

Las paredes engañosas. La villa de Livia y la pintura de jardín¹

Salvatore Settis²

Traducción y anotaciones de Alexandra Uscatescu³

En el naufragio general de la pintura antigua (griega y romana), es una circunstancia afortunada que aún sea posible observar casi por entero la decoración de la gran sala “del jardín” de la villa de Livia *ad gallinas albas*, cerca de Prima Porta⁴. Sin duda, este ejemplo es particularmente importante y significativo tanto por ser el más antiguo de la serie (ca. 40-20 a.C.), como por proceder de una villa imperial que perteneció a Livia, esposa de Augusto⁵. No conocemos el uso al que estaba destinada, en origen, la sala (que mide 5.90 x 11.70 m): en cualquier caso, esta formaba parte de una *suite* subterránea, a la que se accedía por una escalera descendente. Las paredes están interrumpidas solo por la puerta de acceso en la pared oriental y carecen de ventanas; es posible que se abriese un lucernario en la bóveda de cañón, que apenas iluminaría el interior⁶. Descubiertas en 1863, pronto estas pinturas fueron documen-

¹ Con el título *Le pareti ingannevoli. Immaginazione e spazio nella pittura romana di giardino*, este texto apareció en la revista *Fondamenti*, XI (1988), pp. 3-39, en un volumen editado por Massimiliano Pavan y dedicado a los *Problemi dell'immaginario*.

[N. de la T.: el mismo texto fue reeditado posteriormente, S. Settis (2002), *Le pareti ingannevoli. La Villa di Livia e la pittura di giardino* (con un'appendice bibliografica a cura di Fulvia Donati), en S. Settis y F. Donati, *La Villa di Livia. Le pareti ingannevoli*, Milán, Electa, pp. 9-50, y es el que ha servido de base a la presente traducción. En el original italiano, Settis matiza algunas palabras de uso común empleando dos grados de matiz: entrecomillado y cursivas; en la traducción, he mantenido el matiz del autor marcando estas últimas, además de la cursiva original, con negrita, para así evitar la confusión con las palabras latinas que van invariablemente en cursiva.]

² Salvatore Settis es catedrático de Historia del Arte y Arqueología y director de la Scuola Normale Superiore de Pisa, y miembro de la Accademia Nazionale dei Lincei; ha sido director del Getty Center for the History of Art and the Humanities de Los Ángeles. Como autor destacan sus obras dedicadas a distintos aspectos del arte antiguo y del patrimonio cultural, entre las que cabe mencionar: *La Colonna Traiana* (1988), *Battaglie senza eroi. I beni culturali tra istituzioni e profitto* (2005), *El Futuro de lo Clásico* (2006), *Laocoonte, fama y estilo* (2014), y *Memoria dell'Antico nell'arte italiana* (1984-1986) de la que es editor.

³ UCM ORCID: 0000-0002-5520-6175

⁴ M.M. Gabriel (1955), *Livia's Garden Room at Prima Porta*, Nueva York, New York University Press; B. Andreea (1969), en W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom, vol. 3: Die Staatlichen Sammlungen: Museo Nazionale Romano (Thermenmuseum), Museo Nazionale di Villa Giulia*, Tübingen, E. Wasmuth (4ª edición), pp. 454-458, n° 2486. Resumen de las propuestas cronológicas en D. Michel, *op. cit.*, abajo en la nota 23, p. 376, n° 12. Noticias generales sobre la villa: F. Coarelli (1981), *Dintorni di Roma*, Guide Archeologiche Laterza, Bari, Laterza, pp. 202-204. Historia de los estudios y resumen de las excavaciones: C. Calci y G. Messineo (1984), *La villa di Livia a Prima Porta*, Lavori e Studi di Archeologia pubblicati dalla Soprintendenza Archeologica di Roma, 2, Roma, De Luca Editore. Faltaba una edición a color completa de las pinturas.

⁵ N. de la T.: la villa de Prima Porta se encuentra a 16 km al norte de Roma, en la vía Flaminia.

⁶ Cfr. H. Sulze (1932), Die unterirdischen Räume der Villa di Livia in Prima Porta, *Römische Mitteilungen*, 47, pp. 174-192. Aquí se encuentra el mejor análisis sobre la posible función de las estancias subterráneas.

tadas en dibujos a la acuarela muy precisos, que después fueron copiados en grabados, preservando la memoria de algunos detalles no conservados en la actualidad. En 1951-1952, cuando las pinturas fueron trasladadas al Museo Nacional Romano⁷, se descubrió que la capa pictórica se había aplicado sobre una serie de tejas dispuestas en cinco filas y separadas del muro de manera que formaban una cámara aislante de la humedad; la impronta de las tejas aún es visible sobre las paredes. Por tanto, la habitación fue concebida como un espacio semisubterráneo, poco iluminado y ventilado, aunque fresco y, probablemente, adaptado para combatir el calor estival; las estalactitas geométricas que coronan la parte superior de la pared, le confieren el aspecto de una vista desde el umbral de una gruta.



Figuras 1 y 2. Jardín de la villa de Livia *ad gallinas albas*, cerca de Prima Porta.

En cualquier caso, la decoración que cubre enteramente las paredes forma, con el carácter hipogéico de la sala, un contraste intencionalmente estridente. Toda la superficie disponible por debajo de la bóveda de cañon está decorada con una espaciosa y continua pintura de jardín, de tamaño natural, que ni siquiera se interrumpe en los ángulos, sino que prosigue con una variedad enorme de árboles, plantas y pájaros. Ningún elemento arquitectónico (ni pilastras, ni columnas) divide la composición en sentido vertical; pero el artificio de la perspectiva que organiza las paredes en una sabia “arquitectura de jardín” se articula sobre un doble recinto que discurre por todos lados. En primer plano, un vallado de cañas o ramas de sauce entrelazadas que se abre frente a la entrada y, en las dos paredes menores, como para permitir el acceso al prado verde de una estrecha *ambulatio*. En segundo plano, una balaustrada de mármol que, en el centro de cada sección, forma un reentrante ocupado por un árbol. A intervalos regulares, unos pocos arbustos se encuentran más allá de la balaustrada, detrás de la que se espesa un vasto jardín de árboles variopintos, riquísimo en flores y frutas. El doble recinto tiene evidentemente la función de delimitar el espacio del jardín y, al mismo tiempo, definir la posición del observador, alejándolo

⁷ M. Cagianò de Azevedo (1953), La sala dipinta della Villa di Livia a Prima Porta, *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 13, pp. 11-46. Noticia de una “limpieza” de las pinturas en 1894: H. Sulze, *op. cit.*, p. 187, nota 1. Sobre un revestimiento similar de ladrillo de época tardo-republicana, *cf.* G. Carettoni (1978-1980), La Domus Virginum Vestalium e la Domus Publica del periodo repubblicano, *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 51-52, pp. 328-355, especialmente pp. 338 ss.

de las plantas dispuestas inmediatamente detrás del recinto. La profundidad espacial se sugiere recurriendo a un escalado cuidadoso de las observaciones de detalle: la representación de las plantas en primer plano es muy minuciosa (tanto que ha sido posible un preciso análisis botánico, además del ornitológico) y, en cambio, poco a poco se vuelve más difuminada e inconcreta en los árboles de detrás, hasta llegar a un fondo impreciso y agitado donde ya no es posible dar un nombre al verde de los árboles. El viento que dobla las copas, los pájaros que las animan se unen en una densa red de sugerencias espaciales, que se superponen a la perspicaz simetría que organiza el jardín. El tempo del observador es rítmico según un recorrido a dos velocidades: entrando en la habitación, de inmediato se advierten las “tramas” que estructuran la decoración, tanto en sentido horizontal (los dos recintos, con sus diferentes y regulares cesuras) como en sentido vertical (los árboles centrales de cada “panel”, flanqueados por composiciones de árboles que sugieren una especie de simetría equilibrada). A esta primera percepción puntual y de conjunto, ejerce de contrapunto necesario el “tempo largo” mediante una observación más lenta: que aguzando el ojo, para distinguir el gorrión del mirlo, el abeto del pino, se pierde tendencialmente en el detalle, fragmenta la composición, se detiene en el viento que mueve los laureles, sobre las rosas apenas florecidas, moviéndose por necesidad sobre el filo de una comparación concisa entre pintura y naturaleza. A estos dos “tempos” del observador corresponden respectivamente la organización “arquitectónica” del jardín (el artificio) y la inclusión de aquel en una variedad determinada de plantas y de pájaros que, incluso dentro de un marco planificado, crecen allí como en la naturaleza. El turquesa compacto del cielo que domina los árboles, privado como está de cualquier connotación atmosférica, se propone como fondo infranqueable o barrera, que traza el último confín de la mirada. El espacio, así sabiamente articulado, recurriendo a la perspectiva y al movimiento es, por tanto, un *espacio cerrado*. La sólida pared se contradice, más bien es negada, por la decoración que la recubre, que invita al observador a sentirse como si estuviera en medio de un pabellón de cristal, justo en el mismo centro de un jardín; pero esta extensión del espacio no es *ad infinitum*, no lo transporta a una dimensión sin límites; al contrario, la organización de la pared deja claro que la mirada del observador no puede añadir más que el espacio de un jardín cerrado y definido por unas precisas reglas compositivas.



Figura 3. Jardín de la villa de Livia *ad gallinas albas*, cerca de Prima Porta.

Este breve paisaje, de aspecto tan “natural”, no lo es en absoluto. La ausencia total del hombre en el espacio pictórico es el revés (revelador) de la organización rigurosa de la pintura (y del jardín real o ficticio al cual remite) por la mano del hombre. No es solo la variedad de pájaros (69) y de plantas (23) la que hace más “artificioso” al jardín; sino también el hecho, más veces observado, de que allí se muestren en floración coetánea especies que, en realidad, florecen a meses de distancia. El *uiridarium*⁸ de Prima Porta es casi un “catálogo botánico” y de ningún modo es el “retrato” de un jardín determinado en un momento concreto. Entre las plantas, una tabla de frecuencia (que nunca se ha hecho) mostraría un predominio seguro de los laureles, que jamás se sitúan en el centro de las distintas secciones del fresco, sino que a menudo brotan en medio de la cortina de árboles dispuesta en primer plano, con su rigor de ilustración botánica, y la penetración boscosa de otras plantas indistintas sobre el fondo. Este recorrido rítmico de laureles puede responder a un motivo: Plinio⁹, Suetonio¹⁰ y Casio Dión¹¹ coinciden al afirmar que, en el entorno de la villa de Prima Porta, crecía un bosque de laurel donde se recolectaban las ramas para el triunfo de los Césares; Suetonio añade que si un laurel se marchitaba era considerado el presagio de la muerte de un emperador, y que todo el bosque se secó a la muerte de Nerón, el último descendiente de Augusto¹². Este bosque de laureles se plantó a raíz de un prodigio en el que Livia era la protagonista; en tiempos de sus esponsales con Augusto, un águila dejó caer en su regazo una gallina blanca que portaba en el pico una ramita de laurel: de aquí el nombre de la villa donde ocurrió el prodigio (*ad gallinas albas*) y la plantación de los laureles de aquel esqueje. La recurrencia frecuente del laurel en los frescos podría, por tanto, aludir a este episodio, y el jardín siempre verde y perpetuamente florido tener un valor augural para la estirpe de Augusto: que elementos del programa político (inextricablemente unido, después de todo, a la exaltación familiar) sean recurrentes en la decoración de la villa, por otro lado, lo demuestra la célebre estatua de Augusto que fue descubierta en las cercanías de la sala de los frescos en 1863¹³. El hecho de que los laureles estén representados “a distancia media” del observador puede explicarse muy bien por el carácter generalmente alusivo del arte augusteo, oscilando entre el “decir y no decir”, incluso en sus manifestaciones oficiales, como el *Ara Pacis*¹⁴.

⁸ N. de la T.: bosquecillo, huerto, jardín en latín; en las casas urbanas señoriales suele emplazarse en el centro del peristilo, en la zona más aireada de la casa, aunque no obligatoriamente.

⁹ N. de la T.: C. Plinio Segundo (23/24-79 d.C.) autor de la *Naturalis Historia* (en 37 libros); a pesar de su título, incluye actividades científicas y artísticas y la conexión entre hombre y naturaleza. El afán enciclopédico y por la observación directa de la naturaleza llevó a Plinio el Viejo a la muerte durante la erupción del Vesubio.

