

***Picta nilotica romana* en contexto. Significados y funcionalidades de las pinturas nilóticas romanas en los contextos arqueológicos**



Eleonora Voltan

 <https://orcid.org/0000-0003-4750-3062>

Departamento de Ciencias Históricas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, Campus de Teatinos s/n (CP 29071), Málaga, España. E-mail: eleonoravoltan@uma.es

Recibido: 15 de septiembre de 202

Aceptado: 26 de enero de 2024

Resumen

Este trabajo se enmarca en una línea de investigación que tiene por objetivo el estudio de las pinturas romanas de tema nilótico en el Mediterráneo entre los siglos I a.C. y VI d.C. Tras la firma en 273 a.C. de la *amicitia* entre Egipto y Roma, las influencias del primer territorio en las manifestaciones políticas, culturales, económicas y religiosas de los territorios mediterráneos fue evidente. Un claro ejemplo fue la producción artística de tipo pictórico —los *picta nilótica*— que comienzan a difundirse y aceptarse en todos los territorios romanos desde tiempos tempranos. En este artículo se aborda este problema de una manera sistemática. En primer lugar, se presenta este tema figurativo con un breve estado de la cuestión, para después analizar 74 casos de pinturas nilóticas romanas, atendiendo a su contexto de hallazgo, sus valores funcionales y simbólicos. El objetivo es verificar hasta qué punto estas pinturas pueden condicionar la estructuración de los espacios públicos y privados. Finalmente, entre los principales resultados destacan algunas reflexiones sobre los contextos arqueológicos examinados y la evaluación de los valores de estas imágenes como elemento representativo de las dinámicas culturales de la sociedad romana.

PALABRAS CLAVE: Ambiente; Arte parietal; Egipto; Iconografía; Paisaje

***Picta nilotica romana* in context. The meanings and functions of Roman Nilotic paintings in archaeological contexts**

Abstract

This paper is part of a research field that aims to study Roman paintings with a Nilotic theme in the Mediterranean between the 1st century BC and the 6th century AD. After

the signing of the agreement of *amicitia* between Egypt and Rome in 273 BC, the impact of the former territory on the political, cultural, economic, and religious manifestations of the Mediterranean territories was clear. A good example was the artistic production of the pictorial type —the *picta nilotica*— which began to spread and become accepted in all the Roman territories from early times. This article deals with this topic in a systematic way. First, this figurative theme is introduced by a brief state of the matter, followed by an analysis of 74 cases of Roman Nilotic paintings, considering the context in which they were found, and their functional and symbolic values. The aim is to assess the influence of these paintings on the structuring of public and private spaces. Finally, some of the main results include a few observations on the archaeological contexts examined and an assessment of the value of these images as a representative element of the cultural dynamics in Roman society.

KEYWORDS: Environment; Wall art; Egypt; Iconography; Landscape

Introducción

[...] works of art so perfectly reflect their age, we should also add that like mirrors they will reflect different facts about the age according to the way we turn them, or the standpoint we adopt, not to mention the tiresome tendency of mirrors to throw back our own image (Gombrich 1979, p. 134)

A partir del inagotable deseo de conocimiento, tomaron forma sentimientos, emociones y pensamientos, alimentados por la creciente curiosidad de los antiguos viajeros en la tierra de Egipto y ampliamente expresados en los textos de los autores antiguos (Bowman, 1989). El paisaje egipcio se convirtió en la encarnación de la abundancia y la prosperidad, una tierra de vegetación exuberante y fauna característica, así como el escenario de rituales y costumbres tan diferentes que llegaron a ser, en ocasiones, fuente de crítica (Capriotti Vittozzi, 2006). De hecho, la relación entre Roma y Egipto fue un interminable intercambio de opiniones y actitudes, en un perpetuo *odi et amo*¹. El gran interés suscitado por este mundo encontró con éxito su expresión en la creación artística romana de paisajes inspirados en la tierra del Nilo que, a partir de las primeras evidencias del periodo tardorrepublicano, se popularizaron en época imperial como una auténtica moda propiciada por los contactos más intensos entre Egipto y el Imperio, especialmente con la anexión de las tierras egipcias al territorio romano (Bragantini, 2006; Capriotti Vittozzi, 2006; De Vos, 1980; Swetnam-Burland, 2015).

Antes de entrar en materia, conviene detenerse brevemente en las corrientes iconográficas romanas que representan el paisaje de Egipto, es decir, las denominadas “nilótica” y “faraónica”. Las peculiaridades de la primera se tratarán con detalle a lo largo del estudio, mientras que la segunda se caracteriza por imágenes y símbolos que pretenden imitar el estilo y la iconografía del Antiguo Egipto. Se trata de un elemento del discurso figurativo que se estima introducido en el imaginario de la época a partir de las innovaciones atestiguadas en Roma, sobre todo en contextos vinculados al patrocinio imperial, en las décadas posteriores a la batalla de *Actium* (Bragantini, 2006; Capriotti Vittozzi, 2006; De Vos, 1980).

¹ Se considera, por ejemplo, la figura del filósofo Séneca, destacado exponente de la culpabilidad de la adopción de la cultura faraónica, considerada como una desviación del *mos maiorum* (Seneca, trad. en 2018, *Ep.* 83.25).

Volviendo la atención a la corriente nilótica, desde un punto de vista cronológico, la introducción de esta tipología de composiciones pictóricas se remonta al I siglo a.C. Según la documentación conservada, la evidencia más antigua corresponde a los fragmentos del atrio de la Villa de los Misterios de Pompeya, fechados entre los años 80-70 a.C. (De Vos, 1980; Versluys, 2002). La presencia del tema nilótico se conoce de forma continuada hasta mediados del II siglo d.C. (Capriotti Vittozzi, 2006; De Vos, 1980; Merrills, 2017; Meyboom, 1995); sin embargo, hay ejemplos cronológicamente más tardíos como, por ejemplo, los fragmentos de las Termas de los Cazadores de *Leptis Magna*, datados a mediados del siglo III d.C., y el friso pictórico de una cisterna de Salamina (Chipre) fechado en el siglo VI d.C. (Bardswel y Sotirou, 1939; Versluys, 2002). En cuanto a la difusión geográfica de las pinturas nilóticas, se recogen testimonios procedentes de Italia, Francia, el norte de África, Grecia, España y Cisjordania (Voltan, 2022a).

Por lo que respecta a la elaboración figurativa, a nivel general, es posible detectar la repetición de un repertorio de temas específicos en la documentación pictórica conservada (Voltan, 2022b). En primer lugar, las representaciones de la flora y la fauna, características del contexto egipcio, desempeñan un papel esencial en la realización y posterior interpretación de estas escenas figurativas (Neef, et al., 2012; Voltan y Valtierra, 2020). Además, la inclusión de edificios con torres, pabellones, templos, vallas y otras estructuras constructivas contribuye a dibujar contornos más nítidos y realistas del horizonte arquitectónico egipcio (Coarelli, 1990; Voltan, 2022c). En segundo lugar, la representación de los pigmeos, que animan el escenario egipcio en diferentes contextos y modalidades, es un elemento indispensable en la estructuración compositiva y evocadora del escenario nilótico (Janni, 1978; Tybout, 2003; Versluys, 2002).

