

## LECTURA ICONOGRÁFICA DEL *ARS AMATORIA* EN LA PINTURA ROMANA

ANA MARÍA MARTINO<sup>1</sup>

**RESUMEN:** En el marco de estas jornadas en las que se conmemoran los bimilenarios de dos grandes escritores romanos como Ovidio y Tito Livio, el objetivo de este trabajo es comprobar, con algunos ejemplos, la fuerte correspondencia que la literatura y el arte tuvieron en la antigüedad.

Ovidio, el gran poeta que, con espíritu didáctico, les enseñó a sus contemporáneos el “Arte de Amar”, tuvo su espejo visual en muchas pinturas que decoraban la *domus* romana. Sabemos que las imágenes tienen la capacidad de ser leídas como un texto narrativo, especialmente las que corresponden al mundo antiguo, ya que éstas fueron un excelente vehículo de transmisión para todo tipo de pensamiento especulativo. Desde ese lugar operaban activamente en la conciencia del receptor, con la misma fuerza que la palabra escrita. Nuestra tarea es decodificar los códigos iconográficos de esa época para hacerlos accesibles a una lectura actual.

**Palabras clave:** Arte - literatura - imagen - código - iconografía

**ABSTRACT:** In the context of these workshops in which the bimillennaries of two great Roman writers like Ovid and Livy are commemorated the aim of this work is to verify, with some examples, the strong correspondence that literature and art had in antiquity.

Ovid, the great poet who, with a didactic spirit, taught his contemporaries “the Art of Love” had its visual mirror in many paintings that decorated the Roman *domus*. We know images have the capacity to be read as a narrative text, especially those that belong to the ancient world, since they were an excellent transmission vehicle for all kinds of speculative thinking. From that place, they operated actively in the consciousness

---

<sup>1</sup> Facultad de Filosofía y Letras UBA. E-mail: anamartinofalco@gmail.com; anamarfal@hotmail.com.

Fecha de recepción: 17/5/2017; fecha de aceptación: 15/11/2017.

of the receiver, with the same force as the written word. Our task is to decode the iconographic code of that age to make them accessible to a contemporary reading.

**Keywords:** Art – literature – image – code – iconography.

En el marco de estas jornadas en las que se conmemoran los bimilenarios de dos grandes escritores romanos como Ovidio y Tito Livio, el objetivo de este trabajo es comprobar, con algunos ejemplos, la fuerte correspondencia que la literatura y el arte tuvieron en la Antigüedad.

Publio Ovidio Nasón (43 a.c./17 d.c.) ha sido un fecundo autor de la literatura latina cuya extensa obra resulta difícil para su datación, aun para la crítica moderna.<sup>2</sup> De sus textos hemos elegido el *Ars Amatoria* dado que, por su estructura de poema didáctico, en donde se enseña al lector el arte de la seducción amorosa,<sup>3</sup> permite que se convierta en el continente de numerosas escenas que podemos visualizar en el arte romano.

En primer término hemos seleccionado un tema que corresponde al Libro I, primera parte, en donde el autor aconseja acerca de los lugares en donde se puede seducir a una mujer y entre ellos figura el ámbito del banquete. Se trata de instruir acerca del buen desarrollo que el mismo debe cumplir, para que éste sea exitoso al plan de conquista. La contrapartida iconográfica a estas propuestas es profusa y variada, de tal modo que hemos elegido sólo algunos frescos de Pompeya que aluden explícitamente a lo narrado por el poeta.

La pintura romana ocupa un lugar privilegiado en la historia del arte tanto por su originalidad, por la variedad temática como así también por su función retórica y social.<sup>4</sup> En el arte romano, tanto dioses como hombres comparten una iconografía erótica cuyos códigos de interpretación estu-

---

<sup>2</sup> Schniebs, A, Daujotas, G *Ovidio Arte de Amar*, 2009,p VII

<sup>3</sup> Ovidio, *Ars Amatoria* “Si alguien en este pueblo no conoce el arte de amar, lea esto y una vez instruido por la lectura del poema, ame” (1.1-2)