¹⁰ N. de la T.: C. Suetonio Tranquilo (ca. 70-primer cuarto del siglo II d.C.), autor al servicio del emperador Trajano como secretario *a studiis*, responsable de las bibliotecas; de su obra se conservan *De Vita XII Caesareum libri VIII*, que son las biografías de los Césares, de Julio César a Domiciano.

¹¹ N. de la T.: Casio Dión Cocceiano (ca. 150-230 d.C.), natural de Bitinia, es descendiente del famoso orador Dión Crisóstomo, y escribe ocho libros sobre la Historia de Roma.

¹² Plinio *Nat. Hist.* 15,136 ss.; Suetonio *Galba* I, 1; Casio Dión 47,52 y 63,29. Estas y otras fuentes en C. Calci y G. Messineo, *op. cit.*, p. 62.

¹³ N. de la T.: famosa estatua *thoracata* (con coraza) de Augusto de Prima Porta (Museos Vaticanos) que se modela sobre el tipo escultórico del Doríforo de Policletto; se considera copia marmórea de una estatua de bronce original (ca. 20 a.C.).

¹⁴ En este punto, remito a los avances que he ofrecido en: S. Settis (1983), *L'altare della Pace*, en *Enciclopedia dell'arte de Franco Maria Ricci*, 10, pp. 85-110, y S. Settis (1988), *Die Ara Pacis*, en *Kaiser Augustus und die verlorene Republik* (catálogo de la exposición, Berlín), Maguncia, von Zabern, pp. 400-425.

[N. de la T.: el *Ara Pacis* se encuentra en el Campo de Marte, en un meandro del Tiber, fuera del *pomerium* (límite religioso de la ciudad). En ese lugar, Octavio, antes de la batalla de Actium (31 a.C.), proyectó la cons-



Figuras 4 y 5. Jardín de la villa de Livia *ad gallinas albas*, cerca de Prima Porta.

Esto que para nosotros es el inicio de la pintura romana de jardín, puede parecernos una invención novedosa, quizá destinada a la persona de Livia y al prodigio que marcó su entrada en la casa de Augusto, posiblemente no sea más que el resultado particularmente sobresaliente, impecable y afortunado de un género preexistente, del cual únicamente la falta de documentación nos impide trazar sus orígenes y precedentes. Sin embargo, la pintura de jardín está ampliamente documentada en otros lugares. Algo posteriores a la villa de Livia son los fragmentos con pintura de jardín procedentes de la villa de la Farnesina (de la que no conocemos a su antiguo propietario)¹⁵, donde los reentrantes del vallado de cañas albergan vasos marmóreos utilizados como fuentes¹⁶.

El triclinio-ninfeo estival conocido impropiaemente como *Auditorium Maecenatis* pertenece, en realidad, a las construcciones que Mecenas, amigo de Augusto, realizó en el Esquilino, y que se articulaban dentro de los *horti Maecenatiani*, un parque amplísimo que trasladaba a la ciudad las comodidades y los espacios de una villa¹⁷. Las amplias paredes de la sala (semi-enterrada también, como la de la villa de Livia)

trucción de su propio mausoleo, a modo de *heroon* y para reforzar su vínculo con la ciudad de Roma. A la tumba del emperador se le añade este altar monumental (*Ara Pacis*), en 13-9 a.C., que fue descubierto en 1568 bajo el Palacio Peretti. Fue reintegrado con motivo de la celebración del bimilenario de Augusto, en 1937-1938.]

¹⁵ N. de la T.: villa romana descubierta en la orilla del Tiber, bajo el palacio de la Farnesina (inicios del siglo XVI), de cronología semejante a la casa de Augusto en el Palatino (ca. 21 a.C.).

¹⁶ I. Bragantini y M. De Vos (1982), *Museo Nazionale Romano. Le pitture II, 1. Le decorazioni della villa romana della Farnesina*, Roma, De Luca Editore, pp. 123-127. Entre otros restos de pintura de jardín, en Roma, destacan los de la *domus publica*: G. Carettoni, *op. cit.*, p. 341.

[N. de la T.: la *Domus Publica* tiene su origen en la *Domus Regia* (residencia de los últimos reyes de Roma), en 509 a.C., con la República, la casa regia fue transformada jurídicamente en la sede del *pontifex maximus*.]

¹⁷ N. de la T.: C. Mecenas (60-8 a.C.), de estirpe etrusca y caballero romano, es conocido por su estrecha amistad con Augusto y por su círculo literario en el que destacan los poetas Horacio, Virgilio y Propertio. El llamado *auditorium* de Mecenas se descubre con ocasión de la construcción de la nueva vía Merulana en 1874, adyacente a Largo Leopardi. Se trata de una aula absidada, cuya construcción supuso la destrucción de una antigua necrópolis y la demolición puntual de los antiguos muros servianos y, pese a la inicial atribución, se piensa que es una *cenatio* y no un *auditorium*.



Figura 6. Villa de la Farnesina, Roma. Jardín L. Fragmentos de frescos con fuente en el interior de un vallado de cañas. Museo Nacional Romano en el Palazzo Massimo alle Terme, Roma.

están articuladas en nichos, seis a cada lado en los dos lados largos y cinco más arriba, sobre los escalones que ocupaban el ábside. Todos estos nichos fueron redecorados en una segunda fase que, muy probablemente, siguió a la muerte de Mecenas (cuyo heredero fue Augusto), ocurrida en 8 a.C.; pocos años después, en 2 a.C., el futuro emperador Tiberio vivió en los *horti* de Mecenas. El tema decorativo de los nichos es la pintura de jardín, conservada en el original de forma muy imperfecta y fragmentaria, pero que podemos representarla en su conjunto sobre la base de los dibujos (reconstructivos) publicados poco después de la excavación, en 1874¹⁸. De inmediato reconocemos un esquema decorativo muy similar al de la villa de Livia: los nichos de las paredes están dominados por un árbol, los del ábside muestran una balaustrada de mármol con reentrantes, una fuente y un árbol central flanqueado por otras plantas movidas por el viento, con pájaros volando o apoyados sobre las copas. La decoración está subordinada a una arquitectura con escansiones rígidas y simétricas: la pintura de jardín, precisamente porque se incorporó a un espacio que en origen había sido concebido sin aquella, tuvo que recurrir a un nuevo artificio y organizarse en el interior de cada nicho – sobre el fondo y los lados, pero también sobre el techo, ocupado por una pequeña lluvia de flores, en cada caso – como una entidad separada, una especie de *bow-window* de vidrio¹⁹, abierta internamente a un jardín. Vista en su conjunto, la secuencia muestra la intención de presentar la gran sala (24.10 x 10.60 m) totalmente inmersa en el verdor de un parque – que, por otro lado, aparecía en su derredor –, donde árboles, arbustos y fuentes se disponían,

¹⁸ V. Vespignani y C.L. Visconti (1874), Antica sala da recitazioni, ovvero Auditorio, scoperto fra le ruine degli Orti Mecenaziani, sull'Esquilino, *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, pp. 137-173, especialmente pp. 160-171. *Cfr.* especialmente M. De Vos (1983), *Funzione e decorazione dell'Auditorium di Mecenate*, G. Pisani Sartorio y L. Quilici (eds.), *L'archeologia in Roma capitale tra sterro e scavo* (catálogo de la exposición), Venecia, Marsilio Editore, pp. 231-247.

¹⁹ N. de la T.: ventana-mirador de vidrio.

como por arte de magia, en correspondencia a las (falsas) aperturas. Esta decoración puede caracterizarse como una “actualización” introducida en los *horti* de Mecenas y modelada en la sala de la villa de Livia que, sin duda, era conocida por el cliente y el pintor. Una comparación con el modelo cercano y seguro indica la estructura de la composición, que presupone la escansión de las paredes mediante “paneles” organizados en torno a un árbol central y, más bien, pone de relieve el motivo del árbol (con o sin fuente) ejerciendo de eje compositivo de cada “ventana” o “bow-window”, y con esto un elemento de organización vertical de la pared, que se funde armoniosamente con las pilastras que separan un nicho de otro. Es “como si” la sala se abriese a otra sala más grande, cuyas paredes estuvieran decoradas por una pintura de friso continuo (como en la villa de Livia): las vistas individuales son, por tanto, al mismo tiempo *epitomes*, una a una, de esa decoración; y, sin embargo, si se consideran en conjunto, apuntan a una copia (o cita) *antológica*²⁰. La subordinación a la arquitectura deja aún más claro aquí que la “disolución” de la pared la niega, sí, pero para añadir al espacio de la mirada solo una porción más, un tramo de jardín. Faltan también matices atmosféricos, o alusiones a un espacio en cierto modo “infinito”: el falso jardín alude a un jardín real, no solo plasmado por la mano del hombre, sino bien delimitado y construido en función del observador.



Figura 7. *Auditorium Maecenatis*, Roma. Vista de conjunto.

Si el jardín pintado recuerda tan de cerca al jardín real es, sobre todo, porque el jardín real se construía en función de puntos de vista prefijados, dispuestos *en el interior* de la villa. Una conversación entre Cicerón y su arquitecto, Ciro (referida en una carta a Ático: 2,3) nos ofrece un testimonio explícito de esto: “Yo también, como tú, rechazaba estas ventanas tan estrechas; pero debes sa-

²⁰ N. de la T.: Settis traza un paralelismo entre el modo de composición de la literatura y de las artes, a base de repertorios o antologías que ofrecen “citas” o fragmentos de imágenes susceptibles de ser copiados y utilizados por los artistas en otros contextos, dando lugar a una obra de arte distinta. Este modo explicativo es especialmente rico a la hora de valorar la importancia y pervivencia de las formas clásicas en el arte occidental post-romano: S. Settis (2006), *El futuro de lo clásico*, Madrid, Adaba Editores.

ber que hacerlo equivale a desaprobado ‘la educación de Ciro’ [la alusión es a la *Ciropedia* de Jenofonte]²¹. Y de hecho, Ciro me respondió que las vistas de los jardines desde ventanas amplias no son suficientemente agradables, y añadió ‘ya que el punto de vista es α , y el objeto a observar es β , γ y los rayos son δ y ε , así sucesivamente’. Comprendes bien hacia dónde se va a parar: y de hecho, si el mecanismo de la visión humana se basara en el impacto sobre los ojos de εἶδωλα procedentes de los objetos [según la doctrina epicúrea], estas imágenes tendrían sus dificultades en un pasaje estrecho; pero como afortunadamente vemos por la emisión de rayos de los ojos [como quiere, entre otros, Platón], así está bien”²².

El uso de una terminología técnica (los argumentos de Ciro son transmitidos por Cicerón en griego) y la alusión a la formación (παιδεία) de su arquitecto dejan entrever una específica teorización y la tensión hacia un control total del espacio del jardín, que lo reduce a una vista y casi como atributo del *dominus*. Del jardín “construido para ser visto” (según reglas ópticas) desde un punto de vista fijo [α], al jardín “pintado para ser visto” (según reglas de la perspectiva), no hay más que un paso.

Como es obvio, los modelos impuestos por la casa imperial y la aristocracia de Roma debieron difundirse rápidamente en otras ciudades del Imperio: el mejor testimonio se encuentra en el más rico archivo de la pintura antigua: Pompeya. La mayor parte de las pinturas de jardín de las casas pompeyanas²³ pertenece a las fases avanzadas del tercer al cuarto estilo²⁴, pero la Casa de Menandro (I 10,4)²⁵ ofrece un

²¹ N. de la T.: M. Tulio Cicerón (106-43 a.C.) orador, estadista y escritor romano. En este pasaje, lo que hace Cicerón es un juego de palabras entre el nombre de su arquitecto (Ciro) y la biografía que el escritor griego Jenofonte (ca. 428-354 a.C.) compuso sobre la educación del monarca aqueménida Ciro (siglo VI a.C.), que por cierto es el modelo literario de lo que será posteriormente el “espejo de príncipes”.

²² N. de la T.: Según Demócrito y los epicúreos, la visión es el resultado de la emisión de partículas desde la imagen (εἶδωλον) a los ojos. Por contra, Platón sostiene que la visión se obtiene por rayos enviados desde los ojos, y esto es lo que explica Cicerón en este pasaje, habitualmente crítico con los epicúreos. No obstante, en el círculo de Cicerón había muchos epicúreos, entre ellos el propio T. Pomponio Ático (110-32 a.C.) a quien dirige esta carta.

