

más válido como inventario de ajuar (cfr. entre otros elementos de desconcierto para el lector la inclusión en p. 105 de CIL IV 2658) que al título del libro. En el inventario la escultura, en piedra o metal, naufraga en el *instrumentum*. El interés de éste no requiere comentario pero resulta un tanto sorprendente que deba buscarse bajo una cubierta que anuncia un estudio de escultura doméstica. Con estas premisas este catálogo ocupa un 55 por 100 del libro lo cual contrasta con las veinticinco páginas (15 por 100) dedicadas al estudio de la escultura y conclusiones. Sin embargo el lector capta más cuál era el «contenido» de una casa en el capítulo dedicado a «The Pompeian House», p. 113-120, que en la lectura del prolijo catálogo precedente.

El capítulo «gusto» podría haber tenido en cuenta una serie de observaciones tanto en el sentido desarrollado por Becatti o Jucker como en las glosas de Bianchi-Bandinelli al *Satiricon*. Esto permitiría y no cabe aquí aludir a fechas de publicación, un comentario muy adecuado a un estudio que, pese a la aparente distinción entre escultura «a tutto tondo», en la cual se incluye indiscriminadamente, piedra metal y terracotta, y relieve, es fundamentalmente temático pero no circunscrito a las cinco casas del catálogo.

El estudio, temático y tipológico, difícilmente puede conferir atendibilidad, salvo en el caso de *oscilla* y *peltae*, a un intento de atribución de talleres. No se trata de negar la existencia de talleres de escultor o de broncista en Pompeya pero sí señalar que su diferenciación no se establece, puesto que la ausencia de un estudio estilístico impide por ahora el previo proceso de agrupación de materiales que permita la identificación de un taller o talleres.

La comparación, p. 135 s., entre los hallazgos de Pompeya y los de Délos me parece traicionera. Las «semejanzas» y «conexiones» podrían advertirse también con Cirene o con un gran conjunto museístico de Roma, p. e. los Museos Vaticanos, o una colección, como Villa Doria-Pamphilj, donde el gusto muestra características semejantes a las que advertiera Vermeule en la formación de las colecciones señoriales inglesas al regreso del «Grand Tour». No se trataría tampoco de ver cuál era el «gusto», para evitar descalificaciones dominantes, en Pompeya entendido como un hecho aislado o signo de un determinado «kunstwollen» sino de su permanencia, cambio o existencia en épocas sucesivas. La comparación con un centro comercial como Ostia sería indicativa y, posiblemente, permitiría ver cómo el interés por «el género», la «anécdota» o «lo grotesco», cuando no soez, es algo más que privativo de una época y común a cierto sector de la sociedad siempre presente aunque con frecuencia mutable sin que ello deba vincularse a un pretendido «gusto mediterráneo» inmarcesiblemente superviviente a través de tiempos y culturas. Las semejanzas entre algún tema pompeyano y alguno de los personajes del *presepio* napolitano es, como el «Pulcinella» de Dieterich y su progenitor napolitano, coyuntura y no estructura, anécdota pero no categoría y quizás sea uno de los múltiples planteamientos de este trabajo, convertir en categoría lo que se muestra como anécdota.—ALBERTO BALIL.

Lorenzo ABAD, *La pintura romana en España*, I-II, Alicante-Sevilla, Universidad de Alicante-Universidad de Sevilla, 1982 (publ. 1984), 4.º, 506 pp. 220.

Tras una última revisión en 1979 y una considerable dilación en la imprenta, pese al presunto «pie» en 1982, aparece esta obra cuyo punto de partida ha sido la tesis doctoral del autor y cuya importancia mostraban algunos estudios precedentes, aunque posiblemente coetáneos en cuanto a redacción.

El ámbito geográfico se ciñe a España, no a Hispania, por lo cual quedan fuera de

esta obra los materiales portugueses. Parte de lo que pueda decirse respecto a España es aplicable, en mayor o menor grado, a Portugal.