<sup>4</sup> Meyer, M. *Art and Rhetoric in Roman Culture*. Cambridge, 2014. (p.419)

ron, sin duda, al alcance del espectador común, porque esa era la condición básica de realización. Estas pinturas es posible observarlas en los muros de la llamada *domus*, la gran casa romana que fue un contexto ideal para el despliegue escenográfico de un vocabulario simbólico y retórico a través de las imágenes, las cuales eran cuidadosamente seleccionadas de acuerdo con sus recursos operativos. Paredes y techos totalmente decorados creaban un marco que se articulaba como espacio cerrado y funcionaba en forma autónoma con respecto al escaso mobiliario de las habitaciones. Éstas tenían su ubicación y tamaño de acuerdo al rol que jugaban dentro del edificio; no debemos olvidar que para la clase alta romana sus casas eran emblemáticamente valiosas como símbolos de poder. De ahí que los mejores sitios estuviesen dedicados a funcionar más como lugares públicos que como lugares privados. El espacio estaba articulado de acuerdo a un eje direccional que pasaba por el *atrium* y remataba en el peristilo con jardín. Alrededor de este núcleo se agrupaban otras habitaciones entre las que estaba el *triclinium* que era el lugar destinado al banquete. Este ámbito será el marco que utilizaremos para la presentación de las imágenes alusivas a este hábito social.

Las primeras imágenes corresponden a una casa de Pompeya, que forma parte del corpus de las últimas excavaciones que allí se realizan en forma incesante. Se trata de la llamada “Casa de los Castos Amantes” ubicada en la Vía de la Abundancia (Reg IX, Insula 12) descubierta gracias al trabajo realizado por Antonio Varone hace muy pocos años<sup>5</sup>. Su nombre responde a los primeros estudios que se hicieron del edificio, donde se descubrieron pinturas con un cierto contenido erótico. Lo curioso de este caso es que se ha comprobado, por los restos encontrados, que no era una casa común, sino que formaba parte de un conjunto con una panadería y su horno correspondiente.<sup>6</sup> En tres paredes de una habitación de este complejo, posiblemente un *triclinium*, se encontraron imágenes con escenas de banquetes, dos de ellas realizadas según el tercer estilo y otra restaurada en el cuarto es-

---

<sup>5</sup> Antonio Varone, “Scavi recente a Pompeii lungo via dell’Abbondanza”. En *Ercolano 1738-1988: 250 anni di ricerca archeologica*. 1993, ( pp. 617-40). Leach. E. W. *The Social Life of Painting in Ancient Rome and on The Bay of Naples*, 2004 (p. 259)

<sup>6</sup> Dunbabin, K.M.D. *The Roman Banquet Images of Conviviality*, 2003, (p. 52).

tilo<sup>7</sup>. Estas están ubicadas en los paneles figurados sobre fondo negro, que alternan con otros en fondo rojo, llamado “cinabrio”<sup>8</sup> pero más conocido como “rojo pompeyano” (figura 1). La habitación aún muestra los daños provocados por el sismo del año 64 DC. En uno de los paneles, de color oscuro, se destaca el cuadro referido a una escena de banquete. Según Antonio Varone<sup>9</sup>, en este cuarto había una ventana, situada en el lado sur, que daba a un jardín cerrado, también decorado con figuraciones, lo que ampliaba virtualmente el espacio. A este respecto, él concluye que el reducido tamaño de la estancia no concuerda exactamente con la función de un verdadero triclinio familiar, cuyas dimensiones debían ser lo suficientemente amplias, como para albergar la cantidad de comensales deseada, y también permitir el fácil desplazamiento de la servidumbre. El pequeño tamaño de las habitaciones, sumado al hecho de que en el frente de la casa habría funcionado una gran panadería con horno y molino propio, pone en duda si ésta fue realmente una casa particular, o si sus espacios íntimos fueron utilizados como lugar de reunión, para una especie de “*collegium*” de panaderos y taberneros. Este dilema aún no está resuelto y por el momento está en estudio. Esto implica que el nombre mismo de la casa no concordaría con el estado de la cuestión. Ovidio nos dice:

*Brindan también acceso a las mujeres los banquetes con sus mesas servidas, hay algo allí para pedir, además del vino. A menudo allí el purpúreo Amor apretó los cuernos del recostado Baco rodeándolos con tiernos brazos y, una vez que los vinos rociaron las alas absorbentes de Cupido, este se detiene y se queda, pesado, en el sitio conquistado.*<sup>10</sup>

