

Aspectes iconogràfics de la vil·la: jardins i paisatges

JESÚS CARRUESCO GARCIA*

La vil·la romana és una entitat complexa i multiforme, no només pel dilatat àmbit cronològic i geogràfic que aquest tipus d'habitatge abasta, sinó també per la seva gran diversitat tipològica i funcional. Aquesta diversitat requereix una corresponent varietat, temàtica i metodològica, en el seu estudi, que cal abordar des de la interdisciplinarietat, combinant la recerca arqueològica amb l'estudi i interpretació de les fonts iconogràfiques i textuales. Hi ha vil·les rústiques, urbanes i suburbanes, amb exemples que van des de luxoses vil·les imperials fins a modestes unitats d'explotació agropecuària, i en totes elles, per bé que en graus diversos, cal contemplar tant els aspectes pràctics necessaris per a la vida, ja sigui en la part residencial o en la productiva, com els elements de representació simbòlica de la vil·la com a reflex i expressió de l'estatus social o del sistema de valors i creences del seu propietari. Des d'aquesta darrera perspectiva, la de la representació simbòlica, ens interessarem aquí per la definició de l'espai de la vil·la i la seva relació amb l'entorn natural a través d'un tema iconogràfic especialment freqüent, el jardí, així com l'articulació d'aquest motiu amb les pintures de paisatges. Aquests dos tipus iconogràfics obren en el si de la vil·la espais ficticis, respectivament intern i extern, però compartint alhora un cert caràcter especular o autoreferencial respecte a la imatge simbòlica que la vil·la construeix d'ella mateixa. D'altra banda, en molts casos aquest caràcter especular es dona a un altre nivell, el de la ficció de la representació pictòrica emmirallant-se en les "realitats" del jardí de la vil·la o de la vista sobre el paisatge que realment l'envolta, unes "realitats", d'altra banda, tan artificials i "construïdes" com les mateixes pintures. Unes i altres constitueixen veritables *topoi*, en els dos sentits, físic i retòric, del terme, entre els quals i a través dels quals es posiciona i es defineix la vil·la.

El concepte del jardí, de Grècia a Roma: els jardins de l'Odissea

El terme *hortus*, que en llatí designa normalment el jardí, té etimològicament el significat de "recinte clos", una connotació que el jardí, tant en la seva dimensió real com en la de representació pictòrica, conservarà en èpoques posteriors: es tracta d'un espai tancat, simbòlicament interior, malgrat la seva situació física a cel obert. En aquest mateix sentit, és especialment significativa l'observació de Plini el Vell, segons la qual en la Llei de les XII Taules el terme *hortus* s'emprava amb

*Institut Català d'Arqueologia Clàssica (ICAC).

el significat de *villa*, mentre que allò que en el llatí posterior era l'*hortus* rebia en aquell text arcaic el nom d'*heredium*.¹ L'observació ens interessa per dos motius. En primer lloc, fa ben palesa l'estreta i molt antiga relació entre l'*hortus* i la *villa*, que perviuria a través dels profunds canvis d'èpoques posteriors en els conceptes de vil·la i de jardí, fins al punt que aquest esdevé una expressió metafòrica d'aquella i dels valors ideals que la configuren. Per altra banda, la segona part de la notícia de Plini reflecteix la concepció originària de l'*hortus* en el sentit que el terme *hort* té encara avui dia entre nosaltres, com seguia tenint-la en època de Plini (d'aquí ve la seva observació: "el que nosaltres anomenem *hortus* era l'*heredium*"). En efecte, el terme *heredium* designa la terra de conreu que forma part de la parcel·la hereditària de terra on es troba l'habitatge pròpiament dit i que forneix aquest dels queviures necessaris per a la subsistència del seu propietari. Aquest sentit d'*hortus* com a hort perviu, doncs, fins i tot quan la paraula s'enriqueix de l'accepció que indica el nostre terme *jardí*, és a dir, el d'un espai natural ordenat i dedicat a altres usos que el de la producció agrícola, especialment en l'àmbit de l'oci i el plaer estètic, però també simbòlics i àdhuc religiosos (de fet, les connotacions religioses de l'*hortus* són fàcilment perceptibles tant en l'hort com en el jardí, especialment en relació amb les forces de la fertilitat, representades per divinitats com Priap, Silvà, Venus o Bacus).

Aquesta segona accepció de *jardí* com a jardí no productiu prové, gairebé en la seva totalitat, de la influència grega, i, a través d'ella, del *parádeisos* oriental. Des del principi de la literatura llatina, amb la traducció de l'*Odissea* a saturnis llatins feta per Livi Andrònic, aquesta obra constitueix per al món romà un referent tan important com ho havia estat per a la cultura grega. En ella apareixen tres tipus ben diferenciats de jardí, amb connotacions igualment diverses, que ofereixen tres paradigmes alternatius i complementaris per al jardí romà, tal com demostren les nombroses al·lusions que trobem en els autors llatins, així com la recurrència de temes odisseics en la decoració de les vil·les.² Seguint l'ordre invers del text, trobem en primer lloc el jardí-hort de Laertes, el pare d'Ulisses, on aquest va a trobar-lo i a donar-s'hi a conèixer al final de l'obra.³ Qualificat amb diversos termes, com *órchatos* ("hort"), *alòè* ("vinya") i *kêpos* ("jardí"), es tracta d'un camp productiu, situat lluny de la ciutat i adjacent a la casa del vell Laertes i de les cabanes dels seus servents. En el moment de l'arribada d'Ulisses, aquests han anat a buscar pedres per fer la tanca (*hêrkos*) de la vinya i l'heroi troba el seu pare sol, ocupat en el treball d'aquest camp d'on treu els mitjans de subsistència. Com l'*heredium* llatí, aquest espai subratlla alhora les idees de propietat, d'enclòs i de fertilitat agrícola en un entorn rural.

Ben diferent és el jardí d'Alcínous, a Feàcia, tot i que rep les mateixes denominacions que l'anterior (*órchatos*, *alòè*, *kêpos*) i també està connotat com un espai fèrtil (*polýkarpus*) i tancat (*hêrkos*).⁴ Però si retrobem la vinya i l'olivera, aquí són els arbres fruiters els qui dominen, amb una zona de plantes verdes (sense especi-

¹ Plin., *N.H.*, 19, 50.

² Vegeu, per citar només dos exemples, el nimfeu de la vil·la de Tiberi a Sperlonga o les pintures de paisatge amb escenes de l'*Odissea* d'una casa de l'Esquilí, avui als Museus Vaticans.

³ *Od.*, 24, 205-212, 220-231.

⁴ *Od.*, 7, 112-133.

ficar-ne l'espècie), de les quals no es destaca la seva possible destinació com a aliment, sinó la bella i ordenada disposició (*kosmētai*). També l'aigua ocupa, lògicament, un paper important, però d'una forma especial i significativa. Dues fonts hi brollen, però una recorre tot el jardí mentre que el cabal de l'altra en surt fora, cap al palau, on acudeixen tots els feacis a abastir-se d'aigua potable, una articulació entre el dins i el fora, el palau i la ciutat, que reflecteix l'estatus mateix del seu propietari, Alcínoos, model ideal del rei-aristòcrata homèric (com el mateix Ulisses), doblement orientat cap a l'*oikos*, on viu amb la seva família i on convida els seus semblants, i cap a la *polis*, on viu la resta del *dēmos* sobre el qual exerceix un poder basat en el prestigi que les seves possessions, com el mateix casal, li procuren. En aquest sentit, el jardí funciona com una expressió d'aquest prestigi, i per tant com un espai estretament lligat al concepte del poder i a la reialesa. Però tractant-se del món dels feacis, a mig camí entre un espai utòpic i la representació, per bé que modèlica, d'una comunitat d'homes tal com la concep el públic del poema, un altre element, molt significatiu, és especialment emfasitzat. Aquest jardí no coneix el cicle estacional; els arbres, les vinyes i totes les plantes estan sempre florits i alhora oferint els seus fruits (així, en el cas de la vinya, mentre que unes branques estan florint, en d'altres els raïms estan ja madurs). Finalment, cal no negligir el mode en què es presenta aquest jardí en el poema. En efecte, el jardí d'Alcínoos ens és descrit amb un gran luxe de detalls a través dels ulls d'Ulisses, que el contempla meravellat. Com suggereix també l'epítet *kosmētós*, amb connotacions estètiques tant visuals com poètiques, aquest és un espai destinat alhora a la contemplació i a la descripció: el jardí, doncs, com a obra d'art plàstic, igual que una pintura o un objecte finament treballat (com l'escut d'Aquil·les en la *Iliada*), susceptible al seu torn de ser descrit dins d'una obra d'art literària. Aquest procediment acabarà fixat en un *topos* retòric, l'*ékphrasis*, que tindrà un paper important en obres posteriors, ja sigui poemes èpics de tradició culta (com l'*Eneida*) com, especialment, la novel·la, hereva, com aquests, de l'èpica de tradició oral, i molt particularment de l'*Odíssea*. Així, no és estrany que diverses novel·les d'època imperial, com *L'ase d'or* d'Apuleu, *Leucipa i Clitofont* d'Aquil·les Taci o *Dafnis i Cloe* de Longus, incloguin una *ékphrasis* d'un magnífic jardí com un element central, que reflecteix i articula l'obra en el seu conjunt, entesa també ella com una composició ordenada.⁵

Tornant a l'*Odíssea*, un tercer tipus de jardí és l'illa de Calipso, on Ulisses es troba retingut al principi de l'obra.⁶ Aquest és un espai salvatge (*hýlē*), cobert d'una vegetació exuberant, amb quatre fonts d'on surten sengles rierols que el solquen i l'irriguen. També aquí hi ha una parra carregada de raïms, però per la resta no hi ha arbres fruiters ni cap conreu, sinó prats delitosos i arbres com el xiprer o el trèmol, habitats per tota mena d'ocells cantaires, un detall sobre el qual el poeta insisteix i que no apareixia en els altres casos. En el seu centre es troba la residència de la dea, que no és en aquest cas una casa o un palau, sinó un espai natural i subterrani, una gruta. L'espai subterrani constitueix un altre element fortament connotat i molt important, ja que està destinat a tenir una llarga tradició sota la forma dels nimfeus o altres indrets subterranis freqüents en els jardins, ja siguin reals, pintats o descrits.

⁵ Cf. BARTSCH 1989, *passim*.

⁶ *Od.*, 5, 63-75.

