

MUJERES POMPEYANAS EN EL MUSEO
ARQUEOLOGICO DE NAPOLES
MARIA ISABEL MENDEZ LLORET*

Abstract: The work consists of the presentation and conceptual reading of two frescoes found in the House of the Vetii, in Pompeii. The representation of two women painters has allowed the development of an investigation of the iconographic value of both frescoes in order to deepen and giving relevance to the images represented; In the present work, the relationship of these images with a certain social function of the Pompeian woman, educated in art and even medical techniques, is revealed. This work highlights the apotropaic value of the paintings studied in relation to female fertility, family wealth, and medical science and practice.

Keywords: Painter, antiquity, fertility, representation, Pompeii.

El trabajo del historiador de la filosofía consiste en explicar los hechos desde el registro de los mismos. En el caso de la filosofía antigua, el historiador tiene ante sí el reto de trabajar sobre los textos originales conservados hasta ahora, sobre los no conservados pero mencionados por otros autores y sobre otros formatos de registro que adquieren el valor de textos por su contenido narrativo. Los problemas ante los que se enfrenta el historiador de la filosofía antigua no derivan exclusivamente de la lectura crítica e interpretativa de lo que denominamos habitualmente “texto”. En ausencia de textos o como complemento explicativo y contextualizador de ellos, debemos incorporar a nuestra lectura una serie de fuentes que han nacido en el mismo marco conceptual y problemático que ha gestado el texto escrito, siendo textos ellas mismas y, también, contexto.

* Docente di Filosofia, Universitat de Barcelona.

La evidencia documental sobre la que se sustenta el trabajo de reconstrucción debe acompañarse de una diversa y rica tipología de testimonios conservados que relatan, de forma muy explícita e intuitiva, problemas alumbrados desde la filosofía. Por ello, es preciso tomar en consideración la diversidad de expresión que manejaban los griegos para transmitir contenidos culturales y filosóficos y a los que es necesario atender si se busca la comprensión de problemas de fondo sobre los que actualmente se trabaja. La pintura, la escultura, la música, los mitos, formaban parte del pensamiento antiguo, junto con la escenificación de situaciones recreadas en las tragedias y comedias representadas para el gran público; formaba parte de la mente griega el uso de recursos variados para conservar y difundir sus valores culturales, costumbre que se trasladó a la sociedad romana y que se potenció en la época helenística. El mismo Platón asume la función pedagógica y transmisora propia del mito como recurso alegórico significativo. Parménides utilizó en el proemio de su poema la representación, mediante la escenificación y personificación de contenidos religiosos y epistemológicos, a modo de clave alegórica para leer, valorar e interpretar el contenido de su obra. La imagen se utilizaba para conservar y transmitir. Los mensajes adquieren la forma de signos. Y esta particularidad narrativa es claramente visible en los temas representados por el arte pompeyano.

Procedemos, pues, a incorporar a nuestra investigación los documentos que testimonian formas de ser, hacer y proceder, que acompañan a los textos y que son otras formas de texto involucradas en la filosofía. En esta ocasión, proceden del ámbito de lo que significamos hoy por “arte”. La mentalidad de una época queda recogida en las actividades técnicas desarrolladas, que recogen los rasgos de su nivel intelectual y, en nuestro caso concreto, nos informan de la funcionalidad social de ciertas artes técnicas¹.

El “arte” era una de las piedras angulares sobre las que descansaba su estabilidad sociopolítica. A través de la representación artística de los cuerpos, de las acciones y de las situaciones representadas, se transmitían las ideas de perfección, equilibrio y belleza. «Pero si queremos tratar de llegar a alguna comprensión de la mente griega y no queremos contentarnos con describir su conducta externa o con trazar una lista de “creencias” documentadas, hemos de trabajar a la luz de que podemos disponer, y una luz

¹ Hago constar mi agradecimiento a Lorena Fuster y a Pablo Montosa, quienes han dedicado tiempo a la lectura atenta de este trabajo, aportando comentarios, correcciones y materiales documentales valiosos para su desarrollo final.

incierto es mejor que ninguna»². La investigación sobre la presencia femenina en la filosofía, en la cultura, en las artes, debe tener en cuenta el acceso que la mujer tuvo a todas estas formas sociales. Los textos escritos son el material más directo y habitual para dicha investigación. Sin embargo, no siempre disponemos de ellos o no en la medida suficiente para que la evidencia documental pueda ser el punto de apoyo del historiador para desarrollar su estudio. En estos casos, en ausencia de referencias filosóficas suficientes, es conveniente integrar los estudios de filósofas e historiadoras que han hecho esta labor y que toman en consideración aspectos relacionados con la mujer en el mundo antiguo³. Por ello, el estudio aludido sobre la presencia femenina en la antigüedad, integra no sólo los testimonios escritos que ellas mismas produjeron, como indicios para valorar su actividad en esa época, sino también aquellos que informan sobre qué destrezas desarrollaron, qué tipo de actividades eran las propias de su género, qué peso adquirirían en la sociedad griega y romana. De esta manera podremos entender mejor qué era la mujer entonces. Nos referimos, por tanto, a los testimonios que nos narran la actividad femenina, de tipología diversa. Un ejemplo lo encontramos en la megalografía de la famosa Villa de los Misterios de Pompeya, donde una estancia decorada con frescos es el mejor texto, por completo y bello, y cuya narrativa la construyen varios personajes femeninos. Fijamos nuestro estudio en dos frescos pompeyanos, donde el protagonismo recae en figuras

² E.R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, Alianza Universidad, Madrid 1983³, p. 12.

³ Es de gran valor para nuestro trabajo el estudio de Patricia Baker sobre el cuerpo femenino tratado desde la medicina, «Soranus and the Pompeii Speculum: The Sociology of Gynaecology and Roman Perceptions of the Female Body», en *TRAC, Theoretical Roman Archaeology Conference*, 1999, pp. 141-150 (en acceso digital abierto en 2013), DOI: http://doi.org/10.16995/TRAC1998_141_150. También, los trabajos de Barbara Nancy Scarfo, *Pregnancy, Childbirth and Primary Care-givers in Ancient Rome*, tesis doctoral presentada en School of Graduate Studies, en McMaster University (2020) Hamilton, Ontario, 274 pp. y de Susan Wood, en su artículo «Literacy and Luxury in the early Empire: a Papyrus-Roll Winder from Pompeii», en *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. 46 (2001), pp. 23-40, en relación con la maternidad y el alumbramiento y la asistencia de divinidades en estas circunstancias. Particularmente estos dos últimos trabajos ponen de manifiesto, mediante un amplio registro de evidencias documentales, la relevancia social de la figura femenina en su función como madre, sabia maestra del arte del matrimonio y la maternidad y los valores y virtudes asociados a estas funciones. Susan Wood se hace eco de la relevancia documental de la iconografía y destaca la información que facilita sobre la función de la mujer como médico (*medica*), que atiende no sólo a mujeres aquejadas por diferentes enfermedades, sino también a hombres; las destrezas adquiridas en la ciencia médica la sitúa a un nivel distinto y superior al de la formación propia de la *obstetrix*.

femeninas, ambos conservados en el Museo arqueológico de Nápoles y fotografiados en una visita efectuada en julio de 2022.

Pintoras antiguas: dos frescos de pintoras en el Museo arqueológico de Nápoles



Los frescos

Estamos ante dos representaciones de mujeres pintoras encontradas en Pompeya. Ambas interpelan al espectador sobre diversos aspectos relacionados con la pintura, en general, a los que esperamos atender y responder o, al menos, proponer hipótesis asumibles, que nos permitan entender el valor de ambas pinturas.

La pintura en la Antigüedad era una *téchne* que, como otras, cubría unas necesidades sociales, culturales, religiosas. Como *téchne*, obligaba a un aprendizaje escolar sustentado en una teoría de la pintura, aunque fuera a unos niveles muy básicos: el estudio de los volúmenes, los colores, el tratamiento del paisaje, la técnica del retrato, la representación de los tejidos, que configuraban los patrones iconográficos de la época, debían formar parte de dicho aprendizaje. Lo mismo ocurre con la técnica y el soporte utilizado para pintar, sea un fresco diseñado para ocupar un espacio en las paredes de las estancias, sea un cuadro, que refuerza o concentra el objeto decorativo. No podemos tampoco olvidar el poder alegórico que la imagen adquirió en la Antigüedad, que la convirtieron en una herramienta de divulgación que cubría una función pedagógica.

La pintura, como creación artística, es un proceso mental que se desarrolla no sólo en el espectador de la obra de arte, sino en el propio artista. La imaginación activa del artista, diseña el contenido que desea transmitir y

al que aplica su habilidad técnica, con el fin de transportar la mente de quien mira a la realidad aludida por lo que el artista pinta.