²³ Catálogos de las pinturas pompeyanas de jardín: P. Grimal (1969), *Les jardins romains*, París, Presses Universitaires de France, especialmente pp. 443-458; W.F. Jashemski (1979), *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas destroyed by Vesuvius*, Nueva York-New Rochelle, Caratzas Brothers; W.F. Jashemski (1993), *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas destroyed by Vesuvius*, II, *Appendices*, Nueva York-New Rochelle, Caratzas Brothers; cfr. D. Michel (1980), *Pompejanische Gartenmalerei*, H.A. Cahn y E. Simon (eds.), *Tainia. Festschrift für Roland Hampe zum 70. Geburtstag*, Maguncia, Von Zabern, pp. 373-404, y las utilísimas tablas de M. De Vos (1979), *Synopsis del repertorio ornamental di pitture e pavimenti di terzo stile*, F.L. Bastet y M. De Vos (eds.), *Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano (Archeologische Studien van het Nederlands Instituut te Rome, IV)*, La Haya, pp. 107-236, especialmente pp. 135 ss.; y además en M. De Vos y A. De Vos (1979), *Die Wanddekorationen der Stabianer Thermen*, en H. Eschenbach (ed.), *Die Stabianer Thermen in Pompeji*, Berlín, De Gruyter, pp. 81-95, especialmente p. 92. Ver además: E.B. MacDougall y W.F. Jashemski (eds.) (1981), *Ancient Roman Gardens*, VII *Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*, 1979. Washington, Dumbarton Oaks; y E.B. MacDougall (ed.) (1987), *Ancient Roman Gardens*, X *Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*, 1984. Washington, Dumbarton Oaks.

²⁴ N. de la T.: los cuatro estilos pompeyanos fueron definidos por A. Mau [(1882), *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlín, G. Reimer] sobre la base de la adaptación de los hallazgos de esa ciudad campana a las descripciones de Plinio (*Nat. Hist.* 35) y Vitruvio (*De Arch.* 7.5); en realidad, no son “estilos” sino sistemas decorativos que articulan la superficie del muro en diversas unidades horizontales y verticales y que se repiten, con algunos cambios formales, en la pintura post-pompeyana de todo el Mediterráneo romano.

²⁵ N. de la T.: esta referencia hace alusión a la división moderna de la ciudad de Pompeya en barrios (*Regiones*, I-IX), manzanas (*insulae*) y accesos a los edificios, realizada por F. Fiorelli en 1858, de modo que se facilita la identificación y la ubicación topográfica exacta de todos los edificios de la ciudad.

ejemplo precoz del segundo estilo en una pequeña exedra abierta al peristilo y decorada, en los tres lados, con falsas pilastras y columnas rodeadas de hiedra, detrás de las que se encuentra una especie de logia arcuada. Una cortina de tela marrón, suspendida por debajo de las columnas, forma con los arcos una serie de grandes óculos, enteramente ocupados por una vista inédita del jardín: troncos casi marchitos, de pinos nudosos y retorcidos, están habitados por pájaros fantásticos variopintos, que apenas destacan en una luz verdosa, casi de acuario²⁶. El carácter grandiosamente antológico y no naturalista de la composición es evidente por la repetición, al compás de las arquitecturas pintadas, de los “fondos” reducidos a la geometría simple del óvalo; el campo uniforme sugiere al observador al mismo tiempo la distancia de la representación y la dimensión “bloqueada” del espacio.



Figura 8. Casa de Menandro, Pompeya.

El más conocido de los ejemplos pompeyanos (que pertenece a la segunda fase del tercer estilo) es, sin duda, la Casa de los Cubículos Florales (I 9,5), donde resulta relevante observar la transferencia de la pintura de jardín de las salas de representación a las habitaciones meramente privadas como los dos *cubicula*, el

²⁶ A. Maiuri (1933), *La casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria*, Roma, Libreria dello Stato, pp. 96 ss. y lám. XI; los puntos de vista sobre la cronología se encuentran resumidos en D. Michel, *op. cit.*, p. 377, n° 17. El “*sacellum* de culto doméstico”, con el correspondiente nicho y el altar frontal, pertenece a la última fase de vida de la casa; por cuanto no se trata de un larario (pues este se encuentra en otra parte de la casa), es inevitable pensar que la presencia recurrente de plantas en la decoración pintada de los lararios favorecía la elección de esta exedra para su reutilización, por parte del último propietario de la casa (cfr. G.K. Boyce (1937), *Corpus of the Lararia of Pompeii*, *Memoirs of the American Academy in Rome*, 14, Ann Arbor, University of Michigan Press, por ejemplo, n° 409, lám. 26 y *passim*).

“azul” y el “negro”, decorados con este tema²⁷. En el *cubiculum* “negro”, la articulación de la pared (tanto en horizontal, como en vertical) aparece como una rígida cuadrícula geométrica, y las columnas, demasiado delgadas, que encuadran los árboles casi no tienen relieve; arbustos y plantas, la serpiente que trepa por el árbol en el centro, son casi siluetas recortadas y superpuestas sobre un fondo negro uniforme que opaca el espacio como una cortina que no deja penetrar la mirada y priva a la representación de cualquier carácter naturalístico. El árbol sobre el que se enrosca geoméricamente la serpiente es una higuera, bien reconocible por los frutos; pero también aquella ha tenido que constreñirse a las normas de una composición simétrica, ya que su tronco es rígido y delgado como puede serlo el de un abeto; asimismo, las adelfas que se acumulan en sus flancos, en matorrales simétricos, no sugieren tanto las geometrías de una arquitectura de jardín, sino la obligada rigidez de una regla, enteramente pictórica, de organización del espacio decorativo de la pared.



Figura 9. Casa de los Cubículos Florales, Pompeya. Detalle del cubículo “negro”.

¿Podemos caracterizar – como se hace a menudo – estas pinturas (o, más en general, la pintura romana de jardín) como “ilusionistas”? Ciertamente, en un primer nivel descriptivo, decoraciones como la de la villa de Livia o la de la casa pompeyana de los Cubículos Florales de inmediato se proponen como una audaz y radical **negación** de la pared que adornan. Por un lado, esta limita la estancia y circunscribe el espacio de la mirada trazando, en torno al observador, una cortina físicamente infranqueable; por otro lado, cubierta como está por pinturas de jardín, sugiere una “disolución” de la propia pared, una extensión del horizonte del observador y la anejió de un espacio **imaginario** al espacio **real** de la habitación. Vallados de mimbre, balaustradas, columnatas o fuentes en primer plano no hacen sino acrecentar esta im-

²⁷ H. Sichtermann (1974), Gemalte Gärten in pompejanischen Zimmern, *Antike Welt*, 5 (fasc. 3), pp. 41-51; W.F. Jashemski (1979), *op. cit.*, pp. 74 ss.; D. Michel, *op. cit.*, pp. 386 ss.; M. De Vos (1980), *L'egittomania in pitture e mosaici romano-campani della prima età imperiale*, Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain, 84. Leiden, Brill, pp. 15 ss. (con bibliografía posterior).

presión, dándole la base para una escala en perspectiva que parece querer traducirse en un paso gradual del espacio cerrado de la habitación construida por el hombre al espacio abierto de un jardín, también ejecutado por la mano humana. Pero la sala de la villa de Livia y la del *Auditorium Maecenatis* están semi-enterradas, el cubículo pompeyano muestra los árboles proyectados contra un fondo uniforme, negro: la pared “negada”, por tanto, se reafirma por el carácter no atmosférico, neutro y “bloqueado” del fondo. La extensión del espacio se presenta explícitamente (aunque sea con medios diferentes) como un artificio; el horizonte del observador es alargado, pero permanece dentro de los límites de un espacio controlado.

El fondo azul de la villa de Livia no es, en este caso, distinto del fondo negro que encontramos en Pompeya; ni tampoco la rígida higuera del “cubículo negro” destaca demasiado entre los árboles de Prima Porta, movidos por el viento: todas las pinturas de jardín comparten las mismas reglas, pero también los mismos límites de la ilusión. Extensión del espacio, negación de la pared, diseño más o menos hábil y gradual de la perspectiva se construyen para capturar la mirada del observador, para transportarla de la percepción del conjunto a la observación del detalle. Es una **ilusión convencional**, que no pretende tanto engañar como imponer las reglas de un juego basado, principalmente, en el efecto de extrañamiento que produce en el observador la decoración “de jardín” en una habitación cerrada, tanto más si es subterránea. El espacio interno de la estancia y el espacio “externo” (que es, por tanto, el de la decoración) están controlados igualmente por el hombre: la referencia es, por un lado, al arte de los jardines “reales”, orgullo y ornato de la casa romana; y por otro, a la destreza del pintor. La imaginación circula, por tanto, por el carril del **género**.



10. Higuera, Jardín de la villa de Livia *ad gallinas albas*, cerca de Prima Porta. [detalle de la pared corta meridional.]

Los arqueólogos han hecho dos usos diferentes de la pintura antigua de jardín, que en ocasiones han entrado en conflicto entre sí: a veces, como punto de partida para reconstruir la organización de los jardines reales que adornaban las casas romanas²⁸; otras veces, buscando en la serie temática de las pinturas de jardín una raíz común simbólica, que remita a un significado religioso y/o a un sistema de valores éticos²⁹. En cualquier caso, es lícita la pregunta: ¿cuál era, para el observador contemporáneo, el sentido de una pintura de jardín? Para poder responder, quisieramos disponer de *textos* explícitos, claramente vinculados a pinturas de jardín conservadas: pero, en cambio, las fuentes antiguas son extremadamente parcas en datos. La única excepción se encuentra en una epístola de Plinio el Joven escrita durante el gobierno de Trajano³⁰, y dedicada a la amplísima descripción de la villa de Plinio en Toscana. Esta *ekphrasis* avanza en grandes círculos³¹, partiendo del paisaje en la falda de los Apeninos que “no te parecerá real, sino más bien una vista pintada que busca la más exquisita belleza, por la variedad y la distribución de los lugares”³², y por lo tanto, se detiene en las vistas que se disfrutaban desde la villa, en los jardines y los prados que la rodean, y finalmente en cada habitación: entre las que está “un *cubiculum*, envuelto por verdor y por la sombra de un plátano cercano, y con el zócalo revestido de mármol; la pintura no es menos agraciada que el mármol, que muestra una espesura habitada por pájaros”³³. Puede parecer, más de cien años después, una descripción de la sala de Prima Porta; en cualquier caso, las palabras de Plinio no solo atestiguan la persistencia del género, sino que permiten una lectura de la pintura de jardín basada en el intercambio entre arte y naturaleza y en el contraste entre la sombra en la que el observador se encuentra inmerso y la decoración “de exterior” que lo circunda. Plinio, sin embargo, no hace ninguna alusión a un significado de esta *forma picta*, y centra enteramente su atención (y la nuestra) en el placer de la observación (*oculi reficiuntur*).

²⁸ Véase la valoración de Zanker en el excelente artículo: P. Zanker (1979), Die Villa als Vorbild des späten pompejanischen Wohngeschmacks, *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, 94, pp. 460-523, especialmente p. 492 [traducción italiana en: P. Zanker (1993), *Pompei. Società, immagini urbane e forme dell'abitare*, Turín, Giulio Einaudi editore, pp. 147-230. (traducción del alemán de A. Zambrini)], y naturalmente W.F. Jaschinski (1979), *op. cit.*

²⁹ Desde la última, D. Michel, *op. cit.*, donde no falta la tentación de comparar entre sí *Raumausbereitung* [N. de la T.: “extensión espacial”] y significado, lo que no es en ningún caso necesario. Obviamente, los estudios más influyentes han sido los de K. Scheffold [por ejemplo, K. Scheffold (1956), *Vorbilder römischer Landschaftsmalerei, Athenische Mitteilungen*, 71, pp. 211-231; e incluso K. Scheffold (1972), *La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification*, Collection Latomus, 108, Bruxelles, Latomus, pp. 115 ss. (traducción del alemán de J.-M. Croisille)].

³⁰ N. de la T.: C. Plinio Cecilio Segundo (61/62-112 d.C.), sobrino de Plinio el Viejo, alto funcionario romano, que llegó a ser gobernador de Bitinia con Trajano; sus cartas constituyen un documento de gran valor sobre distintos aspectos de la vida social del momento.

³¹ N. de la T.: en retórica, la *ekphrasis* es una descripción que tiene el objetivo de poner ante la vista un objeto; se convierte en género independiente desde la segunda sofística (siglo II d.C.). Buena parte de las *ekphrasis* antiguas están basadas en la competición entre las artes y la literatura.