<sup>7</sup> El tercer estilo es el “decorativo” y el cuarto estilo “escenográfico” según la clasificación hecha por A.Mau al descubrir los frescos pompeyanos. Mau, Auguste, 1899. *Pompeii: Its Life and Art.*,(pp. 447-460)

<sup>8</sup> Plinio y Vitruvio dan información sobre las técnicas de la pintura mural y los colores utilizados en ella. Estos están divididos en: “colores floridos” y “colores austeros”. Los primeros eran muy caros: *minium, armenium, cinnabaris, chrysicikka, indicum* y *purpurissum*. El famoso rojo pompeyano era una mezcla de minio y cinabrio con otros colores menos preciados. En Maltese C,1973 *Las técnicas artísticas*, (p.282)

<sup>9</sup> En Leach, E.W., op.cit( p. 259)

<sup>10</sup> *Arte de amar* (229-234)

La pintura central de la pared norte muestra una escena de banquete donde aparecen parejas reclinadas en los triclinios ricamente aderezados. (Figura 2) Es el segundo momento del festín, (*comissatio*) donde sólo se bebe y ya no se come. Sobre un fondo azulado se destacan las figuras femeninas con una carnación mucho más blanca que la masculina; esto quizás sea un resabio plástico arcaico<sup>11</sup>, como también el uso de la desigualdad de tamaño entre las figuras, para indicar una diferencia social entre patrones y servidores, y que responde a la antigua convención pictórica de “perspectiva jerárquica”. Estos aspectos vinculan a la obra con el estilo medio-italico, pero su tratamiento general es más ecléctico. En realidad está mostrando un banquete “ideal” con personajes hermosos y ricamente ornamentados. Si recordamos que esta casa formaba parte de un comercio panadero, es difícil creer que aluda a personajes de la cotidianeidad del propietario. Los prototipos de este tipo de escenas debemos buscarlos en los repertorios helenísticos a los cuales habría recurrido el pintor como inspiración de estas escenas que, desde luego, eran paradigmáticas para imitar por los comensales reales. Las mujeres y los hombres convidados podrían haberse sentido muy halagados de compartir un banquete con personajes que mostraban juventud, lujo y placer.<sup>12</sup> La imagen muestra una reunión que tiene lugar al aire libre; un dosel ricamente bordado ofrece un marco de protección y oficia a la vez de indicación de espacio, los vasos de plata, las mesitas de tres patas, exquisitamente elaboradas y la rica tapicería, reflejan un ambiente lujoso y refinado. Hay ocho personajes en escena aunque las dos parejas recostadas en los *triclinia* son las verdaderas protagonistas del banquete. Las mujeres están ligeramente vestidas, los hombres muestran el torso desnudo, pero sólo la pareja central parece estar amorosamente conectada entre sí, mientras que el resto se ocupa sólo de seguir bebiendo. Hay dos personajes femeninos en el ángulo izquierdo, una de ellas sostiene una copa con una mano y con la otra una doble flauta mientras su compañera, situada detrás parece estar dispuesta a sostenerla. En el rincón derecho de la composición una servidora está vertiendo vino desde un ánfora a un gran bol colocado dentro de una especie de

---

<sup>11</sup> El arte egipcio utiliza la diferencia de color en las carnaciones femenina y masculina no sólo como distinción de género sino también con una connotación simbólica.

<sup>12</sup> Ver Dunbabin op. Cit (p. 54)

recipiente, que servía para enfriar la bebida. Una figura masculina situada en segundo plano, pero en el eje central, bastante enigmática, parece blandir una larga vara, pero su actitud no resulta amenazante para el grupo. Las opiniones con respecto a su identidad son muy variadas; algunos sostienen que es una estatua del dios Baco, otros que es el padre de uno de los convidados que viene a reclamarle por el mal uso de su dinero, pero quizás sea simplemente un detalle simpático que aligera la tensión erótica de la escena.<sup>13</sup> Nos sigue contando el poeta:

*Los vinos preparan el espíritu y lo hacen apto para el calor; escapa la preocupación y se diluye en abundante vino puro. Entonces llegan las risas...entonces se aleja el dolor y las inquietudes y la arruga de la frente*<sup>14</sup>

