

INTRODUCCION

Arte romano.

Este epígrafe debiera ir precedido y cerrado por el doble signo de la interrogación. Porque, ¿qué es, rigurosamente hablando, este arte que llamamos romano? Trasladando la pregunta a su propia raíz, cabe también comenzar con esta otra interrogación: ¿Hubo, en verdad, un arte específicamente romano diverso y distinto del griego, como lo fue éste del egipcio o del mesopotámico? El solo enunciado de estos problemas evoca al punto los varios juicios y las distintas opiniones que desde Winckelmann hasta hoy, pasando por Wickhoff, Strzygowski y Riegl, se han emitido sobre este problema, por resolver de un modo para todos convincente. Entrando en el fondo de la cuestión, formulemos esta otra pregunta que parece pudiera ser definitiva: ¿Se hubiese producido el arte que llamamos romano sin el antecedente necesario del griego? La respuesta evidente es un no rotundo. Pero esta negación no permite deducir forzosamente que el arte romano, aunque con el precedente obligado e inevitable del griego, no haya podido ser un arte independiente en sí mismo por el modo que el Renacimiento, inconcebible sin el anticipo del arte clásico, pudo ser—y fue—un arte totalmente distinto de aquél. Conviene además advertir que el problema no consiste en determinar las dosis de arte griego discernibles en el romano, sino si éste logró crear formas y conceptos específicamente romanos, diversos y distintos de los existentes en la Hélade; es más, diversos y distintos de los que en iguales circunstancias hubiese podido crear el arte griego de la Hélade.

Cualquiera que sea la posición que se adopte para enfocar y solucionar el problema, habrán de tenerse siempre en cuenta dos factores esenciales, sin cuyo justiprecio sería inútil buscar la clave. Y son: que el arte romano se produce cronológicamente después del griego y que espacialmente se desenvuelve en áreas muy distintas que aquél. No coinciden, en consecuencia, ni en tiempo ni en lugar. Por tanto, las divergencias posibles pudieran ser en casos debidas no a la apari-

ción de un nuevo sujeto creador de conceptos o formas puramente romanas, sino a variaciones achacables a cambios de tiempo y lugar, sin que ello implique correlativamente un cambio de protagonista artístico. Es decir, que cabe pensar que el arte romano no es sino el griego produciéndose en otro tiempo y en otro lugar. ¿Es justo este punto de vista?

Para entrar en la cuestión por un lado de fácil acceso, plantémonos primeramente dentro de los límites espaciales y temporales del arte de Roma y hagamos de todas sus manifestaciones dos grupos: uno, el de las artes figurativas y ornamentales (Escultura, Pintura, etc.), y otro, el de la Arquitectura. Consideremos primeramente el último, la Arquitectura.

Es ésta una manifestación artística de raíz estrictamente utilitaria, de origen eminentemente práctico. Como reflejo fidelísimo que es del ambiente social, político y económico del pueblo que la crea, la Arquitectura es una manifestación espontánea y natural y por eso mismo no es exportable ni importable. Cada pueblo, cada cultura, tiene su modo especial, genuino, propio, de concebir y ejecutar los edificios de que ha de valerse o servirse. El destino histórico de Roma dio a ésta ocasión propicia para crear pronto un Estado imperial, una organización militar para salvaguardarlo, un Derecho para regirlo, una Historia que registrase sus hechos y una Arquitectura que subviniere, que ocurriese a las nuevas necesidades. Los antecedentes griegos invocables jugaron poco papel en la aparición de estas instituciones. Los romanos hubieron de crearlas por sí mismos. Veamos más de cerca el caso de la Arquitectura.

Simplificando el problema, contraponamos en parangón el templo griego—máxima expresión constructiva de los helenos—a las grandes obras arquitectónicas romanas levantadas con arcos y bóvedas, desde el Tabularium (§ 21) hasta los ingentes circos, anfiteatros, termas y basílicas imperiales, sin olvidar los acueductos, carreteras y puentes—cristalizaciones expresivas todas de la potencia constructiva romana—y veremos al punto que en este aspecto tampoco cabe aducir antecedentes griegos para explicar con suficiencia la aparición de estas obras en el Mundo Romano. Reparemos, además, que si el templo griego era de lujoso mármol, el material corrientemente empleado en las partes vivas de aquellas construcciones romanas (§§ 12 ss.) es el humilde ladrillo o el rudo hormigón, ambos de tan poco lucido aspecto. Subrayemos luego que si la Arquitectura helena siguió las normas del templo, las construcciones romanas siguieron las pautas impuestas por las construcciones alzadas para servir al Estado y al pueblo, o dar cobijo holgado a enorme muchedumbre de gente. Así, pues, si la Arquitectura griega es esencialmente religiosa, la romana lo fue en máximo grado civil y militar. Pero, sobre todo, fijemos la atención en este hecho definitivo: la Arquitectura griega, técnicamente hablando, se funda en los mismos postulados constructivos que el más primitivo dolmen; no es, en suma, sino una construcción primigenia, elemental, basada en el principio de apoyar sobre dos pies derechos un elemento horizontal y cubrir de este modo un espacio. Por el contrario, la Arquitectura romana es producto de una combinación sabia y estudiada de arcos, bóvedas y muros, una bien calculada conjunción de empujes y contrarrestos, de macizos y vanos, de partes vivas y muertas, de cargas y descargas. En suma, una Arquitec-

tura con huesos, nervios y músculos como el cuerpo humano. La Arquitectura griega es estática; la romana, dinámica.

De los valores técnicos vayamos ahora a los estéticos, donde hallaremos también claros testimonios de la originalidad romana en la Arquitectura. Trascendente novedad fue la concepción axial de los conjuntos monumentales. El principio del eje de simetría bilateral (§ 22) dio lugar a aquellos grandiosos complejos constructivos que, como el Fano Praenestino (ff. 41 ss.), el Foro de César y los subsiguientes (f. 209) o los conjuntos termales, habrán de servir de antecedente, andando el tiempo, a las grandes construcciones palaciales del despotismo ilustrado europeo del siglo XVIII (Versailles, Potsdam, Palacio Real de Madrid, La Granja, etc.) y a las ordenaciones urbanas de las solemnes perspectivas monumentales de los siglos XIX y XX en las grandes capitales. El principio de axialidad no fue, empero, un invento romano. Roma lo tomó de las ciudades helenísticas y éstas, de las construcciones egipcias y mesopotámicas, de las que se había hecho ya de tiempo atrás buen uso de esta idea. Pero fue en Roma donde se desarrolló y donde se incorporó a la cultura de Occidente, como uno de sus distintivos. En cambio, hallazgo romano fue el descubrimiento del eje de simetría vertical. El templo griego carecía de un elemento destacado que sirviese de punto de referencia, de centro de gravedad, en su alzado. Todas las partes horizontales tenían el mismo valor. Es más, uno de los principios fundamentales de la estética del templo griego era la acentuación de estos valores de horizontalidad, que tan bien se conjugaban con la eurítmica verticalidad del peristasis. Solo la cúpula podía dar a los edificios un eje vertical de simetría. El Pantheon romano es uno de los primeros edificios en los que triunfa solemnemente este nuevo concepto, que ha de tener tanto desarrollo en el siglo III con los edificios de planta centrada y ha de dar lugar en el Renacimiento a las construcciones cupuladas.