³² Plinio *ep.* 5,6,13: *Neque enim terras tibi, sed formam aliquam ad eximiam pulchritudinem pictam uidebis cernere; ea uarietate, ea descriptione, quocumque inciderint oculi, reficiuntur. Cfr.* la nota siguiente.

³³ Plinio *ep.* 5,6,22: *Est et aliud cubiculum a proxima platano uiride et umbrosum, marmore excultum podio tenus, nec cedit gratiae marmoris ramos insidentesque ramis aues imitata pictura. Cfr.* K. Lehmann-Hartleben (1936), *Plinio il Giovane. Lettere scelte con commento archeologico*, Testi della Scuola Normale Superiore di Pisa, III, Florencia, G.C. Sansoni, pp. 52 ss. (en el mismo, p. 51 *ad loc.*, para la interpretación de *forma*, en el pasaje citado en la nota anterior, más bien como “carta geográfica”).

Otro texto interesante, en este contexto, es un pasaje de Horacio (*Ars poetica* 19-21)³⁴: “Et fortasse cupressum / scis simulare: quid hoc, si fractis enatat exspes / nauibus, aere dato qui pingitur?” (“Quizá sepas pintar un ciprés: pero ¿qué importa, si quien te pagó para pintarlo se ha salvado, contra toda esperanza, de un naufragio?” [y por tanto desearía esa escena pintada, más bien]). Aquí Horacio alude, en forma bastante oscura³⁵, a una anécdota referida por los escoliastas *ad loc.*, y parece sugerir la existencia de pintores especializados en el dibujo de árboles (en la búsqueda tor-tuosidad del texto, únicamente cipreses)³⁶. Es digna de relieve la estrecha conexión, afirmada aquí, entre el deseo del cliente y la elección del tema: revertiendo en positivo la sugerencia ofrecida por Horacio, diríamos que, si la elección recae – *aere dato* – sobre una pintura de jardín, esta debe reflejar los gustos y la intención del *dominus* de aquella casa.

Mucho más rico y explícito es el epigrama, en griego, que acompañaba las pinturas de jardín (ahora perdidas) que decoraban todo el rededor, la cámara sepulcral de Patrón en la vía Latina, no lejos de Roma³⁷:

Ni zarzas, ni hojas espinosas rodean mi tumba,
ni revolotea a su rededor, aullando, el murciélago;
sino elegantes árboles se yerguen por todos lados rodeándome en mi nicho,
que todo el rededor se deleita con ramitas cargadas de frutos.
5 Y vuela alrededor el suave ruiseñor con su débil canto,
y la cigarra que de sus dulces labios difunde delicados sonidos.
Y la sabia golondrina que gorjea y la estridente
langosta que saca de su pecho un dulce canto.
Yo, Patrón, todo lo que es querido por los mortales, lo he vivido intensamente,

³⁴ N. de la T.: Q. Horacio Flaco (65-8 a.C.), perteneciente al círculo de Mecenas. Su *Ars poetica* o epístola a los Pisones, un poema didáctico sobre la composición poética, es un texto de teoría literaria de gran importancia, con una notable recepción posterior.

³⁵ N. de la T.: en general, los versos de Horacio son difíciles, pero la alusión al ciprés es clara en su vínculo con las costumbres funerarias romanas: en los funerales se portaban ramos de cipreses, que también se disponían en la casa del difunto.

³⁶ Cfr. C.O. Brink (1971), *Horace on Poetry 2: The ‘Ars Poetica’*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 99 ss. *ad loc.*

³⁷ G.P. Secchi (1843), *Monumenti inediti d’un antico sepolcro di famiglia greca scoperto in Roma su la via Latina*, Roma, Tipografía Salviucci; G. Bagnani (1953), *The Tomb of Patro*, *American Journal of Archaeology*, 57, p. 104; B. Andreae (1963), *Studien zur römischen Grabkunst*, Heidelberg, F.H. Kerle (= *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts*, IX Ergänzungsband), p. 63; V. Tran Tam Tinh (1974), *Catalogue des peintures romaines du Musée du Louvre*, París, Éditions des Musées Nationaux, pp. 72 ss.; D. Michel, *op.cit.*, p. 379. El texto del epigrama y las otras inscripciones en: G. Kaibel (1878), *Epigrammata graeca ex lapidibus conlecta*, Berlín, G. Reimer; n° 546; G. Kaibel (1890), *Inscriptiones Graecae, XIV: Inscriptiones Italiae et Siciliae*, Berlín, G. Reimer, n° 1934; W. Peek (1955), *Griechische Vers-Inschriften, band I: Grab-epigramme*, Berlín, Akademie-Verlag, n° 2027; especialmente L. Moretti (1979), *Inscriptiones Graecae Urbis Romae*, III, *Studi pubblicati dall’Istituto italiano per la storia antica*, Roma, Bardi, n° 1303 (con datación en la última parte del siglo I a.C.), en la traducción, con “en la muerte / en vida”, hice evidente la oposición propuesta por el texto (iv Αἰὼν / ζῶν); la alusión al Hades, no como el *lugar* de aquello que llamaríamos el “más allá”, sino más bien a la condición del difunto que es habitual en la poesía funeraria.

[N. de la T.: se refiere a las líneas 10 y 12, respectivamente, del epigrama original griego]

En la casa inédita “de Propercio” en Asís, donde también muchas pinturas están acompañadas por epigramas [M. Guarducci (1979), *Domus musae*, Epigrafi greche e latine in un’antica casa di Assisi, *Memorie dell’Accademia Nazionale dei Lincei*, s. VIII, 23, pp. 269-298], ninguno se refiere a la notable pintura de jardín, de la cual se han publicado, que yo sepa, solo dos detalles [C. Pietrangeli y U. Ciotti (1958), Assisi, *Enciclopedia dell’arte antica*, I, fig. 933, p. 741 y M. Guarducci, *op. cit.*, lám. I].

10 incluso hasta tener en la muerte un lugar agradable;
y todo lo demás lo he dejado atrás, <todo lo que> tuve en mi juventud
se ha ido, salvo los frutos que ya en vida coseché.

Las paredes de la tumba estaban cubiertas, sobre un zócalo de falso mármol, por una decoración dividida en dos registros claramente distintos uno del otro por una sutil separación horizontal que invita a leerlos separadamente: en el mayor, vemos una serie de pinos que se alzan sobre un suelo de hierba y acogen numerosos pájaros; en el registro menor, más arriba, unos pocos árboles marcan el recorrido del cortejo fúnebre de Patrón, señalando con otras tantas inscripciones la identidad de los presentes (esta parte de la pintura se conserva actualmente en el Louvre). Este es el único caso que conozco en el cual una pintura de jardín está acompañada por un texto que muy claramente se refiere a ella: por eso es necesario leer pintura y epigrama en filigrana, la una sobre el otro.

Igualmente, con pinturas de jardín están decoradas otras tumbas, en Pompeya y otros lugares³⁸: entre las cuales adquieren una importancia singular las modestas y curvadas siluetas de árboles dispuestos alrededor de dos cámaras en la tumba V de la necrópolis de Anfushi, cerca de Alejandría³⁹. Estas pinturas no son más antiguas que las de la villa romana de Livia: sin embargo, la presunción de un origen helenístico de la pintura de paisaje ha favorecido la hipótesis de que la tumba de Anfushi, aun siendo de una calidad tan mediocre, deba convertirse en “cabeza de serie” de la entera historia de la pintura romana de jardín, atestiguando al mismo tiempo su origen en Alejandría y su significado simbólico, como representación de los Campos Elíseos. El fondo blanco, que comparten la tumba de Anfushi y la de Patrón en vía Latina, exaltaría el valor simbólico de la representación, excluyendo cualquier intento naturalístico; el epigrama de Patrón, en fin, demostraría el contenido “elíseo” del tema y su origen en la cultura griega del helenismo⁴⁰. Pero una atenta lectura del epigrama de Patrón de inmediato muestra que se compuso con otra intención. Es muy cierto que, en el texto, la alusión a los “elegantes árboles se yerguen por todos lados” se refiere a la decoración de la cámara sepulcral; sin embargo, lo que el poeta desconocido nos ofrece **no** es una descripción de aquellas pinturas. El epigrama está

³⁸ En Pompeya: una tumba en el exterior de Porta Nocera [W.F. Jashemski (1979), *op. cit.*, p. 150 y fig. 234]; la tumba de Vestorio Prisco [especialmente G. Spano (1943), *La tomba dell'edile C. Vestorio Prisco in Pompei, Memorie dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, s. VII, 3, pp. 237-315; J.M. Dentzer (1962), *La tombe de C. Vestorius Priscus dans la tradition de la peinture italique, Mélanges de l'École Française de Rome*, 74, pp. 533-594], la de Castricia Prisca [A. D'Ambrosio y S. De Caro (1983), *Un impegno per Pompei*, Milán, Touring Club Italiano, 25-25 a OS] y otra más (*ibidem*, 19 ES). Para la pintura post-pompeyana, *cf.* H. Joyce (1981), *The Decoration of Walls, Ceilings and Floors in Italy in the Second and Third Centuries A.D.*, Roma, G. Bretschneider, pp. 57 ss., n° 203; y, por ejemplo, también una tumba de Niš del siglo IV d.C. citada por H. Wrede (1972), *Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig: Untersuchung zur Kunsttradition im 4. Jht. N. Chr. und zur Allgemeinen Bedeutung des antiken Hermenmals*, Römisch-Germanische Forschungen, 32, Berlín, De Gruyter, pp. 132 ss. y lám. 77,4 y una cerca de Tiro publicada por D. Le Lasseur (1922), *Mission archéologique à Tyr, Syria*, 3, pp. 1-26, especialmente p. 17, y lám. II-III, donde el techo contiene además, en los ángulos, los bustos de los Cuatro Vientos.

³⁹ B.R. Brown (1975), *Ptolemaic Paintings and Mosaics and the Alexandrian Style*, Cambridge (Mass.), Archaeological Institute of America, pp. 54 ss., n° 36. 60 (cronología) y lám. XXVIII ss.; A. Adriani (1966), *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, Serie C, 1-2, Palermo, Fondazione 'Ignazio Mormino' del Banco di Sicilia, pp. 195-197, n° 415 y lám. 112; D. Michel, *op. cit.*, pp. 377 ss., que intenta elevar la datación a 50-25 a.C., sin argumentos probatorios; una cronología como “30-10 a.C.” sería, en el estado actual del conocimiento, igualmente probable. Estoy especialmente agradecido al colega Nicola Bonacasa, por las fotografías de estas pinturas.

⁴⁰ D. Michel, *op. cit.*, pp. 377-379.

enteramente construido sobre una serie de oposiciones, todas ellas encaminadas a definir, a base de contrastes, el *carácter* de la decoración: por eso, para nosotros, tiene el máximo interés. Los árboles representados se definen como “elegantes” (χαρίεν), sus ramas “cargadas de frutos” (εὐκάρποις): a estos se opone la imagen evocada por zarzas y espinas. Igualmente, el complaciente catálogo de pájaros y de insectos (el ruiseñor y la golondrina, la cigarra y la langosta) contrasta con el siniestro murciélago; al aullido del murciélago, se oponen los dulces sonidos de los pájaros que vuelan alrededor de la última morada de Patrón. La imagen evocada (y negada) es la de un sepulcro abandonado, invadido por zarzas e infestado de murciélagos: la comparación con esta, es lo que mejor resalta la imagen “real” de la tumba de Patrón, la de un sepulcro entorno al cual se reúnen las alegrías de un jardín, árboles frutales bien cuidados, pájaros bien seleccionados por su canto melodioso, el idílico chirrido de la cigarra. Este es, sin embargo, el *τερπνὸς τόπος*, el *locus amoenus* que Patrón ha dispuesto para sí mismo⁴¹, última alegría después de todas aquellas que, saboreando al máximo la vida (vv. 9-12), ha gozado en vida: la decoración de la tumba coincide plenamente con la afirmación de una ética habitual fundada en la experiencia del placer de vivir, tal y como se entiende, según el sistema de valores común. La representación del cortejo fúnebre de Patrón y la designación inscrita de los asistentes van en la misma dirección: el difunto, concluyendo honrosamente una vida dignamente vivida, obtiene de la familia y en el sepulcro “aquello que le es debido”, los honores, la paz y el entorno que mejor aseguran, después de la muerte, la continuidad de su afortunado nivel social.



11. Granado con pájaros Jardín de la villa de Livia *ad gallinas albas*, cerca de Prima Porta. [detalle de la pared corta meridional.]

