

Abigail Lazkoz Sáez

## Desde el cípeo, contra el cípeo

Guerra, autoridad, identidad y pensamiento autorreflexivo en Susan Sontag y Clara Peeters



Director: Jesús Meléndez Arranz

Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes  
UPV/EHU

eman la zabal zazu



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea

Abigail Lazkoz Sáez

# Desde el clípeo, contra el clípeo

Guerra, autoridad, identidad y pensamiento autorreflexivo en Susan Sontag y Clara Peeters.

Director: Jesús Meléndez Arranz

Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes  
UPV/EHU

eman ta zabal zazu



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea

A Sabina

“But history, real solemn history, I cannot be interested in. Can you?”

“Yes, I am fond of history.

“I wish I were too. I read it a little as a duty; but it tells me nothing that does not vex or weary me.

The quarrels of popes and kings, with wars or pestilences in every page; the men all so good for nothing, and hardly any women at all, it is very tiresome.”

Jane Austen. *Northanger Abbey*\*

\*Austen, Jane (1798-1799). *Northanger Abbey*. Hertfordshire: Wordsworth. 1993. p. 69



1. Metodología.....	9
2. Introducción.....	25
2.1. El marco autorreflexivo como vocación, el marco de guerra como membrana conjuntiva.....	26
2.2. El marco convencional: naturaleza, funcionalidad y pervivencia histórica.....	29
2.3. El marco convencional persuasivo: la naturalización de la voz autoritativa androcéntrica para pensar la sociedad, la cultura y sus estructuras jerárquicas.....	31
2.4. El marco atravesable, metamórfico, a-retórico.....	36
3. Algunas ideas preliminares sobre guerra, autoridad y pensamiento autorreflexivo tras la lectura de <i>Ante el dolor de los demás</i> de Susan Sontag.....	42
3.1. La guerra según Callot.....	45
3.2. La guerra según Goya.....	52
3.2.1. Estrategias y honra de un notario.....	53
3.2.2. Testamento notarial de la fantasía.....	63
3.2.3. Testamento notarial de la guerra.....	70
3.2.3.1. La forma de la memoria de la guerra.....	71
3.2.3.2. La gestión de la memoria de la guerra.....	74
4. La guerra según Sontag.....	78
4.1. Enciclopedia de lo autoritativo, enciclopedia de “lo Sontag”.....	79
4.2. 2003 no es 1968. En todo caso, ¿es “lo Sontag” siempre lo mismo?.....	82
4.3. Breve indagación sobre los anclajes de legitimidad de las opiniones de Sontag sobre la guerra.....	89

5. La guerra contra Sontag.....	93
5.1. Kicking Sontag, killing Sontag.....	95
6. El origen grecorromano de los lugares androcéntricos de la guerra: hacia un rostro masculino de la virtud factual, hacia un rostro femenino de la virtud simbólica	103
6.1. El héroe griego y la masculinización progresiva del rostro fáctico de la guerra.....	106
6.1.1. El héroe mítico.....	111
6.1.2. El héroe caído en la guerra, el héroe virtuoso.....	114
6.1.3. Lugares para el retrato del héroe griego.....	122
6.1.4. Reflexiones sobre los marcos griegos de transformación y muerte heroica.....	126
6.1.5. Del héroe nuevo al nuevo dios.....	133
6.2. Héroes romanos virtuosos, diosas romanas de la virtud	140
6.2.1. La virtud Romana.....	144
6.2.1.1. Sexo y género de lo divino.....	146
6.2.1.2. Breve historia de la virtud romana.....	151
6.2.1.3. El retrato de la virtud romana: guerra, guerreros y arte de guerra.....	158
6.2.1.3.1. La armadura de Viridomaro colgada en el templo.....	159
6.2.1.3.2. Recusación del semblante simbólico de la virtud masculina hereditaria.....	163
6.2.1.3.3. El “falso” retrato del caballero romano.....	166
6.2.1.3.4. Una nueva tipología de retrato para el héroe militar.....	167
6.2.1.3.5. Implantación, evolución y obsolescencia del retrato de los ancestros.....	169
6.2.1.3.6. El retrato imperial: el clípeo como lugar de la virtud, la autoridad y la divinidad de Augusto.....	177
6.2.1.3.7. <i>Mater romanorum/ mater castrorum</i> .....	186
7. Lugares para el retrato de la virtud.....	190
7.1. Breve enciclopedia del clípeo.....	190

7.2. Breve enciclopedia de las <i>imagines clipeatae</i> .....	195
7.3. El clipeo, el espejo y otros lugares dionisiacos de las transformación, la resurrección y la eternidad.....	205
7.4. Prontuario clipeano.....	209
8. Pensamiento reflexivo y autorreflexivo en la pintura occidental posterior a la Antigüedad pagana.....	213
8.1. <i>Le tableau dans le tableau</i> .....	215
8.2. La pintura como cuadro vs. la pintura como imagen	216
8.3. El clipeo: lugar de guerra, virtud, autoridad, reflexividad y autorreflexividad en el arte occidental posterior a la Antigüedad pagana.....	221
8.3.1. El vestido de un monje como marco autorreflexivo y auto-autorizante a finales del s.XI.....	245
8.3.2. El signo humano autorreflexivo vs. la paradoja del signo alegórico desentendido de lo humano.....	251
8.4. Breve contextualización de los marcos autoritativos empleados para el estudio del pensamiento reflexivo y autorreflexivo en el arte temprano de los Países Bajos y en el arte del Renacimiento italiano.....	253
8.5. Pensamiento reflexivo en el arte flamenco temprano según Panofsky.....	255
8.6. Van Eyck, identidad, autoridad y autorreflexividad problematizada.....	267
8.7. Los lugares de la virtud, los lugares del autorretrato..	275
8.7.1. El semblante y sus lugares de posteridad.....	280
8.7.2. El retrato de lo vivo y el retrato de la posteridad.....	288
8.7.3. La posteridad de la <i>imago clipeata</i> .....	294
8.8. La reelaboración de la <i>imago clipeata</i> como <i>topos</i> de la reflexividad oculta, del autorretrato reticente.....	304
8.8.1. Svetlana Alpers: describir un retrato vs. narrar un retrato	304



8.8.2. Refutación de Alpers y Brusati a la propia teoría de Alpers sobre el arte “descriptivo” como arte despersonalizado	310
8.8.3. La tipología del autorretrato dentro de bodegón de Clara Peeters.....	320
8.8.3.1. Vuelve el clípeo.....	324
8.8.3.2. Van Eyck, un precedente plausible.....	337
9. La guerra según Peeters.....	340
9.1. Retratos, autorretratos y escudos.....	352
9.2. La armadura vuelve al templo, al texto y al cuadro.....	359
10. La guerra “otra” de Peeters.....	373
11. Conclusión.....	382
12. Relación de figuras.....	391
13. Bibliografía.....	405
14. Bibliografía secundaria.....	427

# 1. Metodología

Comenzaremos explicando el método, las disciplinas y las herramientas empleadas en esta investigación, de tal modo que quien se enfrente a ella pueda entender el recorrido intelectual que ha propiciado su estructura, comprender en qué manera se ha concedido a los conceptos que desarrollaremos un sentido que esperamos resulte coherente.

Como reflexión preliminar quiero destacar un aspecto relevante del proceso de trabajo llevado a cabo. Creo que, si esta tesis logra alguno de los objetivos que se propone, se debe al hecho de que me vi obligada a volver sobre mis pasos una y otra vez; a reconsiderar la importancia concedida a determinados conceptos, en tanto que, en el desarrollo de la indagación, su relevancia se fue haciendo mayor según comprobaba su utilidad a la hora de permitirme extraer conclusiones que yo consideraba fructíferas.

Desde esta perspectiva, si la estructura de la investigación recurre a esquemas que favorecen la comprensión retardada, es porque no hacen más que replicar el proceso a través del cual una cosa me fue llevando a otra, sin saber muy bien a dónde iba. La sorpresa que me produjo pensar que había llegado a algún sitio, adentrándome para ello en materias no exploradas anteriormente, me animó a intentar crear una estructura que organizara la experiencia de lectura a través de resortes que replicaran mi propia sensación de descubrimiento. Aquí, en cierta medida, convendríamos con Pareyson:

Sea cual sea la obra por hacer, el modo de hacerla no se conoce con anticipación de forma evidente, sino que es necesario descubrirlo y encontrarlo, y sólo después de haber sido encontrado y descubierto se verá claramente que ese era, precisamente, el modo en que la obra tenía que hacerse; y para encontrar y descubrir cómo hay que hacer es necesario avanzar tanteando, es decir, figurando e inventando varias posibilidades, que se deben poner a prueba a través de la previsión de su resultado y seleccionar según sean o no capaces de resistir la prueba, de modo que de tentativa en tentativa, de verificación en verificación se llega a inventar la posibilidad que hace falta<sup>1</sup>.

Espero que esta “artistización” de la demora, no evidente a primera vista, se considere asumible en una tesis pensada para un Departamento de Pintura, una investigación interesada además en indagar en torno la instrumentalización discursiva de lo velado. Creo también que el hecho de replicar el carácter meándrico de mis búsquedas en la estructura organizativa de la investigación hace justicia

1 Pareyson, Luigi. *Teoría de la formatividad*, Madrid: Ediciones Xorki, 2014. pp 106-107.

a la complejidad –sobreenvenida– del tema a estudio. Asimismo, sirve para homenajear el proceso de continua reelaboración que, primero, me ayudó a acotar mis preocupaciones sobre el tópico de la guerra dentro de la cuestión de la recurrencia de lo bélico como marco temático del arte testimonial producido por mujeres, y, después, me permitió descubrir el *topos* visual de la *imago clipeata*, que acabó convirtiéndose en eje central de esta tesis. Por su parte, el mencionado marco temático hizo pertinente que la investigación se centrara, parcialmente, en el ámbito del arte no contemporáneo, dirigiendo las indagaciones no solo por los derroteros de la Historia del Arte menos actual, sino también por los de la Historia de la teoría de la Literatura –desde una perspectiva narratológica–, los de la Historia cultural de los estilos literarios e, incluso, los de los Estudios retóricos; ya que estas disciplinas permitieron responder las preguntas que la investigación iban suscitando.

En este sentido adelantamos también el uso de ciertas licencias en la redacción, licencias que no se corresponden con las decisiones de la RAE en torno al lenguaje inclusivo, pero que, en esta tesis que reflexiona sobre las iniciativas de auto-autorización, nos hemos permitido utilizar.

La idea de plantear una indagación teórica sobre los modos en que otras artistas, aún sin definir, habían abordado el tema de la guerra; el interés concreto en aquellas obras preocupadas por reflexionar en torno a las cuestiones de la construcción autorial e identitaria, concepto al que a partir de ahora nos referiremos como pensamiento autorreflexivo<sup>2</sup>, tiene como primera justificación experiencial el hecho de que yo misma hubiera abordado estos asuntos en la serie de dibujos titulada *Historias de guerra que he oído*<sup>3</sup>, realizada entre 2002 y 2003.

Que la cuestión bélica ha sido una preocupación recurrente en mi trayectoria se demuestra con el Trabajo de Fin de Máster que defendí en 2012, y que tenía por título *Reflexiones en torno a la idea de guerra en el arte del siglo XX: la perspectiva de las mujeres artistas*.

Como el título anticipa, se trataba de una indagación que pretendía abordar un tema extensísimo, y, por eso, ahora me doy cuenta, estaba abocada a ser irrealizable en el marco de un Trabajo de Máster. Sin embargo, estas investigaciones preliminares, por muy deficientes que fueran, me permitieron profundizar en el conocimiento de la obra de creadoras como Kathe Kollwitz, Nancy Spero o Kara Walker.

2 Tomado del inglés: “*self-reflexive*: A term applied to literary works that openly reflect upon their own processes of artful composition. Such self-referentiality is frequently found in modern works of fiction that repeatedly refer to their own fictional status (see metafiction). The narrator in such works, and in their earlier equivalents such as Sterne’s *Tristram Shandy* (1759–67), is sometimes called a ‘self-conscious narrator’. Self-reflexivity may also be found often in poetry. See also *mise en abyme* (...)”

<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100453429>. Última consulta: 30/12/2018.

3 Solana, Guillermo. *Itinerarios 2002-2003*. Santander: Fundación Marcelino Botín. 2004.

Estudiando su obra, lo que ellas opinaban sobre la misma, y lo que quienes habían investigado sobre ella iban diciendo, pude llegar a unas primeras conclusiones: la guerra había sido un tópico recurrente en las artes visuales del siglo XX, y quienes lo habían escogido como tema de sus obras constataban la dificultad que su empleo parecía entrañar. Una dificultad cuya verdadera naturaleza iba a convertirse en una cuestión de gran importancia en mi investigación.

Curiosamente, la complejidad problemática del tópico bélico parecía ser también uno de los temas centrales de un libro que había sido determinante en mi Trabajo de Fin de Master. Se trataba de un texto que descubrí cuando, tras dedicar una extensa exposición al tema de la guerra<sup>4</sup>, tomé la decisión de investigar teóricamente sobre ella. Se trataba de *Ante el dolor de los demás* (2003), el libro que Susan Sontag (Nueva York 1933-*Ibid.* 2004) escribió en fechas parecidas a aquellas en las que yo realicé la serie de dibujos *Historias de guerra que he oído*.

En ese libro se incluía un comentario de la propia autora que me hizo pensar que quizá mereciera la pena preguntarse por la recurrencia de lo autorreflexivo en las obras que otras mujeres habían dedicado al tema bélico. El comentario de Sontag, en el que de manera velada reflexionaba sobre su propia agencia como creadora, era el siguiente:

¿Hay un antídoto a la perenne seducción de la guerra? ¿Y es más probable que esta pregunta se la formule una mujer que un hombre? (Probablemente, sí)<sup>5</sup>.

Estas dos preguntas, que, en la traducción castellana publicada por Santillana en 2007, aparecen cuatro páginas antes de que termine el libro, parecen resumir las ideas principales del texto. Ideas, como anticipábamos, desarrolladas de manera no demasiado explícita. La respuesta parentética, por otro lado, parece indicar el éxito de la indagación. Sin embargo, la asertividad extrañada con la que Sontag expresa los logros de su investigación –a través de un “probablemente sí”–, junto con la sorprendente constatación de que, en todas las páginas anteriores del texto, no se mencionan las habilidades extraordinarias de las mujeres para preguntarse por los posibles antídotos de la guerra, acabaron convirtiéndose en una invitación a repasar lo anteriormente leído y comprobar “científicamente” en qué basaba la autora su conclusión, ese “probablemente sí” tan tajante como relativista. A esta parte de la investigación están dedicados el capítulo 3, titulado *Algunas ideas preliminares sobre guerra, autoría, autoridad y pensamiento autorre-*

<sup>4</sup> *Máquinas extraordinarias*. Sala Rekalde, Bilbao. 2009. Ver Candela, Iria; Vergara, Leire. Lazkoz, Abigail. *Máquinas extraordinarias*. Bilbao: Sala Rekalde, 2009.

<sup>5</sup> Sontag, Susan (2003) *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, Santillana. 2007. p.142.

*flexivo tras la lectura de Ante el dolor de los demás, de Susan Sontag; y el capítulo 4, titulado La guerra según Sontag.*

Como se concluirá en nuestras indagaciones, *Ante el dolor de los demás* es un ensayo en el que se reflexiona sobre la “visualidad” del dolor de lxs otrxs. Para ello Sontag recurre, además de a obras literarias ajenas, a obras del entorno de las artes visuales en las que se aborda el tema del sufrimiento ajeno. Pero, esto es importante, al mismo tiempo que Sontag reflexiona sobre la manera en que otrxs han pensado y representado el dolor ajeno, pretende repensar su propia agencia reflexiva, y, curiosamente, pretende hacerlo de manera no excesivamente clara. Es esta autorreflexividad extrañada la causa por la que *Ante el dolor de los demás* llegó a convertirse en un verdadero cuaderno de ruta para la investigación que presento: una indagación de enfoque feminista cimentada en el cúmulo de excepciones e imposibles que, podía anticipar, supone el estudio de la interacción de tres conceptos como guerra, mujer<sup>6</sup> y reflexividad autorial.

Desde el principio, en el texto de Sontag, la abundancia de citas a otrxs autorxs, el recurso a testimonios ajenos, llama la atención. Más aún en contraste con el grabado número 44 de *Los desastres de la guerra* titulado *Yo lo vi*; que a la autora neoyorquina le sirve para defender el carácter pionero de las indagaciones de Goya en torno al arte testimonial. Desde la interpretación de Sontag, el “yo lo vi” del pintor aragonés es el resorte discursivo a través del cual el autor legitima y autoriza su propio punto de vista<sup>7</sup>; primero, anclándolo firmemente en la primera persona, y, después, construyendo un dispositivo de gran carga “objetivante” capaz de soslayar las posibles acusaciones de subjetividad excesiva que el recurso a la mencionada primera persona podría tener aparejadas.

Pero, si Goya es testigo y da testimonio de la guerra porque la ha visto por sí mismo, ¿de qué es testigo Sontag en *Ante el dolor de los demás*?, ¿qué quiere testimoniar?, y lo que es más, ¿dónde está Sontag en ese texto en el que habla de la guerra, y en el que parece diluida en otros nombres, en otras voces? Por último, ¿que relación tiene que Sontag diluya su huella autorial para hablar de la guerra, y que Goya, en su estampa *Yo lo vi*, decida no retratarse “viendo”?

Igual que Goya, Sontag no está, o se esfuerza por no estar, y cuando intentamos extrapolar esta sorprendente constatación a textos anteriores en los que la autora también habla de la guerra, la evidencia de que en *Ante el dolor de los demás* Sontag se ha hecho desaparecer de manera deliberada parece aún más clara.

6 La mujer, un agente siempre ajeno al campo de batalla, al menos hasta el siglo XX y salvo notorias excepciones, pero víctima histórica de los daños directos y colaterales de la guerra.

7 Sontag, *Op. Cit.* (2003) p.57.

Son estos descubrimientos los que nos animarán a confrontar la obra paradigmática de Goya, *Los desastres de la guerra*, con el libro en el que Sontag la menciona; ese *Ante el dolor de los demás* en el que, como decíamos, la autora neoyorquina utiliza los grabados del artista como espejo reflectante de sus propias cavilaciones sobre el tema de la guerra e, insospechadamente, también de lo autorial.

Si, en la presente investigación, la obra de Goya se analiza a través de fuentes históricas, filológicas y semióticas; *Ante el dolor de los demás* se somete a un estudio filológico, semiótico, narratológico e histórico que permite desentrañar lo que en ambas obras es común y dispar; lo que en una y otra aparece como explícito; y lo que, de manera intencionada y estratégica, Sontag y Goya desean expresar tan solo implícitamente.

Esta comparación se llevará a cabo en la creencia de que nos permitirá, por un lado, conocer los recursos gracias a los que Goya consiguió superar las constricciones de su época a la hora de tratar el tópico de la guerra, logrando además una obra reactiva y auto-autorizante<sup>8</sup>; y, por otro, comprender las razones por las que Sontag parece inferir que, para plantear un arte de guerra reactivo casi dos siglos después de *Los desastres de la guerra*, la estrategia puede ser cercana a la empleada en ellos pero no igual. De hecho, nos parece que aquellos pasajes en los que Sontag menciona a Goya sirven para ilustrar por qué la autora neoyorquina llega a considerar ejemplar la estrategia empleada por el pintor aragonés, pero, en cierta medida, obsoleta.

Si, en el siglo XIX, la evidenciación de un yo testimonial atento a los acontecimientos que se desarrollaban en torno a él fue instrumental en la aparición del arte sobre la guerra crítico con la autoridad, un arte desacatado que parecía corresponderse con una sensibilidad moderna; a principios del siglo XXI, la manera en que los artistas iban a poder seguir reclamando atribuciones autoritativas excepcionales, marcos de pensamiento y acción más libres que los de aquellos y aquellas ajenas a lo creativo, debía estar animada por una determinación similar pero basada en estrategias discursivas distintas. Debía, quizás, abandonar el yo o relativizarlo para alumbrar un nosotros siempre por redefinir. Esto era así porque, según las conclusiones a las que llega Sontag, el contexto era muy diferente:

Los consumidores de la violencia como espectáculo, los adeptos a la proximidad sin riesgos, han sido instruidos para ser cínicos respecto de la posibilidad de la sinceridad<sup>9</sup>.

8 Término en torno a cuya importancia en el estudio de la agencia autorial de las mujeres insiste Mary Eagleton, particularmente en su ensayo *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction Since 1970*, dando cuenta de agencias autoriales encaminadas, a través de la una reflexividad autoconsciente, a la propiciación de una actitud crítica respecto a los posicionamientos de la autoridad canónica. Eagleton, Mary. *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction Since 1970*. Londres, Nueva York, Shangai: Palgrave Macmillan. 2005. p.2.

9 Sontag. *Op. Cit.* (2003). p.129.

Así, Sontag establece una distinción clara entre la manera en que se condujeron lxs artistas pionerxs de la modernidad, y la manera en la que quienes estaban –estamos– inmersos en la sociedad del espectáculo deberían funcionar, en tanto que el consumo exponencial de imágenes en la era de lo espectacular habría cambiado las reglas de juego en lo que a la gestión de la sinceridad respecta.

Sin embargo, como la comparación detallada de la obra de Goya y Sontag demostrará, las diferencias en el enfoque con que en ambas obras se aborda la cuestión bélica deben considerarse relativas, o quizá tan solo aparentes. Si, a lo largo de toda su carrera, Sontag parece insistir en construir una voz autorial escindida, Goya, el pionero del arte testimonial anclado en el yo, se verá también obligado a encriptar estratégicamente la innegable carga contestataria de su obra y su propia agencia autorial. De este modo, el estudio de los recursos con los que Goya conseguirá superar las constricciones de su tiempo, convirtiendo *Los desastres de la Guerra* en una obra reactiva, permitirá vincular el enfoque del yo autorial reticente que nos parece advertir, tanto en las estampas mismas como en los escritos destinados a publicitarlas, con la manera en que Sontag decide ocultarse a sí misma para exhortar, primero, a una relativización de las propias certezas, y, después, a una reflexión colectiva sobre la guerra. De hecho, en *Ante el dolor de los demás*, la autora encripta el yo para, de algún modo, hacerlo más persuasivo. Es al detectar esta operación arriesgada, en un principio antagonica a la del Goya anclado en ese *yo lo vi*, cuando parece demostrarse que a Sontag le resulta conveniente diluir su propia autoridad autorial, difuminarla. Si, como afirmábamos, esta disolución parece en un principio contraria a la planteada por el pintor aragonés en sus grabados, la comprobación del cortocircuito constante con el que, en *Los desastres*, se resuelven las imágenes y el texto, lo objetivo y lo subjetivo, lo documental y lo “caprichoso”, lo racional y lo irracional, evidencia que Goya, para auto-autorizarse como comentarista de la guerra, también se habría visto obligado a modular exquisitamente sus estrategias de revelación y ocultamiento.

En efecto, la confrontación de las obras de Goya y Sontag parecerá confirmar que, en aquellas ocasiones en que se aborde el tema de la guerra desde una perspectiva crítica, el yo autorial se construirá a partir de una intensa autorreflexividad, a menudo desde la reticencia, ocultándose, como si fuera imposible articular ambos conceptos, a saber, reactividad contra la guerra<sup>10</sup> y autoridad autorial, sin la mediación de estrategias relativizadoras de lo dicho y de lo hecho.

Si la guerra sirve a Goya y a Sontag para, reflexionando sobre su propia autoridad, contestar la del sistema, la siguiente cuestión sobre la que nos interesará

10 Contra su autoridad.

indagar será si la guerra habría sido instrumental para otrxs creadorxs interesadxs en repensar lo autorial, y desde cuándo se habría producido este fenómeno; conocer entonces la Historia cultural del empleo de la guerra como tópico en los dispositivos artísticos con enfoque autorreflexivo devenido testimonial.

Prosiguiendo con nuestras tareas de lectura y búsqueda de referencias destinadas a permitirnos establecer, a través de textos e imágenes, la vinculación entre la guerra y la autorreflexividad, recurriremos a un pequeño desvío, uno que nos llevará no al pasado que llegó a propiciar la aparición de una intelectual como Sontag, sino hacia el futuro; a la posteridad de “lo Sontag” que Kevin Myers<sup>11</sup>, un periodista irlandés, pretendió construir a través de la *damnatio memoriae* que dedicó a la autora neoyorquina pocos días después de su muerte; y con la que nos topamos por azar cuando buscábamos en Internet documentos en los que terceras personas dieran cuenta de las experiencias de la autora neoyorquina en el sitio de Sarajevo.

Lo que a nuestros ojos hacía verdaderamente interesante el artículo de Myers, a cuyo análisis dedicamos el capítulo 5 de la presente tesis, titulado *La guerra contra Sontag*, era la manera en que el mencionado texto ilustraba todas y cada una de las argumentaciones convencionales sobre el tópico de la guerra, aquellas que, según nuestra perspectiva, la autora había querido desactivar al elegir el ángulo, la posición autorial reticente de *Ante el dolor de los demás*.

El examen del artículo de Myers permitirá comprobar que, en él, se niega la dimensión legendaria que, al menos en los entornos de la cultura occidental contemporánea, se atribuye a las visitas que Sontag realizó a distintos países en guerra y, en particular, a la ciudad de Sarajevo. En el artículo, el periodista irlandés dice haber coincidido con Sontag allí, y su texto acaba justificándose por las ganas inaplazables que el periodista tiene de confesarnos algo: Sontag era oportunista, maliciosa, pésima creadora; y lo era aún más debido a su actitud poco heroica. Myers, corresponsal de guerra, daba fe de ello, Susan Sontag era una cobarde.

Además de todas estas cosas, el texto de Myers, a través de su *aggiornamento* de la figura de la impugnación de la autoridad por cobardía, confirmará, sin querer, que, a lo largo de la historia, la guerra habría sido instrumental para infinidad de agencias de auto-autorización en las que, de distintas maneras, el autor o la autora habrían recurrido al tópico bélico para construir o reforzar su propia agencia autoritativa. En el caso de Myers, después de analizar su texto, se concluirá que el

<sup>11</sup> Periodista inglés (Leicester, 1947) de ascendencia irlandesa que ha colaborado en *The Irish Times*, *The Irish Independent*, y la edición irlandesa del *Sunday Times*. Entre otros, es autor del libro *Ireland's Great War* (2014). [https://en.wikipedia.org/wiki/Kevin\\_Myers](https://en.wikipedia.org/wiki/Kevin_Myers). Última consulta: 22/7/2019.



periodista se auto-autoriza a través de una estrategia de comparación, estructura por medio de la cual contraponen la bajeza con la que Sontag se habría desenvuelto en el “campo de batalla”, con el coraje que él iba a necesitar para oponerse a la *intelligentsia* que amparaba la autoridad de la pensadora neoyorquina.

Hay una cosa, sin embargo, que sorprende al comparar las distintas maneras en que Myers y Sontag recurren al tópico bélico. Siendo en ambos casos una herramienta de gran efectividad persuasiva, la guerra servirá a Myers para intentar salvaguardar el sistema y a Sontag para intentar impugnarlo. Por lo tanto, parecerá confirmarse que, para llevar a cabo con éxito ese acto fundador de autoridad que es la “auto-autorización”, existirán únicamente dos opciones: acatar la autoridad preexistente<sup>12</sup> o atacarla. Uno de los objetivos de esta investigación consistirá en intentar localizar las estrategias a través de las que la impugnación llegue a tomar forma.

Sirviéndonos de recursos pertenecientes tanto a la teoría de la Literatura, particularmente a la deriva narratológica, como a la Historia cultural de los estilos literarios o, como anticipábamos, a los Estudios retóricos, el análisis de los textos de Myers y Sontag parecerá indicar que, en los procesos de autodesignación como fuente autoritativa, será necesario que quien esté interesado en conquistar, en el entorno de la creatividad, el derecho de hablar sobre lo indecible, lo a-retórico, lo fuera de la ley consensuada, deberá recurrir a un código común previamente sancionado y buscar después los recovecos de esa colección de valores y códigos que permitan la disensión sin obstaculizar la comunicación.

Curiosamente, la guerra, tópico con múltiples interpretaciones sociales, morales y políticas, parecerá destacarse como entorno argumentativo privilegiado en el que lxs autorxs podrán ir en busca de lo identitario y lo autoritativo. La guerra dará y quitará la voz, otorgará y privará del derecho a usarla. La guerra será además, un buen lugar –factual y simbólico– en el que construirse públicamente como autoridad ante los ojos de la comunidad.

Los casos de Sontag y Myers demostrarán que esto es así en aquellas propuestas autoriales en las que el pensamiento se vehicule a través de la palabra. Pero, ¿será posible atribuir a lo bélico una valencia otorgadora de identidad y autoridad semejante en aquellas obras producidas dentro de las artes visuales? Si la obra de Goya parece indicar que sí, ¿cuál sería entonces la Historia cultural del empleo de la guerra como recurso auto-autoritativo en las artes representacionales? esto es, ¿cuál sería su historia como recurso mediante el cual lxs autorxs iban a considerar que su cercanía para con la guerra, su experiencia en ella, su testimonio sobre ella,

12 Autorizándose, en realidad, de manera acatada.

¿Daba o quitaba la experiencia de la guerra el derecho a mirar y a ser visto? ¿Otorgaba o privaba la experiencia de la guerra de la potestad para elegir las maneras legítimas en las que se puede encarnar esta multiplicidad de lo mirado y lo mirable?

Con la idea de llegar a entender el funcionamiento y la evolución de las agencias de auto-autorización de carácter desacatado; con la intención de desentrañar el valor instrumental que, en esas agencias, parece tener tanto la construcción de un yo reticente como el recurso al tópico de la guerra –en tanto que marco argumentativo de las disputas de lo autoritativo<sup>13</sup>–, se indagará en torno al funcionamiento de estas cuestiones al interior de lo retórico, de lo discursivo convencional. Para ello, se recurrirá tanto a los estudios históricos y literarios en los que tradicionalmente se habrían registrado estas iniciativas desacatadas, a veces sin reparar en ellas, como a aquellos análisis feministas que permitan evidenciar la condición hiper-sancionada, y frecuentemente androcéntrica, de los contextos en los que dichas auto-autorizaciones tuvieron lugar. La intención será confirmar la sospecha de que, contrariamente a lo que pudiera anticiparse, el ámbito de lo convencional androcéntrico sería un lugar privilegiado para la trasgresión de la canónica y perenne seducción de la guerra.

Una vez evidenciado que Goya resulta reactivo porque, con el simple gesto de declararse testigo, subvierte, desde el interior, la añeja retoricidad –visual y textual– de lo bélico, aquella que personaliza a héroes y villanos y despersonaliza a las víctimas; se vislumbrará la instrumentalidad de la dimensión retórica que la sociedad occidental habría concedido a la guerra en su vinculación con lo heroico. Pero esta cuestión tendrá un envés. Una vez comprendido el modo en que la experiencia singular de la guerra habría permeado el lenguaje resultará palpable que la propia discursividad occidental llevaría retroalimentando y construyendo performativamente la experiencia de lo bélico desde tiempos anteriores incluso a los de la civilización griega.

Siendo esto así, en el marco de la presente investigación, se afrontará el reto de intentar hallar respuesta a tres preguntas no exentas de complejidad: ¿sería posible trazar una historia cultural de la retoricidad de lo bélico en la tradición figurativa occidental que nos ayudara a entender qué es exactamente lo que Goya logra subvertir en sus estampas?, ¿habrían existido agencias auto-autoritativas que preconizasen la iniciativa del pintor aragonés, y que recurrieran como él,

13 Según la definición inglesa en el *Diccionario Oxford*: “Authoritative: 1-Able to be trusted as being accurate or true; reliable (...) 1.1-(of a text) considered to be the best of its kind and unlikely to be improved upon (...) 2-Commanding and self-confident; likely to be respected and obeyed (...) 3- Proceeding from an official source and requiring compliance or obedience.” <https://en.oxforddictionaries.com/definition/authoritative>. Última consulta: 30/12/2018.

pero antes de la sensibilidad “moderna”, al marco argumentativo de lo bélico? Y, por último, ¿sería posible que alguna artista mujer hubiera promovido iniciativas pioneras en este sentido, confirmando “históricamente” las sopechas de Sontag?

Decíamos que, para intentar delinear una historia cultural de la retórica visual de lo bélico, iba a ser clave el descubrimiento del *topos* de la *imago clipeata*, hallazgo propiciado por el análisis exhaustivo de ciertas fuentes de la Historia del Arte occidental, de sus textos y sus imágenes. Se trataba de una figura visual de innegables connotaciones bélicas, empleada además para retratar la excelencia y articularla con los conceptos de autoridad, posteridad y apoteosis<sup>14</sup>. Como se verá, el descubrimiento de esta figura retórica nos obligará a detenernos para intentar desentrañar la importancia de la misma en nuestro estudio.

En primera instancia, esta tarea se abordará preguntándonos por las implicaciones derivadas de la genealogía concreta de la *imago clipeata*. A esta labor de contextualización histórica se dedicará el capítulo número 6, titulado *El origen grecorromano de los lugares androcéntricos de la guerra: hacia un rostro masculino de la virtud factual, hacia un rostro femenino de la virtud simbólica*; y el número 7, titulado *Lugares para el retrato de la virtud grecorromana*, en los que se indagará sobre el origen de la masculinización y militarización de lo excelente y se rastreará su lugar, sus lugares simbólicos en la cultura occidental.

El desconocimiento que del *topos* de la *imago clipeata* se tiene en la actualidad, aún más en el contexto de las artes visuales, en el que la reflexión sobre la historia de la representación figurativa parece a veces improcedente, justifica la recopilación enciclopédica de las distintas acepciones de esta figura que resultan relevantes en una investigación sobre guerra, autoridad y autorreflexividad. Como anunciábamos con anterioridad, el detenimiento a la hora de explicar algunas cuestiones es deliberado, y tiene que ver con la reivindicación de algunos saberes dentro del contexto de un Departamento de Pintura contemporáneo.

A través de la combinación de estas fuentes con otras de carácter más teórico, comprobaremos que fue gracias a la retroalimentación de las culturas griega y romana<sup>15</sup> como se fueron configurando las características con las que, en siglos sucesivos, las personas iban a ser representadas como merecedoras de veneración pública. Comprobaremos también que fue la retroalimentación dinámica entre Grecia y Roma la que dio lugar a ciertas figuras de ensalzamiento, como el propio

14 “Apotheosis: 1- a-the perfect form or example of something; b-- the highest or best part of something. 2- elevation to divine status.” *Merriam Webster English Dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/apotheosis>. Última consulta: 1/1/2019.

15 Fenómeno de particular intensidad durante el periodo convulso y de gran belicosidad que se inició para ambas culturas en el siglo IV a.C. y terminó con la llegada al poder de Augusto.

*topos* de la *imago clipeata*, que, a lo largo de los años, iban a demostrar su utilidad para, tanto en el ámbito literario como el de las artes visuales de Occidente, singularizar canónicamente aquello que, por su excelencia, merecía culto público, merecía renombre y posteridad.

Si en la civilización griega la excelencia literaria, filosófica o deportiva había sido motivo de homenaje y adoración, la particular concepción romana de lo agonístico, esto es, de la competición y del conflicto, provocó que, coincidiendo con los procesos que llevaron a Roma a convertirse en Imperio, la virtud militar, los triunfos castrenses, acabaran imponiéndose como atributos esenciales de aquellos, notablemente hombres, que se estimaban merecedores de honras divinizantes.

El estudio de la manera en que la confluencia de los usos apoteósicos grecorromanos se reflejó en las artes visuales demostrará que, en ambas culturas, los modelos retratísticos resultaron instrumentales para el ensalzamiento individual, porque fue a través de la recreación de un semblante humano que las divinidades adoptaron forma antropomórfica y los mortales pudieron soñar con alcanzar la posteridad divina; y fue también a través de la recreación de un rostro imperecedero, singular y reconocible que los mortales, de manera notoria los regentes, pudieron recibir culto divinizante y conquistar finalmente la vida eterna que permitía apelar a un poder transgeneracional.

Respecto al marco *clipeato*, se descubrirá que antes incluso de la aparición de la cultura griega, pero de manera notable en esta, las formas geométricas –y más concretamente el círculo– se emplearon recurrentemente como *topoi* rituales en los que enmarcar el rostro de lo sagrado. Con la singular militarización androcéntrica de la virtud llevada a cabo en la Roma imperial de Augusto, el escudo redondo devino soporte privilegiado para representar la faz de lo apoteósico, de lo que, debido a su excelencia, merece ensalzamiento, incluso divinización.

Tras contextualizar históricamente el origen y primer desarrollo de la *imago clipeata*, intentaremos entender –con toda la profundidad de la que seamos capaces– de qué manera la tradición figurativa cristiana consiguió acomodar, dentro de sus intereses “sublimas”, lo que inicialmente pertenecía a una lógica gramatical pagana de ensalzamiento de la virilidad y la belicosidad.