Entre ambos actores, el artista y el espectador, se crean unas relaciones invisibles, aún en ausencia de alguno de ellos, que configuran un espacio mental que supera el tiempo y el espacio. En este caso, las dos pintoras representadas conocen el arte de pintar en toda su dimensión, pero también el arte de ver desde dos perspectivas diferentes: la de la pintora y la de quien será espectador(a) de lo que ellas pintan. Dominan el arte de ver, por el que orientan su pintura; son por tanto personas que han educado sus sentidos para entender qué verá quien contemple su obra, cómo se “leerá” su pintura. Más allá del objeto representado, el valor de la pintura viene dado por la función que ocupa en la psicología de quien la contempla. El pensamiento evocado por la pintura es el objetivo final del arte. La pintura es un estímulo dirigido a nuestra mente y, en general, a nuestra capacidad intelectual. Por eso, para comprenderlo mejor, debemos preguntarnos por la “intención” de quien realizó la pintura, por su pensamiento.

La función social que cubre la pintura permite reconocerla como elemento documental de una forma de pensamiento y de vida vinculadas a un momento histórico concreto e, incluso, a un lugar. Reconocemos en la pintura ese valor representativo de unos problemas dentro de una tradición de costumbres que muestran un universo de pensamiento en el que se identifica al ser humano como realidad individual y universal.

Ambas pintoras representan una acción, un movimiento dinámico de creación y representación. El objeto pintado en ambos frescos es individual, concreto, sin fondo ni perspectiva; es una pintura aparentemente “plana”. Se trata de figuras antropomorfas, por lo tanto, de un objeto de la naturaleza, aunque sin contexto, sin escenario. Sin embargo, esas representaciones no transcriben la realidad de un individuo, sino el valor cultural, social y religioso de los individuos representados, Príapo y Dioniso. En ambos casos, el objeto pintado no resulta de la copia de un modelo vivo, sino de la copia de una representación escultórica.

Aspectos comunes en ambos frescos

Las dos pintoras están trabajando sobre un cuadro; son pinturas que versan sobre la pintura y lo hacen representando el acto de pintar; hablamos, por tanto, de una pintura dentro de una pintura⁴ –una pinta, la otra retoca, según

⁴ Desconocemos la autoría de ambos frescos; podría tratarse de dos autorretratos de las pintoras representadas, ejerciendo su arte. Sin embargo, lo relevante para nuestro estudio es

la leyenda que los acompaña en la sala del Museo Arqueológico de Nápoles⁵— que reproduce una figura aislada que se antoja ruda en su perfil y en sus rasgos. No sabemos hasta qué punto puede deberse a una forma consciente y voluntaria de representar una imagen, una forma que podría estar contemplada en la teoría de la técnica pictórica, que busca provocar una reacción concreta en el espectador o, sin embargo, se debe a que esa figura del cuadro no es ni el objeto ni el tema o asunto central del fresco. No sabemos si esa forma de representar a Príapo y Dioniso responde a unos cánones de la pintura antigua que buscaran en la inmediatez del mensaje directo el mayor impacto posible en el espectador; desconocemos si la intención de las pintoras tenía en cuenta que la representación perfectamente definida de lo que están pintando, por realista y cotidiana, podía oscurecer una parte o aspecto de la realidad representada; la rápida visualización de una escena, por lo familiar y conocida que resulta, puede poner en peligro la percepción de ciertos detalles que podían pasar desapercibidos a quien mira la obra de arte. En cualquier caso, no podemos olvidar que ambos cuadros forman parte de otro cuadro, el fresco, en cuyo conjunto deben ser valorados. Sobre la intencionalidad de la representación y su protagonismo en la pintura, Gombrich⁶ nos recuerda la postura de Cicerón referida al efecto de la brillantez cromática que puede arrojar luz sobre la cuestión señalada: «Cicerón, por ejemplo, daba por evidente que un gusto cultivado se cansa de tal brillantez, no menos que de un hartazgo de dulce. “Con cuánta fuerza”, escribe, “las pinturas nuevas acostumbran a atraernos al principio por la belleza y variedad de su colorido, y sin embargo es la pintura vieja y ruda lo que retiene nuestra atención”»⁷. Podríamos estar ante dos casos en los que la simplicidad de la representación pictórica juega un papel significativo destacado, que han previsto y diseñado ambas artistas. De nuevo nos alumbran las palabras de Gombrich:

que se nos presentan dos escenas en las que se nos informa de la preparación que adquirieron las pintoras en las técnicas artísticas y que, por tanto, la pintura, ya se tratara de un fresco o de un cuadro, no era territorio exclusivo del varón.

⁵ La leyenda del fresco 9018 es la que sigue: “Pittrice. Una donna dipinge un quadro raffigurante un’erma di Piapo. Pompei, Casa del Chirurgo, VI 1, 10, ambiente 19. 50-79 d. C.”. La del fresco 9017, es: “Pittrice. Una donna ritocca al cavalletto un quadro con un’erma di Dioniso. Pompei. 50-79 d.C.”. No terminamos de advertir en las pinturas la diferencia que puede existir entre el “pintar” y el “retocar” que recoge la leyenda de ambos frescos, ya que en ambos la figura del cuadro está suficientemente caracterizada.

⁶ E. H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 63

⁷ *El orador (a Marco Bruto)*, L, 169; las identificaciones de las referencias, que indicaremos en el texto entre corchetes, son siempre nuestras.

La distinción entre lo que realmente vemos y lo que inferimos mediante la inteligencia es tan vieja como la meditación sobre la percepción. Plinio dejó concisamente resumida la posición de la Antigüedad clásica al escribir que “la mente es el verdadero instrumento de la visión y la observación, y los ojos sirven como una especie de vasija que recibe y transmite la porción visible de la conciencia” [*Historia natural*, xi, 146]. Tolomeo ahonda mucho en su óptica (hacia 150) en el papel del juicio en el proceso de la visión. El más grande estudioso árabe del tema, Alhazen († 1038), enseñó al Occidente medieval la distinción entre los sentidos, el conocimiento y la inferencia, todo lo cual entra en juego en la percepción. “No comprendemos nada visible mediante tan sólo el sentido de la vista”, dice, “excepto la luz y los colores”⁸.

El arte del artista consiste en elaborar imágenes pintadas que son evocadoras de la realidad representada, imágenes que el sujeto que mira reproduce en sí e interpreta. Que las dos pintoras de ambos frescos ejerzan el arte de la pintura indica su alto nivel formativo no sólo en lo que puede ser la estricta técnica del manejo del pincel o del *stilus*, sino que conocen y manejan el efecto que provocará en la mente del espectador lo que ellas pinten. Trabajan las imágenes a partir del principio de simpatía: la imagen, es portadora de la realidad de lo representado, Dioniso y Príapo. Su instrucción abarca el conocimiento de la función significativa de la imagen. Como de nuevo señala Gombrich:

El propósito principal que me he propuesto en estos capítulos es reinstaurar nuestro sentimiento de asombro ante la capacidad que tiene el hombre de invocar, mediante formas, líneas, sombreados o colores, esos misteriosos fantasmas de realidad visual a los que llamamos «imágenes» o «cuadros». «¿No deberíamos decir -escribió Platón en el *Sofista*— que hacemos una casa mediante el arte de la albañilería, y que mediante el arte de la pintura hacemos otra casa, una especie de sueño que el hombre produce para los que están despiertos» [266c] No sé otra descripción que mejor pueda enseñarnos el arte de volver a asombrarnos [...] Entrevemos ya los contornos de la iconología, que estudia la función de las imágenes en la alegoría y el simbolismo, y su referencia a lo que podría llamarse el «invisible mundo de las ideas». El modo como el lenguaje del arte se refiere al mundo visible es a la vez tan obvio y tan misterioso que todavía es desconocido en gran parte,

⁸ E. H. Gombrich, *Arte e ilusión*, cit., p. 28.

excepto por los propios artistas, que saben usarlo tal como usamos todos los lenguajes, sin necesidad de conocer su gramática y su semántica⁹.

Los dos frescos nos informan sobre el grado de familiaridad de la mujer respecto a la pintura y, en consecuencia, sobre su dominio de una técnica aprendida en la que la habilidad de observar y provocar cambios mentales a partir de la visualización de imágenes juega un papel primordial. Su destreza denota una especial sabiduría psicológica. Los mecanismos de la percepción de quien mira entran en juego en el diseño y resultado final de una obra de arte y, en nuestro caso, de una pintura ejecutada por dos mujeres, según se representa en los frescos estudiados. Las pintoras ven más allá de la imagen; articulan en una imagen la información visual de lo que ellas perciben y lo que capta e interpreta el ojo del espectador. El valor de la pintura se lo concede su exposición. Las imágenes que nos ocupan se insertan en un contexto religioso, educativo y político. Son un relato sobre la pintura que tiene como objeto central el cuadro que está siendo pintado y el motivo representado. La disposición de las figuras en ambos frescos y sus miradas, definen el eje de visión del espectador, dirigen al verdadero motivo del cuadro.

La pintura pompeyana

Robert Étienne apunta la relevancia que adquiere la pintura en las casas pompeyanas si atendemos a su abundancia y calidad: «este arte no es gratuito; está profundamente ligado a la evolución de la mentalidad romana, aunque la pintura nos ayude a penetrar en el universo espiritual de los pompeyanos»¹⁰. La técnica utilizada¹¹ demuestra el dominio de los pintores¹² –si bien la calidad no es óptima en todas las pinturas– para conseguir los objetivos de

⁹ Ivi, p. 23.