⁴¹ N. de la T.: la definición de *locus amoenus* como tópico literario (“lugar agradable”), se encuentra principalmente en los poemas pastorales en particular, y en la literatura bucólica, en general. Pero también puede aplicarse a otras actividades como la recitación literaria o la discusión filosófica. Para el caso del jardín romano, P. Grimal ofrece un extenso análisis a respecto en los capítulos 11-13 de su obra ya citada (P. Grimal, *Les jardins romains*, cit., pp. 353-424).

Pero el catálogo de los pájaros del epigrama no corresponde al de las pinturas; además, los árboles del fresco no son de hecho (como en el epigrama) árboles frutales. Por tanto, destaca muy claramente que la poesía y la pintura siguen cada una las reglas de su propio “género”, refiriéndose ambas a un jardín espacioso donde Patrón – que imaginamos encargó epigrama y pinturas *en vida* – le complace pensar que será enterrado. La pintura de jardín deseada por Patrón (que puede pertenecer a 30-10 a.C., aproximadamente) nos parecerá la transposición a una tumba de una rica decoración doméstica, como la de la villa de Livia, que es anterior: y aunque el difunto sea griego, la ubicación física de la tumba en Roma será determinante para definir las coordenadas de cultura y de significado. El fondo blanco no puede ser otra cosa que una convención habitual (¡y no solo en pinturas sepulcrales!) para designar un plano neutro e indefinido sobre el cual se sitúa la representación de los árboles; por tanto, una vez más, un espacio “bloqueado” y cerrado, una imaginación que, circulando por el obligado carril del género, escenifica en palabras e imágenes la decoración y el mobiliario de un sepulcro que Patrón puede considerar digno de sí mismo. La decoración de la tumba, así como el ritual funerario, “is associated in the main with the tomb and not with the afterlife as theoretically conceived, with *things done* and not with *things held*; and variations of practice are normally conditioned by convenience, safety and economy or ostentation”⁴². Por eso el repertorio temático de la decoración sepulcral ofrece, de hecho, un inventario de los valores ético-sociales habituales, y de las formas de su representación literal, alegórica y metafórica: la muerte y sus ritos se proponen, a los ojos del observador moderno, como un punto privilegiado de focalización de un sistema de relaciones sociales entre el difunto y los vivos, orientado según la definición de la identidad personal, de la *dignitas* familiar y del *exemplum* cívico y ético, y por tanto dirigido *a los vivos*. El jardín pintado de Patrón, como el de Vestorio Prisco en Pompeya, alude por un lado a los jardines funerarios (*kepotaphia*)⁴³ que tan a menudo surgían en torno a los sepulcros⁴⁴; y, por otro lado, remite a una de las formas habituales de expresión del prestigio social en la estructura y en la decoración de la casa, como es, precisamente, el jardín. No es por casualidad que, en la tumba de Vestorio Prisco, la pintura de jardín se acompañe de otros *status symbols*, que conectan con la vida del joven *aedilis*, precozmente fallecido⁴⁵: la lucha de gladiadores, una escena de caza, Vestorio Prisco en sus funciones administrativas, el banquete fúnebre y, en fin, una mesa que exhibe la vajilla doméstica de plata. El contexto en el que la pintura de jardín se inserta garantiza el significado⁴⁶, en el sentido de la exhibición del prestigio social, no de la “simbología funeraria”. Igualmente, la tumba de Patrón, recurriendo al repertorio doble de la *ekphrasis* y de la pintura para diseñar en torno al difunto las coordenadas de un *locus amoenus* que continúa las alegrías de la vida, designa el jardín como un precioso mobiliario de la casa y signo de una condición social privilegiada, que en la muerte desea reafirmarse como tal.

⁴² A.D. Nock (1932), *Cremation and Burial in the Roman Empire*, *Harvard Theological Review*, 25, pp. 321-359, especialmente p. 333.

[N. de la T.: “se asocia en lo principal con la tumba y no con el más allá, como se concibe teóricamente, con las *cosas hechas* y no con las *posesiones*; y las variaciones de la costumbre, normalmente, vienen condicionadas por la conveniencia, la seguridad y la economía o la ostentación”].

⁴³ N. de la T.: los *kepotaphia* son jardines funerarios y así se denominan en la epigrafía romana, dentro de un recinto a las afueras de Roma, incluyen no solo el jardín, sino también un *triclinium*.

⁴⁴ F. de Visscher (1963), *Le Droit des tombeaux romains*, Milán, Giuffrè, pp. 197 ss.

⁴⁵ N. de la T.: el cargo público de edil corresponde a un escalafón inferior en el *cursus honorum* romano, de ahí que se aluda a la prematura muerte de Vestorio Prisco.

⁴⁶ P. Zanker, *op. cit.*, p. 519.



12. Granadas. Jardín de la villa de Livia *ad gallinas albas*, cerca de Prima Porta.
[detalle de la pared corta meridional.]

A partir del uso revelador de la pintura de jardín que vemos desplegarse en las tumbas romanas podemos, por tanto, deducir cómo, de forma no muy distinta, en las casas y en las villas el mismo tema debería remitir a un idéntico sistema de valores: en la villa de Livia (poco más antigua que la tumba de Patrón), como en la de Plinio (algo posterior a la tumba de Vestorio Prisco). La pintura de jardín se propone, por tanto, por encima de todo, como evocación de una decoración real de la casa romana, con una doble connotación de prestigio (porque así es el jardín; porque así es la pintura de las estancias destinadas al uso doméstico); en primer lugar, su carácter “alienante” (si no queremos decir “ilusorio”) hace suponer que esta nació como *decoración de interiores*, extendiéndose solo en un segundo momento a la decoración de paredes exteriores, adyacentes a un jardín real (todos los ejemplos conocidos son, de hecho, más tardíos que las pinturas de jardín en los interiores). Pero la escasez de documentación general y el carácter, en gran medida, casual de la conservación de las pinturas antiguas, obliga a no sacar conclusiones definitivas en este sentido. El problema deberá, más bien, ser planteado en términos de:

- a. *constitución de un repertorio* de la pintura de jardín, y su comparación con el repertorio análogo del arte efrástico;
- b. *función* del tema “jardín” en los distintos contextos conocidos (monumentos e imágenes);
- c. *estructura de la representación*, y uso en particular de los artificios espaciales, con referencia al marco más amplio de la decoración parietal y de sus temas.

Solo después de una comparación de estos puntos problemáticos será posible someter a verificación la hipótesis antes avanzada, de un significado de la pintura de jardín enteramente enfocado al presente, ni religioso ni simbólico, sino explícitamente representativo de los valores sociales habituales.

Un catálogo completo de todos los ejemplos conocidos, que logre incluir por un lado cada pequeño fragmento conocido y/o recuperable, o atestiguado por antiguas descripciones, copias o dibujos, y por otro lado, los nuevos hallazgos (como el muy

notable del cubículo en el norte del ninfeo de la casa pompeyana VI, ins. occ., 42)⁴⁷, podría ser sin duda de gran utilidad (véase W.F. Jashemski), sin todavía poder proponer, debido a la extremada fragmentación y aleatoriedad de la documentación, algo así como una sistematización “total”, inclusiva y explicativa, del problema. Solo las ciudades sepultadas por el Vesubio pueden ofrecer, de hecho, una muestra altamente significativa en términos de cantidad, cuyo valor está, sin embargo, limitado al año 79 d.C. por la inexorable cesura cronológica, por la exigüidad del área respecto al inmenso grupo de propiedades de Roma y por el carácter, en gran medida, periférico de cualquier posible “aristocracia” o “burguesía” local en comparación con la Urbe, no solo centro de poder, sino también laboratorio principal del descubrimiento y la difusión de los modelos del arte decorativo.

El incierto y fragmentario mapa de las pinturas de jardín post-pompeyanas incluye ejemplos de inicios del siglo II d.C. (Nijmegen y Estrasburgo)⁴⁸ y una rica floración, de época severa, en las provincias septentrionales (Weinsberg, Württemberg, Budapest, Klagenfurt, Wagen, Bregenz, Lienz)⁴⁹. Entre finales del siglo II y comienzos del III, se sitúan los dos ejemplos conocidos de Asia Menor, la casa 2/21 de Éfeso y la de Atalo en Pérgamo⁵⁰. Sin embargo, resulta probablemente excesivo el juicio de H. Joyce, sobre que las “garden paintings existed in only a languishing state in Italy during the 2nd and the 3rd centuries”⁵¹: en Roma, se conocen tres ejemplos de época severa (fragmentos descubiertos entre 1934 y 1938 bajo San Juan de Letrán; corredores de la pequeña villa de S. Sebastiano; la casa de via Genova)⁵² y otros dos de la segunda mitad del siglo III (en la casa bajo SS. Giovanni e Paolo y en la *Memoria Apostolorum* bajo S. Sebastiano)⁵³. Se añaden a estos, algunos ejemplos conservados en Ostia, entre los que destacan dos estancias de las termas de Buticoso⁵⁴, de la segunda mitad del siglo III, y el mitreo “de las siete puertas”⁵⁵, que recibe esta decoración ca. 160-170 d.C.⁵⁶. En este sentido, son menos relevantes otros desarrollos de la serie temática que la reducen a un *pattern* completamente ornamental transformando

⁴⁷ M. De Vos (1986), Cubicolo 32, en I. Bragantini, F. Parise Badoni y M. De Vos (eds.), *Pitture e pavimenti di Pompei, Regioni VII-IX, Repertorio delle fotografie del Gabinetto Fotografico Nazionale*, III, Roma, Istituto Centrale per il catalogo e la documentazione, 17 (cubículo 32).

⁴⁸ V.M. Strocka (1977), *Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos*, Forschungen in Ephesos, VIII, 1, Viena, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, p. 101, con bibliografía anterior.

⁴⁹ H. Joyce, *op. cit.*, p. 57, con bibliografía anterior.

⁵⁰ Éfeso: V.M. Strocka, *op. cit.*, pp. 98 ss.; Pérgamo: *ibidem*, p. 99 (con otra bibliografía); M. Borda (1958), *La pittura romana*, Milán, Società Editrice Libreria, p. 113, con ilustraciones.

⁵¹ H. Joyce, *op. cit.*, p. 57.

[N. de la T.: “las pinturas de jardín solo existieron en Italia, en estado languideciente, durante los siglos II-III d.C.”]

⁵² San Juan de Letrán: foto de la Pontificia Commissione Archeologia Sacra, n° 012600-012604 y, quizá, también n° 012796; *cf.* V.M. Strocka, *op. cit.*, p. 99. S. Sebastiano: P. Styger (1918), Il monumento apostolico della via Appia, *Dissertazioni della Pontificia Accademia di Archeologia*, 2 (13), pp. 1-115 y fig. 59; H. Joyce, *op. cit.*, p. 57 y fig. 58; Via Genova: AA.VV. (1976) *Affreschi romani dalle raccolte dell'Antiquarium Comunale* (catálogo de la exposición, Palazzo Braschi), Roma, Comune di Roma, pp. 44 ss. y lám. XVIII-XX.

⁵³ H. Joyce, *op. cit.*, p. 57; H. Milesch (1978), Zur stadtrömischen Malerei des 4. Jahrhunderts n. Chr., *Römische Mitteilungen*, 85, pp. 151-207, especialmente pp. 162 e 206 (con otros ejemplos).

⁵⁴ P. Baccini Leotardi (1978), *Pitture con decorazioni vegetali dalle terme (Monumenti della pittura antica scoperti in Italia*, III, 5), Roma, Istituto Poligrafico dello Stato.

⁵⁵ N. de la T.: culto místico de origen iranio que se remonta al siglo V a.C. En occidente, se expande principalmente a través del ejército romano, desde el siglo I a.C. en adelante, con numerosos ejemplos de templos subterráneos (mitreos) en las principales ciudades del Imperio.

⁵⁶ G. Becatti (1954), *Scavi di Ostia*, II, Roma, Libreria dello Stato, pp. 93 ss., y lám. XXII; H. Joyce, *op. cit.*, pp. 56 ss. y fig. 57; en este, para otros ejemplos ostienses.

los motivos vegetales en geometrías compactas de alfombra o casi, diríamos, de papel pintado⁵⁷, o los resultados deformados en la decoración paleocristiana y en la omeya⁵⁸. Más bien, la pintura que recubre las paredes del mitreo ostiense, donde una palmera y otros árboles movidos por el viento se disponen sobre un fondo blanco uniforme, es la que asegura la continuidad del tema y deja entrever el hilo continuo de un ovillo que se desenreda a partir de la villa de Livia en Prima Porta. El carácter cultural de la sala ostiense y la conexión segura entre Mitra y la vegetación que decoraba ese santuario suyo enfatizan tal continuidad: más aun, si el de Mitra es por su naturaleza una gruta – desde la cual se distinguen todo entorno árboles y plantas –, también la sala de Prima Porta se caracterizaba por una densa secuencia de estalactitas geométricas, que formaban el borde superior de la decoración en cada una de las cuatro paredes.