Creación romana fue también el nicho y su empleo como cierre del eje central de simetría. Es decir, la acentuación de la cabecera del edificio en la que—convertida en el ábside—se alzaba la imagen de culto, tal como se hizo ya en el templo de Mars Ultor (§ 53) y se continuó haciendo después (templo de Venus y Roma, Basilica de Maxentius, etc.). De aquí al papel jugado por el altar mayor en las basílicas primitivas y en las iglesias cristianas medievales y modernas no hay más que un paso, que se dio fácilmente. Innovación romana de trascendencia fue igualmente la cubrición de la nave templaria con bóveda de cañón. Esta novedad aparece ya en época flavia como una necesidad de orden práctico más que como una moda. Con ello, la estructura interna del templo romano se separa decididamente de la del griego, única forma constructiva helénica a la que se sujetaron los romanos con cierto servilismo. La bóveda entra en las construcciones de culto, procedente, sin duda, de las construcciones profanas, en las que era ya de tiempo atrás conocida y empleada (termas, habitaciones de la casa privada, etc.). Grecia, sin embargo, no aceptó la innovación, evitando en lo posible la bóveda en los recintos templarios, ni siquiera en tiempos romano-imperiales. Un dato más que subraya la originalidad romana. Desde un punto de vista estético, la bóveda de cañón, en un espacio bien proporcionado, da al ámbito unidad arquitectónica, que se hace perfecta si el espacio se cierra a su fondo con un ábside. Bóveda de cañón

y ábside semicircular son dos elementos que, bien armonizados, se completan entre sí perfectamente. De la importancia histórica de esta feliz conjunción habla bien claro el hecho de que haya sido y aún siga siendo norma de la Arquitectura religiosa occidental desde el Románico. No menos genial fue el hallazgo de la fachada compuesta por la sucesión de arquerías, que veremos surgir ya con toda su monumentalidad en el Tabularium (§ 21). Y hablando de fachada, también es en el arte de Roma donde se dan las primeras de ladrillo.

En el orden de las creaciones de índole práctica, singularmente en obras públicas romanas, fueron conquistas como la casa de vecindad, como la multiplicidad de las plantas en estas casas de alquiler públicas, como las calzadas de firme especial, los puentes, los acueductos y viaductos, los puertos artificiales, los canales de riego y desagüe, etc.; ello sin contar las termas públicas, que solo en Roma alcanzaron su desarrollo y complejidad de servicios, y en tal grado, que la civilización actual no puede ofrecer aún nada equiparable.

No cabe, pues, contraposición más evidente, diferenciación más tajante entre la una y la otra. Y es que en el romano, el construir era un quehacer tan natural como en el griego el esculpir o pintar. No ha de extrañar, pues, que antes de que apareciese en Roma un arte figurativo y ornamental, surgiesen ya, junto a las instituciones políticas y militares antes aludidas, testimonios señeros de una arquitectura indubitadamente romana, tanto por su destino como por su concepción, sus materiales y sus técnicas. La diferencia entre una y otra es tal que pueden establecerse estas dos verdades: que la Arquitectura griega, como sistema y procedimiento, se halla más cerca del dolmen, es decir, de la Arquitectura prehistórica, que de la Arquitectura romana, y que los cuatro siglos que median entre el Parthenón ateniense y el Tabularium romano significan una distancia técnica mucho mayor que los veintiún siglos que separan el mismo Tabularium de nuestras construcciones de hormigón y acero. La misma Arquitectura gótica está más cerca de la romana que ésta de la griega. Es aún más, la Arquitectura helenística de los siglos III-II antes de J. C. tiene ya, en virtud de sus nuevos conceptos, más afinidades con la romana que con la griega del siglo V-IV.

Puede, pues, decirse, sin rodeos, que existió una Arquitectura romana, específicamente romana, tan original y propia como lo fue la Escultura del genio griego. Podría argüirse que el Oriente helénico levantó en época romana edificios tan complejos y mayores (Baalbek) que los de Roma y las Provincias Occidentales y que uno de los más destacados arquitectos romanos fue un griego de Syria, Apollódoros de Damasco (§ 103). Pero aparte ciertos caracteres de origen romano que se observan en muchos de aquellos edificios, el Oriente fue reacto al hormigón y al ladrillo y, por tanto, a construcciones de complejidad interna. Y, en todo caso, si el Oriente siguió sus modos y maneras con cierta independencia respecto a Roma, ello no hace sino subrayar el carácter original y propio de la Arquitectura romana. Por lo que toca a Apollódoros, contraponamos el caso de los arquitectos romanos en Oriente, como el de aquel Cossutius, romano, al menos de nacimiento, y acaso también de educación profesional (Vitr. VII 15; *Inscrip. Att.* III 561), al que Antíochos IV de Syria confió la terminación del famoso Olympieion de Atenas—una de las obras de más empuje de la Antigüedad—, hacia el año 170

antes de J. C., es decir, antes de que los arquitectos griegos comenzasen a introducir en Roma (§ 10) sus modas helenísticas, ya que no sus maneras, ampliamente superadas poco después por los romanos con el arco, la bóveda y el hormigón. Recordemos a renglón seguido los nombres de C. y M. Stallius, que reconstruyeron el Odeión de Pericles, en Atenas, casi destruido por las guerras mithridáticas. Y añadamos que cuando tantos son los nombres de griegos en la escultura romana, no deja de causar extrañeza y hasta asombro la relativa abundancia de arquitectos portadores de nombres puramente latinos, como los de Cocceius, Severus, Celer, Rabirius; constructores, el primero (época de Augusto), de las colosales obras militares del lago Averno (Pozzuoli); el segundo y tercero, de la ingente Domus Aurea neroniana, y el último, Rabirius, de la grandiosa Domus Flavia. Latino era aquel C. Iulius Lacer, que construyó el gigantesco puente de Alcántara (§ 106, ff. 571 y ss.), y lusitano aeminiense, es decir, hispano, aquel otro C. Sevius Lupus, «architectus», que levantó probablemente el Faro de Brigantium (La Coruña), monumentos ambos aún existentes. «Quien tras de visitar la mármorea ciudad de Atenas—dice Koch—va a Roma; quien haya visto tras de la Acrópolis el Foro Romano, el Palatino, los Foros y termas imperiales, habrá percibido que se halla en un mundo completamente distinto y que la diferencia entre uno y otro no reside en una distancia cronológica, sino en algo mucho más esencial.» (Koch, *Römische Kunst* ², Weimar, 1949, 12.)