La pintura romana en España ha sufrido de una pertinaz desidia tanto en su conservación como en su estudio. La primera parecía ser tenida como imposible, la documentación gráfica casi inexistente y, con respecto al estudio hasta entrar en el tercer cuarto, ya mediado, de este siglo puede decirse que éste no ha sido tal sino unas pocas y apresuradas líneas en obras generales que oscilaban entre la enumeración de lugares y la superposición del «modelo pompeyano». Existía, más expuesta en conversaciones que en escritos, la impresión que poco o nada, aparte el azar del hallazgo, podía esperarse de la pintura y su estudio ni en cuanto a andamiaje cronológico ni a captación de un gusto. La habitual confusión entre «estucos» y «stucchi» es bastante significativa de este modo de cosas. Modo habitual en otros campos pero que en el caso de la pintura sobre soporte no orgánico se ha mantenido más de lo que ha tenido lugar en otros si bien lo que se escribía sobre pinturas en 1950 no era muy diferente, en cuanto método (? ) y aparato de lo que podía escribirse en 1920 sobre escultura o en 1940 sobre arquitectura...

El estudio se basa en una parte reducida del material cuya existencia es conocida (catálogo 25-262 ordenado por provincias) pero que es la única conservada, ¡fausto accidente!, o documentada, *rara avis*. Bastará decir que la enumeración de las primeras halla holgado acomodo en dos páginas menguadas (p. 265-266).

El estudio técnico de las pinturas (p. 272-285) ha sido tema de trabajos anteriores del autor bien independientemente bien en colaboración con García Ramos, Justo Erbez y López Linares. Comprende el estudio del soporte, las trazas (convendría ampliar las referencias en el caso de Sta. Eulalia de Bóveda donde aparece una cuadrícula sobre la cual se trazará el friso de dentellones), superposiciones, técnica pictórica y pigmentos. Su resumen (en «cuadro I», p. 279-285) parece ser susceptible de ulterior tratamiento.

El capítulo dedicado a «algunos sistemas decorativos» (p. 288-333) incluye, aparte el tema de las imitaciones de *crustae* que el autor ya estudió anteriormente, un amplio apartado dedicado al tema de los «candelabros» que, dentro de su relativa abundancia muestrah algunas variantes notables, caso de Astorga, pero es difícil su valoración excepto en Mérida. Respecto a Ampurias, «casa n.º 1», convendrá tener en cuenta el estudio, aparecido posteriormente de Nieto (*Ampurias*). Con respecto a los revestimientos (p. 314-315) pudiera tenerse en cuenta su existencia en algunos fragmentos de escultura arquitectónica del foro de Tarragona. Para la «decoración continua» se observa la intercambiabilidad de los esquemas pictóricos y musivos, estudiados recientemente en su tesis doctoral por la doctora Mondelo. Esto me parece aplicable también a los motivos geométricos (p. 394-403).

Respecto a los temas figurados puede observarse una menor frecuencia de los temas mitológicos, aparte el obvio cultismo de la «Despedida de Briseida» en Mérida, y un mayor gusto por el tema áulico, el «género» o la posibilidad de relacionar las representaciones, como «la liebre y la uva» de Cartagena, con el mundo de los *xenia* o el simbolismo del bodegón *skyphoi* de Boscoreale, A y B). Una parte de los temas vegetales, guirnaldas, rosas etc., pueden, singularmente en las decoraciones de tumbas, relacionarse con conocidos simbolismos funerarios. Lo mismo puede decirse, en algunos casos, para el tema de cancelos (p. 403-405) que cuenta ya con el precedente de la necrópolis alejandrina de Mustafá Pachá.

El capítulo dedicado a «representaciones de edificios» (p. 407 s.) se polariza alrededor del fragmento pictórico de Pompeya. En realidad la disposición escalonada de los edificios es inherente a la perspectiva «a vista de pájaro» y ésta encuentra un amplio campo de desarrollo en las vistas urbanas o de edificios rurales desde el repertorio de

filiación helenística como el llamado «paisaje mitológico campano», hasta las representaciones de *villae* en mosaicos africanos del Bajo Imperio.