En el contexto de una continuidad sustancial del “género” de la pintura de jardín tiene sentido proponer, por un lado, una mirada a sus resultados más tardíos y, por otro, una oportuna extensión del campo, que valiéndose de las cuadrículas – cronológica y tipológica – ofrecidas por el catálogo pompeyano y romano-urbano de las pinturas de jardín les injerta el testimonio vital de los textos, y sitúa la interpretación en un marco mucho más vasto, donde el carril del “género” se presupone sí, pero no como guía exclusiva. La estructura de la representación, la función del tema y la constitución del repertorio tendrán así varios enfoques posibles, cuya complementariedad recíproca podrá diseñar, en última instancia, un marco incompleto, pero quizá no del todo engañoso. Su punto central debe ser, en cualquier caso, la existencia misma del género *como tal* en la conciencia de sus coetáneos, y no solo en las abstracciones clasificatorias de los arqueólogos modernos. Los textos conservan mínimas, pero significativas, huellas de una literatura de *Kepouriká*⁵⁹, tratados sobre el cultivo de huertos y jardines, uno de los cuales fue dedicado por Sabino Tirón a Mecenas (Plinio *Nat. Hist.* 19,177)⁶⁰. Probablemente, estos contenían instrucciones de orden técnico, y es solo una conjetura no probada que pudieran incluir indicaciones sobre el diseño del jardín como un conjunto coherente, “arquitectónico”, con un plan preciso y, en consecuencia, una *elección* y *distribución* de las diferentes especies vegetales para obtener efectos determinados. Que tal planificación existió es indudable: capta muy probablemente la esencia de la sugerencia de Mariette De Vos⁶¹, que

⁵⁷ Por ejemplo: C. Praschniker y H. Kenner (1947), *Der Bäderbezirk von Virunum*, Viena, R.M. Rohrer, pp. 196 ss. y lám. I-IV (inicios del siglo III d.C.). Pero aquí parece más probable la derivación de las pilastrillas con flores, como ha sugerido M. De Vos (1979), *Reviewed Work: Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos*, *Forschungen in Ephesos VIII/1* by Volker Michael Strocka, H. Veters, *Archeologia Classica*, 31, pp. 404-410, especialmente p. 407.

⁵⁸ Por ejemplo, en el mosaico del nártex de la basílica de Heraclea Lincestis (D. Michel, *op. cit.*, p. 403 y fig. 5), o en los frescos de Qusayr Amra [J.M. Blázquez (1981), *Las pinturas helenísticas de Qusayr ‘Amra* (Jordania) y sus fuentes, *Archivo Español de Arqueología*, 54, pp. 157-202; *ibidem* (1983), *Las pinturas helenísticas de Qusayr ‘Amra*, II, *Archivo Español de Arqueología*, 56, pp. 169-212].

⁵⁹ N. de la T.: de *cepurus*, adjetivo relacionado con jardín, huerto (del griego κηπουρικός).

⁶⁰ Cfr. G. Lafaye (1900), s.v. Hortus, en C. Daremberg y E. Saglio (eds), *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines d’après les textes et les monuments*, III.1, Paris, Librairie Hachette, pp. 276-293, especialmente p. 276; G. Lugli (1922), Horti, en E. De Ruggiero (ed.), *Dizionario epigrafico di antichità romane*, III, Roma, L. Pasqualucci Editore, pp. 993-1044, y especialmente pp. 1029 ss.; P. Grimal, *Les jardins romains*, cit., pp. 87 ss.

⁶¹ N. de la T.: Mariette De Vos-Raaijmakers (1944-) ha sido profesora de la Universidad degli Studi di Trento, con una larguísima y prolífica carrera académica dedicada a la arqueología clásica y, en especial, a la arqueología del paisaje; las referencias mencionadas a lo largo de este artículo corresponden a sus primeros estudios dedicados a la pintura pompeyana y especialmente a los jardines romanos.

los llamados “jardines miniatura” que decoraban muy a menudo las “predelas” de las pinturas del tercer estilo y (más raramente) del cuarto estilo deban considerarse reproducciones rápidas, pero puntuales, de proyectos de arquitecturas de jardín⁶². Organizados según reglas de simetría impecable, en torno a un centro ocupado por una fuente, una edícula o una estatua, estos jardines en miniatura se articulan por cadencias geométricas marcadas por recurrentes recintos de cañas. De los cincuenta y un ejemplos registrados por De Vos, no hay dos iguales. Sin embargo, la norma de la representación es igual en todos los casos, según una vista desde arriba; iguales son los elementos constitutivos, que se repiten siempre en las nuevas variantes; constantes, en fin, los principios constructivos geométricos y simétricos que permiten abarcar toda la extensión del jardín con una sola mirada. En ese sentido, D. Michel habló del *Garten als Zitat*⁶³: y, de hecho, si la cita es posible solo en la medida en que es reconocible como tal, los “jardines en miniatura” remitirán con toda probabilidad a los diseños de los jardines reales. El equilibrio entre iteración del tipo y cuidado en la *uariatio* garantiza el valor tópico de la representación.



13. Abeto, Jardín de la villa de Livia *ad gallinas albas*, cerca de Prima Porta.
[detalle de la pared larga occidental.]

Pero si uno tiene que ser el centro, y la construcción del conjunto perfectamente equilibrada y simétrica, será conjetura fácil (creo que aún no ha sido formulada) que los “jardines en miniatura” de la decoración parietal romana no reproducen sino la *mitad* del jardín real proyectado, cortándolo según un eje que lo atraviesa a lo largo y situando al observador, no en un extremo de aquel, sino en el ensanche central, casi como si hubiera llegado procedente de la *domus* o de la villa, a la que el jardín se imagina adyacente. Es el punto de vista “del amo”: que, en estas representaciones

⁶² M. De Vos, *Funzione e decorazione...*, cit., pp. 244 ss.

⁶³ N. de la T.: “jardín como cita”.

“en miniatura”, el jardín esté orientado hacia la casa pueden indicarlo aquellos casos en los que en su eje mediano se sitúa no una pileta o una fuente (que se presenta según una perspectiva idéntica a cada lado), sino una edícula o un templete. Ciertamente no lo imaginaremos en el primer límite del jardín, sino más bien en su centro, y si gira hacia nosotros su frente con el tímpano y las columnas, será porque invita al observador a imaginar que ha llegado recorriendo, desde la casa hasta el centro del claro, un caminito cerrado y coronado por la vista del templete, o de la edícula. Si queremos imaginarnos el jardín diseñado en su totalidad, deberemos voltear simétricamente hacia delante la mitad del jardín que es la única representada, según una convención compositiva que, de acuerdo con la sugerencia de De Vos, podríamos atribuir supuestamente a los diseños del jardín: elaborados para el *dominus* y, por tanto, según su punto de vista, con una norma y una medida que deberán ser tenidas muy en cuenta en la lectura de *cada* pintura de jardín. Desde el mismo punto de vista, algunas pinturas⁶⁴ presentan el jardín más allá de un vallado rico y compuesto en el que se abre un portón flanqueado por edículas: el jardín es aquí, al mismo tiempo, una *continuación* del espacio más allá de la pared y la *conclusión* del horizonte, del espacio visible en cuanto perteneciente a la *domus*.

La relación entre “vista” proyectada (cortada por la mitad) y plano (completo) de un jardín se puede imaginar con una aproximación suficiente y encontrará confirmación en los textos (*infra*, pp. 45 ss.). Por tanto, el jardín-cita es también un jardín pintado; sin embargo, no remite tanto al jardín “real” como a su diseño, o a la “idea” de jardín geometrizado, proponiendo de nuevo la vista según una convención orientada hacia el observador casual, aunque construida a la medida del *dominus* y según su punto de vista, en el momento en el que examina uno o más diseños posibles para su jardín. Finalmente, tal convención representativa y la recurrencia tópica del tema (que, según el certero juicio de M. De Vos, es frecuente en pinturas de gran calidad) aseguran el valor “atributivo” del tema del jardín en función de la caracterización de la estancia que decora y, por tanto, del propietario-cliente: una auto-representación para los ojos del observador casual, de su huésped.

Como el ejemplo de los “jardines en miniatura” demuestra bastante bien, la *estructura de la representación* de la pintura romana de jardín está dominada por el uso de normas, convenciones y fórmulas de perspectiva. El principio-guía de la decoración parietal, a partir del segundo estilo, es la tendencia a diluir, o por lo menos a anular, la pared superponiéndole una decoración que amplifica el espacio y desea transportar al observador a una dimensión noble y rica que evoca, mediante una larga serie de intermediarios, ciertamente no siempre conscientes, los fastos de los palacios helenísticos: por tanto, la pintura de jardín deberá ser considerada como un caso particular dentro de esa tendencia. La pared pintada puede recordar a una pinacoteca, a una escenografía teatral⁶⁵, a contextos arquitectónicos más complejos

⁶⁴ M. Rostovzeff (1911), *Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft, Römische Mitteilungen*, 26, pp. 1-185, especialmente p. 47 y fig. 26-28.

⁶⁵ Cfr. en particular H. Drerup (1957), *Zum Ausstattungsluxus in der römischen Architektur. Ein formgeschichtlicher Versuch*, *Orbis Antiquus*. Schriften der Altertumswissenschaftlichen Gesellschaft an der Universität Münster, Heft 12, Münster, Aschendorff (2ª edición); A.M.G. Little (1971), *Roman Perspective Painting and the Ancient Stage*, Wheaton, Star Press; R. Winkes (1973), *Zum Illusionismus römischer Wandmalerei der Republik, Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, I.4, Berlin, De Gruyter, pp. 927-944 y especialmente pp. 935 ss.; M.L. Paoletti (1985), en A. Carandini (ed.), *Settefinestre. Una villa schiavistica nell'Etruria romana, vol. I.2*, Módena, Edizioni Panini, pp. 223-228. Relevante la opinión de K. Fittschen (1976), *Zur Herkunft und Entstehung des 2. Stils. Probleme und Argumente*, en P. Zanker (ed.), *Hellenismus in Mittelitalien (= Abhandlungen*

y articulados, fugas de columnas, vistas aéreas que permiten vislumbrar edificios monópteros; o, en fin, un jardín.

Y es precisamente dentro del catálogo de temas de la decoración parietal que adquiere más preminencia y relieve la distinción entre la pintura de jardín y la pintura de paisajes “de horizonte infinito, imaginados como vistos más allá de un pórtico, trazados con una mano ágil y desenvuelta”, con los que “la pintura griega realmente ha cumplido su ciclo, llevando a las últimas consecuencias sus lejanas premisas de búsqueda naturalista, de perspectiva y de colorido” (R. Bianchi Bandinelli)⁶⁶. Por contra, las pinturas de jardín habitualmente se caracterizan por un fondo uniforme, “bloqueado” (que puede ser azul, negro o blanco), que sugiere, como ya se ha indicado antes, un espacio bien delimitado y circunscrito. Esta característica, que hemos subrayado en particular en aquella que, en el estado actual de la documentación, se propone como cabeza de serie del “género” (la villa de Livia) y que puede ser repetida por muchísimos otros ejemplos, hasta las paredes ostienses del mitreo “de las siete puertas”, hermana estrechamente las “pinturas de jardín” con los “jardines en miniatura”, presentados aquellos también en la fórmula de un logrado *hortus conclusus*. Muy distinto es el lugar que una y otra representación de un mismo tema, el jardín, ocupa en la economía de la decoración, bien extendiéndose para ocupar la pared interna, bien disponiéndose sobre el zócalo a modo de predela, bien invocando al observador rodeado por los árboles para que admire, como en el real, los detalles botánicos y los *parerga*⁶⁷, los pájaros que lo habitan⁶⁸; o, en cambio, se presentan ante la vista en la forma desnuda y abreviada de un esquema, que siempre traduce la invención (o el potencial) de un proyecto en la forma resumida y alusiva de una “viñeta” topográfica, no muy diferente de las que se usan para representar una villa⁶⁹. La forma y la estructura de la representación se organizan en función del punto de vista y están orientadas, en ambos casos, hacia un mismo fin, la remisión a un jardín real delimitado y organizado, pero ahora presentado, como a través de un cristal, a escala 1:1; o, en cambio, traducido a una visión esquemática de conjunto. Finitud del espacio y organización geométrica del jardín, combinando ambas fórmulas de representación, a primera vista tan distintas, deberían permitir un análisis comparado, que parta precisamente de este contexto común, e intente – hipotéticamente – superponer

der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Kolloquium in Göttingen juni 1974), Gotinga, Vandenhoeck und Ruprecht, pp. 539-563; *cf.* P. Zanker, *op. cit.*, p. 463, n° 13.