Las pinturas nilóticas y sus contextos: metodología y análisis

El estudio presentado en este artículo se apoya en parte de las informaciones recogidas en el catálogo de las 74 pinturas nilóticas romanas realizado en el marco de la tesis doctoral de la autora (Voltan, 2022d). A partir de estos datos, resulta posible reflexionar también sobre la ubicación de estos hallazgos y sus posibles valores funcionales y simbólicos. De hecho, un elemento imprescindible en el camino hacia la comprensión de las pinturas nilóticas concierne a su integración en un contexto arquitectónico y, por tanto, al proyecto mismo dentro del cual fueron elaboradas. En este sentido, conviene tener presente un axioma esencial dentro de la organización del aparato decorativo, es decir, el estrecho vínculo de convivencia entre la elección iconográfica del contexto y la funcionalidad del mismo² (Clarke, 1991; Tybout, 1989; Voltan, 2021; Wallace-Hadrill, 2009). Se trata, por tanto, de un mecanismo que determina la elección del tema figurativo para un determinado espacio arquitectónico y que, como se explicará a continuación, interesa sobre todo a los ejemplos atestiguados tanto en edificios o estructuras públicas en las que el agua desempeña un papel protagonista, como en el caso de las termas o las cisternas, como en espacios privados, especialmente en peristilos y jardines. En cambio, son menos frecuentes estos hallazgos en lugares de culto y en contextos funerarios.

Entrando en materia, del total de 74 pinturas de tema nilótico, 12 pertenecen a un contexto público, 61 a un contexto privado y un ejemplar procede de un contexto arqueológico desconocido, aunque de este último se conoce su procedencia geográfica³ (Tabla 1).

² Dicha correspondencia está fuertemente aconsejada por las fuentes antiguas. Es emblemático, por ejemplo, un pasaje de Vitruvio (trad. en 2023, VII, 5, 6).

³ Se trata de una pintura procedente de la región italiana de la Campania del 70 d.C. y conservada en el Paul

Procedencia	Ubicación	Cronología	Tipología de contexto
Pompeya, Villa de los Misterios	Atrio y <i>tablinum</i>	80-70 a.C.	Privado
Cremona, <i>domus</i> de via Colletta	Ambiente no identificado	Mitad I a.C.	Privado
Cremona, <i>domus</i> del Ninfeo	Ambiente no identificado	Segunda mitad I a.C.	Privado
Ancona, <i>domus</i> de via Fanti	Ambiente absidal	30 a.C.	Privado
Pompeya, Casa del Criptoportico (I 6, 2)	<i>Calidarium</i>	30 a.C.	Privado
Roma, Casa de Livia, Palatino	Ala derecha y <i>cubiculum</i>	30-25 a.C.	Privado
Roma, Aula Isiaca	Pared absidal	25-20 a.C.	Privado
Roma, Columbario de Villa Doria Pamphili	Frisos de los nichos sepulcrales	25-0 a.C.	Privado, contexto funerario
Jerusalem, <i>Herodium</i>	Palco real	20-15 a.C.	Público
Pompeya, Casa del Primer Piso (I 11, 15)	Balaustrada de balcón y ambiente 24	I d.C.	Privado (dos pinturas)
Brescia, <i>domus</i> de Dioniso	Corte	I d.C.	Privado
Lyon, Templos de Cybèle	Criptoportico	Inicio I d.C.	Público, edificio religioso
Bolsena	Letrinas del foro	Primera mitad I d.C.	Público
Corinto, tumba	Pasillo de la tumba	Primera mitad I d.C.	Privado, contexto funerario
Zliten, Villa de Dar Buc Ammèra	Ambiente U y criptoportico	Primera mitad I d.C.	Privado
Pompeya, VI 17 <i>Insula Occidentalis</i> , 25	No identificada	1-37 d.C.	Privado
Pompeya, Caupona (I 2, 24)	<i>Tablinum</i>	10 d.C.	Privado
Estabia, Villa de Arianna	Ambiente E	10-37 d.C.	Privado
Herculano, <i>domus</i> no identificada	Parte superior de una pared	30-50 d.C.	Privado
Herculano, <i>domus</i> no identificada	Parte superior de una pared	35-45 d.C.	Privado
Pompeya, Casa del Menandro (I 10, 4)	<i>Atrium</i>	50-62 d.C.	Privado
Herculano, Casa de los Ciervos (IV, 21)	No identificada	50-79 d.C.	Privado
Villars, villa romana	Non identificada	50-100 d.C.	Privado
Pompeya, Casa del Médico (VIII 5, 24)	Peristilo	55-79 d.C.	Privado
Pompeya, <i>Praedia de Iulia Felix</i> (II 4, 2)	<i>Triclinium</i>	62-79 d.C.	Privado
Pompeya, Casa de las Bodas de Plata (V 2, i)	<i>Cubiculum</i> y peristilo	62-79 d.C.	Privado (dos pinturas)
Pompeya, Templo de Isis (VIII 7, 28)	Pórtico este	62-79 d.C.	Público, edificio religioso (dos pinturas)
Gragnano, Villa de Carmiano	<i>Triclinium</i>	70 d.C.	Privado
Estabia, Villa de San Marco	Pórtico del peristilo	70 d.C.	Privado (dos pinturas)
Pompeya, Casa de los Ceii (I 6, 15)	<i>Viridarium</i>	70 d.C.	Privado
Pompeya, Casa del Efebo (I 7, 11)	Jardín (<i>stibadium</i>)	70 d.C.	Privado
Pompeya, Casa de los Amantes (I 10, 11)	<i>Cubiculum</i>	70 d.C.	Privado
Pompeya, II 9, 2	Jardín (<i>stibadium</i>)	70 d.C.	Privado
Pompeya, II 9, 4	Jardín (<i>stibadium</i>)	70 d.C.	Privado
Pompeya, Casa de Salustio (VI 2, 4)	Peristilo y jardín	70 d.C.	Privado (dos pinturas)
Pompeya, Casa de las Amazonas (VI 2, 14)	<i>Viridarium</i>	70 d.C.	Privado
Pompeya, VI 5	No identificada	70 d.C.	Privado
Pompeya, Casa de Apolo (VI 7, 23)	Jardín	70 d.C.	Privado
Pompeya, Casa de los Dioscuros (VI 9, 6-9)	<i>Tablinum</i> y <i>cubiculum</i>	70 d.C.	Privado (dos pinturas)
Pompeya, Casa de los Cupidos de Oro (VI 16, 7)	<i>Cubiculum</i>	70 d.C.	Privado
Pompeya, Termas de Estabia (VII 1, 8)	Ninfeos F e G	70 d.C.	Público, termas
Pompeya, Casa de las Cuadrigas (VII 2, 25)	<i>Viridarium</i> y peristilo	70 d.C.	Privado (dos pinturas)
Pompeya, Casa de la Caza Antigua (VII 4, 48)	<i>Tablinum</i> y peristilo	71-79 d.C.	Privado (dos pinturas)
Pompeya, Templo de Apolo (VII 7, 32)	Peristilo	70 d.C.	Público, edificio religioso

Tabla 1. Tabla de resumen de las pinturas mitológicas y de sus contextos arqueológicos (Elaboración propia).