En la pared occidental el pintor crea otro escenario para un banquete (figura 3). La acción transcurre en un interior, ya que el fondo representa los ángulos de las paredes y una puerta, lo cual permite recrear una tercera dimensión. También aquí hay dos parejas recostadas, los hombres semidesnudos y las mujeres ricamente vestidas, en una actitud inequívocamente erótica, pero ese clima parece interrumpirse ya que todos parecen estar más preocupados por la bebida y por la postura de la mujer que aparece en el lado izquierdo de la composición, que sostiene una copa de vino que está a punto de caer de su mano, mientras un sirviente trata de sujetar el cuerpo de esta dama notoriamente ebria. Los comensales la señalan, aparentemente sorprendidos, aunque podemos presumir que ellos también han consumido esta bebida de manera abundante por los cántaros que tienen en sus manos y la vajilla apoyada en las dos finas mesas del primer plano de la composición. Podríamos decir que en este fresco pompeyano, las palabras del poeta que aluden a las implicancias del vino, tienen su marco escenográfico. Ovidio continúa diciendo:

*Entonces la espontaneidad, rarísima en nuestra época, abre los corazones, pues el dios sacude los artilugios. A menudo allí las jóvenes arreba-*

<sup>13</sup> Clarke, J. *Art in the lives of ordinary romans* (2003) (pp 230-231).

<sup>14</sup> Ovidio, *Arte de Amar Libro Primero* (236-240).

*taron el corazón de los muchachos, y Venus en el vino fue fuego en el fuego.*<sup>15</sup>

Por último, en la pared oriental vemos otra representación (figura 4) que es la más común de las tres porque muestra, de manera inapelable, el momento en que el vino provocó la ebriedad de los participantes del banquete. En la pareja situada a la izquierda, la mujer está desnuda al igual que su acompañante. El hombre sostiene vacilante una copa mientras trata de alcanzar el ritón que sustenta su compañera, la que a su vez trata de sujetarle la cabeza, que él ya no puede sostener. A la derecha, el otro comensal ya ha caído totalmente borracho mientras una sirvienta trata de darle aire con un abanico. Ese tipo de mujeres tiene más relación con las *hetairai* de un *symposium* griego, que con las participantes habituales en un banquete romano. Posiblemente esta escena de excesos en la bebida haya divertido a los verdaderos protagonistas que se reunían a comer y beber en este modesto *triclinium* pompeyano<sup>16</sup>. Lo cierto es que esta pintura refleja con mayor precisión el efecto que causa la abundante ingesta de vino, acompañada de un fuerte erotismo.

El próximo tema tiene que ver con el proceso de conquista de la mujer y cómo lograrlo. Estas indicaciones provienen también del Libro I, segunda parte. En este contexto hay una serie de imágenes que corresponden a una *villa* ubicada en el centro de Roma, cuya datación parece ser de los primeros años del gobierno de Augusto. Es la llamada Villa Farnesina, porque fue encontrada en los jardines del palacio renacentista que lleva el mismo nombre<sup>17</sup>. Se han recuperado algunos ambientes cuyos frescos y estucos se exhiben en el Museo Nazionale Romano. Acá nos encontramos con otro espacio distintivo de la *domus*, que es el *cubiculum*, el lugar destinado al descanso y cuyo uso era totalmente reservado al ámbito familiar. De ahí que la iconografía de las imágenes utilizadas para su decoración está más relacio-

---

<sup>15</sup> Ovidio, *Arte de Amar* Libro Primero (241-244)

<sup>16</sup> Clarke, J. op.cit, (p. 230)

<sup>17</sup> Esta *villa* fue descubierta en 1879 cuando se hicieron trabajos en el río Tíber. Se cree que fue construida por Agrippa, alrededor del 20 a.C. cuando contrajo matrimonio con Julia. Fue abandonada a causa de las inundaciones del río.

nada con una tipología erótica que puede ofrecer un marco apropiado para los encuentros amorosos. La primera escena a tratar se encuentra en el *cubiculum* B, pared occidental (figuras 5 y 6). Los frescos corresponden al segundo estilo llamado “arquitectónico”<sup>18</sup> y en su segunda fase que abarca desde el 40 a.C. al 20 a.C., No sabemos con precisión en qué momento fueron hechos, dado que la casa siguió siendo habitada después de la muerte de sus primeros dueños, pero es interesante notar que *Ars Amatoria* fue publicado en el 2 d.C. y que estas pinturas podrían ser anteriores al mismo. Sin embargo es posible encontrarnos con una descripción visual que corresponde casi exactamente a las palabras del poeta:

