

El carácter popular de la caricatura pompeyana

PEDRO PAULO A. FUNARI
Universidad de Campinas. Brasil

SUMMARY.—Studying what is popular and satirical, the paper looks for a definition of ordinary people's ethos at Pompeii. The analysis of popular culture in Ancient Society is carried out through the characterization of Satyre and Caricature as popular expressions. The stylistic symbolism shown in wall drawing is studied in opposition to learned expressions (*carmina figurata*). The socio-semiotic system relating to caricature is studied thanks to Pompeian evidence. The paper ends with a definition of ordinary people's ethos.

1. DE LO POPULAR A LO SATÍRICO: EN BUSCA DEL CARÁCTER POPULAR

Desde sus comienzos en el siglo XIX, los estudios de la cultura popular se han caracterizado por discusiones epistemológicas sobre la especificidad del tema. La «cultura del pueblo» o folklore como se le llamó desde la década de 1840, fue a veces identificada con la tradición oral (Sebillot, 1973: 6) y producida predominantemente por campesinos analfabetos ignorantes de las reglas de los estándares oficiales de la élite (es popular todo lo que no es oficial, definiría Marcel Mauss) tal vez el mejor ejemplo de este punto de vista sea el énfasis general puesto en composiciones del tipo «canciones para aprender los números»

Una por una, es una
Dos por una, es dos
Tres por una, es tres
(y así sucesivamente)

sólo se desarrollaría en este siglo una crítica general de esta visión y los escritos de Benedetto Croce, en particular su «Poesía popular y poesía artística», fechado a finales de los años veinte, irían a cuestionar algunas de las características aceptadas por los primeros estudios del folklore (Cro-

ce s.f.: 342), en especial su énfasis en la oposición entre *Volkslied* y *Kunstlied*. Mikhail Bakhtin (1970: 19, 21, 25 et *passim*.) propone que la cultura popular está caracterizada por juegos, bromas, chistes, ritos cómicos (*narodnii smekh*) así como por insultos de carácter mágico y apotropaico (cf. Burke, 1989a: 103). Con todo, sólo después comenzaría la «historia de los de abajo» (Hill, 1989: 12) a producir monografías sobre las culturas populares en los periodos medieval (Rosemberg, 1980), moderno (Burke, 1989; Hoggart, 1986) y contemporáneo (Golby & Purdue, 1984), como también sobre las posibles implicaciones a nivel teórico y metodológico (Cf. Wollens, 1991: 72). Una «historia cultural de los pobres» (Howkins, 1990: 120) significa el reconocimiento del efecto potencialmente subversivo y revolucionario de la cultura popular (Browne, 1989: 14) además del carácter plural de las culturas populares y eruditas (Burke, 1989b: 20-1) así como su interdependencia. Con todo, estoy de acuerdo con Carlo Guinzburg (1986: 108) que «la bipartición entre cultura popular y cultura erudita es más útil que un modelo horístico» que no tendría enteramente en cuenta la especificidad de las expresiones populares y que las considerarían como simplemente derivadas de la «cultura dominante» (Trigger, 1989: 786).

Me parece, con todo, que todavía hay una cierta incertidumbre sobre la caracterización de la cultura popular. La definición negativa como culturas no elitistas (Burke, 1989b: 15) es suficientemente buena en términos sociológicos ¿pero sería posible definirla ontológicamente? Las observaciones metafísicas incisivas de Croce (sf.: 345) merecen la pena de ser citadas a este respecto: «la poesía (o la cultura) popular expresa movimientos del alma que no tienen tras de sí, como precedentes inmediatos, grandes elaboraciones del pensamiento o de la pasión: demuestra sentimientos sencillos en formas correspondientes sencillas. La alta poesía (o cultura) mueve grandes masas de recuerdos, experiencias, pensamientos; la poesía (o cultura) popular no se extiende por tan amplios caminos y vueltas para llegar a la señal, pero llega allí por vía libre y directa». La oposición que propone Croce entre la experiencia, pensamiento y sentimiento de la élite, con sus diferentes grados expresivos y las maneras directas y breves del pueblo tal vez no sea totalmente plausible; con todo, su interpretación llama la atención para posibles diferencias ontológicas entre ellas. Como las culturas de clases sociales son determinadas históricamente, toda definición ontológica depende de una comprensión de contextos históricos y sociales específicos a través de un análisis microscópico (Nicolet, 1988: 40). Los dibujos en las paredes de Pompeya son particularmente apropiados para un estudio de este tipo como pretendo demostrar en esta exposición. Antes de esto, con todo, debemos considerar cómo la cultura popular ha sido vista en el contexto de la sociedad romana de época clásica.

2. LA CULTURA POPULAR Y LA SOCIEDAD ANTIGUA

Cuando Mikhail Rostovtzeff (1911: 141) escribió su gran y erudito estudio sobre los paisajes arquitectónicos romanos y helenísticos, le pareció muy natural (cf. Brunt, 1983: 95) citar la conocida descripción de las pinturas de las casas ricas hechas por Vitrubio (7.5) sin percibir su carácter de clase (cf. Hahn, 1991: 364 *et passim*, Bulford, 1972: 25). Las casas populares (Hobson, 1985; Scobie, 1986) no tenían lugar en este discurso. R. Bianchi Bandinelli, (1970: 64), aunque no trataba explícitamente con expresiones «populares», propuso un análisis de clase distinguiendo las tendencias «senatorial» y «plebeya» (Bandinelli, 1981: 45; antes había preferido llamar a esta última «corriente popular», 1981: 231-2). Este «realismo popular crudo» (Brendel, 1979: 9) se refería, con todo, a expresiones de clase media provincial de período posterior (Rodenwaldt, 1939: 547), no a las expresiones del pueblo común. Por otro lado, ya en los años treinta, E. Lissberger (1934), en su conferencia inaugural en Tubinge, resaltaba que la evidencias epigráficas sugerían un alto grado de alfabetización y creatividad entre la gente común (cf. Guillemin, 1935: 404).