Procedencia	Ubicación	Cronología	Tipología de contexto
Pompeya, Casa de <i>M. Catricius</i> (VII 16, 17)	Ambiente 34	70 d.C.	Privado
Pompeya, Termas del Sarno (VIII 2, 17-23)	<i>Frigidarium</i>	70 d.C.	Público, termas
Pompeya, Casa con ninfeo (VIII 2, 28)	Ambiente no identificado	70 d.C.	Privado
Pompeya, Casa de las palomas con mosaico (VIII 2, 33-34)	Terraza	70 d.C.	Privado
Pompeya, Casa del Escultor (VIII 7, 24)	Peristilo	70 d.C.	Privado
Pompeya, Casa de los Pigmeos (IX 5, 9)	Pórtico del peristilo	70 d.C.	Privado
Pompeya, IX 5, 14-16	Atrio	70 d.C.	Privado
Pompeya, IX 6	<i>Triclinium</i>	70 d.C.	Privado
Pompeya, Casa del Centenario (IX 8, 6)	<i>Frigidarium</i> y <i>viridarium</i>	70 d.C.	Privado
Pompeya, Termas Suburbanas	<i>Natatio</i> del <i>frigidarium</i>	70 d.C.	Público, termas
Pompeya, Villa de Diomedes	Non identificada	70 d.C.	Privado (dos pinturas)
Campania (no especificado)	No identificada	70 d.C.	No identificado
Roma, <i>domus</i> de la <i>Regio</i> VI	No identificada	70 d.C.	Privado
Mercin-et-Vaux, villa romana "Le Quinconce"	No identificada	70-80 d.C.	Privado
Pompeya, Casa de la Caza Antigua (VII 4, 48)	<i>Tablinum</i> y peristilo	71-79 d.C.	Privado (dos pinturas)
Pompeya, Tumba de <i>Vestorius Priscus</i>	Pared sud de la tumba	75 d.C.	Privado, contexto funerario
Lyon, Clos de la Solitude	Ambiente F	II d.C.	Privado
Cartagena, Monte Sacro	Cisterna	Primera mitad II d.C.	Público
Cupra Marittima	Ábside del ninfeo	Primera mitad II d.C.	Público, termas
Ostia, necrópolis de via Laurentina (tumba 22)	Pared de la tumba	125-150 d.C.	Privado, contexto funerario
Ostia, necrópolis de Isola Sacra (tumba 26)	Arcosolio de la tumba	200 d.C.	Privado, contexto funerario
<i>Leptis Magna</i> , Termas de los Cazadores	<i>Frigidarium</i>	250 d.C.	Público, termas
Lilibeo, Compleso dei Niccolini	Arcosolio B	III d.C.	Privado, contexto funerario
Salamina	Cisterna	Primera mitad VI d.C.	Público

Tabla 1. Continuación.

Contextos públicos

Doce son los casos en los que se incluyeron pinturas de temática nilótica en el programa decorativo de contextos públicos. Cuatro proceden de edificios relacionados con el culto, cinco de contextos termales y tres de estructuras también relacionadas con el uso del agua (Tabla 1). A un nivel más específico, conviene considerar en detalle la ubicación de las atestaciones nilóticas en los contextos públicos: tres forman parte de la decoración de un pórtico, una de un peristilo, dos de un ninfeo, tres de un *frigidarium*, dos de cisternas públicas y una procede de las letrinas de un foro (Figura 1).

Sin duda es notable el número de hallazgos vinculados al universo funcional y semántico del agua, que son ocho en total; cuatro, en cambio, están atestiguados en lugares de culto. Con respecto a estos últimos, cabe destacar el hecho de que las pinturas nilóticas del interior de santuarios dedicados a divinidades egipcias parecen referirse principalmente al poder benéfico de estos dioses, pero no únicamente. Por ejemplo, en el caso de los dos frisos del pórtico oriental del templo de Isis en Pompeya (VIII 7, 28), la elección iconográfica era funcional a la representación y, por tanto, a la evocación del paisaje sagrado de Isis (Figura 2). Pero la idea de prosperidad y abundancia que caracterizaba a la diosa probablemente también desempeñó un papel central, así como la popularidad del género figurativo durante el siglo I d.C. Una popularidad que también

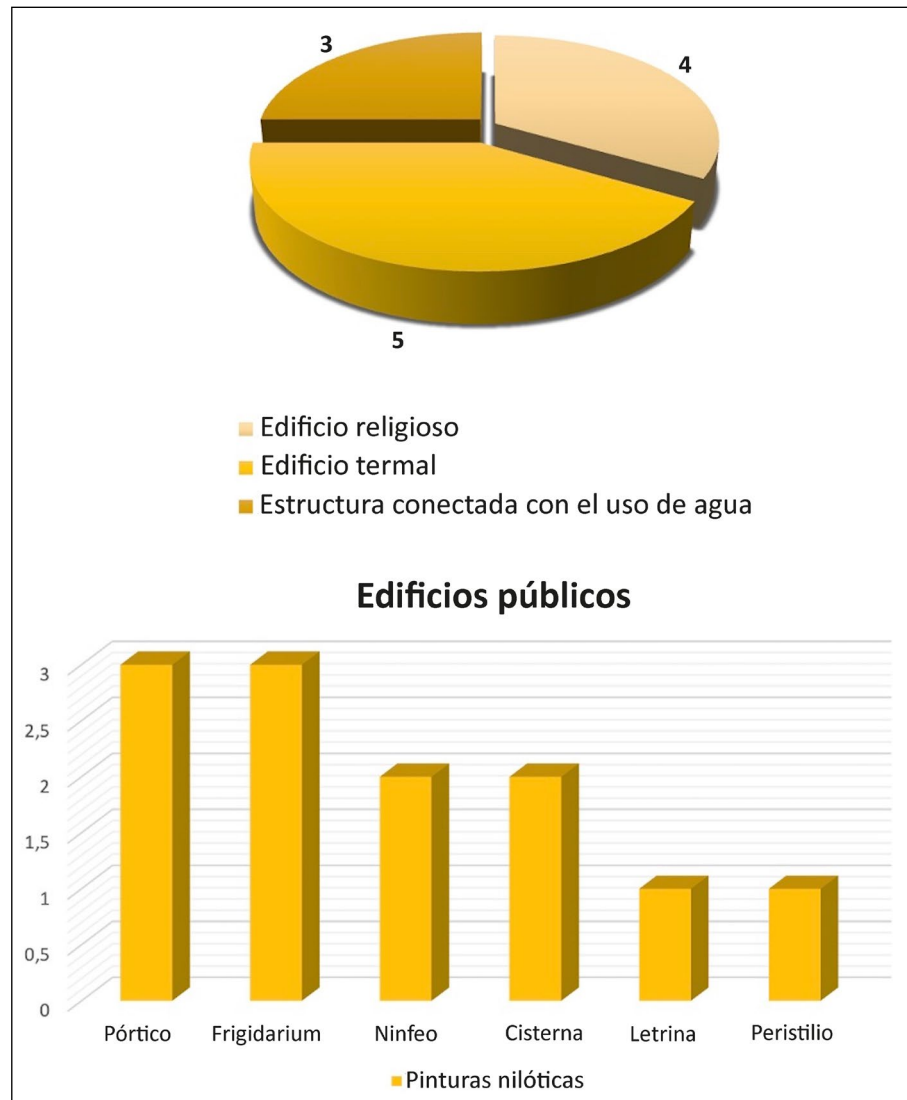


Figura 1. Los contextos públicos y los ambientes en los que se atestiguan las pinturas nilóticas romanas (Elaboración propia).