*Sin duda, así como cualquiera de ellas tiene pudor en comenzar primero, del mismo modo les agrada ser sometidas si otro empieza... El varón avance primero, el varón diga palabras suplicantes; ella recibirá amablemente los tiernos ruegos*<sup>19</sup>

La imagen nos ofrece un escenario de un marcado erotismo (figura 7). Cinco personajes componen la escena, la pareja central, sentada en la cama, y tres servidoras cuyo rango inferior queda resaltado por su menor tamaño. La mujer ligeramente vestida da la espalda al espectador, recurso pictórico que permite, al observador, ingresar al cuadro. Por su atuendo y peinado revela su alta condición social, el hombre, muy cercano a ella, está desnudo y la mira directamente a los ojos mientras apoya su mano en la rodilla de su compañera.<sup>20</sup> El encuentro amoroso no tardará en llegar y así lo advierte la presencia de una esclava que vierte agua en un cuenco, preparando el escenario para la inminente unión sexual de la pareja. Las otras dos servidoras parecen estar algo ajenas a lo que está ocurriendo.

La idea de que este tipo de composiciones obedece a un patrón común, puede ser corroborada por la imagen de un mosaico procedente de una

---

<sup>18</sup> Se lo llama arquitectónico porque visualmente se rompe la pared con imágenes de arquitecturas en perspectiva. En su segunda fase comienza una tripartición del muro tanto horizontal como vertical y van desapareciendo esas aberturas en *trompe'oeil* para dar paso a paneles pintados con figuraciones.

<sup>19</sup> Ovidio, *Arte de Amar* Libro Primero (705-710).

<sup>20</sup> Clarke, J. *Loving at Lovemaking: Constructions of Sexuality in Roman Art*. 1998. (p.96).



*domus* de Roma<sup>21</sup> (figura 8). Aquí la composición es prácticamente la misma que la anterior, aunque con algunos cambios, por ejemplo la idea de que la escena transcurre en el exterior, por esa especie de dosel sostenido en un árbol, como así también una estatua que podría ser Artemisa situada en el ángulo superior izquierdo, sobre una colina. Pero el efecto general es el mismo, ya que la tensión erótica está presente con la misma fuerza que en el fresco de la Farnesina. Esta repetición compositiva pudo deberse al uso de fuentes comunes, ya que sabemos que en ese período, existieron y circularon dibujos, para el uso de pintores y mosaiquistas<sup>22</sup>

Nuestro último ejemplo procede de otro *cubiculum* de la misma *domus*, identificado como D. Aquí en la pared derecha en la zona superior, hay una representación del mismo estilo que la anterior, aunque hay divergencias con respecto a la identidad de la mujer: algunos creen que se trata de una *hetaira* y otros de una novia más desenfadada<sup>23</sup>. La fuente escrita está en el epílogo del Libro Tercero, dedicado a la mujer, Ovidio dice:

*Relájese la mujer y sienta a Venus desde lo más profundo de la médula y gocen de ella los dos por igual. Que no cesen las expresiones tiernas ni los murmullos agradables ni callen las palabras obscenas en medio de los juegos*<sup>24</sup>

En este caso el artista presenta una escena erótica en donde una pareja recostada parece estar próxima al acto sexual, pero aquí es la mujer la que tiene una actitud más desembarazada y casi sexualmente agresiva con respecto a su pareja. Ella está semidesnuda, con su cuerpo desplegado hacia su compañero mientras que con su brazo le rodea el cuello, como atrayéndole la cabeza hacia ella, para besarlo, él responde a su juego amoroso puesto que, con una de sus manos, busca acariciar el pecho de la amada. También aquí hay servidores realizando las tareas habituales para estas ocasiones, se

---

<sup>21</sup> Mosaico procedente de Centocelle, Roma, alrededor del 20 a.C. ahora en Museo de Arte de Viena.