A despecho del pesimismo de algunos estudiosos sobre nuestra accesibilidad a las evidencias del pueblo común (cf. MacMullen, 1990: 186) o su caracterización como fea y vulgar (Cèbe, 1966: 372, se refiere a dibujos en paredes), hay una creciente conciencia que interpretaciones normalmente aceptadas como el llamado «desprecio de los antiguos por cualquier actividad manual» no son aplicables a las *Weltanschauungen* (concepción del mundo) del pueblo (cf. MacMullen, 1974: 120, 202, con discusión de la bibliografía anterior; por último, Wood, 1989: 137 *et passim*). Un alto grado de alfabetización entre los romanos, gracias a estudios específicos de las evidencias epigráficas (Gichon, 1983: 585; Funari, 1989), reforzaría la impresión que, aunque había diferentes clases populares (De Martino, 1988: 233) y diferentes culturas populares (Matthews, 1990: 339), la romanización (Orsted, 1985: 11) llevaría a la constitución de una *koiné* cultural popular que comprendería a esclavos y trabajadores más o menos libres (Harris, 1988: 603). Los grafitos de Pompeya permiten observar de manera única maneras de hablar y de estar en el mundo relacionadas con la clase social (cf. Díaz, 1990: 499). En este artículo trataré sólo de las caricaturas, dejando para otra oportunidad las inscripciones.

3. SÁTIRA Y CARICATURA: EL SIMBOLISMO CARGADO

Aristóteles, en su *Arte de la Poesía* (5,22,1449-52) resaltaba que «la comedia representa los peores tipos de hombres; peores, con todo, no en el sentido que comprende todo y cualquier tipo de maldad sino en el sentido de que el ridículo consiste en una especie de equívoco o fealdad. Pues lo ri-

dículo es un tipo de equívoco o fealdad que no produce daño o dolor (*anodinon kai ou phatartikon*, o sea, *kharan ablabe*, un placer sin daño). Aunque sin daño, las situaciones que inducen a la risa, frecuentemente ofrecen oportunidades únicas para la expresión de críticas que, de otra manera, difícilmente podrían hacerse abiertamente. «¿Que daño puede resultar de la presentación de la verdad con una risa?» (*ridentem dicere uerum quid uetat?*, Hor. S. 1,1,24). «La broma es frecuentemente más fuerte y más efectiva que la dureza para tratar a cerca de las grandes cuestiones» (*ridiculum acri fortius et melius magnas plerumque secat res*, Hor. S. 1,10,14-15). Por medio de la broma es posible expresarse y, así, desafiar a las ideas corrientes así como a las autoridades. Por tanto, la risa (*riectus* o *risus* Quint. 6,3) implica una abertura particular en la crítica, permitiendo a cualquiera cuestionar a los que detentan el poder.

¿Cómo se podría definir lo que es risible? Parece que la respuesta se encuentra en el hecho de que la mayoría de las situaciones ridículas, aunque no todas (cf. Bergson, 1940: 95) estén caracterizadas por la exageración. Esta está en la raíz misma de la sátira o sátura, un género específicamente latino (Quint. 10,1,93: *Satira quidem tota nostra est*) ligado a la *lanx satura* (plato lleno de fruta) y a la sátura (un tipo de salchicón) en el sentido de que la plenitud es lo común a estos temas diferentes pero todos cargados o llenos (cf. la raíz *sa*, cargado). Aunque totalmente independiente, caricatura también retira su sentido de la sobrecarga (*caricare*) que caracteriza a las representaciones ridículas. A pesar de que la exageración no sea el único recurso cómico usado para «hacer al oyente abrir su boca en una risa», según palabras del propio Horacio (S. 1,10,6), este es seguramente el más popular gracias a su carácter directo (*brevitas*). La exageración clara y abierta permite una comprensión más fácil, evitándose, de esta manera, la necesidad de grandes decodificaciones por parte del hombre común. Si esto es verdad para la sátira literaria, según el aviso de Horacio (S. 1,10,8-9) de que «precisas de la brevedad para dejar el pensamiento correr libremente sin enfrentarse con una masa de palabras que pesarán a tu oído», más todavía lo es para los dibujos en las paredes. Exageración es una característica muy común de los mensajes verbales en Pompeya, como queda de manifiesto en la inscripción de Floronio (CIL IV 8767):

*Floronius.
binet ac miles
leg. (ioni) uii hic.
fuit. neque
mulieres
scierunt. nisi
paucae. et
ses. erunt*

FLORONIVS
BINET AC MILI
LEG. VIIII HIC
FUIT. NEQUE
MULIERES
SCIERVNT NISI
PAUCAE ET
SES ERVNT

FIGURA 1

Las transcripciones antiguas de este grafito por Della Corte (1939; CIL IV 8767) y Herescu (1969: 133) no conseguían explicar paleográficamente las lecturas propuestas de *binet* como *Benef(carius)* (Della Corte), ni de *ses.erunt* como *se de(de)runt* (Della Corte) o *sederunt* (CIL IV 8767 y Herescu 1969: 126), *sensu obscoenu* (cf. Petr. Sat. 126,10: *ego etiam si ancilla sum, numquam tamen nisi in equestribus sedeo*). Pisani (1973) interpretó diversamente y explicó *binet* como *binetas* (cf. Luciano, *Pseudologista*, 27, con sentido de «semental») y, en este caso, es posible comprender la frase como la expresión de un macho insaciable: «Floronio, semental y soldado de la séptima legión, estuvo aquí, en este bar, y las mujeres no lo percibirían... pero ellas eran sólo seis, por lo cuál pocas para este macho». La exageración podría también inducir a la risa gracias a la burla como en este caso (Della Corte 1954: 329, n.851d-m):

(*Dec*)usixti octies. tibi superat ut habeas sedecies! Coponium fecisti, cretaria fecisti, salsamentaria fecisti, pistorium fecisti, agricola fuisti, aere minutaria fecisti, propola fuisti, laguncularia nunc facis. Si cunnum linxseris, consummaris omnia.

Del personaje anónimo se dice que fue un barman, alfarero, cocinero, panadero, agricultor, broncista, tendero y vendedor de botellas; para completar todas las actividades resta sólo una ocupación: convertirse en *gigoló* que practica el *cunnilingus* (sobre esta práctica profesional, cf. Adams, 1987: 135; Johns, 1982: 141; contra, Foucault, 1986: 23-4; Veyne, 1986: 47).