¹⁰ R. Étienne, *La vida cotidiana en Pompeya*, Aguilar, Madrid 1971, p. 277.

¹¹ Ivi, p. 279: «Si se quiere, pues, definir el procedimiento de la pintura pompeyana podemos decir que es un procedimiento especial *a tempera*, fundado en el empleo de la cal saponificada. Los diferentes productos son dosificados con una precisión y una exactitud dignas de los mejores químicos modernos y esta perfección es una lección que nos transmite también la Antigüedad».

¹² Desconocemos si había presencia de mujeres entre los artistas fresquistas; sin embargo, esa información no es especialmente relevante para el propósito que nos ocupa: la representación de mujeres pintoras documenta que la pintura era practicada por mujeres, instruidas en el arte de la pintura, es decir, eran concededoras del lenguaje pictórico para significar contenidos mentales mediante las imágenes. Y esta destreza era común a quienes pintaban, independientemente del soporte de la pintura.

aquellas imágenes que se representaban y que la escuela de fresquistas trabajó intensamente en Pompeya a lo largo del tiempo. Podemos identificar dichos objetivos mediante los diferentes momentos de los estilos pictóricos pompeyanos. El color, la atención al enmarcado arquitectónico de muchos murales, la destreza técnica mostrada en el tratamiento de los rostros, la atención a los adornos, la incorporación de motivos vegetales y animales como parte de la pintura, denotan el gusto del arte como fuente de placer¹³, pero también el uso del arte y de la imagen como forma de comunicación. En este sentido, el arte de la pintura podría asemejarse a la gramática y la retórica en la oratoria o la escritura. Los pintores no serían sólo quienes copian o recrean escenas de la vida, sino quienes componen, utilizan la imagen como alegoría, como hicieran poetas y filósofos¹⁴, y recuperan motivos y personajes mitológicos abriendo la pintura a la figuración desde un marco mental más amplio, más libre y más consciente que el de la mitología griega. Ésta, por conocida y popular, permite una base interpretativa genérica, que alimenta la creación artística como expresión significativa. Se trata, por lo tanto, de aplicar a la pintura la característica principal de la filosofía helenística que impregna la actividad humana, el espíritu crítico que permitía a los filósofos de dicha época depurar los valores griegos antiguos y más auténticos de las adherencias que los oscurecían, procedentes de una filosofía cautiva de la política, y elegir entre ellos los más adecuados a la situación y problemas del hombre helenístico. El arte que usa un lenguaje de símbolos se basa «no en la visión sino en el conocimiento, [es] un arte que opera con “imágenes conceptuales”»¹⁵.

¹³ Ivi, p. 298: «La pintura pompeyana se dirige a un espectador, a un hombre que sabe ver, y a veces con malicia: a un hombre que pertenece a la civilización del *otium*. Lo que él ama, quiere encontrarlo en su casa y adornar el cuadro de su vida cotidiana: una Naturaleza ordenada y fresca, las frutas y las flores, los dioses que son su buena conciencia; en la calma de sus espaciosas habitaciones, hechas para la conversación o la meditación, no rehúsa evocar todo lo que ha dejado fuera: el foro abrasado por el sol, la multitud ruidosa, los animales inoportunos. Pero conserva ante todo su *dignitas*; quiere rodearse de todos los símbolos de esta cultura en la que colocó su ideal».

¹⁴ Luciano Canfora recoge la siguiente información sobre Platón: «Dicearco, discípulo directo de Aristóteles, cuenta en un escrito biográfico que Platón desarrolló una actividad poética intensa, componiendo no sólo ditirambos y cantos líricos sino también tragedias, y que, además había estudiado pintura», *Una profesión peligrosa*, Anagrama, Barcelona 2002, p. 59.

¹⁵ E. H. Gombrich, *Arte e ilusión*, cit., p. 89.

La representación de dioses en la pintura pompeyana

La pintura pompeyana posee un carácter propio. Los frescos preservados bajo los restos volcánicos muestran una riqueza de motivos y de estilos que los convierten en objeto de estudio de la pintura romana¹⁶. Los paisajes representados, las escenas de la vida cotidiana, los retratos, los espacios arquitectónicos, recuperaban formas griegas bajo la influencia del periodo helenístico. Los temas decorativos se adaptaban a la función de las estancias de las casas donde se encontraron. La vida cotidiana de los griegos y de los romanos no se desarrollaba al margen de los dioses. La convivencia entre estos y los hombres era un hecho cultural que definía los valores morales de una comunidad. La vida era un hecho religioso por sí mismo, presidido y administrado por multitud de divinidades. Las artes y, en este caso la pintura, recogen esa coexistencia natural entre dioses y hombres para mostrar lo que procede de los dioses como la fuente de los valores morales que hacen posible la convivencia. Los dioses son tratados como signos del bien, de la fortaleza, de la sabiduría. Representan la naturaleza frente a la convención y presiden los acontecimientos naturales más relevantes. La representación de la protección divina que garantizaba la conservación de los bienes obtenidos adquirió diversas formas. Una de ellas, era el *herma*, palabra que se relaciona etimológicamente con *hértata*, “bloques de piedra”, por ser el material de estas representaciones escultóricas¹⁷.

¹⁶ Fueron cuatro los estilos que marcaron la pintura en Pompeya: el primer estilo registra el inicio de la influencia helenística; se conoce como de *incrustación* (segunda mitad del siglo II a.C. hasta comienzos del siglo III). Su función era la de recubrir el material de las paredes, darles color y embellecerlas; solían representar paneles rectangulares de colores vivos. El segundo estilo, conocido como *arquitectónico* (siglo I a.C.) es el romano; combina elementos arquitectónicos, con paisajes y figuras humanas de tamaño casi natural (megalografías); son pinturas realistas que pretenden lograr amplitud visual y reproducir escenas relacionadas con la actividad destinada a la sala donde están. Los dos últimos estilos son muy semejantes; pertenecen a la época imperial; el tercero, *egiptianizante*, abarca finales del siglo I a.C. hasta mediados del I d.C. El cuarto, *ilusionista*, hasta el 79 d.C. Ambos introducen temas fantásticos, mitológicos, religiosos, utilizados para la función a la que estaba destinada la pintura. Se puede consultar el blog [Algargos](#), que recoge los cuatro estilos a partir de una exposición en Nápoles de la pintura de frescos pompeyanos.

¹⁷ Un *herma* consiste en un pilar cuadrado o rectangular sobre el que se representa un busto, el *herma* propiamente dicho, que representa un personaje divino o humano que lo reproduce de cintura para arriba; su parte inferior consiste en un pilar que sustituye el resto del cuerpo humano; es, pues, un elemento simbólico de la personalidad del individuo representado. Se utilizaba para marcar límites en carreteras o propiedades, asignándoles también una función apotropaica. Se usaban, también, en las casas particulares para alejar el mal de ojo o evitar robos, como advertencia de la protección que la divinidad les brindaba.

El cuadro

La introducción del cuadro (*tabula*) como elemento decorativo es, según Étienne¹⁸ una revolución. «El artista llega por primera vez a transponer sobre un muro un cuadro de caballete; copia los *pinakes* que estaban protegidos por una especie de armario con postigo de madera y que constituían el objeto de un comercio artístico en Delos, Alejandría, Rodas y Roma [...]. Así, entre los años 20 y 79 se desenvuelve la pintura pompeyana, de carácter decorativo, que, a diferencia de la pintura de perspectiva, no debe nada a la influencia helenística; hay que situarla en el medio artesano campano, muy hábil, conservador, por supuesto, de las tradiciones de los pintores ceramistas de Apulia, Lucania y de la Campania misma. Pudo responder a la demanda de una aristocracia terrateniente de comerciantes, rica y cultivada, y producir una masa increíble de cuadrillos». El motivo principal de la pintura, la ejecución de un cuadro, es una actividad local, propia de la Campania¹⁹, por la que se reproduce un objeto de manera simple con fines exclusivamente decorativos. Pero, nos preguntamos si el hecho de recoger en un fresco la acción de pintar un cuadro era lo suficientemente relevante como para dedicarle una atención particular. ¿Qué pretendía el artista con la composición de ese fresco? ¿Estaba destinado sólo a decorar un espacio en las paredes ampliamente decoradas de la casa pompeyana?

La función del cuadro

Como señala Gombrich en *Los usos de las imágenes*²⁰, a la pintura de un cuadro le precede una «deliberación estética»: «qué lugar requiere un cuadro y qué cuadro debería colocarse en determinado lugar». La pintura posee una

¹⁸ Ivi, p. 284.

¹⁹ Las formas artísticas que se desarrollan en Italia a partir del siglo IV, además de más abundantes que las atenienses por contar con talleres locales, adquieren una gran autonomía respecto a la influencia ática. Los arquitectos se interesan más por la vida cotidiana, la decoración de las vasijas experimenta cambios significativos: «[...] merece la pena señalar cómo la afirmación de un arte romano original va de la mano con el desarrollo de formas vinculadas precisamente a esas capas de la sociedad romana; sacando sus raíces en especial del arte itálico, tienden a rechazar las reglas naturalistas emanadas del arte griego en favor de unos convencionalismos que organizan el espacio y las cosas en función de su importancia relativa, de una importancia determinada previamente», en F. Baratte y C. Metzger, *Historia ilustrada de las formas artísticas*, vol. IV, *Etruria y Roma*, Alianza Editorial, Madrid 1984, p. 61.