Figura 2. Friso nilótico del templo de Isis (VIII 7, 28), Pompeya; Museo Archeologico di Napoli (inv. 8607) (tomado de Sampaolo, 1992, p. 42, Tablas IV).

habría desempeñado un papel clave en la colocación de la escena nilótica en el templo pompeyano de Apolo (VII 7, 32). En consecuencia, no sería prioritario identificar una asociación religiosa, sino examinar estos documentos como fuente de información y expresión de una figura estilística dentro del repertorio figurativo de la época⁴.

La inclusión de escenas nilóticas en edificios religiosos tiene también continuidad en el mundo cristiano. De hecho, se pueden hallar algunas escenas nilóticas dentro de la iconografía cristiana, la mayor parte de la cual se conserva en versión de mosaico (Versluys, 2002). En estos casos, los paisajes nilóticos forman parte de una representación de la vida pastoril y la fertilidad asociada a ella, un tema bastante extendido en las iglesias cristianas (Balty, 1995):

Mis à la mode aux Ve et VIe siècles, de même que les représentations d'animaux, ils se retrouvent indifféremment dans les maisons et dans les églises; c'est d'ailleurs à leur caractère parfaitement «neutre» qu'ils ont dû initialement de servir à l'ornementation des édifices de culte aussi. Que l'on ait pu alors, dans une circonstance précise, leur donner parfois un sens symbolique [...] (Balty, 1995, p. 253).

Contextos privados

En cambio, 61 son los casos en los que los *picta nilotica* están atestiguados dentro del aparato decorativo de contextos privados. En concreto, 36 testimonios proceden de residencias privadas, 6 de entornos funerarios y de 19 se desconoce la ubicación concreta dentro de estructuras vinculadas al ámbito doméstico. De los 36 testimonios dentro de residencias, 32 proceden de habitaciones individuales dentro de las viviendas, mientras que en otros 4 casos se constata la presencia de escenas nilóticas en dos habitaciones diferentes dentro de la misma *domus* (Figura 3). Los datos resumidos en el gráfico, que ponen de relieve la frecuencia de las pinturas nilóticas en el interior de las viviendas romanas, permiten abordar la cuestión considerando la correspondencia entre iconografía y funcionalidad del ambiente, así como distinguiendo entre los ambientes vinculados a la esfera pública de la *domus* y los destinados, en cambio, a la intimidad del *dominus*, de su familia y de algunos invitados (Figura 4). Un sistema que se recoge en el libro VI de Vitruvio, a partir del capítulo II dedicado a la regulación de las proporciones según la naturaleza de los edificios:

Nulla architecto maior cura esse debet, nisi uti proportionibus ratae partis habeant aedificia rationum exactiones. Cum ergo constituta symmetriarum ratio fuerit et commensus ratiocinationibus explicati, tum etiam acuminis est proprium providere ad naturam loci aut usum aut speciem, adiectionibus temperaturas efficere, cum de symmetria sit detractum aut adiectum, uti id videatur recte esse formatum in aspectuque. Alia enim ad manum species videtur, alia in excelso, non eadem in concluso, dissimilis in aperto, in quibus magni iudicii est opera, quid tandem sit faciendum. Non enim veros videtur habere visus effectus, sed fallitur saepius iudicio ab eo mens (Vitruvio, trad. en 2023, VI, 2, 1-2).

La mayor preocupación de un arquitecto debe ser respetar la aplicación exacta de la forma y la proporción en la construcción de un edificio. Por ello, una vez establecido el cálculo de las simetrías y fijadas las medidas de las proporciones generales en la fase de diseño, es en este momento cuando intervienen la habilidad y la perspicacia del arquitecto para verificar si la función y el aspecto del edificio se ajustan a la naturaleza

⁴ En este sentido, comparto la opinión de Koponen (2017): "Easily identifiable Egyptian figures make it possible not only to study the role of the Isis cult and Egyptian culture in Pompeian society but also to learn more about the relationship between Roman religion and wall paintings in general. Undoubtedly, when studied in detail, Pompeian paintings continue to have an enormous capacity to deepen our understanding of ancient Roman life" (p. 130). Véase también: Sampaolo (1992, pp. 30-45).



Figura 3. Los contextos privados y los ambientes en los que se atestiguan las pinturas nilóticas romanas (Elaboración propia).



Figura 4. Friso nilótico de la Casa del Médico (VIII 5, 24), Pompeya; Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 113195) (tomado de Sampaolo y Bragantini, 2009, p. 418, Figura 216).

del lugar o si es necesario introducir modificaciones, suprimiendo o añadiendo algún elemento para corregir la simetría general, de modo que la construcción carezca de defectos y sea estéticamente apreciable. Porque una cosa es un edificio visto de cerca y otra desde arriba, en interiores o en exteriores, por lo que hay que proceder con mucho cuidado, teniendo claro lo que hay que hacer. A menudo, en efecto, la vista nos da una imagen engañosa e induce fácilmente a error a la mente.

El atrio, el *tablinum* y, en cierta medida, también el peristilo, estaban destinados a la clientela y, en general, a la recepción de un público más amplio y no invitado. Las salas destinadas principalmente a la vida privada, como los *oeci*, los *triclinia* y los *cubicula*, se utilizaban también para la recepción y el entretenimiento de los invitados. Esta subdivisión funcional dentro de las residencias se basa principalmente en la descripción de Vitruvio y en unos pocos fragmentos literarios que confirman, modifican o complementan las afirmaciones del autor (Allison, 2004). En estudios recientes se puede encontrar un hábil uso cruzado de pruebas arqueológicas y literarias, decisivo para demostrar hasta qué punto la pintura en las casas de la élite romana pretendía enfatizar la diferenciación jerárquica inherente a la arquitectura. La elección precisa de un tema decorativo se correspondía, por tanto, con el estatus más o menos privilegiado de una estancia dentro de la jerarquía espacial de la zona utilizada por el *dominus*, sus parientes y las personas con las que mantenían cierto nivel de subordinación social (Clarke, 1991; Tybout, 1989; Wallace-Hadrill, 2009).

Asimismo, parece destacable la presencia de escenas nilóticas en jardines y *viridaria* (Tabla 1). En general, la importancia de los jardines está ideológicamente vinculada a la transformación del entorno en paisaje y constituye la evolución más cumplida de esa "domesticación humana" de los componentes ambientales, ya que no sólo está motivada por intenciones utilitarias, sino también intelectuales y de placer: "*La maison apprendre au jardin à se faire ce qu'elle est elle-même: un instrument de l'existence quotidienne*" (Grimal, 1984, p. 289). De hecho, en la sociedad romana, el jardín adquirió diversos matices semánticos: desde un carácter religioso, en el sentido de que originariamente este espacio no sólo se asociaba a diversas divinidades, sino que también se consideraba sagrado, a un valor más relacionado a la funcionalidad recreativa de los espacios verdes, en el sentido de que se enriquecía con la vitalidad de la vegetación y el agua (Grimal, 1984; Jashemski, et al., 2017). La decoración de los jardines se configuró principalmente desde esta perspectiva, vinculándose a una noción de *otium* en la que: "*Les scènes religieuses des jardins ont donc un rapport étroit avec la réalité et, en même temps, expliquent la complexité des sentiments que les Romains éprouvaient à l'égard de la nature*" (Grimal, 1984, p. 332).