El nom mateix de Calipso es relaciona amb aquesta idea d'un espai interior, profund i amagat, que els grecs anomenen *mychós* i els romans, amb un terme també manllevat del grec, *crypta*. Aquest espai està simbòlicament associat amb els dos extrems del cicle vital, el naixement i la mort, la maternitat i la tomba, però també amb la unió sexual, a través de la imatge del tàlem nupcial, una dimensió eròtica ben present en la gruta de Calipso, lloc de l'amor entre la deessa i l'heroi. La connotació d'aquest jardí, on es troba el bosc, el prat i la cova, és la d'un lloc d'edat d'or, d'una exuberància natural, gairebé primigènia, allunyat del món dels homes i habitat per la divinitat, i per tant associat a la idea d'immortalitat, però alhora també a la de més-enllà (en efecte, els arbres evocats, com el cant dels ocells, tenen connotacions funeràries).⁷ Es tracta d'un jardí mític, anàleg al Jardí de les Hespèrides, als Camps Elisis o a l'Edèn bíblic, espais on entren en contacte, paradoxalment, les nocions d'immortalitat, de fertilitat i de mort.⁸

Aquest ventall de jardins, diversament caracteritzats i connotats, fan de l'*Odissea* el punt de referència fonamental per a tota la tradició posterior en aquest àmbit. A partir de l'època clàssica, amb l'Acadèmia platònica i el Jardí epicuri, es desenvoluparà el jardí filosòfic, espai de reflexió i de coneixement, i alhora regne de la paraula i les lletres, que trobarà expressió també en el Museu d'Alexandria. Finalment, ja en el s. IV aC (amb la *Ciropèdia* de Xenofont i la imatge idealitzada del jardí del rei persa), i especialment amb les monarquies hel·lenístiques, adquiriran importància els jardins reials, que incorporen la tradició oriental del *parádeisos*, però alhora reprenen el model homèric del palau d'Alcínous (probablement influït ja pels jardins d'Orient, car les influències orientals són ben presents en els poemes homèrics).⁹ I és tota aquesta riquesa tipològica del jardí en el món grec la que vindrà a modificar profundament el model de l'*bortus* romà. Així, per exemple, si a Pompeia en els s. III-II aC és encara freqüent l'*bortus* rectangular annex a la casa, sovint en la seva part posterior, en ocasions disposat en terrassa, aquest tipus anirà desapareixent en les èpoques posteriors en favor de jardins ordenats i tancats en peristils a la manera grega.¹⁰ És en el context d'aquests canvis que cal situar l'aparició de les pintures de jardí.

Les pintures de jardí: tombes i residències imperials

Les connexions funeràries que hem trobat en l'*Odissea*, com a connotacions en el jardí de Calipso i explícites en el bosquet de Persèfone a les portes de l'Hades, i que constitueixen un motiu recurrent en el pensament religiós i literari dels grecs (els Camps Elisis, o els prats d'asfòdel del regne dels morts), han estat evocades també com un aspecte important, potser l'origen, de les pintures de jardins en

⁷ Cf. *Od.*, 10, 509-510, on els trèmols (*aiçeiroi*) reapareixen en els boscos de Persèfone, que es trobarà Ulisses a les portes de l'Hades, un altre espai odisseic que cal afegir als que hem vist i que tindrà també una llarga tradició: el jardí funerari.

⁸ Sobre tots aquests significats dels prats i dels jardins, vegeu MOTTE 1971, *passim*.

⁹ Així, per exemple, la descripció del jardí de *Dafnis i Cloe* comença amb la següent observació: "I era el jardí extremadament bell i a la manera dels jardins dels reis" (Longus, 4, 2, 1).

¹⁰ Cf. JASHEMSKI 1979; FARRAR 1996, 4-8.

les cases romanes. En efecte, alguns dels exemples més antics d'aquest gènere de representació es troben en tombes. Així, les parets d'una tomba d'Alexandria del s. I aC (tomba v de la necròpoli d'Anfushi, datada diversament c. 50-25 aC o c. 30-10 aC) estan decorades amb una representació d'arbres i plantes que evoca un espai enjardinat enmig del qual descansaria el mort. A Roma, en un sepulcre de la via Latina avui perdut (datat c. 30-10 aC),¹¹ un grec, Pàtron, es va fer pintar l'interior de la seva tomba amb unes magnífiques pintures en dos registres horitzontals (fig. 1). En el superior, més estret (conservat avui dia al Louvre), apareix la processó funerària avançant per un prat ritmat per arbres diversos (entre ells el xiprer); en l'inferior, molt més gran, hi havia representat sobre un fons blanc un altre espai cobert d'herba on creixien grans arbres, disposats més densament que a dalt, sobre les branques dels quals es trobaven ocells d'espècies diverses. El fons blanc, en aquest cas com en la tomba d'Alexandria, podria tenir un valor simbòlic de caire funerari, seguint una tradició iconogràfica que trobem ja en època clàssica en els lècits de fons blanc. D'altra banda, el doble nivell podria també al·ludir a la distinció entre un espai del món dels vius, el jardí sepulcral (*kēpotáphion*) on es troba la tomba i on se celebra el ritual funerari, contraposat a un món inferior ultraterrenal, sense presència humana, representat com un Camp Elisi.

Un altre aspecte que fa extraordinària la tomba de Pàtron és la presència d'un epigrama en grec que al·ludeix al jardí i al seu significat:

*Ni esbarzers ni arbustos espinosos no envolten la meua tomba,
i de cap ratpenat no en sento el crit,
sinó que tota mena d'arbres delitosos neixen al voltant
del meu sarcòfag, llurs branques carregades de magnífics fruits.
Per sobre vola el rossinyol de cant sonor,
i la cigala que deixa anar la seva dolça melodia,
així com l'oreneta que piula sàviament, i el grill
harmonios que treu del seu pit un soroll graciós.
I jo, Pàtron, allò que és preuat pels homes ho he acomplert,
per tenir a l'Hades un lloc agradable;
i tota la resta ho he deixat, el que vaig tenir de jove
ja no hi és, excepte els fruits que en vida vaig collir.¹²*

El problema a l'hora d'interpretar la relació d'aquests versos amb les imatges representades a la pintura rau, per una banda, en la multiplicitat d'espais evocats en un i altre mitjà. Ja hem parlat del doble espai pintat en els dos registres iconogràfics; de la mateixa manera, en el poema el jardí descrit sembla relacionar-se amb el jardí sepulcral que envolta la tomba, però també s'hi evoca el lloc, igualment qualificat d'agradable (*terpnós tópos*), que Pàtron aspira a habitar a l'Hades i la metàfora de l'arbre fruiter (*apokarpízō*) com a imatge dels plaers gaudits en vida

¹¹ És aquest el primer exemple d'un tipus que retrobem posteriorment, per exemple en tombes pompeianes, especialment en l'extraordinari sepulcre de Vestori Prisc, on la pintura de jardí forma part d'un conjunt on apareixen altres aspectes de la vida del difunt i els seus plaers (càrrec d'edil, jocs de gladiadors...).

¹² *IG*, XIV, 1934.

pel difunt. D'altra banda, com observa S. Settis, la imatge no és una il·lustració del text, ja que els arbres pintats no són fruiters, com els del poema, ni els animals descrits en aquest corresponen als que veiem en la pintura.¹³ Tanmateix, d'aquestes discordances podem també extreure'n conclusions rellevants: d'una banda, la probable polisèmia d'aquest gènere de representacions, ja que l'ambivalència sembla expressament buscada tant en la pintura com en el poema; d'altra banda, les vies paral·leles, per bé que no coincidents, que segueixen la pintura del jardí i la descripció (*ékpbrasis*) d'aquest, evidencien una estreta connexió entre la representació iconogràfica i la composició retòrica, una connexió que, com veurem, és fonamental per entendre la relació que aquest tipus de representacions mantenen amb la vil·la.

En efecte, sovint s'ha posat en contacte les imatges de jardins pintats en les tombes amb les pintures de jardí que a partir de l'època d'August comencen a adornar les cases dels romans, especialment a l'hora d'emetre una interpretació del seu significat, carregat d'associacions religioses o bé evocant els plaers de la vida de l'*otium*.¹⁴ Contemporani de la tomba de Pàtron, el primer exemple conegut de pintura de jardí en una casa és la del cubícl subterrani (probablement un *triclinium* d'estiu) de la vil·la de Lívia a Prima Porta, anomenada *ad gallinas albas*.¹⁵ En molts aspectes, és aquest un exemple singular, atesa la importància tant dels seus propietaris com de la funció programàtica que té en el marc de la definició simbòlica i ideològica del nou ordre d'August. D'altra banda, com ha reconegut, entre d'altres, Salvatore Settis (SETTIS 2002: 9; 17), aquest és no només l'exemple més antic conegut,¹⁶ sinó també el punt de referència fonamental per a la constitució d'un gènere de pintura de jardins, seguint l'usual esquema de la difusió dels models impulsats per la casa imperial i el seu cercle més immediat. En efecte, entre els primers exemples d'aquest gènere, poc posteriors al de Prima Porta, es troba l'anomenat Auditori de Mecenes, a l'Esquilí, propietat de l'amic del *princeps* i, a la seva mort, del mateix August, així com les pintures de la vil·la de la Farnesina, de propietari desconegut però indubtablement propera als centres del poder. Òbviament, és molt probable que l'origen del gènere sigui anterior, segurament hel·lenístic, amb exemples no conservats, encara que en coneixem prou bé els ingredients simbòlics (gairebé tots presents ja, si més no seminalment, a l'*Odissea*, que el coneixement dels jardins reials perses vindrà a revitalitzar); de fet, com en la tomba de Pàtron, tant l'ambient cultural com els autors dels frescos estan profundament hel·lenitzats o són directament grecs. Tanmateix, en la vil·la de Lívia aquesta tradició es reformula en clau específicament romana al servei de la ideologia augustal, d'una manera paral·lela al que passa en altres àmbits, sobretot en la poesia de Virgili, Horaci o Ovidi.

¹³ SETTIS 2002, 27.

¹⁴ El cas de la *villa* de Lívia és paradigmàtic de les dues aproximacions, ben representades respectivament pels estudis de Reeder i Settis (cf. nota següent).

¹⁵ D'entre la molt nombrosa bibliografia dedicada tant a la *villa* en general com a les pintures, destaquem KELLUM 1994, REEDER 2001, SETTIS 2002.

¹⁶ Dos exemples precoços, encara del segon estil, que podrien ser contemporanis o molt poc posteriors al jardí de Prima Porta són la *villa* de P. Fanius Synistor de Boscoreale (amb una representació força allunyada de les regles del gènere) i la Casa del Menandre de Pompeia.

El nom *ad gallinas albas*, que esdevé un topònim, testimoniat epigràficament¹⁷ per a tota la zona on es troba la vil·la, fa referència a un important prodigi referit per Suetoni, Plini el Vell i Dió Cassi.¹⁸ Poc després del matrimoni amb Octavi, una àguila deixà caure una gallina blanca amb una branca de llorer al bec en el si de Lívia. Seguint les instruccions dels intèrprets de l'auguri, tant la gallina com la branca foren curosament preservats. La nombrosa descendència de la primera (un prodigi en ell mateix, ja que les gallines blanques eren considerades estèrils), i especialment la transformació de la branca trasplantada en un bosquet de llores, foren signes del poder i la fecunditat del llinatge julioclaudi. Així, d'aquests llores procedien les branques utilitzades en els triomfs, i posteriorment cada successiu emperador afegia a la plantació un nou arbre, que representava el seu poder, fins al punt que abans de morir el seu llorer es marcía. Amb la mort de Neró, la mort dels llores i de totes les gallines blanques marcaren l'extinció del llinatge (Plini, en canvi, assegura que encara en el seu temps es podien veure alguns arbres amb el rètol de l'emperador corresponent).