La caricatura gráfica (Bergson, 1940: 20-1) como una forma artística específica, aunque comparta algunas características generales del bajo arte y su exageración, depende de esquemas simbólicos populares únicos relacionados con el dibujo en paredes y a la representación del cuerpo humano, temas que trato a continuación.

4. SIMBOLISMO Y ESTILISMO EN EL ARTE GRÁFICO POPULAR POMPEYANO

Comparando poesías populares dibujadas como CIL IV 1595 (Fig. 2), 8031 (Fig. 3) o 8329 (Fig. 4) con los *carmina figurata* (Haeberlin, 1886) o *technopaignia* de autores eruditos, Teócrito (Wendel, 1920: 159-64) y otros en la *Antología Palatina*, nos quedamos admirados con los juegos de palabras eruditísimos que utilizan palabras difíciles y extrañas (Willamobitz, 1899: 51). A diferencia del arte *pop* que reconoce que «la barrera erigida entre el «alto» y el «bajo» arte no podía mantenerse» (Wollen, 1991: 72), en oposición así a la poesía concreta (Teles, 1977: 22; Crespo & Bedate, 1963), poesía máquina (Pignatari, 1965: 151) y poesía constelación (Gomringen, 1953) o al arte *popcreto* (Santiago 1977: 46), la poesía figurativa antigua estaba completamente aislada de la realidad y el alcance popular. Pero, si es verdad que «el lugar del simbolismo en la vida cotidiana fue

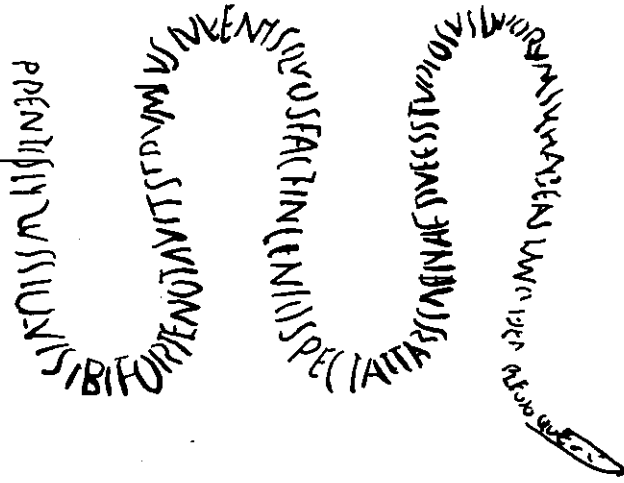


FIGURA 2



FIGURA 3



FIGURA 4

negligido por historiadores de la cultura (preocupados con las «obras de arte») y por historiadores sociales (preocupados con la «realidad» social)» (Burke, 1989: 3) —debemos añadir además a los historiadores de la literatura (MacDonald, 1991: 238)— se debe reconocer que el simbolismo gráfico popular permanece casi completamente desconocido (cf. Gigante, 1979: 18). Desgraciadamente, estudios sobre la «alta» pintura de pared (Rostovtzeff, 1919), o sobre los dibujos de pared (White, 1957), cuadros (*tabulae*; Perrin, 1989: 316), el arte regional (Dentzer, 1962), estilos pompeyanos (Schefold 1972) y las mismas visiones generales sobre lo imaginario de la pintura antigua (Rouveret, 1989) son todos de difícil uso cuando estudiamos los dibujos populares. ¿Sería posible, leyendo sólo las actas del Parlamento, comprender lo que pasa en la mente popular tal como aparece expresado en un grafito moderno del tipo «*no vote, vomite*»? (Melley, 1976: 104).

Para estudiar la expresión estilística gráfica debemos considerar tres puntos. En primer lugar, «estilo es poder...(y) crear estilo es crear una ilusión de relaciones objetivas e inmutables. El estilo envuelve el acontecimiento en una interpretación pero también mantiene la interpretación como un acontecimiento. Posibilita el potencial para el control del significado y así del poder» (Hodder, 1990: 46). Así, estilo significa poder por medio de la repetición regular de trazos significativos (Davis, 1990: 29). Este proceso no es necesariamente consciente, pues «el estilo puede ser usualmente pasivo pero él funciona, de todos modos, icónicamente porque la gente reacciona automáticamente... y, de este modo, puede decirse que mensajes étnicos son mucho más frecuentemente leídos que deliberadamente remitidos» (Sackett, 1990: 37). Además, los estilos no son sólo étnicos, sino también sociales (Battisti, 1949: 42; Candido, 1976: 169), directamente relacionados con la estratificación social (Lagopoulos, inédito: 22; Lagopoulos, 1985: 266). Aunque evidencias directas de las ideas populares están ausentes en las fuentes antiguas sobre el arte (Politt, 1989), podemos usar los datos disponibles para reconstruir la retórica gráfica (cf. Wallace Hadrill, 1990: 147).

Como la caricatura se refiere antes que todo a la cara humana, debemos intentar definir cómo los romanos consideraban significativas las diferentes características físicas y cómo pueden ser colocadas, semióticamente ordenadas, en un campo de oposiciones conceptuales definidas (Tabla 1). Las fuentes escritas se refieren a diferentes significados en relación al pelo, barba, cejas, labios, mentón, nariz, oído y cuello. La calvicie (*caluities*) estaba asociada a la edad (Petr. *Sat.* 27; Suet. *Galb.* 20), tanto a la vejez como a la senilidad; la negligencia se identificaba como «mucho pelo mal peinado» (*capillus passus, prolixus, circum caput reiectus negligenter*, Ter. *Heaut.* 2,3,49). La barba estaba normalmente identificada como algo juvenil (cf. Cic. *N.D.* 1,30: *quos aut imberbes aut bene barbatos uidetis*), aunque adultos barbudos fueran asociados a imágenes honorables como filósofos

(Pers. 4,1) o romanos de tiempos antiguos (C. Coel. 14,33: *barbula horrida* o barbicha descuidada). Por tanto, calvicie y barba producían sentimientos contradictorios, resaltando las contradicciones asociadas a la edad: juventud/barba/pelo significa más poder y capacidad física pero menos autoridad y status; la vejez imberbe/calvicie implica senilidad y poder asociado a esta edad (Tabla 2).