Así, una vez localizado el *topos* retórico que nos permitirá realizar una pequeña genealogía diacrónica de la retoricidad visual de la guerra en la tradición figurativa occidental, descubriremos de qué manera, en la traducción del retrato apoteósico pagano al cristiano, la marca viril de la *imago clipeata* y su valencia

combativa auto-autorizante<sup>16</sup> permanecieron cifradas por largo tiempo, aparentemente inoperantes, hasta que, en los respectivos renacimientos del norte y el sur de Europa, particularmente a partir del siglo XV y con gran pregnancia en el clima bélico de la Reforma y la Contrarreforma de los dos siglos posteriores, lxs artistas fueran capaces de volver a comprender toda la complejidad simbólica del retrato inscrito en un escudo, y, reviviendo algunos usos que las fuentes antiguas habían registrado, recuperaron su tradición, reinterpretándola.

Al estudio de la evolución en Occidente del *topos* de la imagen apoteósica enmarcada, particularmente en el ámbito de los códigos pictóricos, se dedicará el capítulo 8, titulado *Pensamiento reflexivo y autorreflexivo en la pintura occidental posterior a la antigüedad pagana*. En él, intentaremos localizar fuentes históricas que nos permitan, no solo, entender el desarrollo en el tiempo del retrato divinizante en escudo circular, sino también los modos en que este *topos* habría sido analizado. Para ello se examinarán, a través de un enfoque feminista, las conclusiones extraídas al respecto por autores como Warburg, Panofsky, el matrimonio Francastel, Alpers y Stoichita. Estas conclusiones se valorarán tanto por su aportación informativa factual como por su capacidad, en tanto que enfoques hegemónicos, para alumbrar y ensombrecer algunas consecuencias relevantes de la pervivencia cultural del *topos* del retrato sobre escudo. Por ejemplo, la propagación de modelos autoriales y apoteósicos masculinizantes, la exclusión reiterada de la mujer de los relatos oficiales destinados a atribuir históricamente agencias autoritativas y autoriales, y la propagación de una imagen de la mujer sometida siempre a jerarquías patrilineales como fenómeno instrumental para la pervivencia del *statu quo* androcéntrico.

Evidenciaremos que, en la literatura de lxs autorxs mencionadxs, no se incluye análisis crítico alguno que indague en torno a la vinculación de los lugares de autoridad y apoteosis de la tradición figurativa occidental con el binomio operativo conformado por la virilidad y la guerra. Como resultado de este desinterés por rastrear la importancia de la activa retroalimentación entre la retoricidad de lo excelente y la de la virilidad militar, pensamos que, en innumerables ocasiones en que la voces hegemónicas de los estudios históricos aborden la tarea de jerarquizar la excelencia en el arte, o siquiera las agencias autoriales, lo harán perpetuando sesgos heroicos para los cuales ciertas agencias aconventionales, decididamente combativas respecto a esta construcción esclerotizada de la autoría, serán casi invisibles.

A través del contraste de estas voces hegemónicas con fuentes autoritativas alternativas, particularmente la teoría feminista autorreflexiva promovida por

16 A los que tanto rendimiento fueron capaces de sacar figuras como el emperador Augusto.

Griselda Pollock, se intentará demostrar en qué ocasiones la compleja relevancia de la *imago clipeata* como *topos* de autoridad, excelencia y apoteosis habrá sido intuitiva, y en qué otras soslayada o malinterpretada.

Curiosamente, será al intentar entender de qué manera el *topos* apoteósico del retrato sobre escudo de la Antigüedad pervivió a través del tiempo, que encontraremos una obra del siglo XV que parecerá establecer una relación aconvencional con la retórica visual grecorromana de la apoteosis. Nos referimos a *La Virgen del Canónigo Van der Paele* pintada por Jan Van Eyck (Maaseik, 1390-Brujas, 1441) en 1436. En esa obra de gran complejidad simbólica en la que, por segunda vez en la historia<sup>17</sup>, el comitente de la obra y los personajes sagrados ocupan la misma estancia y tienen la misma escala, el pintor decidirá autorrepresentarse a través de una inequívoca estrategia de ocultación. Su imagen podrá detectarse, aunque a duras penas, en el pequeño fragmento visible del escudo metálico que San Jorge, santo patrón del oferente, porta en la espalda.

La operación resulta inusual e intrigante, quizá porque, al mismo tiempo, da sensación de arbitrariedad y de premeditación. Además de todo esto, y tal y como Victor Stoichita defendiera en *La invención del cuadro*<sup>18</sup>, *La Virgen del Canónigo Van der Paele* podrá vincularse inequívocamente con el *topos* de la *imago clipeata*.

Decíamos que los usos retratísticos y apoteósicos de las tradiciones griega y romana, culturas hermanas pero con características distintivas, habían llegado a confluír hasta dar lugar al acervo común en el que se sustentó el arte cristiano europeo desarrollado tras la caída del Imperio romano. Acervo en el que, como anticipábamos, la marca genética guerrera y viril de la *imago clipeata*, en su vinculación con la reinterpretación cristiana de la *virtus* romana<sup>19</sup>, acabó diluyéndose hasta desaparecer, aunque tan solo de manera aparente.

Lo que no se diluyó fue la valencia reflexiva de la *imago clipeata* como imagen pensándose a sí misma, como imagen dentro de la imagen. Sabemos que, en innumerables ocasiones, Van Eyck se benefició de la reflexión en torno a lo exotópico que la recuperación del anacronismo visual del retrato sobre escudo aportaba a sus obras. Sin embargo, la manera en que el pintor decide, tanto en el *Retrato del matrimonio Arnolfini* (1434) como en *La Virgen del Canónigo Van der Paele* (1436), revivir la *imago clipeata*, asociándola con un personaje extemporáneo —él mismo— que acaba conviviendo tanto con los poderosos comitentes como con los personajes sagrados, es decididamente inaugural.

17 Si consideramos la primera *La Virgen de Canciller Rolin*, que el propio Van Eyck realizó en 1435.

18 Stoichita, Victor (1993) *La invención del cuadro. Arte y artifices en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Serbal, 2000.

19 También de inequívoca filiación masculina y bélica.

Pero sus aportaciones innovadoras al acervo retórico del retrato en escudo no terminan en estas célebres auto-autorizaciones. La comparación del *Retrato del matrimonio Arnolfini* con *La Virgen del Canónigo Van der Paele* demuestra que existe una notable diferencia entre el modo en que en una y otra el autor decide dársenos a ver, porque, en esta última, además de erigirse testigo inoportuno, Van Eyck acaba sustituyendo la discursividad tradicionalmente evidenciadora de la *imago clipeata* por una de ocultación, enriqueciendo la funcionalidad del retrato sobre escudo desde un lugar en el que se puede desafiar lo retórico convencional.

La obra de Van Eyck, a través de la reformulación de un *topos* apoteósico bélico, deviene pieza esencial para entender la manera en que, en las artes visuales, la emergencia de la figura autorial moderna habría sido propiciada por la puesta en práctica de sutiles enfoques reflexivos y autorreflexivos. Enfoques interesados en reinterpretar las convenciones retóricas, de tal modo, que lxs autorxs tuvieran a su disposición herramientas que les permitieran modular el proceso de significación con una afinación exquisita, y les sirvieran, como en el caso del pintor flamenco, de oportunidad para auto-autorizarse desde lugares improbables, inesperados e incluso prohibidos.

A continuación, será intención de la presente investigación entender por qué la estrategia de ocultación de Van Eyck habría aflorado en el momento en que lo hizo; entender por qué, para hacerlo, habría decidido encarnarse en un *topos* “antiguo”. Nos interesará saber qué aporta esta cita del pasado en la operación autorretratística innovadora del pintor flamenco. Una vez despejadas estas incógnitas, la indagación se centrará finalmente en el análisis de la obra de Clara Peeters, la segunda creadora de las que aparecían en el título de la investigación, y en cuya obra, sospechábamos, se desplegaba también una “auto-autorización” singular. De hecho, al comparar la agencia autorreflexiva de esta pintora flamenca del siglo XVII con la de Sontag, Goya o Van Eyck, su enfoque nos resultaba igualmente reticente pero, como se constatará tentativamente en los capítulos 9 y 10<sup>20</sup>, de una peculiaridad propia.

En estos capítulos, a partir de un análisis iconográfico de la obra de Clara Peeters en el que estudiaremos lo que en su obras se da a ver, y la manera en que se constituye como materia visible, y lo compararemos con la obra de lxs autorxs anteriormente reseñadxs, se intentará justificar la afirmación de que los autorretratos de Peeters serían susceptibles de incluirse también en la pequeña tradición iniciada por Van Eyck, aquella en la que se recurría a la reinterpretación del *topos* visual del apoteosis bélico para reivindicar la autoridad de quien hacía la obra.

20 Titulados respectivamente: *La guerra según Peeters* y *La guerra ‘otra’ de Peeters*.

Afirmación, por cierto, para la que nos basaremos en las reflexiones aportadas por Celeste Ann Brusati<sup>21</sup> en su seminal ensayo de 1990: *Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth Century Netherlandish Still-Life Painting*<sup>22</sup>.

No en vano, el hecho de que Peeters hubiera seguido los pasos de Van Eyck era una de las explicaciones más plausibles para lo que, en su ensayo de 1993, Stoichita iba a considerar, obviando a la autora flamenca, “la sorprendente reaparición en el siglo XVII del autorretrato especular sobre superficie reflectante ideado dos siglos antes”<sup>23</sup>. Quizá Stoichita no había reparado en Peeters porque, en opinión de quien defiende esta investigación, la singularidad de la manera en que la pintora flamenca se habría autorrepresentado sería contraria y ocurriría en un lugar “heroicamente” opuesto a aquel en el que lo hacían artistas como el Maestro de Zafra (c.s XV), Pieter Claesz (Berchem, 1597-Haarlem, 1660) Van Eyck y el mismo Goya, quienes, al contrario que Peeters, sí iban a merecer la atención de la posteridad.

De hecho, tal y como ocurría en *Ante el dolor de los demás*, la pintora flamenca iba a parecer emplear el escudo de guerra para “autorizarse”, pero también para impugnar el propio clípeo como lugar de apoteosis. La guerra, para Peeters, al igual que para Sontag, era un marco, un portal, un lugar de paso en el que no había que demorarse mas que para rechazarlo. La guerra era una puerta que había que franquear para acceder a ese lugar en el que era posible transformarse y auto-autorizarse, esta vez desde lo “no heroico”. Tanto Peeters como Sontag, al pasar a través de la guerra y trascenderla<sup>24</sup>, iban a conseguir alumbrar modos no canónicos a través de los que pensar lo bélico y desactivar eficazmente eso que Sontag designó como “la perenne seducción de la guerra”.

De un modo que hasta ahora habría pasado inadvertido, la obra de la pintora de bodegones más misteriosa del siglo XVII parecía dar la razón a la Sontag de 2003, aquella que pensaba que quizá fuera más probable que una mujer se interrogara sobre la posibilidad de escapar del magnetismo de lo bélico. Mientras

21 Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Berkeley, California, y profesora de Historia del Arte y Estudios de la Mujer en el Departamento de Historia del Arte de la School of Art and Design de la Universidad de Michigan.

22 Brusati, Celeste. *Stilled lives: self portraiture and self-reflection in seventeenth-century Netherlandish still-life*. Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. Vol. 20, No. 2/3. 1990-1991.

23 Stoichita. *Op. Cit.* (1993) p.213.

24 Para concebir esta idea nos hemos inspirado en la manera en que Paul Ricoeur en su *Science et Idéologie* dice querer abordar el análisis de la cuestión de la ideología de un modo “libre à l’égard de toute opération d’intimidation exercée par les unes sur les autres, un pensée qui aurait l’audace et la capacité de croiser Marx sans le suivre ni le combattre, Merleau-Ponty, Je crois, parle quelque part d’une pensée a-Marxiste. C’est aussi ce que Je cherche à pratiquer”. Como vemos en este texto, Ricoeur aborda la cuestión “Marx” asociándolo con el ambivalente término francés que significa al mismo tiempo atravesar algo y cruzarse, toparse, con alguien. Ricoeur, Paul. *Du texte à l’action. Essais d’herméneutique*, II. París: Du Senil, 1986. p.304.



tanto, y gracias en parte a la propia Sontag, habíamos conseguido contestar que probablemente sí. Teníamos ante nuestros ojos dos ejemplos prácticos: un libro testimonial sobre la guerra –sin un yo visible que heroizar–; y un clípeo oculto en un bodegón, un autorretrato *in abisso* cuyos interlocutorxs ideales no eran monarcas, aristócratas, gobernantes, prohombres o santos, sino el pan y la mantequilla convertidos en blasones de un escudo a-heroico.



Figura 1. Clara Peeters. 1611. *Mesa con mantel, salero, taza dorada, pastel, jarra, plato de porcelana con aceitunas y aves saladas*. Óleo sobre tabla de roble. 55x73 cm. Museo Nacional del Prado.

## 2. Introducción

Como se puede anticipar en el título de la tesis, la vinculación de la construcción identitaria y autorial con conceptos como la guerra y la autoridad se articula a través de la comparación de las obras de dos autoras tan dispares como Susan Sontag y Clara Peeters. Entre otras diferencias notables, el legado de ambas ha sido analizado desde perspectivas muy distintas, lo que en principio tendría que ver con las herramientas analíticas existentes en las épocas en la que obra de ambas despertó interés, pero, también, con la manera en que sus obras habrían sido caracterizadas y categorizadas por las fuentes autoritativas.

En este sentido, podría decirse que esta investigación quiere ser una reflexión en torno al poder constructor y performativo de la mirada; de la mirada vuelta sobre sí misma, de la mirada que mira hacia fuera, de la mirada que es mirada mirando fuera, dentro o ambas cosas a la vez. También de todas esas miradas endógenas y exógenas que analizan y sancionan el cúmulo experiencial de lo mirado, y lo transmiten generando a su vez nuevas perspectivas sobre la experiencia del mirar. Por último, esta investigación querría reflexionar en torno a la propiciación de la mirada y a su prohibición, en torno a las tecnologías que permiten una instancia u otra.

Por eso, al analizar a Susan Sontag y Clara Peeters, dos creadoras para las cuales, a pesar de dedicarse a disciplinas diferentes, la mirada sobre sí mismas y sobre los demás fue una preocupación recurrente y casi obsesiva, será importantísimo intentar entender a través de qué enfoques se habría generado el pensamiento autoritativo, en cierto modo “tópico”, sobre ellas; permitiéndonos al mismo tiempo analizar las consecuencias de esto derivadas. En este sentido, el peso que ciertas corrientes hegemónicas de la Historia del Arte del siglo XX tiene en esta investigación, la Historia cultural que de ellas se quiere ofrecer desde una perspectiva situada pero multifocal, pretende ser crítica.

La articulación de esta investigación a través de la puesta en contraste de dos artistas que los relatos históricos tradicionales considerarían disparatada pretende fomentar lo que Griselda Pollock denomina la pluralización de las *historias del arte*, praxis destinada a expandir la interpretación histórica a través de relatos contruidos más allá de una tradición selectiva. Esta tradición sería lo que la misma Pollock denomina *The Story of Art*, un relato canónico disfrazado como Historia del Arte única y verdadera.

Esta investigación pretenderá, humildemente, seguir la estela de los trabajos desarrollados por Pollock y otras investigadoras feministas, investigaciones inte-

resadas en reflexionar sobre cuestiones como a quién pertenecen las historias que los relatos hegemónicos fomentan, o a qué intereses obedecen los mencionados relatos. Estos objetivos se perseguirán promoviendo enfoques autorreflexivos que ayuden a vislumbrar maneras en las que construir relatos alternativos. Como expresa Griselda Pollock con admirable transparencia:

Al final, todas nuestras historias serán solamente eso: historias que nos contamos, narrativas de auto-afirmación retrospectiva, ficciones de y para la resistencia que son, no obstante, atribuibles a un sentido de los procesos reales de las historias vividas y sufridas. Por tanto, para penetrar críticamente en la problemática de la narrativa, de la representación, de la historia y de la política de la significación y el significado, necesitaremos una auto-consciencia de quién somos cuando “contamos una historia”, qué efectos tendrá eso, qué quedará excluido y cómo de contingente será lo que contemos<sup>25</sup>.

Creemos que esta conciencia autorreflexiva, la instrumentalización crítica del conocimiento situado como ingrediente fundamental para la investigación y la creatividad, puede considerarse una característica que no solo permitirá vincular preocupaciones fundamentales de nuestra investigación con las de de Pollock, sino también con cuestiones esenciales de la obra de Sontag y Peeters que queremos rastrear.

## **2.1. El marco autorreflexivo como vocación, el marco de guerra como membrana conjuntiva.**

Decíamos con anterioridad que la comparación atípica de dos creadoras tan dispares como Sontag y Peeters era el argumento inicial que justificaba esta investigación. Aunque a ambas les hubiera interesado reflexionar sobre la mirada, y fueran pioneras en la visibilización de la agencia autoral de las mujeres, las diferencias parecían superar con mucho a aquellas otras cuestiones que podían permitirnos articular una comparación productiva.

Analicemos primero algunos aspectos de la vida de la pensadora neoyorquina. Sontag vivió en el siglo XX –y durante un corto periodo del siglo XXI– y está considerada una voz autoritativa de la crítica cultural centrada en el análisis, entre otras cosas, de la guerra, el poder y la autoridad. Conceptos que ella vinculó estrechamente con la agencia autoral y la posibilidad de desarrollar una profesión creativa, sujeta a parámetros éticos, en circunstancias más o menos favorables.

Como piedra angular de su pensamiento, Sontag estuvo interesada en tras-

25 Pollock, Griselda (1988) *Vision and Difference*. Londres/Nueva York: Routledge, 2003. Introducción, XVIII.

cender los límites disciplinares. De hecho, pensamos que, con su erudición diletante, contribuyó, junto con otros agentes, a la caída de las barreras que, hasta mediados del siglo XX y con gran celo, el gremio histórico había pretendido levantar en torno a sus objetos de estudio<sup>26</sup>.

Sontag perteneció al grupo de intelectuales, entre los que podríamos incluir también a Aby Warburg, Roland Barthes o la propia Griselda Pollock, que, desde distintas perspectivas, habrían querido derribar las barreras de los marcos disciplinares y favorecer la entrada de agentes “extraños” en cotos de pensamiento cuyo acceso restringido se había justificado, tradicionalmente, en virtud del manejo canónico de las supuestas herramientas específicas de estudio. Herramientas, por cierto, escrupulosamente asignadas a ámbitos “científicos” perfectamente delimitados.

Las conclusiones de Sontag, hoy, pueden parecernos más o menos vigentes, más o menos contradictorias respecto a su biografía, pero lo que en su caso nos interesaba verdaderamente era rastrear la construcción y evolución de un pensamiento autorreflexivo que, por circunstancias varias, siempre pareció tener como telón de fondo el tema de la guerra, el otro tema –junto con la mirada– que vertebra sustancialmente nuestra investigación.

Al análisis de la agencia autorial de Sontag, bajo los parámetros anteriormente mencionados, se dedica el primer apartado de esta tesis; indagación a través de la que se consigue evidenciar que Sontag, al pensar la guerra a lo largo de su vida, varió los argumentos pero no del todo su posicionamiento autorial. Si la Sontag que reflexionó sobre los conflictos bélicos en la década de los 60 del siglo XX se desautorizó a través de lo autobiográfico, desestimando estratégicamente su propia capacidad testimonial, la de principios del siglo XXI se desautorizó también para poder auto-autorizarse después, pero de manera distinta que en la primera ocasión. La Sontag de *Ante el dolor* de los demás decidió diluir su voz en la de otras y otros, ofrecer testimonio del testimonio ajeno.

Una vez confirmada lo que parecía una reflexión sobre la guerra consistentemente articulada a través de una construcción autorial “reticente”, confirmación que logramos a través de la contextualización histórica e historiográfica de la obra de Sontag y del análisis filológico, narratológico y crítico de sus textos, nos topamos por sorpresa con el artículo de Myers. Se trataba de una contestación periodística a la totalidad de la obra de Sontag, en la que la diana de los intentos de impugnación no era la autora indecisa o autorrelativizada, sino, empleando la guerra como marco argumentativo, aquella fuertemente autoritativa que ha-

<sup>26</sup> Esta visión contenciosa de la praxis al interior de la Historia del Arte pertenece a Fernando Marías, que la desarrolla elocuentemente en su magnífico libro sobre *Las meninas*. Marías, Fernando. *Otras meninas*. Madrid: Siruela, 1993. pp. 24-25.

bría edificado su ascendiente intelectual a través de relatos falazmente heroicos. Crónicas en las que la vergonzante realidad de la experiencia bélica de Sontag quedaba convenientemente oculta.

El artículo de Myers, desestimable por sus formas y no por la inveracidad<sup>27</sup> de su contenido, iba a convertirse en la membrana conjuntiva que nos ayudaría a poner en relación la disparidad de Sontag y Peeters. La utilidad que la guerra tenía para el periodista, en tanto que “tópico” y lugar donde enmarcar una argumentación de ensalzamiento y deshonor de dos “intelectuales” –él y la propia Sontag respectivamente– fue el descubrimiento que nos animó a reconducir la investigación por caminos no anticipados. De repente, se hizo importante descubrir hasta qué punto la identidad y la construcción autorial, lo autoritativo, estaba históricamente vinculado con la guerra y con los procesos de adquisición de poder y autoridad. Quisimos descubrir de qué manera la guerra, como tópico/*topos*, había conseguido pervivir como marco conceptual, simbólico y factual de lo autoritario y lo autoritativo. De qué manera se había perpetuado en la Historia<sup>28</sup> y cómo se había encarnado en formas artísticas que habían permitido reflexionar públicamente sobre los fenómenos del “auge”<sup>29</sup> en una tradición cultural tan añeja como la occidental.

El texto de Myers confirmaba que, al intentar contextualizar las representaciones culturales con la intención de entender las múltiples causas que motivaron su aparición y difusión, el poder y sus lógicas emergían continuamente como estructuras que determinaban los valores comunes de los grupos sociales. Valores que, en tanto que “inconsciente político”<sup>30</sup>, permitían que los miembros de una comunidad se identificaran<sup>31</sup> y que habían propiciado, por ejemplo, que, en algunas sociedades de la Antigüedad, la participación victoriosa en la guerra llegara a convertirse en motivo de ensalzamiento social.

Curiosamente, parecía posible rastrear ese poder, esa autoridad inconfesada destilada a través de códigos persistentes pero ocultos, en los modos en que el inconsciente político había llegado a encarnarse retóricamente; en las maneras en que había cristalizado como forma cultural, dando lugar a aquellas instancias múltiples y convencionales a través de las que las comunidades conciben la existencia, piensan y asimilan el mundo, establecen los códigos de relación inter-

27 Indemostrable.

28 Ámbito de creación del conocimiento abocado a replicar las relaciones de poder de la sociedad que lo crea. en Pollock, Griselda, *Woman as sign in Pre-Raphaelite Literature*. en Pollock (1988) p.161.

29 *Augere*, un verbo latino de raíz indoeuropea que significa magnificar, y que parece ser la raíz etimológica de autor y autoridad.

30 Jameson, Fredic. *The Political Unconscious*. Londres, Nueva York: Routledge, Cornell University Press, 1981.

31 Más allá de, digamos, un lenguaje, una religión, un código del linaje o vestimenta y una serie de usos alimentarios compartidos.

personal, los usos sociales y los morales, y, finalmente, propagan e intercambian, repitiéndola, la información que se impone como “útil”.

## 2.2. El marco convencional: naturaleza, funcionalidad y pervivencia histórica.

La tarea de reflexionar en torno a la guerra, con la intención de desentrañar su posible construcción discursiva tópica, parece invitarnos a reflexionar sobre la dimensión retórica –conformada por argumentaciones convencionales, reproducibles– que este concepto pudiera tener dentro del entorno experiencial concreto de las representaciones artísticas producidas en la sociedad occidental. No en vano, la retórica, uno de los grandes legados que los griegos donaron a los romanos, es definida por Paul Ricoeur como el dominio de lo discursivo predicado en la convención, es decir, en el afianzamiento de lo común como ley<sup>32</sup>.

Barthes fue un paso más allá al considerar la retórica el gran tejido conjuntivo que conecta no solo lo grecorromano, sino toda la experiencia occidental del siglo V a.C. hasta más allá del siglo XIX<sup>33</sup>. Así, el autor francés definió las prácticas retóricas como aquello que daba acceso a una supra-cultura que, junto con la gramática, habría permitido a la sociedad occidental reconocer la soberanía del lenguaje, eso que Barthes consideraba su “señoridad” social:

Quizá sea porque la retórica (...), verdadero imperio, más vasto y más tenaz que ningún imperio político, cualquiera que sea, por sus dimensiones, y por su duración, elude los esquemas mismos de la ciencia y de la reflexión histórica, hasta el punto de poner en cuestión la historia misma, por lo menos tal como estamos acostumbrados a imaginarla, a manejarla(...) el menosprecio científico adscrito a la retórica participaría en tal caso de ese rechazo general a reconocer la multiplicidad, la sobredeterminación. Basta pensar (...) que la retórica –cualquiera que hayan sido las variaciones internas del sistema– reinó en Occidente durante dos mil años y medio, de Gorgias a Napoleón III; basta pensar todo lo que ella, inmutable, impasible, y casi inmortal, vio nacer, desaparecer, sin conmoverse y sin alterarse: la democracia ateniense, las monarquías egipcias, la República romana, el Imperio romano, las grandes invasiones, el feudalismo, la monarquía, la Revolución; la retórica dirigió regímenes, religiones, civilizaciones; moribunda después del Renacimiento, tarda tres siglos en morir; todavía no es seguro que esté muerta<sup>34</sup>.

32 Ritivoi Deciu, Andrea. *Paul Ricoeur: Tradition and Innovation in Rhetorical Theory*. Carbondale. Southern Illinois University Press. 2006. p.6.

33 En la perpetuación del latín y su producción literaria como lengua cultivada y acervo cultural ejemplar respectivamente.

34 Barthes, Roland. (1985). *La aventura semiológica*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós. p. 88. 1993.

Según este autor, la supraestructura de clasificación y sobredeterminación que la retórica habría conferido al lenguaje sería el único rasgo verdaderamente común a toda una serie de constelaciones históricas sucesivas y diversas. Una ideología de la forma “perenne”, superior a las otras ideologías de contenidos y a las determinaciones directas de la Historia, que habría existido como si hubiera en cada sociedad una identidad taxonómica –sociológica– alternativa, en nombre de la cual sería posible definir otra historia, otra socialidad, sin destruir las que habrían sido reconocidas en otros niveles<sup>35</sup>.

En opinión de Barthes, el metalenguaje retórico constituiría un “discurso sobre el discurso” de carácter “imperial” que, con una clara vocación genética de poder, comportaría una serie de prácticas cuya presencia se habría simultaneado o sucedido según la época.

Atendiendo a estas cuestiones, Barthes define la retórica a través de las siguientes acepciones:

1. Una técnica: un “arte” en el sentido clásico del término: arte de la persuasión, conjunto de reglas, de recetas, cuya puesta en práctica permite convencer al oyente del discurso y posteriormente al lector de la obra, aun cuando aquello de lo que hay que persuadirlo sea falso.

2. Una enseñanza: transmitida inicialmente por vía personal, del maestro a los alumnos o clientes, que se habría introducido rápidamente en la enseñanza reglada cuando esta apareció.

3. Una ciencia o una protociencia, es decir, en primer lugar un campo de observación autónoma que delimita ciertos fenómenos homogéneos, a saber, los efectos del lenguaje; en segundo lugar, una clasificación de esos fenómenos; en tercer lugar, un metalenguaje cuya materia es un lenguaje-objeto (el lenguaje argumentativo y el lenguaje figurado).

4. Una moral: por ser un sistema de reglas estaría penetrada por la ambigüedad de la palabra [imagen]. Sería entonces una manual de recetas, animadas por una finalidad práctica, y un código, un cuerpo de prescripciones morales cuyo papel consistiría en supervisar, permitir y limitar las desviaciones del lenguaje pasional, término con el que Barthes designa al lenguaje no retórico.

5. Una práctica social: técnica privilegiada que se adquiere bajo pago, lo que permite a las clases dirigentes asegurarse la propiedad de la palabra [del mismo modo que se aseguraba la de las imágenes]. Como el lenguaje es un poder, se habrían sancionado reglas selectivas de acceso a ese poder, constituyéndolo en una pseudociencia, cerrada a todos aquellos “que no saben hablar”. Tributaria de una

35 *Ibid.* p.89.

iniciación costosa, la retórica se agota y muere en la clase de “retórica”, y sería por tanto una consagración iniciática de eso que en la Francia de la época en que Barthes escribía se tenía por “cultura burguesa”.

6. Una práctica lúdica: en tanto que todas las prácticas mencionadas constituyen un formidable sistema institucional, represivo, es normal que exista la contra-retórica; una retórica en negativo basada en la sospecha, el desprecio, la ironía y el humor de la retórica canónica<sup>36</sup>.

Por último, permítasenos añadir una séptima cuestión definitoria de lo retórico que Barthes menciona en un apartado posterior de *La aventura semiológica*. En tanto que taxonomía, la retórica sería también una práctica de gestión, distribución y jerarquización del espacio en relación con sus “lugares”, y del espacio en relación con el tiempo, una administración tanto de un tiempo “topológico” como de un espacio “cronológico”.

Todos los tratados (retóricos) de la Antigüedad, sobre todo los post-aristotélicos, muestran una obsesión por la clasificación (el término mismo de *partitio oratoria* lo atestigua): la retórica se presenta abiertamente como una clasificación (de materiales, de reglas, de partes, de géneros, de estilos). La clasificación misma es objeto de un discurso: anuncio del plan del tratado, discusión minuciosa de la clasificación propuesta por los predecesores. La pasión por la clasificación parece siempre bizantina a quien no participa de ella; ¿por qué discutir tan acerbadamente el lugar de la *propositio*, colocada unas veces al final del exordio, otras al final de la *narratio*? Sin embargo, la mayoría de las veces, y esto es normal, la opción taxonómica implica una opción ideológica; hay siempre algo en juego al tratar el lugar de las cosas: *dime cómo clasificas y te diré quién eres*<sup>37</sup>.

### **2.3. El marco convencional persuasivo: la naturalización de la voz autoritativa androcéntrica para pensar la sociedad, la cultura y sus estructuras jerárquicas.**

Tal y como indica Stuart Whatling en su tesis doctoral titulada *Narrative art in northern Europe, c.1140-1300. A narratological re-appraisal*<sup>38</sup>, en la enseñanza retórica de la Grecia clásica, los *topoi* –conocidos en su equivalente latino como *locus communis*– hacían referencia a una fórmula común que debía ser aprendi-

36 *Ibid.* p. 87.

37 *Ibid.* p.118.

38 Presentada en Septiembre de 2010 en The Courtauld Institute of Art, de la University of London. Whatling, Stuart. *Narrative art in northern Europe, C.1140-1300. A narratological re-appraisal*. PhD Dissertation. The Courtauld Institute of Art. University of London. 2010.

[http://www.medievalart.org.uk/PhD/2\\_On\\_narratology.html#\\_Toc\\_2h](http://www.medievalart.org.uk/PhD/2_On_narratology.html#_Toc_2h). Última consulta: 23/11/2018.



da mecánicamente por los estudiantes que quisieran dominar las artes retóricas. Tanto el nombre en latín como el griego apelaban a un método mnemotécnico, referido por Aristóteles y más tarde descrito por Cicerón y Quintiliano, que tenía por objeto ayudar a memorizar complejas listas de conceptos útiles para el arte de la argumentación. Los conceptos se asociaban con lugares concretos de alguna calle o edificio conocido, confirmando así la importancia esencial que el pensamiento del “lugar que ocupan las cosas” tenía en el establecimiento de un tejido retórico. Quien quisiera recordar estos conceptos solo debía rememorar en qué manera y dónde había sido ubicados para, volviendo a recorrer la calle, dar con el lugar donde se había almacenado la información requerida. Los *topoi* así memorizados se convertían en habitaciones, establecimientos o ladrillos acumulados en el trazado de la calle o del edificio de la *disputatio*, en elementos constructivos pertenecientes a una unidad completa y reconocible de mayor entidad que permitía su recuperación –y libre combinación– para propiciar la construcción de tantas argumentaciones persuasivas como se necesitaran.

Si las calles –a través del pensamiento cartográfico– y los edificios –a través del arquitectónico– servían para inducir las fórmulas argumentativas preestablecidas, el compendio de conceptos generales que adornaban o afeaban a un individuo iban a servir, en tanto que “lugares propios”, para retratar al individuo en su singularidad común, para recomponer los “lugares” de su cuerpo simbólico y factual.

Entre todos los edificios retóricos existe uno de gran relevancia para nuestro estudio: la estructura taxonómica con la que Quintiliano (Calagurris Nassica Julia, 35 d.C. - Roma, 100 d.C) jerarquizó los lugares generales de lo singular. Nos referimos al autor del tratado *De institutione Oratoria*, cuyo ascendiente en la cultura occidental Barthes resumió de la siguiente manera: “su renombre fue grande durante toda su vida, sufrió un eclipse a su muerte, pero brilló nuevamente a partir del siglo IV: Lutero lo prefiere a todos; Erasmo, Bayle, Le Fontaine, Racine y Hollin lo ensalzan”<sup>39</sup>.

Pues bien, cuando Quintiliano trató el tema de los *loci a persona*, de los lugares preestablecidos a partir de los cuales se podían extraer argumentos para definir a un individuo, fijó retóricamente la importancia de cada uno de ellos, organizándolos a través de un orden jerarquizante. Este orden, sumado a las explicaciones que Quintiliano aportó para justificar cada una de las categorías, dio lugar a gran parte de las ideas básicas sobre lo identitario que sustanciaron los retratos realizados, no solo, por los contemporáneos del retórico, sino por todos aquellos que a través de la historia emplearon sus categorías para “pensar” lo

39 Barthes. *Op. Cit.* (1985) p.97.

que caracteriza singularmente a las personas. El texto de Quintiliano decía lo siguiente:

Primero entonces, se pueden extraer argumentos de las personas; pues como ya he dicho con anterioridad, todos los argumentos pueden distribuirse en dos clases, aquellos que se ocupan de las cosas y aquellos que se ocupan de las personas, en tanto que las causas, el tiempo, el espacio, la ocasión, los instrumentos, los medios y cuestiones por el estilo son todas accidentes de las cosas. No tengo intención de especificar la totalidad de los accidentes de las personas, como podría hacerse, sino que me ceñiré a aquellas que puede servir como fuente argumental. Son las siguientes: nacimiento o linaje (*genus*), generalmente los hijos se parecen a sus padres y a sus ancestros, un parecido que a veces ocasiona una vida miserable u honorable. Está también la nacionalidad (*natio*) porque las razas tienen su propio carácter, y la misma acción no es probable en el caso de un bárbaro, un romano o un griego; otra es el país (*patria*): ya que las leyes, instituciones y opiniones difieren de un Estado a otro; otro aspecto del que extraer argumentos es el sexo (*sexus*), ya que, por ejemplo: un hombre es más proclive a cometer un robo, una mujer a envenenar; también hay que tener en cuenta la edad (*aetas*), en tanto que diferentes cosas parecen más adecuadas para una edad que para otra; después la educación y la disciplina recibidas (*educatio et disciplina*), en tanto que es de suma importancia quién ha educado a esa persona y cómo; puede apelarse también a la constitución corporal al *hábitus corporis*, por ejemplo, la belleza es a menudo empleada como argumento para la lujuria, la fortaleza física para la insolencia, y sus contrarios para las conductas opuestas también; otro accidente sería la fortuna (*fortuna*), ya que no deben esperarse los mismos actos de los ricos y los pobres, o los cometidos por uno que está rodeado de tropas de familiares, amigos o clientes y uno que carece de todas esas ventajas; la condición (*conditio*), también es importante, se puede argumentar si se trata de una persona famosa o desconocida, de un magistrado o una persona individual, de un padre o un hijo, de un ciudadano o de un extranjero, de un hombre libre o de un esclavo, de alguien casado o de alguien soltero, de un padre o de alguien carente de hijos. No debemos olvidar tampoco la disposición natural, *animi natura*; de la que se pueden inferir avaricia, piedad, crueldad, severidad y que puede aducirse para probar la credibilidad, o lo opuesto, de un acto concreto; En relación a eso, a menudo debemos preguntarnos si el modo de vida de un hombre es lujoso, frugal o parsimonioso. También está la ocupación (*studia*), en tanto que un aldeano, un hombre de negocios, un soldado, un marinero, actúan de manera diferente. Hay que tener en cuenta así mismo la pasión (*commotio, animi motum*), las emociones repentinas como la ira o el terror, también las intenciones que apelan a actos pasados, presentes, futuros, y la disposición del alma; el nombre, sin embargo, casi nunca puede emplearse como argumento, pero a veces sí el mote: el sabio, el magno, el pío<sup>40</sup>.