Dos nombres de pintores, dentro de la parvedad de la documentación sobre artistas activos en Hispania y, al mismo tiempo, la habitual sobre pintores, son dignos de atención. A este respecto me permitiré observar que en el caso de C. Silvanus parece lógico pensar en la habitual y coloquial comisión del *nomen* en favor del *cognomen*. La presencia del *pranomen* hace excluir también que se trate de un esclavo aunque no es imposible fuera un liberto (cfr. p. 417).

Respecto a la datación de las pinturas (p. 440-457) se consigue que la datación sigue siendo, fundamentalmente indirecta y que, en parte, se construye con la misma el marco de distribución de los materiales de lo cual se siguen unas dataciones basadas en esquemas compositivos, tipológicas, mientras el análisis estilístico sólo se desarrolla en representaciones donde aparece la figura humana (p. 442) o se aplican criterios iconográficos o bien el estudio de paralelos.

Entre las conclusiones se establece la falsía de la pretendida rareza de la pintura romana pero, al mismo tiempo la dificultad para intentar reconocer «escuelas» o peculiaridades territoriales. La ejecución *in situ* implicaba desplazamientos, y ésta es una de las muchas analogías que pueden establecerse con respecto al mosaico, sin embargo la disparidad documental hace más fácil reconocer talleres y grupos en el caso del mosaico, como ha demostrado la doctora Mondelo, pero no es posible en el caso de la pintura en la cual sólo cabría por el momento hablar de «centros de hallazgos». Excepciones serían la necrópolis de Carmona, algunas pinturas emeritenses que pueden ser agrupadas. En Astorga son demasiado abundantes las peculiaridades y más marcado su aislamiento para que sea posible establecer otra cosa que presuntas y lejanas filiaciones.

Existen diferencias entre las pinturas del NW, las emeritenses y las del arco Ampurias-Cartagena. En unos casos el modelo recibido se mantiene, y en cierto modo se vacía hasta reducirse a un caparazón, mientras en otros se elabora o «traduce» cuando no, como en el caso de Carmona, se adapta hasta hacerlo compatible con una tradición cultural propia. Esta generalización parece válida pero su validez es inherente a la prudencia. La «disonancia» de la «Casa del Teatro» en el conjunto emeritense (p. 454) es justamente destacada.

La principal dificultad estriba en valorar esta «disonancia», que en realidad afecta al conjunto peninsular. Hay que pensar en los «azares de conservación, o descubrimiento»? o bien este *unicum* es tal en cuanto a expresión de un reducido sector de la sociedad que podía hallarse representando en la cabecera de una provincia pero no en ciudades de menor importancia en el ámbito de la administración de la diócesis?

En el estado actual de los conocimientos se observa una relativa abundancia de composiciones figuradas, prescindiendo del lugar que ocupaban en la concepción de ordenación y combinación de los elementos en la decoración parietal. Fácilmente podrá llegarse a la aparente conclusión de que este conocimiento es un reflejo de un mayor interés en la conservación de lo figurado respecto a lo no figurado, singularmente fragmentos de *crustae* o paneles monocromos pero este hecho no encaja en las un tanto repetidas referencias sobre el carácter anicónico de estas pinturas. Aparentemente las dos afirmaciones parecen contradecirse. Sin embargo muchos de los hallazgos son recientes, la dispersión del material, hasta la publicación de esta obra, era absoluta y la bibliografía precedente, valga el caso del trabajo de Rada para Cartagena o el volumen «Carmona» del *Catálogo Artístico y Monumental de Sevilla*, era desconocida o no se tenía en cuenta. Es posible sea esta la razón de esta aparente contradicción (p. 454 s.).