Grandes cejas significaban alguien desdeñoso y arrogante hasta el punto de ser caracterizado como severo y censor (Sen. *Ep.* 123,11); los labios delgados eran risibles (cf. Hier. *Ep.* 7.5: *similem habent labra lactugam*) (Tabla 3); el mentón estaba asociado al poder (cf. Suet. *Tib.* 21). La nariz grande significaba alguien sarcástico (cf. Mart. 2,54,5: *nil nasutius hac malignusque*; cf. Mart. 12,37,1); la oreja pequeña denotaba carácter suave, afeminado (cf. Cic. *Q. Fr.* 2,15,a,4) y despistado en oposición a alguien atento de grandes orejas. El cuello producía sentimientos ambiguos, asociándose al poder, a la libertad y a la vida (Plaut. *Trin.* 2,4,194); su ausencia, por el contrario estaba ligada a la sumisión (cf. Prop. 2,10,85: *dare colla triumpho*). Estas características físicas pueden ser divididas considerando sus connotaciones en relación a la risa, al poder y a la autoridad.

5. LAS CARICATURAS POMPEYANAS COMO UN SISTEMA SOCIO-SEMIÓTICO

Los estilos arquitectónicos en la pintura de pared pompeyana (Rostovtzeff, 1919: 150) eran una decoración interior (Wheeler, 1989: 12), a la vez de carácter colectivo y una expresión privada (Perrin, 1989: 341), la falsa ventana expresando perfectamente este tipo de ilusionismo consciente de la clase alta (Rouveret, 1989: 299). La generación neroniana, aunque muy corta en el tiempo, como todas las generaciones (cf. Segal, 1991: 81), se distinguía por trazos y tendencias marcadas; en especial, la cultura de libertos *nouveaux-riches* (Stickton, 1990: 145; cf. el *Satyricon* de Petronio) y la introspección de las élites locales (Wilson, 1990: 379). Fue en este contexto que las caricaturas se desarrollaron en Pompeya en oposición a las expresiones de las clases altas (cf. Petr. *Sat.* 29). Los trazos gráficos seguían su propia lógica (cf. Schefold, 1972: 251 sobre la lógica erudita), movida por estímulos intrasistémicos (Walicki, 1991: 101), estructurados como el lenguaje literario en términos de *compositio*, *inunctura* o *synthesis* (Freudenberg, 1990: 197). Como este sistema nunca llegó a ser actualizado como tal, «conocimiento disperso» en grafitos reales (cf. Hayeck, 1940: 530; Blackburn, 1991: 34-5) sirven de base para su reconstrucción. Autoretratos e imágenes ridículas permiten notar cómo el dibujo refuerza trazos físicos que serían interpretados como ridículos o como signos de ausencia de poder o, al contrario, como algo positivo: Vamos a comparar tres parejas de figuras (Figuras 5, 6 y 7).

El mismo esquema analítico podría ser aplicado también a otros grafi-



FIGURA 5



FIGURA 6



FIGURA 7

tos (cf. CIL IV 1464; 7309; 7699; 7671; 8119; 8185; 10005; 10239). Notamos que ciertos autoretratos tienden a resaltar características asociadas al poder, autoridad, atención, inteligencia (Tabla 4), los trazos ambiguos probablemente representados por sus aspectos positivos. Por otro lado, *imagines ridiculae* resaltan connotaciones negativas, probablemente también importantes por sus aspectos ambiguos. Debemos concluir que, aunque no explícitamente, había una elección definitiva de trazos que formaba un cuadro significativo de dibujos. Se debe notar que la composición sintáctica depende de connotaciones exosemióticas (o culturales), o sea, una asociación específica entre trazos físicos y connotaciones comportamentales. Además, estos cuadros muestran que el pueblo común no sólo criticaba a la gente en el poder (cf. CIL IV 9226= Fig. 6) sino que también usaban su creatividad estilística y simbólica para llevar adelante esta crítica. Por tanto, no debemos «sobreestimar el poder de las formulaciones ideológicas para controlar y manipular a la gente y subestimar la habilidad de las clases bajas para penetrar en la ideología por las cuales las élites buscan dominarlas» (Trigger, 1989: 786; cf. Rowlands, 1983: 111).

La caricatura gráfica permite todavía comprender cómo el espíritu popular estaba profundamente afectado por contradicciones gracias principalmente a la deshumanización derivada de la esclavitud como institución social. La esclavitud estaba en el centro de la opresión del hombre y el hecho de que «todos los hombres son libres o esclavos» (*omnes homines aut liberi sunt aut serui*), en palabras de *Gaio* (1,3,9), implicaba un proceso de desposesión humana que afectaba a las clases populares. A diferencia de las luchas gladiatorias representadas en las pinturas eruditas (Pl. *N.H.* 35,51-2), los grafitos expresan los sentimientos de los aficionados comunes sobre sus héroes (Funari, 1989: 40-2; 63-6). Mientras que para la élite existían sentimientos contradictorios sobre los *munera* (Ville, 1981), estos juegos de gladiadores y de caza eran siempre muy apreciados por el pueblo. Libres o esclavos, los gladiadores demostraban que los hombres podían ser sacrificados (cf. Sen. *Ep.* 87: *comparare homines ad gladium*) para el placer popular. Así, la sumisión privada de hombres a hombres, como de esclavos a señores, estaba justificada en la mente popular por la posesión de hombres (gladiadores) sacrificables para el entretenimiento popular. El trabajo y la muerte de gladiadores era para el pueblo lo mismo que el trabajo y la muerte de esclavos para los dueños privados. Este proceso de desposesión de su humanidad está muy claramente expresado en los grafitos de aficionados (cf. CIL IV 8055-6; 10221; 10236). Dos ejemplos serían suficientes para distinguir diferentes niveles de representación del cuerpo humano de acuerdo con la posición ocupada por el personaje dibujado (CIL IV 8017; 10237= Fig. 8, 9).