Es notoria la transparencia axiomática –plena de sobreentendidos– con la que Quintiliano escoge, crea, ordena y justifica sus categorías argumentales. Es

40 Quintiliano/Quintilian, *De institutione Oratoria* 5, 23-30. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2007.01.0063%3Abook%3D5%3Achapter%3D10%3Asection%3D30>. Última consulta: 20/07/2019.

relevante también el momento en que lo hace, el siglo I de nuestra era, una época que, decía Barthes, la retórica fue capaz de proyectar hasta el siglo XIX e incluso más allá. Es decir, Quintiliano creó su taxonomía en un contexto histórico y social muy concreto, sin embargo, si Barthes tenía razón, la capacidad persuasiva de la retórica habría logrado que los pensamientos de este hombre romano del siglo I d.C., siguieran vigentes en contextos sociales radicalmente diferentes.

La ideología del dispositivo quintiliano de catalogación no solo habría sido difícil de contestar en la época para la que fue cortada como un traje a medida; sino que la pervivencia de la retórica habría logrado que estos marcos tópicos para lo singular permearan, a lo largo de toda la historia de Occidente, el pensamiento sobre la agencia “ajena” de lxs “otrxs”. Nos referimos a aquellxs que conforman implícitamente la *marginalia* del retrato del de Calagurris: menores, mujeres, extranjerxs, viejxs, esclavxs, comunes, estériles, pobres, analfabetxs, pueblerinxs y provincianxs.

La imposibilidad de impugnar el aparato retórico de Quintiliano en la época en que fue concebido residía, quizás, en que su desestimación podía considerarse un ataque frontal al sentido común que la *auctoritas* de quien creaba la “rejilla” daba por palpablemente evidente. Sin embargo, ¿cómo era posible que lo que en el siglo I a.C. era de “sentido común”, tuviera aún vigencia en el mundo de Sontag y Myers? un mundo en el que pocos habían oído hablar de Calahorra y de su importancia como cuna de “hombres ilustres”. Esto solo podía ser así porque la ideología de la opción taxonómica implementada por la retórica del romano se había impuesto hegemónicamente en el entorno occidental.

Tal y como sospechara Barthes, el poder autoritativo de la arquitectura ideológica quintiliana estaba tan arraigada que iba a ser capaz de imponerse como supraideología incluso allí donde los analistas más penetrantes intentaban, diecinueve siglos después, comprender los mismos mecanismos de lo ideológico. Sirva como ejemplo la manera en que Paul Ricoeur (Valence, 1913- Châtenay-Malabry 2005), en *Ciencia e Ideología*<sup>41</sup>, remata sus reflexiones sobre el pensamiento en torno a la autoridad del filósofo, historiador, sociólogo y politólogo Max Weber (Erfurt, 1864-Munich, 1920).

Según Ricoeur, la ideología estaría ligada a la necesidad que los grupos sociales tendrían de darse una imagen de sí mismos, de representarse en el sentido teatral de la palabra, de ponerse en escena. No en vano, la ideología sería el lugar donde buscar la imagen que un grupo determinado querría darse a sí mismo<sup>42</sup>.

41 Ricoeur, Paul (1973) *Ciencia e Ideología*. Traducción José María Rovira. Convivium, Revista de filosofía, psicología y humanidades. Facultad de filosofía y letras de La Universidad de Barcelona. No.40-45. 1973. pp.4-28

42 *Ibid.* p.8.

En esta labor de dotarse de imagen, la ideología surgiría en función de la distancia entre la memoria social del grupo y aquellos acontecimientos fundacionales que habrían contribuido a constituirlo: la toma de la Bastilla, la declaración de Independencia, la Revolución de Octubre. Estos acontecimientos, aunque lejanos en el tiempo, se intentarían repetir: el grupo necesitaría re-tratarse para re-escenificar el acto fundacional que lo habría instituido. Mediante este proceso, el grupo conseguiría re-tratarse cuantas veces hiciera falta para permanecer unido. De este modo, el papel de la ideología consistiría no solo en difundir la convicción más allá del “círculo de los padres fundadores”<sup>43</sup> con la idea de convertirla en el credo de todo el grupo, sino también en mantener al grupo cohesionado gracias a la institución de una fuerza autoritativa inequívoca, recurriendo para ello a la reformulación, en imágenes e interpretaciones, del acto fundacional.

Tras meditar sobre la opacidad constitutiva de los mecanismos de la autoridad, Ricoeur remata sus razonamientos con una reflexión –en primera persona– en la que, de manera relevante para nuestra investigación, se evidencia la importancia que el pasado, cierto pasado, seguiría teniendo en la cultura occidental a la hora de ejemplificar lo autoritativo:

Por ma part, J’ai toujours été intrigué et inquieté par ce que j’appellerais volontiers le piétinement du politique; chaque pouvoir imite et répète un pouvoir antérieur: tout prince veut être César, tout César veut être Alexandre, tout Alexandre veut helléniser un despote oriental<sup>44</sup>.

Leyendo estas reflexiones de Ricoeur, que son en verdad una queja, resulta evidente que la taxonomía androcéntrica y etnocéntrica de Quintiliano seguiría vigente mucho tiempo después de su aparición, y que incluso los pensadores sensibilizados respecto a la naturaleza opaca de lo ideológico contribuirían a seguir otorgando, desde el persistente estancamiento al que hace referencia el propio filósofo francés, un lugar de *marginalia*, –inoperativo como *exemplum*– a todas aquellas agencias alejadas de César y Alejandro, a las vidas vividas por ese magma sin rostro apoteósico que, aún hoy día, conforman lxs menores de edad, las mujeres, lxs extranjerxs, lxs viejxs, lxs esclavxs, lxs comunes, lxs estériles, lxs pobres, lxs analfabetxs, lxs pueblerinxs y lxs provincianxs.

43 *Idem.*

44 *Ibid.* p.11.

## 2.4. El marco atravesable, metamórfico, a-retórico.

Pero, recordemos, nuestra concepción de lo retorizante es barthesiana, y por eso comprende también los casilleros taxonómicos fallidos, irónicos, humorísticos, autorreferenciales, contra-retóricos e incluso, siguiendo en este caso a Ricoeur, a-retóricos. Y lo que es más, aparte de ser barthesiana y ricoeuriana, aspira humíldemente a ser pollockiana, warburgiana y derridiana, para poder preocuparse por aquello que rebosa la taxonomía, y por aquello otro que la contradice perteneciendo al mismo tiempo a su interior y a su exterior.

George Didi-Huberman describe la episteme de Warburg como un modelo cultural y psíquico de la Historia en la que los tiempos, al contrario que en los modelos naturalistas, dejan de calcarse sobre modelos biomórficos, de dirimirse en términos de vida o muerte, grandeza o decadencia, para ser pensados en estratos, bloques híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos inesperados y objetivos desbaratados. Del mismo modo, no pretenderemos paliar la zozobra que presupone todo pensamiento sobre la experiencia humana del pasado intentando aportar la construcción de un ideal inalcanzable al interior del duelo melancólico, sino que tendremos por objetivo ofrecer una indagación tentativa en torno a la supervivencia fantasmal, terca, impensada, inconsciente y casi indemostrable de la forma<sup>45</sup>, de ciertas formas. Se trataría entonces de la difícil localización de lo a-formal, aquello que a veces ignora de sí mismo qué es, otras ignora en qué se convertirá, y otras se da tan igual, que llega incluso a borrar sus propias huellas. Una forma anacrónica, interpretable tan solo a través de una temporalidad impura, susceptible de ser recompuesta rastreando tanto genealogías producto de transmisiones conscientes, como otras tradiciones y comunicaciones difusas<sup>46</sup>.

Pero, si este enfoque fuera posible, ¿de qué manera afectaría esta perspectiva al pensamiento de lo retorizante, de la categorización represiva de lo común y lo propio a la que hacía referencia Barthes? Una vez detectada la existencia del marco, de los marcos, parece pertinente preguntarse qué es el marco, o mejor, qué hacen los marcos. Para intentar constestar a estas preguntas, nos serán de gran ayuda las investigaciones que Verity Platt y Michael Squire recopilan en su libro *The frame in Classical Art*; en las que, a través de una breve contextualización de la añeja cuestión de la función de los límites de la obra, intentarán descubrir si el marco puede ser también membrana, paradoja, y, como consecuencia de esto, lugar de contra-retórica<sup>47</sup>.

45 Didi-Huberman, George. (2002) *La imagen superviviente, Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid; Abada Editores. 2009 pp 43-44.

46 *Ibid.* p.55.

47 Platt, Verity; Squire, Michael. *The Frame in Classical Art, A Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

Para Kant, según dicen Platt y Squire, el marco sería un *parergon*, una entidad periférica y secundaria que, definiendo los límites del *ergon* (obra), funcionaría como adjunto o suplemento del arte “verdadero”. Precisamente, analizando el punto de vista kantiano, Derrida, en *La vérité en peinture* (1978), afirmaba que la concepción del marco acuñada por el filósofo alemán incurría en una serie de contradicciones, en tanto que, ¿cómo era posible que el *parergon* definiera los límites estéticos de la obra y fuera al mismo tiempo completamente suplementaria a ella?, ¿dónde acababan las cualidades intrínsecas del objeto y donde comenzaban las corrupciones del mundo exterior, contaminadas de las conexiones de lo empírico? De hecho, ¿qué era lo que el marco limitaba y dónde se podían situar los límites del propio marco?

Tal y como resumen Platt y Squire, la visión derridiana planteaba que los marcos no articulan los límites sino que los negocian. Siendo cierto que postulan delineaciones espaciales, los marcos también tienen la virtud de cuestionar los mismos principios que los constituyen. Porque los marcos no son estáticos, sino que activan modos cambiantes de conceptualización y modos cambiantes del ver. No solo se ajustan, acompañan, contienen o limitan lo que es dado, sino que evidencian lo movedizo de esas delimitaciones. Operan como membranas porosas más que como fronteras infranqueables. Lo marcos intervienen entre la imagen y el mundo, ofreciendo una zona limítrofe, liminal, que puede operar como espacio de experimentación, trasgresión y exceso<sup>48</sup>.

Los marcos tienen de hecho un “grosor”, en tanto que poseen un límite interno (entre marco y pintura, vestido y cuerpo, columna y edificio) y un límite externo (entre pintura y pared, estatua y pared, columna y espacio, y, por extensión, entre la obra y todo el campo de condiciones históricas, económicas y políticas que influyen su producción y su recepción). Así, los marcos, entidades esquivas y de carácter ambiguo, pueden tanto auto-referenciarse, hablarse a sí mismos<sup>49</sup>, como hablar de sí mismos o jugar a escapar de su propia tutela, de su propia definición como entidades absolutamente definidas y detectables. Siendo el caso que esto pueda producirse cuanto más empeño ponen los marcos en delimitar y contener lo otro:

Siempre una forma sobre un fondo, pero el *parergon* es una forma que tiene por determinación tradicional no destacar sino desaparecer, sepultarse, ocultarse, fundirse con el entorno en el momento preciso en que despliega más energía<sup>50</sup>.

48 Derrida, Jacques (1978) *The Truth in Painting*, Chicago/Londres: The University of Chicago Press. 1987. en *Ibid.* p.47.

49 Sobre el tema del marco consciente de sí mismo en la cerámica griega antigua, en los mosaicos helenísticos y en los frescos romanos ver *Ibid.* pp 59-74.

50 Derrida. *Op. Cit.* (1978) p. 61.

Son todas estas características las que convierten al marco en un “*un detachment mal détachable*”<sup>51</sup>, nunca simple accesorio u ornamento, sino elemento intersticial de conectividad múltiple que permite reevaluar los campos de visión y significación, y nos obliga a replantearnos qué son las imágenes —y las representaciones—, como funcionan y de qué manera no se bastan a sí mismas para cumplir sus objetivos<sup>52</sup>.

Decíamos que el peso que la historia de la Historia del Arte del siglo XX tiene en esta investigación es estratégico. Decíamos que nuestra investigación se articulaba a través de la búsqueda de diferencias y similitudes en la obra de dos autoras, Susan Sontag y Clara Peeters, que parecen no tener casi nada en común.

La primera vivió en el siglo XX, gozó de libertad para desarrollarse y profesionalizarse, desarrolló una praxis crítica híbrida, fue no convencional y desacatada, contribuyó a alumbrar la crítica cultural tal y como se conoce en la actualidad. Además se la considera una penetrante analista de los acontecimientos históricos de la época en la que le tocó vivir, incluidas varias guerras, y fue pionera en la visibilización de la agencia autorial de las mujeres.

Peeters, precursora también de la visibilización de la agencia autorial de la mujeres, aunque con muchísima menos fortuna en lo que a la posteridad respecta, vivió en el siglo XVII, dejó de pintar al contraer matrimonio, se dedicó durante toda su carrera al bodegón, un género menor de la pintura, su obra mereció escasísima atención y menos monografías, y ha sido estudiada desde los parámetros de una Historia del Arte canónica más o menos evolucionada. Además, Peeters parece *a priori* la última artista que se podría vincular con la temática de lo bélico.

Sin embargo, nuestra reflexión en torno a lo tópico vinculado a la guerra, la identidad, la autoridad, lo autoritativo y lo autorial, pretenderá demostrar que la vinculación no es descabellada. Uno de los objetivos de esta investigación será demostrar que la obra de Peeters estaría trufada de un pensamiento metapictórico y autorreflexivo de una complejidad insospechada hasta ahora. Inspirándonos en su ejemplo, intentaremos que nuestra tesis sea también un dispositivo reflexivo y autorreflexivo.

De hecho, creemos que, en virtud del enfoque y la estructura empleados, la presente investigación podrá considerarse una meta-tesis, en tanto que reflexión sobre la autoridad y lo autoritativo propuesta por una mujer artista en el marco de una estructura esencialmente autorial y autoritativa como es la postulación para la consecución de un doctorado. Será nuestra intención también que la es-

51 *Ibid.* p.59.

52 Platt. *Op. Cit.* (2017) p.58

estructura y la forma de la investigación constituyan una reflexión metalingüística sobre las mismas incógnitas que intentamos despejar.

De esta manera, el apartado de Sontag debe considerarse la introducción del tema a estudio, un preámbulo en el que, tras ser presentados los ejes centrales de la investigación, se problematizan, permitiéndonos alcanzar algunas certezas iniciales que contribuyan al progreso de nuestras indagaciones. Este apartado termina, sin embargo, con una enmienda a la totalidad, con una refutación particularmente agria promovida por Myers, con la que, a nuestro entender, se ilustra de manera elocuente la dificultad y la naturaleza controvertida de la guerra como tópico. El artículo de Myers demuestra la imposibilidad de tratar el tema bélico de una manera que consiga soslayar tanto lo político en general, esto es, la gestión propia y ajena del poder implicado en la apelación y gestión de lo comunitario, como la particular historia política de Occidente, es decir, su canónico sesgo eurocéntrico, masculino y cristiano.

Afirmábamos, sin embargo, que el artículo de Myers era la membrana que conectaba, casi por sorpresa, dos agencias autoriales aparentemente dispares, la de Sontag y la de Peeters. No debe considerarse casual que el pensamiento sobre la extraña naturaleza de lo conjuntivo suceda en una investigación muy interesada en desentrañar los misterios de lo que articula lo endotópico con lo exotópico<sup>53</sup>, las cosas de “dentro” con las de “fuera”, lo principal con la *marginalia*. No debe sorprender tampoco que el marco creado por Myers, como hombre iracundo que reclama la guerra para sí, resulte instrumental para ejemplificar la añeja convención androcéntrica de la búsqueda de la prevalencia a través del recurso a la violencia; violencia de la autoridad, de lo autoritativo y lo autorial a la que, en nuestra opinión, renuncian de algún modo Sontag y Peeters. Además, el artículo *I wished I had kicked Susan Sontag*, a través de sus enojosas premisas, nos ayudará a reparar en el gozne que une siempre el marco con otro marco mayor, y nos hace descubrir súbitamente que lo enmarcado está en realidad reenmarcado *ad infinitum*, y queda por tanto siempre dentro y siempre fuera.

Por otro lado, la parte de la investigación que precede al apartado dedicado a Peeters, y va después tanto del dedicado a Sontag como del dedicado al pensamiento de Myers sobre Sontag, es una especie de cuadro de género, una historia

53 Estos términos se los tomamos prestados a Victor Stoichita que, en el mencionado libro *La invención del cuadro*, y con la intención de reflexionar sobre lo que queda fuera y dentro de algo, recurre a un pensamiento adverbial de lugar cuyo índice son los prefijos endo y exo; y que se diferencia de las reflexiones de Foucault sobre las heterotopías porque, en estas últimas, la distinción se establece en términos de igualdad o diferencia cualitativa en vez de en términos redundantemente “tópicos”. En nuestro pensamiento del marco, la membrana, lo interconectado y lo que no puede ser del todo otro en otro lado, parecen más adecuados los parámetros adverbiales del historiador rumano que los parámetros adjetivos del pensador francés. en Stoichita. *Op. Cit.* (1993). p.244.



cultural, diacrónica, minuciosa, algo aburrida, en la que se intenta desentrañar la importancia esencial que la evolución del concepto de la guerra en el entorno grecorromano habría tenido en el desarrollo de las representaciones de la autoridad, lo autoritativo y lo autorial en la experiencia cultural de Occidente.

Es en estos apartados donde descubrimos que la retórica del ensalzamiento de la autoridad y lo autoritativo fueron de la mano desde el principio, y que se encarnaron y escenificaron en espacios de contención que apelaban a la excelencia de lo circunscrito a través de marcos notoriamente perfilados, marcos que separaban lo excepcional de lo común. Es importante destacar que, también desde el principio, a esta excepcionalidad tan rigurosamente demarcada se le atribuyeron poderes mágicos para transformar, hacer el bien y hacer el mal, es decir, para incidir en todo aquello que quedaba fuera del marco.

Tras investigar en torno al rol social de la guerra como marco propiciador de la autoridad y lo autoritativo, se trazará una especie de “cuadro de género” —un bodegón histórico, si esto es posible— desde el que indagar sobre la pervivencia, en los lenguajes artísticos, de los lugares retorizantes de lo bélico devenidos forma “santa”<sup>54</sup>. Sería en estos lugares de la distinción, preestablecidos pero infinitamente maleables, donde se contruirían, atribuirían y negociarían aquellas identidades representacionales erigidas en torno al concepto de la excelencia y la virtud sobre-humanas.

A continuación, a través de toda una infinidad de brillos del metal, pliegues, reflejos, claroscuros, veladuras, nácares y porcelanas, se procederá a desentrañar la historia cultural del *topos* visual de la *imago clipeata*. Su aparición, recurrencia y evolución a lo largo del tiempo; su inadvertida resiliencia como lugar de lo apoteósico durante los más de veinte siglos que separan a Clara Peeters de los escudos griegos o incluso de los cartuchos egipcios, y, por último, su sorprendente vinculación con el desarrollo del pensamiento reflexivo y autorreflexivo, tanto en las artes visuales, como en el pensamiento figural de las artes escritas.

Solo después del cansancio de la enumeración, la descripción y el razonamiento, será posible entender hasta qué punto la inercia retórica de los estudios históricos, los marcos dialécticos a través de los que estos se practicaron hegemonícamente durante el siglo XX, habrían determinado la concepción que hoy tenemos de la obra de Peeters. Solo después de constatar una desestimación

54 Para el antropólogo Roy A. Rappaport, lo santo sería aquello constituido por lo sagrado y lo numinoso. Lo sagrado debería considerarse el componente discursivo, lógico, de todos aquellos aspectos de lo santo que pueden ser expresados en el lenguaje. Por otro lado, lo numinoso sería el componente no discursivo, no lógico y afectivo de lo santo; es decir, todo aquello que no se puede expresar con palabras. La unión en el ritual de ambas dimensiones de lo santo, encarnaría litúrgicamente el concepto de lo divino. Rappaport. Roy A. *Ritual y Religión en la formación de la humanidad*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p.514 y p.547.

tan cuidadosamente tejida como la que la obra de esta autora habría merecido, podremos plantear teorías alternativas que nos permitan apreciar el fascinante modo en que, desde un escudo, la artista de Amberes reclama su clípeo, su lugar apoteósico, y lo contesta a la vez; ponderar la manera en que su desapego respecto a lo heroico llega a sorprendernos y conmovernos, preconizando enfoques como el que Susan Sontag implementó mucho tiempo después, tras preguntarse largamente si era más probable que fuera una mujer quien expresara su interés por escapar de la perenne seducción de la guerra. Esperamos haber contribuido a demostrar que tal vez, quizá, probablemente sí.



Fig. 2. Clara Peeters. 1612-1621. *Bodegón con quesos, gambas y cangrejos de río*. Óleo sobre tabla de roble. 40,8x57,9 cm. Amberes, colección particular.

### 3. Algunas ideas preliminares sobre guerra, autoría, autoridad y pensamiento autorreflexivo tras la lectura de *Ante el dolor de los demás* de Susan Sontag.

En tanto que *Ante el dolor de los demás* es el germen declarado de esta indagación, parece pertinente comenzar por ahí y resumir las fructíferas e insospechadas vías de investigación que este texto puso en nuestro camino, a través de esa pregunta que la propia Sontag se iba a plantear, para, seguidamente, autorresponderse:

¿Hay un antídoto a la perenne seducción de la guerra? ¿Y es más probable que esta pregunta se la formule una mujer que un hombre? (Probablemente sí)<sup>55</sup>.

Respecto al trasunto principal de *Ante el dolor de los demás*, y a modo de breve resumen, cabe decir que se trata de un ensayo escrito cuando Estados Unidos declaró la guerra e invadió militarmente Irak. En él la autora destacaba el carácter ubicuo que, a su juicio, tenían las imágenes sobre violencia en la sociedad estadounidense de los primeros años del siglo XXI. En su opinión, esto era debido al fenómeno de retroalimentación con el que estas imágenes fluían de los entornos periodísticos a los del arte y viceversa.

El objetivo de *Ante el dolor de los demás* era preguntarse por los efectos que las mencionadas representaciones de violencia tenían en lxs que las enfrentaban, si les producían hastío, agresividad, rechazo, indiferencia, o si, como a Sontag le interesaba destacar, eran capaces también de desencadenar reactividad y rebeldía en lxs espectadorxs expuestxs al sufrimiento de lxs otrxs<sup>56</sup>.

*Ante el dolor de los demás* debe entenderse como ejercicio de revisión —e incluso refutación— de lo que ella misma había expresado en su ensayo de 1977 *On Photography*. En este texto la autora proponía que, como antídoto para lo que en 1967 Guy Debord había definido como la “sociedad del espectáculo”, y con la idea de evitar que la proliferación de imágenes acabara convirtiéndose en sustituto de la propia experiencia, era necesario implementar una cierta “ecología” de lo que se nos daba a ver.

Por el contrario, la Susan Sontag de 2003 se oponía radicalmente a cualquier estrategia de restricción de las imágenes del sufrimiento ajeno. Debía desecharse una definición de la experiencia social que, inadvertidamente, primero transformara en mero producto la dura realidad de quienes acababan convertidos en

<sup>55</sup> Sontag, *Op. Cit.* (2003) p.42.

<sup>56</sup> *Ibid.* p.122.

objeto de lo noticiable, y después sancionara como indecente o morboso el consumo de las imágenes a través de las cuales estas experiencias se daban a conocer. Era necesario que lxs que se hallaban cómodamente posicionadxs en el lado seguro de la pantalla no fueran dispensadxs de afrontar la inoportunidad del dolor ajeno. Era necesario que la representabilidad de las existencias marcadas por el dolor, que su visibilidad, fuera preservada, porque solo así podrían reclamar un lugar crucial dentro de la experiencia vital contemporánea:

El hecho de que no seamos transformados por completo, de que podamos apartarnos, volver la página, cambiar de canal, no impugna el valor ético de un asalto de imágenes. No es un defecto que no (...) suframos lo suficiente. (...) Tales imágenes no pueden ser más que una invitación a prestar atención, a reflexionar, a aprender, a examinar las racionalizaciones que sobre el sufrimiento de las masas nos ofrecen los poderes establecidos. ¿Quién causó lo que muestra la foto? ¿quién es el responsable? ¿se puede excusar? ¿fue inevitable? ¿hay un estado de cosas que hemos aceptado hasta ahora y que debemos poner en entredicho?<sup>57</sup>.

El propio título original del ensayo *Regarding the Pain of Others*, en particular a través de la invocación al término inglés *regard*, condensa la complejidad de los intereses de la autora y da cuenta de una finura discursiva que se pierde en la traducción española. Si, en un primer vistazo, se podría traducir *Regarding the pain of others* como “en relación con” o “respecto a” el dolor de los demás, haciendo referencia directa al tema del sufrimiento ajeno como eje central de la investigación, el empleo de *regard* sirve también para anticipar la importancia crucial que la figura del espectadora y la espectador tendrá a lo largo de todo el texto; porque, en virtud de la polisemia que el término –de origen francés– tiene en inglés, Sontag va a conseguir, no solo, apelar al hecho de reparar en algo, de verlo, sino también al hecho de considerarlo y de evaluarlo.

Si la forma verbal *regard* da cuenta del acto de fijar la atención sobre un objeto determinado, la primera de las acepciones nominales que, para este término, recoge el diccionario *Oxford*<sup>58</sup> hace referencia a la intensidad de esa atención, al celo con el que nuestro interés por ese objeto puede llegar a transformarse en cuidado o preocupación. Por otro lado, la combinación de ciertas acepciones del sustantivo *regard* –de cuño tanto arcaico como moderno– encontradas en el mencionado diccionario *Oxford*, y también en el *Merriam-Webster*<sup>59</sup>, nos permite atestiguar que, a través de este término, es posible dar cuenta de al menos tres ins-

57 *Ibid.* p.136.

58 *Regard*: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/regard>. Última consulta: 23/07/2019.

59 *Regard*: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/regard>. Última consulta: 23/07/2019.

tancias diferentes del fenómeno de la visión. Estas acepciones son precisamente las que recuperan la doble etimología francesa del original *re-garder*, que condensa metonímicamente las ideas de guardar y mirar más de una vez. Así, de manera consecuente con la idea un tanto circular expresada a través de los actos de mirar, de guardar lo mirado y de reproducir estas acciones, *regard* puede referirse a la mirada misma, puede también hacer mención al aspecto de lo que es mirado, a su facha o semblante, y, por último, servir para valorar la propia apariencia de la mirada. Es decir, puede apelar tanto a lo que es recorrido con la mirada como a lo que mira, siendo la propia mirada susceptible de ser mirada y evaluada<sup>60</sup>.

Consecuentemente, *Regarding the pain of others* es una informativa investigación sobre el dolor ajeno como fenómeno que se nos da a ver, pero también una ponderación de los posibles sentimientos de empatía y “preocupación” –de afecto– que el hecho de mirar, de enfrentar repetidamente ese dolor pueden inspirarnos. Sontag nos invita así a convertirnos en “espectáculo” mirante, a mirarnos mirando el dolor de lxs demás, y a indagar en las maneras en que la historia de nuestra cultura ha determinado el devenir de nuestro mirar.

En este sentido, Sontag afirma que la iconografía del sufrimiento en las manifestaciones culturales de la humanidad debe considerarse de larga raigambre, en tanto que el ser humano habría producido e intercambiado imágenes del dolor ajeno desde siempre. Sin embargo, la autora hace notar una cuestión casi inadvertida: mientras, hasta la época moderna, el sufrimiento por causas naturales habría sido escasamente representado –Sontag se refiere aquí a cuestiones como el parto o la enfermedad–, existiría gran variedad de obras dedicadas a la ira, ya fuera humana o divina. Al parecer, estas representaciones del descontento tendrían una particularidad, todas darían cuenta exclusiva del sufrimiento de carácter épico, de aquellos padeceres de tipología heroica de los que lxs afortunadxs pero “infelícxs” espectadorxs quedarían exoneradxs.

Es dentro de esta categoría del sufrimiento épico donde la autora va a catalogar obras como el *Laoconte* o las incontables versiones de la pasión de Cristo<sup>61</sup>. Todas estas obras tendrían por objeto conmover y a emocionar, ser instrucción

60 “1.2-in singular A steady or significant look. *he shifted uneasily before their clear regard*” en <https://en.oxforddictionaries.com/definition/regard>. Última consulta: 23/07/2019.

61 A esta opinión se podría contraponer lo expresado por Eric Auerbach en los dos capítulos de *Mimesis*. Según este autor, la tradición judía, a través de los tipos recreados, primero, en el Antiguo testamento y, después, en el Nuevo, habría alumbrado la figura del “héroe” humilde. Mientras que los protagonistas de las leyendas mitológicas tenían origen aristocrático y divino, y los de la tradición clásica eran prohombres de ascendencia noble, personajes como el de Pedro –un humilde pescador que trasciende la cobardía de su fe a través de un apostolado ejemplar– es epítome de los singulares personajes a través de los que se articula la paradójica historicidad “dogmática” del relato sobre el Mesías. Auerbach, Eric. *Mimesis, The Representation of Reality in Western Thought*. (1946) Princeton: Princeton University Press. 2013. pp.3-49.

y ejemplo, habiendo en ellas lugar para la conmisericación, pero, esto es clave, no para la lamentación o la impugación del dolor<sup>62</sup>. El estímulo de una actitud crítica ante las imágenes del sufrimiento quedaría entonces desactivado porque el mito recreado en estas obras formaría parte del acervo de lxs espectadorxs, y estxs conocerían desde el principio el destino irremediamente trágico, sacrificial, del “héroe épico”. En estos casos, la funcionalidad social de la obra propiciaría que el canon oficial de representación sancionara al milímetro forma y contenido sin que fuera posible desviarse de él. Testimonio de esto son, por ejemplo, las claras directrices con las que Leonardo establecía lo que debía considerarse la recreación aconsejable, correcta, de una batalla:

Pinta a los conquistados y heridos pálidos, sus cejas tupidas y alzadas, y la piel sobre sus cejas contraída de dolor (...) y los labios arqueados hacia arriba descubriendo los dientes superiores (...) algunas de las víctimas abandonando la pelea y escapándose de la masa, frontándose sus ojos y mejillas con ambas manos para limpiarlas de la suciedad creada por sus ojos llorosos, el polvo y el humo<sup>63</sup>.

### 3.1. La guerra según Callot.

El inicio de la representación del sufrimiento de la gente común lo sitúa Sontag en 1633, en la serie de grabados realizados por Jaques Callot (Nancy, Ducado de Lorena 1592-*Ibid.* Francia 1635) titulada *Les Misères et les Malheurs de la guerre*. Estas obras retratan la vida y correrías de los soldados en una época en la que Europa se hallaba inmersa en la guerra de los 30 años, un conflicto originado por las luchas de poder entre los estados protestantes y católicos.

Sabemos que, curiosamente, los grabados gozaron del beneplácito del Luis XIII de Francia<sup>64</sup>, quien no los censuró a pesar de relatar las tropelías cometidas por su propio ejército durante la ocupación de Lorena; ducado autónomo del que, como hemos visto, el propio Callot era oriundo<sup>65</sup>.

Si recurrimos a la clásica división que Aristóteles estableció en *Retórica*, su tratado sobre la argumentación persuasiva, los distintos modos en los que la

62 De ahí el interés con el que en el siglo XX se ha reflexionado en torno a la singularidad, la complejidad y ejemplaridad “moderna”, en tanto que descatada, de los sentimientos recreados en la tragedia clásica *Antígona*,

63 Da Vinci. Leonardo. *The Notebooks of Leonardo da Vinci. The practice of Painting, V. Suggestions for compositions. Of the way of representing a Battle*. Vol. 1 of Dover Fine Art. Trad. Jean Paul Richter (1888) y Lazkoz. North Chelmsford. Massachussets: Courier Corporation, 2012. p.302. Apartado 602.

64 Horstein, Katie, *Just Violence: Jacques Callot's Grandes Misères et Malheurs de la Guerre*, Bulletin of The University of Michigan Museums of Art and Archeology, Vol.16 Michigan Publishing, 2005. p. 30.

65 Sontag. *Op. Cit.* (2003) pp. 54-55.

persuasión despliega capacidades psicagógicas<sup>66</sup> en los discursos deliberativos, epidícticos y/o juridico-forenses<sup>67</sup> serían tres: cuando el acento fuera puesto en la ponderación del talante moral del hablante, nos encontraríamos ante una argumentación inspirada por el *ethos*; cuando lo que se persiguiera fuera la propiciación de una disposición determinada en el oyente, el discurso estaría vertebrado por el *pathos*; por último, en aquellas circunstancias en las que el eje central de la argumentación fueran los datos mismos, en tanto que demostrables o acaecidos, la persuasión tendría lugar a través del recurso al *logos*<sup>68</sup>.

Pues bien, *Les grandes miseres* podría enmarcarse dentro del enfoque discursivo más característico del Barroco, un estilo en el que el *logos* no tendría importancia, ya que los resortes retóricos del mensaje se desplegarían como puro *pathos* trágico, vaciado de todo *ethos*. Este enfoque retórico tendría por objeto favorecer los intereses de los poderosos, y, en el caso concreto de la obra de Callot, podría haber tenido para Luis XIII el valor añadido de ilustrar la posibilidad de expiación, en la cabeza ajena de las milicias, de los desmanes de una guerra promovida por él mismo.

De hecho, *Les grandes misères* parece un tratado de las diferentes maneras en que se puede vulnerar la ley. En la serie de dieciocho grabados se representa con pleno detalle la crueldad de los atropellos cometidos, *manu militari*, sobre el pueblo. Estas escenas de pillaje, violación, ejecución, asesinato y desmembramiento se completan con el desacato a la autoridad perpetrado, esta vez, por el vulgo en el momento en que se toma la justicia por su mano para castigar a los mercenarios. La profusión de detalles truculentos con la que se ilustran todas estas escenas tendrá por objeto enriquecer no el parecido con un referente real, sino las texturas sensacionalistas tan del gusto de la época.

Respecto al mencionado sensacionalismo de las imágenes, Susan Sontag destaca que, a lo largo de la Historia del Arte occidental, la apetencia por las representaciones de cuerpos dolientes habría sido casi tan viva como el deseo por las que muestran el cuerpo desnudo<sup>69</sup>. Ya desde la Antigüedad clásica se habría establecido un repertorio de crueldades difíciles de mirar, libres a menudo de todo peso moral, pero no gratuitas en tanto que insertas en el gusto humano por

66 Término platónico que define la técnica discursiva de formar las almas por medio de la palabra, y que para Aristóteles —que abandona la distinción entre retórica verdadera y falsa, buena y mala— serviría para definir el objetivo esencial de la *tékhnē rhetorikē*. Barthes. *Op. Cit.* (1985) p.92.

67 Correspondientes respectivamente a la argumentación sobre el bien común en los ámbitos parlamentarios, a la argumentación ejemplarizante que pretende inspirar al auditorio través de la reflexión sobre la virtud y su contrario, y por último, la argumentación sobre la justicia y la injusticia.

68 Aristóteles. *Retórica*. trad. Quintín Racionero, Libro I, 1356 a-35, Madrid: Editorial Gredos, 1999. p. 175.

69 Sontag. *Op. Cit.* (2003) p. 52.

el espectáculo extremo y la trasgresión extasiante o placentera. Se trataría de esa liberación del erotismo prohibido vinculado con el dolor del que hablaba Platón en la *República*<sup>70</sup> o Bataille en *Las Lágrimas de Eros*<sup>71</sup>, y que sirve a Sontag para recordarnos que, en otras épocas, las imágenes del dolor ajeno habrían servido para objetivos de alguna manera más “orgánicos”, respecto con el acontecer de la vida, que los actuales<sup>72</sup>. De hecho, aunque la brutalidad recreada en *Las Miserias de la Guerra* de Callot parezca no favorecer explícitamente los intereses del rey –que subvenciona las milicias–, ni los del Estado –que recurre a una panda de mercenarios sin escrúpulos para alcanzar sus objetivos–, ni los del pueblo –que sufre los abusos–, Katie Hornstein, en su ensayo *Just Violence: Jacques Callot's Grandes Misères et Malheurs de la Guerre*, señala que, en el orden del relato, el aparente caos con el que los soldados cometen sus actos violentos es, en realidad, un preámbulo para la crueldad con la que los civiles castigarán los mismos, y que esta alternancia no hace otra cosa que reforzar la justeza del *Statu Quo*.

La retórica visual del exceso y la acción azarosa tan presente en la imagen de los soldados cometiendo pillaje resuena aquí también. En el grabado de la venganza, los aldeanos y los cuerpos a los que casi han llevado a la muerte a través de las palizas llenan la composición del mismo modo que ocurría con los soldados y las víctimas en el grabado de la granja. (...) Este terreno cambiante en lo que al punto de vista subjetivo, la perspectiva y la circunstancia de las escenas respecta asegura una intensa ambigüedad moral a lo largo de la serie en lo que atañe a la victimización, violencia y justicia<sup>73</sup>.