Contextos funerarios

La aplicabilidad de los *picta nilotica* en el ámbito funerario es muy limitada. De hecho, existen seis casos en total, cinco procedentes de Italia y uno de Grecia distribuidos cronológicamente entre principios del siglo I a.C. y el siglo III d.C. (Figura 5). En concreto, un testimonio procede de Roma, otro de Pompeya, dos de Ostia, uno de Lilibeo y el último de Corinto (Voltan, 2023).

La asociación entre el espacio de la muerte y la imagen paisajística de la tierra del Nilo se presta a distintos niveles de interpretación, no a una única clave interpretativa. Por ejemplo, en la tumba de Vestorio Prisco en Pompeya la integración del friso nilótico con pigmeos parece coherentemente funcional dentro de la arquitectura decorativa funeraria adoptada en la tumba (Figura 6) (Mols y Moormann, 1993). Además, el constructor *C. Vestorius Priscus*, banquero y hombre de negocios, consiguió, durante uno de sus viajes, aprender de los egipcios el procedimiento de producción del tinte azul y probablemente por este motivo, recibió el nombre de *vestorianus* (Pedroni, 2016).

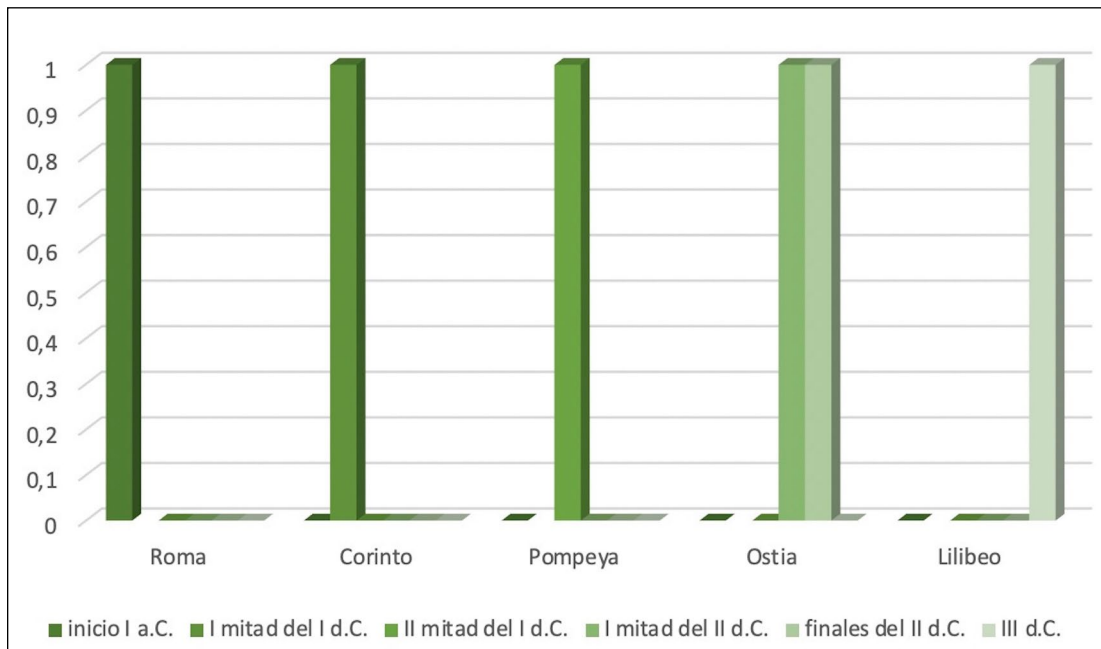


Figura 5. Los contextos funerarios de las pinturas nilóticas romanas (Elaboración propia).

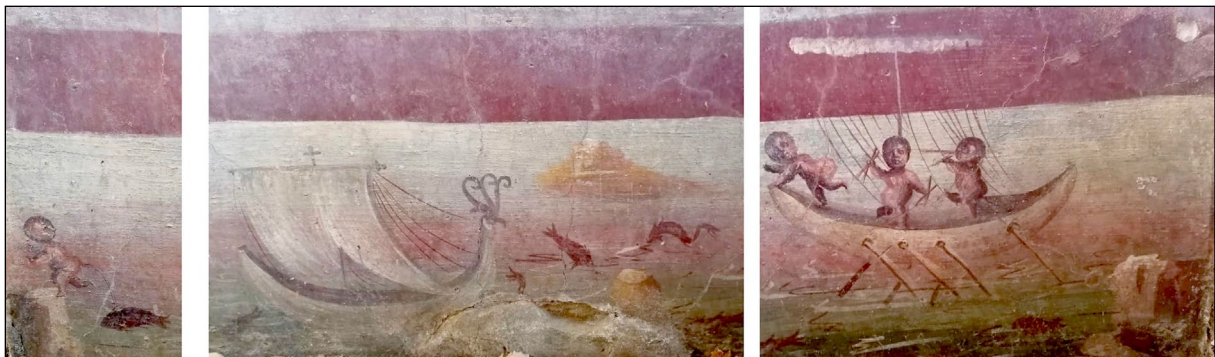


Figura 6. Friso nilótico de la tumba de Vestorius Priscus (pared sur), Porta Vesuvio, Pompeya, in situ (tomado de Bellucci, 2021, p. 488, Tabla 1.29, NP 49; Cortesía del Ministero della Cultura, Parco Archeologico di Pompei).

La presencia del paisaje nilótico en el programa figurativo de la tumba podría, por tanto, evocar esta conexión con la tierra egipcia y honrar así el origen de la fortuna y el nombre de la familia (Pedroni, 2016). También hay que tener en cuenta otro factor: el friso con pigmeos podría ser un “mecanismo” adecuado para proteger al difunto de la entrada de espíritus malignos. En efecto, uno de los valores semánticos atribuidos a los pigmeos es el apotropaico: la deformidad de estos personajes y su inclusión en escenarios altamente paradójicos conduce al espectador a la risa, considerada por los romanos como un medio válido para ahuyentar el mal, validando así a los pigmeos como una especie de “antídoto apotropaico” (Clarke, 2007; Spano, 1955). Un vínculo con Egipto que, en este contexto, no parece asimilarse a motivos religiosos, como podría ser el caso de la tumba 22 de la necrópolis de *Via Laurentina* en Ostia (Figura 7). El friso con pigmeos, debajo del que representa la imagen del león devorando al toro, que también se extiende a lo largo del perímetro del recinto, está vinculado al paisaje egipcio y, al mismo tiempo, podría estar semánticamente relacionado con el culto a Isis introducido por la imagen de su sacerdotisa en el nicho externo de la adyacente tumba 18 (Clarke, 2003).



Figura 7. Friso nilótico de la tumba 22 de Via Laurentina, Ostia, in situ (tomado de Clarke, 2003, p. 78, Figura 16; Cortesía del Ministero della Cultura, Parco Archeologico di Ostia).