Si en el arte de construir no cabe dudar de la autenticidad y originalidad romanas, en las artes figurativas y ornamentales el problema parece solucionarse más bien en contra que en favor. A diferencia de la Arquitectura, el gran arte figurativo y ornamental romano no es creación surgida del fondo popular, nacional. El gran arte figurativo y ornamental romano debió estar casi monopolizado por artistas griegos, que fueron los que, con sus colegas romanos y con la capa social y fines a que servían, crearon el arte estatal, oficial del Imperio. Lo popular, lo vernáculo, se hallaba constituido por una corriente que fluía ya, por lo menos desde los tiempos del Altar de Domitius Ahenobarbus, por bajo del arte oficial. Su actividad artística—que hoy día se va conociendo mejor—estaba limitada al servicio de las clases media e inferior (caballeros, menestrales adinerados, empleados, libertos enriquecidos, etc.), sin mezclarse ni entremeterse en las esferas clasicistas y grequizantes del arte estatal, del arte que creaba especialmente *pro maiestate imperii*. Solo cuando el Imperio comenzó a disgregarse, este arte popular, que había corrido hasta entonces por bajo de la superficie en que se movía el gran arte estatal, comenzó a salir al aire, contribuyendo en no pequeña parte a la aparición del nuevo sentido de la forma y del contenido, de la expresión y de la intención artística que caracterizan las postrimerías del mundo antiguo (Spätantike). El humilde arte popular existió siempre al lado del solemne arte oficial, estatal, y hubo de ser ejercido por artistas de extracción igualmente popular y, como tal, propensos a todos los primitivismos y convencionalismos propios de esta clase de arte (frontalidad, rigidez, composición axial, simétrica, perspectivas convencionales, diferenciación por el tamaño de la importancia recíproca de los personajes o las cosas, etc.). (G. Rodenwaldt, *Römische Reliefs Vorstufen zur Spätantike* JAI 55, 1940, 12 ss.—P. H. von Blanckenhagen, *Das Neue Bild*

der Antike II 310 ss., Leipzig, 1942.) En una esfera completamente aparte vivía y se desarrollaba el aparatoso arte grequizante, cortesano, imperial. Tan otra era la dicha esfera, que puede hacerse esta aseveración: el relieve histórico (militar, político y aun religioso) era tanto más «griego» cuanto mayor fuese su tamaño y más importantes o monumentales las obras que ornase. Hacia el cambio de Era —ya lo veremos—, este «gran» arte estaba en manos de artistas de estirpe helenica. Hasta tal punto, que el poeta nacional romano Virgilio hubo de reconocer en sonoros versos esta obligada abdicación de Roma al arte figurativo, exhortándola a que, a cambio de tal renuncia, se reservase para sí el dominio del mundo y el gobierno de los pueblos.

*Excudent alii spirantia mollius aera,
Credo equidem, vivos ducent de marmore vultus*

.....
*Tu regere imperio populos, romane, memento.
Hae tibi erunt artes, pacique imponere morem,
Parcere subiectis et debellare superbos.*

(Verg. *Aen.* VI 847 ss.)

Los versos virgilianos son evidente reflejo de un estado de cosas patentes y visibles para todos. Para el romano, tradicionalmente impermeable a la creación artística pura, guerrero y labrador, gobernante y colonizador, el arte era ocio y, por tanto, tarea de pueblos débiles y sometidos a su férula, de pueblos que, como vencidos, debían trabajar para su recreo y lujo. Así lo veían los coetáneos de Augusto. Así lo veían los mismos griegos. Así hemos de verlo también nosotros. Sin particularizar, y prescindiendo de excepciones muy aisladas, puede afirmarse que en las artes figurativas y ornamentales de época romana se percibe con meridiana claridad una forma y un contenido fundamentalmente griegos. Griega fue la concepción de la figura humana; griego, el ideal estético que les dio la pauta; griegas, sus formas de expresión, sus temas predilectos y el modo de concebirlos y narrarlos. A este respecto son certeras las viejas palabras de Winckelmann: «... sabemos que existieron escultores y pintores romanos..., pero no se deduce de ello que haya existido un arte romano que pueda diferenciarse del griego» (*Kunstgeschichte*, vol. VIII, cap. 4). En efecto, difícil es hallar en el arte figurativo y ornamental romano una obra para cuya mejor comprensión no tengamos que recurrir a las creaciones helenísticas, clásicas e incluso arcaicas. Y si bien no podemos compartir hoy día la tajante aseveración de Winckelmann de que el arte romano es «un estilo de imitadores, decadencia y fracaso del arte», sí podemos suscribir el juicio de un tan buen conocedor del arte griego como Pfuhl, quien, no hace unos decenios, decía: «El arte romano es completamente griego; es un arte que no habla lengua latina» (Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Munich, 1923, II 800). En la Arquitectura romana, y prescindiendo de las formas decorativas que revisten sus osaturas, no es preciso remontar tan lejos para hallar la raíz de sus construcciones. Su conocimiento queda claro y explícito es-

tudiándolas sobre antecedentes que caen normalmente dentro del círculo cerrado del área arquitectónica romana occidental. Y aunque a la frase de Pfuhl antes recogida haya que ponerle la excepción (presente, sin duda, en el autor) de la arquitectura, no cabe ampararse en sutilezas dialécticas o conceptuales para escamotear del problema esta evidente premisa: que el arte romano se vistió siempre a la griega, incluyendo ahora la misma arquitectura en lo que ésta tuvo de revestimiento ornamental. G. Rodenwaldt expresó la misma idea (AA 1923-4, 367) al hablar de un arte griego al servicio de los romanos, y J. M. C. Toynbee, años más adelante, al escribir su libro *The Hadrianic School* (Cambridge, 1934), dióle a éste el elocuente subtítulo de *A Chapter in the History of Greek Art*. A tal libro pertenecen las dos siguientes frases: una, «Lo que solemos llamar arte romano no es el arte del pueblo romano, ni el de la estirpe racial romana, ni aun siquiera el arte griego bajo el dominio de Roma; es simplemente el arte griego en época imperial» (p. XIII). La otra, «El arte bajo el Imperio debe definirse como arte griego al servicio de la idea imperial» (p. xx). Por su parte, Galassi había dicho ya también, al resumir su juicio sobre el caso (*Roma o Bisanzio*, 1929), que, «a excepción de la arquitectura, Roma no fue en el arte sino el último episodio del Helenismo».

Al juicio general acabado de exponer hay que añadir—como a toda regla—sus excepciones. Un gran sector del arte romano del relieve y de la pintura se puso desde el primer momento al servicio de la Historia. Hubo desde los comienzos un arte narrativo, al modo de crónica ilustrada o de cuadro histórico. Los hechos se perpetuaban por medio de monumentos arquitectónicos y por medios figurativos (§§ 7, 33 y 44), en los cuales se buscaba, se perseguía dar al espectador una idea real, objetiva, del episodio que narraban por medio de imágenes. Este modo de emplear el arte—hay que reconocerlo—es puramente romano. El griego tenía arte histórico conmemorativo, pero nunca descriptivo, narrativo. Era un arte simbólico, alusivo, abstracto, todo lo más, mitologizado, idealizado. El arte griego huía del caso concreto, de la persona individualizada, del momento preciso. Evitaba el tiempo, el espacio y el sujeto. Era un símbolo. Para el romano era una página de Historia, un hecho real, ocurrido; era un trozo del libro de sus aventuras, paralelo de las páginas de sus anales y de sus historias escritas. Era una ilustración gráfica de las obras de sus historiadores y, a veces, la misma Historia. El deseo de convertirse en libro le hizo preferir el relieve continuo (en el que las imágenes se sucedían unas tras otras sin solución de continuidad, como un rollo desplegado) al relieve aislado, concluso en sí mismo. Este no podía ser más que expresión de un momento. Por el contrario, el relieve continuo le daba la posibilidad de narrar todo un ciclo desde su principio hasta su fin. La columna trajana es el mejor ejemplo de lo dicho. Ello es también una particularidad romana que nace de su propio concepto de la Historia. Los anales de época republicana, las décadas, obedecen al mismo concepto: expresar en una secuencia cronológica, pautada por años o décadas, una serie de acontecimientos históricos aislados que se enlazan unos con otros sin perder el hilo de la narración. Hay unidad narrativa, al mismo tiempo que episodios aislados. Y todo ello cosido por el hilo del sujeto histórico, del protagonista, sea éste el pueblo romano, el ejército o el Emperador.