En CIL IV 8017 (Fig. 8) animal y hombre están representados como iguales, como realmente eran en la *uenatio* en cuanto espectáculo público de grandes proporciones (*apparatus*, CIL Off. 2,16,55); la cara de *Venustus*

no estaba siquiera representada. La mayoría de trazos usados para dibujar *Venustus* se refieren a armas y ropas relacionadas a la lucha: él no es más que un luchador sin cara a servicio del entretenimiento del pueblo (cf. Fig. 8; lista 4). En CIL IV 10237 está bastante claro el creciente uso de trazos para caracterizar a los gladiadores, los flautistas y los dioses visuales (Fig. 9); Debemos concluir pues, que la percepción de la posición social se expresaba inconscientemente a través de un sistema gráfico semiótico y, de esta manera, contribuía a reforzar los lazos sociales.

La caricatura en Pompeya podía ser muy abstracta, a veces una misma figura dibujada contenía tres niveles expresivos: verbal, fónico e icónico. Un caso paradigmático es CIL IV 8329 (Fig. 10), al mismo tiempo mensaje escrito (*ssevera phelasss= seuera felas= severa, chupas*), mensaje fónico gracias a la repetición de las letras S y una caricatura de la pareja (Fig. 10). El alto grado de abstracción en esta caricatura significa que la *aisthesis* y expresión populares, lejos de ser sencilla, cruda y directa, podía alcanzar altos niveles de complejidad y subjetividad expresivos (Funari, 1987).

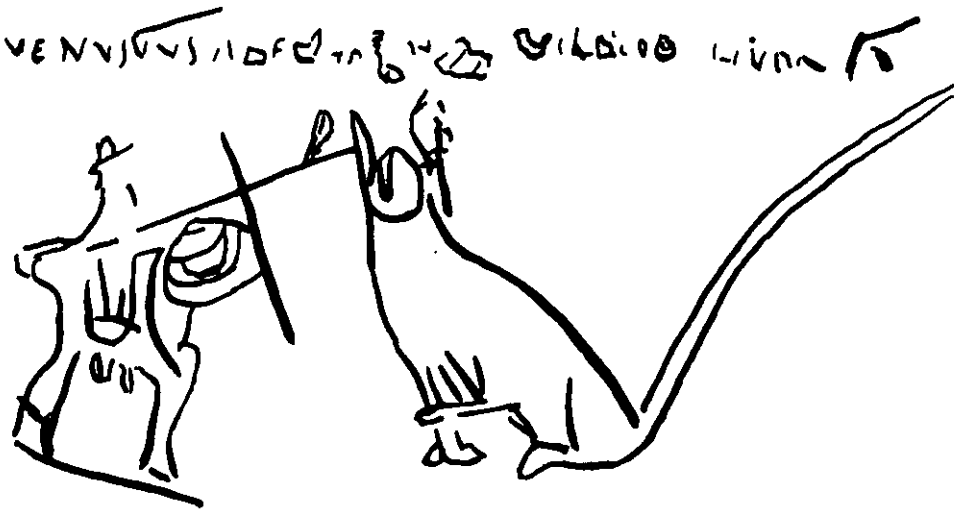


FIG. 8.—Las pocas señales para la caracterización de *Venustus* como un luchador no presentan ninguna característica humana (como las expresiones faciales), y de esta forma su dibujo se asemeja mucho a representaciones de leones.



FIG. 9.—Los números de la Tabla 5 se refieren solamente a dos dioses de arriba, pues los dos dibujados abajo no son representaciones claras de ídolos.

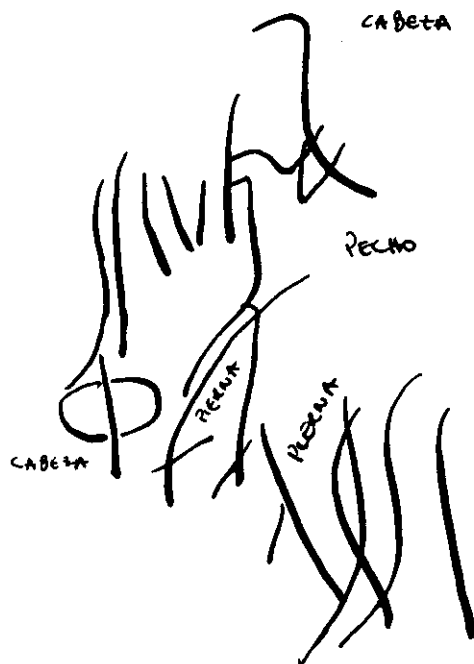


FIGURA 10

6. RUMBO A LA CARACTERIZACIÓN DEL ESPÍRITU POPULAR

Podemos resumir nuestro estudio de los dibujos gráficos resaltando tres aspectos interrelacionados:

1. Había un sistema semiótico específico relacionado con el dibujo gráfico de pared;

2. Este sistema era al mismo tiempo simbólico y social. Era simbólico en el sentido que surgió y se desarrolló en oposición a la pintura erudita como una técnica de trazos al aire libre con reglas de composición específicas. Era todavía social pues este sistema simbólico expresaba, por medio de contradicciones sociales, los sentimientos populares. Particularmente claras son las diferencias de clase y estatus a raíz de la percepción y expresión populares;

3. Como consecuencia, por medio de recursos simbólicos autónomos, la caricatura servía al mismo tiempo para criticar a la gente en el poder (cf. CIL IV 9226), para reforzar la explotación y distinción social (cf. CIL IV 10237) y para expresar la autoestima (CIL IV 9008), intereses (CIL IV 8017) y pasiones (cf. CIL IV 8329) populares.

Pero tal vez la caricatura antigua debería ser simplemente apreciada. Si es así, terminaré con una cita de Graham Greene en su «Quijote»:

«El obispo: «no hay pájaros este año en los nidos del año pasado».

«Esta es una frase bonita», dijo el Padre Quijote, «pero ¿qué significa?»

«Nunca la entendí», replicó el obispo, «pero seguramente la belleza es suficiente...»

(*Monsignor Quixote*).

AGRADECIMIENTOS

Debo agradecer a amigos y colegas que me han remitido artículos (a veces inéditos), intercambiado ideas o leído el original: Peter Burke, Ian Hodder, Mordechai Gichon, Alexandros-Phaidon Lagopoulos, Michael Rowlands, Bruce G. Trigger y Ellen Meiksins Wood. Leído en la Universidad de Barcelona gracias a la amistad y ayuda de José Remesal. El texto en castellano sólo fue posible gracias a la amable ayuda de Jordi Vidal, Antonio Aguilera y Piero Berni.