A través de intrincados mecanismos retóricos, aparentemente paradójicos, Callot promueve el mantenimiento del orden establecido. En el sistema de fuerzas recreado, la milicia es un grupo social sacrificable en el altar del populismo y del inmovilismo social. Aunque el Estado no tenga la intención de liberar al pueblo de las miserias de la guerra, le ofrece como compensación estimulantes relatos en los que el soldado, a sueldo del monarca, deberá afrontar el merecido castigo que, en caso de haber cometido crímenes contra las personas o sus propiedades, la justicia popular considere pertinente.

El mercenario es inmolado en el altar del orden social para que la corona quede eximida de la culpa de la guerra. Tal y como se nos muestra en el grabado número 18, último de la serie, el desempeño justo de las atribuciones del soldado conduce a la recompensa del monarca, sin embargo, los actos viles –cometidos siempre con-

70 *Ibid.* p.112

71 Bataille, Georges, *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets Editores, 1981. p. 69.

72 Sontag, *Op. Cit.* (2003) p.114.

73 Hornstein. *Op. cit.* (2005) p.44



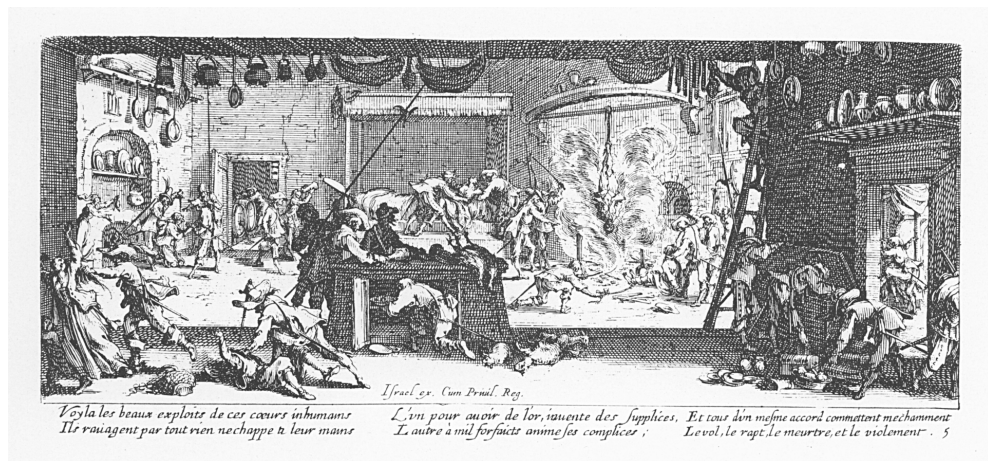


Fig. 3. Jaques Callot. 1633. *Les Grandes Miseres de la Guerre. Le pillage.* Agua fuerte. 188 x 83 mm.



Fig. 4. Jaques Callot. 1633. *Les Grandes Miseres de la Guerre. La pendaison.* Agua fuerte. 188 x 83 mm.

tra la voluntad del rey— abocan al soldado al destino insoslayable de la muerte por ajusticiamiento, decrepitud o enfermedad. La vida militar, lejos de representarse bajo aquella luz heroica, divina, con la que fue recreada en Roma, lejos también de ser retratada como oportunidad de redención, de ascenso social, se convierte en una demostración reiterada del destino trágico que espera a la soldadesca desacadada, responsable única de sus actos, tal y como establece el texto que acompaña al grabado número 17, que precede precisamente a aquel en el que el rey distribuye las recompensas, un grabado que lleva por título *La revuelta de los campesinos*:

Después del saqueo cometido por los soldados  
finalmente los campesinos, quienes los tienen por enemigos,  
los aíslan y los toman por sorpresa  
dejándolos morir, desnudos  
en su búsqueda de venganza contra los malvados  
causa única de la pérdida de sus bienes (...malhereux, des pertes de leurs biens, que ne  
viennent que d'eux)<sup>74</sup>.

Si las imágenes se dirimen entre una violencia de turbamulta mitad azarosa, mitad justiciera, los textos que acompañan a todas y cada una de las escenas —versos de seis líneas atribuidas a Abbé Marolles, amigo del propio artista— despliegan una moralidad hueca, vestida de retórica florida, cuya calidad es descrita como mediocre por George Sadoul (Nancy, 1904-París, 1967), considerado uno de los críticos más relevantes de la obra de Callot. Pensamos que, a través de estas écfrasis de carácter catecumenal, habida cuenta de su encriptada defensa de la conveniencia del orden establecido, Callot pretenderá reforzar las texturas sensacionalistas de las escenas representadas, aparentando al mismo tiempo estar preocupado por cuestiones de moralidad social, cuya sanción última corresponderá, eso sí, a un sistema justo, y, por tanto, alejado de todo azar<sup>75</sup>.

Además, en la obra barroca, la fuerte presencia de la violencia social tendrá aparente justificación religiosa, ya que será considerada algo así como la necesaria sublimación del destino último de los humanos. No en vano, se considerará la nuestra una especie mercenaria que solo a través de la expiación y el perdón divino merecerá el acceso a una mejor vida extraterrena.

Esta concepción infernal y determinista de la vida, en la que las recompensas celestiales parecían pocas y lejanas comparadas con las tentaciones y los padecimientos terrenos, podría considerarse resultado natural de la particular lógica

74 *Ibid.* (2005) p. 43.

75 Sadoul, George, *Jacques Callot, miroir de son temps*, Paris, Gallimard 1969. p. 334.

cristiana que la produjo; una economía significativa entregada a la creación e implementación de toda una serie de herramientas capaces de garantizar el fin perseguido: la subyugación temporal ante la autoridad terrenal, redimida con la promesa de plenitud celestial en la eternidad.

Pero, como Walter Benjamin (Berlín 1892-Portbou 1940) señaló, el Barroco fue la época en la que, precisamente, la naturalidad de la subyugación a Dios y al rey comenzó a ser puesta en tela de juicio. Desde este punto de vista, *Les Miseres* de Callot podrían leerse como esforzado intento de recimentar un estado de las cosas que, de hecho, se hallaba en peligro de extinción.

Benjamin planteó que el arte de cada época llevaba impreso en sus formas el tipo de gobierno y las circunstancias socio-económicas bajo las que había sido producido. De este modo, la obra de Callot puede considerarse un espejo de su tiempo, reflejo de un periodo histórico sobre el que Benjamin indagó en profundidad en *El origen del Trauerspiel* (1925)<sup>76</sup>. En este ensayo, Benjamín emplea el término *Trauerspiel* –literalmente obra teatral de duelo– para delinear un tipo de drama barroco caracterizado por la simplicidad de acción; el lenguaje agresivo y exagerado; el desinterés por mostrar profundidad psicológica; la dependencia de mecanismos teatralizantes<sup>77</sup>, y, en suma, la acentuación de los contenidos escatológicos.

La escatología benjaminiana debe traducirse en castellano como el acervo de conceptos que las distintas culturas habrían empleado para abordar cuestiones como la muerte, el juicio final, el cielo y el infierno; y la realidad última, es decir, el fin de la historia.

Los contenidos escatológicos, según Benjamín, aparecen en el drama alemán como herencia de la literatura medieval, pero, en el *Trauerspiel*, el apocalipsis cristiano, la justificación de la historia humana como camino de redención, aflora necesariamente transmutado, ya que, en el Barroco, habría desaparecido la certidumbre de la salvación cristiana que en la Edad Media servía de motor y justificación de los padecimientos terrenos.

Esta sería la razón por la que, en el arte barroco, la escatología medieval reaparece como fenómeno secularizado, encarnado en esa lucha profana en torno al poder político que encontrábamos en *Les miseres de la guerre*. El sufrimiento mítico de la tragedia clásica, la violencia del cristianismo –con su promesa de gozosa fusión con la naturaleza a través de la transfiguración–, se ven sustituidas

76 Su infructuosa tesis de habilitación para la Facultad de Filosofía de la Universidad de Frankfurt. Benjamin, Walter (1925) *The Origins of German Tragic Drama*. Trad Osborne, John. Londres/Nueva York:Verso, 1998.

77 Osborne, Peter and Charles, Matthew, Zalta. Edward N. Walter Benjamin, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Otoño de 2015. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/benjamin>. Última consulta: 23/07/2019.

por una violencia que congela la faz de la historia en el *rigor mortis* del espectáculo catastrófico, en el pasmo melancólico de quien contempla la vanidad de la existencia.

Del mismo modo, y como señala Giorgio Agamben en *State of Exception*<sup>78</sup>, la violencia gubernamental del Barroco, a pesar de querer convertirse en puntal esencial del poder absoluto del rey, preconiza el final de la monarquía divina en tanto que fenómeno político que cancela toda posibilidad de transfiguración, de trascendencia, tanto para el cuerpo del soberano como para su poder.

Es en esta época, a medio camino entre el misticismo medieval y la secularización del Renacimiento, cuando se empieza a vislumbrar que la propia evolución de los mitos a través de los cuales la sociedad occidental había gestionado tradicionalmente los reinos del más acá y del más allá los había conducido a cierta obsolescencia.

Dice Agamben que, para Benjamin, el Barroco es el momento en que el absolutismo se enfrenta a la condición aporística de su propia naturaleza, a la paradoja que supone un poder que aspira a ser “legal” y al mismo tiempo ilimitado<sup>79</sup>. La figura que evidencia esta situación es la misma con la que el propio absolutismo intentó perpetuarse: el estado de sitio o actual estado de excepción. Se trata esta de una medida radical y añeja, en tanto que asimilable con el *iustitium* romano, a través de la cual los gobernantes, para garantizar la subsistencia del gobierno, suspenden las libertades de sus súbditos.

Prosigue Agamben diciendo que, para Benjamin, el poder, en tanto que norma, opera a través de una economía de contrarios, una economía de enmarcación rígida de lo antagónico<sup>80</sup> que sanciona lo normal y dictamina lo que queda fuera de ello. Cuando una medida excepcional sustituye permanentemente a las leyes “convencionales”, la economía “cooperativa” del poder se trastoca, y el *statu quo* que lo sustenta, ocultando su condición innecesaria, desaparece.

De alguna manera, el poder del soberano consistiría en poder decidir en todas y cada una de las ocasiones qué constituye una excepción. Por su parte, el estado de sitio convierte la excepción en norma, evidenciando en el monarca la fractura que separa cuerpo y ley, *macht* y *vermögen*, el poder y su ejercicio, y lo convierte en un cuerpo excepcional, aporístico, como es el del monarca premoderno. Una figura constituida por una fractura que, una vez localizada, deviene un hueco que ninguna decisión puede rellenar.

78 Agamben, Giorgio. *State of Exception*. (2003) Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

79 El momento histórico en el que la violencia gubernamental hace evidente la disimetría esencial entre la demanda de legitimidad de la autoridad y la creencia en esa legitimidad que los que sufren la violencia pueden aportar.

80 Contraria a esa negociación de los términos que caracterizaba al marco poroso derridiano.

En antítesis a la histórica idea de restauración, [el barroco] afronta la idea de catástrofe. Y es en respuesta a esta antítesis que se concibe la teoría del estado de excepción<sup>81</sup>.

Al paradigma del poder omnímodo que, encarnado en el estado de sitio, evidencia su catastrófica incapacidad para alcanzar completitud, se corresponde un arte escatológico en el que se escenifica el vaciamiento del paraíso<sup>82</sup>.

Hay una escatología barroca (...) y por esa misma razón hay un mecanismo que reúne y exalta todas las criaturas mundanas antes de entregarlas al fin” El Barroco conoce un *Eskhaton*, un fin de los tiempos; pero, como Benjamin deja claro inmediatamente, ese *Eskhaton* está vacío. No conoce ni la redención ni el más allá y permanece inmanente a este mundo: “el más allá es vaciado de todo lo que contiene el más mínimo aliento de este mundo, y de ahí es que el Barroco extrae una profusión de cosas que hasta entonces habían eludido la formación artística (...) Para vaciar un cielo final y hacerlo capaz de, como vacío [*as a vacuum*], destruir la tierra con catastrófica violencia<sup>83</sup>.

Es esta escatología, que no lleva a la tierra a un más allá redentor sino que la condena a un cielo absolutamente vacío, la que configura el estado de excepción barroco como catástrofe. Y será esta escatología la que permita, en los albores de la historia moderna, romper la correspondencia entre soberanía y trascendencia. El soberano acabará, desde ese momento, confinado al mundo de la creación, seguirá siendo el señor de las criaturas, pero permanecerá criatura<sup>84</sup>.

### 3.2. La Guerra según Goya.

Será precisamente durante el Barroco cuando el individuo común –no solo rey, aristócrata o alto cargo eclesiástico– adquirirá progresivamente, y tras gran cantidad de vicisitudes, el derecho a una representabilidad singular dentro de las texturas de “turbamulta”. Habrá que esperar, no obstante, a que el secularismo se imponga efectivamente en la sociedad, acontecimiento precipitado por el Humanismo ilustrado y acaecido más o menos a finales del siglo XIX, para que la temática del sufrimiento de los comunes se haga recurrente y adopte un cariz de denuncia alejado de cualquier concepción de la vida humana sancionada por la religión. La aparición del arte dedicado a la impugnación crítica del sufrimiento

81 Benjamín. *Op. Cit.* (1925). pp.249/66.

82 Aquí nos adherimos a la interpretación de este fragmento propuesta por Agamben en contra de las lecturas tradicionales, que traducen la primera frase de la cita que adjuntamos a continuación como “no hay escatología barroca”.

83 Agamben. *Op. Cit.* (2003) p.57

84 *Ibid.* p.57.

será el resultado de la lenta maduración de la conciencia democrática ilustrada que alumbrará a su vez la conciencia individual moderna.

Según indica Sontag, la práctica de representar el sufrimiento y la injusticia como algo que hay que deplorar, y, si es posible, evitar, entra en la Historia del Arte y de las imágenes con un tema específico: los padecimientos de la población civil a manos de los ejércitos victoriosos. Este tema de carácter secular surgido en el siglo XVII, época en la que, como hemos visto en Callot, la reorganización de los poderes en la sociedad comienza a constituirse materia prima legítima para los artistas, alcanza su máxima expresión en la obra de Goya (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828) conocida como “*Los desastres de la guerra*”<sup>85</sup>, una serie numerada de ochenta y tres grabados realizada entre 1810 y 1820, que, inspirándose precisamente en la serie de grabados de Callot<sup>86</sup>, da cuenta, entre otras cosas, de las atrocidades cometidas por los soldados de Napoleón al invadir España en 1808. Pero, como señala Sontag, la crudeza de la representación de la guerra en Goya será distinta de la de Callot, porque, aunque ambas relaten sucesos bélicos reales, Goya pretenderá sacudir, indignar y herir a lxs espectadorxs<sup>87</sup>. De hecho, el valor seminal de *Los desastres de la guerra*, que distingue la obra de Goya de las obras de sus predecesores, se desplegará en diversos ámbitos interconectados, y estará siempre al servicio de la aparición de un arte otro, sustancialmente informado de lo real.

### 3.2.1. Estrategias y honra de un notario.

La primera cuestión a través de la cual *Los desastres de la Guerra* demostrarán su carácter inaugural tiene que ver con el tratamiento del tiempo histórico en la obra. Si tanto Callot como Goya pretendían abordar sucesos históricos funestos, mientras el primero recurría a un concepto de recreación temporal genérico, Goya va a hilvanar sus estampas con referencias que, atravesando contenido y forma de manera más o menos sutil, darán cuenta de un contexto temporal específico cuya concreción resultará insoslayable.

Se mencionaba previamente que la función social conservadora y cohesiva que se perseguía en la serie de grabados de Callot estaba apuntalada en el empleo de una retórica efectista sujeta a los usos dominantes de la época. Las capacidades del artista debían ponerse al servicio del alumbramiento de lo que, en realidad,

85 Sontag, *Op. Cit.* (2003) p.58.

86 *Ibid.* p.55.

87 *Ibid.* p.56.

eran variaciones en torno a un lugar común prefijado, cuyo único objeto era dar forma a un aparato retórico convencional, un *pathos* sin *ethos* –o mejor un *ethos* impostado– cuya fidelidad al canon no solo nos permitía detectar algunas particularidades formales propias de la retórica del Barroco, sino también rastrear las economías de repartición de roles y agencias sociales de esa época.

Coherentemente, la guerra que Callot nos mostraba no hablaba de sucesos específicos, no importaban en ella la exactitud ni la veracidad histórica<sup>88</sup>, porque el autor solo pretendía recrear uno de esos acontecimientos –como las crecidas del río, las pestes o el nacimiento de la descendencia– que acompañan la vida de los mortales de generación en generación. La violencia era el estado de las cosas, y esta se desplegabá como bucle en nombre de la autoridad del Dios y del rey, que eran quienes tenían la potestad de distribuir castigos y dádivas con la debida justeza. Callot, en su representación de la guerra naturalizada, no necesitaba de la especificidad histórica, porque el concepto temporal del que daba cuenta era el *continuum* del orden establecido que no conoce principio, fin, revolución o catarsis que no sea ese juicio final siempre demorado.

Goya, por su parte, escogió originalmente para su obra el elocuente título *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra de España con Buonaparte, Y otros caprichos enfáticos*. Más tarde explicaremos la causa por la que esta obra pasó a la Historia con un título diferente, precisamente el recogido por Sontag como *Los desastres de la guerra* y que hoy nos resulta más popular. Baste ahora evidenciar que la intención original del autor era establecer sin lugar a dudas el cómo, cuándo y dónde de los sucesos que se disponía a recrear.

Como se ha sostenido históricamente, Goya, en el momento de atribuir la agencia de la violencia, no ofrece en su obra una división maniquea de víctimas y verdugos, sino un *totum revolutum* en el que los franceses –a quienes podemos reconocer por sus uniformes– no se significan como culpables únicos de todos los desmanes. El sufrimiento descarnado no cuenta, en esta ocasión, con ninguna figura de autoridad religiosa o política capaz de redimirlo o justificarlo.

Goya nos da a ver Agustinas de Aragón –jóvenes y viejas– que se defienden fieramente con palos, piedras, cañones y cuchillos; soldados franceses realizando actos de crueldad extrema; frailes vejados; cadáveres anónimos desmembrados; turbas populares ajusticiando soldados. Imágenes todas que componen un fresco cuya referencialidad –sutil pero inequívoca– nos trasporta al cronotopo de la España a la que Goya hacía mención en el título de la obra. Más tarde veremos en qué manera el autor se vería forzado a modular, con gran creatividad, for-

88 Horstein. *Op. Cit.* (2005) p.30-31.

ma y contenido, para intentar salvar los obstáculos “prácticos” que la vocación testimonial de su serie de grabados iría encontrándose durante los procesos de concepción, ejecución y publicación.

Otra cuestión que diferencia *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra de España con Buonaparte, Y otros caprichos enfáticos*, a partir de ahora *Los desastres*, de las propuestas de sus predecesores, es la determinación con la que el autor va a articular la representación figurativa a través de la expresión manifiesta de una voluntad expresiva propia, suscitada, eso sí, por aspiraciones de diversa índole. La primera de ellas, la más evidente y sobre la que volveremos más tarde, será de carácter moral, y tendrá por objeto inspirar en lxs espectadorxs una actitud crítica respecto a la experiencia de la guerra, postura complicada teniendo en cuenta que la Guerra de la Independencia debía considerarse un mal sobrevenido, un levantamiento popular causado por las pésimas decisiones de los estamentos políticos que provocaron la invasión francesa. Goya aspiraba a mostrar a la sociedad española el envés de lo que, desde cierta perspectiva, podía considerarse una exitosa campaña en favor de la libertad.

A esta complicada tarea se sumaba otra más prosaica, pero igualmente relevante para el artista desde un punto de vista profesional: el deseo de reivindicar la valía de la pintura como disciplina de pensamiento, empeño que ya había manifestado con anterioridad, como atestiguan algunas reflexiones del propio Goya recogidas en un anuncio publicado en el *Diario de Madrid* con motivo de la presentación pública de los *Caprichos*, la serie de estampas inmediatamente anterior a *Los desastres*:

La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines: reúne en un solo personaje fantástico, circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos, y de esta combinación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación, por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil.

Se vende en la calle del Desengaño, nº 1 tienda de perfumes y licores, pagando por cada colección de a 80 estampas 320 rS. Vn<sup>89</sup>.

A lo largo de la historia habían existido notables variaciones en la posición jerárquica asignada a las distintas disciplinas artísticas, posición que les era dada respecto al vínculo que establecían con lo veraz. Por ejemplo, entre los romanos, tal y como evidencia *Ut pictura poiesis (...)*<sup>90</sup>, célebre razonamiento versificado que

89 Carrete Parrondo, Juan. *Goya, Estampas, Grabados y Litografías*. Barcelona: Random House Mondadori, 2007. pp.18-19.

90 *Ut pictura poiesis...* Esta comparación no es justa en general. La pintura es a la verdad una poesía muda, pero la



Horacio (Roma, 65 a. C - Roma. 8 a. C.) incluyó en *Ars poética*, lo pictórico gozaba convencionalmente de un prestigio mimético superior a la poesía. No obstante, Horacio creía que ambas disciplinas eran similares en su capacidad de captura de la realidad, y merecían la misma consideración. Durante la Ilustración, sin embargo, la pintura acabó adoptando un rol subsidiario asimilable con el que se le había concedido en tiempos de los griegos. De esta manera, la capacidad de recreación de la realidad, que en la época de Goya se atribuía a la pintura y al grabado, estaba nuevamente en entredicho; no tanto por el carácter fundamentalmente manual que la aparición de la fotografía vendría a evidenciar más tarde, sino por la convención histórica que definía a pintura, grabado y dibujo como medios capaces de verosimilitud, pero no de veracidad. En la Ilustración, el puesto de “medio discursivo veraz” que en la Grecia clásica ocupaban ciertos tipos de palabra recitada, había sido transferido a la disciplina de la escritura, que pasó a ser considerada el único vehículo idóneo para la expresión de la realidad como verdad científica<sup>91</sup>.

Sin embargo, Goya, en su aserción “La pintura (como la poesía) escoge en lo universal...”, parafrasea y reinterpreta el mencionado *dictum* horaciano que la Accademia degli Arcadi había recuperado para la Europa del siglo XVIII<sup>92</sup>, con la

poesía es algo más que una pintura hablando, La poesía no solo presenta el objeto al espíritu, sino á los ojos, y esta sola circunstancia la iguala á la pintura. Esta se apodera de un objeto en acción, pero nunca lo presenta sino en reposo, mientras que en la poesía la imitación se extiende al movimiento y á la acción. La poesía corrige ó mejora la naturaleza, da vida a los cuerpos, da forma a los pensamientos, y da á todo objeto en fin cuanta extensión permite su esencia. En esto iguala alguna vez la pintura a la poesía; pero aquella se limita al mundo físico, y esta comprende el mundo moral; pues ¿Cómo alcanzarían los colores adonde alcanzan las palabras? Pero si esto es así en general, la poesía es parecida á la pintura, contrayendo la semejanza al efecto de los cuadros del pintor y del poeta. Los del pintor pierden mucha parte de su mérito, cuando no se ven á la luz en que deben ser vistos, y no hay quien ignore que de esto proviene el cuidado que ordinariamente se pone en su colocación. A los cuadros poéticos sucede exactamente lo mismo: quitados del lugar donde los colocó el autor, no producirían seguramente igual efecto, pues hay trozos en que de intento economizan los colores los poetas más eminentes, para que el trozo que antecede o sigue, brille con una pompa mayor. Si el tal pasaje descolorido se examinase aisladamente, se reputaría sin duda débil o flojo. Horacio. *Las poesías de Horacio traducidas a versos castellanos*. Trad. Javier de Búrgos. Tomo IV. Libro II. V. 361. Madrid: Ed. Librería de D. Jose Cuesta, 1884. p.384.

91 Aunque en el Renacimiento hubo vivísimas discusiones en torno a las distintas capacidades verosímiles de texto y pintura, es gracias a la deriva humanista de este periodo que surge con fuerza la denominada pintura histórica, primera cristalización del maridaje entre la disciplina histórica y las bellas artes en la que se desarrollarán temáticas profanas. Mientras que en la pintura anterior la veracidad histórica había estado siempre asociada con los contenidos religiosos que, por tanto, remitían a un texto, es decir, a la Biblia, los temas paganos, tan del gusto de un Humanismo que vuelve su mirada a la antigüedad clásica, ofrecen una oportunidad para tratar el pasado de un modo libre, a través de ambiciosas fábulas visuales, verosímiles, pero enmarcadas, más o menos estrictamente, dentro de lo ilusorio. Esto fue posible porque, como señala Blas Matamoro, lo verosímil no tiene que ver con la observación escrupulosa de un realismo fiel, que un medio u otro serían capaces de capturar mejor, sino que, en tanto que convencional, variaría según los contextos históricos: “(...) Hay un pacto que sella la transitoria verosimilitud de la obra de arte, y ese pacto se celebra entre un sujeto virtual y flotante (el texto) y un sujeto anclado en un momento histórico y denso de tal realidad: el lector. En el encuentro de estas dos subjetividades se produce la existencia del género y el valor de verosimilitud que la obra lleva’. Tal cooperación del lector en la estrategia discursiva permite establecer las bases de lo verosímil en distintos momentos de la historia del pensamiento.” Matamoro, Blas, *La verosimilitud: historia de un pacto*. Cuadernos Hispanoamericanos 444. 1987, Junio. p. 101.

92 Marrone, Gaetana. *Enciclopedia of Italian Literary Studies*. Vol 1. Londres, Nueva York: Routledge, 2007. p. 66.

idea de justificar su intención de elevar la pintura, y a quienes ejercen esa profesión, a un estatus intelectual superior. Pintar, para Goya, había sido siempre una actividad mental, una herramienta de pensamiento. Debía existir un modo de evidenciar esta dimensión reflexiva de la pintura, y, quizá, la solución pasaba por concebir una obra híbrida resultado de la unión de texto e imagen, un cruce de caminos disciplinar donde la pintura abrazara en paridad la literatura —la narrativa—, pudiendo así abandonar la subyugación a una supuesta descriptividad esencial que, implementada durante el Renacimiento y el siglo XVII<sup>93</sup>, había propiciado el alumbramiento del estrecho género pictórico historicista<sup>94</sup>. Goya ansiaba encontrar un modo más eficaz, y necesariamente novedoso, de aprehender la realidad asimilada con lo veraz.

Hacíamos notar que la disparidad entre la contextualización temporal de Callot y la de Goya evidenciaba el modo en que este último pretendía subvertir la tradición. Del mismo modo, como veremos después, la hibridación aconventional de cierto tipo de imágenes con cierto tipo de textos iba a ayudar al artista aragonés a representar la guerra con un sesgo inexplorado hasta entonces.

Decíamos que Callot aderezaba sus brutales imágenes con una serie de textillos musicales de autor ajeno. Estos tenían por objeto ofuscar los sentidos con disquisiciones morales cimentadas en el lugar común mientras, ante nuestros ojos, se iba desplegando la “pornografía” de escenas cuyo objeto, diría Benjamín, era sustentar las leyes: las leyes retóricas y las otras.

93 Alpers, Svetlana. *Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation*. *New Literary History*. Vol.8. No.1. *Readers and Spectators: Some Views and Reviews*. The John Hopkins University Press. Otoño de 1976, p.15.

94 La pintura histórica y su principal figura retórica, la alegoría, se consideran un ejemplo factual de la progresiva retroalimentación entre los lenguajes de la imagen y la palabra. Ambas constituyen, además, una primera quiebra referencial que contribuirá a relajar los lazos de servidumbre entre las artes representacionales y el texto “sagrado”, y, por tanto, anuncian cambios en la concepción de lo verosímil que se corresponden con profundos cambios sociopolíticos. De hecho, el arte eufemístico de la alegoría alcanza su plenitud cuando los incontestables pilares absolutistas y religiosos de la vieja Europa se tambalean. No es de extrañar, entonces, que la pintura histórica se convierta en un complejo subterfugio retórico que, escudado en el recurso a una fantasía canónica, permita al artista abordar con mayor libertad temáticas controvertidas. Esta es una de las causas por las que el desarrollo de la progresiva hibridación entre las disciplinas “textuales” y las de la imagen no se hallará exenta de controversias. Así, en la Italia del siglo XVI, los florentinos porfiraron en disertaciones encaminadas a demostrar las disimilitudes entre ambas prácticas, mientras que, entre los venecianos, se fue extendiendo una visión integradora que tenía como objeto propiciar un intercambio interdisciplinar productivo. Como prueba de lo controvertido de la cuestión aún en épocas posteriores, Lessing Gotthold Ephraim (Alemania 1729-1781), hijo del espíritu ilustrado, en el ensayo *Laocoonte* (1766), propone una encendida defensa de la necesaria —aunque amigable— diferenciación entre disciplinas. La justificación para esta afirmación residía en que la poesía debía considerarse un arte del tiempo, un arte para el oído que se desarrollaba en el tiempo de un modo sucesivo, a medida que era escuchado, y que la pintura era un arte del espacio que apelaba al ojo que ansiaba aprehender lo que para él había sido desplegado en el espacio. Lessing consideraba que era peligroso cruzar demasiadas veces la frontera que separaba espacio y tiempo, aún cuando reconocía que pequeñas transgresiones eran inevitables; y que hacer concesiones en los límites era absolutamente necesario. Lessing, Gotthold E. *Laocoón, An essay on the Limits of Painting and Poetry*. Trad. Edgard Allen McCormick. Nueva York: Bobbs-Merrill Company, 1984. p. 91-97.

Las exuberantes estampas panorámicas sobre la vida militar de Callot<sup>95</sup> se convierten en la obra de Goya en encuadres en los que, para representar la desgracia, el artista investigará en torno a las posibilidades expresivas del negro sobre blanco, sintetizará las formas, dará libertad al trazo gestual, realzará los contrastes lumínicos, y acercará las escenas a lxs espectadorxs a través de encuadres en primer plano, cuyo punto de vista se situará inusualmente bajo.

Es posible que Goya, con estas decisiones, estuviera siguiendo la estela de artistas como Caravaggio (Milan, 1571-Porto Ércole, 1610), Velázquez (Sevilla, 1599-Ibid.1660) y Vermeer (Delft, 1632-Ibid, 1675) que, tal y como relataba la historiadora Svetlana Alpers en su ensayo de 1976 titulado *Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation*, en medio del éxtasis de la narratividad histórica del siglo XVII, se habían mostrado interesados en rastrear las capacidades descriptivas "otras" de la pintura. Esto lo habían conseguido gracias, en parte, a una práctica del retrato humano despojada, más singularizante que universalizante, de acción detenida, volcada en la recreación de la vida del ser humano común, reflexiva en su relación con el espectador, y, sobre todo, refractaria a esa éfrasis<sup>96</sup> que Goya iba a desactivar/activar, haciéndola formar parte de la propia imagen.

Es precisamente en la articulación de lo representado a través de una narratividad descriptiva que se evidencia una vez más la complejidad inaugural de *Los desastres*. El pintor recrea escenas cuya acción no es ambigua en absoluto. Su guerra se da a ver tan "magistralmente iluminada" como la *terribilità* de Caravaggio o los retratos de Vermeer. Pero Goya es capaz de seguir el camino trazado para su obra, tanto por la crudeza muda de los artistas "descriptivos", como por las estampas textualmente historiadadas de Callot. Recurre para ello a una ingeniosa –y paradójica– combinación de textos e imágenes no redundantes. En la obra de Goya, el lugar de las filacterias moralistas de Callot lo ocupan una serie de afirmaciones de propio cuño que, como las escenas recreadas, harán el esfuerzo de acercársenos.

El estallido expresivo de frases-título como *Con razón o sin ella*, *Lo mismo, ¿Por qué?*, *¿Qué hay que hacer más?*, con las que el autor acompaña sus estampas,

95 En el capítulo *War and Representation del libro Antinomies of Realism*, Fredric Jameson acuña el interesante concepto de una "representación conceptual y formalmente "apaisada", para definir la literatura dedicada a la guerra de los 30 años, producida de manera contemporánea al conflicto. En opinión de Jameson, esta deriva -contraria a la conversión de lo micro en macro- es asimilable con el amor al detalle que caracteriza el Realismo del XIX y coincide, por cierto, con la horizontalidad pormenorizada que Auerbach detectara en un ejemplo literario mucho más antiguo: *La Odisea* de Homero. Esta horizontalidad la relaciona Auerbach con el hecho de que en *La Odisea* nos encontramos con un relato de leyenda, pormenorizado, autorreferente, sensorial, multirreferencial, que pretendía que la estructura autoevidente –transparente– que se nos ofrecía fuera plausible. Exactamente lo contrario de los textos bíblicos que aspiraban a construir un relato histórico que contaba, además, con un sentido doble –mesiánico– encriptado. Jameson, Fredric, *The Antinomies of Realism*, Londres, Verso, 2013. p. 240. Estas opiniones se pueden contrastar con Auerbach. *Op. Cit.* (1946) pp.15-17.

96 Alpers. *Op. Cit.* (1976) p.15-41.

parece anticipar la economía sintética y sustancial del lenguaje de las tiras cómicas, su destilación de los registros lingüísticos populares, convencionalmente más directos y verosímiles que los literarios, y sirve de apostilla metalingüística para cortocircuitar, tanto las hechuras canónicas del grabado artístico tradicional, como el posible magnetismo de la demostración de una pericia técnica al uso por parte del autor.



Fig. 5. Francisco de Goya y Lucientes, 1810-1814 *Los Desastres de la Guerra*. núm.44: *Yo lo vi*, Aguafuerte sobre papel avitelado. 161x239 mm. Museo del Prado. Madrid.

A través de estas expresiones de asombro, rechazo o lamento, atribuibles sin duda alguna a la vehemente expresión del *ethos* del autor, Goya consigue dotar a la palabra escrita de la eléctrica inmediatez informativa de la expresión oral. Este discurso verbal humilde, hilvanado a través de textos breves e interjectivos, servirá para evidenciar el asombro y la incredulidad del autor ante el contenido irracional de lo vivido. Además, el empleo de esas exclamaciones producto de la estupefacción y la indignación traerá aparejada una última aportación discursiva; por medio de ellas Goya conseguirá no solo constatar la inefabilidad del horror, sino que la impericia formal del lenguaje más crudo, la empatía lingüística con

la que las clases populares hablan de la vida, le ayudarán a mostrar la vulnerabilidad, el compromiso del ser humano tras la máscara del artista de éxito.

Pero la complejidad inaugural de la operación lingüística planteada en *Los desastres* no descansa simplemente en el empleo de referencias cronotópicas claras; o en la articulación innovadora de los binomios narración-descripción, texto-imagen; o en la activación de registros emocionales en las artes figurativas; sino también, y de manera importantísima, en la pretensión de articularlos de un modo que permita, casi anticipando el modernismo brechtiano, combinar recursos coherentes con otros que ayuden a cortocircuitar una y otra vez forma y contenido.

De este modo, no debe sorprender que el empleo de expresiones como “No se puede mirar”, “¡Bárbaros!” o “¡Fuerte cosa es!” plantee inadvertidamente no solo un juego paradójico respecto a la narratividad coherente y redundante esperable en las apostilla a pie de imagen, sino también frente a la evidente invitación a mirar que supone enfrentarse a aquellas representaciones articuladas por medio de códigos pictóricos<sup>97</sup>.

Al hilo de la importancia que las convenciones sobre la visión, lo visual, lo visible y su representación tendrán en *Los desastres*, es destacable que, en una ocasión particularmente relevante para esta investigación, el artista hará referencia a la capacidad para recibir estímulos sensitivos e información a través de los ojos, con el objeto no explicitado de dejar constancia del carácter testimonial de sus reflexiones.

Cuando Goya exclame *Yo lo vi, ¡Esto es lo verdadero!, ¡Así sucedió!*; intentará reforzar el estatus veraz de lo recreado, incrementar su capacidad persuasiva apelando, de manera pionera, a su condición de testigo de primera mano de los sucesos.

Se puede pensar que Goya, buscando la empatía en la compasión –la pasión compartida–, vendría a decir: “Escuchadme, esto no es un retablo, tal vez no me sucedió a mí, pero aconteció ante mis ojos, os lo cuento tal y como le sucedió a mi “vecino”, a vuestro vecino, a ‘vosotros’; ¡es necesario hacer algo!”

La apelación enfática a esta verdad testimonial tendrá por objeto evidenciar el *logos* tras el *ethos*, y, al mismo tiempo justificar el apasionamiento del *pathos*. Goya se dirige directamente a quien mira la obra y parece decirle: “mira, esta no es una estampita que aspira a satisfacer al rey, al obispo, a decorar ricos salones, te estoy hablando a ti, aquí y ahora, de mis experiencias en la guerra”. Es decir, Goya acosa a quien ve su obra con la reiteración verbal de la dificultad de enfrentarla para, mientras tanto, acorralarlo moralmente obligándolo a mirar y es-

97 Sontag. *Op. Cit.* (2003) p.56.

cuchar, a posicionarse ante el suceso experiencial –veraz– de la violencia<sup>98</sup>. Goya parece recuperar, de un modo novedoso y transdisciplinar, el añejo apóstrofe, aquella figura retórica patética de ánimo persuasivo con la que los griegos hacían un alto en el desarrollo de la tragedia para cambiar de interlocutor, cortocircuitar las acción enfáticamente, y, en algunos casos, dirigirse directamente a la audiencia, o mejor dicho, a esa “otra audiencia” a quien, de manera sorprendente, Goya quiere dotar de la posibilidad de juzgar<sup>99</sup>.