Ello es también un modo de poner al servicio de la Historia las posibilidades narrativas del arte. Un modo completamente distinto del griego.

Otra excepción: el relieve sarcofágico. Para el relieve de este género, el romano no tuvo tampoco precursores. Crea un modo nuevo. Ni el antecedente griego helenístico ni aun siquiera el etrusco (sarcófagos y urnas cinerarias) jugaron un papel decisivo en su formación. Su diferencia con el concepto griego, singularmente en lo que toca a la originalidad—que no se pierde ni aun en los casos de influencia griega—, se percibe con suma claridad. Se trata de un modo de ver romano, diverso del griego, aunque el romano se base en la tradición helénica tanto por la elección de algunos de sus temas como por el concepto general de la forma escultórica. La tectónica de la caja sarcofágica y la manera de entender, componer y distribuir el relieve revelan claramente la originalidad romana a este respecto. El sarcófago de tema militar, guerrero, el de caza e incluso el de asunto mitológico griego, es tratado generalmente con el concepto romano del relieve continuo. El sarcófago llamado romano tuvo dos provincias bien diferenciadas: la occidental (romana) y la oriental (griega). Sus modos respectivos de concebir el relieve es radicalmente distinto y diferenciable. Esta diversidad es prueba de la originalidad romana y, por ende, de su independencia (§§ 126 y ss., 142-3).

Cabe aún añadir, por lo que toca al relieve, que es en él donde se percibe acaso con más claridad el triunfo del ilusionismo, un modo de ver que se tiene desde Wickhoff como pura y específicamente romano. El relieve pierde buena parte de sus valores plásticos para ganar atmósfera y fondo, para obtener profundidad, perspectiva aérea. Los valores capitales en el relieve griego, esencialmente escultóricos, plásticos, se ven suplantados por los puramente romanos, como son los ilusionistas, los pictóricos. Al fondo neutro del relieve griego sucede ahora la buscada sensación de espacio profundo, de esfumatura aérea, de una atmósfera, de un ambiente en tercera dimensión, en el que se mueven o sitúan los seres y las cosas. A la sensación táctil del volumen cerrado en sí mismo y aislado de toda circunstancia ambiental—nota puramente griega—sucede la buscada sensación óptica del espacio ilimitado, en el que se sumergen las figuras—nota ésta típicamente romana—. La más pura expresión de este modo de sentir y ver son—desde que Wickhoff nos lo reveló—los dos paños relivarios internos del arco de Titus. Pues bien, ello se tiene desde entonces, y sin notables discrepancias, como un valor nuevo que la plástica relivaria antigua debe exclusivamente al modo de ser romano.

Junto al relieve histórico se viene asignando también el retrato realista al patrimonio privativo romano, como creación genuina y original del genio de Roma. Es verdad que la reproducción fisiognómica fue costumbre vieja, anterior a la griega, en el arte etrusco; es cierto también que en Roma existió la costumbre—datablee, por lo menos, desde el siglo III-II—de las imágenes *maiorum* (§ 30); pero también es verdad que el retrato griego aparece ya formado en la segunda mitad del siglo IV y que de él dependieron las mejores creaciones etruscas. No puede, pues, prescindirse del estimulante griego sin que podamos aún calibrar con exactitud su valor. Desgraciadamente, entre los miles de retratos romanos o de época romana hallados en el área dominada por Roma, escasamente unos

cuarenta de ellos aparecen firmados. Ahora bien, es más que significativo el hecho sorprendente de que todos estén firmados por artistas de ascendencia griega y, en su casi totalidad, en lengua y alfabeto griegos. Es más: aunque es claro, en la mayoría de los casos, distinguir el producto romano del griego (§ 31), es también cierto que en la propia Atenas existe la serie de los kosmetai, que en nada difiere del modo de hacer romano. J. M. C. Toynbee concluye así su revisión del problema en lo que a Escultura en general atañe: «Con la posible excepción de Coponius, todos fueron griegos; algunos, procedentes del sur de Italia, que trabajaron en Roma; los más, oriundos del Mediterráneo oriental; predominando claramente entre estos últimos los atenienses» (*Some notes on Artists in the Roman World*, Bruselas, 1951, 23). Sin embargo, si bien ello permite deducir que el retrato romano es obra de griegos en Roma, o trabajando al gusto romano, no es prudente olvidar que ya era género cultivado en Etruria y en Roma, independientemente de la moda griega, y que muchos de los retratos provinciales—a veces tan «romanos» como los de Mérida (ff. 441-446)—fueron obra de talleres indígenas, en los que difícilmente cabe pensar en una mano griega, aun a pesar de conocerse varios nombres de artistas griegos trabajando en provincias—así en Mérida en el siglo I—.

Probablemente la mayoría de los grandes escultores retratistas de época romana fueron griegos; pero éstos supieron doblegarse al gusto romano del que dependían, al menos en el Occidente. El artista griego tomó de sus clientes la afición por las efigies objetivas y fidedignas. Este fenómeno de adaptación, de aclimatación artística y espiritual, puede comprenderse mejor si recordamos el caso de El Greco con respecto al alma y los ideales de la España del Siglo de Oro. A su vez, el retratista romano aprendió de los griegos a limar las aristas y asperezas, a veces brutales, de sus creaciones consuetudinarias, salvando así el peligroso trance en que se vio sumido el retrato republicano de origen funerario tradicional de degenerar en meras caricaturas. El griego enseñó al romano a dignificar su arte retratista, plebeyo y bajo, dando lugar a la estupenda floración del retrato imperial, cuya fuerza expresiva se conservó viva y eficiente hasta bien avanzado el siglo IV.

Pero al margen de los problemas relativos al origen del retrato romano y al de la nacionalidad predominante en los posibles autores y ejecutores de ellos, hay una verdad que se sobrepone a todas estas cuestiones y que habla bien evidentemente de la originalidad latina en esta importante rama del arte. Es la idea del retrato-cabeza. Esta idea es anticlásica y antigriega. El griego no concebía el retrato humano sino como un todo orgánico, como una unidad, como una escultura de bulto redondo y de tamaño ligeramente superior al normal, sin abreviaciones ni mutilaciones (cf. § 31). El retrato romano, obedeciendo a costumbres y ritos atávicos (vide § 30), concentró y fijó todo el ser humano en las facciones del rostro. El resto, incluso las partes menos expresivas de la misma cabeza, no era para él materia de interés. De ahí la novedad del concepto y la aportación del retrato-mascarilla, del retrato-cabeza y del retrato-busto, al acervo artístico europeo, occidental.