Els estudis de Kellum i Reeder, recentment, han demostrat el ric complex simbòlic i ideològic desplegat al voltant d'aquesta vil·la. La història del prodigi constitueix un *omen imperii* de clares connotacions fundacionals, amb els components —ben coneguts en l'àmbit grec— de l'esquema matrimonial com a expressió de fecunditat i perdurabilitat (vegeu, per exemple, la unió d'Apol·lo i la nimfa Cirene com a mite fundacional d'aquesta ciutat) i del prodigi com a marca de reialesa, personal i dinàstica alhora (amb Alexandre el Gran com a model paradigmàtic, per a monarques hel·lenístics com per a generals, dictadors i emperadors romans). En la vil·la de Lívia, aquest complex trobava una expressió polivalent en la famosa estàtua de l'August de Prima Porta;¹⁹ en la plantació de llores, que formava part integrant de la vil·la; i en la cambra subterrània decorada amb pintures de jardí. El llorer, com a nexa d'unió, estava present en els tres casos, ja que en la reconstrucció de l'estat originari de l'estàtua es considera generalment que devia figurar una branca de llorer en una de les mans del *princeps* (tot i que no hi ha unanimitat sobre quina), i en el jardí de la pintura el llorer predomina clarament entre el gran nombre d'espècies vegetals representades. D'altra banda, els llores de la vil·la de Lívia, utilitzats en el triomf de l'emperador (el tema triomfal està present també en la cambra subterrània, en forma de Victòries alades en els estucs del sostre), estableixen un lligam del complex extraurbà de Prima Porta amb els llores plantats per August, amb permís del Senat, a les portes de la seva residència en el Palatí (emfasitzant la connexió apol·línica) i amb els que es trobaven en el Fòrum davant del temple del Diví Juli (emfasitzant aquí l'aspecte dinàstic), així com, en el nivell iconogràfic, amb la decoració vegetal de l'*Ara*

¹⁷ *CIL*, 6, 37763. El nom també designava un districte de Roma, sense que en coneguem el motiu. És probable que respongui a l'existència d'algun tipus d'evocació (una estàtua, o potser un jardí) del prodigi, traçant així un eix simbòlic entre l'espai extraurbà i l'interior de la ciutat, un procediment d'articulació del territori ben conegut a Grècia: a Atenes, hi havia un santuari d'Afrodita dels Jardins al peu de l'acròpolis i un altre *extra muros*, a les ribes de l'Ilissos.

¹⁸ Suet., *Galba*, 1; Plin., *N.H.*, 15, 136-137; Dio Cass., 48, 52, 3-4; 63, 29, 3.

¹⁹ L'estàtua es va trobar en la cambra subterrània, però originàriament devia ocupar un lloc ben visible a l'exterior, possiblement en el jardí de llores.

Pacis, on l'al·lusió al tema de l'Edat d'Or i el seu retorn sota August troba al seu torn un paral·lel en les obres de Virgili (especialment les *Geòrgiques*) i Horaci (el *Carmen Saeculare* i les *Odes*).

En aquest context cal situar la significació del jardí pintat de la vil·la de Lívia. Però descrivim primer els seus trets essencials des del punt de vista pròpiament pictòric i compositiu, abans d'endinsar-nos en la lectura simbòlica (fig. 2). En accedir a la sala de les pintures, hom entrava en un espai semienterrat i il·luminat artificialment per trobar-se enmig d'una visió que contradeia les seves expectatives. Els murs de l'habitació estaven pintats sense solució de continuïtat creant la il·lusió d'un lloc natural i exuberant, ple d'arbres i altres plantes, poblat exclusivament per ocells, uns i altres representats amb un extrem realisme que permet identificar més de vuitanta espècies de plantes i una vintena d'aus. Dos elements definien la relació espacial entre l'espectador i el jardí. En la franja inferior de la paret, la pintura representava dues tanques successives, una de vímet en primer pla i una altra de marbre més allunyada, que d'una banda prolongaven il·lusòriament l'espai de la cambra i de l'altra definien un àmbit intermedi en forma de passeig (*ambulatio*), que s'interposava entre l'observador i el jardí del fons, amb arbres disposats rítmicament en el centre de cada mur. La franja superior, en canvi, estava delimitada pel contorn irregular d'una gruta, un artifici que retornava a la cambra el caràcter d'espai subterrani que la il·lusió pictòrica semblava haver-li volgut negar, alhora que establia un contrast entre la formació natural de la roca a dalt i l'ordenació cultural de la natura evocada en la franja inferior per l'*ambulatio* i les tanques que la defineixen. Pel que fa al jardí pròpiament dit, el tractament extremadament precís de la representació de plantes i ocells quedava contrarestat per la irrealitat de la presència simultània d'espècies que no floreixen en la mateixa estació. De la mateixa manera, la primera impressió d'entrar en un espai obert, afavorida també per l'absència d'elements arquitectònics com ara columnes o pilars que escandeixin verticalment l'espai, quedava en bona mesura cancel·lada no només pels marges horitzontals abans esmentats, sinó també pel fons uniforme i artificial, com un tapís d'un blau neutre, que bloqueja la vista en profunditat i ens recorda la idea tradicional del jardí com un indret clos. Aquests jocs de contraposició simultània entre els aspectes realistes i artificiosos de la representació, pròpiament retòrics en el sentit de composició de la imatge, seran característics —de fet s'intensificaran— en els exemples posteriors del gènere de la pintura de jardí en les cases romanes, tant en les vil·les com en les *domus* (posteriors, pel que sembla deduir-se dels exemples conservats).²⁰ De fet, podem afirmar en aquest sentit que assistirem a una intensificació del component retòric paral·lela a un afebliment progressiu de la força simbòlica i de les associacions miticoreligioses en aquest tipus de representacions.²¹

²⁰ Així, en un dels cubículs pintats de la "Casa dei Cubicoli Floreli" de Pompeia, trobarem el mateix efecte intensificat, amb la representació d'un jardí sobre un fons completament negre.

²¹ En aquest sentit cal interpretar, com veurem, l'aparició de representacions dins de la representació, en forma de relleus, estàtues, tauletes pintades o màscares, o la profusió d'elements arquitectònics que introdueixen i prolonguen la presència de la *villa* dins de la pintura del jardí, un aspecte insinuat molt discretament a les tanques pintades en el marge inferior de les pintures de Prima Porta.

Passem, doncs, a considerar algunes d'aquestes associacions simbòliques, que, com apuntàvem abans, calia llegir dins del context d'un ambient cultural altament sofisticat, posant-les en relació amb altres representacions en llocs i mitjans diversos (a la mateixa vil·la i a la ciutat; en pintura, escultura, arquitectura, jardineria, urbanisme, literatura i filosofia), com a sintagmes d'un text de gran riquesa i nivells de significat. En primer lloc, com en el cas de la tomba de Pàtron, cal connectar la representació pictòrica del jardí amb el jardí real que envoltava aquest espai. Però encara que la importància del motiu del llorer en el fresc és una clara referència que posa en connexió els dos espais, el jardí pintat no és una il·lustració del real —com no ho era, en la tomba de Pàtron, el jardí figurat a la paret respecte al descrit en l'epigrama (o viceversa)— ni, segurament, cap d'aquests dos respecte al jardí sepulcral exterior. En la vil·la de Lívía, el jardí pintat es trobava en un espai interior tancat i subterrani, sens dubte accessible a un cercle molt restringit, en contraposició a la famosa plantació de llorers, d'un caràcter molt més oficial i públic, directament implicada en esdeveniments tan importants per a l'Estat com la celebració d'un triomf. Si, com sembla probable, la cèlebre estàtua d'August s'articulava d'alguna manera amb aquest indret altament simbòlic (ja sigui perquè es trobés dins del recinte o bé en algun dels espais que hi donaven accés), aquest caràcter triomfal resultaria doblement emfasitzat, i es faria explícita, a través dels relleus de la cuirassa, la connexió amb els orígens mítics i religiosos de Roma. Per contraposició, els llorers pintats de la sala subterrània apareixien immersos en un context diferent, complementari però no menys simbòlic que aquell. Un primer aspecte del contrast rau en l'absència total de la figura humana, com a representació directa o a través de la imatge escultòrica (com serà el cas en moltes de les pintures de jardins posteriors, com la de la "Casa della Venere in conchiglia" de Pompeia, on al costat de la cèlebre pintura del naixement de Venus es troba una pintura de jardí representant una estàtua de Mart). Només plantes i ocells poblen el jardí de Prima Porta, evocant un espai primigeni, d'Edat d'Or, que transporta l'observador a un món altre, lluny de l'experiència quotidiana (com en la tomba de Pàtron, on el contrast quedava ben marcat amb el jardí funerari del registre superior, ocupat per les figures de la processó fúnebre).

La relació d'aquest efecte amb el tema idíl·lic i pastoral de la poesia contemporània, sovint evocada, sembla clara.²² És temptador, i molt suggerent, pensar en un espai com aquest com a marc idoni per a una lectura pública, davant d'un auditori selecte i cultivat, de les obres de Virgili, per exemple.²³ Però, tal com aquest públic culte hauria sabut reconèixer i els estudis filològics sobre la poesia augustal han posat de manifest, aquestes imatges idíl·liques d'una natura amable i idealitzada, aparentment simples, amaguen nivells de significat més profunds, de ressonàncies mítiques, religioses i simbòliques, amb implicacions ideològiques de caire filosòfic o polític, seguint els estilemes altament al·lusius de la poesia alexandrina. Al costat d'una lectura retòrica, apreciativa dels refinaments tècnics i estilístics de la com-

²² Citem, entre una bibliografia molt nombrosa, BRISSON 1992 i FABRE-SERRIS 1998.

²³ Recordem el famós episodi del sojorn d'August a Atel·la, de retorn d'Acci, on mentre es recuperava d'un mal de gola Virgili li recità les *Geòrgiques* durant quatre dies seguits (Donat., *Vita Verg.*, in Brummer, *Vitae Vergilianae*, 6, 92).

posició (pictòrica o poètica), aquestes obres requerien de l'espectador una lectura simbòlica. Així, per exemple, les *Metamorfosis* d'Ovidi ens revelen un ric subtext mitològic implícit en la gran varietat d'espècies de plantes i ocells que poblen el jardí: les connotacions funeràries de la presència del rossinyol (evocades per la tràgica història de Procne i Filomela) són tan inconfusibles com les associacions apol·línies del llorer (Dafne), per posar dos exemples ben coneguts.