²⁰ E. H. Gombrich, *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Debate, Barcelona 2003, p. 110.

función narrativa que es patente en la Antigüedad (la imagen es signo de algún mensaje), particularmente en las pinturas murales encontradas en Pompeya. En ellas, además, las pinturas están encuadradas en espacios propios dispuestos en diferentes paredes –con frecuencia contiguas o enfrentadas, según su valor significativo–, ofreciendo una visión ordenada del espacio, domesticada y previsible, no disruptiva con el entorno, y recogiendo imaginario relacionado entre sí por su significación representativa. Podemos identificar ejemplos en la Casa de los Vettii o en la Villa de los Misterios.

La actividad de las dos pintoras que aparecen en los frescos que nos ocupan –pintar un cuadro– tiene como finalidad significar un contenido relacionado con la imagen pintada y con el espacio que puede ocupar dicha imagen en una estancia. Tiene una intencionalidad prevista por la pintora. Estamos ante dos representaciones de un cuadro –lo que se pinta– dentro de un cuadro –el fresco que recoge las escenas de la pintura–; ambos frescos enfatizan la función social de la pintura por cuanto lo representado en ambas escenas, la acción de pintar, se puede entender como un espejo en el que se mira la artista, pero también la imagen que se pretende proyectar. En este caso, los elementos que construyen el cuadro describen unas pautas interpretativas generales: el cuadro domina un espacio ordenado en el que el equilibrio del conjunto evidencia la aplicación de patrones geométricos semejantes a los que impregnaron la vida intelectual desde la filosofía griega, a propósito de la concepción de la virtud. Ésta era el resultado de una armonización equilibrada entre diversos componentes o sujetos, del ajuste adecuado entre partes diferentes. La geometría garantizaba el orden descrito pictóricamente. Al mismo tiempo, el ideal de virtud se aprendía intuitivamente a través de la visualización de un cuadro.

Fresco del herma de Dioniso

Representar un objeto genera una imagen doble resultante de la visión y comprensión del mismo en la mente del artista y en la de quien lo va a percibir. En el caso de Dioniso, si bien se representa la figura antropomórfica, una figura, por lo tanto, que parte de un modelo natural, carece de modelo real. Reproduce una imagen a partir de unos precedentes descritos en la tradición oral y religiosa. Representa los rasgos y esquemas mentales necesarios para cumplir la función y finalidad de la obra pictórica. El producto de dicha pintura tiene como función conservar y preservar la personalidad de Dioniso, en los rasgos que le son culturalmente distintivos y, mediante ellos, transmitir un contenido cultural, religioso y político a quien está ante esa pintura. El objeto pintado se dirige a la recreación en el alma de quien lo

percibe del poder de Dioniso. Por ello, ejerce en el espectador una función de recuperación y afirmación del mensaje propio del cuadro: provoca la anámnesis y la persuasión –casi mágica– propias del lógos filosófico, mediante la imagen. En este sentido, el cuadro es un instrumento de la retórica. En el caso que nos ocupa, se trata de un ejercicio de pintura sobre un modelo prefijado, culturalmente reconocible, con la finalidad de que la pintora recogiera los rasgos más elementales de la divinidad representada. Podría tratarse de un ejercicio práctico de los conocimientos adquiridos para representar una figura humana, cuyo modelo es estable y permite ciertos desvíos o incluso aportaciones personales, sin que ello suponga “faltar a la verdad” del objeto representado, es decir, alterar la identidad de Dioniso, presente en la comunidad mental de los ciudadanos. La pintura está en sintonía con el alma por similitud entre los contenidos de ésta y lo representado. La pintura reproduce esquemas mentales acostumbrados, una categoría mental producto del *nómos*, en una suerte de convivencia de naturalismo y abstracción, mediante la imagen que el artista —la pintora— está autorizado a manejar. El estado de conservación del fresco no permite un análisis detallado de todos los elementos que lo componen. Sin embargo, podemos manejar unas pocas certezas, que escapan al deterioro de las imágenes representadas. En este caso, el centro de la mirada del espectador está dirigido al centro geométrico de la pintura. Ésta, de manera similar a lo que sucede con el fresco del *herma* de Príapo, está enmarcada, configurando un espacio concreto donde se desarrolla la acción que la pintura relata. La visualización del orden que supone la enmarcación permite entender que la distribución de los volúmenes y el juego del color, responden a la intención del artista. El protagonismo descansa en los dos personajes centrales: la pintora y otra mujer, togada, que la acompaña y con la que comparte asiento. El espacio de la estancia donde se sitúa la acción está prácticamente dividido por la mitad por una columna central, situada tras la pintora, siendo éste un recurso que señala inequívocamente el centro visual. El grado de deterioro del fresco impide ver qué tipo de silla utilizan²¹. Tampoco se distingue con suficiente claridad el *herma* de Dioniso; sin embargo, llama la atención que el objeto pintado por la pintora no parece ser un *herma*, sino una figura

²¹ Véase el capítulo que M^a Isabel Rodríguez dedica al análisis de sillas y asientos en la época romana y la vinculación de algunos de ellos con la actividad femenina: «El mobiliario doméstico romano: muebles de asiento y reposo», en A. Morillo, M. H. Hermanns, J. Salido, M. I., Rodríguez (eds.), *Ephemeral archaeology. Arqueología efímera*, Nünnerich-Asmus Verlag & Media, Maguncia 2019, pp. 93-108.

antropomorfa de la cabeza a los pies. En efecto, la túnica le cubre la práctica totalidad del cuerpo y, aunque con dificultad, se adivinan los pies. En este caso, se trata, por lo tanto, de una recreación no del modelo que la pintora tiene ante su vista, sino del personaje al que representa el *herma*, el que sería el “modelo real” de la pintura. El trabajo de creación a partir de una imagen mental es, en este caso, evidente.

El cuadro sobre el que trabaja está soportado por un caballete. Concentra la atención de las dos mujeres; la acompañante de la pintora, togada, deja ver la parte inferior de una de sus piernas, mostrando un pie calzado con una sandalia ligera. Podría tratarse de una maestra, que supervisa la ejecución del cuadro, o de una matrona interesada en el trabajo, o, incluso, de una Musa, si tenemos en cuenta en este caso que abundan las representaciones de escritores y artistas acompañados por este tipo de personalidad divina, que auspicia y preside el arte que está en ejecución²².

Fresco del herma de Príapo

El dios Príapo, hijo de Dioniso y Afrodita según algunas versiones, representaba la fertilidad, la vida, la potencia y, también, la riqueza²³. Se le vincula con el mundo rural y, en general, con la naturaleza. Garantizaba la abundancia y riqueza de las cosechas y protegía del mal de ojo. Su representación, tanto en los hogares como en los campos, pretendía garantizar la defensa frente a posibles hurtos e informar del nivel económico de la casa donde estaba presente; significaba protección de la riqueza y prosperidad. Se le suele representar en el acto de pesar su enorme falo, símbolo de la vida y la fuerza natural. Su mano derecha sostenía la balanza utilizada para ello; el contrapeso era una bolsa con monedas. Su mano izquierda sostiene una hoz o una cornucopia, símbolos ambos de la riqueza natural y la prosperidad. Lo acompaña una vara adornada con motivos vegetales o de simbología similar al caduceo de Hermes, un tirso. Su presencia en viviendas pompeyanas permite identificar el nivel de vida de sus propietarios, familias acaudaladas

²² Un ejemplo es el mosaico que representa a Virgilio, portando la *Eneida* en sus manos, entre Clío y Melpomene, de finales del s. II. d.C. (Túnez, Museo del Bardo).

²³ Véase «Príapo», en Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona 1981, pp. 453 s.

cuya actividad se vinculaba al comercio²⁴. Uno de los frescos de Príapo encontrados en Pompeya se descubrió en casa de los Vettii²⁵.

La Casa del cirujano

El fresco de la pintora del herma de Príapo

La pintura pertenece al cuarto estilo pompeyano (posterior al 50 d. C.). Representa, a grandes rasgos, a una mujer pintando un cuadro en presencia de otras dos mujeres. La escena está enmarcada en un ambiente arquitectónico que contribuye a definir la acción central, la práctica de la pintura. Su equilibrio interno evidencia la aplicación de unos patrones geométricos que impregnaron la concepción de la virtud como resultado de una armonización equilibrada entre diferentes agentes. Partimos del supuesto de que lo que representa este fresco es algo más que la simple acción de pintar. También, que el verdadero “cuadro” no es el que está retocando la pintora, sino la escena al completo representada en el fresco. Vamos a proceder al análisis de los elementos que integran la imagen del fresco, en la que uno de ellos es la acción de pintar. Nuestra atención se centra en la iconografía para descubrir la función que pudiera tener el cuadro. El esmero con el que están representadas las tres mujeres muestra diferencias entre ellas, si bien el rasgo común es la ejemplificación de modos y costumbres sofisticados, propios de la clase alta; el cuidado dedicado a la vestimenta, adornos y peinado informa de la relevancia de la unidad de la imagen que se estaba transmitiendo; eran símbolos que facilitaban un mensaje claro no sólo sobre quienes estaban representadas, sino sobre la casa donde se había pintado el motivo. Reproducen rasgos característicos de sus costumbres y valores y el cuadro las presenta como ejemplos de las virtudes asociadas a ellos. Desde la posición de sus cuerpos, al recogimiento de sus brazos y la expresión de sus caras, se ponen de manifiesto los signos de la respetabilidad social y cultural que disfrutaban. La vestimenta evidenciaba el grado de influencia en la sociedad, el espacio que ocupaba el individuo en la vida económica y política o el poder

²⁴ Pompeya cultivaba viñedos de donde procedía el vino que comercializaban y del que surtían a Roma; otra de sus actividades comerciales era el cereal. Su suelo volcánico favorecía la agricultura. Su puerto le permitía el comercio por vía marítima con diferentes destinos, así como la importación de mercancías.