Para compendiar, y considerando todas las manifestaciones artísticas romanas en su más amplio sentido, en su máxima unidad posible, cabría denominarlo,

mejor que «arte romano», «arte greco-romano». Esta última expresión nos parece ahora—tras del ya perdido predicamento que gozó en un tiempo—menos concreta y definitiva que aquélla; pero hemos de reconocer que es más apropiada, más justa, más comprensiva, ya que evita, por una parte, la colisión tajante y exclusivista entre términos como «arte griego» y «arte romano» y define al arte griego, por otra, como fecundo antecedente al que sigue, como consecuente, la reelaboración romana, producto a la vez del cambio de tiempo, lugar, ambiente social y étnico en que aquél se desarrolló al trasladarse el centro de gravedad de Oriente a Occidente. En este sentido podría decirse—y se ha dicho—que el arte romano es el último capítulo del arte griego, su postrera consecuencia. El arte clásico griego sufrió una evolución muy similar cuando, tras Alejandro, el eje cultural se trasladó de Atenas a las metrópolis nuevas creadas en Egipto y Asia Menor, sin que por ello se haya pensado separar ambas épocas como esencialmente diversas. Si al arte helenístico se le da el puesto que tiene dentro del arte griego, pese a las evidentes diferencias que le distingue del griego clásico y pese a las profundas novedades que aporta a aquél, no hay razón para separar de un modo cisorio, cortante, el arte greco-helenístico del romano. Roma, considerada como metrópoli mediterránea, como centro político del Mundo antiguo, no fue sino una gran ciudad helenística, la mayor de Occidente; un centro de gravedad al cual fueron atraídos, como el imán atrae a las partículas metálicas sueltas, aquellos elementos del mundo mediterráneo oriental que veían en ella un emporio donde medrar y mejorar su condición, donde llenar sus ilusiones. Roma—el mejor cliente de Grecia—se convirtió por ello en un crisol en el que se fundieron las aportaciones orientales, griegas, con las vernáculos romanos y occidentales. Un crisol en el que el fuego fundente fue, a más del arte griego, las nuevas necesidades impuestas por el cambio de los tiempos y las mudanzas del ambiente histórico, social, étnico, económico y geográfico presidido por Roma.

Estas excepciones y aquella dualidad (arte «popular» y arte «oficial») explican las alternancias de gusto y estilo en el desarrollo del arte que llamamos «romano». Este—nos referimos concretamente al arte plástico—no sigue una línea normal, una evolución regular, como el arte griego o el egipcio. Está sujeto, por el contrario, a modas y cambios imprevistos, según predominen las tendencias vernáculos o las eruditas, las romanas indígenas o las griegas importadas. El arte romano oscila vacilante entre un «neoclasicismo» procedente de Grecia y un realismo crudo, «popular» y a veces francamente «anticlásico». Momentos de preponderancia griega fueron la época de Augusto, la de Hadrianus, la de Gallienus y la de Theodosius. Períodos de un «romanismo» emergente fueron, en cambio, el de los Flavios y Trajanus, el siglo III y la baja latinidad (Spätantike). El arte «romano» se ve, pues, interrumpido en su marcha por una serie de «Renacimientos» que afloran de tiempo en tiempo, coincidiendo con una tendencia romántica y erudita, culta, de vuelta al pasado griego.

Llamemos a este arte «romano» o «greco-romano», es evidente que presenta características específicas que lo distinguen de las etapas precursoras, cualquiera que sea el papel jugado por éstas dentro de la nueva etapa. En tal sentido puede hacerse la pregunta: ¿Desde qué momento ha de hablarse ya de tal arte? En otras

palabras: ¿Cuándo aparece el arte que se llama romano? Nos faltan muchos documentos intermedios; pero, no obstante, se ofrece por sí misma esta evidencia: que el arte figurativo y ornamental romano no comienza a aparecer sino con los copistas del siglo I antes de J. C. y, más precisamente, con el ambiente artístico creado por ellos y el filohelenismo romano en vida de Augusto. Subrayemos la certera frase de Lippold (*K. u. Umb.* 189), quien, hablando de los pasitéticos, dice de ellos que «fueron los que crearon el arte romano». En términos generales, esto es cierto para el arte plástico. En cuanto al arquitectónico, líneas atrás advertimos que había dado ya muestras inequívocas de su romanidad en el Tabularium, es decir, una generación antes y poco más o menos al tiempo en que el arte pictórico parietal de estilo ilusionista (el «segundo estilo») —que no se había dado entre los griegos y que tan bien se adaptaba al concepto espacial romano y a sus tendencias representativas— hace su aparición en la Italia central. Es la época —y ello no es coincidencia baladí— en que, superada la crisis de los Gracchos (crisis de crecimiento), Roma acaba por tomar posesión de su espacio vital, ese espacio que ha de ser casa y mortaja del Imperio. Desde los tiempos de Sylla, pues, puede hablarse ya de una autonomía del arte romano con respecto del griego helenístico. Entiéndase, sin embargo, que tal autonomía no significa de ningún modo ni emancipación ni mucho menos independencia, ya que ésta, rigurosamente hablando, no la alcanzó virtualmente nunca. En tiempos de Augusto puede decirse que el arte romano se halla formado, pese al carácter clasicista y normativo de esta Era. Un fenómeno similar se advierte también en la literatura, que en el curso del siglo -I deja las andaderas griegas para comenzar a caminar por sí sola con aire y garbo específicamente romanos.

Terminemos con esta otra pregunta: ¿Hasta cuándo puede hablarse de arte romano? Unos han dicho que hasta la época Flavia; otros, que hasta Trajano o Hadriano; algunos pugnan por Aureliano o Diocleciano¹. Los más, por Constantino. En realidad, todas las etapas que van de Augusto a la Paz de la Iglesia son otros tantos escalones que «descienden», en el concepto de la «forma», hacia el arte fundamentalmente cristiano de la tarda latinidad (*Spätantike*). Son diversos y consecutivos estadios de una evolución cada vez más distanciada de lo «griego». Son distintas y sucesivas etapas en el proceso de fundición, de amalgama, de los elementos cultos y populares, que constituyen los ingredientes capitales del arte greco-romano. Porque en las opiniones y teorías enunciadas se tienen demasiado en cuenta la historia externa romana y la evolución del sentido de la forma clásica, menospreciándose el factor espiritual, eje de la evolución interna y externa del mundo romano, sobre todo a partir del siglo III. Se da de lado un acontecimiento decisivo, cual es el triunfo del Cristianismo. Este hecho, no obstante tiene toda la categoría de un hito histórico que marca el fin y principio de concepciones absolutamente diversas y hasta decididamente divergentes. De la consideración de este acontecimiento capital, a la vez de índole material y espiritual, surge la idea —que no por vieja es menos actual— de que, en verdad, el último

¹ Los que ponen su fin en Diocletianus no reparan en que en tiempos de sus sucesores se producen aún obras señeras dentro de la más pura tradición arquitectónica genuinamente romana.

estadio vivido por la herencia clásica ha de ponerse en la época constantiniana, en que se consigue, se colma, en lo artístico, la tendencia espacial del arte romano, tan claramente contrapuesta a la formal, «corporal», somática, del arte griego, y en lo espiritual se va a abandonar definitivamente la vaciedad del mundo religioso greco-romano por la plenitud, llena de posibilidades sociales y culturales, de que era portador el nuevo concepto de vida basado en las ideas del Cristianismo. Desde este último punto de vista aún cabría retrasar este giro histórico hasta los tiempos de Theodosio—preponderancia de la Iglesia sobre el Imperio—o la inmediata caída de Occidente, con lo cual nos colocamos en la data tradicional con que se acostumbra a poner fin a la Edad Antigua. También cabría colocarla en el Renacimiento Carolingio, según justificadas opiniones que pugnan por perseguir hasta donde sea posible la pervivencia de ideas políticas, económicas y culturales romanas. Para el que viene del estudio histórico y artístico de la Antigüedad Clásica, éste sería uno de los hitos terminales más lógicos. Pero para aquel que pretende estudiar la Edad Media desde sus raíces, el comienzo real podría partir muy bien de la época diocleciano-constantiniana. Nosotros hemos elegido aquí el término medio. Terminaremos, pues, con las invasiones germánicas.