⁶⁶ R. Bianchi Bandinelli (1965), s.v. Pittura, *Enciclopedia dell'arte antica*, VI, p. 217.

[N. de la T.: R. Bianchi Bandinelli (1900-1975) fue profesor de historia del arte clásico en distintas universidades italianas, destacan sus valiosas aportaciones desde la perspectiva del enfoque social a la *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, así como los volúmenes de la colección del *Universo de las Formas* dedicados al arte romano; un compendio de algunos de sus artículos seminales ha sido publicado en español bajo el título: *Del Helenismo a la Edad Media*, Madrid, Editorial Akal, 1981/2010.]

⁶⁷ N. de la T.: el término griego *parergon* (*parerga* en plural), “cosa accesoria o poco importante”, en el léxico de la historia del arte, alude a las pinturas de pequeñas figuras y animales en cuadros paisajísticos.

⁶⁸ Para el uso de *parergon* en este sentido, con referencia específica a la perdiz de Protógenes, *cf.* los textos en A. Reinach (1921), *Recueil Milliet. Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, I, París, Éditions Klincksieck, pp. 363-367, n° 491, pp. 372-373, n° 500-501.

[N. de la T.: Settis remite a los textos relacionados con el pintor Protógenes de Kaunos (ca. 330-290 a.C.) al que Plinio (*Nat. Hist.* 35,101) y Estrabón (14,2,5) atribuyen un cuadro de un sátiro en reposo, donde aparecía una perdiz que causaba admiración.]

⁶⁹ Véase la distinción propuesta por G. Wataghin Cantino (1969), *Veduta dall'alto e scena a volo d'uccello*. Schemi compositivi dall'ellenismo alla tarda antichità, *Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, n.s. 16, pp. 30-107, especialmente pp. 49 ss.; para las “viñetas” y su uso ulterior, A. Levi y M. Levi (1967), *Itineraria picta. Contributo allo studio della Tabula Peutingeriana*, Roma, L'Erma di Bretschneider.

la tipología de cuadrículas geométricas sugerida por los jardines en miniatura a las más espaciosas y amplias pinturas de jardín, usando como líneas-guía los trazos esenciales de la organización geométrica del espacio: la cuadrícula diseñada por las balaustradas y/o por los enrejados de cañas y los puntos (o los ejes) de simetría indicados por fuentes, estatuas o edículas centrales. En este marco, y usando al mismo tiempo las descripciones ofrecidas por los textos y los datos arqueológicos, sería posible construir una especie de catálogo de los temas que entran en la decoración de los jardines (pilones y estatuas, vasos y fuentes). Asimismo, se podría analizar la variedad y la distribución de los árboles, de los arbustos y de las flores; los pájaros que habitan los jardines, en fin, podrían así estar dispuestos en un catálogo, sugiriendo modas, gustos y preferencias, pero probablemente no reglas compositivas.



14. Membrillo y pájaros. [detalle de la pared corta meridional.]

Si esta dirección es la correcta, el análisis comparativo que se ha sugerido podrá constituir el contexto necesario sobre el que situar e interpretar cada caso concreto, y en particular aquellos que más parecen apartarse de las líneas antes indicadas. Como ejemplo, se puede citar una notable pared de la Casa de las Amazonas (VI 2,14) en Pompeya, en la que un jardín de palmas, más allá de una balaustrada marmórea, alberga una amplia edícula con divinidades egipcias; pero, impredeciblemente, el horizonte se expande hasta incluir, además de un brazo de mar, tres pequeñas islas enteramente ocupadas por suntuosas villas, vistas desde arriba según la representación convencional de “viñeta”⁷⁰. La proximidad de dos normas diferentes de perspectiva revela, probablemente, la *contaminatio* de dos géneros distintos como la pintura de jardín y la de paisaje; sin embargo, la vista completa se redirige a un punto de vista unitario, determinado y controlado mediante el artificio, incluso demasiado abierto y

⁷⁰ P. Zanker, *op. cit.*, p. 507 y fig. 40; Istituto Centrale per il catalogo e la documentazione (1981) *Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione* (catálogo de la exposición), Roma, Multigrafica Editrice, p. 135, fig. ADS 130.

mecánico, de rodearla toda, a modo de cornisa, con un festón geométrico de hiedra entrelazada.

Si el jardín pintado remite a un jardín real, mediante el patrón de un pacto con el observador que va articulándose según las normas de un “género” y traduce en fórmulas iconográficas la imaginación del cliente, entonces la *función del tema* no podrá más que estudiarse en estrecha conexión con la presencia y la función del jardín de la casa romana. Compendio artificial (y, por tanto, una apropiación) de la naturaleza por variedad de plantas y de animales, el jardín anexo a una casa inevitablemente evoca el “paraíso” (παράδεισος) de la realeza que es, presumiblemente, el origen de una moda muy difundida siempre en el mundo romano⁷¹; y con respecto a la consciencia del modelo, como suele pasar, debe haberse perdido al pasar por una larga serie de intermediarios, todavía queda un rastro muy evidente, al menos en aquel pasaje de la historia de Dafnis y Cloe⁷² en el que la amplia *ekphrasis* de un “hermosísimo jardín” (παράδεισος πάγκαλόν τι χρῆμα) se inicia declarándolo dispuesto según el ejemplo de los jardines de la realeza (κατὰ τοὺς βασιλικούς). Igualmente, Vitruvio enumeró *siluae ambulationesque*, junto a *atria* y *peristylia*, entre aquellas partes “representativas” de la casa que debían medirse *ad decorum maiestatis*⁷³, y en definitiva reflejar fielmente, como en una fachada bien visible, el prestigio social del cliente⁷⁴. Aquí entrevemos un proceso de compenetración y de intercambio entre el modelo de la residencia señorial del campo (la *uilla*), que traslada a la agreste soledad tipologías y comodidades completamente urbanas, y la sensacional retroalimentación de la *uilla* en la residencia de la ciudad, que se amplía y se enriquece al incluir un *hortus* que siempre tiende a ser más grande.

Andrea Carandini ha subrayado, jugando al mismo nivel con las fuentes literarias y los datos arqueológicos⁷⁵, como “las más atrevidas soluciones arquitectónicas y decorativas de palacios, santuarios y monumentos públicos”, experimentadas en las *uillae*, fueron a parar a las *domus* de Roma en época tardo-republicana y en los años de Augusto⁷⁶; de ello dan testimonio puntual las palabras de Cicerón, que hablando de su casa en el Palatino después de que esta hubiera sido bastante reformada en 57 a.C., declara que ya no necesita ir al campo: *nunc domus suppeditat mihi hortorum amoenitatem*⁷⁷. Extendiéndose paulatinamente en el mismo centro de Roma, e involucrando gradualmente a todos los ciudadanos más pudientes, este proceso debió ser – y es bastante natural – trasladado, con toda la fuerza de un modelo de la Urbe, a la

⁷¹ P. Grimal, *op. cit.*; *Id.* (1958), en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, VI, pp. 161-164. La mejor síntesis de los datos en M. De Vos, *L'egittomania...*, cit., pp. 17 ss. y 88 ss.

⁷² N. de la T.: la novela griega “Dafnis y Cloe” se atribuye a Longo, un escritor para el que no existen datos, siendo un nombre muy corriente durante el período imperial. La obra se puede fechar estilísticamente a finales del siglo II e incluso a inicios del siglo III d.C.

⁷³ N. de la T.: M. Lucio Vitruvio (70/60-10 a.C.) arquitecto y tratadista romano, autor del famoso tratado sobre arquitectura en diez libros.

⁷⁴ Longo 4,2,1; Vitruvio 6,7,10. *Cfr.* en general, E. La Rocca (1986), *Il lusso come espressione di potere*, en M. Cima y E. La Rocca (eds.), *Le tranquille dimore degli dei. La residenza imperiale degli horti Lamiani* (catálogo de la exposición, Palazzo dei Conservatori, Roma), Venecia, Marsilio Editore, pp. 3-35.

⁷⁵ N. de la T.: Andrea Carandini (1937-) es profesor emérito de arqueología e historia del arte clásico de la Universidad de Roma La Sapienza, destacan sus innumerables obras dedicadas al origen de la ciudad de Roma y a su topografía, en las que combina fuentes literarias y arqueológicas.

⁷⁶ A. Carandini (1990), *Il giardino romano nell'età tardo-republicana e augustea*, en *Gli Orti Farnesiani sul Palatino*, Actas del Congreso (École Française de Rome e Soprintendenza archeologica di Roma, Roma 1985), Roma, École Française de Rome, pp. 9-15.

⁷⁷ *Ad Quint. fratr.* 3,4,14; *cfr.* A. Carandini, *op. cit.*

estructura y a la imagen de las casas de cualquier otra ciudad. Como Paul Zanker ha podido mostrar⁷⁸, en un análisis original y profundo, en Pompeya la vivienda urbana comienza a modelarse sobre la estructura y los elementos constitutivos de la villa suburbana, incorporando fórmulas y características: en realidad, adquieren una nueva y más transparente evidencia justo cuando deben ser resumidas y comprimidas en un espacio restringido y con medios no muy grandes; así se aclara un proceso de *compositio* del diseño de la *domus* urbana que se articula, en el diálogo entre cliente y artesanos, mediante *topoi* sustraídos de la *uilla*: pórticos, piscinas, euripos, *ambulationes*, ..., según un desarrollo que es contemporáneo al que se puede observar en Roma, pero no paralelo, sino dependiente de aquel⁷⁹. “Las arquitecturas de jardín, las arboledas sagradas, las fuentes, los lugares de reposo, las pinacotecas, las estatuas reales y las pintadas, las vistas de paisaje y los *paradeisoi*, los materiales suntuarios, sean reales o imitados, todo habla de una necesidad omnipresente de exhibir de alguna forma la propia capacidad de compartir el lujo de las *uillae*”⁸⁰: real o pintado, el jardín entra con pleno derecho en esta lista de obligadas referencias de la *uilla* (o de la riquísima *domus* urbana de la aristocracia senatorial de Roma). Real o pintado, el jardín cuanto más pretende ser reconocido por lo que es, una connotación de prestigio segura y compacta, más contraído y abreviado aparece; y las reglas imperativas del compendio imponen que se proceda en el jardín pintado, incluso más que en el real, por *topoi* reconocibles. Una imaginación condicionada por mecanismos de movilidad social que se reflejan en un sistema de valores y (correspondientemente) de modelos se muestra, en realidad, dominada por la necesidad de expresar en la propia casa connotaciones (y ambiciones) de prestigio; y se nutre de un repertorio que está codificado, si no por los tratados de *Kepouriká* perdidos para nosotros, sí por su propia repetición, y su propia autoridad deriva de la referencia implícita a una condición de privilegio social.

Por tanto, resulta evidente que la *constitución del repertorio* de la pintura romana de jardín es un problema inseparable de la constitución del repertorio del jardín “real”, de la alternancia de árboles y arbustos, de diferentes variedades vegetales, en su *compositio* según recorridos o simetrías determinadas, en las geometrías del conjunto, en la alternancia y en la fusión de arquitecturas y de plantas⁸¹. El jardín *real*, el *pintado* y el *descrito* serán, por tanto, los tres polos de referencia, que necesariamente se reflejan los unos a los otros. Las posibilidades, recién inauguradas, de reconstruir arqueológicamente la estructura de los jardines antiguos (y en particular de Pompeya)⁸² deberán, por tanto, medirse no solo con el análisis de las pinturas de jardín, sino también con el incierto y poco explorado *dossier* de la literatura ecrástica. Para ofrecer un solo ejemplo, el ya mencionado pasaje de Longo exhibe un jardín diseñado “para mostrarse bello (ὡς ὀφθεῖν καλός)”, y describe sus características: “surgía en un lugar elevado ..., y tenía árboles de todo tipo, manzanos,

⁷⁸ N. de la T.: Paul Zanker (1937-) ha sido profesor de historia del arte y arqueología clásica en la Escuela Superior Normal de Pisa y director del Instituto Arqueológico Alemán de Roma. Sus estudios abarcan distintos aspectos del arte helenístico al tardoantiguo y, entre sus numerosas obras, quizá destaque: *Augusto y el poder de las imágenes*, que cuenta ya con varias ediciones en español en la editorial Alianza.