El agua y el paisaje nilótico: la “teatralidad” de los contextos y sus imágenes

La transparencia, la frescura y la belleza innata del agua son algunas de las características preferidas de los romanos: “*Est nitidus vitreoque magis perlucidus amni. Fons sacer; hunc multi numen habere putant*” (Ovidio, trad. en 2010, XV, 157-158). Sin embargo, igualmente fundamental es el valor pictórico de las aguas espejadas o corrientes, claramente expresado en las composiciones paisajísticas, dentro de las cuales se incluyen los *picta nilotica*:

Haec utilitas haec amoenitas deficitur aqua salienti, sed puteos ac potius fontes habet; sunt enim in summo. Et omnino litoris illius mira natura: quacumque loco moveris humum, obvius et paratus umor occurrit, isque sincerus ac ne leviter quidem tanta maris vicinitate corruptus. (Plinio, trad. en 2017, Ep. II, 17, 25)

Todas estas comodidades, todas estas delicias, carecen de agua corriente; hay, sin embargo, pozos, o más bien fuentes, porque están al borde del agua. Y ciertamente esa playa es de una naturaleza maravillosa; dondequiera que vayas a cavar, el agua brota a borbotones y a punto, y en tal proximidad al mar, sin ni siquiera una pizca de salinidad (González Fernández, 2017, p. 121).

El pasaje que se acaba de citar de Plinio el Joven es significativo: diversas “delicias” acompañan a su villa de *Laurentius*, pero la falta de un curso de agua o de un manantial en su interior destaca para el autor como un defecto no menor (Plinio, trad. en 2017, Ep. II, 17, 25). El tema del agua, de hecho, está omnipresente en el mundo romano: fuente de necesidades primarias ligadas a la vida, el agua es un elemento caracterizado por valores estratificados, pero también un componente esencial de ese “paraíso terrenal” derivado de una felicidad de inspiración epicúrea (Grimal, 1984). Una *felicitas* que, de hecho, también deriva del placer de estar cerca de un arroyo de agua fresca y clara⁵.

Por otra parte, el agua, surge como condición física indispensable en la naturaleza de un jardín, que, como indican las fuentes clásicas, debe ser ante todo “*riguus*” (Plinio, trad. en 2002, HN XIX, 60, 178; 180; Columela, trad. en 2013, X, 24; Ovidio, trad. en 2005, Met. VIII, 6, 46; Horacio, trad. en 2003, Satir. II, 6, 2), es decir, regado, húmedo. Una necesidad que va de la mano de la evolución de las preocupaciones más estrechamente relacionadas con la esfera estética: canales, manantiales, cascadas, pilas y fuentes a borbotones desempeñan progresivamente un papel cada vez más ensordecedor en

⁵ En este sentido, se vea este pasaje de Lucrecio: “[...] *cum tamen inter se prostrati in gramine molli/ propter aquae rivum sub ramis arboris altae/ non magnis opibus iucunde corpora curant / praesertim / cum tempestas aridet et anni / tempora conspergunt viridantis floribus herbas*” (Lucrecio, trad. en 2012, II, 29-33).

el verde escenario del jardín, convirtiéndose en parte integrante de esa “teatralidad material” que constituye el rincón domesticado de la naturaleza dentro de la villa, verdadera “huella estilística” del ambiente residencial romano.

De las palabras de Cicerón se puede deducir que los jardines más admirados son los atravesados por un río o un arroyo, es decir, por cursos de agua naturales⁶. La ausencia de este elemento, por el contrario, presupone la instalación de cursos de agua artificiales llamados “*Euripi*” o “*Nili*”, como atestigua otro pasaje ciceroniano (Cicerón, trad. en 2005, *Q. Fr.* 3.9.7). Significativo, con especial referencia al tema nilótico, es precisamente el uso del término “*nilus*” para algunas estructuras domésticas de canalización que, como ya había interpretado Grimal, en mi opinión acertadamente, está vinculado a una búsqueda de simbolismo aderezada con un “exotismo un tanto ingenuo”, reflejado en nombres fuertemente evocadores, como entre ellos el del río Nilo (Grimal, 1984). Frecuente, además, es la asociación entre el “*nilus*” doméstico y estatuillas egipcias como las halladas en el jardín de la Casa de las Bodas de Plata de Pompeya (V 2, i; Barrett, 2019). Un conglomerado semántico que resulta funcional tanto a nivel arquitectónico como iconográfico. En concreto era un universo en el que, a partir del vínculo primario agua-jardín/vegetal, se ramifican “reflejos” concomitantes, tanto materiales, como estanques, cascadas, fuentes, ninfeas, como ficticios, constituidos por la elección decorativa realizada, que, para la presente discusión, conciernen a los paisajes nilóticos. El ejemplo del *viridarium* de la casa pompeyana de los Ceii es emblemático (I 6, 15). En el programa decorativo a lo largo de la pared oeste, exclusivamente nilótico, al que se unen idealmente los temas iconográficos de las paredes este y norte, la presencia de un canal se ve corroborada por la versión pictórica de dos fuentes en cuyos extremos se representan una esfinge y una ninfa que sostienen un cuenco de agua a borbotones (Figura 8). También es significativo el testimonio de la *domus* del Efebo donde el agua, distribuida por todo el espacio ajardinado, continúa iconográficamente su camino hacia las orillas del Nilo representadas a lo largo del *stibadium* (I 7, 11) (Figura 9).

El establecimiento de un juego escenográfico de referencias cruzadas entre la apariencia del agua que fluye o brota y la inmaterialidad del agua que recorre las escenas nilóticas, la evocación de una atmósfera exótica tanto a través de la elección iconográfica como, en algunos casos, a través de la presencia de un *nilus* en el espacio doméstico, emergen como consideraciones fértiles para una comprensión más clara de la inserción de tal tipología figurativa. Con las debidas modificaciones, estas consideraciones también pueden aplicarse a contextos y estructuras termales vinculadas al uso del agua, que desempeñan un papel predominante en la mayoría de las atestaciones de la esfera pública, como puede observarse en el gráfico anterior (Figura 1). En este sentido, el caso de las Termas Suburbanas de Pompeya es el más representativo. En el sistema decorativo de su *natatio*, además de los frisos nilóticos de la zona central de los muros este y oeste, hay paneles que representan a una deidad marina entre animales acuáticos en la zona inferior de los muros. A lo largo de los muros norte y sur también hay escenas de naumaquia. Es evidente, por tanto, el establecimiento de un diseño decorativo especialmente significativo para este entorno en el que el diálogo entre el mar, el Nilo y las termas resuena a través del uso de imágenes. Es precisamente en este contexto donde esta dialéctica iconográfica encuentra su voz, en un lugar en el que el agua se convierte en símbolo de purificación, así como de socialización, tal y como indica Séneca: “*Ecce undique me varius clamor circumsonat. Supra ipsum balneum habito*” (Seneca, trad. en 2018, *Ep.* 56, 1-3). Un lugar de placeres en el que, sin embargo, el imaginario antiguo también albergaba un lado oscuro, que consistía en la posibilidad de incurrir fácilmente en maleficios o hechizo (Dunbabin, 1989). La

⁶ “[...] *ut si quis aestuans, cum vim caloris non facile patiat, recordari velit sese aliquando in Arpinati nostro gelidis fluminibus circumfusum fuisse.*” (Cicerón, trad. en 2005, *V.* 74).