En aquest sentit, les associacions específiques del jardí de Prima Porta amb els jardins de l'*Odissea*, que no han atret l'atenció dels estudiosos, ens semblen fonamentals per a una bona comprensió d'aquest conjunt. Dos elements de la pintura són especialment rellevants a l'hora de despertar el record de l'*Odissea* en un bon coneixedor del text homèric (com sens dubte s'esperava que ho fossin els potencials espectadors de l'obra):²⁴ la representació d'un jardí perenne, que no coneix el cicle estacional, amb totes les plantes simultàniament en flor, com el jardí d'Alcínous (evocat en el seu caràcter arquitectònic per l'*ambulatío* del marge inferior i els arbres del primer pla), i la presència d'ocells cantaires, de les espècies més diverses i minuciosament descrits, en una vegetació exuberant vista des de l'interior d'una cova, com a l'illa de Calipso (evocada com a dimensió d'espai natural pel desordre de la vegetació del segon pla i pel marge superior). Les connotacions d'aquests dos espais mítics són especialment pertinents en aquest context i s'hi enriqueixen al seu torn amb altres associacions. Així, el jardí sempre verd adjacent al palau d'Alcínous expressa la idea de reialesa i sobirania, que condueix a la imatge dels jardins reials perses (*parádeisoî*), com el que delectava la vista de Cirus en la *Ciropèdia* de Xenofont, una obra sobre el governant ideal, model de prínceps, ben coneguda en els cercles cultes de l'època.²⁵ Des d'aquesta perspectiva, el jardí pintat de la vil·la de Lívia representa en un nivell mític i idealitzat, amb connotacions orientals, una imatge del poder, centrat en la idea de sobirania, que en el jardí superior s'expressa en clau romana, associat al triomf militar.

Pel que fa a l'evocació de l'illa de Calipso, les connotacions són aquí, com apuntàvem abans, alhora eròtiques i de fertilitat, en aquest context precís més concretament matrimonials i dinàstiques, en relació amb el prodigi de les gallines blanques i la plantació de llorers, la *raison d'être* de la vil·la mateixa. Els temes de la unió nupcial fèrtil i el poder, associats a la imatge del jardí, evoquen al seu torn un altre episodi mític rellevant: les noces de Zeus i Hera en un jardí exuberant, situat a les ribes d'Oceà, a vegades assimilat amb el jardí de les Hespèrides. En la versió més antiga que coneixem d'aquest mite, la de Ferecides, Gea, la Terra, ofereix a Hera com a present de noces les pomes d'or, senyal d'immortalitat i sobirania alhora, que l'esposa de Zeus diposita en el Jardí de les Hespèrides, guardades per una serp

²⁴ Tornem a evocar aquí les extraordinàries pintures de l'Esquilí amb escenes de l'*Odissea*, amb un predomini absolut de l'espai natural, en forma de paisatges, sobre les figures humanes, identificades per inscripcions en grec. Datades cap al 50-40 aC, per tant immediatament anteriors a la *villa* de Lívia, ens mostren de manera clara els coneixements i les preferències literàries de l'alta societat de l'època. En l'estudi dedicat a aquest cicle, Anna Gallina (GALLINA 1965) ha postulat un model alexandrí de c. 150 aC, un referent cultural també present a Prima Porta.

²⁵ Ciceró la cita en una carta, parlant precisament sobre les lleis de la perspectiva aplicades a la mida més convenient de les finestres que han d'oferir vistes als jardins: Cic., *Ad Att.*, 2, 3, 2. (cf. *infra*).

monstruosa i inaccessible per als mortals.²⁶ Cal recordar en aquest context que tant la vil·la com el prodigi es relacionen primordialment amb Livia i la seva fertilitat, de manera que la connotació del jardí subterrani, des d'aquesta perspectiva, es tenyeix d'una connotació no només nupcial, sinó específicament sexual i maternal, per a la qual també existia una llarga tradició, que relaciona el ventre fèrtil de la Terra amb el de la dona, una associació emfasitzada en el relat del prodigi, per exemple en Dió Cassi, que juga amb el substantiu *kólpōs*, que designa el ventre de Livia, on caigué la gallina, i el verb *kolpō*, en el sentit d'engendrar, que s'aplica a la futura descendència que el prodigi anunciava.²⁷ Aquests jardins fèrtils, sovint connotats com a espais subterranis, s'associen sovint amb la dea Afrodita. Empèdocles emprava en el seu poema l'expressió “els prats escindits d'Afrodita”, per designar el sexe femení com a indret fèrtil orientat cap a la concepció i el part;²⁸ i en nombrosos llocs de Grècia la dea rebia culte en santuaris situats o simplement designats com a jardins, sovint en relació amb la fertilitat femenina.²⁹ A Roma, i més específicament en el cercle d'August, amb l'èmfasi posat en la connexió entre la fecunditat dins del matrimoni —en especial en el si del llinatge imperial— i el tema del retorn de l'Edat d'Or, aquesta funció era assumida en gran mesura per la Venus *Genetrix* (tot i que tant Juno com, sobretot, Ceres també hi participaven), mare divina d'Enees i com a tal iniciadora del llinatge juli. La representació de Livia com a Venus *Genetrix* ha estat proposada per a diverses imatges de la dona d'August,³⁰ i en tot cas sabem que el títol, juntament amb el de *mater patriae*, li va ser oficialment ofert pel Senat (i rebutjat per Tiberi).³¹ És molt possible, doncs, que aquesta associació, prolongant la de l'illa de Calipso, fos evocada en la imatge del jardí de la vil·la de Livia, atesa la connexió alhora matrimonial i dinàstica de la dea. Des d'aquesta lectura, el jardí pintat, espai interior marcat pel domini pacífic

²⁶ L'arbre fruïter amb la serp entortolligada al seu tronc, signe iconogràfic del Jardí de les Hespèrides, apareix en una de les representacions posteriors d'aquesta sèrie, ja esmentada: el cubícul negre de la “Casa del Frutteto” de Pompeia.

²⁷ Dio Cass., 48, 52, 3. *Kólpōs* és també en grec un terme geogràfic, al·ludint a un espai subterrani (àdhuc el món dels morts) o una forma còncava del paisatge, per exemple una badia o una vall. El terme emprat en les fonts llatines és *gremium*, que també pot referir-se al ventre de la Terra (Cic., *Cato maior*, 51). En l'àmbit arquitectònic, la idea és recollida per la paraula *crypta*, però també pel *cavaedium*, literalment “la cavitat de la casa”, que designava originàriament l'habitació més interior d'aquesta, el seu nucli (Varr., *LL*, 5, 161), per referir-se posteriorment a un espai intern, especialment un pati. Pel que fa a la importància de la imatge del ventre de la Terra en la ideologia augustal, només cal recordar la iconografia de l'*Ara Pacis*, amb la representació de *Tellus* alletant uns nens en un marc vegetal.

²⁸ Emp., fr. 66 DK. Aquest significat del jardí com a imatge dels genitals femenins pot estar ja present en l'*Odissea* en l'al·lusió puntual i enigmàtica a un jardí de Penèlope, segons la interpretació proposada per CLAVO 1994 (agraeix a l'autora aquesta observació).

²⁹ És el cas dels dos santuaris de l'Afrodita dels Jardins a Atenes, on també rebia culte Eros: Paus., 1, 19, 2; 1, 27, 3. A Esparta, una Afrodita Hera atorgava fecunditat a les dones en el moment del matrimoni: Paus., 3, 13, 9.

³⁰ Així, en la figura femenina dels altars als Lars conservats als Uffizi i al Vaticà s'ha reconegut Livia com a Venus *Genetrix*, amb un *torquis* al·lusiú a l'origen troià de la *gens Iulia* (ZANKER 1969). Cf. WINKES 1988.

³¹ Tàc., *Ann.*, 1, 14; Suet., *Tib.*, 50; Dio Cass., 57, 12.

i erotitzat de Venus *Genetrix*, de nou s'articula i alhora es distingeix del jardí real exterior, on l'estàtua d'August amb cuirassa i la connexió triomfal del llorer evocuen l'àmbit complementari de Mart (una connexió que August desenvoluparà en l'urbanisme de Roma amb l'articulació del seu nou fòrum amb el de Cèsar a través de les divinitats venerades).

Aquesta associació simbòlica ens porta, finalment, a una altra que incorpora les connotacions funeràries en les representacions de jardí, tant poètiques com pictòriques, que hem anat observant des de l'*Odissea*. En efecte, un dels episodis més cèlebres del poema homèric era el descens (*katábasis*) a l'Hades, com es pot veure en les pintures de l'Esquilí. L'episodi és reprès per Virgili a l'*Eneida*, que el transforma connectant-lo amb el tema de la mitologització dels orígens, tant els del poble romà com els de la *gens Iulia*, convergint els uns i els altres en la figura d'August. Aquí, el camí de baixada de l'heroi al món dels morts, que ha estat obert per la branca d'or que l'oracle d'Apol·lo i els coloms de Venus han permès de trobar, culmina en una vall apartada (*in valle reducta*), on veu un bosc reclòs i exuberant (*nemus seclusum, virgulta sonantia silvae*) on les ànimes dels morts que esperen encarnar-se (entre les quals es troben els futurs protagonistes de la història de Roma, culminant en el malaurat Marcel) són comparades a abelles volant pels prats sobre tota mena de flors (v. 707ss.: *ac veluti in pratis ubi apes aestate serena / floribus insidunt varitis et candida circum / lilia funduntur*). A través de les teories òrfico-pitagòriques, Virgili reformula el tema odisseic de la catàbasi en fer del prat subterrani com a espai de mort un indret de naixement, o més precisament de regeneració. De manera similar, la significació funerària de la pintura de jardins, evident en les tombes d'Alexandria o en la de Pàtron, no són negades sinó més aviat reinterpretades en la pintura de Prima Porta a través del context matrimonial i maternal del conjunt de la vil·la. Com ja hem observat diverses vegades, no es tracta de postular una relació directa entre el text virgilià i les pintures, en la direcció que sigui, sinó d'entendre'ls com a vies paral·leles d'expressió de la temàtica augustal del retorn de l'Edat d'Or i la connexió entre la regeneració de l'Estat i l'exaltació dinàstica del príncep, a través d'una densa xarxa d'associacions simbòliques, amb múltiples significats interrelacionats. Així, en la vil·la de Lívia, marcada pel prodigi fundacional de les gallines blanques i del bosc de llorers, el descens a una cambra subterrània, un indret fosc imaginat com una caverna, per trobar-se amb un jardí poblat de plantes en flors i ocells cantaires (una representació amb inconfusibles associacions funeràries) és una catàbasi que desemboca en una trobada amb l'espai dels orígens, on regnen les forces generadores de la natura. El jardí es presenta així com un espai de més-enllà i d'Edat d'Or alhora, que, com el ventre fecund de Lívia, esdevé promesa de regeneració i vida futura i, com el jardí reial d'Alcínous o del rei persa, constitueix al mateix temps un símbol de sobirania i legitimitat del poder del *princeps* i del seu llinatge.