²⁵ Aconsejamos la consulta de la página *La túnica de Neso* donde se describe cronológicamente el avance de los trabajos arqueológicos en Pompeya y los hallazgos más valiosos sacados a la luz. Entre esta información, detalladísima, hay espacios dedicados especialmente a Príapo, la Villa de los Misterios y la Casa de los Vettii: <https://latunicadeneso.wordpress.com/tag/frescos-pompeyanos/>

de la familia a la que pertenecía. En el fresco que nos ocupa, las mujeres que aparecen visten tejidos coloridos, bien armonizados, representando un estilo refinado carente de adornos sobrecargados. Son varias las piezas que porta cada una —una túnica sobre la que descansaba una estola de color destacado, que arropaba el cuerpo—; como accesorios en dos de ellas, adornos —diademas doradas— en un cabello perfectamente recogido sobre la nuca, desde donde quedaba suelto mostrando unos rizos bien trabajados —probablemente mediante el *calamistrum*²⁶—, y un rostro enriquecido por pendientes; la pintora lleva en ambos brazos una pulsera, mostrando el estatus social de las mujeres representadas²⁷. Como era habitual en el tipo de vestimenta que llevan, el ropaje llega hasta el suelo, cubriéndoles los pies, pero en el caso de la pintora, se deja ver entre los pliegues de su manto, parte de una de sus piernas y el pie, calzado con una sandalia ligera.

Una interpretación general de la escena puede suponer que las dos mujeres erguidas, que contemplan el trabajo de la pintora, podrían estar interesadas en el cuadro o bien podrían haberlo encargado. Esta es, sin duda, una posible lectura de la situación; sin embargo, no es la única. Ofrecemos dos más, posibles, deducidas tanto de la observación del fresco, del espacio donde fue encontrado, como de las costumbres de la sociedad del momento, que nos parecen igualmente sugerentes, al tiempo que dotan a la imagen de un valor más amplio y complejo que el anteriormente citado. Nos basamos en la consideración sobre la relevancia que podía tener para el propietario de la casa el motivo representado en el fresco: ¿qué importancia tenía recoger una acción, pintar, en una escena en la que intervienen diversos personajes y qué función ejercen en el conjunto de la acción, que sea lo suficientemente significativa para que se le dedique un espacio en la Casa del Cirujano? Partimos de la idea general de que se trata de una reinterpretación de temas mitológicos²⁸, aplicada a las características de la actividad que se desarrolló

²⁶ Hierro o pinza metálica cilíndrica que se calentaba para dar forma rizada al cabello. Era usado por la mujer, sin distinción de la clase social a la que pertenecía.

²⁷ Los adornos responden al gusto helenístico y nos muestran el desarrollo del arte de la orfebrería; en el caso de las mujeres representadas, además de informarnos sobre su estatus social, ponen de manifiesto el gusto por la calidad artística de la vida, el gusto por la belleza.

²⁸ Susan Wood (*loc. cit.*), parte de la consideración iconográfica de dos placas de marfil halladas en Pompeya, en 1873, para identificar su función mediante el estudio de los relieves representados y su correspondencia con otras representaciones de temática afín, así como con otras placas semejantes. Se desconoce en qué casa se encontraron, pero la zona (Regio I, Insula 2) es próxima a la zona identificada como la casa y taller de los escribas (I.2.2); cfr. p. 26, nota 6: «CTP 2:225, I.ii.24. House 24 of that insula is identified as the “Officina libraria of Acilius Cedrus, L. Aelius Cydinus, Appuleius Adiutor, P. Instuleius Nedyms, C. Nonius

en la casa, y en la que el fresco posee diversos niveles interpretativos, generando así una riqueza narrativa característica del uso aplicado que hicieron los romanos de los valores, imágenes y religión griegas, adaptándolas a un contexto nuevo. Desde dicha consideración, proponemos dos hipótesis, compatibles entre sí, que ofrecen una dimensión profunda del valor del fresco.

Lorica”. Graffiti identify the inhabitants as "librari"; Della Corte 1954, 229-230, nos. 557-561». Los relieves de la placa B representan escenas mitológicas en las que intervienen diversas divinidades (pp. 32, 33). La autora indica que probablemente se tratara de sujeciones sobre las que se enrollaba un libro; tanto las representaciones como el material de dichas placas, unido a que se encontraron integrando el ajuar femenino, se supone que formaron parte de un entierro (p. 27). Las pinturas y relieves romanos representaban personas sujetando o escribiendo un rollo de libro. La temática más próxima a estas placas de marfil pompeyanas es el retrato doble, de un hombre y su esposa, encontrado en la casa del panadero Terencio Neo. Wood señala como hecho interesante el carácter de literatos de ambos personajes (p. 29). En este punto, apreciamos relevante para nuestro estudio el lugar de la casa donde se ubicó dicho retrato, la pared norte del *tablinum*, lugar tradicionalmente destinado a las representaciones de los personajes destacados de la familia y desde donde era visible por los viandantes. Este caso, por ejemplo, confirma, como sostenemos, que la función de las representaciones pictóricas en Pompeya derivaba de o guardaba una relación estrecha con el espacio destinado a ellas. También consideramos de importancia para nuestro estudio constatar el valor simbólico de los instrumentos con los que se representa a la pareja, convertidos en indicadores de un nivel social alto: son personas “letradas” cuya condición va acompañada por costumbres y gustos refinados propios de la clase burguesa alta o aristócrata. Y, por último, la información que ofrece Wood sobre lo que representan los relieves de la placa A, la valoramos como altamente relevante para nuestro trabajo, tanto por la metodología de análisis que aplica como por la temática que nos desvela. En línea con los relatos mitológicos representados en la placa B, Wood describe situaciones de personajes divinos; sin embargo, recoge la posición de nombre de pila Kampen (p. 34), a quien reconoce la explicación más plausible: una de las escenas representa a una mujer, atendida por una comadrona. La descripción que ofrece, sintetiza algunos aspectos fundamentales que la citada obra de Scarfo (véase *supra*, nota 2) analiza con detalle, a propósito del alumbramiento. En coherencia con lo representado en los relieves, podría tratarse del nacimiento de Meleagro, historia en la que interviene la pugna entre Demeter y Althaia. Que se representen estos motivos en una placa de soporte de un libro, demuestra, como sostenemos, el uso de la imagen como instrumento pedagógico que divulgaba los valores tradicionales mediante el relato de historias de héroes y dioses («Demeter, the loyal mother, presents a striking contrast to the treacherous Althaia. The two myths in combination, then, might have a didactic message») pero, particularmente, muestran cómo esos valores y, en general, contenidos culturales, quedaban expuestos mediante gestos, instrumentos o personajes que intervenían en representaciones artísticas.

Hipótesis A

Que sea una escena familiar, que reproduce a una madre y sus hijas, enriqueciendo el argumento con la figura del *herma* de Príapo, reproducido en el cuadro que está pintando la figura central. La doble presencia de Príapo podría representar alegóricamente la riqueza y fertilidad familiar a través de la figura de una matrona-madre-educadora, que asiste a la plenitud vital de sus jóvenes hijas, delicada y hermosamente representadas. La pintora ocupa el centro del fresco; está sentada en un tipo de asiento habitual en el ámbito familiar²⁹ y en torno a ella se distribuyen otros personajes que equilibran plásticamente la representación y que, además, aportan información relevante sobre lo que verdaderamente está sucediendo en la estancia por todas compartida. Si fijamos nuestra atención en las dos mujeres que muestran sus cabellos, podemos identificar una diferencia significativa respecto al peinado: una de ellas lleva un peinado alto, discretamente elaborado, si bien no tan abigarrado como encontramos en otras representaciones femeninas de la época³⁰ y complementado por una diadema dorada. La pintora, en su caso, tiene el cabello recogido en la nuca de manera sencilla, a partir de una raya

²⁹ Sobre el valor alegórico del mobiliario en la pintura romana, es excelente el capítulo de M^a Isabel Rodríguez, «El mobiliario doméstico romano: muebles de asiento y reposo», en *Ephemeral archaeology. Arqueología efímera*. cit., pp. 93-108. Sobre el asiento de la pintora, reproducimos lo que se aporta en dicho capítulo: «Hubo taburetes plegables, de hierro o bronce, con patas rectas, que fueron utilizados habitualmente por el ejército y conocidos como *sellae castrorum*. El fresco de la pintora de la Casa del Chirurgo en Pompeya (VI, 1, 7, ambiente 19) (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 9018; véase apéndice: n.2) muestra a la joven artista sentada en un taburete plegable, que posee patas curvilíneas rematadas en pezuñas de animal (Fig. 2); este, entre otras fuentes iconográficas, prueba que este asiento debió de utilizarse, con asiduidad, en el ámbito privado por las mujeres. El diseño curvilíneo de las patas tiene su paralelismo en un asiento ceremonial, la *sella curulis*, de origen etrusco (*Liv.* 1. 8) cuyo uso estuvo restringido en Roma, primero a los reyes y posteriormente a los magistrados, como símbolo inequívoco de poder».