<sup>22</sup> Clarke, J. op.cit (p. 97)

<sup>23</sup> Clarke, J op.cit (p.103)

<sup>24</sup> Ovidio, *Arte de Amar*, Libro Tercero ( 792-796).

trata de una joven y un muchacho. Este último está mirando directamente al espectador como invitándolo a participar de la reunión. La presencia de esclavos en situaciones tan íntimas era habitual en la sociedad romana y así lo testifican gran cantidad de obras. Podríamos decir que es la mirada de un *voyeur* y que este personaje parece querer compartirla con el observador.<sup>25</sup>

Como conclusión, hemos tratado de demostrar que las imágenes tienen la capacidad de ser leídas como un texto narrativo y que éstas fueron un excelente vehículo de transmisión para todo tipo de pensamiento especulativo. Un medio muy operativo fue la *domus* cuya disposición ambiental y decoración representaron e hicieron más comprensible el sistema cultural romano, haciendo evidente la idiosincrasia de las clases sociales.<sup>26</sup> Si bien no podemos afirmar que el texto ovidiano fue seguido al pie de la letra por los pintores, es posible reconocer que sus palabras tuvieron un eco plausible en la iconografía seleccionada.

En el mundo antiguo hubo una correspondencia muy estrecha entre arte, religión y política. En ese marco y desde ese lugar, las imágenes operaban activamente en la conciencia del receptor, con la misma fuerza que la palabra escrita. Por tanto este tipo de representaciones que hemos analizado, formaban parte del imaginario icónico romano. Había una construcción de la mirada que los espectadores contemporáneos conocían y que les permitía entender perfectamente la trama de significaciones y su clave interpretativa. Hoy nuestra tarea es decodificar los códigos iconográficos de esa época para hacerlos accesibles a una lectura actual.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CLARKE, J.R. 2003. *Art in the Lives of Ordinary Romans*. Berkeley. Los Angeles. London University of California  
-----, 1998. *Looking at Lovemaking: Constructions of Sexuality in Roman Art, 100 B.C.-A.D. 250*. University of California Press.

---

<sup>25</sup> Sánchez, C. *Arte y Erotismo en el mundo clásico*. 2005. (p. 123)

<sup>26</sup> Elsner, J. *Art and the Roman Viewer*. 1997. (p. 86)

- DUNBABIN, K.M.D. 2003. *The Roman Banquet. Images of Conviviality*. Cambridge, Cambridge University Press.
- ELSNER, J. 1997. *Art and the Roman Viewer*. Cambridge, Cambridge University Press
- LEACH, E. W. 2004. *The Social Life of Painting in Ancient Rome and on the Bay of Naples*. Cambridge, Cambridge University Press.
- MALTESE, C. 1973. *Las técnicas artísticas*. Madrid, Manuales Arte Cátedra.
- MAU, A, 1899. *Its Life and Art*. New York, The Macmillan Company.
- MEYER, M. 2014. *Art and Rhetoric in Roman Culture*. Cambridge, Cambridge University Press.
- SÁNCHEZ, C. 2005. *Arte y Erotismo en el Mundo Clásico*. Madrid, Ediciones Siruela.
- SCHNIEBS, A. DAUJOTAS, G. 2009. *Ovidio. Arte de Amar*. Buenos Aires. Colihue Clásica.
- VARONE, A. 1993. *Scavi recente a Pompeii lungo via Dell'Abbondanza*. Roma, Ed.Luisa Franchi Dell'Orto.

**ILUSTRACIONES**



Figura 1 *Triclinium* Casa de los Castos Amantes, Pompeya



Figura 2 Casa de los Castos Amantes, banquete pared norte del *triclinium*



Figura 3. Casa de los Castos Amantes, banquete pared occidental



Figura 4. Casa de los Castos Amantes, banquete, pared oriental





Figura 5. Villa Farnesina, Roma, *Cubiculum B*



Figura 6. Villa Farnesina, Roma, *Cubiculum* B detalle de la pared occidental



Figura 7. Villa Farnesina, Roma. *Cubiculum* B. Pared occidental. “Encuentro amoroso”





Figura 8. Mosaico Villa Centocelle, Roma. “Encuentro amoroso”



Figura 9. Villa Farnesina, Roma. *Cubiculum D*, pared oriental  
Detalle “Encuentro amoroso”