestra más dinámico (los *pictores imaginarii* romanos utilizaron la visión *de sotto in su* que emplearían los pintores del Barroco) y las figuras conservan la compacidad que advertimos en las pinturas de Boscoreale, correspondientes al segundo estilo pompeyano, por ejemplo, característica que comparten con las pinturas del *Quattrocento*. En compensación decimos, porque es gracias a esa compacidad de las figuras que el mundo del arte antiguo —como señala Panofsky— resulta más sólido y armónico que el moderno. Transcribiremos íntegro el pasaje:

"La Antigüedad, careciendo de esta unidad superior (se refiere a la unidad del espacio matemático), sólo a costa de una disminución en el orden de la corporeidad, pudo lograr un aumento en el orden de la espacialidad, de tal forma que el espacio parece alimentarse de las cosas y para las cosas; y justamente esto explica el fenómeno, paradójico hasta ahora, de que el mundo del arte antiguo, siempre que renunciemos a la representación del espacio intercorporal, resulta más sólido y armónico que el moderno, pero, tan pronto como introduce el espacio en la representación, sobre todo en la pintura paisajística, éste (el mundo del arte antiguo) se vuelve irreal, contradictorio, ilusorio y quimérico"¹¹.

Este carácter ilusorio, algo irreal que se advierte en la fase más avanzada de la pintura romana se da en los paisajes, ya francamente impresionistas, que decoraban los muros de la Casa del Esquilino, de Villa Panphili y de Boscotrecase. Hasta se diría que en ellos se infiltra un aura del panteísmo de los estoicos. Una espacialidad que no requería el soporte de arquitecturas y de objetos más o menos geométricos, sino lograda con el auxilio de la perspectiva aérea y de la luz parece haber sido el sentido del desarrollo de la pintura romana.

¹¹ E. Panofsky, *op. cit.*, p. 25.