Les pintures de jardins en les cases dels romans

Per la seva mateixa naturalesa programàtica, la representació del jardí pintat de la vil·la de Lívia constitueix un *unicum* en el gènere de la pintura de jardins en les residències romanes. Tanmateix, malgrat les diferències, la continuïtat en-

tre aquest primer exemple conservat i tots els altres és evident. Un cas de transició l'ofereix l'anomenat "Auditori de Mecenes" a l'Esquilí, ja esmentat, que formava part de la vil·la que Mecenes s'havia fet construir sobre una antiga necròpoli adjacent a la muralla de Servi Tul·li i que a la seva mort, el 8 aC, passà en herència al mateix August i fou habitada per Tiberi. És probablement en aquesta fase que cal datar la decoració pictòrica de la cambra. Es tracta d'un espai rectangular amb un extrem absidal ocupat per unes grades en forma de petit teatre. Tot i que no es pot excloure la destinació d'odeó, destinat a l'audició de peces musicals o poètiques (en tot cas per a un grup molt reduït, ateses les petites dimensions de les grades), també s'ha proposat una funció com a triclini d'estiu, o fins i tot com a nimfeu. En qualsevol cas, ens trobem també aquí amb un espai semienterrat (uns 7 m per sota i uns 6 per sobre del nivell antic del terra), amb poca il·luminació natural, però la presentació de l'espai pintat i la seva relació amb el tridimensional presenta diferències importants respecte a la cambra de Prima Porta.

Els murs no són llisos, sinó que tenen una sèrie d'entrades o nínxols en les dues parets laterals i, més petits i elevats, darrere de la graderia. Les parets estan pintades de vermell, amb dues sanefes negres que corren per sobre dels nínxols laterals i per sota dels del mur del fons. Les pintures de jardí ocupen únicament l'espai dels nínxols (fig. 3) i consisteixen en cada cas en una pila ornamental en primer pla, darrere de la qual i de la tanca baixa que la delimita creix una vegetació exuberant, amb un arbre ocupant l'eix central darrere de la font, i diverses espècies d'ocells volant o posats sobre el fullam, un esquema absolutament similar al de la vil·la de Lívia, especialment en el punt central de cada mur, on veïem els arbres ritmant el conjunt amb el jardí en segon pla, tot i que —significativament, com veurem— sense la font. Aquest ritme es manté en l'Auditori de Mecenes, però és com si ara contempléssim aquell jardí a través d'obertures en el mur. D'altra banda, aquest no és ja l'únic element figurat de la decoració mural, sinó que, seguint un esquema característic de l'anomenat tercer estil, es combina amb la representació, sobre les sanefes de fons negre, d'animals, escenes mitològiques i de vida quotidiana i vistes en miniatura de jardins contemplats des d'un punt elevat. Aquest darrer motiu ens interessa especialment, perquè emparenta la pintura de jardins amb un altre gènere, el de les pintures de paisatges, que es desenvoluparà paral·lelament (o, com aquí, en combinació) a aquell. De fet, en un cèlebre passatge, Plini inclou els jardins (*topiaria opera*), al costat de "vil·les i pòrtics [...], boscos, turons, estanys, canals, rius i costes", entre els elements pintats en aquest tipus de representació (*amoenissimam parietum picturam*), que segons ell hauria inventat (*primus instituit*) Studiis (segurament un grec) en època d'August, per bé que les pintures de l'Esquilí amb escenes de l'*Odissea*, anteriors, amb la predominància de paisatges contemplats des d'un punt elevat, fan necessari matisar aquesta afirmació.³² En qualsevol cas, el que aquí ens interessa és la integració del jardí en la pintura de paisatge i, en l'Auditori de Mecenes, la combinació en un mateix espai dels dos tipus de representació del jardí.

³² Plin., 35, 116: "[...] et Studio divi Augusti aetate, qui primus instituit amoenissimam parietum picturam, villas et porticus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora." Cf. LING 1977.

Un element que totes dues tenen en comú, i que serà un aspecte característic del gènere, és l'èmfasi en el punt de vista de l'observador. En el jardí pintat en els nínxols, la impressió és la d'una finestra oberta cap a l'exterior, que literalment emmarca la visió de la pintura (i una delicada sanefa amb dues petites esfinxs en els angles superiors subratlla aquest efecte). Aquesta disposició, que trobarem una i altra vegada tant en les pintures de jardins com de paisatges, no pot deixar de recordar la resposta de Ciceró a la crítica d'Àtic sobre l'excessiva estretor de les seves finestres. Ciceró evoca la teoria de la visió dels epicuris, segons la qual aquesta consisteix en l'entrada a l'ull dels simulacres (*eidōla*) emesos pels objectes, i dels platònics, per a qui veiem mitjançant emanacions visuals (*ἑκκλῆυσις ραδιῶρων*) que surten de l'ull cap a les coses contemplades. Si aquells tinguessin raó, caldria desaprovar les finestres massa estretes, però com que Ciceró creu en la teoria platònica, aquestes no són un problema, ja que, com en l'objectiu d'una càmera fotogràfica, el que importa és la difusió radial dels raigs visuals a partir d'un únic punt d'observació, una explicació tècnica (en forma de demostració matemàtica, en grec en l'original) que ve reforçada per una al·lusió a la *Ciropèdia*, en què Cirus observa com la contemplació del jardí (*viridaria*) des de l'interior no resultaria tan plaent (*suavis*) a través de finestres massa amples.³³

De manera comparable, i alhora ben diferent, la representació dels jardins en miniatura en les sanefes posa també l'èmfasi en el punt de vista de l'observador, que se situa en un lloc elevat, com un turó o una finestra d'una planta superior, des d'on abasta un camp de visió radial, de 180°, que arriba fins al recinte exterior que delimita i tanca el jardí. Però d'altra banda aquest no apareix representat en la seva totalitat, sinó només una meitat, de manera que l'observador sembla estar situat en el centre mateix del jardí. Ens trobem de nou amb una representació ambivalent, que sembla jugar amb impressions contradictòries, o si més no sorprenents (som potser dalt d'un mirador situat enmig del jardí?), un joc que, com la discontinuïtat i l'emmarcament de la imatge en el jardí dels nínxols, té la funció d'atreure l'atenció sobre la importància del punt de vista i la naturalesa de la mirada mateixa, és a dir, sobre la preeminència de l'observador sobre l'observat, i, alhora, sobre la tècnica de composició, és a dir, sobre la retòrica de la representació.

Pel que fa a la relació entre l'espai de l'observador i el de la pintura, observem també un joc similar d'efectes contraposats entre els dos tipus de representació, que coincideixen, però, en la il·lusió d'interpenetració de l'espai real de la vil·la i el fictici del jardí. En efecte, tant el procediment arquitectònic dels nínxols com el pictòric de la tanca (*cancellum*), contribueixen a fer la impressió que l'espai de la cambra es prolonga i s'endinsa en el jardí. No hi ha aquí, com en la vil·la de Lívia, una tanca en primer pla, sinó només la que, seguint el moviment tridimensional del nínxol, s'allunya de l'espectador per crear una

³³ Cic., *Ad Attic.*, 2, 3, 2. És interessant d'observar com la intervenció de Cirus en l'argumentació es presenta com un diàleg entre el rei persa i Ciceró, deixant en una certa ambigüïtat la referència a la vista sobre les *viridaria*, que són alhora el jardí del patrici romà i el de Cirus el Gran, un exemple precoç a Roma de les associacions reials del tema del jardí.

mena de balcó que pertany alhora a la cambra i al jardí, una indefinició subratllada per la superposició axial absoluta, en el centre de cada nínxol, de la pila i de l'arbre, com si aquest sorgís d'aquella, tot i que espacialment pertanyen als espais anterior i posterior a la tanca, respectivament, que tendeixen així a confondre's. De manera simètrica, però inversa, la representació en les sanefes d'un jardí en secció convida a identificar la cambra mateixa en què ens trobem amb l'altra secció del jardí, no representada però necessària per completar el concepte bàsic del jardí clos (*bortus conclusus*), prolongant i tancant el recinte obert de la imatge pintada amb els altres tres murs (a part del que fa de suport a la pintura) que delimiten l'espai de la cambra. Si en el jardí dels nínxols la cambra s'endinsava i es prolongava en el jardí pintat, aquí és aquest el que s'endinsa i es prolonga en l'espai arquitectònic de la cambra, projectant-s'hi i transformant-la en el seu doble. La representació tendeix així a fer del jardí no només una part sinó la imatge ideal i paradigmàtica de la vil·la mateixa, seguint els processos retòrics de la metonímia i la metàfora, els mateixos que operen en l'*ékphrasis* o descripció de jardins en la novel·la com a imatge articuladora del conjunt de l'obra.

En efecte, la representació de jardins de l'Auditori de Mecenes, si d'una banda presenta innegables punts de contacte i continuïtat amb la cambra de la vil·la de Livia, d'altra banda se situa ja dins d'un veritable gènere —en el sentit retòric del terme— de pintura de jardins, que coneixem sobretot pels exemples pompeians, i que respon a les regles de la *compositio*, alhora d'ús formular d'estereotips i de varietat en la seva combinació. La major part dels exemples conservats pertanyen al tercer estil, especialment en la seva fase avançada (20-40 dC), i es prolongarà en el quart estil i, ja fora de Pompeia, fins a l'antiguitat tardana. Hi trobem també una extensió dels àmbits pintats, no només en les vil·les, urbanes i suburbanes, sinó també en les *domus* i altres espais, com les termes (p. ex., en les Termes Estabianes). Com ja hem observat en l'Auditori de Mecenes, podem percebre-hi elements d'influència i continuïtat respecte a les associacions simbòliques amb els temes de regeneració i Edat d'Or propis de la ideologia augustal, codificats en una iconografia que es difon com a expressió d'adhesió als models establerts per la casa imperial. Però no és menys evident l'interès ara predominant per la dimensió retòrica de la representació, amb l'èmfasi posat en els jocs amb el caràcter artificial i il·lusori, fictici en definitiva, de la imatge i la seva capacitat d'interactuar amb la realitat física que l'envolta, com a vehicle d'autorepresentació de la residència, al seu torn expressió del *dominus* en el seu nou ideal d'*otium* i *luxuria*. Així, l'aparició de les piles ornamentals en els nínxols de l'Auditori de Mecenes (que retrobem en la vil·la de la Farnesina en forma de fonts amb sortidors) anuncia un dels elements recurrents del gènere: la inclusió en la pintura d'un profús repertori d'obres d'art, que emfasitza l'interès per l'*ékphrasis* artística com a recurs retòric i la tematització de la interacció entre natura i art, característica inherent al jardí com a ordenació artificial de la natura, però que, ara doblement subratllat, ens allunya de l'evocació d'un espai primigeni i transcendent d'Edat d'Or o de més enllà que trobàvem tan clarament expressat a Prima Porta. Trobarem, en efecte, una i altra vegada, en aquest tipus de pintures de jardins, fonts i tota mena de recipients ornamentals artísticament treballats, estàtues, relleus amb escenes mitològiques sobre *pinakes*, suportats per pilastres igualment decorades, o sobre *oscilla* suspesos dels interco-

lumnis, màscares teatrals³⁴ i elements arquitectònics (columnes, arquitraus...) que, a més d'emmarcar la imatge i prolongar l'espai real introduint-lo i confonent-lo amb el pintat, com ja hem observat, són ells mateixos minuciosament representats en la seva riquesa decorativa com a objectes artístics per dret propi.