El tema de las relaciones entre pintura y mosaico quizás merezca algunas máti-

ciones (p. 455 s.). Independientemente de las que, por sí solo, merecería el tema de los cartones y los «cuadernos de modelos».

Históricamente no se puede hablar de una prioridad mosaico-pintura. Pintura parietal, como esquema compositivo, y mosaico, tienen caminos muy diversos (cfr. Ovadiah y Mondelo con preferencia a Salies). La interrelación se establece de arriba a abajo, decoración de soffitos con respecto a los pavimentos, y solo, ocasionalmente, podría hablarse del caso contrario en decoraciones cuyo origen pudiera buscarse en alfombras y tapices. Aunque tardío, pero con un marcado clasicismo áulico, podría aducirse como claro ejemplo la decoración de la bóveda del mausoleo de Gala Placidia, Ravenna, si bien en este caso la técnica empleada es la del mosaico.

Si, como es habitual, los *albicarii* y *tesserarii* de las fuentes tardoimperiales deben ser identificados con pintores y musivarios la separación entre ambos grupos de artesanos se manifestaría en algo tan evidente como la diferencia de salario pero no es forzoso concluir una separación en cuanto a repertorios dada la intercambiabilidad del gran patrimonio figurativo del mundo antiguo.

El reflejo de la pintura mural en el pavimento pudiera verse en algunos monocromos que destacan así, a modo de cuadro, la composición figurada, singularmente en el caso de los *emblemata* más antiguos, pero estos «cuadros» se multiplican y reciben unos «marcos» que carecen ya de toda relación con el contexto de una composición figurada en una pintura parietal. Las grandes *crustae* parietales como las del edificio extramuros de Porta Marina en Ostia, o aunque menos conservadas las de la basílica de Junio Basso, muestran estas diferencias y muy especialmente la ausencia de todo propósito de desarrollar en un muro una, en cuanto dimensiones, megalografía cual sucede en el mosaico y pese a las dificultades, cuando no imposibilidades, para una visión de conjunto cosa que no parece haber preocupado demasiado ni a clientes ni a artesanos.

Las diferencias, singularmente en cuanto a una cierta inercia en superar, al contrario que en la pintura, el quietismo y la tardanza en alcanzar la «disolución de la forma», aunque ésta se alcance casi sincrónicamente en áreas occidentales. Sin embargo cuando se observa la «incapacidad generacional» para restaurar un pavimento ornamental obra de una generación anterior, se observa que en buena parte la capacidad de invención y adaptación, en uno u otro sentido, se hallaba estrechamente vinculada al reducido ámbito de un equipo. En algunos casos éste era incluso un adaptador de esquemas a un sistema de estructuras arquitectónicas y difícilmente podía proceder a adaptar sistemas, por ejemplo el concebido para espacios rectangulares, a otros distintos, p. e. una superficie octogonal. Proseguir en este camino es, pese a todo, muy difícil y peligroso. Nuestro conocimiento del mosaico, en un momento determinado, parte de una base documental, estítese o no suficiente, muy superior a la disponible para la pintura coetánea. De aquí, pese a nuestras lamentaciones, que podamos captar una serie de aspectos del mosaico que no se advierten en el material pictórico disponible pero cuya existencia no puede, *a priori*, ser negada de modo absoluto.

No creo sea necesario insistir sobre la importancia de este libro, de modesta presentación editorial y rico contenido, que es, como le califica su autor (p. 457), un comienzo, un buen comienzo. La pintura deja de ser la «consabida ausente» en los estudios de arte romano en España. Se advierte un «gusto por géneros» que ya es susceptible de ser estructurado como Gusto en la España Romana. Si este gusto fue manifestación, únicamente, del gusto de un cierto sector de la sociedad o, por el contrario, llegaría a actuar a modo de fermento activador de diferentes grupos de la misma y dar lugar a la elaboración de un nuevo lenguaje artístico es algo que debemos plantearnos seriamente.—ALBERTO BALIL.