OBRAS CITADAS

ADAMS, J.N., *The latin Sexual Vocabulary*, Londres, Duckworth, 1987.

BATTISTI, C., *Avviamento allo studio del latino volgare*, Bari, Leonardo da Vinci editrice, 1949.

BAKHTINE, M., *L'oeuvre de Francois Rabelais et la culture populaire du Moyen-Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

- BERGSON, H., *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1940.
- BIANCHI-BANDINELLI, R., *Archeologia e cultura*, Milao, Ricciardi, 1961.
- BIANCHI-BANDINELLI, R., *Rome, the center of the power. Roman art to AD 200*, Londres, Thames & Hudson, 1970.
- BIANCHI-BANDINELLI, R., *Del Helenismo a la Edad Media*, Madrid, Akal, 1991.
- BLACKBURN, R., «Fin de siècle: socialism after the crash», *New Left Review*, 185, 5-67, 1991.
- BLENDEL, O.J., *Prolegomena to the study of Roman Art*, New Haven, Yale University Press, 1979.
- BROWNE, R.B., «Redefining literature», *Journal of Popular Culture*, 23, 3, 11-21, 1989.
- BRUNT, P.A., «Schiavi e classi subalterne nella comunità romano-italica», in: AA.VV. *Storia della società italiana*, 2, Milao, Teti, 1983, 95-132.
- BULFORD, A., *Craftsmen in Greek and Roman Society*, Londres, Duckworth, 1972.
- BURKE, P., *The historical anthropology of early modern Italy. Essays on perception and communication*, Cambridge, CUP, 1989a.
- BURKE, P., *A cultura popular na Idade Moderna*, Sao Paulo, Cia das Letras, 1989b.
- CANDIDO, A., *Literatura e Sociedadé*, Sao Paulo, Cia Ed. Nacional, 1976.
- CEBE, J.P., *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origens a Juvenal*, Paris, De Boccard, 1966.
- CRESPO, A. & BEDATE, P.G., «Situación de la poesía concreta», *Revista de Cultura Brasileña*, 5, 15-35, 1963.
- CROCE, B., *Poesia, storia. Pagine tratta da tutte le opere a cura dell'autore*, Napoles, Ricciardi, s.d.
- DAVIS, W., «Style and history in art history» in: Conkey, M. & Hastorf, C. (eds.), *The uses of style in Archaeology*, Cambridge, CUP, 1990, 18-31.
- DELLA CORTE, M., «Inscrizioni a Pompeii», *Notizie degli scavi*, 293, 1939.
- DELLA CORTE, M., *Case ed abitanti di Pompei*, Roma, L'Erma, 1954.
- DENTZER, J.M., «La tombe de C. Vestoirius dans la tradition de la Peinture italique», *Mélanges de l'Ecole Francaise de Rome*, 74, 533-594, 1962.
- DE MARTINO, F., *Nuovi studi di economia e diritto romano*, Roma, Riuniti, 1988.
- DÍAZ, M.E., «The satiric penny pen press for workers in Mexico, 1900-1910: a case study in the politicisation of popular culture», *Journal of Latin American Studies*, 22, 3, 497-526, 1990.
- FOUCAULT, M., *The care of the self. The story of sexuality*, volume three. Harmondsworth, Penguin, 1986.
- FREUDEMBURG, K., «Horace's satiric program and the language of contemporary theory in Satires, 2, 1», *American Journal of Philology*, 111, 2, 187-203, 1990.
- FUNARI, P.P.A., «Cultura(s) dominante(s) e cultura(s) subalterna(s) em Pompéia: da vertical da cidade ao horizonte do possível», *Revista Brasileira de História*, 7, 33-48, 1987.
- FUNARI, P.P.A., *Cultura popular na Antiguidade Clássica*. Sao Paulo, Contexto.
- GICHON M., «Wo were the enemies of Rome on the Limes Palestinae», *Studien zu den Militaergenzen Roms III*, Aalen, 13. Internationaler Limeskongress, 1983, 584-592.
- GIGANTE, M., *Civiltà delle forme letterarie nell'antica Pompeii*, Nápoles, Bibliopoli, 1979.
- GOMRINGEN, E., *Konstellationen*, Frankfort, 1953.

- GOLBI, J.M. & PURDUE, A.W., *The civilization of de crowd. Popular cultures in England 1750-1900*. Londres, Batsford, 1984.
- GUILLEMAN, «Compte-rendu», *Révue des Etudes Latines*, 13, 404-6, 1935.
- GUINZBURG, C., «An interview to Keith Luria & Romulo Gandolfo», *Radical History Review*, 39, 89-111, 1986.
- HAHN, I., «Klassengebundenheit, Tendenz und Anspruch auf Objektivitaet der Antiken Geschichtsschreibung», in: Alonso-Nuñez, J.M. (ed.), *Geschichtsbild und Geschichtsdenken im Altertum*, Darsmtad, W.B., 1991, 363-405.
- HAEBERLIN, C., *Carmina Figurata Graeca*, Hanover, Janeck, 1886.
- HARRIS, W.V., «On the applicability of the concepts of class in Roman History», in: *Forms of Control and Subordination in Antiquity*, Tóquio, 598-610, 1988.
- HAYEK, F.A. VON, «The uses of knowledge», *American Economic Review*, 525-540, 1940.
- HERESCU, N.J., «Sur le sens érotique de sedere», *Glotta*, 38, 125-134, 1969.
- HILL, C., *History and Present*, Londres, South Place Ethical Society, 1989.
- HOBSON, D.W., «House and household in Roman Egypt», *Yale Classical Studies*, 28, 211-229, 1985.
- HODDER, I., «Style as historical quality in art history», in: CONKEY, M. & HASTORF, C., (eds.), *The uses of style in Archaeology*, Cambridge, CUP, 44-51, 1990.
- HOGGART, R., *The uses of literacy*, Harmondsworth, Penguin, 1986.
- HOWKINS, A., «Labour history and the rural poor, 1850-1980», *Rural history, economy, society, culture*, 1, 1, 113-122, 1990.
- JOHN, C., *Sex or symbol? Erotic images of Greece and Rome*, Londres, British Museum Publications, 1982.
- LAGOPOULOS, A.PH., «Historical materialism, semiotics and urban space: towards a social semiotics of urban texts», *Ars Semeiotica*, 8, 3/4, 253-268, 1985.
- LAGOPOULOS, A.PH., *Sign conceptions in architecture and the fine arts in ancient Greece and Rome*, Tessalonica, manuscrito inédito.
- LISSBERGER, E., *Das Fortleben der roemischen Elegiker in den Carmina epigraphica*, Tuebingen, E. Guebelin, 1934.
- MACDONALD, A.H., «Theme and style in Roman historiography», in: ALONSO-NUÑEZ, J.M. (ed.), *Geschichtsbild und Geschichtsdenken im Altertum*, Darmstadt, W.B., 220-238, 1991.
- MACMULLEN, R., *Roman social relations, 50 B.C. to A.D. 284*, New Haven, Yale University Press, 1974.
- MACMULLEN, R., *Changes in the Roman Empire*, New Jersey, Princeton Univerity Press, 1990.
- MATTEWS, T., «Roman life and society», in: GRIFFIN, J. & MURRAY, O. (eds.), *The Roman World*, Oxford, OUP, 338-360, 1990.
- MELLY, G., *The writing on the wall*, Londres, Elmtree Books, 1976.
- NICOLET, C., *Rendre à César. Economie et société dans la Rome antique*, Paris, Gallimard, 1988.
- ORSTED, P., *Roman imperial economy and Romanization*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 1985.
- PERRIN, Y., «Peinture et société à Rome: question de sociologie, sociologie de l'art, sociologie de la perception», *Mélanges Pierre Lévêque*, 3, Paris, Belles Lettres, 313-342, 1989.
- PIGNATARI, D., *Teoria da poesia concreta*, São Paulo, Invencao, 1965.