Tots aquests objectes representats en les pintures de jardí corresponen a la decoració que realment adornava els jardins. Així, els jardins de Mecenes que envoltaven la sala de l'anomenat Auditori ens han fornint nombroses peces d'art, la majoria d'elles avui en els Museus Capitolins, com la cèlebre estàtua de Màrsies o una font de marbre en forma de *rhyton* signada per Póntios. En altres casos, la correspondència entre la pintura i el jardí té un caràcter especular, ja que les pintures estan situades en espais oberts, com la paret del fons d'un peristil, confrontant-se directament al jardí real, amb la seva decoració igualment tridimensional. La vil·la de Popea a Oplontis ofereix un exemple especialment sofisticat en una sèrie d'habitacions, alternativament grans i petites, disposades en filera formant una ala perpendicular al cos principal de l'edifici que separa el jardí nord i la gran piscina. Les sales grans estan obertes per amples portes i finestres cap a l'exterior, mentre que els petits cubículs intermedis només comuniquen amb els salons per una petita porta i una finestra. La vista dels observadors situats dins de les sales pot passar o bé a través de les portes i finestres amples, curiosament orientades, cap als espais exteriors enjardinats, o bé a través de les estretes obertures dels cubículs per contemplar, igualment emmarcades, les llampants pintures que decoren els seus murs interiors, i que representen imatges de jardí similars a les dels nínxols de l'Auditori de Mecenes, amb arbres, ocells i fonts (que són del mateix tipus que les que s'han trobat al voltant de la piscina, amb formes de centaures, esfínxos o bé amb refinats motius decoratius), però en aquest cas sobre un fons ocre envoltat d'un marc porpra que els atorga una qualitat artificial i preciosista (fig. 4). Com en les altres representacions pictòriques de la vil·la, amb falses arquitectures i perspectives, *frontes scaenae*, màscares o natures mortes,³⁵ el joc entre realitat i ficció és aquí manifest, però al mateix temps ambivalent, car l'intent d'enganyar la vista queda contrarestat per la naturalesa extremadament artificial de la representació.

³⁴ Aquesta intrusió del teatre en l'àmbit de la vida privada, visible tant en la freqüent representació de màscares com en la disposició del conjunt de la representació com una mena de *frontes scaenae*, s'ha de posar en relació amb l'evolució contemporània del teatre i la seva inserció en la societat romana. En el marc general del col·lapse de les categories de l'*otium* i el *negotium* i de la pèrdua d'importància de l'acció política en les vides de les classes altes, el teatre com a ficció i com a espectacle envaeix espais abans impensables, com ho demostra la profusió de teatres fixos en pedra i la pèrdua de sentit del caràcter infamant tradicionalment associat a l'activitat de l'actor, que culmina, amb Neró, amb la pujada a l'escenari del mateix emperador.

³⁵ La repetició del motiu del cistell de fruites és en aquest sentit una declaració programàtica, perquè al·ludeix a la famosa contesa entre Zeuxis i Parrasi, narrada entre altres per Plini el Vell (Plin., 35, 65). Aquell pintà un cistell de fruites que els ocells venien a intentar picotejar, mentre que Parrasi convidà el seu rival a descórrer la cortina que amagava el seu quadre per poder veure'l. Quan aquest intentà fer-ho i s'adonà que la cortina era en realitat la pintura, es declarà vençut. En una de les pintures d'Oplontis, el cistell està cobert per un vel translúcid, que deixa veure el seu contingut, una manera d'assumir simultàniament els dos modes de la representació en litigi, el realista i l'il·lusionista.

Aquesta confrontació entre jardí pintat i jardí real té d'una banda la funció de dissoldre la distinció entre el jardí i la vil·la, prolongant l'espai d'aquell en els murs d'aquesta i en certa manera negant la seva dimensió arquitectònica per transformar idealment la vil·la en aquest espai ordenat, síntesi de natura i cultura, que és el jardí. Així, la vil·la s'emmiralla en el jardí, que li retorna, a través de la pintura, una representació d'ella mateixa en un pla ideal. Un procés similar es produeix amb les pintures de paisatge, un gènere paral·lel, com hem vist, al de la pintura de jardins. En efecte, a través tant de les vistes cap al paisatge circumdant com de les pintures de paisatges, on sistemàticament apareix representada la vil·la, aquesta es reflecteix en l'entorn natural, construint una imatge idealitzada d'ella mateixa i del seu lloc en un món que aquesta projecció ha convertit en un espai ordenat, un cosmos. També en aquesta operació el jardí té una funció important de mediació i articulació, com es podia ja deduir de la disposició dels termes en l'enumeració que fa Plini dels ingredients d'aquest tipus de pintures inventat per *Studios*, amb els jardins situats entre les vil·les i els pòrtics, d'una banda, i els accidents naturals del paisatge (boscos, rius, llacs, costes), de l'altra. Dos testimonis ho corroboren, un d'iconogràfic —la pintura, avui perduda, de la Casa de les Amazones—, l'altre literari —un detall de la descripció del jardí a *Dafnis i Cloe*. En la primera (fig. 5), el jardí ocupa un espai intermedi entre la vil·la, representada en la pintura per l'habitual tanca en primer pla, i un paisatge marí al fons del qual (en la part superior de la paret, seguint la il·lusió de profunditat que dona la superposició dels successius plans de la imatge) apareixen tres vil·les, tancant una imatge que es presenta, en un cert sentit, com a circular, en conduir la vista de la vil·la (real) a la vil·la (pintada), passant a través del jardí i del paisatge. Pel que fa a la descripció del jardí de la novel·la de Longus, després d'enumerar la sàvia ordenació de les plantacions i les diverses espècies d'arbres, flors i altres plantes, el narrador atreu la nostra atenció cap a la vista del paisatge des del jardí: "Des d'allà es gaudia de la vista de la plana i podien veure's els pastors; es contemplava el mar i s'hi discernien els qui passaven navegant al llarg de la costa, de tal forma que també això feia part dels plaers que el jardí oferia".³⁶ El jardí inclou, doncs, el paisatge vist (i descrit) com a representació i en fa un dels seus atributs, per projectar-lo al seu torn (i aquí rau el seu paper mediador) sobre la vil·la mateixa, de la qual és, com hem vist, una imatge ideal.

D'altra banda, els elements antinaturalistes de la representació (els colors, els marcs de la imatge, les màscares i altres objectes decoratius en ocasions flotant en l'espai pictòric, els lararis que a vegades s'obren enmig de la paret pintada per recordar el caràcter fictici de la pintura,³⁷ les perspectives múltiples...) emfasitzen el caràcter retòric de la representació mateixa, lligat, com hem vist, a la importància atorgada al punt de vista i a la mirada del *dominus* com a força activa d'articulació i de composició, tant de la imatge com de la vil·la mateixa i el seu entorn. Com ja hem observat, aquest caràcter retòric, en tant que mode d'organització del discurs (ja sigui iconogràfic, lingüístic o arquitectònic), no és neces-

³⁶ Longus, 4, 3, 1.

³⁷ Un exemple en la "Casa della Venere in conchiglia". Un efecte similar, per bé que pintat, devia fer el tabernacle amb déus egipcis en la pintura perduda de la Casa de les Amazones (fig. 4).

sàriament excloent d'altres nivells de significació simbòlica, religiosa³⁸ o política, per bé que en termes generals —i en consonància amb l'evolució general de la cultura romana en els segles I-II dC—³⁹ es té la impressió, comparant per exemple la vil·la de Lívia amb la de Popea, d'una pèrdua general de significació simbòlica, més enllà de l'expressió dels ideals privats d'*otium* i *luxuria* del propietari en la seva vida familiar i social.

La villa com a retòrica: jardins i paisatges en les vil·les de Plini

Tots aquests trets queden ben de manifest en dos testimonis excepcionals de principis del s. II dC, les dues descripcions de les vil·les de Plini el Jove en sengles cartes adreçades a amics (*Ep.*, 2, 17; 5, 6). No podem detenir-nos aquí en una anàlisi exhaustiva d'aquests textos, però algunes observacions sobre els aspectes que hem estudiat ens serviran per concloure. En primer lloc, l'estructura de la descripció és la d'un itinerari a través de cadascuna de les vil·les, en forma de visita guiada imaginària (i prolèptica, car l'objectiu explícit és que es produeixi en un futur pròxim una visita real) que el propietari/autor ofereix al seu amic/lector. A mesura que avancem, l'èmfasi es posa en la varietat dels espais, pel que fa a un seguit d'oposicions (llum/foscor, frescor/calor, estiu/hivern, mar/muntanya, animació/tranquil·litat, etc.), i molt especialment, en la diversitat de les vistes que es té des de cadascun dels indrets descrits. Podem prendre com a exemple representatiu el triclini que en la vil·la marítima de Laurenti s'avança sobre la platja fins a la riba mateixa del mar: "té per tot arreu portes de dos batents i finestres tan grans com les portes, de guisa que pel davant i pels costats sembla mirar (*prospectat*) a tres mars diferents; pel darrere veu (*respicit*) el cavèdium, el pòrtic, la clastra (*area*), altra vegada el pòrtic i, després de l'atri, les boscuries i les muntanyes llunyanes".⁴⁰ Tenint present el text abans citat de Ciceró sobre l'amplada de les finestres, podem veure com també aquí la funció principal de portes i finestres és, com la del marc d'una pintura o l'objectiu d'un aparell òptic, d'aïllar i emmarcar unitats discretes d'un paisatge exterior, que és així controlat i convertit en una representació a l'interior de la vil·la. Així, en les tres finestres que miren al mar tenim un esquema similar al del jardí pintat discontinuament en els nínxols de l'Auditori de Mecenes, seguint el procediment retòric d'introduir diversitat dins de la unitat, car d'un únic

³⁸ Així, s'ha interpretat el cubícul amb pintures de jardí sobre fons negre de la "Casa del Fruteto" com una mena d'oratori (LE CORSU 1977, 171-172), i també s'ha volgut veure un significat autènticament religiós en els elements egipcis (estàtues o motius isíacs, per exemple) freqüents en aquest tipus de representacions. És interessant d'observar com aquesta problemàtica de la possible interpretació en clau religiosa es retroba paral·lelament en la bibliografia sobre la novel·la (tant com a gènere com, en particular, sobre el llibre final de *L'ase d'or*, amb la iniciació del protagonista en els misteris d'Isis; cf. MERKELBACH 1962).

³⁹ Pot ser temptador, en aquest sentit, veure una recuperació del valor religiós de la pintura de jardí en la seva presència decorant l'interior d'un mitreu d'Òstia de la segona meitat del s. II dC. (dibuix a SETTIS 2002, 32), però la manca de més testimonis impedeix qualsevol afirmació general.