⁷⁹ P. Zanker, *op. cit.*

⁸⁰ P. Zanker, *op. cit.*, p. 519.

⁸¹ H. Lauter-Bufe (1975), Zur architektonischen Gartengestaltung in Pompeji und Herculaneum, en B. Andreae y H. Kyrieleis (eds.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, Rechlinghausen, Aurel Bongers Verlag, pp. 169-173.

⁸² W.F. Jashemski (1979), *op. cit.*

mirtos, perales, granados, higueras y olivos; en otro lugar, una viña alta se adosaba a los manzanos y a los perales y ennegrecida por los racimos, casi como queriendo competir con los otros frutos. Estas eran las plantas cultivadas. Pero, además, había cipreses y laureles, plátanos y pinos; y sobre ellos trepaba no la vid, sino la hiedra con un corimbo tan grande y ennegrecido que parecía imitar los racimos de uvas. Los árboles frutales estaban dispuestos en el interior, como para protegerse; los que no eran frutales se disponían en el exterior, a modo de recinto artificial; y, sin embargo, también estos estaban rodeados por una delgada valla. Cada elemento era bien distinto y claramente dispuesto; el pie de cada árbol estaba bien lejos de los pies de los otros, pero en lo alto, las ramas se tocaban y las hojas se entrelazaban. Este efecto, debido a la naturaleza, también parecía una obra de arte (τέχνη). Había además macizos de flores: entre estos algunos eran producto de la tierra; pero otros del arte (τέχνη): rosas, jacintos y lirios eran obra de la mano humana, mientras que violetas, narcisos y pimpinelas las daba la tierra. El jardín daba sombra en verano, flores en primavera, frutos en otoño y delicias (τρυφή) en todas las estaciones. Desde allí se veía bien la llanura con los pastores apacentando los rebaños; y la vista se extendía hasta el mar, en el que se distinguían los navegantes: estas cosas así también se convertían en parte de las delicias del jardín (ὥστε καὶ ταῦτα μέρος ἐγένετο τῆς ἐν τῷ παραδείσῳ τρυφῆς). Y, en el centro exacto del jardín (en el sentido tanto de longitud como de anchura), había un templo de Dioniso con su altar: el altar estaba rodeado de hiedra, y el templo de sarmientos de vid. Y dentro del templo había pinturas de tema dionisiaco... [continúa la descripción de las pinturas]⁸³.

Aquí destaca sobre todo la declarada oposición entre “arte” y “naturaleza” (τέχνη vs. φύσις, ο γῆ), que se expresa también a través del *topos* del *certamen artis et naturae*⁸⁴, y que organiza no solo la *ekphrasis*, sino también la estructura misma del jardín. Podemos obtener del texto tanto los principios inspiradores de la estructura del jardín, como el objetivo al que tiende su equilibrada construcción; o bien, finalmente, sus elementos constitutivos. Τμησις y διάκρισις (subdivisión y distinción) son las normas compositivas claramente indicadas: sobre todo será la distinción entre árboles y flores, colocados en áreas separadas del jardín; a su vez, tanto los árboles como las flores están subdivididos en dos grupos, los dominados por la sola *physis*, o producto “natural” de la tierra, por un lado, y los cultivados, o *erga* de la *techne* humana, por otro lado⁸⁵. Precisamente, el principio de la subdivisión de los espacios es la distinción de las especies, según una jerarquía que se dispone y articula contraponiendo “interno” a “externo” (ἔνδον, ἔξωθεν). El espacio rectangular

⁸³ Longo 4,1,3-3,1. Más difícil (pero no inútil) sería intentar una restitución gráfica basada en inscripciones como en el *Corpus Inscriptionum Latinarum*, VI: *Inscriptiones Urbis Romae*, n° 29774 [cfr. F. Olck (1910), *Gartenbau, Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, VII,1, pp. 768-841, especialmente p. 828 y G. Lugli, *op. cit.*, p. 1035].

⁸⁴ Sobre lo cual, lo más reciente de S. Maffei (1986), *Le Immagini* di Luciano: un ‘patchwork’ di capolavori antichi, *Studi classici e orientali*, 36, pp. 147-164, especialmente pp. 155 ss. [N. de la T.: el *topos* del *certamen artis et naturae* es ejemplificado por Plinio (*Nat. Hist.* 21,4) en el episodio del pintor Pausias de Sición que pintaba coronas para los juegos sagrados y la tejedora de coronas (*stephanoplos*) Glicería, con quien competía. Es un tópico que se remonta a la teoría de la mimesis platónica, en la que se esboza siempre la inferioridad de la creación artística.]

⁸⁵ La distinción de las plantas entre “naturales” y “cultivadas” era habitual; para todas: Columella, *De arboribus, de agr.* 13,1,1 [véase la reciente edición comentada por R. Goujard (1986), *Columelle, Les arbres*, Paris, Les Belles-Lettres, *ad loc.*]. [N. de la T.: L. Junio Columela (siglo I d.C.), de origen bético, escribe un tratado sobre agricultura basado en su experiencia como propietario rural.]

del jardín (Longo nos da su medida: un estadio por cuatro pletros⁸⁶) está bordeado por macizos de flores (y aquí no se indica cómo los “naturales” se alternan con las obras de la τέχνη), que fácilmente imaginaremos discurrir a lo largo de una amplia *ambulatio*, delimitada hacia el interior por la delgada valla (αίμασιά), que rodea una primera franja de árboles “no cultivados” (cipreses, laureles, plátanos y pinos), a su vez dispuestos en torno a la zona más interna, con los árboles frutales. La hiedra (en la zona exterior) y la vid (en la interior) trepan por los árboles y puntualmente corresponden a la distinción cultivado/no cultivado. Incluso los árboles presentados como “no cultivados” se disponen, como queda claro, con artificio siguiendo una cuidada geometría, que parte de la definición del centro del *paradeisos*, y coloca un pequeño santuario de Dioniso; aquí la hiedra y la vid, rodeando templo y altar, manifiestan su valor atributivo al dios que gobierna el jardín. Probablemente, este centro ideal y físico del *paradeisos* se debía alcanzar a través de los viales, que cortaban el jardín, tanto a lo largo como a lo ancho. La distinción de la zona en la que a los árboles frutales se une la vid, aparentemente, permanece indefinida y vagamente indicada solo por “en algún otro lugar” (ἐτέρωθι): pero el contexto hace evidente que esta debía ser la zona más interior, la más cercana al santuario de Dioniso. El esquema es, por tanto, el siguiente.

La selección de plantas y de flores y la alusión a la secuencia de las estaciones son los puntos sobre los que no es posible insistir aquí: pero es obvio que el catálogo de las plantas de esta y de cualquier otra *ekphrasis* de un jardín se dispondrá en paralelo a lo que ofrecen las pinturas de jardín y los testimonios arqueológicos que, poco a poco, irán recuperando los jardines “reales”. Asimismo, el catálogo de pájaros y de insectos del epigrama sepulcral de Patrón (*supra*, pp. 33-34) se compara con los pájaros y los insectos representados en las pinturas de jardín. La cronología incierta del texto de Longo (aunque siempre dentro del límite del siglo II d.C.) y el carácter presumiblemente ficticio de la descripción, nada restan al significado de una página que, traduciendo en palabras una imagen mental, nos invita a imaginárnosla ante la vista con los colores y las formas de lo real. La insistencia en la distinción entre niveles sucesivos de “dentro” y “fuera” en un jardín dispuesto enteramente en un llano (y que parece una “amplia llanura”: 4,2,2) muestra no solo la construcción geométrica del conjunto, sino también la preminencia jerárquica del centro, con su significado cultural, y me parece que constituye un testimonio más del carácter “bloqueado” y “cerrado” de la arquitectura de jardín, cuya división general (τμήσεις) y “distribución” (διάκρισις) parecen orientadas hacia el interior, construyendo ejes de simetría y de distribución y zonas bien distintas entre sí por el carácter de los cultivos. Esta preminencia del centro, que lo coloca al final (casi diríamos en la cima) no solo del recorrido privilegiado que desde la casa del *dominus* conduce al claro con el *naiskos*⁸⁷, sino también de los otros caminitos que cortan el jardín, recuerda mucho la estructura, antes examinada, de los “jardines en miniatura”. Con la operación inversa respecto a aquella que se ha intentado en su lugar, sin embargo, podemos intentar deducir de la planta *global* del jardín descrita por Longo, una sección “proyectada” que reproduzca el mismo jardín cortándolo, a lo largo, por la mitad, según la regla compositiva de los “jardines en miniatura” y de los proyectos de jardín que estos probablemente reflejan.

⁸⁶ N. de la T.: medida lineal correspondiente a 100 pies.

⁸⁷ N. de la T.: *naiskos* (ναῖσκος) es diminutivo del griego *naos*, por tanto, templo.

En fin, no es casualidad que la descripción de Longo comience diciendo que el *paradeisos*, perfectamente dispuesto en llano, sin embargo, se disponía en alto (ἐν χώρῳ μετεώρῳ): y se concluye describiendo dos vistas, una sobre la llanura inferior habitada por rebaños y otra sobre el mar surcado por embarcaciones. La siguiente aclaración (“para que incluso estas cosas se conviertan en parte de las delicias del jardín”), anexando explícitamente al jardín las vistas, aislándolas como tantos otros cuadrillos paisajísticos a los cuales cada uno sabrá encontrar de inmediato sugestivas comparaciones en la pintura antigua, termina casi transformando toda la *ekphrasis* en la de una pintura, del tipo que vimos en Pompeya en la Casa de las Amazonas. Asimismo, Nerón habría construido en torno a la *Domus Aurea* paisajes reales que corresponden puntualmente a los temas de la pintura de paisaje: “stagnum maris instar, circumsaeptum aedificiis ad urbium speciem; rura insuper, aruis atque uinetis et pascuis silisque uaria, cum multitudine omnis generis pecudum ac ferarum” (Suetonio, *Nero* 31)⁸⁸.

Un único repertorio de *topoi* define, en la vida y en el arte, el *locus amoenus*: desde una ventana se querría admirar el tema de una pintura, en una pintura reconocer la vista que se goza desde una ventana. La variedad y la multitud (πάντα δένδρα), el orden y el control del espacio son las dos líneas-guía que otorgan al jardín “todo el placer de la vista” (πᾶσα θέαζ ἡδονή) (Longo, 4,1,2). La constitución del repertorio de la pintura de jardín – en el sentido que debe incluir las variedades botánicas y también los animales seleccionados para poblar el jardín – es esta misma un proceso histórico, que podemos intentar recorrer a la inversa, a partir de esas dos líneas-guía, por un lado, recomponiendo el catálogo de plantas y animales de jardín (que despliega el abanico de la *variedad*), y por otro lado, reconstruyendo las reglas de la *compositio*, por cuanto reflejan y revelan el principio del *orden* y del control del espacio. Orden y variedad se componen en un marco único (que podemos retejer uniendo los textos a los monumentos, superponiendo los “diseños” de jardines en miniatura a las pinturas de jardín), designarán las coordenadas de un género dentro del cual las jerarquías de la invención y las diferencias de calidad deberán corresponderse con otras tantas diferencias, o saltos de situación, ambición o auto-representación social. En este contexto, y solo en el interior del mismo, deberá encontrar lugar una interpretación conveniente las presencias divinas que animan los jardines (Dioniso, en el de Longo; Dioniso y las divinidades egipcias, en los Cubículos Florales ...), y que – epifanía de lo divino entre los hombres o más bien auto-representación de los presentes a un nivel metafórico ¿deban entenderse en sentido metafórico? – en cualquier caso, deben incluirse en un variopinto catálogo de *topoi*: como árboles y flores, insectos y pájaros, fuentes y vasos, piletas y recintos. Cualquiera que supiera realmente retejer este marco, al final, se encontraría habiendo compuesto (¿o recompuesto?) un posible *liber Cepericon*, como los citados por Plinio (*Nat. Hist.* 19,177, e *index auctorum*).

⁸⁸ N. de la T.: “un estanque tan grande como un mar, rodeado de edificios que parecían ciudades; grandes extensiones de terrenos, que incluían campos, viñedos, pastos y bosques, con una multitud de animales domésticos y salvajes de todo tipo”.