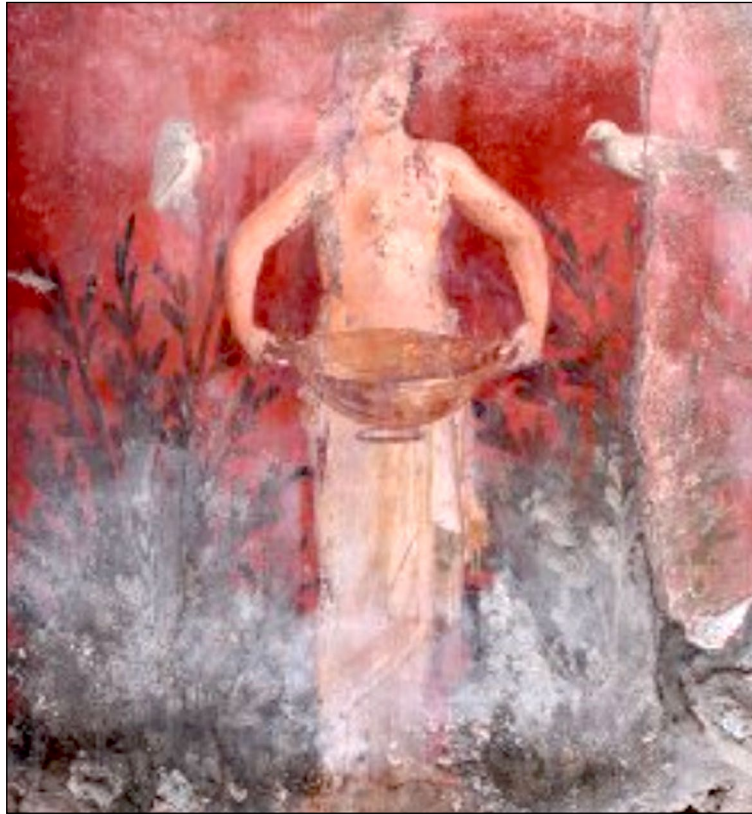


Figura 8. Detalle de la ninfa, Casa de los Ceii (I 6, 15), Pompeya, in situ (tomado de Voltan, 2023, p. 221, Figura 5.4; Cortesía del Ministero della Cultura, Parco Archeologico di Pompei).



Figura 9. Stibadium, Casa del Efebo (I 7, 11), Pompeya, in situ (tomado de Voltan, 2023, p. 261, Figura 14b; Cortesía del Ministero della Cultura, Parco Archeologico di Pompei).

representación, por tanto, de un repertorio nilótico en el que también figuraban pigmeos no sólo cumplía una función cómica y burlesca, sino que también estaba cargada de un valor apotropaico, hasta el punto de que los pequeños personajes se configuraban como una especie de “guardianes” contra la entrada de fuerzas malignas en los baños.

Consideraciones finales

La escasa documentación referida al ámbito funerario no contribuye a delinear un panorama con contornos más claros, aunque las consideraciones expuestas anteriormente puedan resultar útiles. El paisaje del Nilo y sus peculiaridades iconográficas destacan, en cualquier caso, como motivo decorativo aplicable no sólo en ámbitos domésticos, particularmente en jardines y en contextos termales o relacionados con el agua, como se ha analizado previamente, sino también en tumbas. En este último caso, en un contexto en el que la muerte parece encontrar a menudo un feliz aterrizaje en la frontera entre el mundo de los vivos y el de los muertos a través de las imágenes representadas, el paisaje de Egipto se convierte en metáfora de múltiples instancias. Las motivaciones estrictamente personales entre el difunto y la tierra egipcia, tanto desde el punto de vista económico como religioso, se entremezclan con razones más estrechamente vinculadas al ámbito semántico de una exotividad impregnada de esa figura caricaturesca funcional a la protección contra las influencias malignas y a la tranquilidad del propietario de la tumba.

Como se ha subrayado a lo largo de este trabajo, la mayoría de las escenas nilóticas proceden principalmente de contextos privados, concretizados sobre todo en residencias que se datan principalmente de la segunda mitad del siglo I d.C. (Figura 3). Este frangente cronológico se corresponde a una coyuntura histórica en la que, de forma aún más destacada, la tierra de Egipto desempeñó un papel indiscutiblemente significativo en el tablero romano no sólo desde un punto de vista geopolítico y económico, sino también cultural. Un momento en el que ese entretejido multicolor de mundos culturales diferentes se intensifica aún más y en el que el cosmos egipcio se convierte no sólo en botín personal del emperador, sino también en modelo de comparación, adquisición y posterior reelaboración figurativa.

Agradecimientos

Los fondos para la presente investigación derivan de la beca posdoctoral “Ayudas para la recualificación del sistema universitario español. Modalidad Margarita Salas”, financiada desde el programa European Union - NextGenerationEU y la Universidad de Málaga. Se desea agradecer las preciosas sugerencias de los evaluadores.

Referencias citadas

- » Allison, P. (2004). *Pompeian households: An analysis of the material culture*. Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology. <https://doi.org/10.2307/j.ctvdjrqr>
- » Balty, J. (1995). *Mosaïques antiques du Proche-Orient. Chronologie, iconographie, interprétation*. Paris: Annales littéraires de l'Université de Besançon, 551, Université de Franche-Comté - Collection de l'Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité. <https://doi.org/10.3406/ista.1995.2582>
- » Barrett, C. E. (2019). *Domesticating empire: Egyptian landscapes in Pompeian gardens*. Oxford: Oxford Archaeology Press.
- » Bardswell, M. y Sotirou G. (1939). The byzantine paintings in the water cistern, Salamis, Cyprus. *The Antiquaries Journal*, 19(4), 443-445. <https://doi.org/10.1017/S0003581500095172>
- » Bellucci, N. D. (2021). *I reperti e i motivi egizi ed egittizzanti a Pompei. Indagine preliminare per una loro contestualizzazione*. Oxford: Archaeopress. <https://doi.org/10.2307/j.ctv22zp405>
- » Bragantini, I. (2006). Il culto di Iside e l'egittomania antica in Campania. En S. De Caro (Ed.), *Egittomania. Iside e il mistero* (pp. 159-167). Milano: Electa.
- » Bowman, A. K. (1989). *Egypt after the Pharaohs (332 BC - AD 642) from Alexander to the Arab Conquest*. Berkeley-Los Angeles: California University Press.
- » Capriotti Vittozzi, G. (2006). *L'Egitto a Roma*. Roma: Aracne.
- » Cicerón (2005). *Disputaciones Tuscolanas* (Trad. A. Medina González). Madrid: Gredos [Obra original escrita en ca. 45-44 a.C.].
- » Clarke, J. R. (1991). *The houses of Roman Italy 100 BC - AD 250. Ritual, space and decoration*. Berkeley: California University Press.
- » Clarke, J. R. (2003). *Art in the lives of ordinary romans. Visual representation and non-elite viewers in Italy, 100 B.C. - A-D 315*. Berkeley: California University Press.
- » Clarke, J. R. (2007). *Looking at laughter. Humor, Power and Transgression in Roman Visual Culture, 100 B.C. - A.D. 250*. Berkeley: California University Press.
- » Coarelli, F. (1990). La pompé di Tolomeo Filadelfo e il mosaico nilotico di Palestrina. *Ktéma*, 15, 225-251. <https://doi.org/10.3406/ktema.1990.2022>
- » Columela (2013). *Los doce libros de Agricultura* (Trad. J. M. Alvarez de Sotomayor y Rubio). Valladolid: Editorial Maxtor [Obra original escrita en ca. 42 d.C.].
- » De Vos, M. (1980). *Legittomania in pitture e mosaici romano-campani della prima età imperiale*. Leiden: Volume, 84, Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain, Brill.
- » Dunbabin, K. M. (1989). Baiarum Grata Voluptas: Pleasures and Dangers of the Baths. *Papers of the British School at Rome*, 57, 6-46. <https://doi.org/10.1017/S0068246200009077>
- » Gombrich, E. H. (1979). *Ideals and Idols: Essay on Values in History and in Art*. Oxford: Phaidon.
- » Grimal, P. (1984). *Les Jardins romains*. Paris: Fayard.
- » Horacio (2003). *Sátiras, Epístolas, Arte poética* (Trad. H. Silvestre). Madrid: Ediciones Cátedra [Obra original escrita en ca. 35-10 a.C.].
- » Jashemski, W. F., Gleason, K. L., Hartswick, K. J. y Malek, A. A. (Eds.) (2017). *Gardens of the Roman Empire*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781139033022>
- » Janni, P. (1978). *Etnografía e mito. La storia dei Pigmei*. Roma: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri.
- » Koponen, A. K. (2017). Egyptian Motifs in Pompeian Wall Paintings in their Architectural Context. En E. M. Moormann y S. Mols (Eds.), *Context and Meaning. Proceedings of the XII International Congress on Ancient Wall Painting* (pp. 125-130). Leiden: Brill.