Aunque, esto es relevante, contrariamente a como ocurría en el teatro y los tribunales grecorromanos, el apóstrofe de Goya se escenifica descorporeizado, no hay actor que se separe de la acción central para apelar a los cielos, o defensor que pida justicia mirando al auditorio. Por mucho que busquemos no encontraremos al testigo, al emisor que tan rotundamente recuerda sus vivencias, su retrato es la propia recreación de lo que vio, así que la única alternativa que nos queda es pensar que el que veía era el mismo Goya. Esto no lo sabemos porque le veamos mirar la escena, sino porque nos lo dice él mismo.

Pero ¿qué podría hacer necesaria la ambivalencia de un relato semejante? Un relato en el que el artista “ve” y “está” en escritura, pero sus espectadorxs no lo ven mirando ni estando. Además, se hace poco a poco evidente que, una vez ratificada la arrolladora capacidad persuasiva del aparato testimonial ideado por Goya, podría surgirnós una duda retrospectiva –o mejor dos– sobre el contenido, que no la forma, de su mensaje: ¿estuvo el pintor aragonés realmente allí? Y lo que es más importante, ¿cómo de relevante es que estuviera o no? La descripción que ofrece el Museo del Prado del grabado número 44, precisamente el que va emparejado con el texto *Yo lo vi*, es clara al respecto:

El valor de los grabados de Goya viene determinado en gran medida por su verosimilitud, que los convierte en referencias visuales de los hechos bélicos. Si son testimoniales, es decir, si están basadas o no en experiencias vividas es algo que no afecta ni a la narración ni a su valoración actual, pero que en su momento debía dotarlas de un valor añadido. Es evidente que muchas de las escenas representadas no pudieron ser vistas de primera mano por Goya sin riesgo de perder su propia vida, por lo que debemos pensar en una reelaboración intelectual del artista a partir de testimonios contemporáneos. Pero también es cierto que en ocasiones es posible considerar las estampas como un testimonio personal de lo visto. La representación objetiva tiene en esta estampa su mejor ejemplo. A partir del título, *Yo lo vi* la imagen se convierte en un documento visual de lo

98 *Idem*.

99 Korsten.Frans-Willem. *Apostrophe, witnessing and its essentially theatrical modes of address. Maria Dermôut on Pattimura and Kara Walker on the New Orleans flooding*. *AI & Society*, Febrero 2012, Vol. 27, No. 1. pp.11–21. <https://www.springerprofessional.de/apostrophe-witnessing-and-its-essentially-theatrical-modes-of-ad/5087944>. Última consulta 04/6/2019.

sucedido, del que Goya actúa como notario, y que se refuerza con la siguiente estampa titulada *Y esto también*<sup>100</sup>.

Esta descripción de José Manuel de Matilla comienza con la reiteración del valor singular de *Los desastres*, excepcionalidad que el autor vincula con un contenido verosímil que convierte esta obra, concebida hace más de 200 años, en “referencia” aún hoy vigente del imaginario de lo bélico. A continuación, pondera la posibilidad de que Goya fuera testigo o no de los sucesos representados. Aunque el texto concede cierta importancia al hecho de que se considerara que sí en la época en que fueron creados, acaba afirmando que es muy posible que el artista no fuera testigo de primera mano de muchos de los sucesos referidos, para terminar admitiendo que Goya los reelaboró “intelectualmente” a partir de testimonios ajenos, lo cual “en la actualidad sería intrascendente para su valoración.”<sup>101</sup>

No obstante, la asertividad del texto que acompaña al *Desastre número 44* no deja lugar a duda, Goya lo vio, estuvo allí, y esa es precisamente la gran aportación del artista al proceso de intelectualización del suceso trágico. Goya intuye la importancia crucial de una verosimilitud acentuada pero “extrañada” a la hora de abordar el tema concreto de la guerra; y se entrega a su consecución a través de una afirmación enfática que “fija” el contenido veraz de la imagen de manera doble: *Yo lo vi* quiere decir que Goya estuvo allí, fue testigo del suceso y esa es la razón por la que el acta notarial presentada debe considerarse no solo un registro verosímil, sino objetivamente veraz. Pero *Yo lo vi* significa también otra cosa, significa que es realmente “verdad” que Goya lo vio ya que ¿por qué si no empeñaría su palabra en semejante afirmación?<sup>102</sup>

La máxima capacidad persuasiva que en el ámbito jurídico se concede a la verdad notarial, siempre y cuando sea el resultado del ejercicio colegiado de esta profesión<sup>103</sup>, se halla, en el caso de lxs ciudadanxs comunes, vinculada al honor

100 Matilla, José Manuel. *Goya en tiempos de Guerra*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, p.298. En <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/yo-lo-vi/0620975c-ecac-4b67-8b03-9a7b9cf44ca8>. Última consulta 23/07/2019.

101 De la misma opinión es Robert Hughes en su libro *Goya*, que destaca la capacidad inventiva del pintor para recrear *Los desastres* a través de la ilusión testimonial del “haber estado allí”. Hughes. Robert. *Goya*, Nueva York: Alfred A. Knopf, 2003. p. 279.

102 “1.(...)Debido al poder que se le otorga a la pintura (...) “*la verdad en pintura*” (...) puede querer decir (y entenderse como): la verdad misma restituida, en persona, sin mediación, maquillaje, máscara ni velo. Dicho de otro modo: *la verdad verdadera o la verdad de la verdad, restituida en su poder de restitución, la verdad lo suficientemente parecida como para escapar a cualquier error, a cualquier ilusión; e incluso a cualquier representación* (...) 2. Lo que se refiere, por consiguiente, a la representación adecuada, en el orden de la ficción o el relieve de su efigie (...) *la verdad representada con fidelidad, exactamente, en su retrato.*” Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*, Trad. Consuelo Luca de Tena. Buenos aires/Barcelona/México:Paidós, 2001.

103 El notario es un testigo que pertenece a una corporación profesional. A todos los miembros colegiados de esa profesión se les atribuyen funciones de ordenación y disciplina en el registro de actividades ajenas.

de la palabra, a la veracidad que se le presupone a toda afirmación que, en virtud de un juramento, queda asociada con la honra. Goya invisibiliza su rostro para ofrecer testimonio, sin embargo, es la escritura la que, a través del recurso a la primera persona, vincula lo dicho a la palabra de honor, y concede a la afirmación del pintor un valor testimonial. El pintor se convierte en testigo de los hechos, ofrece su testimonio mientras intenta desterrar la posibilidad de que este sea tomado por falso. Ocultando su rostro, universaliza la experiencia de ver la guerra; apelando a su yo, fija la veracidad de su relato.

El esfuerzo de verosimilitud de lo registrado en la estampa número 44 de *Los desastres* es entonces un esfuerzo superlativo, ya que es ejecutado, primero, sobre imagen y texto, en tanto que instancias separadas y sometidas a las convenciones de verosimilitud de sus propias circunscripciones expresivas —a las que Goya consigue sacar el máximo partido—, y, después, sobre ambas, en tanto que conjunto operativo enlazado por el valor veraz del testimonio autobiográfico, de la palabra de honor ofrecida por el testigo don Francisco de Goya y Lucientes. Se trata entonces de un esfuerzo titánico, a la medida de la compleja empresa que supone conseguir la credibilidad de lo objetivo para el testimonio experiencial<sup>104</sup> de quien, ante la ley, debía considerarse un ciudadano común.

### 3.2.2. Testimonio notarial de la fantasía.

Ciudadano común aunque artista empeñado en promover esa rareza que para la época era un arte profundamente informado de lo real con aspiraciones críticas.

Se han desgranado toda una serie de características de la obra de Goya que parecerían demostrar de qué manera y en qué medida sus aspiraciones comunicativas se cumplieron. A continuación se expondrán una serie de evidencias que permitan mostrar los obstáculos con los que se topó al acometer la tarea de modular la verosimilitud de lo testimonial en obras de carácter crítico.

Anteriormente se han mencionado los *Caprichos*, unas estampas concebidas entre 1797 y 1798 que se consideran antecedente formal y conceptual directo de *Los desastres*. Estos grabados estaban a su vez precedidos por una serie de dibujos titulada *Sueños* (1796-1797). Los *Caprichos* compartían con los dibujos una inspiración onírica que queda reflejada en el pequeño texto introductorio con el que el autor presentó los grabados:

104 Subjetivo e “intelectualizado” en tanto que “artístico”.



Sueño 1º Idioma universal. Dibujado y grabado por Francisco de Goya. Año 1797. El Autor soñando. Su intento solo es desterrar vulgaridades perjudiciales y perpetuar con esta obra de caprichos, el testimonio sólido de la verdad<sup>105</sup>.

Goya, intentando ofrecer un testimonio “sólido de la verdad”, titulaba *Caprichos* a unas estampas que estaban a su vez inspiradas en unos dibujos titulados *Sueños*. Pero, ¿no podría tacharse de conceptualmente contradictoria esta apelación a estados de consciencia arbitraria, y/o disipada, a la hora de afrontar una empresa que pretendía aprehender “solidamente” la verdad?. Asumiendo que el término “sueño” no requiere contextualización histórica ni disciplinar, vamos a adentrarnos brevemente en los posibles significados del término “capricho” en el entorno de las artes visuales.

Alice Rathé, en su ensayo *Le Capriccio dans les écrits de Vasari*<sup>106</sup>, dice que es a comienzos del siglo XVI cuando la lengua italiana se enriquece con el vocablo *capriccio*. Un término curioso en su origen pero no absolutamente novedoso, ya que en la Edad Media puede rastrearse en los verbos *raccapricciare* y *accapricciarsi*, en los que, al parecer, queda implícito cierto sentido terrorífico. Comenta Rathé que esta acepción se conservó en paralelo, y a lo largo de todo el *Cinquecento*, junto a las nuevas interpretaciones que fueron surgiendo.

Etimológicamente *capriccio* se vincula con la expresión *Capegli arriciare*, esto es, mesarse los cabellos en situaciones de miedo o fiebre. La palabra designa por tanto un deseo súbito, irracional e involuntario que surge al enfrentarse a algo que inquieta o incomoda. Parece ser que fue esta acepción, en su vinculación con lo pavoroso, la que acabó deslizándose, como ha sucedido otras veces, por los terrenos de lo humorístico y de la fantasía. No en vano, dice Rathé, uno de los primeros registros orales del término vincula el uso de *capriccio* con el padre Mariano, bufón preferido en la corte de León X (Florencia, 1475-Roma, 1521).

En 1532, Francesco Berni (Lamporecchio, 1496-Florencia 1535) lo emplea en su *Capitolo in laude d'Aristotele* (1532) como sinónimo de fantasía, donde le sirve para describir algunos procesos propios de la creación literaria. Giorgio Vasari (Arezzo, 1511-Florencia, 1574) lo emplea profusamente dieciocho años después, en su célebre *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (1550), lo que refuerza su filiación con las disciplinas de las artes visuales. Sin embargo, el propio Vasari recurre a nociones literarias cuando, en dos cartas anteriores a

105 Carrete, Parrondo Juan; Glendinning Nigel et al. *Caprichos de Francisco de Goya*, una aproximación, tres estudios. Vol. I. Madrid: Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1996. p.128.

106 Rathé, Alice. *Le Capriccio dans les écrits de Vasari*. Itálica 57. No..4. Renaissance, Invierno 1980. American Association of Teachers of Italian. pp. 239-254. Trad. Lazkoz.

*Vite*, aplica el término *capriccio* a ciertas representaciones alegóricas. En una de ellas se describe una composición heteróclita, de intenciones satíricas, en la que se observa un árbol de la fortuna adornado con extrañas frutas: mitras papales, coronas imperiales, gorros de cardenal. Bajo él se puede ver toda una serie de animales esperando con paciencia infinita a que la buenaventura permita que los tocados caigan sobre sus cabezas.

Rathé localiza otro ejemplo temprano del empleo del término *capriccio* en una carta que Giorgio Vasari envió a Ottaviano de Medici en 1534 para anunciar la finalización de un retrato de Alessandro de Medici. Este es el fragmento de la carta que Rathé reproduce:

Il campo ch'io facessi una invenzione secondo il mio capriccio (...) L'armi indosso bianche lustranti sono quel medesimo che lo specchio del príncipe dovrebbe esser tale, che i suoi popoli potessino specchiarsi in lui nelle azioni della vita. L'ho armatto tutto, dal capo a mani in fuori, volendo mostrare esser parato per amor della patria a ogni difesa publica e particolare<sup>107</sup>.

107 Como corresponde a una pintura alegórica, Vasari ofrece a Ottaviano una completísima éfrasis: “Sabed que he terminado el retrato de nuestro Duque; y lo he mandado, enmarcado, a vuestra casa de parte de su excelencia, en tanto que su excelencia había depositado gran confianza en mí, suponiendo que poseía un genio que se ajustaba al suyo, me dio plena libertad para emplear mi invención y seguir mi propio capricho, estando muy satisfecho con lo que había hecho en el retrato del magnífico Lorenzo el viejo. No sé si podré darle igual satisfacción respecto a un tópico mucho mayor o si podré complacer a su señoría, lo cual es de gran importancia para mí ya que vos tenéis la llave del corazón del Duque. Os ruego que lo ponderéis con detenimiento; y me hagáis saber si hay algún requerimiento, o algo que me permitiera hacerlo más completo, para que se viera más acabado: pues mi único deseo es satisfacer a tan honorable príncipe, y ser enteramente obediente a vos, que tan graciosamente me habéis cobijado en vuestra casa, como si fuera vuestro hijo. Así, si logro algo que merezca elogios, culpado a vuestra buena fortuna más que a lo que pueda saber yo, ya que si yo me esfuerzo y aprendo cuanto es posible es por no ser yo menos grato para Alessandro de Medici que Apelés para el gran Macedonio.

A continuación os ofrezco una explicación del cuadro:

La armadura, blanca, resplandeciente, que porta el Duque se ha hecho para que se asemeje a un espejo príncipesco: porque el Príncipe debería ser tal ejemplo, que su pueblo debe poder espejarse en él para todas las acciones de la vida. Lo he ataviado en armadura completa, excepto las manos y los pies, para significar el amor que profesa a su patria, que le hace estar en guardia frente a cualquier disensión ya sea pública o privada. La posición sedente implica que ha tomado posesión del trono; y su mano derecha porta la vara de mando de oro que complementa a los príncipes y generales. A su derecha, aludiendo a tiempos pasados, aparecen ruinas de edificios y columnas rotas que recuerdan el sitio de la ciudad en 1553; y, a través de una apertura de la pared, se ve la propia Florencia que, contemplada con intensidad, transmite la paz restaurada bajo un cielo sereno. El asiento redondo sobre el que se sienta (*la siede tonda dove siede sopra*), no tiene ni principio ni fin, para mostrar que su reino es perpetuo. Tres cuerpos entroncados sirven de patas para el asiento: siendo el número tres el número perfecto, los cuerpos representan al pueblo comandado, según su voluntad, por quien los guía desde arriba, en tanto que no poseen ni pies ni manos. Estas figuras acaban en unas garras de león, animal que es el emblema de la ciudad. También hay una máscara sujeta con cintas que quiere significar la volubilidad de ese pueblo inestable, que se mantiene unido y firme gracias al castillo que se erige a través del amor que los agradecidos súbditos profesan a su excelencia.

El paño rojo en medio del cual se sienta simboliza la sangre derramada de aquellos que osaron conspirar contra la grandeza de la muy ilustre casa de los Medici; y el extremo de la tela que cubre parcialmente la armadura en la zona del muslo muestra que también la casa Medici derramó su sangre en la contienda, con la muerte de Giuliano y la herida causada a Lorenzo el viejo. El tronco seco del laurel, del que sale una rama con brotes verdes, representa la casa de los Medici, casi a punto de desaparecer, que por la persona del Duque debe perpetuarse infinitamente gracias a su prole. El casco del Duque no está en la cabeza sino en la tierra, despidiendo fuego, que simboliza la paz eterna que emana del

Según Rathé el término *capriccio* le sirve a Vasari para concebir inspiradamente los atributos simbólicos propios de la dignidad del personaje: una armadura espejeante, un yelmo llameante, una *veduta* de sus dominios y un trono circular —*la sede tonda dove siede sopra*— en cuyo centro aparece sentado Alessandro, y que el propio Vasari define como símbolo de un reino sin fin<sup>108</sup>. Y es que, en la lectura que Rathé ofrece, el *capriccio*, cuando posea connotaciones positivas, hará referencia a la inspiración que anima al artista a promover innovaciones inéditas y valiosas, a conseguir a través de ellas el privilegio de la posteridad y de su reino igualmente eterno. Así, tal y como se recoge en *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, la curiosidad científica de Leonardo tendría para Vasari relación con sus *capricci*; aún en mayor medida porque, como refiere Rathé, un mal empleo de la voluntad no inspirada llevaría al capricho infértil<sup>109</sup>.

El capricho surge así de una disposición de espíritu, colabora con el juicio, pero, al mismo tiempo, lo trasporta a lugares desconocidos. Según Vasari, es en el territorio de lo visionario donde se define lo caprichoso, y es precisamente su condición intersticial, entre locura y talento, la que contribuye a diferenciar los artistas aptos de los ineptos. Por eso Vasari no glorifica las extravagancias de los héroes que retrata en su *Vite*, sino que con frecuencia las pondera con una indulgencia sonriente; sabiendo que la originalidad del artista es demasiado preciosa para que se la banalice. Con someter a vigilancia allí donde invención, ingenio y expresividad convergen, es suficiente<sup>110</sup>.

Tras esta digresión, retomaremos ahora aquellas explicaciones sobre los *Caprichos* que el propio Goya ofreció en el anuncio publicado en el *Diario de Madrid*. Creemos que un fragmento más extenso que el anterior permitirá atestiguar

buen gobierno del Duque, gracias al cual el pueblo vive colmado de felicidad y amor.

Esto señor mío es lo que he sabido hacer con mi pensamiento y mis manos. Que si hubiera sido grato a ellos y lo fuera después para mi señor, sería el máximo regalo posible para mi. Si el cuadro os resulta satisfactorio a vos y a su excelencia, sería una gran recompensa para mí. Y porque en virtud de la oscuridad de lo expresado, muchos no serán capaces de entenderlo. un amigo mío, servidor vuestro y del Duque, ha resumido en estos pocos versos lo que yo os he contado en tantas líneas, como veréis va en el epitafio del ornamento (marco).

¿Qué significa la armadura? Amor por la patria

¿Por quién estas ruinas? Por el enemigo

¿Qué implica esta silla redonda? Reino sin fin

¿Qué significan estos tres cuerpos troncosos unidos a la silla? Triunfo

¿Por qué la tela roja toca el fémur? Por la sangre habida

¿Qué significa la rama verde en el árbol muerto? La familia Medici

¿Qué resulta del casco en llamas? La paz de espíritu.”

Vasari, Giorgio. *Le opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino. Parte Seconda*. Florencia: David Pasigli. 1832-1838. p.1426.

108 Rathé. *Op. Cit.* (1980) p.243.

109 *Ibid.* p.243.

110 *Ibid.* pp.246-247.

el carácter estratégico implícito en la elección, por parte del autor, de tan curiosos títulos para su obra seriada:

Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al aguafuerte por Don Francisco Goya. Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la elocuencia y la poesía) puede también ser objeto de la pintura: ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés, aquellos que ha creído más aptos a suministrar materia para el ridículo; y ejercitar al mismo la fantasía del artífice.

Como la mayor parte de los objetos que en esta obra se representan son ideales, no será temeridad creer que sus defectos hallarán, tal vez, mucha disculpa entre los inteligentes: considerando que el autor, ni ha seguido los ejemplos de otro ni ha podido copiar tampoco de la naturaleza. Y si el imitarla es tan difícil, como admirable cuando se logra; no dejará de merecer alguna estimación al que apartándose enteramente de ella, ha tenido que exponer a los ojos formas y actitudes que sólo han existido hasta ahora en la mente humana, obscurecida y confusa por la falta de ilustración o acalorada con el desenfreno de las pasiones.

Sería suponer demasiada ignorancia en las bellas artes el advertir al público que en ninguna de las composiciones que forman esta colección se ha propuesto el autor, para ridiculizar los defectos particulares, a uno u otro individuo: que sería en verdad, estrechar demasiado los límites al talento y equivocar los medios de que se valen las Artes de la imitación para producir obras perfectas

La pintura (como la poesía) (...) <sup>111</sup>

En primera instancia, Goya define la obra como una serie de asuntos caprichosos e inventados donde hasta la propia elección temática es aconvencional, ya que, como se ha mencionado antes en esta investigación, según los usos de la época “la censura de los errores y vicios” no era práctica propia de la pintura, sino de las letras. Si, en primer lugar, la elección de la disciplina pictórica parecía servir para promover, como antes se anticipaba, una reivindicación de la misma; esta elección quizá llevaba aparejado también el beneficio de conseguir rebajar las expectativas creadas sobre las implicaciones políticas de la obra. Siguiendo con esta lógica exculpatoria, Goya, a través de la elección de un título como *Caprichos*, acota las aspiraciones expresivas de su propuesta dentro de una categoría ligera, satírica, adecuada tal vez a esa “materia ridícula donde la fantasía del artífice puede ejercitarse mejor”, y alejada por tanto del imperativo de lo grave, de la racionalidad, del decoro y la verosimilitud que caracterizaban la pintura histórica seria; tipología canónica respecto a la cual estas obras coetáneas se convierten en velado comentario crítico.

111 Carrete Parrondo. *Op. Cit.* (2007) pp. 18-19.

Si observamos la carta de Vasari a Ottaviano de Medici, es claro que para cuando Goya utilizó el término *capriccio*, el concepto contaba ya con una larga tradición como recurso que permitía exonerar al artista de las libertades que pudiera haberse tomado en la realización de obras respetuosas con la autoridad, pero también osadas. Al llamar a sus grabados *Caprichos*, Goya pretendía quizás anticiparse a las demandas de falta de verosimilitud y exceso de ella que los espectadores pudieran interponer, operación acentuada por la apelación a lo fantástico en repetidas ocasiones.

Proseguía Goya su estrategia eximente evidenciando, él mismo, los posibles defectos de una obra basada en lo “ideal”, que no imitaba la naturaleza ni otros modelos artísticos<sup>112</sup>, y que, en su “ligereza referencial”, no debía ofender a las mentes cultas. Esta intención declarada de no querer resultar ofensivo parecía contradecir un hecho mencionado casi de puntillas en el primer párrafo del anuncio. Recordemos que el artista había escogido, como asuntos proporcionados para su obra, “extravagancias y desaciertos comunes en toda sociedad civil”, evidenciando así el moralismo reformista ilustrado de sus intereses. ¿A qué se refería Goya entonces cuando afirmaba que en este empeño no imitaba a la “naturaleza”? El pintor intentaba justificar su atrevimiento temático enfrentando conceptualmente naturaleza y fantasía. Situaba su labor en el ámbito de esta última, excusando así cualquier parecido con la realidad, pero la problemática operatividad de una dicotomía antagonica entre naturaleza y fantasía, dentro de una obra que pretendía reflexionar sobre lo social, desactivaba, al evidenciarlo, el mecanismo exculpatorio. Y es que Goya, haciendo encaje de bolillos, acuñaba una versión laxa de lo fantástico en la que el referente no estaba ausente sino encriptado. Un capricho que tenía como misión constituirse vehículo de censura de los errores y vicios humanos “sin imitar la naturaleza”, ni siquiera la de lo social, a través de la creación de personajes “fantásticos” basados, no obstante, en rasgos humanos universales sintetizados. Era precisamente esta capacidad de síntesis la que iba a definir la habilidad del artista para distinguirse como “inventor y no copista servil” y para salirse con la suya: arrogarse la función exclusiva de la ley de “censurar sin ser censurada”, dando lugar ni más ni menos que a “obras perfectas”.

Goya aspiraba a retratar la realidad a través de la fantasía, y a escapar de la subyugación a través del ingenio ‘inventor’, en una época en la que la pintura

112 Una vez más, Goya menciona de pasada la complejidad de la tarea pictórica reactiva consistente en superar las constricciones impuestas por lo “natural doble”, entendido este como, por un lado, esa realidad externa que la pintura figurativa debe aprehender a través de la mimesis, y, por otro, esa otra segunda naturaleza metalingüística que constituyen, para las artes, todos los modelos magistrales, preestablecidos a través del canon, frente a los cuales las propuestas creativas deben posicionarse.

no se consideraba totalmente competente como vehículo de reflexiones intelectuales. Recordemos, además, que la agencia desacatada en lo político y social, estaba sometida al escrutinio de instituciones como la Inquisición<sup>113</sup>, organismo de adscripción religiosa que conservaba gran parte de su poder, y a la que Goya retrató de manera crítica en numerosas ocasiones. No es extraño, entonces, que el pintor aragonés considerara sus pinturas y grabados sofisticadas operaciones lingüísticas que iban a requerir gran pericia intelectual por dos razones: primero, porque, como señala Sontag, cuando comparamos *Los desastres* de Goya con posteriores documentos de guerra obtenidos a través de la fotografía se evidencia que el medio empleado por el pintor parece ser capaz, tan solo, de evocar y no de mostrar la guerra<sup>114</sup>; y, segundo, porque la propia temática social de la obra, a la que además se da un enfoque de denuncia, necesita ser modulada para no contravenir excesivamente los relatos e intereses oficiales.

Pero una cosa es lo que el artista propone y otra lo que el público dispone, ya que, tal y como recoge Juan Carrete Larrondo en su libro *Goya, Estampas, Grabados y Litografías*, los espectadores ilustrados del XIX eran capaces de reconocer una vocación crítica revolucionaria donde los meramente curiosos solo veían rarezas. Goya, el afrancesado, tenía una reputación, y su “notoriedad” envolvía su obra y era capaz de sentar jurisprudencia. Por eso mismo, la “sensatez” permitía, a quien hiciera uso de ella, describir los contenidos a través de los cuales Goya ofrecía comentario moral e instructivo sobre la sociedad.

La interpretación de *Los Caprichos* que hizo la minoría ilustrada contemporánea a Goya no ofrece duda (...) Gregorio González de Azaola, profesor de química, hombre preocupado por el bienestar y el progreso, autor de numerosos estudios sobre la agricultura y proyectos de obras públicas, traductor de Pope, partidario de la libertad de culto y crítico de las órdenes religiosas publicó el 27 de Mayo de 1811, en el Semanario Patriótico de Cádiz el siguiente comentario:

Todos los amantes de las bellas artes tienen sin duda noticia de nuestro célebre pintor D. Francisco de Goya y Lucientes, y muchos habrán admirado sus bellos techos al fresco, sus Venus, y sus retratos: mas no todos tal vez conocen su obra maestra de dibujo y grabado, o sus famosas estampas satíricas que corren con el nombre de *Caprichos de Goya*. El vulgo de los curiosos ha estado creyendo que solo representaban rarezas de su autor, pero las personas sensatas desde luego conocieron que todas encerraban su cierto misterio. En efecto, esta colección compuesta de 80 estampas con más de 400 figuras de toda especie, no es otra que un libro instructivo de 80 poesías morales gravadas, o un tratado satírico de 80 vicios y preocupaciones de las que más afligen a la sociedad<sup>115</sup>.

113 Carrete Parrondo. *Op. Cit.* (2007) p.24.

114 Sontag. *Op. Cit.* (2003) p. 58.

115 Carrete Parrondo. *Op. Cit.* ( 2007) p. 22.

También el azar histórico y la voluntad de otros vendrían a trastocar el destino de esas estampas que Goya realizó, entre 1810 y 1815, como sentida reacción a la terrible guerra contra Napoleón. Recordemos que la palabra capricho aparecía igualmente asociada con esta serie<sup>116</sup>, ya que, como se ha indicado, el título original de la obra era *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra de España con Buonaparte, Y otros caprichos enfáticos*.

El título por el que ahora se conocen las obras: *Los desastres de la guerra*, y que contribuyó a destacar los aspectos más universales del contenido de los grabados, fue elegido por la Academia de San Fernando en 1863, al presentar la primera edición de una obra que, en vida del autor, fue reproducida una sola vez y de manera privada. Para cuando la crudeza librepensadora y humanista del artista aragonés se consideró merecedora de apoyo institucional, habían pasado más de 50 años del fin de la Guerra de Independencia. Aún así, la Academia de San Fernando consideró pertinente hacer desaparecer el nombre del mandatario francés, los epítetos descriptivos y las referencias a España con las que el autor había decidido, años antes, presentarlas al mundo. Sin embargo, de haber conocido estos hechos, es probable que Goya no mostrara sorpresa alguna, ya que, tras la experiencia vivida con los *Caprichos*, obra no de encargo sino realizada de *motu proprio*, el autor era plenamente consciente del desajuste que de manera habitual se produce entre los múltiples objetivos de quien hace la obra, los objetivos “declarables” por quien hace la obra, la percepción que de ambos aspectos acaba teniendo el público, y lo que respecto a todas estas cuestiones va disponiendo la posteridad.

### 3.2.3. Testimonio notarial contra la guerra.

Decíamos en el apartado anterior que, en el momento en que Goya aborda la tarea de retratar las “fatales consecuencias de la guerra”, tiene conocimiento experiencial de la dificultad de sus aspiraciones. Quizás convendría ahora preguntarse en qué consiste exactamente ese carácter complicado y singular de la guerra como tópico.

Cuando Susan Sontag describe como profundo, exigente y singularmente original el modo en que Goya afrontó *Los desastres*<sup>117</sup> resulta fácil asentir. Lleva-

116 Concretamente para dar nombre a las estampas de la 65 a la 82 realizadas tras la restauración monárquica absolutista de Fernando VII (San Lorenzo del Escorial, 1784-Madrid, 1833).

117 Sontag. *Op. Cit.* (2003) p. 56.

mos un tiempo ponderando las cualidades excepcionales de esta serie de grabados. Pero, además de coincidir con su opinión, nos surge la necesidad de intentar entender qué obstáculos habría superado Goya a la hora de afrontar, de un modo ni superficial, ni ligero, ni convencional, una obra que emplea la guerra como tema.

En primer lugar, se puede afirmar que la complejidad es orgánica, ya que se trata de un tema que lleva inscrito en su código genético la dificultad que Fredric Jameson denomina el “dilema del paradigma nominalista”<sup>118</sup>; dilema a través del cual, este autor describe la complicación que supone abstraer o destilar una realidad traumática, colectiva, multiforme y desbordante. Si convenimos que, efectivamente, la guerra es una realidad tanto traumática como colectiva, parece interesante interrogarse también por el modo en que las instituciones de gestión de lo colectivo habrían sancionado tradicionalmente las destilaciones del fenómeno de la guerra de tipo aconvencional, profundo y exigente. Para ello, atenderemos brevemente a los problemas que la adopción de unas formas u otras habría planteado a quienes quisieran dar cuenta de los recuerdos individuales y colectivos de la experiencia bélica, y reflexionaremos después sobre las convenciones asociadas a los modos estimados correctos para la gestión de la memoria de la guerra.

### 3.2.3.1. La forma de la memoria de la guerra.

En algunos casos, la sanción negativa de la “nominalización” parecerá relacionada con la elección, estimada correcta o no, de las herramientas reflexivas, esas que Frans-Willem Korsten, en su ensayo sobre producción artística y testimonio titulado *Apostrophe, witnessing and its essentially theatrical modes of address: Maria Dermout on Pattimura and Kara Walker on the New Orleans flooding*, define como los vehículos de la “retórica y estética” del mensaje. En relación con esto, Sontag insiste en la cuestión de que, en la época en la que Goya presentó *Los desastres*, la pintura –la representación figurativa– no se consideraba un medio lo suficientemente digno para disquisiciones elevadas. De hecho, las particulares leyes estéticas y retóricas prescritas para la manipulación de imágenes parecían anunciar las escasas posibilidades con las que este medio contaba para dar cuenta de la realidad del modo fidedigno que el acto del testimonio requería. Como anteriormente referíamos, Goya intentó solucionar estas limitaciones recurriendo, entre otras cosas, a la alianza en clave testimonial de imagen y texto.

118 Jameson. *Op. Cit.* (2013) p.232.



Más de un siglo después, en 1951, cuando la pensadora Hanna Arendt presentó su ensayo *The Origins of Totalitarianism*, las referencias vivenciales con las que decidió hilvanar sus crudas reflexiones sobre la cuestión de la guerra fueron desacreditadas por no atenerse a los usos canónicos considerados correctos dentro de los márgenes de la disciplina teórica empleada, la filosofía política. A juicio de sus detractores, Arendt se había atrevido a ofrecer una reflexión en la que el *pathos* y una racionalidad de pesadilla comprometían los cimientos en los que la razón filosófica más tradicional había sustentado históricamente sus mecanismos lógicos. En un ejemplo más de la vinculación tradicional del sueño y los enfoques subjetivantes con la merma del raciocinio, el marco reflexivo escogido por Arendt era descrito de la siguiente manera:

“It sounds like a nihilistic nightmare, And a nightmare it is rather than a well considered theory”<sup>119</sup>.

Al parecer, el acatamiento de ciertos mecanismos lógicos dentro de la filosofía, la observación de una serie de parámetros que supuestamente cimentaban las teorías “bien” consideradas, dotaba a lo así formulado de una solvencia absoluta en lo que a su relación con la verdad se refería. Era un error lastrar la efectividad de tan complejo y efectivo mecanismo con irracionalidades de cuño autorreferencial<sup>120</sup>; era un error abordar las matanzas nazis del modo que lo hacía Arendt.

Si las controversias relacionadas con la detección de formas incorrectas o de herramientas inadecuadas en la obra de Goya y Arendt podrían considerarse propias de tiempos pasados, de épocas en las que los paradigmas de la modernidad se estaban construyendo<sup>121</sup>, las críticas que recibió George Didi-Huberman al expresar el valor documental que, en su opinión, tenían ciertas imágenes atribuidas a los *sonderkommandos* de Auschwitz, demuestran la vigencia actual de las añejas controversias del *paragone*.

Nos referimos a las críticas vertidas a Didi-Huberman, desde la tribuna de la revista *Les Temps Modernes* –dirigida por Claude Lanzmann–, por parte de algunos seguidores del propio director de la revista. No en vano, Lanzmann había presentado en 1985 la influyente película *Shoah*, cuya principal aportación fue la de anteponer lo testimonial a lo documental para reflexionar sobre el exterminio

119 Arendt, Hannah, *The Origins of Totalitarianism: A Reply*. *The Review of Politics*, Vol. 15, No.1. Enero de 1953. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press for the University of Notre Dame du Lac, on behalf of Review of Politics. p.76.

120 La experiencia del sueño es siempre individual e intransferible.

121 El descrédito en ambos casos estaba, sobre todo, relacionado con la gestión de la capacidad veraz atribuida convencionalmente, por un lado, a la disciplina pictórica, y por otro a la filosófica.

judío. En sendos artículos, Gerard Wajcman y Elizabeth Pagnoux<sup>122</sup> criticaban el texto en el que Didi-Huberman<sup>123</sup> apelaba a la posibilidad del empleo de la imaginación para hablar de la guerra. En concreto, para reflexionar sobre cuatro fotografías de baja calidad que, se decía, un miembro de los *sonderkommandos* había sido capaz de realizar en 1944. Se pensaba que las fotografías habían sido tomadas mientras esa persona ejercía las labores que le habían sido asignadas en las cámaras de gas de Auschwitz. Estas imágenes, contra todo pronóstico, habían llegado al exterior escondidas en un tubo de pasta de dientes. La posibilidad de su existencia, su autenticidad, estaba fundamentada por algunos hechos conocidos:

En 1943, el comandante de Auschwitz, Rudolf Hoss prohibió la fotografía dentro de los campos; había señales explícitas que rezaban: Fotografieren Verboten! No entrar, será disparado sin previo aviso! Sin embargo dos laboratorios operaban en el campo por razones archivísticas: registraban torturas, ejecuciones y experimentos que eran presentados al ministro de justicia nazi. Del medio millón de imágenes que han sobrevivido solo esta serie de cuatro tomadas en 1944, y sobre las que reflexiona Didi-Huberman, muestran la cadena de trabajo nazi en acción<sup>124</sup>.

La controversia se centraba, en primer lugar, en la mala calidad de las imágenes, en su “formalidad” insuficiente que, según los críticos, podía alentar las teorías negacionistas del *Holocausto*. En segundo lugar, el propio empleo de imágenes, de documentos fotográficos para dar cuenta de la experiencia en los campos de exterminio, posición que, como apuntábamos, contravenía el enfoque que Lanzmann había defendido en *Shoah*, era también motivo de impugnación. Es decir, esta célebre polémica estaba cimentada en las objeciones que alguien ponía, primero, a la forma, y después, a la disciplina discursiva elegida para sustanciar un testimonio de guerra.