Un último extremo conviene aclarar. Y es que el término «romano» lo entenderemos aquí, en nuestro libro, no como concerniente solo a Roma capital ni tampoco al mundo occidental latinizado o romanizado, sino como alusivo a toda el área geográfica dominada por Roma, es decir, a su Imperio. No es, pues, un término ni étnico ni cultural, sino espacial, geográfico-histórico, político.

OBRAS GENERALES.—S. Ferri, *Plinio il Vecchio. Storia delle Arti Antiche*, Roma, 1946.—L. Friedländer y G. Wissowa, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von Augustus bis zum Ausgang der Antonine* ⁹, Leipzig, 1919-23 (hay traducción castellana, pero sin las notas, de W. Roces, *La Sociedad Romana*, Méjico y Buenos Aires, 1947).—Fr. Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Viena, 1895 (hay traducción inglesa de E. Strong, *Roman Art*, Londres, 1900, e italiana de C. Anti, *Arte Romana*, Padua, 1947).—A. Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Viena, 1901.—G. M. A. Hanfmann, *Hellenistic Art. Dumbarton Oaks Papers*, 1963, 79 ss.—E. Strong, *Art in Ancient Rome I-II*, Londres, 1929.—G. Rodenwaldt, *Die Kunst der Antike* ⁴, Berlín, 1944 (hay edición española: *Arte Clásico*, Madrid-Barcelona, 1931).—P. Ducati, *L'Arte in Roma dalle origini al sec. VIII*, Bolonia, 1938.—W. Zschietzschmann, *Die hellenistische und römische Kunst*, Potsdam, 1939.—M. Pallotino, *Arte figurativa e ornamentale*, Roma, 1940.—*Das Neues Bild der Antike*, II. Rom. Leipzig 1942.—D. Levi, *L'Arte romana. Schizzo della sua evoluzione e sua posizione nella Storia dell'Arte Antica*, Roma, 1950.—O. Brendel, *Prolegomena to a Book on Roman Art*, *MAAR* 21, 1953, 7 ss.—E. Löwy, *Inschriften griechischer Bildhauer*, Leipzig, 1885, 238 ss.—H. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler* ², Stuttgart, 1889 (vol. II, 227 a 265).—J. M. C. Toynbee, *Some Notes on Artists in the Roman World*, Bruselas, 1961.—A. Frova, *L'Arte di Roma e del mondo romano*, Turín, 1961.—G. M. Hanfmann, *Roman Art*, Londres, 1964.—R. Bianchi Bandinelli, *Storicità dell'Arte classica*, Florencia, 1950.—G. Becatti, *Arte e gustos negli scrittori latini*, Florencia, 1951.—G. Picard, *Art Romain*, París, 1968.—Th. Kraus, *Das römische Weltreich*, Berlín, 1967.—R. Bianchi Bandinelli, *Rome. Le centre du pouvoir*, París, 1969 (hay edición española de Aguilar, Madrid, 1970).—C. C. Vermeule, *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor*, Cambridge, Mass., 1968.

Para las culturas periféricas en general: *VIII Congrès Intern. d'Archeologie classique. Paris*, 1963. París, 1965. Más concretamente: M. Wheeler, *Rome beyond the imperial frontiers*, Londres, 1955.—A. Alföldi, *Etruria e Roma intorno al 50 A. C. Atti Congr. Arch. Ital. Settentr.* 1961, Turín, 1963, 3 ss.—*Arte e civiltà romana nell'Italia Settentr.* VI *Bienale d'Arte antica della Città di Bologna*, Bolonia, 1964.—G. M. A. Richter, *Ancient Italy*, Michigan, 1955.—A. Giuliano, *La cultura artistica delle Province della Grecia in età romana*, Roma, 1965.—R. Pört-

ner, *Civiltà romana in Europa del Reno al Danubio*, Milán, 1961.—*Germania Romana* ², Bamberg, 1924.—*Römer am Rhein, Ausstellung Köln*, Colonia, 1967.—*Römer in Rumänien, Ausstellung Köln*, Colonia, 1969.—D. Tudor, *Oltrenia Romana*, Bucarest, 1968.—Idem, *Orase, tirguri si sate in Dacia Romana*, Bucarest, 1968.—H. J. Eggers y F. Coarelli, L'esportazione di oggetti artistici e il commercio romano oltre le frontiere dell'Imperio, art. «Romana, arte» en la EAA. Abundante bibliografía.—Cornelius C. Vermeule, *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor*, Harvard, 1968.—K. Belkhodja, A. Mohjoubi y H. Slim, *Hist. de la Tunisie L'Antiquité*, Túnez, 1969.—A. Mahjoubi, *Les cites romaines de Tunisie*, Túnez, 1969.—J. Carcopino, *Le Maroc Antique*, París, 1943.—D. Schlumberger, *L'Orient hellénisé*, París 1970.

ARQUITECTURA.—A. Choisy, *L'Art de bâtir chez les Romains*, París, 1876.—J. Durm, *Die Baukunst der Etrusker und Römer* ², Stuttgart, 1905.—T. Rivoira, *Architettura romana, costruzione e statica nell'età imperiale*, Milán, 1921.—D. Robertson, *A Handbook of Greek and Roman Architecture* ², Cambridge, 1945.—E. Van Deman, Methods of determining the date of Roman concrete monuments, *AJA.* 16, 1912, 230 ss., 387 ss.—R. Billig, Chronologische Probleme der römische Konkretverkleidung, *O.A.* 3, 1944, 124 ss.—G. Giovannoni, *La tecnica della costruzione presso i Romani*, Roma (s. a. posterior al 1923).—C. Merckel, *Die Ingenieurtechnik im Altertum*, Berlín, 1899.—G. Cozzo, *Ingegneria romana*, Roma, 1928.—G. Rodenwaldt, *Römische Staatsarchitektur, Das Neue Bild der Antike*, Leipzig, 1942, II, 356 ss.—F. Toebelmann, *Römische Gebälke*, Heidelberg, 1923.—G. Lugli, *Tecnica edilizia romana*, Roma, 1957.—J. Fink, *Die Kupel über dem Viereck. Ursprung und Gestalt*, Munich, 1958.—L. Laurenzi, L'origine della copertura voltata e la storia della cupola, *Arte antica e moderna* 3, 1958, 203 ss.—E. B. Van Deman, *The Building of the Roman Aqueducts*, Washington, 1934.—Th. Ashby, *The Aqueducts of ancient Rome*, Oxford, 1935.—R. Forbes, *Notes on the history of ancient roads and their construction*, Amsterdam, 1934.—H. Bloch, *I Bolli laterizi e la Storia edilizia romana. Contributi all'Archeologia e alla Storia romana*, Roma, 1947.—E. Isabelle, *Les édifices circulaires et les dômes*, París, 1855.—W. Altmann, *Die italischen Rundbauten*, Berlín, 1906.—H. Kähler, Triumphbogen, *RE.* sub voce.—G. Mansuelli, El arco honorífico en el desarrollo de la arquitectura romana, *AEspA.* 27, 1954, 93 ss.—E. R. Fiechter, *Die baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters*, Munich, 1914.—M. Bieber, *The history of the Greek and Roman Theater*, Princeton, 1939.—A. Neppi Modona, *Gli edifici teatrali greci e romani. Teatri, Odei, Anfiteatri, Circi*, Florencia, 1961.—G. Forni, artículos: Anfiteatro, Circo y Teatro, en la *Enciclopedia dell'Arte Antica*, s. v.—D. Krencker, E. Krüger, *Die Trierer Kaiserthermen*, Augsburg, 1929.—Fr. di Capua, Appunti su l'origine e sviluppo delle terme romane. *Rendiconti R. Acc. di Napoli* 20, 1939-40, 81 ss.—C. C. Van Essen, Quelques coupoles romaines, *Mélanges Picard* II (París, 1949), 1047 ss.—L. Crema, *L'Architettura Romana (Enciclopedia Classica)*, Turín, 1959.—N. Neuerburg, *L'Architettura delle fontane e dei ninfei*, Nápoles, 1965.—E. Sjöquist, Kaisareion. A study in architectural iconography, *OR.* 1, 1954, 86 ss.—W. L. MacDonald, *The Architecture of the Roman Empire*, New Haven y Londres, 1965.—H. Kähler, *Der römische Tempel*, Berlín, 1970.—A. Boëthius y J. B. Perkins, *Etruscan and Roman Architecture*, Harmondsworth 1970.