³⁰ La enorme variedad y el grado de complejidad del trabajo del cabello en la época romana antigua, conservado en bustos, estelas, mosaicos y frescos, nos informa de la enorme importancia del peinado por su significación social y cultural. Gracias a estas fuentes arqueológicas, podemos reconstruir costumbres y formas de pensamiento de la Antigüedad que contribuyen a comprender la mente de la época. Los estilos y las modas en el peinado fueron cambiando con el paso del tiempo, dictadas usualmente por las mujeres de las familias de los emperadores. La dificultad de algunos peinados, por el trabajo que requería el cabello y su armonización con elementos de adorno (cintas, diademas, alfileres) requería de la mano de una especialista, una técnica que normalmente ejercía una esclava, la *ornatrix*. Sobre el peinado de las mujeres romanas, se puede consultar el blog: <http://vidacotidianadelosromanos.blogspot.com/2014/11/el-peinado-de-las-mujeres-romanas.html>

central y sujeto únicamente, al parecer, por una diadema dorada. Esta diferencia puede darnos información sobre la relación que podría haber entre ellas y orientar el valor de la escena en su conjunto. La representación de ambos rostros es de tal finura y precisión, de líneas tan nítidas y realistas, que puede considerarse un retrato³¹. El aspecto más juvenil de la pintora en relación con la mujer que está representada de pie, pudiera explicar el diferente grado de complejidad del trabajo del cabello de ambas. Podría tratarse de familiares próximos, quizás hermanas, de diferente edad, siendo la pintora la más joven. Ello nos permitiría también suponer que se está ejercitando en el arte de la pintura, bajo la supervisión de los personajes femeninos que están erguidos. O bien que éstos asisten a la madurez fértil de la que está representada como pintora, madurez simbolizada por la pintura que está realizando sobre Príapo, que aparece muy poco definido, pero a cuyo *herma* la pintora presta toda su atención. El hecho que una figura infantil sujete el cuadro, en lugar de utilizar un caballete, no es casual ni un recurso artístico compensatorio de la disposición proporcionada de las masas o cuerpos en la escena. Se trata de un *eros* situado entre el Príapo modelo y el Príapo pintado, un *eros* mediador que acerca el símbolo de la fecundidad a la pintora. Eros está vinculado al amor fecundo. Acompaña a Psique en numerosas representaciones artísticas, deudoras muy probablemente de la presentación de Eros en el *Banquete* de Platón, donde dice que está asociado a la procreación por la tendencia natural del alma a la inmortalidad. El discurso de Platón detalla los diferentes tipos de inmortalización a través del *eros*³² para llegar a la actividad superior del *eros*, la que afecta al alma. La presencia de un *eros* se asociaba a Afrodita³³ siendo personaje habitual en la

³¹ La individuación que significa el retrato conserva y expresa la imagen de un individuo en relación con el grupo al que pertenece; responde a unos cánones socialmente consolidados y reconocidos a través de determinados signos distintivos. El retrato adquirió una expresión verista en la época romana, influida por el retrato psicológico helenístico, cuya función principal era su exposición pública. El retrato en bronce o en piedra contenía en sí la historia de lo representado.

³² Una presentación excelente de la temática del *eros* como mediador entre los hombres y los dioses se encuentra en G. Reale, *Eros, demonio mediador. El juego de las máscaras en el Banquete de Platón*, Herder, Barcelona 2004.

³³ Véase, por ejemplo, el fresco, de gran belleza, de la Villa Farnesina (Roma, Palazzo Massimo) donde aparece sentada, acompañada por otra mujer (quizás una de las Gracias) tras ella, atareada en el trabajo del peinado y ornamentación del cabello, posiblemente asumiendo la función de una *ornatrix*. Eros sujeta un tirso.

iconografía que representaba al amor o al matrimonio³⁴. Si tenemos en cuenta la riqueza de símbolos que acompañan a las ceremonias de iniciación a la edad adulta, por ejemplo, el simbolismo de las Lupercales, podríamos entender que los símbolos de fecundidad que aparecen en el fresco y la relación que mantiene la mujer pintora con ellos, están evocando no sólo el papel de la mujer en la familia y el amor virtuoso, sino el reconocimiento de la función de la pintora como futura matrona, pintando su propio Príapo a imagen y semejanza del herma de Príapo que está en la casa. La joven pintora estaría evocando no sólo su madurez, sino la voluntad de asumir la fertilidad³⁵ adecuada a su estatus³⁶; estaría finalmente evocando a moral natural, basada

³⁴ En la Casa di Amore punito (Pompeya, VII, 2, 23) un fresco muestra a Marte seduciendo a Venus, en presencia de Cupido y una esclava.

³⁵ La relevancia que adquirió el logro de la madurez femenina no se reducía al ámbito social o médico, sino también al religioso: ciertas divinidades presidían situaciones naturales relacionadas con la fecundidad femenina como, por ejemplo, Juno Lucina el nacimiento o Mena el flujo menstrual. *Vid.* Scarfo, *op. cit.*, p. 29. Ilitia era la diosa griega de los nacimientos y las comadronas, que aliviaba el dolor en los momentos del parto, lo generaba o lo retrasaba.

³⁶ En sus *Comentarios a San Agustín, De civitate Dei*, Froben, Basilea 1512, (libro IV, cap. 11, p. 123 A) Luis Vives ofrece información importante en relación con el tema tratado, a propósito de Liber y de Príapo: «Cicerón, en el libro II [24, 62] de *La Naturaleza de los Dioses* afirma que Líber y Líbera nacieron de Ceres. Muchos estiman que son hermanos y esposos, Sol y Luna, bajo cuya potestad están las fuerzas de la generación: bajo Líber la de los hombres (por eso los salaces sátiros forman parte de su séquito y en su templo y fiestas se rinde culto a Príapo); bajo Líbera, luz femenina de la Luna, la fuerza de las mujeres»; la traducción es nuestra. Poco después (p. 123 B) el mismo Vives comenta: «Ciertamente, el propio Agustín, en el libro VI [cap. 9], allí donde habla de los dioses que asisten a los cónyuges cuando se encaminaban al tálamo nupcial, [...] menciona a Príapo». San Agustín, *La Ciudad de Dios*, edición y traducción de S. Santamaría del Pino y M. Fuertes Lanero, BAC, Madrid 1988, vol. I, p. 400, añade con un sarcasmo que deja traslucir sin embargo los valores romanos: «estando allí un dios tan masculino como Príapo, sobre cuyo monstruoso y torpísimo miembro mandaban sentar a la nueva desposada las matronas, según honestísima y religiosísima costumbre». En ambos textos, el matrimonio se asocia al dios Príapo.

en la creencia en la protección³⁷ que la divinidad dispensa al matrimonio³⁸. Esta lectura del motivo del fresco quedaría reforzada por las figuras femeninas que lo acompañan: la figura con la cabeza cubierta podría representar a una matrona, responsable del hogar y de la educación³⁹ de los hijos, si atendemos al significado de la vestimenta que porta; es característica de las mujeres casadas y está asociada con las virtudes tradicionales, como la

³⁷ La función apotropaica de Príapo, como protector de la fertilidad en este caso, no es extraña a la mentalidad romana. En relación con el nacimiento tenían lugar diversas actividades festivas, entre las que están los *dies lustricus*, un ritual que festeja la superación del primer periodo de riesgo para la vida del recién nacido —los ocho primeros días—, en el que los hijos varones recibían una *bullula* y las hijas una *lunula*, amuletos apotropaicos, que, además, permitían identificar su estatus como ciudadanos. *Vid.* Scarfo, *op. cit.*, pp. 69, 70. La diferencia que se establecía desde el nacimiento entre un varón y una mujer, se mantenía durante la vida de ambos, pues al cuerpo de la mujer se le atribuyen unas peculiaridades que dieron lugar a que se le dedicase una atención especializada en la medicina antigua. Véase Baker, *op. cit.*, donde se aportan interesantes consideraciones sobre el instrumental médico utilizado en el parto y evidencias epigráficas donde a la *obstetrix* se la considera *medica* (pp. 148 y ss.), lo que supone que estas doctoras no atendían exclusivamente a mujeres, sino también a varones, porque habían aprendido las habilidades de un médico y no de una comadrona, por lo que esta práctica no estaba prohibida a la mujer. Baker diferencia la práctica de las mujeres médico de las de una comadrona, señalando que podían ayudar a estas últimas en partos complicados (p.148).