⁴⁰ *Ep.*, 2, 17, 5 (traducció de M. Olivar, col. Bernat Metge).

paisatge real n'obtenim tres mars diferents (com, en la pintura perduda de la Casa de les Amazones, la vista passa de la vil·la real en què ens trobem, representada per la tanca del primer pla, a les tres vil·les pintades al fons, després dels registres del jardí i el paisatge marí). La vista per la quarta paret del triclini, la de la porta d'entrada, introdueix una altra mena de varietat amb el paisatge de muntanya, però aquesta vegada seguint un esquema diferent, el d'un eix visual que travessa primer tota la vil·la i presenta el paisatge del fons en una sèrie de marcs arquitectònics successius, alternativament interiors/exteriors (cavèdium - pòrtic - clastra - pòrtic - atri), que, com en un telescopi, al mateix temps acosten i allunyen el paisatge de l'espectador.⁴¹ També és important d'observar la construcció sintàctica, recurrent en tot el text, per descriure totes aquestes vistes: és sempre l'habitació, el pòrtic, el triclini, el que “veu”, “mira”, “contempla” (amb gran diversitat de verbs, seguint el principi retòric de la *variatio*), de manera que la vil·la mateixa s'assimila i s'identifica amb l'observador, ja sigui el propietari o bé el seu convidat. Així, en el pasatge citat, els verbs emprats, el subjecte dels quals és el triclini, evocuen el gest de l'espectador, que mira primer cap endavant (*prospectat*) per després girar-se i llançar una mirada retrospectiva (*respicit* evoca precisament aquest gest, com en la iconografia tradicional de la *Fortuna Respiciens*), que segueix en direcció contrària l'espai ja recorregut des de la seva entrada per l'atri. La vil·la es presenta així com el subjecte d'aquesta mirada activa, capaç d'incloure dins seu el paisatge exterior i convertir-lo en representacions que funcionen com a atributs o imatges ideals d'ella mateixa.⁴²

Des d'aquesta perspectiva es pot entendre l'absència quasi total, en la descripció minuciosa de les dues vil·les, de qualsevol referència a representacions iconogràfiques, com pintures, estàtues o relleus —tot i que sabem prou bé com eren d'indispensables i omnipresents en aquest tipus de vil·les residencials—, ja que la mateixa vil·la esdevé alhora subjecte representador, com acabem de veure, i objecte representat, com a tema de la carta, mitjançant el recurs retòric de l'*ékphrasis*. És per això especialment significatiu el fet que l'única excepció a aquesta absència siguin precisament els jardins, i aquests en les seves dues modalitats de jardins reals i jardins pintats. En efecte, l'única pintura que Plini esmenta és una típica pintura de jardí (arbre, ocell, font) en un cubícul des de l'interior del qual es veu un plataner que li fa ombra i s'escolta l'agradable murmur de l'aigua que brolla d'una

⁴¹ En un altre pasatge de la mateixa carta (*ibid.*, 13), trobem un efecte similar d'inclusió successiva de diversos espais en una única vista, aplicat ara a un jardí, vist a través del pòrtic que l'inclou (*hortum et gestationem videt, qua hortus includitur*).

⁴² Cf. *ibid.*, 12: “un menjador des d'on es veu una gran llenca de mar, un llarg tros de la costa i plaentíssimes vil·les” (*cenatio, quae latissimum mare, longissimum litus, villas amoenissimas prospicit*). Un cop més, com en les pintures de paisatges, la representació inclou la imatge especular de la *villa*, que s'emmiralla i s'objectiva en les vil·les que poblen aquests paisatges, reals o ficticis. Noteu també l'ús dels superlatius, que subratllen el caràcter idealitzador d'aquesta operació. Trobem una descripció similar al final de la carta (*ibid.*, 27), aquesta vegada de les vil·les de la contrada (incloent-hi per tant la de Plini descrita en la carta) vistes des del mar, una imatge ben coneguda per les pintures (com les vistes pintades a la casa de M. Lucretius Fronto; sobre la *villa maritima*, cf. LAFON 2001).

font contigua.⁴³ L'efecte buscat, tant en la vil·la com en el text de la carta, és el de confrontació i confusió entre la imatge pintada i la real, vista des de dins emmarcada per una porta o finestra, com en les sales del jardí de la vil·la imperial d'Oplontis. D'altra banda, en la vil·la de Plini a Etrúria també els jardins són en ells mateixos una representació, iconogràfica en el jardí exterior que es troba davant del pòrtic, amb figures d'animals retallades en boix, i lingüística en el jardí interior en forma d'hipòdrom, on el boix també fa figures, en aquest cas lletres “que ara diuen el nom de l'amo, ara el de l'artífex”.⁴⁴ Un cop més, el jardí, i a través seu la vil·la sencera, és un text parlant, que “diu” el nom del seu amo (o de l'artista que l'ha fet, però el mateix Plini observa amb orgull en un altre passatge com ell mateix ha construït o supervisat la construcció de la seva vil·la).⁴⁵ El jardí contribueix, doncs, a crear una imatge objectivada i ideal del *dominus*, que el defineixi en una autorepresentació social i filosòfica alhora (respecte al seu estatus i als seus ideals de vida), i que, pel seu caràcter codificat segons les regles de la retòrica, pugui ser llegida i entesa pels seus semblants, potencials convidats o destinataris de la seva descripció. En aquest sentit, els termes *ars topiaria* o *opus topiarium*, que designen en llatí la jardineria i el jardí, respectivament, derivats del grec *topíon* (diminutiu de *tópos*), evocuen tant l'organització artificial de l'espai (*tópos*) com el caràcter retòric (*tópos* en el sentit de figura retòrica) d'aquesta ordenació en tant que discurs codificat.

En efecte, el final de la segona carta de Plini presenta clarament l'assimilació de la descripció escrita amb el disseny de la mateixa vil·la. Ja hem observat que l'estructura de la descripció és el recorregut físic, en forma de visita guiada, a través de la vil·la, i així ho reconeix explícitament l'autor en aquest passatge: “M'hauria estalviat [...] el risc de passar per massa minucios, si per mitjà d'aquesta epístola no m'hagués proposat de recórrer, juntament amb tu, tots els racons. Perquè no em feia pas por que et fos fatigós de llegir el que no t'ho fóra si ho visitessis; sobretot perquè, si aquest fos el teu plaer, tot sovint, com aquell que s'asseu, podies deixar l'escrit i fer una pausa”.⁴⁶ La imatge final és ben eloqüent: el recorregut per la vil·la, com la seva descripció, és concebut com un discurs, amb les seves parts, articulades per possibles pauses, i, com dirà a continuació, les seves digressions (un terme que ja havia emprat abans, en parlar dels múltiples recorreguts que els viaranys del jardí en forma d'hipòdrom ofereix). Això el porta, després d'una identificació del

⁴³ *Ep.*, 5, 6, 22s. La font s'esmenta en tercer lloc, després del plataner (exterior) que fa ombra al cubícul i de la pintura (interior) amb plantes (*ramos*) i ocells (*aves*), amb una expressió calculadament ambigua (*in hoc*, referit a l'*interior* del cubícul; un dels manuscrits dóna la lectura *in hac*, referida a la pintura, que empobreix el text eliminant-ne l'ambigüitat) que sembla situar la font alhora en l'espai fictici de la pintura (com sembla suggerir *in quo*) i en l'espai real del jardí exterior (com sembla deduir-se de l'al·lusió al murmuri de l'aigua). D'aquesta manera, el llenguatge permet portar a terme la fusió de realitat i ficció que la confrontació visual del plataner real i el brancatge amb ocell pintats suggeria per juxtaposició.

⁴⁴ *Ep.*, 5, 6, 16; 5, 6, 35. És interessant d'observar els termes *buxus discriptas* i *dicunt* (amb les lletres com a subjecte), que fan al·lusió a l'àmbit del llenguatge, oral i escrit.

⁴⁵ *Ibid.*, 41: “car poso afecció a aquelles coses que jo mateix he bastit en llur gran part, i a aquelles la construcció de les quals he continuat un cop ja eren començades”. En el context, aquestes paraules fan referència tant a la construcció de la *villa* com a la composició de la carta.

⁴⁶ *Ibid.*, 40s.

Plini constructor de la seva vil·la amb el Plini autor de la carta,⁴⁷ a una disquisició sobre la composició literària (amb exemples, significativament, de les descripcions ecfràstiques d'Homer, Virgili i Arat, per acabar amb la següent observació: "De la mateixa manera, per passar de les grans coses a les xiques, jo *en voler posar-te sota els ulls tota la meva vil·la (cum totam villam oculis tuis subicere conamur)*, si dic res que pogués semblar estrany al tema i fora de lloc, això no vol pas dir que l'epístola que fa la descripció sigui llarga, sinó que la vil·la que hi és descrita és gran". L'expressió que hem subratllat reintrodueix en aquesta comparació entre la vil·la descrita i la vil·la real el mode de discurs que hi faltava, el de la vil·la pintada, en uns termes que corresponen perfectament a les representacions de vil·les o de jardins en miniatura vistos en la seva totalitat des d'un punt elevat.

En ocasions s'ha qüestionat la validesa de les cartes de Plini com a fonts documentals, atès el seu caràcter profundament retòric. Però el que més aviat posen de manifest els passatges citats és que aquest caràcter retòric es correspon amb la concepció retòrica de la mateixa vil·la (si bé certament no com una descripció fidel punt per punt, com hem observat a propòsit de la relació entre els jardins pintats i els reals, i com ho demostra la gran varietat de plantes que s'han proposat per a aquestes vil·les a partir de les indicacions del text, que no és la descripció tècnica d'un arquitecte). En aquest sentit de composició retòrica cal interpretar, en efecte, l'èmfasi en les perspectives axials de la vil·la, en la disposició alternada i equilibrada de les seves parts, en el recorregut ideal del visitant guiat pel propietari com a element organitzador del conjunt o en la interacció amb l'espai natural —intern i extern, respectivament— del jardí i del paisatge que l'envolta. Tots aquests aspectes, propis de la concepció i disposició no ja únicament de la representació sinó de la mateixa vil·la, es poden observar tant en el discurs iconogràfic com en el literari, com en la realitat tridimensional de la vil·la, tal com les excavacions arqueològiques, per exemple a Oplontis, ens l'han revelada. En el cas concret del jardí, podem concloure observant com el jardí real, el pintat i el descrit constitueixen tres modes paral·lels de discurs organitzat seguint les regles de *compositio* i *variatio* de la retòrica, expressió triple d'una mateixa estructura cultural constitutiva de la mentalitat romana, una gramàtica a través de la qual ha d'expressar-se forçosament qualsevol significat, simbòlic o religiós.

⁴⁷ Cf. *supra*, n. 45.

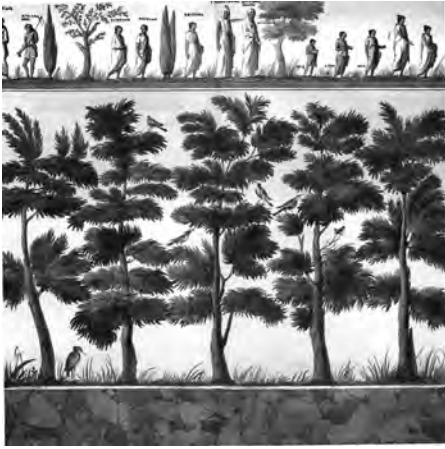


Fig. 1. Tomba de Pàtron: Roma, via Latina, c. 30-10 aC (registre inferior perdut).