Por su parte, Claude Lanzmann, en su película *Shoah*, había decidido prescindir totalmente de imágenes de archivo o de cualquier recreación espacial o narrativa, y emplear solo los testimonios en primera persona de los supervivientes, es decir, su palabra, su voz, su expresividad corporal y su memoria. Este enfoque promovido por Lanzmann no había estado exento de controversias, ya que algunos historiadores advertían en él la enésima fetichización del testimonio en primera persona, un vehículo documental que no podía compararse con el rigor analítico de los estudios históricos.

122 Wajcman, Gerard. *De la croyance photographique. Reporter photographe à Auschwitz. Les Temps Modernes*, No. 613. 2001. pp. 47-83 y Pagnoux, Elizabeth. *Ibid.* pp. 84-108.

123 Didi-Huberman, Georges (2004) *Images in Spite of all: Four photographs from Auschwitz*. Chicago: Chicago University Press. 2008.

124 Selwyn-Holmes, Alex. *Iconic Photos, The Sonderkommando photos*:

<http://iconicphotos.wordpress.com/2010/09/02/the-sonderkommando-photos>. Última consulta: 23/07/2019.

En este sentido, Anette Wieworka, una de las historiadoras más reputadas sobre el tema del Holocausto, advertía en su libro *The era of the Witness*<sup>125</sup>, sobre la centralidad que la posición del testimonio había ido cobrando a la hora de construir el relato del exterminio humano a manos de los nazis. De hecho, lo testimonial se había convertido en piedra angular de la experiencia del siglo XX, y había acabado afectando a los modos de entendimiento del resto de fenómenos históricos y sucesos contemporáneos. A juicio de Wieworka, la verdad de la memoria individual ensombrecía o incluso contradecía la narrativa histórica, que se veía incapacitada para incitar reflexiones rigurosas cuando los sentimientos y las emociones invadían la esfera pública.

Si la postura de Wieworka podría considerarse un enfoque ortodoxo de los estudios históricos, la defensa de la deriva testimonial contraria a la postura “documentalista” promovida por Didi-Huberman debe considerarse una manifestación de iconoclastia selectiva, producto de una “desconfianza” profunda respecto de la capacidad de los testimonios fotográficos –de la imagen– para dar cuenta de la verdad. Así, mientras que Didi-Huberman desarrolló la cuestión en profundidad para acabar afirmando que conocer significa imaginar por uno mismo, y que una imagen sin imaginación es simplemente una imagen sobre la que uno no se ha tomado la molestia de reflexionar<sup>126</sup>, Gerard Wacjman y Elizabeth Pagnoux, en su defensa de la deriva lanzmanniana, acusaron a Didi-Huberman de someter a las imágenes a un proceso de fetichización<sup>127</sup> a la manera “cristiana”. Además, creían que el concepto de la imagen testimonial del historiador invocaba a una especie de imposible empatía entre víctima y espectador. De hecho, a un tipo irresponsable de especulación subjetiva que, a nuestro entender, también Goya y Sontag habían intuido podía ser problemática, en tanto que parecía tener la capacidad de impugnar la propia autenticidad de los testimonios.

### 3.2.3.2. La gestión de la memoria de la guerra.

Queda aún por tratar otra cuestión sobre la que históricamente se habrían cimentado, por un lado, toda una serie de sanciones negativas en torno el pensamiento de guerra, y, por otro, toda una serie de estrategias y justificaciones

125 Wieworka, Anette *The Era of the Witness*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, p.144.

126 Posicionamiento en el que, desde una reclamación aristotélica, apelaba al derecho de recreación, al derecho a pensar a la imaginación como trabajo de reflexión histórica y ética.

127 Nótese que a juicio de la historiadora Wieworka, se fetichizaba al testigo, y a juicio del periodista, guionista y director de cine Lanzmann, lo fetichizado era el documento testimonial.

destinadas a soslayar estas sanciones. Nos referimos a las fricciones resultado de la relación contenciosa establecida entre la inevitable condición colectiva de la experiencia de la guerra, fuente de contingentes aunque autoritativas destilaciones del fenómeno bélico, y las agencias individuales o colectivas determinadas a presentar lecturas reactivas tanto de los conflictos como de las prescripciones oficiales sobre ellos.

Para complicar aún más las cosas, una característica esencial de la autoridad, figura social encargada de promover, amparar o prohibir las comunicaciones de guerra, convertirá la impugnación de lo bélico en una tarea particularmente difícil. Nos referimos al hecho curioso de que la autoridad parecerá siempre proceder de un sitio distinto a aquel desde el cual se la invoque. De esta manera, en tanto que la estructura del poder será siempre sistémica, la autoridad no se encontrará jamás en un solo lugar, no habrá dónde ir a buscarla para implementar prácticas de acoso y derribo. La autoridad estará constituida como un circuito dinámico cuyos múltiples conectores harán aún más difícil ubicar su rostro, interpelarlo y/o contestarlo.

Como resultado de la mencionada singularidad constitutiva de la autoridad, la guerra no solo estará caracterizada por esa inapelabilidad a la que hacía referencia Jameson, sino que tendrá también algo de indecible, en tanto que sujeta a la férrea sanción de instancias cuya autoridad, por magnitud y naturaleza estructural, será siempre superior a la nuestra.

Si lo anteriormente expuesto es cierto, y teniendo en cuenta que unas fotos como las de los *sonderkommandos*, en principio auténticas, habían sido capaces de generar semejante controversia en épocas tan recientes, ¿qué fortuna podía tener aquello interesado en recrear lo bélico en el ámbito del arte, ámbito de lo verosímil, y, por tanto, completamente opuesto a lo forense? Para dificultar la cuestión todavía más, nuestras pesquisas parecen confirmar que el arte de guerra en tiempo de paz se habría considerado inoportuno en aquellas ocasiones en que no observara los estrictos términos prescritos por la comunidad para lidiar con las cuestiones del trauma, la memoria colectiva y los esfuerzos de reconstrucción. Así mismo, el arte de guerra producido en tiempo de guerra se habría considerado subversivo en aquellos casos en que no adoptara las características convencionales de lo meramente propagandístico.

Además, si Deleuze y Guattari no andaban descaminados, la *polis*-estado-sociedad moderna seguía siendo una estructura basada en el consenso de opinión que se atribuía el derecho de uso exclusivo de la máquina de guerra. Consecuentemente, el arte, el pensamiento que pretendiera hablar de lo bélico desde un

punto de vista crítico tendría como objetivo producir un mensaje que invitara a la sociedad a ir en contra de ella misma<sup>128</sup>. Sontag se hacía eco de esta dificultad cuando, en *Ante el dolor de los demás*, afirmaba:

Sigue siendo tan cierto como antaño que la mayoría de las personas no pondrán en entredicho las racionalizaciones que les ofrece su Gobierno para comenzar o continuar un conflicto. Se precisan circunstancias muy peculiares para que una guerra sea verdaderamente impopular<sup>129</sup>.

De este modo, el arte de guerra reactivo se enfrentará siempre a la complicada tarea de producir un mensaje que exhorte a la reflexión, a la reconsideración de posiciones, pero que, no obstante, tenga repercusión entre los integrantes del mismo sistema de consenso contra el que se posiciona.

Resumiendo, en todo lo que tenga que ver con opinar sobre la guerra, el dilema planteado entre el derecho a la agencia individual y el deber de una agencia colectiva resultará una disyuntiva casi irresoluble. No debe sorprender, entonces, que parezca que la mirada aconventional sobre la guerra acabe frecuentemente definida como un empeño en peligro de “extralimitarse”; una tarea caracterizada por una vocación anti-sistema producida, no obstante, dentro del propio sistema a impugnar; una agencia paradójica destinada a colocar a lxs objetorxs de la guerra en una posición de *outsiders*.

Hemos visto hasta ahora que, en la construcción de un mensaje anti-sistema dentro del sistema, el arte interesado en hablar de la guerra en términos críticos deberá buscar estrategias que eludan su invalidación en tanto que mensaje indigno de atención debido a su forma, su contenido o su inadecuación respecto a lo establecido por la comunidad como postura de consenso. Lxs autorxs deberán, ante todo, evitar que la condición de “vida recreada” de lo que nace como revisión de una experiencia colectiva permita a las estructuras de sanción catalogar los mensajes como falsos. Para ello, lxs artistas deberán intentar poner el acento en las capacidades veraces del medio expresivo empleado o destilar las obras con enfoques que, aunque autorreferenciales, logren dotar al relato de la elocuencia, seriedad y persuasión de lo estimable.

Pero, la elección de la guerra como tema, la complejidad derivada de su condición de tópico “hipersancionado”, implicará, no solo, que el mensaje será ponderado a través de márgenes estrictos/estrechos, sino que también lxs mensajerxs, al emitir el mensaje, quedarán expuestxs a la posibilidad de desestimación de su

128 Deleuze, Gilles, Guattari, Felix (1980) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos 1997. p.421.

129 Sontag. *Op. Cit.* (2003) p.49.

propio validez como emisorxs; expuestxs a ser refutadxs a través de esa argumentación que la retórica androcéntrica definió como *ad hominem*<sup>130</sup>.

Al conjunto de lo censurable constituido por los mensajes indignos de atención en tanto que “mal-formados” y “mal acatados”, deberán unirse ahora los mensajes indignos de atención en tanto que emitidos por mensajerxs indignxs de atención”. Hay que tener en cuenta que, desde un punto de vista de carga política, quien pretenda hablar de lo bélico de manera reactiva deberá ponderar y modular tanto el contenido de sus mensajes como todas aquellas cuestiones autobiográficas<sup>131</sup>: origen, adscripción de género, identidad sexual, adscripción racial, clase, trayectoria, filias, fobias, hechos privados, impronta pública, arraigo social; capaces, al menos desde Quintiliano, de dotar o privar a quien emite el mensaje de la legitimidad para secundar y/o disentir en absoluto sobre el tema en cuestión. Lxs autorxs interesados en trascender la ley de manera no nihilista deberán buscar, a fuerza de determinación e imaginación, aquellos recovecos que les permitan ir en contra o más allá de las leyes mientras generen la ilusión de sustentarlas, consiguiendo así soslayar la censura.

De esta manera lo entendió Goya cuando pensó que, para su proyecto de impugnación de las fatales consecuencias de la guerra, no era posible acogerse exclusivamente a la fantasía, a la síntesis o a la alegoría. Era necesario abordar los cadáveres, el vómito y la sangre a través de un enfoque creativo no convencional. Armado con su fértil inventiva fue capaz de modular, de un modo innovador, la crudeza, el sensacionalismo, el sarcasmo y la conmiseración que ya había esbozado en sus exploraciones sobre la brujería, la superstición, la Inquisición o el abuso de poder de Iglesia y monarquía. Según cuentan los relatos históricos, fue precisamente coincidiendo con la instauración de una monarquía absolutista que Goya volvió a refugiarse en el “capricho” para rematar “enfáticamente” sus reflexiones sobre la guerra, quizá porque se iba haciendo patente que los tiempos del librepensamiento habían quedado atrás.

130 Charles Hamlin señala que no fue Aristóteles sino John Locke (Somerset, 1632-Essex, 1704) el inventor de las argumentaciones iniciadas por la preposición latina *ad*, que tanta fortuna tuvieron en los tratados retóricos posteriores. Hamlin, Charles. *Fallacies*. Londres: Methuen. 1970. p.41.

131 Y aquí nos vienen a la cabeza los *loci a persona* de Quintiliano.

#### 4. La guerra según Sontag.

Hemos referido la importancia que *Ante el dolor de los demás*, el libro que Susan Sontag escribió en 2003, tiene en nuestra investigación. Algunas reflexiones de la autora en torno a las obras de Callot y Goya nos han servido de guía para preguntarnos por la singularidad de la tarea de dar cuenta del dolor –ajeno y propio– vinculado con las experiencias vividas, o fabuladamente vividas, de la guerra. Quizás convendría ahora hacer notar el hecho, inadvertido o no, de que hemos recurrido repetidas veces al pensamiento de Sontag sin justificarlo. De esto se desprende que, en nuestro recurso reiterado a esta autora y su obra, habríamos dado muchas cosas por sobreentendidas.

Presuponiendo la complicidad de quien lo leía, hemos considerado que las reflexiones sobre el dolor y la violencia de Sontag no necesitaban excesiva contextualización, apoyatura biográfica o conceptual para que, a través de su despliegue de cierto valor canónico hipotético<sup>132</sup>, fuera posible infundir los extractos de su obra empleados en nuestra investigación de un halo inequívoco de legitimidad que, al mismo tiempo, legitimaba nuestras reflexiones. En suma, habíamos dado por sentado que tanto la referencia a la firma Sontag como la referencia a lo publicado bajo esa firma eran garantía de cierto rigor intelectual en general, y de cierta solvencia reflexiva respecto al tópico de la guerra en particular. Habíamos dado por sentado que Susan Sontag era una voz autoritativa legítima, y que estas cualidades se podían contagiar a nuestro trabajo.

La definición que para la palabra legítimo encontramos en el diccionario de la Academia española de la lengua recoge estas tres primeras acepciones “1-Conforme a las leyes, 2- lícito, justo, 3-Cierto, genuino y verdadero en cualquier línea”. Nótese que la primera acepción hace referencia a que lo legítimo lo es por su conformidad con las leyes, es decir, como producto de un consenso. En la segunda acepción, el consenso –la ley– acaba asimilándose con lo justo. Es gracias a la tercera acepción que ley y justicia –o justeza– acaban emparentadas con lo verdadero. La propia definición de la RAE es un perfecto mecanismo cuyos engranajes lógicos acaban vinculando férreamente la triada ley/justicia/verdad. Parece procedente, entonces, preguntarse en qué se cimentaría exactamente la supuesta legitimidad canónica de lo aglutinable –y desgajable– bajo la firma autoral “Susan Sontag”, en particular de sus reflexiones dedicadas al tema de la guerra, de las que yo misma me habría ido sirviendo para cimentar, con todo el peso de lo legal/justo/verdadero, mi propia investigación.

132 Apelado por quien esto escribe y aceptado por lxs interlocutorxs.

#### 4.1. Enciclopedia de lo autoritativo, enciclopedia de “lo Sontag”

Recurriremos ahora a una pequeña digresión para retomar las reflexiones de Gregorio González de Azaola sobre el contenido de los *Caprichos*, e indagar en torno a la manera en que se auto-retrata en ellas como intérprete excepcional de la obra de Goya. Para ello volveremos al fragmento del libro de Juan Carrete Larrondo titulado *Goya, Estampas, Grabados y Litografías* que recogíamos en la página 69 de esta investigación, y analizaremos algunos aspectos del mismo a los que hasta ahora no habíamos prestado atención.

Cuando González de Azaola hace referencia a “Todos los amantes de las bellas artes”<sup>133</sup> ubica, en relación con la obra de Goya, lo que Umberto Eco, en su análisis pragmático de la experiencia de la lectura, definió como los y las “lectoras modelo”. Este tipo de lector o lectora<sup>134</sup> debe considerarse el agente capaz de cooperar en la actualización de los textos de una manera casi igual a la prevista por quien los creó, capaz también de replicar, en la interpretación de la obra, los propios movimientos de lxs autorxs<sup>135</sup>.

Decíamos que González de Azaola localizaba y ponía nombre a quienes eran capaces de una actualización modélica de la obra de Goya, para, además, situarse él mismo dentro de ese colectivo privilegiado. “Todos los amantes de la bellas artes” eran modélicos, en primera instancia, por “amar” lo producido dentro del ámbito en el que se enmarcaba la obra del autor aragonés; modélicos también, porque quien amaba lo producido en el ámbito de las bellas artes debía por fuerza mostrar empatía respecto a la obra de un autor que, en ese entorno, era una autoridad; modélicos, por último, porque de ese afecto positivo, de ese interés, se derivaba la acumulación de un saber teórico y experiencial sobre Goya y su obra que daba lugar a lo que Eco, en su texto *Lector en fábula*, denomina “la enciclopedia”<sup>136</sup>.

La enciclopedia –que no el diccionario– es para Eco la acumulación de saberes y experiencias en torno a un tema o ámbito de conocimiento concreto, en suma, un atesoramiento de competencias de actualización de las obras ajenas producidas según los códigos de una disciplina determinada. Lxs lectorxs/espectadorxs modelo se unen al lxs espectadorxs empíricxs, a quienes *de facto* efectuarán el acto de “lectura”, en que a ambxs se les presupone la posesión de una

133 Carrete Parrondo. *Op. Cit.* (2007) p.22.

134 En el caso de una obra de arte visual espectador o espectadora.

135 Eco, Umberto. (1979) *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Editorial Lumen.1993. p. 80.

136 *Ibid.* p. 27.



enciclopedia. La diferencia estaría en que la enciclopedia de lxs lectorxs modelo se anticipa informada y afín, y la de lxs lectorxs empíricxs simplemente existente, en posesión de toda una serie de contenidos incognoscibles y no anticipables *a priori* para esa otra categoría especular de lxs autorxs empíricxs, es decir, aquellxs que *de facto* efectúan el acto de la “escritura”.

En todo caso, las enciclopedias serían siempre susceptibles de ampliarse a través de un proceso incesante de adquisición de saberes y experiencias, además de por medio del contraste de la información de la enciclopedia propia con la de otrxs. Todas estas actividades enciclopédicas permitirían a lxs espectadorxs, primero, actualizar los procesos de generación de las obras a través de la interpretación; después, tener la capacidad de reconocer lo convencional en ellas, y, más tarde, especular tentativamente sobre lo que en las mencionadas obras quedaría fuera de o ampliaría lo normativo.

En el texto de González de Azaola sobre Goya, la referencia a la enciclopedia, al proceso de acumulación capaz de dotar de competencias interpretativas a quien mira la obra, se encarna en la mención a los bellos techos al fresco, a las Venus, y a los retratos de Goya que “muchos habrán sin duda admirado” en virtud del carácter célebre de su autor. Pero como González de Azaola pretende erigirse espectador modelo entre los modelos, atribuirse una capacidad interpretativa más penetrante que la de los otros, necesita hacer notar que su enciclopedia es comparativamente más extensa que la de esos admiradores, ya que su experiencia no se reduce a las obras asociadas públicamente con la “celebridad Goya”, sino que abarca también al “Goya desconocido”, las obras maestras realizadas por el autor en el ámbito de esas artes humildes que son el dibujo y el “gravado”. La apelación a la posesión de una enciclopedia más extensa permite a González de Azaola distanciarse de las interpretaciones tópicas para, auto-autorizándose, afirmar que lo de Goya no eran rarezas como pensaba el vulgo, sino dispositivos sofisticadísimos cuya temática principal, aunque encriptada, era moral.

Yo también, al dar por supuesta la solvencia de las reflexiones de Susan Sontag, su *auctoritas*, apelaba inadvertidamente a lectorxs modelo, ya que al ser esta una tesis producida bajo el auspicio del Departamento de Pintura de una Facultad de Bellas Artes, me acogía al hecho de que mis interlocutorxs pertenecieran, sin duda alguna, al grupo de los “amantes de las bellas artes”.

Si lxs amantes de las bellas artes del siglo XIX no podían dejar de admirar a Goya, quienes en el siglo XXI quisieran saber sobre la cultura del siglo XX debían interesarse por Sontag, tomarse la molestia de conformar una enciclopedia pro-

pia sobre una firma/voz/corpus textual que otrxs lectorxs habrían catalogado ya como positivo, aupándolo a la categoría de lo autoritativo y lo célebre.

La condición autoritativa sería un concepto con el que, sin duda, Susan Sontag estaría asociada en infinidad de enciclopedias “lectorales”. Es necesario hacer notar que, según la mencionada teoría pragmática sobre la condición cooperativa de los procesos de lectura propuesta por Eco, el compendio de una serie variable de saberes y experiencias sobre un autor/autora y sobre su obra daría lugar, no solo, a un conocimiento enciclopédico sobre ese autor/autora, sino que sería requisito indispensable para conformar lo que Eco denomina el/la “autora modelo”.

Del mismo modo que la autora empírica –Sontag escribiendo *Ante el dolor de los demás*– iba a necesitar de la creación de un lector o lectora modelo para generar su texto, lector o lectora que podía ser tan plural como “todos los amantes de las bellas artes”, quien estuviera leyendo *Ante el dolor de los demás* –el o la lectora empírica– iba a necesitar también crearse una “autora modelo”, una Susan Sontag estratégica a través de la cual intentar interpretar su textos. En esta labor de interpretación, el/la lectora empírica iba a recurrir tanto a la las huellas de los actos de enunciación factuales, frente a sí, como a todo el complejo y variable amalgama de información “enciclopédica” en su haber<sup>137</sup>.

La configuración del autor modelo depende de determinadas huellas textuales, pero también involucra al universo que está detrás del texto, detrás del destinatario y, probablemente, también ante el texto y ante el proceso de cooperación (de la lectura)<sup>138</sup>.

Al dar por sobreentendida la legitimidad de mi recurso a Sontag, había inferido que mi enciclopedia sontagiana –la autora modelo que yo había construido– no debía ser muy diferente de la de mis posibles interlocutorxs. Solo dando por sentada una estimación positiva, canónica y convencional de esta autora, era posible anticipar que quien leyera mi texto no iba a necesitar excesiva información para aceptar la condición autoritativa de todo lo que de Sontag me resultaba útil a mí. Lo que había evitado mencionar era que lo que es ley lo es por consenso, y, por tanto, es siempre susceptible de dejar de serlo. Al recurrir a la cita reiterada de otra persona, al invocar su *auctoritas*, es conveniente excluir la posibilidad de que en la enciclopedia de otrxs las opiniones de la mencionada autora no sean justas, no sean legítimas, y que, además, su rechazo sea argumentable.

137 Eco. *Op. Cit.* (1993) p.89.

138 Eco. *Op. Cit.* (1993) p.95.

## 4.2. 2003 no es 1968. En todo caso, ¿es “lo Sontag” siempre lo mismo?

Afortunadamente, *Ante el dolor de los demás* es un aparato retórico que no debería plantear excesivos problemas para quien no estuviera interesado en leer a Sontag en clave de “autora modelo de autoridad incontestable”, ya que a diferencia de, por ejemplo, *Viaje a Hanoi*, un texto que Sontag escribió en 1968 durante la guerra de Vietnam para reflexionar *in situ* sobre un conflicto notoriamente promovido por su propio país, el texto de 2003 está construido sobre parámetros notoriamente objetivantes.

Desde un punto de vista retórico, quien lee *Ante el dolor de los demás* se encuentra con un dispositivo sin *pathos* aparente –sin gratuidad ni exceso– vertebrado por la fuerza de los datos expuestos bajo el signo de un *logos* que, de estar inspirado por un *ethos*, sería en todo caso uno colectivo; tal y como queda explícito cuando Sontag afirma la “necesidad moral de reflexionar sobre como enfrentar ese dolor que se nos da a ver insistentemente”.

Junto con las implicaciones de la elección del título anteriormente referidas, y vinculadas con la apelación compleja a los actos de ver y mirar, el tiempo verbal escogido para el título puede considerarse una muestra más de la habilidad discursiva de Sontag para anunciar la condición objetivante del dispositivo. Gracias al empleo del gerundio, la acción se despersonaliza, ya que *Regarding* hace referencia, tan solo implícita, a ese alguien que está o se sitúa frente al dolor de los demás. De ese modo, el acto de posar la mirada sobre otrxs, además de extenderse en el tiempo –o mejor suspenderse en él– se universaliza; no es ejecutado por nadie en concreto, sino por un “casi” todos general. Sontag muestra su habilidad retórica precisamente por inferir, sin evidenciar, la inclusión activa de ella misma y de sus circunstancias en la acción de enfrentar el dolor ajeno. La autora difumina el yo para apelar a un tú posible inserto en un nosotrxs aún por acotar.

Curiosamente, lo que en *Ante el dolor de los demás* podría leerse como una ocultación estratégica del yo se produce, pero de un modo diferente, en el mencionado *Viaje a Hanoi*. Aunque en este caso el título no anticipe desde dónde hablará Sontag, las primeras líneas del texto evidencian un enfoque subjetivante:

Though I have been and am passionately opposed to the American aggression in Vietnam, I accepted the unexpected invitation to go to Hanoi that came in mid-April with the pretty firm idea that I wouldn't write about the trip upon my return. Being neither a journalist nor a political activist (though a veteran signer of petitions and anti-war demonstrator) nor an Asian specialist, but rather a stubbornly unspecialized writer who

has so far been largely unable to incorporate into either novels or essays my evolving radical political convictions and sense of moral dilemma at being a citizen of the American empire, I doubted that my account of such a trip could add anything new to the already eloquent opposition to the war. And contributing to the anti-war polemic seemed to me the only worthwhile reason for an American to be writing about Vietnam now<sup>139</sup>.

De hecho, la destacada presencia en este texto del pronombre yo, de los reflexivos en primera persona del singular, y de los verbos conjugados en esta misma persona, deberían servir para catalogar *Viaje a Hanoi* como ejemplo inequívoco de literatura bélica testimonial y autorreferencial. Sin embargo, la Sontag de 1968 procura que su yo ubicuo se nos dé a ver enrarecido. Tal y como se relata desde el principio, la autora se enfrenta a la extrañeza de verse transplantada a un Vietnam “real” que, antes que nada, entra en colisión frontal con el ideal de “Vietnam en guerra con Estados Unidos” que ella misma había conformado enciclopédica y apasionadamente a lo largo de una serie de años:

Being in Hanoi was more misterious, more puzzling intellectually than I expected<sup>140</sup>.

La estadounidense, decididamente posicionada contra la guerra, se encuentra en Vietnam del Norte, pero las piezas no terminan de encajar, chirrían. Consecuentemente, a Sontag le parece estar inmersa en una farsa incomprensible o peor, en un mundo irreal:

Of course, North Vietnam was unreal and continued to seem unreal or at least incomprehensible for days afterwards (...) Yet when I was honest with myself I had to admit that the place was simply too foreign, that I really understood nothing at all, except at a “distance”<sup>141</sup>.

Sontag relata insistentemente situaciones en las que tanto la espectadora —ella misma— como el espectáculo parecen otra cosa de lo que deberían ser, extraña mezcla de impostura y gravedad.

Being in Hanoi is at the very least a duty, for me an important act of personal and political affirmation. What I’m not yet reconciled to is that it’s also a piece of political theatre, They are playing their roles, we (I) must play ours (mine)<sup>142</sup>.

139 Sontag, Susan (1968). *Trip to Hanoi*. Esquire. <https://www.esquire.com/news-politics/a12241193/trip-to-hanoi/>. Última consulta: 23/07/2019.

140 *Idem*.

141 *Idem*.

142 *Idem*.

El deseo de conocer la guerra “soñada” *in situ*, la voluntad de considerar la experiencia, además de un privilegio, un deber, se convierten en pesadilla cuando Sontag se da cuenta de que, en su visita, no solo sus actos están coreografiados sino también su discurso. Se le plantea a Sontag, entonces, el difícil dilema de conciliar su deseo –necesidad– de empatizar con el entorno, con la evidencia paradójica de que le resultará imposible hacerlo. Los estrechos márgenes asignados por sus anfitriones para la *performance* de ella misma y de los otros, márgenes de infantilización, acabarán convirtiendo a Sontag, sus deseos, esperanzas, ansias e incluso decisiones lingüísticas en agentes inoportunos. También la obligarán a debatirse entre sus deseos de autorreprimirse y de agrandar, de someterse a las directrices de la “benévola supervisión” o dar rienda suelta a sus ansias de rebelarse. Una experiencia de disociación dolorosa que le obligará a reflexionar continuamente sobre la condición inadaptada, escindida de su propio yo, y que, en la versión final del texto traducida al castellano en 1985 por Eduardo Goligorsky, se evidencia del siguiente modo:

(...) porque soy lerda, o quizá solo también porque estoy disociada, apruebo el juicio moral categórico y, al mismo tiempo, lo rehuyo<sup>143</sup>.

*Viaje a Hanoi* se convierte así en un interesante ensayo sobre la dificultad de conciliar ética y estética, prejuicio y vivencia, imagen y experiencia, militancia individual y militancia organizada; pero, también, en un ejemplo temprano de la capacidad de Sontag para hacer uso creativo de todas esas dificultades, y convertir la imposibilidad de resolverse, de decidir sin problematizar, en un fértil tema de reflexión y crecimiento intelectual<sup>144</sup>:

Lo que fue ostensiblemente una experiencia un poco pasiva de educación histórica se convirtió, como ahora creo que debía ser, en una confrontación activa con los límites de mi propio pensamiento<sup>145</sup>.

La renuncia a una autoría hábil, coherente, que encontramos en *Viaje a Hanoi* debe considerarse un encarnación temprana de lo que Leland Poague, en el libro *Susan Sontag: an annotated Bibliography 1948-1992*, define como el “efecto

143 Sontag, Susan. (1969). *Estilos Radicales*. Barcelona: Muchnik, 1985. p.231.

144 De hecho, el yo autoral débil aparece tan solo en el fragmento que va del inicio del ensayo a la página 247, hoja en la que Sontag da por terminada la transcripción de la primera mitad de sus diarios escritos en Hanoi. De la página 247 al final, según la edición de Muchnik que manejamos, la autora dedica treinta y tres páginas a confrontar y reeditar todo lo expresado en la primera parte del texto, redundando en una apuesta estratégica por la relativización “relativa” de la propia opinión.

145 Sontag. *Op. Cit.* (1969) p.286.

Sontag”, un hegelianismo<sup>146</sup> *sui generis*, en tanto que melancólico, volcado en la revisitación de las posibilidades operativas de la paradoja, de la articulación de las valencias y ambivalencias de lo antagónico.

Según Poague, el efecto Sontag sería rastreable en toda una serie de recursos que parecen repetirse en la obra de la autora neoyorquina, y que, por cierto, aparecen en gran medida en *Viaje a Hanoi*: la invocación de la presencia a través de la ausencia, del inconsciente a través de un consciente incómodamente hipertrofiado, del contacto a través de la escritura, del activismo social a través del solipsismo, del *pathos* a través de la distancia ascética, del sujeto a través del objeto, de la vida a través de esa celebración cultural –necesariamente *post-mortem*– que es lo elegiaco, y también de la reflexión sobre lo autorial y la propia obra realizable a través de la introspección despersonalizada en la vida y en la obra de otros<sup>147</sup>.

Por eso, no debe resultar extraño que, si en su texto sobre la guerra de Vietnam, Sontag recurría a una voz testimonial problemática y casi incapaz, describiéndose como niña, corrompida, persona con mala fe, farsante, actriz, lerda, disociada, muda, remilgada, aficionada, chiquilla; en aquella ocasión en que, treinta años después, decidió retomar la dificultad de enfrentarse al tema de la guerra y el dolor de los demás, las maneras en que Sontag se ocultó/evidenció muestran una complejidad estratégica mayor, y se articulan a través de la apariencia de un enfoque fuertemente objetivante.

De heho, en *Ante el dolor de los demás*, obra que desde el punto de vista retórico parece una compilación de *logos* que apela a un *ethos* quizá colectivo, y que no da muestras de recurrir a *pathos* autorial alguno, Sontag evita casi cualquier referencia efectiva a ella misma y a sus circunstancias, quizá porque el esfuerzo de “enfrentar” el dolor ajeno que realizara durante el verano de 1968 ya le había causado grandes tribulaciones en primera persona:

Desde mi llegada a Hanoi debo mantener este espíritu de solidaridad junto a sentimientos nuevos e inesperados que indican que, por desgracia, siempre continuará siendo una abstracción moral. Para mí –una espectadora–, esto, aquí, es monocromático y me agobia<sup>148</sup>.

Las primeras veintiséis páginas de *Ante el dolor de los demás* están dedicadas a una obra ajena: *Tres Guineas* de Virginia Woolf. Este recurso, como *proxy*<sup>149</sup>, a

146 Poague, Leland. *Susan Sontag: an annotated Bibliography 1948-1992*. Londres: Routledge. 2000. pp. Introducción, xxxviii.

147 Poague. *Ibid.* Introducción, xxxiv.

148 Sontag. *Op. Cit.* (1969) p. 231.

149 Término de origen legal, ya que es una derivación inglesa, del término del latín medieval *procuratia*, que lo rela-

Woolf y a su obra, con el que Sontag nos introduce en materia desde la primera página, es una estrategia colaborativa que Sontag va a emplear frecuentemente para relativizar –y enmascarar– el yo autorial monolítico.

Umberto Eco, en su texto irónico *Hacia una nueva Edad Media* (1972), que trata sobre la medievalización del presente, en concreto en el capítulo titulado *La auctoritas*, atribuye el origen del recurso al enmascaramiento autorial a la literatura medieval y a su necesidad de hacer avanzar el saber sin contravenir la autoridad cristiana. A continuación recogemos un amplio fragmento que nos ayudará a comprender la añeja utilidad de la argumentación *ad verecundiam*, y el modo singular como fue empleado por la intelectualidad medieval:

La práctica del recurso a la *auctoritas* es un aspecto de la cultura medieval que una óptica laica, iluminista y liberal nos ha llevado, por un exceso de obligada polémica, a juzgar mal y a deformar. El estudioso medieval aparenta siempre no haber inventado nada y cita continuamente una autoridad precedente. Serán los padres de la Iglesia Oriental, será Agustín, serán Aristóteles o las Sagradas Escrituras o los estudiosos del siglo anterior, pero jamás deberá sostenerse nada nuevo, si no es haciéndolo aparecer como ya dicho por algún predecesor. Si lo pensamos bien, es lo opuesto de lo que se hará desde Descartes hasta nuestro siglo, en el que el filósofo o el científico de valía serán exactamente aquellos que hayan aportado algo nuevo (lo mismo vale para el artista desde el romanticismo o, quizá, desde el manierismo en adelante) Así, el discurso medieval parece, desde fuera, un extenso monólogo carente de diferencias, porque todos procuran usar el mismo lenguaje, las mismas citas, los mismos argumentos, el mismo léxico, y para un oyente externo parece que siempre se dijera la misma cosa, exactamente como le sucede a quien asiste a una asamblea estudiantil o lee la prensa de los grupúsculos extraparlamentarios o los escritos de la revolución cultural.

En realidad, el estudioso de temas medievales, sabe reconocer diferencias fundamentales, del mismo modo que el político de hoy se orienta fácilmente y distingue diferencias y desviaciones entre intervención e intervención parlamentaria y sabe clasificar inmediatamente a su interlocutor en tal o cual bando. Y no ignora tampoco que el hombre medieval sabe muy bien que con la *auctoritas* se puede lo que se quiera: “la autoridad tiene la nariz de cera, que puede deformarse como se quiera”, dice Alain de Lille en el siglo XII. Pero ya antes que él Bernard de Chartres había dicho: “Somos enanos en hombros de gigantes”; los gigantes simbolizan la autoridad indiscutible, mucho más lúcidos y clarividentes que nosotros, pero nosotros, pequeños como somos, cuando nos sostenemos sobre ellos, vemos más lejos. Existía por tanto, por un lado, la conciencia de estar innovando y avanzando, y por otro, la de que la innovación debía apoyarse en un corpus cultural que asegurase ciertas persuasiones indiscutibles y un lenguaje común. Lo que no era solo dogmatismo (aunque a menudo llegara a serlo), sino que constituía el modo en que el hombre medieval hacía frente al desorden y a la disipación cultural de la

baja romanidad, al crisol de ideas, religiones, promesas y lenguajes del mundo helenístico, donde cada uno se encontraba solo con su tesoro de sabiduría. Ante todo había que reconstruir una temática, una retórica y un léxico comunes, en los que poder reconocerse, pues de otro modo no era posible comunicarse y no se podía tender un puente (que era lo que importaba) entre los intelectuales y el pueblo, que era lo que hacía, de modo personal y paternalista, el intelectual medieval, a diferencia del griego y el romano<sup>150</sup>.

Sontag, por su parte, quizá interesada también en comunicarse y persuadir más llanamente al “pueblo” de algo que para ella es urgente, cita a otrxs autorxs, primero, para mejor acomodar el propio yo en una apelación a lo colectivo<sup>151</sup>, y, segundo, para evidenciar su desconfianza profunda respecto a la autorreflexividad basada en cualquier apelación a categorías pronominales no problematizadas. Sontag recurre a otros “autoras y autores modelo” para darse la razón y para quitársela, para socavar calladamente los lugares comunes de su propia firma, y para hablarnos de ella misma a través de un nosotrxs que no existe:

Woolf y el anónimo destinatario de esta extensa carta-libro no son dos personas cualesquiera. Si bien los separan añejas afinidades sentimentales y prácticas de sus respectivos sexos, como Woolf le ha recordado, el abogado (a quien se dirige la carta) no es en absoluto el estereotipo del macho belicista. No están más en entredicho sus opiniones contra la guerra que las de ella. Pues en definitiva la pregunta no fue ¿Qué reflexión le merece a usted evitar la guerra? Sino ¿Cómo hemos de impedir la guerra en su opinión? Este nosotros es lo que Woolf recusa al comienzo de su libro: se niega a conceder que su interlocutor lo de por supuesto<sup>152</sup>.