ROMA.—O. Richter, *Topographie der Stadt Rom im Altertum* ², Munich, 1901.—H. Jordan y Chr. Hülsen, *Topographie der Stadt Rom im Altertum I-III*, Berlín, 1878-1907.—R. Lanziani, *Forma Urbis Romae*, Milán, 1893-1901.—H. Kiepert y Chr. Hülsen, *Formae Urbis Romae Antiquae* ², Berlín, 1912.—E. Nash, *Bilderlexikon zur Topographie des antiken Rom*, Tübingen I-II, 1961-2 (hay una nueva edición revisada, inglesa, Londres, 1968).—G. Lugli y I. Gismondi, *Forma Urbis Romae*, Roma, 1950.—S. B. Platner y Th. Ashby, *A topographical Dictionary of ancient Rome*, Londres, 1929.—R. Lanziani, *The ruins and excavations of ancient Rome*, Londres, 1897.—Idem, *Storia degli scavi di Roma I-IV*, Roma, 1902-1913 (solo del año 1000 al 1600).—A. Wotschitzky, Hochhauser in Antike Rom. *Natalicium C. Jax*, Innsbruck, 1955, 151 ss.—G. Lugli, *Roma Antica. Il centro monumentale*, Roma, 1946.—H. Lyngby, *Beiträge zur Topographie des Forum-Boarium-Gebiet in Roma*, Lund, 1954.—L. Curtius, *Das Antike Rom*, Viena, 1944.—Chr. Hülsen, *Das Forum Romanum* ², Roma, 1905.—F. Castagnoli, Il Campo Marzio nell'Antiquità Atti *AcL. Mem.* 8, I, 4, Roma, 1947.—L. Homo, *Rome Impériale et l'Urbanisme dans l'Antiquité*, París, 1951.—A. García y Bellido, *La urbanística de las grandes ciudades del Mundo Antiguo*, Madrid, 1966.—*Fontes ad Topographiam Veteris Urbis Romae*, edit. T. Lugli, Roma. En curso de publicación desde 1952.

ESCULTURA.—E. Strong, *La scultura romana da Augusto a Costantino*, Florencia, I-II, 1929. W. Kluge, K. Lehmann-Hartleben, *Grossbronzen der römische Kaiserzeit*, Berlin-Leipzig, I-III, 1927.—E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, París, desde 1907.—A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949.—F. Braemer, *Les stèles funéraires a personnages de Bordeaux*, París, 1959.—J. J. Bernoulli, *Römische Ikonographie*, I-II, 1-3, Stuttgart, 1882-1894.—A. Hekler, *Die Bildniskunst der Griechen und Römer*, Stuttgart, 1912.—Idem, *Studien zur römischen Porträtskunst*, *OeJh.* 21-22, 1922-24, 172 ss.—R. West, *Römische Porträt-Plastik*, Munich, 1933.—Fr. Poulsen, *Greek and Roman portraits in English Country Houses*, Oxford, 1923.—R. Delbrück, *Antike Porträts*, Bonn, 1912.—C. Blümel, *Römische Bildnisse*. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, 1933.—R. P. Hinks, *Greek and Roman Portrait-Sculpture*, British Museum, Londres, 1935. C. C. Vermeule, *Hellenistic and Roman cuirassed Statues*, *Berytus* 13, 1959, 1 ss.—E. Rosenbaum, *Cyrenaican Portrait Sculpture*, Londres, 1960.—E. Harrison, *The Athenian Agora I. Portrait Sculpture*. Princeton, 1953.—A. Giuliano, *La ritrattistica dell'Asia Minore dall'89 A. C. al 211 D. C.* *RINASA* 8, 1959, 146 ss.—M. Stuart, *How were imperial portraits distributed throughout the Roman Empire?* *AJA* 43, 1939, 601 ss.—A. de Franciscis, *Il ritratto romano a Pompei*, Nápoles, 1951.—R. Calza, *Scavi di Ostia V. I ritratti* (1.^a parte, hasta 160 de la Era), Roma, 1965.—G. Kaschnitz von Weinberg, *Römische Bildnisse*, Berlin, 1965.—O. Vessberg, *Roman Portrait art in Cyprus*, *OR* 1, 1954, 160 ss.—J. Ynan y E. Rosenbaum, *Roman and early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor*, Londres, 1966.—E. Courbaud, *Le bas-relief romain à représentations historiques*, París, 1899.—E. Michon, *Les bas-relief historiques romaines du Musée du Louvre*, *M Piot*, 17, 1909, 145.—J. Sieveking, *Das römische Relief*, *Festschr. Arndt*, Munich, 1925, 14 ss.—G. Hamberg, *Studies in Roman Imperial Art, with special Reference to the State Reliefs in the second Century*, Kopenhagen, 1945.—P. Gusman, *L'Art décoratif à Rome de la fin de la République au IV^e Siècle*, I-III, París, 1908-10.—S. Reinach, *Répertoire de reliefs grecs et romains*, I-III, París, 1909-1912.—Idem, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, I-VI, París, 1920-30.—E. Will, *Le relief cultuel gréco-romain*, París, 1955.—G. Charles-Picard, *Les trophées romains*, París, 1957.—G. M. A. Richter, *Ancient Italy*, Oxford, 1955.—H. G. Niemeyer, *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser*, *MAM. VII*, Berlin, 1968.—P. Reuterswärd, *Studien zur Polychromie der Plastik*, Stokholm, 1960.

PINTURA.—W. Helbig, *Die Wandgemälde der von Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig, 1868.—A. Mau, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin, 1882.—A. Maiuri, *La peinture romaine*, Ginebra, 1953.—V. Spinazzola (S. Aurigemma), *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abondanza (Anni 1910-23)*, I-III, Roma, 1953.—E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Munich, 1923.—H. G. Beyen, *Ueber Stilleben aus Pompeji und Herculaneum*, La Haya, 1928.—Idem, *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil*, La Haya, 1960.—L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, Leipzig, 1929.—P. Marconi, *La Pittura dei Romani*, Roma, 1929.—G. E. Rizzo, *La Pittura ellenistico-romana*, Milán, 1929.—F. Wirth, *Römische Wandmalerei*, Berlin, 1934.—K. Schefold, *Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte*, Basilea, 1952.—Idem, *Die Wände Pompejis, Topographisches Verzeichnis der Bildmotive*, Berlin, 1957.—M. Borda, *La pittura romana*, Roma, 1958. A. Rumpf, *Malerei und Zeichnung* (Hb. W. Otto), Munich, 1953.—S. Reinach, *Répertoire de peintures grecques et romaines*, París, 1922.—M. A. Swindler, *Ancient Painting*, New Haven, 1929.—M. Napoli, *Pittura antica in Italia*, Bergamo, 1960.—R. Bianchi Bandinelli, *Continuità ellenistica nella pittura di età medio e tardo-romana*, *Rivista del Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, 2, 1953, 77 ss.—*Archeologia e cultura*, Milán, 1961, 360 ss.—A. Balil, *Pittura helenistico-romana*, Madrid, 1962.—W. Dorigo, *Pittura tardo romana*, Milán, 1966.