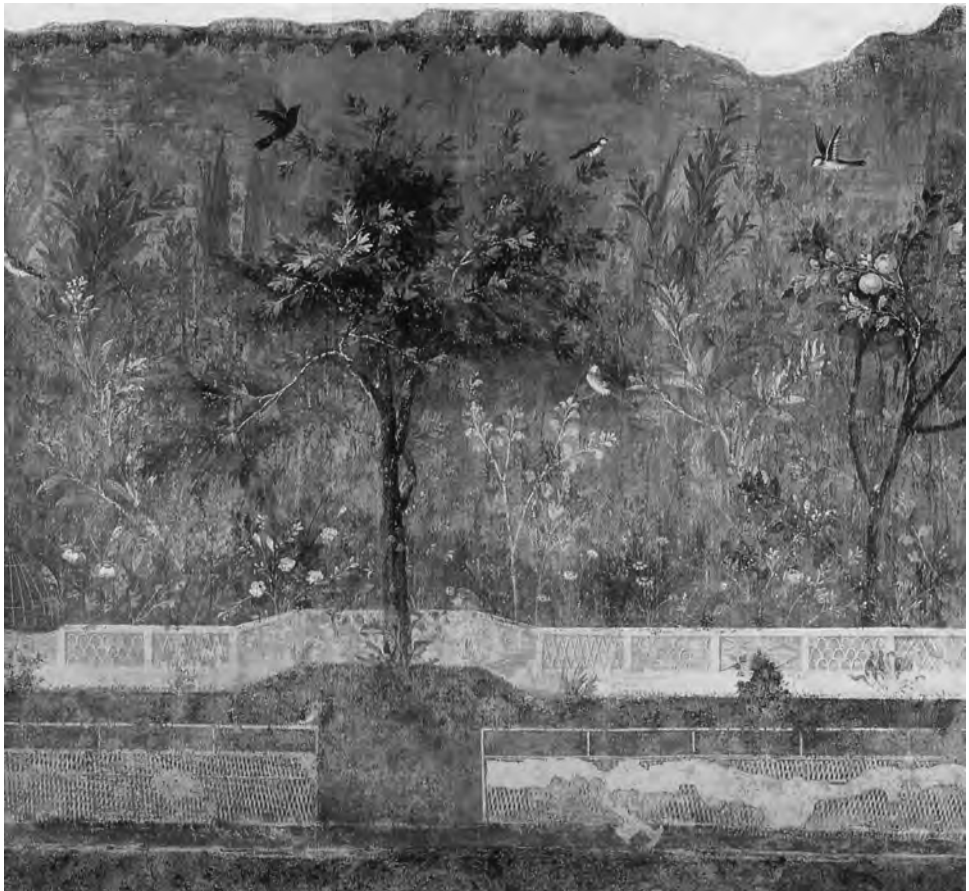


Fig. 2. Vil·la de Lívia a Prima Porta, Roma, via Flamínia, c. 40-20 aC.

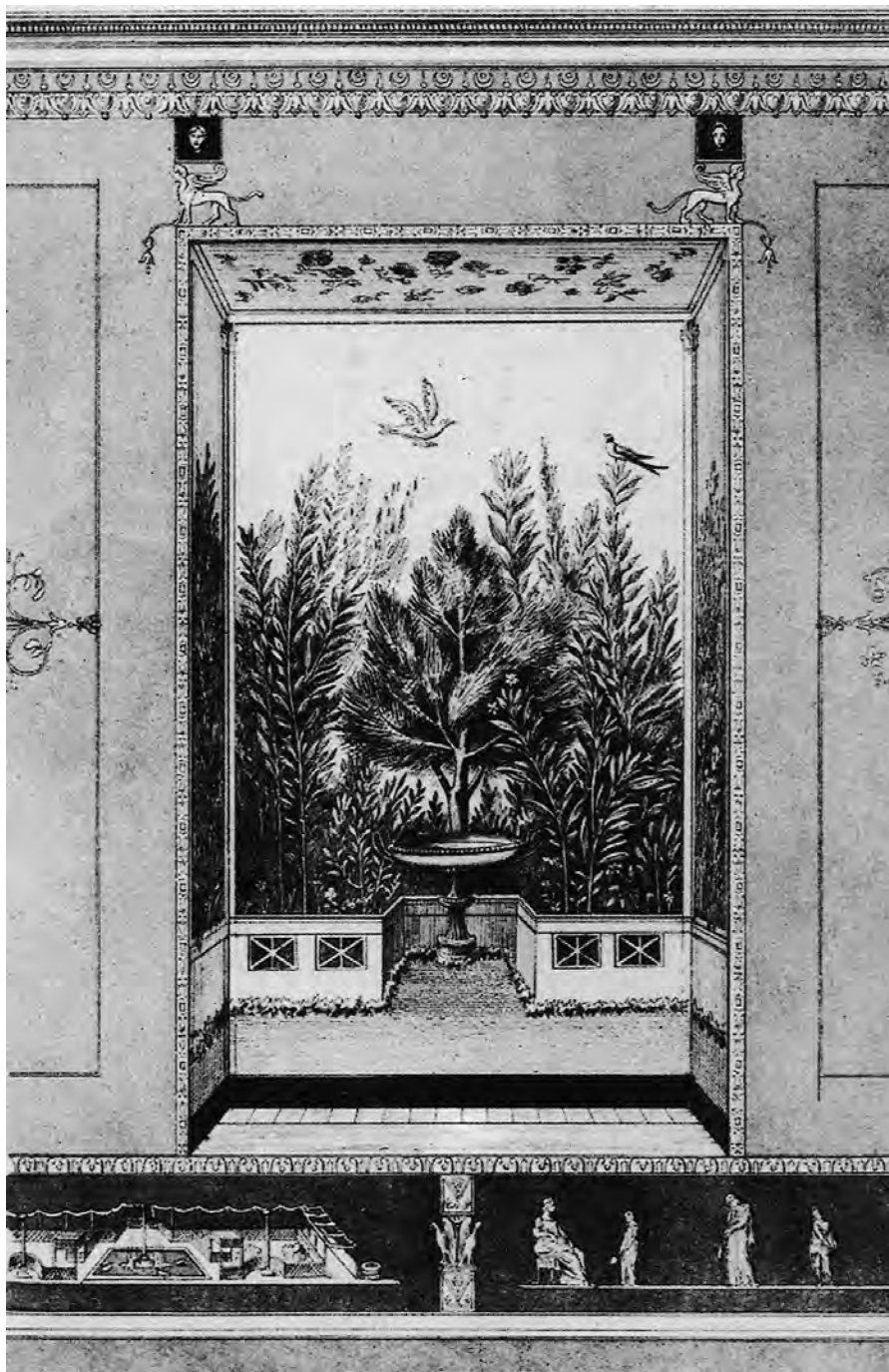


Fig. 3. Auditori de Mecenes, Roma, c. 10 aC (data de les pintures).



Fig. 4. Vil-la de Popea, Oplontis, c. 50 dC.



Fig. 5. Casa de las Amazonas, Pompeia (pintura perdida).

Bibliografia

- S. BARTSCH (1998), *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton: Princeton University Press.
- E. BLAIR (ed.) (1987), *Ancient roman Villa Gardens*, Washington DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- P. BOWE (2004), *Gardens of the Roman World*, Londres: Frances Lincoln.
- J.-P. BRISSON (1992), *Rome et l'âge d'or. De Catulle à Ovide, vie et mort d'un mythe*, Paris: La Découverte.
- M. CIMA, E. LARocca (eds.) (1998), *Horti Romani. Atti del convegno internazionale. Roma, 4-6 maggio 1995*, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- J. H. CLARKE (1991), *The Houses of Roman Italy, 100 B.C. - A.D. 250. Ritual, Space, and Decoration*, Berkeley-Los Angeles-Londres: University of California Press.
- M. T. CLAVO (1994), "El engaño en el jardín (Odisea IV 735-741)", dins *Actas del VIII Congreso de la SEEC*, vol. II, Madrid.
- J. FABRE-SERRIS (1998), *Mythologie et littérature à Rome. La réécriture des mythes aux Iers siècles avant et après J.-C.*, Lausana: Payot.
- L. FARRAR (1996), *Gardens of Italy and the Western Provinces of the Roman Empire. From the 4th century BC to the 4th century AD*, BAR International Series 650, Oxford: Oxford University Press.
- L. FARRAR (1998), *Ancient Roman Gardens*, Stroud: Sutton Publishing.
- A. FRAZER (ed.) (1998), *The Roman Villa*. Villa Urbana, Filadèlfia: University of Pennsylvania Museum.
- A. GALLINA (1965), "Le Pitture con Paesaggi dell'Odissea dall'Esquilino", *The Journal of Roman Studies*, vol. 55, n. 1/2, parts 1 i 2 (1965), 286-287.
- P. GRIMAL (1969), *Les jardins romains*, Paris: P.U.F.
- S. HALES (2003), *The Roman House and Social Identity*, Cambridge: CUP.
- W. JASHEMSKI (1979), *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas destroyed by Vesuvius*, New Rochelle, NY: Aristide Caratzas Pub.
- B. A. KELLUM (1994), "The Construction of Landscape in Augustan Rome: The Garden Room at the Villa ad Gallinas", *The Art Bulletin*, vol. 76, n. 2 (1994), 211-224.
- X. LAFON (2001), *Villa Maritima. Recherches sur les villas littorales de l'Italie romaine (IIIe siècle av. J.-C. / IIIe siècle ap. J.-C.)*, Roma: École Française de Rome.
- F. LE CORSU (1977), *Isis mythe et mystère*, Paris: Les Belles Lettres.
- R. LING (1977), "Studios and the Beginnings of Roman Landscape Painting", *The Journal of Roman Studies*, vol. 67 (1977), pp. 1-16.
- R. MERKELBACH (1962), *Roman und Mysterium in der Antike*, Munic-Berlín: Beck.
- A. MOTTE (1971), *Prairies et jardins de la Grèce Antique. De la religion à la philosophie*, Brussel-les: Académie Royale de Belgique.

- J. C. REEDER (2001), *The Villa of Livia Ad Gallinas Albas. A Study in the Augustan Villa and Garden (Archaeologica Transatlantica, XX)*, Providence, RI: Center for Old World Archaeology and Art.
- S. SEGURA (2005), *Los jardines en la Antigüedad*, Bilbao: Universidad de Deusto.
- S. SETTIS (2002), *Le pareti ingannevoli. La villa di Livia e la pittura di giardino*, Milà: Electa.
- R. WINKES (1988), "Bildnistypen der Livia", dins *Ritratto ufficiale e ritratto privato, Atti della II Conferenza Internazionale sul Ritratto Romano*, pp. 555-61. Quaderni de la Ricerca Scientifica, 116.
- P. ZANKER (1969), "Der Larenaltar im Belvedere des Vatikans", *RM*, 76 (1969), 205-218.