Si la Sontag del *Viaje a Hanoi* nos ofrecía extractos de su diario en los que se autodescribía como disociada y sumergida en una experiencia irreal; y en otro texto de 1995 titulado *Singularidad*, la autora se preguntaba: “¿Entonces, se supone que soy lo que escribo? ¿Ni más? ¿Ni menos?”<sup>153</sup>; la Sontag de *Ante el dolor de los demás* recurre a Woolf para mostrar de manera implícita sus reticencias a la hora de proyectar un yo autorial fuerte e inequívoco. No contenta con eso, el espíritu contestatario de Sontag se permite vehicular sus pensamientos a través de los de otra autora, y, además, corregirla. Así se constata en aquellos pasajes en los que, precisamente, Woolf problematiza la posible apelación a un “nosotros” colectivo como sancionador de lo bélico pero, oh paradoja, no pone problemas a un “nosotras feminista”. Sontag corrige a su *proxy*, negando implícitamente la

150 Eco, Umberto (1986). *La estrategia de la ilusión*. Madrid: Penguin Random House España. 2012. pp.80-81.

151 Poague. *Op. Cit.* (2000). Introducción XL.

152 Sontag. *Op. Cit.* (2003). p.15.

153 Sontag, Susan (1995). *Cuestión de énfasis*. Madrid: Alfaguara, 2007. p.289.



posibilidad de apelar al mismo “nosotras” que acababa de construir con Woolf, aunque para ello parezca casi negar la misma posibilidad del activismo de las mujeres como un todo:

Este “nosotros” es lo que Woolf recusa al comienzo de su libro; se niega a conceder que su interlocutor lo dé por supuesto. Pero acaba sumiéndose, tras las páginas dedicadas a la cuestión feminista, en este “nosotras”<sup>154</sup>.

Respecto a esto, Sontag es tajante:

No debería suponerse un nosotros –ninguno– cuando el tema es la mirada del dolor de los demás<sup>155</sup>.

Pero, en realidad, su relación “mediática” con Woolf, o con Simone Weil, a la que recurre en otros pasajes del texto, es particularmente fecunda; porque es a través del descubrimiento de lo que para ella son aciertos o incongruencias de la obra de otrxs que Sontag parece poder hablar de las suyas propias. La voz escogida para *Ante el dolor de los demás* está consistentemente construida en primera persona del plural, una voz menos solipsista que la del yo, y menos impositiva/desapegada que la del vosotros, una voz colaborativa.

Sin embargo, del mismo modo que en *Viaje a Hanoi* la iteración de la primera persona del singular servía a Sontag para poner en duda la propia “voz de la experiencia”, el nosotrxs ubicuo, todas y cada una de las alianzas que la autora establece con otrxs en el libro de 2003, le sirven para evidenciar la imposibilidad de apelar a un nosotrxs homogéneo, de ubicar de manera estable, predefinida, el conjunto de interlocutorxs a quienes van destinadas las preguntas que el dolor de los demás suscita. Porque, sostiene Sontag, si es difícil anticipar quiénes serán lxs posibles espectadorxs de las imágenes del dolor ajeno, aún más difícil es anticipar el conjunto de intereses y reacciones por ellas inspirados; ya que, quien se enfrenta a una misma representación de dolor puede tener respecto a ella un interés variable y de índole distinta que el de otrxs. Es posible, de este modo, que lo que para unas personas sea deplorable pueda tener para otras una utilidad relacionada con alguna causa u objetivo; es probable, además, que todas estas posiciones sean así mismo contingentes.

¿Cómo afrontar entonces la paradójica tarea de hablar con otrxs de las consecuencias de la guerra, si no es posible apelar a un nosotrxs, y menos si cabe a

154 Sontag. *Op. Cit.* (2003) p.15.

155 *Idem.*

un yo siempre en devenir, disociado, diluido, lerdo, a quien su biografía casi ni le sirve? Solo cabe aspirar a que quien nos invita a acompañarlo o acompañarla en semejantes honduras cuente para nosotrxs con la legitimidad necesaria para afrontar la tarea. Que dé muestras, con su praxis, de afrontar las mencionadas complejidades con “justeza”. La continua problematización de su propia voz, de sus capacidades, asociaciones, filias y fobias –su reticencia para con casi todo lo suyo– podría ser en Sontag la expresión implícita, discursiva, de su esforzado intento por convertirse en esa “voz justa” para sus lectores y lectoras modelo<sup>156</sup>.

### 4.3. Breve indagación sobre los anclajes de legitimidad de las opiniones de Sontag sobre la guerra.

Lo que acabamos de afirmar, casi a vuela pluma, hace que nos asalte una pregunta, o mejor unas cuantas: ¿qué es exactamente lo que dota de legitimidad a una obra, a un corpus de obra, a un autor o autora, a una autoridad?, ¿qué confiere legitimidad –de tenerla– a las reflexiones sobre la guerra vertidas en *Ante el dolor de los demás* o *Viaje a Hanoi*?, ¿es posible ubicar, cuantificar o ponderar científicamente los gramos de legitimidad?, ¿es posible anticipar qué convierte una voz, y lo que dice, en algo legítimo o ilegítimo?, ¿existe algún modelo constante para conseguirlo?

Intentemos contestar a estas preguntas recurriendo estratégicamente al planteamiento de una serie de hipótesis:

Primera hipótesis: ¿podría ser la firmeza de las opiniones de Sontag el origen de su justeza? No parece que sea así, ya que, como referíamos con anterioridad, Sontag –que llega a autodefinirse como lerda– escribió *Ante el dolor de los demás* para contradecir lo expuesto por ella misma en un texto anterior titulado *On photography*. Sontag, según su propia definición, sería una autora inepta y contradictoria, pero, aún así, quizás en contra de su propia voluntad, su legitimidad, su voz autoritativa, nos habría permitido citarla sin miedo a ser refutadas.

Segunda hipótesis: ¿podría ser la veracidad escrupulosa, el *logos* con el que Sontag construye sus mensajes, el origen de su legitimidad? Tampoco esto parece probable, porque, en tanto que dispositivo, si lo hasta ahora expuesto es cierto, las reflexiones de Sontag sobre la guerra serían asimilables a las de Goya en su manera de constituirse como resultado de sofisticados procesos de “intelectualiza-

156 El análisis de Eco sobre el Manifiesto Comunista es un ejemplo iluminador, y sorprendente, sobre el empleo discursivo de la reticencia como vehículo persuasivo. Eco. *Op. Cit.* (2005).pp.33-39.

ción”, es decir, de gestión estratégica de lo verosímil, lo veraz y lo incierto. Sontag nos ofrece tentativas de problematización no maniquea de una realidad compleja como es la experiencia de lo bélico. Tentativas legítimas discursivamente, no tanto por someterse a las leyes de lo tajantemente asertivo, que las colocarían en una posición de sujeción estricta a la verdad, sino por dar cuerpo a una vocación testimonial reflexiva aconvencional –incluso reticente–, de la que se derivaría la posibilidad de ser construidas, no tanto sobre la verdad, sino sobre una cantidad “suficiente” de algo así como la verosimilitud. Es decir, la efectividad del dispositivo dependería no de su relación con lo veraz o con lo falaz, sino de su capacidad para articular y sacar provecho de los límites de lo plausible, reflejado en algo que se nos ocurre formular como: “no sé si Goya lo vio, pero, tal y como lo cuenta, podría haberlo visto, y, además, le sirve para ofrecer reflexiones estimulantes sobre la guerra”. Como reflexionara Eco basándose en el célebre *dictum* de Giordano Bruno (NolaNápoles, 1548 - Roma, 1600) “se non e vero, è ben trovato”<sup>157</sup>.

Recapitulando, podríamos decir que, para que sus relatos resulten legítimos, ni Goya ni Sontag parecen necesitar que estos sean verdad, les sirve y basta que no sean “del todo mentira”.

Tercera hipótesis: ya que hemos mencionado que podría existir la duda de si Goya lo vio o no lo vio, ¿qué importancia tendría lo experiencial en el efecto de legitimidad de la firma Sontag cuando ofreciera reflexiones sobre el dolor ajeno vinculado con la guerra?, ¿sería posible encontrar en la Sontag objetivante de *Ante el dolor de los demás* estrategias testimoniales parecidas a las empleadas por Goya en su apelación al “yo lo vi”, o a las empleadas por la propia Sontag en su texto de 1968?

Una observación detenida de *Ante el dolor de los demás* evidencia que, al igual que en *Los desastres* de Goya o en *Viaje a Hanoi*, las referencias a la experiencia vital propia tienen un papel crucial en el texto, ya que este aparece trufado de sutiles menciones a las legendarias contribuciones de Sontag –en primera persona– al acervo de las protestas contra la guerra promovidas desde los entornos de la cultura.

No es casual ni intrascendente que, en un texto de ciento treinta y cinco páginas como es la versión de Alfaguara de *Ante el dolor de los demás*, Sontag mencione cada cuatro páginas y media sucesos bélicos de los que, notoriamente, fue testigo: en siete páginas menciona la Guerra de Vietnam<sup>158</sup>, en seis habla del

157 “Cuenta la leyenda (y si no es verdadera, es una buena ocurrencia”. Eco, Umberto (2003) *Sobre literatura*. Barcelona: Debolsillo, 2005.p.9.

158 Sontag. *Op. Cit.* (2003) pp.30, 48, 69, 70, 77,105, 108.

atentado de las Torres Gemelas de Nueva York<sup>159</sup>, y en diecisiete hace referencia a las guerras de los Balcanes<sup>160</sup>. De hecho, las únicas argumentaciones de la autora emitidas en primera persona del singular, aquellas en las que Sontag, entre la página 122 y 126 del texto, se quita la razón de lo expuesto en *On photography*, son precedidas por la sola ocasión en que personaliza el relato de la guerra en Sarajevo, para, curiosamente, retratarse como interlocutora/testigo y dar cuenta de lo que, de primera mano, le contó “una ciudadana” de aquella ciudad.

Sontag, dando muestra otra vez del empleo de la reticencia, encripta los ecos autobiográficos de su texto sobre la guerra, hace ver que las conclusiones extraídas cuentan con dos únicos puntales: el peso del *logos* y el modo en que este es legitimado a través de toda una serie de poderosos ejemplos de *ethos* ajeno. Sontag no quiere apelar a las experiencias en primera persona a través de las cuales lo testimonial se dota tradicionalmente de verdad, parece desconfiar de esta estrategia, la oculta, pero no puede prescindir de ella porque intuye, quizá, que le es útil y que la necesita tanto como debe ocultarla<sup>161</sup>.

¿A quién se puede referir si no cuando, casi al final de su libro, se pregunta si es posible superar la perenne seducción de la guerra, si es más probable que esa pregunta se la haga una mujer? ¿Sobre qué mujer –en singular en la pregunta de la misma Sontag que no creía en un “nosotras”– puede estar hablando, cuya hipotética existencia no menciona en todo el texto? Quizá esté hablando de sí misma, confesando algunos de los objetivos difíciles de promover en caso de abordar la construcción autorial desde una perspectiva convencional. Quizá también, intente encontrar una definición de la agencia femenina en la que, como Griselda Pollock señala, quede invalidado el estereotipo que da cuenta de las mujeres, sus hechos y sus obras desde una perspectiva homogeneizante determinada por un género natural<sup>162</sup>. A Sontag le interesa destacar la heterogeneidad de la primera persona singular y de la primera persona plural, evitar poner el acento en la especificidad de quien crea y de lo que se crea. Pero, sin embargo, también quiere reconocer lo que las mujeres comparten no como capacidades congénitas, sino como resultado de la variabilidad histórica de los sistemas sociales que dan lugar a la diferenciación sexual, de género y experiencial.

Mientras el texto sobre Hanoi era contextualizado a través de elocuentes explicaciones sobre las circunstancias vivenciales y autoriales de quien, aunque se hallara al principio de su carrera, se daba perfecta cuenta de lo inédito que era,

159 *Ibid.* pp.31,37,38,39,81,89.

160 *Ibid.* pp.16, 18,19, 44, 46, 85,97, 98, 104, 105, 115, 116,117, 127, 129, 130, 131.

161 Al menos desde los tiempos de Goya.

162 Pollock. *Op. Cit.* (1988) p.77.

para una mujer civil estadounidense, poder retratarse en el Hanoi de 1968, *Ante el dolor de los demás* se articula discursivamente a través de una carga autorreferencial estratégicamente oculta, resultado de la intencionalidad retórica y ‘afectiva’ de la Sontag de principios de 2000. Una Sontag convertida ya en autoridad, pero particularmente sensibilizada respecto a las dificultades de comunicación que esa posición plantea.

Así mismo, el enfoque de *Ante el dolor de los demás* evidencia que la autora sabía que su texto tendría que negociar con el halo autoritativo de algo ajeno a él mismo: la notoriedad de la praxis intelectual de Sontag, desarrollada y sancionada por agentes diversos a lo largo de una fructífera carrera. Una notoriedad que la Sontag de 1968 aún no podía emplear como aval y que la de 2003 no quería dar por sobrentendida. Por esta razón, en la obra de denuncia que es *Ante el dolor de los demás*, Sontag iba a tomar la decisión de contarnos su vida con toda la sutileza y distancia autorreflexiva de la que una autora es capaz.

## 5. La guerra contra Sontag.

En el apartado anterior, si algo se consigue, es evidenciar lo complicado de intentar definir en positivo todo aquello de lo que se benefician los textos de Sontag al problematizar, u ocultar, una reflexividad promovida desde lo autorreferencial. Sin embargo, quizá sea posible rastrearlo, definirlo y ponerlo en valor en “negativo” a través del contraste de dos cuestiones, en primer lugar, el modo en que Sontag describe sus experiencias en Sarajevo de un modo reticente a autorrepresentarse como heroína, en una entrevista concedida a *El País*:

**Pregunta.** ¿A qué obedecen sus dos visitas a Sarajevo desde que se inició el sitio?

**Respuesta.** La primera vez que estuve fue el pasado mes de abril, instigada por mi hijo, David Rieff, que está escribiendo un libro sobre la guerra en Bosnia. Antes, ya me sentía implicada en lo que ocurría aquí, con mi propio sentido del horror y de la indignación. Tengo que decir que nunca había pensado ir a Sarajevo, porque no sabía qué hacer. ¿Qué puedes hacer en Sarajevo si no eres un periodista o un trabajador de una organización humanitaria? Porque nunca he tenido fantasías de ser un *casco azul* de la ONU. Entonces pasé aquí dos semanas y fue una experiencia extraordinaria. Lo que te impresiona de Sarajevo -aparte del sufrimiento de la gente- es que aquí puedes establecer una conexión muy fuerte con los bosnios y con los ideales de Bosnia, que debería poder ser un país. Después busqué una razón para volver a Sarajevo y pasar una temporada haciendo algo moralmente decente. En mi primera visita me encontré con gente del teatro y les pregunté si querían que volviera para trabajar con ellos durante un tiempo. Me dijeron que sí. La obra me vino a la cabeza sin darle demasiadas vueltas: *Esperando a Godot*<sup>163</sup>.

Y, en segundo lugar, el modo en que la puesta en escena de *Esperando a Godot* en Sarajevo<sup>164</sup> inspiró, mas de 10 años después, reflexiones tan interesantes para nuestra investigación como las del periodista y corresponsal de guerra irlandés Kevin Myers; quien, a modo de presentación de las ideas que iba a desarrollar en un artículo escrito para *The Telegraph*, eligió el elocuente título de *I wished I had kicked Susan Sontag*. Este texto fue escrito una semana después de la muerte de la pensadora, y servirá para contraponer dos maneras dispares de implicar lo autorreflexivo y lo auto-autorizante en dispositivos articulados a través del tópico de la guerra.

Resulta al mismo tiempo adecuado e irónico que el ataque póstumo de Myers a Sontag, autora a quien Poague definía como infatigablemente interesada en

163 Armada Alfonso. *El siglo XXI comienza con el sitio de Sarajevo*. [https://elpais.com/diario/1993/07/25/cultura/743551201\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1993/07/25/cultura/743551201_850215.html). Última consulta: 23/07/2019.

164 Enésimo ¡Yo lo vi! de Sontag.

hablar con y para los muertos, en no dejarlos ir<sup>165</sup>; adopte la forma de un extraño obituario, porque, como el título del artículo deja entrever, no se trata el de Myers de un texto laudatorio.

Si Aristóteles, en *Retórica*, distinguía tres tipos de discurso: el deliberativo o político, cuyo objetivo era la persuasión de la audiencia; el judicial, concebido para dirimir la justeza o injusticia de una imputación; y el epidíctico, cuyo tema era la honra de los muertos; quizá el artículo de Myers pueda considerarse una versión moderna de la retórica ceremonial funeraria<sup>166</sup>, una oración que, como las originales, tenía aspiraciones político-persuasivas, pero que Myers iba a plantear desde un enfoque antagónico al tradicional, en tanto que, en su caso, la oración iba a estar destinada a propiciar la “deshonra”, el enjuiciamiento negativo póstumo de una persona ilustre.

En el libro *The invention of Athens, The funeral oration in the Classical City*, Nicole Loraux indica que las oraciones atenienses de despedida de los muertos –los *epitafios logos*– estaban dotados de una función social de gran simbolismo político, ya que su objetivo primordial era sustentar la *polis*. Si en ellas se ensalzaba el heroico desempeño en la guerra del finado, varón y ciudadano de pleno derecho, estas gestas no eran tan solo resultado de la agencia individual del guerrero, sino que su carácter ejemplar aparecía convenientemente contextualizado dentro de un marco coherente, el *ethos* de la ciudad-estado, capaz de convertir el duelo de unos pocos en ceremonia de cohesión social. Había sido la sangre noble del soldado, su pertenencia a una buena estirpe, la causa y el sostén de una actitud vital que los que ahora le lloraban podían ensalzar como virtuosa. Había sido su educación cívica la que potenciara aún más la justeza de sus actos, la que, en suma, había inspirado su valerosa entrega sacrificial en defensa de los valores atenienses. La función última de la oración funeraria era recordar a los deudos que esta condición noble era la única capaz de redimir al ser humano de su condición mortal, y que no otro sino el sistema de Atenas era capaz de promover esta redención del modo apropiado<sup>167</sup>.

Pero, si los epitafios eran el resumen elogioso de una vida, Aristóteles abre la posibilidad de contemplar la retórica epidíctica, el arte del discurso que hasta

165 Poague. *Op. Cit.* (2000) Introducción, xlv.

166 Barthes concede a la oración funeraria un papel fundamental en la elevación del texto en prosa a un registro culto: “El papel de Gorgias (para nosotros) consiste en haber introducido la prosa bajo el código retórico, acreditándolo como discurso culto, “lenguaje soberano”, antepasado de la “literatura”. ¿De qué manera? Los elogios fúnebres, (*trenos*) compuestos inicialmente en verso, pasan a la prosa, son confiados a estadistas(...) nace de ese modo un tercer género (después del judicial y el deliberativo), el *epidíctico*: es el advenimiento de una prosa decorativa, una prosa espectáculo. Barthes. *Op. Cit.* (1985) p.91.

167 Loraux, Nicole. *The invention of athens, The funeral oration in the Classical City*, Nueva York, Ed.Urzone 2006 pp, 26-28

ahora habíamos definido exclusivamente como elogioso, desde una perspectiva que evidencie una lógica de cara y envés. El filósofo afirma, también en *Retórica*, que en tanto que la detección de lo que es digno de alabanza solo puede surgir del contraste de esto con aquello que no lo es, deben considerarse discursos epidícticos tanto los que se dedican a la virtud, lo bello y elogiabile como aquellos, si los hubiera, dedicados al vicio, lo vergonzoso, y lo censurable<sup>168</sup>.

Es interesante destacar que uno de los *epitaphios logos* más célebres que ha llegado a nuestros días —el diálogo socrático que Platón presenta en sus *Menexenus*— no es ni epitafio de elogio ni de denuesto, sino una estructura considerada híbrida, sobre cuyos objetivos discursivos, estudiosos como la propia Loraux o Nicholas Pappas no se ponen de acuerdo. La primera afirma que el *Menexenus* debe considerarse una aserción entrecomillada que persigue criticar irónicamente la ley ateniense, su retórica tanatopolítica; mientras que el segundo afirma que la pretensión del texto es reforzar esta misma ley ofreciendo, a través de la elocuencia, una alternativa modélica capaz de enmendar los errores que Platón había detectado en la tradición de la composición elegíaca<sup>169</sup>.

El *Menexenus* se caracteriza entonces por ser una operación lingüística contraria tanto a la elección de atajos discursivos como de caminos directos; una obra, además, refractaria a lecturas unívocas y simplificadoras, no solo porque su contexto de lectura se ha perdido en el tiempo, sino porque los cimientos sobre los que se construye como dispositivo dan muestras de una intencionalidad tan complejizada como ilustra la propia condición de autoría extrañada que los mismos diálogos socráticos de Platón explicitan.

## 5.1. Kicking Sontag, killing Sontag.

Mientras, para cumplir su función social cohesiva, el epitafio ateniense utilizaba el enfoque retórico de encomio, la intención de Myers, al sumarse a la tradición de la “oración funeraria” en su versión de envés, era la de encontrar un género acorde con sus aspiraciones políticas “revolucionarias”. Myers pretendía denunciar el injusto “orden” establecido, la enciclopedia consensuada en virtud de la cual Sontag era merecedora de *auctoritas* y notoriedad social. Con este objeto, iba a intentar dar fe del carácter no legítimo de la relevancia autorial —y por tanto social— de la escritora de Nueva York.

168 Aristóteles, *Op. Cit.* (1999) Libro I, 1366 a-25.p. 240.

169 Pappas, Nickolas, Zelcer; Marc. *Politics and Philosophy in Plato's Menexenus*. Londres: Routledge. 2015. pp.71-73.



Para justificar este empeño pretendía, por un lado, demostrar el carácter mendaz de las “gestas de guerra” de Sontag, y, por otro, evidenciar el esnobismo, la vacuidad y la fatuidad de su Atenas particular, ese *corpus* real y simbólico formado por los “autoproclamados” intelectuales de Nueva Inglaterra; devotos, entre otros falsos cultos, de la odiosa “escritura epigramática (...)”, “tan falta de sentido” –dice Myers en su artículo– como el famoso *dictum* de ese irlandés moderno, Oscar Wilde: “Todas las mujeres se convierten en sus madres, esa es su tragedia, ningún hombre lo hace, esa es la suya”<sup>170</sup>.

170 *I wish I had kicked Susan Sontag.* “If ever a single person was living proof that intelligence is a meaningless quality without modest common sense, it was Susan Sontag who died last week. The reverential tone of the obituaries served to confirm that self-proclaimed intellectuals, no matter how deluded or preposterous, exert a strange, intimidating power over non-intellectuals – especially if they employ that infuriating literary device, the epigram. Beware the epigramista. Beneath the veneer of apparent profundity of the epigram’s internal contradiction, there is usually a deep well of meaninglessness, from which other intellectuals can extract similarly worthless academic baubles. The foremost proponent of the apparently profound but actually worthless epigram was Oscar Wilde – as in “All women become like their mothers. That is their tragedy. No man does. That’s his.” Haw haw haw. Dashed good, that, what? Only it isn’t. It’s flummery coated with a cheap and not very clever glitter. And such epigrams were what Sontag specialised in. Interpretation, she said, was “the revenge of the intellect upon art. Even more. It is the revenge of the intellect upon the world”. Can’t you hear the well-informed, mannerly discussions between all those New England professors with their bow-ties and tweed suits and rimless spectacles? But would that someone had treated Sontag in life as Dr. Johnson had disposed of Bishop Berkeley’s contention that objects only exist because we see them: kicking a stone till he bounced off it, he snarled, “I refute it thus.” I ran into her once, and my abject failure to give her the Johnson refutation haunts me still. Indeed, it might well be my greatest single delinquency, in a far from blameless life. It was in Sarajevo, during the siege in 1993, and she had arrived to stage a Bosnian version of *Waiting for Godot*. If memory serves – and possibly it doesn’t, no doubt clouded by guilt that I failed to put the wretched woman over my knee and give her a sound spanking – she had each of Beckett’s characters played by a Bosnian Muslim, a Bosnian Serb, and a Bosnian Croat. By my personal reckoning, the performance lasted as long as the siege itself. It was mesmerisingly precious and hideously self-indulgent. As inexcusable as the pretentious twaddle she had mounted on-stage were her manners off it. I have occasionally seen egregious examples of *de haut en bas*, but I have never seen anything as degrading and insufferable as her conduct towards the Sarajevans. And as far as I could judge, she never listened to any of them, but only uttered lordly pronouncements as she held court in the Sarajevo Holiday Inn, while outside scores daily died. Meanwhile she ostentatiously disdained us hacks even as she sedulously courted us. It was a grotesque performance. My real mistake was not radioing her co-ordinates to the Serb artillery, reporting that they marked the location of Bosnian heavy armour. My own life would have been a cheap price to pay. All right, so she read 10 books a day: but a brilliant intellect can often be the companion to a truly asinine personality – so step forward, Susan Sontag, and take a bow. Admittedly, the vainglorious silliness that was her most salient characteristic did not lead her to embrace the Marxism of so many similarly silly Cambridge intellectuals. But it did cause her to emulate within American public life the role of “intellectuals” in France: insufferably self-important and posturing creatures like Barthes, Foucault, Derrida. They were best characterised in the immortal words of that truly great English philosopher, Terry-Thomas: “What an absolute sharr.” But wretched, credulous, self-hating American academia wanted to fawn on an intellectual whom popular culture could celebrate, and it chose Sontag and her vapid aphorisms. “The camera makes everyone a tourist in other people’s reality, and eventually in one’s own;” or: “What pornography is really about, ultimately, isn’t sex but death;” or: “Sanity is a cosy lie;” or: “Good health is the passing delusion of the doomed” Well, actually, the last one is mine. We can all do this kind of poser-cleverness, but we’ll never find our way into any dictionaries of quotation because one has to have a certain academic status before one’s pseudo-sage declarations come to be exalted as “sayings”. Yet Susan Sontag, the ridiculous heroine of US campus culture, couldn’t even count to three: “The two pioneering forces of modern sensibility are Jewish seriousness and homosexual aestheticism and irony.” What’s it to be, Susie babe? Jewish seriousness? Homosexual aestheticism? Or homosexual irony? But hey, what about Jewish irony? Or Jewish aestheticism? Or homosexual seriousness? Such bilge can only exist in Englishish, the impenetrable campus-dialect in which English literature is analysed, discussed and then buried. Susie’s gone now, but no doubt some other tongue will soon be babbling comparable Englishish gibberish in her stead. Meanwhile, I am left with the melancholy reflection, that yes, once I had

Tras contextualizar sus intenciones de este modo, el periodista irlandés abordará la cuestión principal que servirá para justificar tanto el contenido de su artículo como el incendiario título escogido para él; ofrecerá generosa acta notarial –testimonio jurado– de lo que él vio y vivió en el asedio de Sarajevo en relación con la experiencia de otra persona, la escritora Susan Sontag.

En su búsqueda de legitimidad, el dispositivo de Myers acometerá la imposible tarea de apelar, no a una verosimilitud formal arquetípica como la de los epitafios atenienses, o a una verosimilitud problematizadora como la de Goya o Sontag, sino a la propia verdad, diáfana, incontestable, ofrecida a través del recurso al relato autorreferencial y autobiográfico:

Me la encontré una vez (...) fue en Sarajevo (...) fue un error no ponerla sobre mis rodillas y darle un sonoro cachete (...) nunca he visto nada tan degradante ni insufrible como su conducta para con los habitantes de Sarajevo (...) jamás escuché a ninguno de ellos sino que se dedicó a emitir sentencias lapidarias mientras plantaba su corte en el *Holiday Inn* y, mientras entre tanto, los demás afuera iban muriendo (...) a nosotros los gacetilleros, nos despreciaba de manera notoria a pesar de que nos cortejaba con perseverancia<sup>171</sup>.

Myers –con su violento *pathos*– se muestra enfurecido con la Academia –el club de “todos esos estudiosos de la bellas artes”– que sustenta prácticas como las de Sontag, unos jeroglíficos insultantes, en tanto que magma inescrutable para ese otro corpus social al cual se pretende dejar deliberadamente en las sombras: el grupo formado por los pobres habitantes de Sarajevo, las clases populares sin acceso a la universidad de Yale, los esforzados gacetilleros.

La tesis ética del artículo de Myers, supuestamente basada en la dolorosa exposición de sucesos veraces hasta ahora reprimidos, está en realidad fundamentada en el entretejido de ese *pathos* que antes mencionábamos, a través del cual el autor queda tácitamente identificado con el pueblo llano, y la autora con ese club exclusivo formado por toda la intelectualidad esnob de un lado y otro del Atlántico. Un colectivo que, tal y como señala la convención populista, mantiene desde siempre una relación contenciosa con la ciudadanía “normal y buena”.

Por seguir abundando en el imaginario *peplum*, ahora desde otro punto de vista, podría decirse que Myers se adentra en el campo de batalla de las *Cultural wars* transmutado en Espartaco. Un esclavo sublevado cuya revuelta no pretende

my chance – and I bloody well blew it.” Myers, Kevin. *I wish I had kicked Susan Sontag*. *The Telegraph*, Enero de 2005. <http://www.telegraph.co.uk/comment/personal-view/3613939/I-wish-I-had-kicked-Susan-Sontag.html>.

Última consulta: 2/7/2019.

171 Myers. *Op. Cit.* (2005) s.p.

la liberación del yugo romano, sino de las élites culturales. Es en nombre del *ethos* iracundo del damnificado y del *ethos* sacrificial del héroe que el periodista irlandés declara la necesidad de defenderse del poderoso enemigo que sepulta a los indefensos con sus leyendas falaces –por ejemplo, los obituarios laudatorios dedicados a la autora muerta–, tomando cartas en el asunto.

Myers decide hacernos partícipes de las experiencias de vida que, supuestamente, había compartido con Sontag; unas experiencias que le avergonzaban porque, hasta el momento de la confesión, no había sido capaz de afrontarlas “heroicamente”. Era necesario sacar a la luz la verdadera esencia de Sontag y la de toda su *claque*. Para ello, Myers va a recurrir, como Goya, al poder persuasivo de un pedacito de *logos* confesional-testimonial. En él Myers ridiculiza la capacidad intelectual de la autora neoyorquina, apelando, entre otras cosas, y de un modo que hace parecer casual, al mencionado epigrama de un “sexismo otro” de Wilde; en el que la tragedia de las mujeres queda perfilada como “la desgracia de acabar pareciéndose a sus madres”. Esta referencia, sin duda psicoanalizable, a la autoridad materna, enlaza con la frustración expresa de Myers por no haber “castigado” a tiempo a esa figura de inmerecida autoridad que para él era Sontag.

El periodista lamenta, una y otra vez, el irremediable fallo, teñido de sentimientos melancólicos, que significaba haber perdido la oportunidad de la cercanía física respecto de la causa de su quebranto: Sontag, esa intelectualoide tan “afrancesada” como Goya, alguien “que no sabe contar hasta tres”, y que se portó mal, que no trató bien a quienes colaboraron con ella en su famosa e insufrible obra de teatro. Una abeja reina que, entre otros muchos errores, había sido imperdonablemente desdeñosa con esa manifestación convencionalmente testosterónica del oficio periodístico que es el corresponsal de guerra<sup>172</sup>; despreciativa pero ;manipulativamente seductora!<sup>173</sup>. Sin duda, en aquella época mereció haber sido “disciplinada físicamente”, lo mismo que tras su muerte merecía que se conociera el carácter mendaz de sus heroicas experiencias en Sarajevo<sup>174</sup>.

A manos de Myers, las diferentes propuestas intelectuales con las que Sontag intentó reflexionar sobre la necesidad de afrontar el espectáculo de la guerra desde una “moralidad decente”, a saber, *Viaje a Hanoi, Ante el dolor de los demás*

172 Sontag, por su parte, en *Ante el dolor de los demás*, ofrece un recorrido histórico sobre la evolución del periodismo de guerra en general, y sobre el fotoperiodismo en particular, a través de un enfoque sensible, informativo, autocrítico y exento de maniqueísmos.

173 Debe mencionarse el contraste de las impresiones que ofrece Myers sobre la relación de Sontag con los habitantes de Sarajevo, los participantes en la obra de teatro y los periodistas, con las que la propia Sontag relata en *Esperando a Godot en Sarajevo*. Sontag, *Op. Cit.* (1995) pp 332-360.

174 De qué manera tan diferente problematiza estas experiencias con los periodistas de guerra una tercera persona, David Rieff, corresponsal de guerra e hijo de Sontag. Rieff, David. *Las dos fotografías de Susan Sontag*. [https://elpais.com/diario/2006/02/04/babelia/1139012240\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/02/04/babelia/1139012240_850215.html). Última consulta: 18/11/2019.

o, incluso, *Regarding the Torture of Others*<sup>175</sup>, son ridiculizadas a causa de su contenido, desprestigiadas por su forma e impugnadas por ser Sontag quien las creó. Además, a juicio del periodista irlandés, Sontag, a través de odiosos epigramas y aforismos enfurecedores<sup>176</sup>, desgrana un pensamiento que Myers, tras referirse a ella como “Susie babe”, duda en catalogar como “gravedad judía”, “esteticismo homosexual” o “ironía homosexual”. Sontag, en virtud del esquema patriarcal, heteronormativo, cristiano, occidental empleado, queda retratada como una judía, homosexual, mujer-niña, ni confundida ni desconcertada, sino malhumorada y caprichosa. Y esta semblanza queda justificada porque, si el valor intelectual de las obras de Sontag es inexistente, y la forma que adoptan enojosa, la vocación de coherencia del crudo retrato que el autor irlandés compone, que no puede dejar de recordarnos, solo que en negativo, a aquella otra coherencia retórica que debía regir las oraciones dedicadas a los héroes atenienses, infiere que la pésima calidad de la “Sontag autora” no es más que la lógica consecuencia de la pésima categoría moral de la “Sontag persona”. “Susie babe”, a pesar de lo que digan todos esos obituarios elogiosos, es un triple fiasco, una gran mentira: ni pensadora ejemplar, ni defensora de los débiles, ni mucho menos heroína de guerra.

Es curiosa la elección del formato de “obituario de denuesto” por parte del periodista irlandés, no solo porque consigue articular, de un modo particularmente relevante para esta investigación, guerra, pensamiento autorreflexivo, *auctoritas*, posteridad, identidad, justeza, verdad y arte, sino porque el mismo examen del progresivo desarrollo histórico del *epitafios logos* en la Grecia clásica nos permite extraer conclusiones que nos ayudan a avanzar nuestra reflexión.

Al parecer, la aparición del *epitafios logos* coincidió con la desaparición de los ritos funerarios arcaicos en los que ciertas cuestiones como la capacidad de congregación multitudinaria, la ostentación y el dispendio eran consideradas indicativos del prestigio social del clan en duelo y no necesariamente de la valía del difunto. Si, hasta ese momento, la aristocracia se había servido de las exequias funerarias para demostrar públicamente su ascendiente social, el régimen democrático que aspiraba al establecimiento de un orden social cohesionado<sup>177</sup> vio conveniente limitar las demostraciones espontáneas de fuerza por parte de grupos potencialmente desequilibrantes, como era el caso de la aristocracia. En esta nueva coyuntura, solo los prohombres que así lo merecieran eran honrados públicamente, y el *epitafios logos* era la forma discursiva escogida para, a través

175 Sontag, Susan. *Regarding the Torture of Others*. [https://monoskop.org/images/a/af/Sontag\\_Susan\\_2004\\_Regarding\\_the\\_Torture\\_of\\_Others.pdf](https://monoskop.org/images/a/af/Sontag_Susan_2004_Regarding_the_Torture_of_Others.pdf). Última consulta: 23/07/2019.

176 Parece que Myers no la hubiera leído en realidad.

177 En torno al siglo VI a.C.

de una estricta reglamentación, servir no tanto a los cambiantes intereses particulares, sino a la eterna grandeza del estado ateniense. Las exequias funerarias del resto de ciudadanos fueron restringidas cada vez más al ámbito privado del *oikos*, limitándose en gran medida la visibilidad pública de otro grupo social, el de las mujeres, y la importancia del desempeño simbólico, ritual y práctico que estas habían llevado a cabo tradicionalmente en los funerales griegos. Una labor que, sin embargo, y según señala Helen P. Foley en *Female Acts in Greek Tragedy*, siguió teniendo una importancia relevante en esa destilación simbólica de la sociedad griega que fueron las tragedias<sup>178</sup> y también en las artes aplicadas, tal y como se atestigua en las representaciones de duelo con protagonistas mujeres de la cerámica ateniense de los siglos VI y V a.C.<sup>179</sup>.

Se infiere, entonces, que, en el momento en que la *polis* se arrogó el derecho de sancionar los méritos de los muertos y de dictaminar las honras a ellos debidas, en el instante en que el estado monopolizó la tanatopolítica, la posibilidad de agencia pública de las mujeres respecto a la honra de la posteridad propia y ajena desapareció de los entornos de la acción, para verse restringido a los de la “recreación” en las artes.