³⁸ La tríada helenística Deméter, Dionisos y Coré asimila personajes divinos más antiguos: el dios Liber se asimila a Dioniso, e incluso a Baco y Príapo. Ceres es su pareja femenina; diosa del matrimonio que junto con Liber, garantizaban la eficacia de la semilla femenina y masculina, respectivamente, asegurando ambas la fertilidad de la tierra y de los hombres. Eran divinidades de la tierra, que presidían y garantizaban la fecundación y la prosperidad de las semillas. Véase J-Nöel Robert, *Eros romano: sexo y moral en la Roma antigua*, Editorial Complutense, Madrid 1999, pp. 59 ss.

³⁹ Era un motivo frecuente que se representara la instrucción de los jóvenes en artes como la música o la poesía recurriendo a la presencia de una mujer togada que representaba a la Musa que presidía el arte que se estaba ejercitando, junto con un personaje masculino —el pedagogo— cuya sabiduría se representada por un rostro barbudo aludiendo a los años de experiencia acumulada que lo legitimaban como maestro. Véase las líneas dedicadas a este motivo en Étienne, *op. cit.*, p. 296, apartado “Educación clásica”.

modestia⁴⁰; significaba respetabilidad⁴¹. La información que el fresco nos transmite sobre ella obliga a fijarnos en el lugar que ocupa en la escena, en su relación con otros personajes y, especialmente, en los elementos que nos informan sobre su identidad social. Su manto, adornado con un ribete de un color distinto al del tejido central —un *limbo*—, nos informa sobre su alto estatus social. Que le cubra la cabeza, manteniendo oculto la práctica totalidad de su cabello, salvo el situado frontalmente, en el que no se muestran signos de trabajo de peinado ni presencia de adornos, permite identificarla con la autoridad femenina en el hogar. Su disposición es, aparentemente, de supervisión de la mujer que está sentada, pintando. Tras ella, con una aparente voluntad de buscar refugio, en actitud observadora y gesto contenido, se sitúa la tercera figura femenina, protagonista secundaria de la escena, pero cercana por aspecto y edad a la que pinta. La mujer togada está situada de cara al *herma* de Príapo. ¿Realmente dirige su mirada a la pintora? Podemos responder mejor a esta pregunta si nos fijamos en la dirección de la mirada de la joven que está junto a ella, quien no mira a la pintora, sino al *herma* de

⁴⁰ La figura materna está asociada con la moralidad. La matrona gozaba de identidad propia en la sociedad; cumplía la función tutelar en el proceso femenino desde la pubertad hasta la procreación, siendo la pubertad el inicio del desarrollo del instinto maternal. La *puditia* (castidad) estaba asociada al ideal de matrona sabia (Scarfo, *op.cit.*, pp. 27-28), que ejemplifica la respetabilidad de la esposa y la sacralidad de su progenie. Uno de los epitafios que recoge Barbara Scarfo (*op.cit.*, pp. 63-64), que informa sobre la relación entre la mortalidad de una madre en el alumbramiento de un hijo y los valores culturales y sociales asociados, refiere el caso de la esposa de un centurión: se presenta con las palabras «*Hic-sita-sum-matrona*». La enseñanza preparatoria consistía en transmitir el control sobre el comportamiento de las jóvenes en relación con su instinto maternal, para desarrollarlo en el seno del matrimonio legítimo. La pudicia y el autocontrol eran cualidades propias de una futura esposa y madre; la *obstetrix* estaba formada para atender debidamente a la matrona, respetando su modestia, en la aplicación de procedimientos de atención, cuidado y asistencia de la mujer. Una conducta inadecuada por parte de la comadrona, podría tener efectos muy negativos sobre la salud de la madre y del hijo, como señala Scarfo (*op. cit.*, pp. 82-83), «The fact that the woman's modesty was a top priority for the midwife must have had a positive impact on her delivery, as it is evident that, if the parturient was in a negative mental state, it caused her body to react and thus impede her delivery. The physician Galen also alludes to a preoccupation with the preservation of feminine modesty during childbirth».

⁴¹ «La identidad de la mujer honorable se afirma mediante su atuendo: como puede observarse en numerosas representaciones escultóricas de época romana o imperial, la matrona sale con la cabeza cubierta por un velo o por un manto que sirve como advertencia de que acercarse a ella conlleva graves sanciones. De hecho, la mujer que sale sin su velo, con ropas de sirvienta, no cuenta con la protección de la ley romana contra las agresiones, que se benefician en este caso de circunstancias atenuantes», P. Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, Cátedra, Madrid 2016, p. 142.

Príapo. ¿Lo hace únicamente con la intención de comparar el original con la copia? ¿En la dirección de la mirada también hay intencionalidad?

Por último, hay que considerar que uno de los aspectos que personifica Príapo es la vida. Que se represente en una casa donde se practican artes médicas, como parece indicar la enorme cantidad de instrumental quirúrgico encontrado, lleva a considerarlo como símbolo y protector de la actividad que se desarrolla en ella, un lugar donde se cuida y se alumbró la vida⁴²: entre el instrumental encontrado figuran unos antiguos fórceps. La técnica dominada, supuestamente, por el dueño de la casa, actuaba directamente sobre la continuidad de la vida, nacida de la ejecución de un arte. Según esta hipótesis no estaríamos ante una representación erótica más, de las muchas que han aparecido en paredes de casas pompeyanas⁴³, sino ante una pintura culta que ensalzaría la fertilidad femenina como legado y bajo protección de la divinidad⁴⁴; representaría el amor conyugal, legítimo, fundamento del *ethos* de la sociedad⁴⁵. Junto con las pinturas pompeyanas de temática erótica,

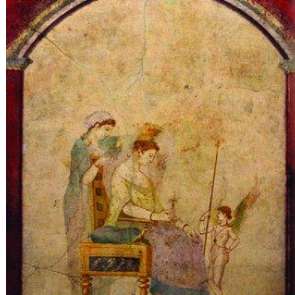
⁴² La calidad y cantidad de las evidencias documentales que ilustran la relevancia que adquirió la maternidad, particularmente en el momento del parto, nos obliga a tomarlas en consideración para valorar con mayor justeza las imágenes que estamos estudiando. El artículo de Laurence Totelin, *Call the (Roman) midwife*, publicado por primera vez en BBC History Magazine's 'The Story of Medicine' bookazine y vuelto a publicar en History Extra, BBC History Magazine and BBC History Revealed, informa sobre el estatus de las comadronas en el Imperio romano, así como de sus técnicas e instrumental, analizando imágenes del relieve de la tumba de una comadrona y de su esposo, un cirujano. La tarea de las comadronas quedó recogida y plenamente reconocida en el tratado médico, de Sorano de Éfeso, único de esta temática conservado en su integridad; eran mujeres instruidas, dotadas de buena memoria y vocación por el trabajo, si bien, no se trataba de un oficio.

⁴³ La abundancia de frescos de esta índole ilustra la relevancia cultural que adquirieron las costumbres amorosas de los habitantes de Pompeya; son representaciones de un arte amatorio que recoge Ovidio en su obra *Ars amandi*, de carácter didáctico, la cual es fuente de inspiración de dicha temática pompeyana. Véase T. Arrizabalaga y A. Usandizaga, «Ars amandi y pintura erótica de Pompeya», *Sans Soleil*, 2, 2010, pp. 49-54. Se atribuye a la obra de Ovidio el origen de las imágenes eróticas de Pompeya. El *Ars amandi*, los *Remedia amoris* y *Medicamina faciei femineae* serían, según estos estudiosos, obras relacionadas con la didáctica amorosa y el arte de la seducción, dirigidas a las esclavas liberadas. Algunos de los frescos pompeyanos serían ilustraciones de descripciones contenidas en las obras mencionadas.

⁴⁴ La libertad de las prácticas del arte amatorio que testimonia la pintura erótica pompeyana estaba vedada a matronas y mujeres jóvenes, especialmente pertenecientes a familias nobles.

⁴⁵ «La procreación se consolida como la finalidad última del matrimonio romano [...] Esta exaltación del matrimonio se refleja, por ejemplo, en el hecho de que, en las monedas, la pareja imperial se retrata con frecuencia con las manos unidas en el gesto de la *dextrarum*

permite que identifiquemos dos funciones del cuerpo femenino en la sociedad, la pública y la doméstica. Ésta se ve reforzada por el simbolismo asociado a la doble presencia de Príapo en el fresco, indicativa de la doble función de la mujer en el *oikos*, madre y administradora de los bienes y riquezas familiares⁴⁶, disfrutadas ambas por designio natural divino, pues la figura de Príapo simbolizaba fecundidad y riqueza; era divinidad protectora y benéfica.



Fresco de la Villa Farnesina (Roma, Palazzo Massimo), representando a Afrodita acompañada por un *eros*. Fuente: M^a Isabel Rodríguez, «El mobiliario doméstico romano: muebles de asiento y reposo», *op. cit.*, p. 96.

functio (símbolo del vínculo conyugal): su felicidad en la vida privada se convierte en garantía de la concordia de la vida pública», Mayayo, *op. cit.*, pp. 142-143.