- PISANI, V., «Su un graffito pompeiano», *Parola del Passato*, 28, 213-5, 1973.
- POLLITT, J.J., *The art of Rome c. 753 B.C.A.D. 333, Sources and documents*, Cambridge, CUP, 1989.
- RODENWALDT, G., «The transition to late-classical art», in: *Cambridge Ancient History*, Cambridge, CUP, 545-565, 1939.
- ROSEMBERG, B., «Was there a popular culture in the Middle Ages?», *Journal of Popular Culture*, 14, 1, 149-154, 1980.
- ROSTOVITZEFF, M., «Die hellenistisch-roemische Architekturlandschaft», *Mitteilungen des Deutschen Achaologischen Institut, Roemische Abteilung*, 26, 1-185, 1911.
- ROSTOVITZEFF, M., «Ancient decorative wall-painting», *Journal of Hellenic Studies*, 39, 144-163, 1919.
- ROUVERET, A., *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V s. av. J.C. I s. ap. J.C.)* Roma, Ecole française de Rome, 1989.
- ROWLANDS, M., «Objectivity and subjectivity in Archaeology», in: SPRIGGS, M. (ed.), *Marxist perspectives in archaeology*, Londres, 108-113, 1983.
- SAKETT, J.R., «Style and ethnicity in archaeology: the case for isochretism», in: CONKEY, M. & HASTORF, C. (eds.), *The uses of style in archaeology*, Cambridge, CUP, 32-43, 1990.
- SANTIAGO, S., «Paulistas e mineiros», *Revista de Cultura Vozes*, 1, 71, 39-46, 1977.
- SCHEFOLD, K., *La peinture pompeienne. Essai sur l'évolution de sa signification*. Bruxelles, Latomus, 1972.
- SCOBIE, A., «Slums, sanitation and mortality in the Roman World», *Klio*, 68, 399-433, 1986.
- SEBILLOT, P., *Le Folklore*, Paris, Garnier, 1913.
- SEGAL, L., «Socialism, Feminism and Future», *New Left Review*, 185, 81-91, 1991.
- STOCKTON, D., «The founding of the Empire», in: BORDMAN, J., GRIFFIN, J., MURRAY, O. (eds.), *The Roman World*, Oxford, OUP, 121-149, 1990.
- TELES, G.M., «O nome da poesia concreta», *Revista de Cultura Vozes*, 1, 71, 19-22, 1977.
- TRIGGER, B.G., «Hyperrelativism, responsibility, and the social sciences», *Canadian Review of Sociology and Anthropology*, 26, 5, 776-797, 1989.
- VEYNE, P., «A homossexualidade em Roma», in: ARIES, PH. & BÉJIN, A. (eds.), *Sexualidades ocidentais*, São Paulo, Brasiliense, 39-49, 1986.
- VILLE, G., *La gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien*, Paris, De Boccard, 1981.
- WALICKI, A., «From Stalinism to post-communist pluralism: the case of Poland», *New Left Review*, 185, 93-121, 1991.
- WALLACE-HADRILL, A., «Roman arches and Greek honours: the language of power at Rome», *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 216, 143-181, 1990.
- WEMDEL, C., *Ueberlieferung und Entstehung der Theocritscholien*, Berlin, Weidmannische, 1920.
- WHEELER, M., *Roman art and architecture*, Londres, Thames & Hudson, 1989.
- WHITE, J., *Perspective in ancient drawing and painting*, Londres, S. Press of Hall Studies, 1957.
- WILAMOWITZ, V.v., «Die Greschischten Technopaegnia», *Jahrbuch des Deutschen Achaologischen Institut*, 14, 51-59, 1989.
- WILSON, R.J.A., «Roman Art and Architecture», in: BORDMAN, J., GRIFFIN, T., MURRAY, O. (ed.), *The Roman World*, Oxford, OUP, 361-400, 1990.

WOOD, E.M., *Peasant-citizen and slave. The foundations of Athenian Democracy*, Londres, Verso, 1989.

WOOLEN, P., «Scenes from the future: Komar & Melamid», *New Left Review*, 185, 68-80, 1991.