- » Lucrecio (2012). *De la Naturaleza* (Trad. E. Valentí Fiol). Barcelona: Acantilado [Obra original escrita en 60 a.C.].
- » Merrills, A. (2017). *Roman Geographies of the Nile. From the Late Republic to the Early Empire*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316822661>
- » Meyboom, P. G. P. (1995). *The Nile Mosaic of Paestrum. Early Evidence of Egyptian Religion in Italy*. Leiden: Brill.
- » Mols, S. T. A. M. y Moormann, E. M. (1993). Ex parvo crevit. Proposta per una lettura iconografica della tomba di Vestorius Priscus fuori Porta Vesuvio a Pompei. *Rivista di Studi Pompeiani*, 6, 16-52. <https://www.jstor.org/stable/44291531>
- » Neef, R., Cappers, R. T. J., Bekker, R. M., Boulos, L., Dinies, M., Ertuğ, Z. F., Keller, N., Lahitte, M., Meulenbeld, G. J. y Zhu, Y. P. (2012). *Digital Atlas of Economic Plants in Archaeology*. Kooiweg: Barkhuis. <https://doi.org/10.2307/j.ctt20p56d7>
- » Ovidio (2005). *Metamorfosis* (Trad. R. M. Consuelo Álvarez). Madrid: Ediciones Cátedra [Obra original escrita en ca. 8 a.C. - 17 d.C.].
- » Ovidio (2010). *Heroides: Cartas de heroínas* (Trad. A. R. de Verger Jaén). Madrid: Akal [Obra original escrita en ca. 16 a.C. - 17 d.C.].
- » Pedroni, L. (2016). I pigmei della tomba di Vestorius Priscus a Pompei. Appunti per una lettura iconologica. *Rivista di Studi Pompeiani*, 26-27, 13-18. <https://doi.org/10.1400/258695>
- » Plinio el Joven (2017). *Cartas* (Trad. J. González Fernández). Madrid: RBA Coleccionables [Obra original escrita en ca. 100-110 d.C.].
- » Plinio el Viejo (2002). *Historia Natural* (Trad. M. J. Canto et al.). Madrid: Ediciones Cátedra [Obra original escrita en 77 d.C.].
- » Sampaolo, V. (1992). La decorazione pittorica. En S. De Caro (Ed.), *Alla ricerca di Iside. Analisi, studi e restauri dell'Isseo pompeiano nel Museo di Napoli* (pp. 20-52). Roma: Arti.
- » Sampaolo, V. y Bragantini I. (2009). *La pittura pompeiana*. Milano: Electa.
- » Seneca (2018). *Cartas a Lucilio* (Trad. F. Socas). Madrid: Ediciones Cátedra [Obra original escrita en ca. 62-65 d.C.].
- » Spano, G. (1955). Paesaggio nilotico con pigmei difendenti magicamente dai coccodrilli. *Accademia Nazionale dei Lincei: Memorie. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, 8(6), 335-368.
- » Spier J., Potts T. y Cole S. E. (Eds.). (2018). *Beyond the Nile: Egypt and the Classical World*. Los Angeles: Getty Museums.
- » Swetnam-Burland, M. (2015). *Egypt in Italy. Visions of Egypt in Roman Imperial Culture*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139629034>
- » Tybout, R. A. (1989). *Aedificiorum Figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*. Leiden: Brill.
- » Tybout, R. A. (2003). Dwarfs in discourse: the functions of Nilotic scene and other Roman Aegyptiaca. *Journal of Roman Archaeology*, 16, 505-515. <https://doi.org/10.1017/S1047759400013374>
- » Versluys, M. J. (2002). *Aegyptiaca Romana. Nilotic Scenes and the Roman Views of Egypt*. Leiden: Religions in the Graeco-Roman World, 144, Brill.
- » Vitruvio (2023). *Los diez libros de Arquitectura* (Trad. J. Ortiz y Sanz). Barcelona: Linkgua Ediciones [Obra original escrita en ca. 15 a.C.].
- » Voltan, E. y Valtierra A. (2020). "Et palmae arbor valida". Alcuni spunti sull'iconografia della palma nella pittura nilotica romana. *Eikón Imago*, 9, 593-613. <https://doi.org/10.5209/eiko.73353>
- » Voltan, E. (2021). La parete dipinta. Il muro come specchio simbolico e funzionale per la comprensione della società romana. *Antesteria. Debates de Historia Antigua*, 9-10, 217-227.
- » Voltan, E. (2022a). Tra utopia e alterità. Spunti di riflessione sull'elaborazione e la definizione dei picta nilotica romana. *Eviterna*, 12, 122-138. <https://doi.org/10.24310/Eviternare.vi12.14953>

- » Voltan, E. (2022b). Visioni d'Egitto. I *topoi* iconografici della terra egizia nella pittura romana. En M. Harari y E. Pontelli (Eds.), *Le cose nell'immagine* (pp. 261-270). Roma: Edizioni Quasar.
- » Voltan, E. (2022c). De la piedra a la iconografía. Materiales pétreos y arquitecturas pintados en los paisajes de Egipto: el caso de los *picta nilotica romana*. En E. Azofra Agustín, J. García-Talegón y A. M. Gutiérrez-Hernández (Eds.), *La piedra en el patrimonio monumental* (pp. 231-241). Salamanca: Universidad de Salamanca. <https://doi.org/10.14201/0BCL011>
- » Voltan, E. (2022d). *Picta nilotica romana. Elaboración y difusión de la iconografía de Egipto en el mundo romano* [Tesis de Doctorado inédita]. Universidad de Málaga, España, y Università degli Studi di Padova, Italia. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/24732>
- » Voltan, E. (2023). *Picta Nilotica Romana. L'elaborazione e la diffusione del paesaggio nilotico nella pittura romana*. Oxford: Archaeopress Roman Archaeology. <http://doi.org/10.32028/9781803276380>
- » Wallace-Hadrill, A. (2009). Case dipinte. Il Sistema decorativo della casa romana come aspetto sociale. En E. La Rocca (Ed.), *Roma. La pittura di un Impero* (pp. 31-37). Milano: Skira.