⁴⁶ P. Baker (*op. cit.*, pp. 143-144), nos informa sobre la identidad de la mujer adulta en la sociedad romana: «The construction of the female body in medicine, and its popular conception, may have served to inform one another. Roman women, especially during the imperial age, were not confined to the *domus* like their Greek counterparts. Their duties went beyond child-bearing - they were responsible for raising good Roman citizens by educating their children. To teach, the Roman female would need to have participated in some aspects of the male world to be educated herself. The duties of a Roman woman are only recorded for upper class females [...]; however, letters from soldiers, to their mothers suggest the latter knew how to read, indicating a degree of education in all classes of women. Soranus also requests that midwives, thought to be slaves or plebeians, be literate so they could stay abreast of the latest medical theories [...]. Roman women also gained freedoms that were denied their republican predecessors. She could seek a divorce, gain custody of her children if she could prove that the father was incapable of caring for them; there is also evidence that she could practise birth control and abortion, made apparent by Augustus, who was discouraged by the low numbers of upper-class children. He revised existing laws and created new ones on chastity and adultery, encouraged marriage between the various classes and is said to have given a lecture encouraging men of equestrian rank to procreate (Suet. Aug. 34). Roman women entered traditional male realms and pursued educational interests».

Hipótesis B

Estamos ante un tipo de pintura decorativa y documental, con la que podríamos establecer similitudes con la doxografía, por la gran cantidad de elementos cotidianos que contiene y que configuran, si los consideramos en su conjunto, el entramado irracional desde el que la sociedad fija unos significados y basa su pensamiento. Se trata de un cuadro dentro de un cuadro: una *tabula* es el centro de acción de la pintura, que es también el centro geométrico de la misma, porque la figura de la pintora queda enmarcada, junto con la pintura y el *eros*, en el centro de la composición, pero no es el centro del mensaje de lo que en ese espacio se representa. Es un fresco que conserva en un instante la acción de pintar, pero lo que se pinta posee un valor simbólico; se trata de un relato dentro de un relato. El acto de la artista se concentra en la copia de un *herma* que, a su vez, reproduce los valores que representa Príapo. Entendemos el *herma* como una transposición del sujeto representado –Príapo– y reducido a los rasgos fundamentales de su personalidad. Se representa un momento concreto, un instante, que forma parte de una acción que se desarrolla en el tiempo, que posee, por tanto, un pasado y un futuro, que forma parte de un diálogo. Y que, además, concentra todo su valor significativo en el momento representado, toda su fuerza alusiva y alegórica. Podríamos afirmar que se trata de un reconocimiento o loa al arte pictórico, teniendo en cuenta que se encontró otro fresco, en un espacio muy próximo, de un personaje masculino acompañado por dos mujeres, que representa la escritura; pero eso supondría reducir el valor del mensaje que transmite el fresco. Sin embargo, si se analiza con más profundidad, incluyendo en el análisis la posible relación entre ambas representaciones, podríamos afirmar que se está concediendo a la pintura un valor significativo semejante al de la escritura, un valor retórico y racional. La pintura quedaría reconocida como un arte cuyo objetivo es expresar y persuadir, provocar cambios en el interior del espectador que originen el desarrollo de un discurso mental. Quien pintó el fresco que nos ocupa, sabía cómo pintar para transmitir las ideas que pretendía dar a conocer; dominaba el código pictórico para utilizarlo como lenguaje. A diferencia de la escritura, la pintura compendia en una imagen un universo de significados que deben ser leídos. Como decía Gombrich: «El modo en que el lenguaje del arte se refiere al mundo visible es a la vez tan obvio y tan misterioso que todavía es desconocido en gran parte, excepto por los propios artistas, que saben usarlo tal como usamos todos los lenguajes, sin necesidad de conocer su gramática y su semántica»⁴⁷.

⁴⁷ E. H. Gombrich, *Arte e ilusión*, cit., p. 23.

Posee un poder significativo propio, diferente al de la escritura. La pintura alcanza el rango de arte si es fecunda. Que la pintura es una forma de escritura, cuya función es pedagógica, se nos presenta en el texto siguiente: «En un diálogo de Jenofonte, Sócrates interroga a Parrasio sobre la esencia de la pintura. Sócrates fue condenado a muerte y ajusticiado en el año 399 a.C. Jenofonte compuso las *Memorables* hacia el año 390 a.C., en Escilunte. Un día Sócrates entró en el taller de Parrasio, el *zográphos*. La palabra pintor se dice en griego *zográphos* (el que escribe lo que está vivo). En latín se dice *artifex* (el que hace un arte, una obra *artificialis*)»⁴⁸.

Llegan al acuerdo sobre el objeto más preciado para la pintura: la expresión del alma, que se aprecia en los sentimientos de los que el rostro es signo, no en las proporciones del rostro, sino en las manifestaciones del alma. La pintura es capaz de reproducir las emociones del alma mediante la mirada, el gesto del rostro. La conversación entre Sócrates y Parrasio continua como sigue: «—Entonces ¿se puede hacer una imagen (*apeikázein*) a partir de esas miradas? —preguntó Sócrates. —Efectivamente —respondió Parrasio. — [Sócrates] La altivez y la apariencia noble, la humildad y la apariencia servil, la moderación y la justa medida, el exceso (*hýbris*) así como lo que carece de toda idea de belleza (*apeirókalon*), se transparenta (*diaphainei*) gracias al rostro (*prosópou*) y a través de las actitudes (*schemáton*) que adoptan los hombres en su manera de comportarse y de moverse. —Dices verdad —dijo Parrasio. —Es necesario, pues, imitar (*mimetá*) esas cosas —dijo Sócrates. — Efectivamente —respondió Parrasio»⁴⁹.

Este diálogo entre Sócrates y Parrasio expresa el ideal de la pintura antigua. Tres etapas jalonan el ascenso de lo visible a lo invisible. Primero, la pintura expresa lo que se ve. Después, la pintura representa la belleza. Por último, la pintura representa *tò té^s psychés éthos* (el *éthos* de la *psyché*, la expresión moral del alma, la disposición psíquica en el instante crucial)⁵⁰. La pintura nace de un esquema de relaciones entre los componentes de lo representado, el espacio donde se ubica y la actividad que se desarrolla en la estancia que la alberga. Todos ellos configuran el contexto del texto representado en la pintura; sin ellos, la explicación de los hechos pintados es parcial, en el mejor de los casos, o errónea en el peor. «En otras palabras, detrás de una pintura antigua siempre hay un libro, o al menos un relato

⁴⁸ P. Quignard, *El sexo y el espanto*, Minúscula, Barcelona 2005, p. 35. Véase todo el capítulo titulado «La pintura romana», pp. 35-50.

⁴⁹ Ivi, pp. 36 s. El pasaje procede de Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates*, III, 10, 1.

⁵⁰ Ivi, p. 37.

condensado en un instante ético»⁵¹. En la pintura antigua convencional, incluso el color se convertía en lenguaje: tenía un valor ético. La pintura tiene su propio vocabulario que expresa un relato en un instante, eternizando la acción representada. La pintora que aparece en el fresco adquiere rango de escritora. Pero, a su vez, forma parte de un relato pedagógico porque ilustra y concreta bajo formas y colores valores de la sociedad romana⁵². La pintora, como tal, conoce el lenguaje de la pintura, conoce el código de las imágenes que está pintando. Es una mujer culta. Pero quien pinta este fresco, también. La pintora es el espejo en el que el artista fresquista recoge y simboliza su propio arte. Y lo hace mediante un símbolo: una imagen de un *herma* de Príapo, una divinidad que representa la fecundidad. No puede haber mayor reconocimiento del valor de la escritura pictórica que este nudo de relaciones. No es casual, por lo tanto, que en la misma estancia de la casa del Cirujano esté representada la escritura a través de imágenes diferentes: la del fresco que nos ocupa —la pintora de Príapo— y la del personaje masculino que está escribiendo sobre una tablilla, acompañado de dos personajes femeninos (quizás un poeta y dos Musas). Ambas imágenes condensan un comportamiento común, con la finalidad de afectar nuestra alma a través de su lectura. La pintora es el elemento activo del relato, personifica la lección que transmite el fresco; es una alegoría de la *paideia*. La relevancia que puede adquirir esta finalidad en una casa como la del Cirujano es claramente apotropaica: conducen el *ethos* del alma y lo protegen frente a posibles peligros. Ofrecen el texto escrito como instrumento para el cuidado y la salud del alma. La imagen, convertida en palabra, es también sanadora.

Conclusión

Hemos reflexionado sobre algunas implicaciones filosóficas del simbolismo cultural asociado a la mujer, a su función natural en el marco social de la mente romana, a la luz de la lectura interpretativa de dos frescos encontrados en la villa de Pompeya. El protagonismo de las mujeres pintoras que aparecen en ellos está vinculado con el simbolismo del objeto pintado. El diálogo que establece la pintura consigo misma, el hecho de tratarse de un cuadro dentro de un cuadro, ilustra el diálogo mental que promueve el arte de la pintura, protagonizado en nuestro estudio por dos mujeres pintoras, cuya atención se centra en un personaje divino.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Podemos apreciar con claridad este objetivo narrativo histórico en los bajorrelieves romanos.