MOAICO.—R. P. Hinks, *Catalogue of Greek, Etruscan and Roman mosaics in the British Museum*, Londres, 1933.—E. Pernice, *Pavimente und figürliche Mosaiken (Hellenistische Kunst in Pompeji)* vol. 6, Berlin, 1938.—M. E. Blake, *Pavements of Roman buildings*, *MAAR* 8, 1930, 7 ss.; 13, 1936, 67 ss.; 17, 1940, 81 ss.—D. Levi, *Antioch mosaic pavements*, Princeton, 1947.—G. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Florencia, 1951.—*Recueil général des mosaïques de la Gaule*, I, 1-3.—H. Stern, *Province Belgique (Gallia, Suppl. 10-12)*, París, 1957.—1963.—G. V. Gentili, *La villa erculia di Piazza Armerina. I mosaici figurati*, Milán 1959.—H. P. L'Orange, P. J. Nordhagen, *Mosaik von der Antike bis zum Mittelalter*, Munich, 1960.—S. Aurigemma, *I mosaici. L'Africa Italiana. Tripolitania*, I, Roma, 1960.—K. Parlasca, *Die römischen Mosaiken in Deutschland*, Berlin, 1959.—G. Becatti, *Scavi di Ostia*, tomo IV.

Mosaici e pavimenti marmorei, Roma, 1961.—M. Chehab, *Mosaïques du Liban*, Beirut, 1960.—A. de Franciscis, *Antichi Mosaici al Museo de Napoli*, Cava di Tirreni, 1962.—Varios, *La mosaïque gréco-romaine*, París, 1965 (Colloque intern. du Centre de la Recherche scient. París, 1963).—D. Levi, artículo *mosaico* en la *EAA*, 5, 1963, 209 ss.—J. W. Salomonson, *Rom in Karthago. Mosaiken aus Tunisien*, Colonia, 1964.—V. von Gonzenbach, *Die römischen mosaiken der Schweiz*, Basilea, 1961.—G. C. Menis, *I mosaici di Aquileia*, Udine, 1966.—S. Germain, *Les mosaïques de Tingad*, París, 1969.

REPERTORIOS, LEXICA, REVISTAS.—Pauly-Wissowa-Kroll, etc., *Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, desde 1894.—P. Arndt, W. Amelung, G. Lippold, *Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen*, Munich, desde 1893.—H. Brunn, F. Bruckmann, G. Lippold, *Denkmäler griechischer und römischer Skulptur*, Munich, desde 1888. H. Brunn, P. Arndt, *Griechische und römische Porträt*, Munich, desde 1891.—Hermann-Bruckmann, *Denkmäler der Malerei des Altertums*, Munich, desde 1904.—W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechische und römischen Mythologie*, Leipzig, desde 1884.—C. Daremberg, E. Saglio y E. Pottier, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, París, 1877-1919. *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Roma, desde 1958. *Monumenta artis romanae*, Berlín, desde 1959.—*Antiker Plastik*, Berlín, desde 1962.—Las revistas van enumeradas en el índice de siglas.

CATÁLOGOS.—K. F. W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*⁴, I-II, Tübingen, 1963; III, 1969.—W. Amelung y G. Lippold, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums*, Berlín-Leipzig I (1903), II (1908), III, 1 (1936), III, 2 (1956).—G. Kaschnitz-Weinberg, *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano*, Città del Vaticano, 1937.—H. S. Jones, *A Catalogue of the Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford, 1912.—Idem, *A Catalogue of the Sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Oxford, 1926.—D. Mustilli, *Il Museo Mussolini*, Roma, 1939.—R. Paribeni, *Le Terme de Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*², Roma, 1932.—S. Aurigemma, *Le Terme de Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, Roma, 1950.—A. Ruesch, *Guida del Museo Nazionale di Napoli*, 1911.—H. A. Smith, *A Catalogue of Sculptures in the Department of Greek and Roman Antiquities of the British Museum*, I-III, Londres, 1892-1904.—R. P. Hinks, *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman paintings and mosaics in the British Museum*, Londres, 1933.—C. Blümel, *Staatliche Museen zu Berlin. Katalog der Sammlung antiker Skulptur*, Berlín, desde 1928.—F. Poulsen, *Catalogue of ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptothek*, Copenhagen, 1951.—*Ny Carlsberg Glyptothek, Billedtavler til Kataloget over antike Kunstvaerker*, Copenhagen, I (1907), Supl. (1915), II (1951).—E. Michon y A. Héron de Villefosse, *Catalogue sommaire des marbres antiques. Musée National du Louvre*, París, 1922.—A. Blanco, *Museo del Prado. Catálogo de la Escultura*, Madrid, 1957.—O. Waldhauer, *Die antiken Skulpturen der Ermitage*, Berlín-Leipzig, I (1928), II (1931), III (1936).—M. Schede, *Meisterwerke der türkischen Museen zu Konstantinopel*, Berlín-Leipzig, 1928.—G. Mendel, *Catalogue des sculptures aux Musées Impériaux Ottomans*, Constantinople, I (1912), II (1914).—P. Devambez, *Grands Bronzes du Musée de Stamboul*, París, 1937.—De los Museos de Argelia y Túnez van publicados los catálogos de Argel, Cherchel, Timgad, Susa, Tevessa, Lambessa, Orán, Constantina, Philippeville, Alaoui (Bardo, Túnez), Lavignerie (Túnez).—L. D. Caskey, *Museum of Fine Arts. Boston. Catalogue of the Greek and Roman Sculpture*, Cambridge Mass., 1925.—G. M. A. Richter, *Roman Portraits*, Metropolitan Museum, Nueva York, 1948.—B. M. Felletti Maj, *I ritratti del Museo Nazionale Romano*, Roma, 1953.—G. A. Mansuelli, *Gall. Uffizi. Le Sculpture II. I ritratti*, Roma, 1961.—V. Poulsen, *Glypt. Ny Carlsberg. Les portraits Romains. I. République et Dynastie Julienne*, Copenhagen, 1962.—A. Giuliano, *Catalogo dei ritratti romani del Museo Profano Lateranense*, Città del Vaticano, 1957.—M. v. Gütschow, *Das Museum der Praetextat-Katakomben, Memorie Pontif. Accad. di Archeol.* IV 2, 1938.—E. Paribeni, *Catalogo delle sculture di Cirene*, Roma, 1959.—G. Traversari, *Statue iconiche femminili cirenaiche*, Roma, 1960. Varios, *Sculture greche e romane di Cirene*, Padua, 1959.—Chr. Boube—Piccot, *Les bronzes antiques du Maroc, I. La Statuaire*, Rabat, 1969.