CUADRO 1

APARIENCIA FISICA	ADJETIVOS	CONNOTACION
CALVITIES (Calvicie)	CALVVS (Calvo)	➔ SENECTUS (Vejez)
CAPILLVS (Cabello)	PASSVS PROLIVS REIECTVS	➔ NEGLIGENTIA (Negligencia)
BARBA (Barba)	(Joven) (Adulto)	➔ Juventud ➔ Sabiduría
SVPERCILIVM (Ceja)	SVPERCILIOSVS	➔ Petulancia
LABRA (Labios)	SIMILEM LACTUGAM (Como lechuga)	➔ Irónico
MAXILLA (Barbilla)		➔ Poder
NASVS (Nariz)	NASVTVS	➔ Sarcasmo
AVRIS (Oreja)	AVRICVLA AVRITVS	➔ Femenidad ➔ Atención

CUADRO 2

SEÑALES CONNOTATIVAS DE PODER/AUTORIDAD	SEÑALES AMBIGUAS	SEÑALES CONNOTATIVAS DE AUSENCIA DE PODER/AUTORIDAD
EDAD ➔ PODER	CALVICIE VEJEZ	DECLINAR FÍSICO Y MENTAL
ADULTO ➔ SABIDURIA POTENCIA FISICA	BARBA	JOVEN ➔ JUVENTUD POCO STATUS
BARBILLA NOTABLE		AUSENCIA DE BARBILLA
CUELLO		AUSENCIA DE CUELLO
OREJAS GRANDES		OREJAS PEQUEÑAS
NARIZ GRANDE		NARIZ PEQUEÑA

CUADRO 3

SEÑALES RISIBLES	CONNOTACION
CARACTERISTICAS FISICAS	
CAPILLVS PASSVS —————→	NEGLIGENTIA (NEGLIGENCIA)
PROLIXVS —————→	
REIECTVS —————→	
SVPERCILIOSVS —————→	PETULANCIA
LABRA (SIMILEM LACTUGAM) —————→	RIDICULO
NASVTVS —————→	SARCASTICO
AVRICVLA —————→	FEMINEIDAD

CUADRO 4

CARACTERISTICAS CONNOTATIVAS DE AUSENCIA DE PODER/AUTORIDAD O IRONIA		CARACTERISTICAS CONNOTATIVAS DE PODER/AUTORIDAD	
CIL IV 1022 PROMVS FELATOR			
SEÑALES FISICAS	CONNOTACION		
CAPILLVS PASSVS —————→	DESCUIDO		
REIECTVS —————→			
AVRICVLA —————→	FEMINEIDAD		
AUSENCIA DE DE NARIZ —————→	INGENUIDAD		
AUSENCIA DE DE BARBILLA —————→	IMPOTENCIA		
MENSAJE ESCRITO (COMO PARTE DEL DIBUJO): FELATOR —————→	FEMINEIDAD		
		CIL IV 9008 SVM MAX (IMVS)	
SEÑALES FISICAS	CONNOTACION		
AVRIS —————→	ATENCION		
BARBILLA —————→	PODER		
MENSAJE ESCRITO (COMO PARTE DEL DIBUJO): MAXIMVS —————→	PODER		

CUADRO 5

CARACTERISTICAS DE AUSENCIA DE PODER/AUTORIDAD O IRONIA		CARACTERISTICAS DE PODER/AUTORIDAD	
CIL IV 9226 RVFVS EST			
SEÑALES FISICAS	CONNOTACION		
CALVITIES →	VEJEZ		EDAD/PODER
NASVTVS →	SARCASMO		INTELIGENCIA
AVRICVLA →	FEMINEIDAD		
MAXILLA PROGNATA		→	PODER
SUPERCILIOSVS →	PETULANCIA		
LABIOS FINOS →	RIDICULO		
AUSENCIA DE CUELLO	FALTA DE PODER	→	INDEPENDENCIA
		CIL IV 9008 SVM MAX (IMVS)	
		SEÑALES FISICAS	CONNOTACION
	SARCASMO ←	NASVTVS →	INTELIGENCIA
		AVRIS →	ATENCION
	FALTA DE PODER ←	CUELLO →	INDEPENDENCIA

CUADRO 6

CARACTERISTICAS QUE DENOTAN AUSENCIA DE PODER/AUTORIDAD O IRONIA		CARACTERISTICAS QUE DENOTAN PODER/AUTORIDAD	
CIL IV 10008 (SIN BARBA)			
SEÑALES FISICAS	CONNOTACION		
CALVICIE → PARCIAL	VEJEZ →	→	EDAD/PODER
CAPILLVS PASSVS → REIECTVS	NEGLIGENCIA		
AUSENCIA DE → OREJA	FEMINEIDAD		
MAXILLA PROGNATA		→	PODER
NASVTVS →	SARCASMO →	→	INTELIGENCIA
CIL IV 10008 (BARBADO)			
		SEÑALES FISICAS	CONNOTACION
		CABELLO → PEINADO	CUIDADO
		OREJA → GRANDE	ATENCION
	POCO ← STATUS	BARBA →	POTENCIA FISICA
	SARCASMO ←	NASVTVS →	INTELIGENCIA
	FALTA DE ← PODER	CUELLO → LARGO	INDEPENDENCIA

TABLA 1

CARACTERISTICAS DEL CUADRO 4		
POSITIVAS	0	3
NEGATIVAS	5	0
AMBIGUAS	0	0
	CIL IV 10222	CIL IV 9008

TABLA 2

CARACTERISTICAS DEL CUADRO 5		
POSITIVAS	1	1
NEGATIVAS	3	0
AMBIGUAS	3	2
	CIL IV 9226	CIL IV 10205

TABLA 3

CARACTERISTICAS DEL CUADRO 6		
POSITIVAS	1	3
NEGATIVAS	2	0
AMBIGUAS	2	2
	CIL IV 10008 (SIN BARBA)	CIL IV 10008 (BARBADO)

TABLA 4

SEÑALES DE LA FIGURA 8 (VENVSTVS):		
CARACT. DEL CUERPO HUMANO	7 SEÑALES	21,2%
SEÑALES AMBIGUAS (PIERNAS)	2 SEÑALES	6%
SEÑALES ASOCIADAS A LUCHA	24 SEÑALES	72,7%

TABLA 5

SEÑALES DE LA FIGURA 9 (SEÑALES DE ROSTRO EN LA FIGURA HUMANA)		
GLADIADORES	3,5	(100)
FLAUTISTAS	7	(200)
DIOSES	20	(571)