En nuestra opinión, el texto de Myers no solo obedece a la objeción que este plantea respecto al hecho de que la vida de Sontag se considerara merecedora de duelo público, sino que, de algún modo, viene a exhortar a toda esa retahíla clásica de enemigos del orden público: mujeres, mujeres resabiadas, feministas, judíos, homosexuales, intelectuales y *snob* “extranjeros” a que sus insultantes prácticas sean desarrolladas lejos de los ámbitos de influencia e interlocución social *pre* y *post-mortem*.

En efecto, el análisis de lo que Myers nos cuenta, y cómo nos lo cuenta, parece tener como objetivo impugnar, primero, la vida y la obra de Sontag, y después su posteridad. Al mismo tiempo, su operación evidencia la importancia privilegiada que el autor concede a la cuestión del registro de lo expresado en el ágora, a su “publicación”, ya que convierte esta acción en piedra angular de su combatividad, designándola implícitamente como lo que debe ser “borrado” para lograr el olvido de esa heroína sin nombre<sup>180</sup> y sin méritos autoriales.

Myers se hace eco de la convención por la cual demostrar la mendacidad de lo que alguien ha publicado significaría convertir a ese alguien en interlocutor o in-

178 oley, P. Helen *Female Acts in Greek Tragedy*, Princenton: Princenton University Press, 2001, pp. 25-27.

179 Mitchell Havelock, Christine. *Mourners on Greek Vases: Remarks on the Social History of Women*. en Broude, Norma; Garrard Mary. D.; Alpers, Svetlana; et al. *Feminism and Art History. Questioning the Litany*. Nueva York: Harper & Row. 1982. pp. 45-63.

180 Y sin apellido, apelada despectivamente “Susie-babe”.

terlocutora no legítima, en tanto que traidor o traidora a la confianza depositada en su palabra. La deslegitimación de quien comparte sus ideas con nosotrxs justifica inmediatamente el borrado de su voz y su legado. Borrar la voz escrita significa también borrar las huellas de la acción que la misma voz pretendía registrar, borrar incluso la “voluntad” manifiesta de registrar esa acción y de transmitirla. De este modo, deslegitimar la voz de alguien implica privarle del relato, negar su deseo de relatar y borrar el registro de su agencia relatora, dejarlo fuera de lo que merece ser guardado y reproducido como historia y posteridad.

No queremos acabar este apartado sin resumir brevemente los descubrimientos realizados a partir de una interpretación atípica y “expandida” de *Ante el dolor de los demás*. En virtud de nuestras indagaciones, podría afirmarse que, a partir del siglo XIX, la guerra se convirtió en lugar recurrente desde el que promover, en los entornos culturales, iniciativas de impugnación de la autoridad y de sus decisiones. A este respecto, la estrategia empleada por Goya, en su recurso a lo autorreferencial, podría considerarse inaugural y ejemplar, ya que su enfoque llegó a convertirse en referente inequívoco de las derivas críticas en el arte testimonial moderno.

Además, hemos descubierto que la guerra, aparte de un tema de gran complejidad social, es un tópico particularmente fecundo para intentar ensanchar, desde el punto de vista de lo autorial, las definiciones canónicas que, en el Arte, se construyen en torno al yo, la identidad, la reflexividad, la autorreflexividad, la *auctoritas* y su posteridad.

A continuación, a través de un recorrido por la cultura grecorromana de la Antigüedad, intentaremos descubrir de qué manera el sincretismo necesario para amalgamar las experiencias culturales dispares del contexto mediterráneo permitió alumbrar figuras destinadas al ensalzamiento de las virtudes propias y ajenas. Figuras que habrían determinado las agencias apoteósicas y las economías de la posteridad desarrolladas en la cultura occidental.

Por último, es nuestra intención rastrear la posibilidad de que el arte producido de manera previa al desarrollo de la sensibilidad moderna, en particular el realizado por mujeres, hiciera uso de la guerra como lugar argumentativo desde el que construir reflexiones no convencionales y reactivas sobre la autoridad. De existir ejemplos, intentaremos conocer sus características más significativas, e indagar sobre las maneras en que estas prácticas del pasado serían susceptibles de compararse con los dispositivos artísticos testimoniales recogidos en el apartado de esta investigación que ahora concluimos.



Fig. 6. Giorgio Vasari. c.1535. *Retrato de Alessandro de Medici*. Óleo sobre tabla. 157x114 cm. Galería de los Uffizi. Florencia.

## 6. El origen grecorromano de los lugares androcéntricos de la guerra: hacia un rostro masculino de la virtud factual, hacia un rostro femenino de la virtud simbólica.

Decíamos que, a través de un recorrido por la cultura grecorromana de la Antigüedad, íbamos a intentar descubrir de qué manera el sincretismo de las culturas del contexto mediterráneo propició la aparición de figuras culturales destinadas al ensalzamiento de las virtudes propias y ajenas. Teniendo en cuenta que la indagación que nos ha traído hasta aquí tenía que ver con los modos dispares en que Sontag, Myers y Goya recurrían a la guerra para auto-designarse –en calidad de interlocutorxs válidos a la hora de reflexionar sobre lo bélico– como figuras merecedoras de estima pública, intentaremos rastrear las maneras en que el tópico de la guerra sirvió, en el entorno grecorromano, para justificar el ascendiente público superlativo de determinados agentes sociales.

En cuanto a la pertinencia de apelar al mencionado contexto grecorromano de manera conjunta, digamos que lo que se pretende es ofrecer una visión comparada de ambas culturas en la que queden patentes las confluencias que permitieron el trasvase continuado de los usos vinculados con el culto a lo excelente que, más tarde, conformaron el acervo cristiano. Se sabe que, a partir del siglo IV a.C., Roma mantuvo estrechos vínculos comerciales y culturales con Grecia, con las colonias griegas en la península itálica y con las helenizadas comunidades de Etruria. De hecho, según afirma la historiadora Janet Huskinson en *Experiencing Rome, Culture, Identity and Power in the Roman Empire*, para poder desentrañar las similitudes y las diferencias entre las culturas griega y romana, las mejores fuentes son aquellas en las que, en la propia literatura y el pensamiento de los mencionados contextos, se reflexionó sobre su interacción.

En este sentido, son particularmente relevantes las reflexiones que afloraron cuando la Roma republicana empezó a relacionarse con los reinos que se instituyeron tras la muerte de Alejandro Magno (Pela, 356 a.C.- Babilonia, 323 a.C.); momento en que lo griego se convirtió en símbolo de estatus cultural y social para las élites romanas y el proceso de asimilación de la cultura helena empezó a transformar los conceptos identitarios que, tanto Grecia como Roma, tenían de sí mismas<sup>181</sup>.

Los intelectuales de la Grecia helenística visitaban Roma y los romanos hacían peregrinaciones culturales a Atenas. Se dedicaban extensas bibliotecas privadas a las obras literarias y filosóficas griegas, y se fomentaba el conocimiento

181 Huskinson, Janet; Miles, Richard; Hope, Valerie et al. *Experiencing Rome. Culture, Identity and Power in the Roman Empire*. Nueva York. Ed.Routledge. 2009. p. 99.



de la cultura griega en general y del griego en particular, ya que en ese idioma se habían escrito las obras ejemplares de la retórica y la filosofía<sup>182</sup>. De hecho, cualquier romano con pretensiones culturales tenía su cabeza llena de conocimientos griegos, hasta tal punto que la *paideia*, el concepto griego de la orgullosa participación de una idea compartida de la cultura y de la identidad, transmitida a través de las letras<sup>183</sup>, se convirtió en parte importante de la formación de los jóvenes romanos de buena familia<sup>184</sup>. Obsérvese, en este sentido, la función que, en el siguiente texto, concede Salustio (Amiternum, 86 a.C.-Roma, 35 a.C.) a la educación grecolatina cuando pretende contraponer los dones que la buena cuna había ofrecido a una mujer llamada Sempronia, y la manera en que ella los había empleado:

Entre aquellas mujeres se hallaba Sempronia, que a menudo había cometido crímenes de osadía masculina. Esa mujer había sido bendecida con linaje y belleza, y particularmente con su esposo y sus hijos. Recibió buena educación en literatura griega y latina, tocaba la lira y bailaba con más donaire del necesario para una mujer recta (...) <sup>185</sup>.

La visión de Horacio (Venusia, Basilicata, 65 a.C.-Roma, 8 a.C) según la cual “la Grecia cautiva capturó a un conquistador sin pulir e introdujo al rústico *Latium* en las artes”<sup>186</sup>, fue recuperada en el siglo II d.C. por el sofista Elio Arístide (Misia, Grecia 117 d.C.-*Ibid.* 181 d.C.), cuando afirmó que Grecia había inventado las artes y la civilización, pero solo el Imperio romano había sido capaz de fortalecerlas<sup>187</sup>. Esto confirma que, en los albores del Imperio, la influencia de las

182 Fantham, F. *Roman Literary Culture from Cicero to Apuleius*. Baltimore y Londres 1996, p.27 en Huskinson. *Op. Cit.* (2009) p.. 99.

183 Huskinson. *Op. Cit.* (2009) p. 48.

184 Existen evidencias historiográficas que sugieren que también en Grecia algunas mujeres eran versadas en letras y habían recibido una educación esmerada. De hecho, en ocasiones excepcionales, y como demuestra el caso de Hiparquía (c. 325 A.C. o 250 a.C) llegaron incluso a significarse públicamente como filósofas; siempre que para ello contaran con la tutela de un hombre. Otras mujeres relevantes de la intelectualidad griega, cuya condición de personas reales es controvertida, son Aspasia (c.450 a.C.), mencionada por Platón en el *Menexenus* (236d-249e), y Diotima, a quien Platón atribuye sus conocimientos filosóficos sobre el amor en el texto del *Symposium* (201d-203a). Sin embargo, sobre el ascendiente intelectual de Ptolemais (c. 250 a.C) e Hipatia (Alejandría 370 d.C.-*Ibidem*, 415 d.C), existen registros suficientes para atestiguar que fueron personas reales. Deslauriers, Marguerite. *Women, Education, and Philosophy*. En Deslauriers, Marguerite; James Sharon L; Dillon, Sheila et al. *A companion to Women in the Ancient World*. Malden, Massachusetts: Wiley-Blackwell. 2012. p.343-348.

185 Salustio. *The War with Catiline*, 25. 1-5 en Maclachlan Bonnie. *Women in ancient Rome*, Londres y Nueva York. Ed. Bloomsbury, 2013. p. 85. Trad. Lazkoz.

186 Horacio/Horace. (20-14 a.C.) *Letters*. Book 2.1.156-7. en Horace. *The Works of Horace Translated into English Prose*. Vol.II. Londres: Joseph Davidson, 1753. p.334.

187 “Dioses, si os debe su existencia Roma, si dirijísteis la troyana estirpe, a las riberas de Etruria, donde puso sus lares/ Si de Ilrón, en la abrasada ruina, fuísteis amparo al fugitivo Eneas, y aquí le disteis, en fecundo suelo, patria más grande.” Horacio (17 a.C.). *Carmen Saeculare*. en Horacio. *Odas de Horacio*. Traducción: Eduardo de la Barra. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1899. p.146.

tradiciones griegas en la cultura romana era enorme. De hecho, este ascendiente era reconocido en Roma más que con sonrojo con cierto orgullo, porque se consideraba que el pueblo romano, a partir de la adopción de modelos ajenos, había sido capaz de concebir propuestas artísticas, sociales, económicas y políticas de una creatividad propia<sup>188</sup>.

El proceso de asimilación y destilación del acervo heleno llevado a cabo por los romanos comenzó con el atesoramiento de toda una serie de obras de diversas disciplinas, que fueron adaptadas y empleadas como base para las innovaciones de propio cuño<sup>189</sup>. De hecho, la primera literatura romana estaba constituida por lo que deben considerarse meras traducciones del griego. Con el paso del tiempo, las obras griegas fueron versionadas y adaptadas al latín. Ejemplo de este fenómeno son las comedias de Plauto (Sardina, Umbría 254 a.C.-Roma 184 a.C.) y Terencio (Cártago, 185 a.C.-Roma, 159 a.C.), ambas influenciadas por el autor griego Menandro (Atenas 342 a.C.- Atenas 290 a.C.). Un autor que escribió, entre otras muchas piezas teatrales, una comedia titulada *Aspís*, en la que se relataban los equívocos y transformaciones identitarias que la desaparición de uno de los protagonistas en el campo de batalla, y la posterior localización de su escudo<sup>190</sup> pero no de su cuerpo, habían causado a su familia, particularmente a su hermana<sup>191</sup>.

En el entorno de las artes visuales, y a partir del siglo III a.C., numerosas pinturas y esculturas fueron transportadas de Grecia a Roma como botín de guerra, sin duda por su valor material, pero también porque su valor estético era apreciado. A ellas se dedicaron galerías de arte, y con ellas se adornaron las villas de quienes podían adquirirlas. Se tiene constancia, a través de abundantes registros literarios y de restos arqueológicos, que también durante el Imperio romano las obras de arte griegas continuaron siendo una fuente de inspiración importantísima, tanto en el entorno literario como en el de las artes visuales. La circulación de obras originales permitió la imitación, la copia y la adaptación de las maneras

188 Friendland, Elise A; Grunow Sobocinsky, Melanie; Gazda, Elaine K. *The Oxford handbook for Roman Sculpture*. Oxford University Press, 2015. pp. 253-254.

189 Beard Mary; Crawford; M. *Rome in the late Republic*. London Ed. Batsford .1985 en Huskinson. *Op. Cit.* (2009) p. 99.

190 Veremos con posterioridad la importancia discursiva del escudo de Aquiles en la obra que quizá deberíamos considerar el precedente serio de las argumentaciones cómicas de Menandro sobre la identidad. Nos referimos a la *Iliada* y al papel que en ella se otorga al escudo como dispositivo determinante en la transición identitaria de Aquiles hacia la heroización. El escudo, uno nuevo, debe ser forjado porque Aquiles presta el suyo a su amado Patroclo, líder del ejército aqueo. Patroclo muere a manos de Hector, el rey de los troyanos, que se lleva el escudo de Aquiles como botín y símbolo de su victoria sobre el enemigo. Homero. *Iliada*. Libro 18, 385-614. Traducción: Luís Segalá y Estalella. Barcelona: Montaner y Simón, 1908. pp.291-296.

191 Se trataba esta de una narración enmarcada en las discusiones que estaban teniendo lugar en Atenas sobre la posibilidad de que las mujeres huérfanas heredaran las posesiones familiares. en Beroutsos, C. Demetrios. *A commentary on the "Aspis" of Menander. Part one: Lines 1-298*. Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005. p.1-19.

griegas que, en casos particulares como el de los retratos, fueron progresivamente reajustadas a las necesidades particulares de la sociedad aristocrática romana<sup>192</sup>.

Hemos constatado que la interacción entre las civilizaciones griega y romana implicó el intercambio continuo de personas, objetos e ideas. A continuación, a través de un selectivo recorrido histórico, intentaremos entender un aspecto de la cultura helena de gran importancia para nuestra investigación, en tanto que su influencia sobre la cultura romana acabó conformando ciertos aspectos de la cultura occidental que determinan de manera hegemónica y naturalizada las sociedades contemporáneas. Nos referimos a la manera en que las costumbres divinizantes griegas, las arcaicas y las de nuevo cuño, influyeron en los modos en que Roma reflexionó sobre la vida y la posteridad, elevando a categoría divina, según diversas economías de género, a distintos conceptos abstractos, personajes míticos y personas reales.

Tras una breve contextualización de la figura heroica en Grecia, que nos ayudará a entender los usos apoteósicos de ese entorno, su sesgo masculino y su estrecha vinculación con el pensamiento escatológico, indagaremos en torno al laboratorio de agencias divinizantes en que se convirtió el mundo heleno tras la muerte de Alejandro Magno<sup>193</sup>. Después intentaremos conocer aquellos aspectos de los usos divinizantes romanos que, desde una singularidad propia, contribuyeron a ampliar el acervo occidental de las agencias de santificación; usos que, como después se comprobará, conformaron el crisol cultural de la representación figurativa cristiana.

## 6.1. El héroe griego y la masculinización progresiva del rostro fáctico de la guerra.

Según afirmaba Sontag en *Ante el dolor de los demás*, hasta el siglo XIX solo la ira de carácter épico –la ira de carácter heroico– fue representada en el arte. A

192 Huskinson. *Op. Cit.* (2009) p.99. Para una perspectiva general sobre los diferentes puntos de vista adoptados por la historiografía moderna para explicar el proceso de adopción de las maneras griegas por los romanos ver Friendland, Elise A. Grunow Sobocinsky, Melanie, Gazda, Elaine K. *The Oxford handbook for Roman Sculpture*. Oxford, Oxford University Press 2005. p.240-260.

193 La existencia de los reinos helenísticos griegos fue efectiva pocos años después de la muerte de Alejandro en 323 a.C. y terminó tras la Batalla de Actium, o Accio, ocurrida en el año 31 a.C., en la que Cleopatra y Marco Antonio fueron derrotados por Octavio Augusto. Esta batalla señala el final de la Roma republicana y el comienzo de la Roma imperial. Gracias a esta victoria, los reinos helenísticos que surgieron a partir de las luchas entre los generales de Alejandro por repartirse el Imperio macedonio se convirtieron en provincias del Imperio romano. [https://www.metmuseum.org/toah/hd/haht/hd\\_haht.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/haht/hd_haht.htm). Última consulta: 23/11/2018.

continuación indagaremos en torno a la figura del héroe, una construcción cultural de gran importancia en Occidente, en tanto que dotada del raro privilegio de contravenir tanto la ley divina como la obediencia con la que los humanos debían acatarla. Sin embargo, es necesario señalar, que si la ira era una prerrogativa de los héroes, esta venía aparejada con una dimensión sacrificial destinada a restaurar el equilibrio del orden establecido. Las audacias heroicas que los bardos perpetuaban en sus leyendas, debían pagarse con la propia vida.

Tal y como indica Gunnel Ekroth en su libro *The sacrificial Rituals of Greek Hero-Cults*, un héroe era una persona que había vivido y había muerto. Es decir, incluso teniendo un origen mítico, el discurso que se transmitía y se creaba en torno a los personajes heroicos explicitaba que habían vivido en la tierra y que habían tenido que abandonarla tras morir<sup>194</sup>. Jean Rudhardt, en *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, sintetiza esta idea del siguiente modo: “*Le héros naît, il vit, il meurt*”<sup>195</sup>, estableciendo la principal característica que distingue, en el sistema religioso griego, a dioses y héroes: el dios es inmortal, el héroe, sin embargo, experimenta la muerte. Pero esa muerte no es de cualquier índole, se trata de una muerte victoriosa, resultado de la realización de actos loables. De hecho, la importancia que tiene que el héroe pierda la vida trasciende la propia circunstancia de su muerte. El héroe llega a serlo porque, además de morir, deja tras de sí una tumba, un *lieu de mémoire* que conmemora su transición al más allá; y que, según nos dicen las evidencias historiográficas, las comunidades podían llegar a ubicar en uno o más sitios geográficamente dispares. De esto se deduce que, para la inauguración del culto a un héroe determinado, el conocimiento de la ubicación exacta de su tumba no era una condición *sine qua non*<sup>196</sup>.

Hemos visto que la mortalidad era la característica principal que diferenciaba a los héroes de los dioses. Por otro lado, la diferencia entre el héroe y una persona común que hubiera fallecido podía rastrearse en virtud de la relación que vinculaba a quien recibía el culto con quien lo ofrecía. El héroe era una persona que había muerto pero que se significaba como liberada respecto de los lazos familiares. De manera radicalmente distinta, los muertos comunes tenían siempre algún vínculo de sangre con aquellos que, por ser miembros conocidos de la familia o tenerlos por antepasados, les dedicaban ofrendas y cuidados. De este modo, el

194 Las fuentes históricas atestiguan que en Grecia existieron héroes y heroínas. Al parecer, la heroización de las mujeres solía tener que ver, salvo en casos excepcionales como el de Safo, con el hecho de que hubieran ayudado al hombre heroico a realizar gestos inigualables.

195 Rudhardt, Jean. *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique* (1958). Droz, Genève. Tesis Doctoral. Paris: Neuauflage Picard, 1992 p. 128.

196 Ekroth, Gunnel. *The Sacrificial Rituals of Greek Hero-Cults*. Lieja: Presses Universitaires de Liege. 2002. pp 13-16.

culto a los muertos comunes era un asunto privado que concernía de manera primordial a la familia. El héroe, incluso si era un personaje histórico, surgía por aclamación popular, tradicionalmente a través de la sanción positiva de algún oráculo, y se debía a la esfera pública. Esto no quiere decir que no existiera culto a los héroes por parte de familias o particulares, sino que el ascendiente del héroe, su influencia y valor, era de importancia para toda la comunidad o para una parte importante de ella, y su culto contaba con una dimensión oficial mayor que la de los muertos comunes.

Otra característica fundamental del culto al héroe es lo que podríamos definir como su condición localista. Hemos mencionado que, aunque muchos héroes recibían culto en un único lugar, otros eran merecedores de este honor simultáneamente en distintas ubicaciones. No obstante, el aspecto crucial de la localización de los lugares devocionales dedicados a las figura heroicas es que comúnmente los cultos a los héroes no eran panhelénicos, sino que tenían un fuerte arraigo territorial. En este sentido, Friedrich Georg Jünger, en su libro *Los mitos griegos*, llega incluso a asimilar algunas funciones que los héroes realizaban para la comunidad con las de los *genni locorum*, los genios del lugar romanos<sup>197</sup>.

Hemos reiterado la importancia que, para su definición, tenía la condición mortal de los héroes. A pesar de que en ciertas fuentes literarias y epigráficas algunos recibían el apelativo de *theos*, la explicitud respecto al acontecer de su muerte, los minuciosos detalles con los que se describían las ceremonias funerarias, evidenciaban la condición fundamentalmente heroica de los homenajeados<sup>198</sup>. Es decir, mientras que la muerte del héroe lo diferenciaba de los dioses, y por eso las ofrendas, los ritos y la forma del altar eran distintas en ambos casos, la vida del héroe, o el modo como transitaba de la vida a la muerte, lo distinguía también del común de los mortales.

Siendo la inmortalidad el índice definitivo de pureza, los héroes se hallaban a medio camino entre la condición inmaculada de los dioses y la impureza absoluta de los fallecidos de carácter ordinario<sup>199</sup>. Esta es la razón por la que las tumbas de los héroes podían estar localizadas dentro de los santuarios de los dioses. Debido a esto también, los héroes podían interferir en la vida de los vivos, llegando incluso a propiciar su buena ventura o desgracia<sup>200</sup>.

197 Jünger, Friedrich Georg. *Los mitos griegos*. Barcelona: Herder. 2006. p.79.

198 Ekroth. *Op. Cit.* (2012) pp.1-10.

199 Siempre y cuando no hubieran tenido la suerte de formar parte de alguna religión secreta que prometiera a sus iniciados la "salvación" del alma mortal y la vida eterna como retorno al paraíso. Ver Currie, Bruno, *Pindar and the Cult of Heroes*. Oxford: Oxford University Press, 2005. p.5.

200 *Ibid.* p.5.

Era su cercanía a la pureza divina la que, además, permitía a los héroes no quedar presos de la existencia intrascendente –ni difícil de soportar ni pavorosa, pero, aun así, un tanto indeseable– que Homero describió al hablar del reino de Hades<sup>201</sup>. Un inframundo insulso que, según refiere Lewis Farnell en *The Cults of the Greek States*, no coincidía exactamente con el sentir reticente de los griegos respecto a los muertos, ya que la voluntad de cuidarlos, de mantenerse en buenos términos con ellos, parece evidenciar que sí contemplaban la posibilidad de que los que habían abandonado este mundo, sin ser héroes, interactuaran de manera inconveniente con los que no lo habían hecho aún<sup>202</sup>. Sobre todo, cuando la ceremonia funeraria y los honores memoriales no eran efectuados correctamente.

En este sentido, es necesario incidir en la importancia esencial que la interdependencia entre muertos comunes, héroes y dioses, entre pureza, impureza y sus distintas gradaciones, tenía para el equilibrio del sistema religioso griego. Sistema, por otra parte, hiperpoblado de entidades merecedoras de culto, y a las que el héroe, como gozne polivalente, debió aportar alguna dimensión novedosa, quizá relacionada con la cristalización de la posibilidad de “movilidad” entre los mencionados colectivos.

De hecho, las evidencias históricas permiten inferir que los muertos comunes, los héroes y los dioses no eran categorías estancas, porque, mientras algunos dioses eran puramente divinos, otros parecían más cercanos al imaginario heroico. Por otra parte, algunos héroes como Heracles o Asclepios, mortales pero semidivinos en virtud de su nacimiento, habían accedido a un estatus divino pleno tras su muerte. Al mismo tiempo, algunas tradiciones hacían referencia al aparentemente paradójico fallecimiento –y a los monumentos funerarios– de divinidades como Dionisios o el propio Zeus. Relatos sobre la muerte de los dioses que serían para dar cuenta de procesos metamórficos de regeneración y resurrección.

No obstante, en la civilización griega, y a partir de un momento determinado, a los ciudadanos se les permitió contemplar incluso la posibilidad de convertirse en héroes póstumos<sup>203</sup>. Esto habría de lograrse a través de la realización en vida de actos catalogables como “heroicos”. Dichos actos podían producirse en ámbitos tan dispares como la beneficencia en general, la fundación de ciudades

201 Farnell, Lewis. *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*. Oxford: Clarendon Press, 1921. p. 347.

202 Parece haber constancia de que el miedo a los fantasmas se hizo mayor después del periodo micénico (en el que se mantenían vínculos afectuosos y de proximidad con los muertos). Ese miedo se evidencia en el festival ático de “Todas las almas” en el que se exhortaba a los celebrantes a tomar medidas profilácticas(...) esto no quiere decir que a los fallecidos se les considerara malevolentes, sino que su condición excepcional, distinta respecto a la de los vivos, los hacía miasmáticos, contaminantes. De ahí surgió el elaborado ritual de purificación que pertenecía a los usos privados y, a menudo, a la ley pública griega. *Ibid.* pp.349-350.

203 Ekroth. *Op. Cit.* (2002). pp. 60-66.

y linajes, la creación poética y filosófica, la excelencia atlética o el desempeño militar y patriótico ejemplar. De esta manera los griegos acabaron promoviendo procesos de heroización de sí mismos de un modo que, primeró, equiparó las gestas de los mortales con las hazañas de los personajes heroicos de la literatura, y, después, con las proezas de las divinidades.

Sin embargo, Carla María Antonaccio<sup>204</sup>, en su ensayo *Contesting the Past: Hero Cult, Tomb Cult, and Epic in Early Greece*, aclara que, contrariamente a lo que pudiera parecer, los griegos no tuvieron la costumbre rutinaria de inmortalizar o divinizar a sus muertos. Una causa posible es que entre ellos, y a diferencia de los romanos, las genealogías no sirvieron para articular las generaciones de los que habían fallecido, ni para estructurar las relaciones de los vivos. El culto a los ancestros, su recuerdo y memorialización ritual se extendía a lo sumo tres generaciones más atrás. De esta manera, en la civilización griega temprana, en tanto que las genealogías tenían poco valor social, no era necesario justificarlas y cimentarlas solidamente a través de la apelación a antepasados ilustres<sup>205</sup>.

Volveremos en sucesivas ocasiones a la vinculación determinante del fenómeno heroico con el “honor” del nombre, el linaje y la autoridad; pero, antes, intentaremos indagar en torno a las causas que precipitaron la acuñación efectiva de lo que Christopher P. Jones, profesor del Departamento de Estudios Clásicos e Historia de la Universidad de Harvard, en su libro *New Héroes in Antiquity, from Achilles to Antinoos*, denominó los “héroes nuevos”<sup>206</sup>.

Como señala el propio Jones, existe gran controversia en torno a las causas que propiciaron la aparición del culto a estos héroes cuyas raíces no podían buscarse en las tradiciones religiosas de la Grecia antigua. En su opinión, dos factores parecen determinantes, el primero está vinculado con el ascendiente que la conmemoración heroica tuvo en la poesía épica a partir del siglo VIII a.C.<sup>207</sup>; la segunda tendría que ver con el culto ofrecido a aquellas divinidades menores que las distintas comunidades acabaron asimilando con héroes o heroínas benefactoras de ascendiente local.

Además de la literatura épica y de las divinidades locales menores, Antonaccio ofrece una tercera justificación, vinculada esta vez a la evolución del valor

204 Profesora e investigadora perteneciente al Departamento de Estudios Clásicos de la Duke University, en Durham, Carolina del Norte.

205 Antonaccio, Carla M. *Contesting the Past: Hero Cult, Tomb Cult, and Epic in Early Greece*. American Journal of Archaeology. Vol. 98. No 3 (julio, 1994) Archaeological Institute of America, p.401.

206 Jones, Christopher P. *New Héroes in Antiquity, from Achilles to Antinoos*. Cambridge, Massachussets/ Londres; Cambridge University Press. 2010. p-2.

207 Para un breve resumen de las distintas teorías planteadas, desde principios del siglo XX, en torno al rol determinante de la poesía épica en la aparición del culto a los héroes, ver Antonaccio. *Op. Cit.* (1994) pp.389-398.

socio-político que, en la sociedad griega, se empezó a conceder a los vínculos genealógicos; vínculos que, según mencionábamos, no habían sido relevantes en el pasado. En Grecia, las cambiantes estructuras de autoridad: *basileia*, tiranía o aristocracia, eran estatus adquiridos, posiciones imposibles de alcanzar por medio de sistemas de transmisión hereditaria. Las figuras de autoridad que ocupaban estos cargos, esos “grandes hombres” a los que apela Antonaccio<sup>208</sup>, eran personas cuya posición dependía de su habilidad para atraer y mantener acólitos a través de la manifestación de talentos personales, de destrezas organizativas, de capacidades para la resolución y el agasajo.

Antonaccio relaciona la aparición de estos líderes inéditos, de los héroes de familia, con la desaparición de las estructuras de poder organizadas en torno a los palacios; circunstancia acaecida al terminar la edad de Bronce, en torno al año 1000 a.C. En tanto que la cuna no garantizaba la posición social, y la competición por el poder era la regla, el culto a los ancestros se convirtió poco a poco en una herramienta legitimadora para la élite; una que permitió apelar a vínculos con el pasado que no existían ni en el parentesco real, ni en los linajes, ni en otras estructuras de continuidad vigentes en la época. De hecho, es posible que varios grupos en la cúspide social del final del periodo micénico, y de la posterior Edad de Hierro, recurrieran al establecimiento de estos linajes míticos para asegurarse el arraigo comunitario en un periodo de cambio e incertidumbre. En la *polis*, por otro lado, el culto al héroe tuvo la virtud de alumbrar un sentido de pertenencia, un parentesco cívico que podía resultar útil tanto para los integrantes de esa comunidad como para el propio estado, interesado en la creación de una nueva identidad comunitaria aglutinada bajo su mando.

### 6.1.1. El héroe mítico.

Hemos mencionado brevemente el importante papel que los héroes de la literatura épica habían tenido a la hora de inspirar las nuevas tipologías de heroización que afloraron en la civilización griega.

Al parecer, el modo en que Homero (c. s.VIII a.C.) aplica el término héroe a Aquiles, Agamenón, Hector o Menelao<sup>209</sup>; la reiterada asociación del apelativo heroico con guerreros o personajes notables que lideran pueblos, pelean, aman,

208 *Ibid.* p.409.

209 Una agencia autorial quizá de origen plural y surgida por la recopilación de tradiciones orales dispares.



sufren, porfían, hablan con oráculos, fantasmas, dioses, y acaban muriendo<sup>210</sup>; debe considerarse el resultado de la compleja interacción de múltiples factores que, en tanto que cristalización retórica poderosísima, resultó decisiva en la construcción del imaginario religioso y escatológico de las generaciones venideras.

También Hesíodo (Ascra, c.s.VIII-*Ibid.* VII a.C.) contribuyó a dar forma al pensamiento clásico en torno al orden divino y las relaciones que este establecía con los humanos. Tal y como Heródoto (Halicarnasso c.484 a.C.-Turios, Italia 426 a.C.) afirmó:

Homero y Hesiodo, enseñaron a los griegos la genealogía de los dioses –configurando la teogonía– y después les dieron nombre<sup>211</sup>.

Una pista parcial sobre el significado originario de la palabra héroe, o al menos de su uso anterior al de la redefinición llevada a cabo en torno al 750 a.C. por los autores mencionados, puede rastrearse en ciertas tablas micénicas que hacen referencia a las ofrendas realizadas a un *tiriseroe*. Este término apela explícitamente a una persona tres veces héroe, a alguien de una excelencia singular en tres ámbitos sin definir, pero que debían ser particularmente relevantes en la sociedad del momento. Estas inscripciones confirman la sospecha de la existencia de cultos a la heroicidad anteriores a la épica homérica.

En la *Iliada*, el término héroe se aplica principalmente a los combatientes de Troya, y más a menudo a los aqueos que a los troyanos. Es interesante destacar que, si esta palabra nunca perdió su asociación con la guerra y con otras formas de combate, en la *Odisea* también aparece relacionada con el pacífico rey Alcinos, con uno de los nobles de la corte de este rey, con otro monarca de origen fenicio y con el bardo Demococos. Si, como acabamos de mencionar, el texto de la *Odisea* contribuye a ensanchar el campo semántico del término héroe, también contribuye a definir la naturaleza del personaje heroico a través de dimensiones novedosas. Cuando en el libro XI, Odiseo –Ulises– baja al inframundo, el héroe se convierte en agente de un acontecimiento que contradice la irremediable desustanciación que, en la *Iliada*, había caracterizado el descenso al reino de los muertos. La experiencia de *katabasis* de Odiseo, su descenso al Hades y su interacción con los que allí moran, se salda con el feliz resultado de permitir a la audiencia “volver” a escuchar tanto a los héroes míticos como a algunas de las mujeres ilustres que habían sido relevantes en sus vidas. Odiseo, dándoles de beber la sangre de corderos sacrificados en su honor, consigue que los héroes

210 También con algunas valerosas mujeres, autoras de gestas singulares.

211 Herodoto/Herodotus. *Histories*, book 2.53. Trad. William Beloe y Lazkoz. Filadelfia: Thomas Wardle, 1840. p.87.

resuciten momentáneamente. Es de esta manera que recuperan, por un breve instante, ese hálito de vida, ese ser dueños de pensamientos y sentimientos que el inframundo, siempre según Homero, negaba a sus huéspedes.

Hesíodo, por su parte, llegó un poco más lejos que Homero al plantear la posibilidad de una vida *post mortem* estimulante. El autor de Ascra, en su *Catálogo de mujeres*, recoge casos en los que algunas mortales, las madres de los héroes que habían sido engendrados a partir de la unión con un dios, alcanzaron el privilegio de la vida eterna después de que Artemis ungiere su boca o su cuerpo con ambrosía<sup>212</sup>.

Respecto a los cultos de los que héroes y heroínas eran objeto, la *Iliada* da cuenta de liturgias que posteriormente se han podido documentar como pertenecientes a usos religiosos factuales. Entre ellos cabe destacar los *epithaphioi agon*, juegos funerarios celebrados por Aquiles alrededor de la tumba de su amado Patroclo, los sacrificios de sangre celebrados durante el funeral en homenaje de la persona fallecida o la libación de miel y vino, en honor de todos los muertos, ofrecida a través de hendiduras practicadas en el suelo. Libación terrenal que, debemos señalar, contrasta con las ofrendas dirigidas al cielo que se llevaban a cabo para honrar a los dioses.

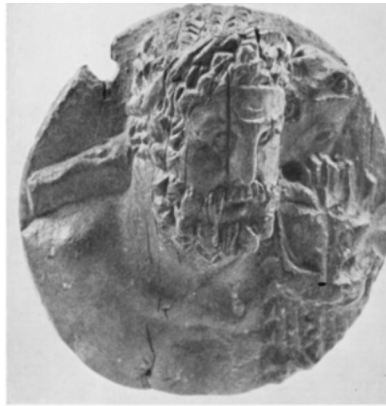


Fig. 7. Busto de Hércules. c. 200 d.C. Boston Museum of Fine Arts.

Al parecer, también el poeta Píndaro (Cinoscéfalos 518 a.C.-Argos, 438 a.C.) contribuyó de manera determinante a la construcción del imaginario heroico griego. Además de ser quien, entre el periodo arcaico y clásico, formuló literariamente la distinción entre dioses, héroes y seres humanos, fueron sus escritos los que convirtieron a Hércules en el héroe quintaesencial, caracterizado por una naturaleza

212 Jones. *Op. Cit.* (2010) p. 6.

semidivina, que conocemos hoy en día. Un benefactor de la humanidad cuya vida y muerte agónicas le hicieron merecedor de la inmortalidad en el Olimpo<sup>213</sup>.

Según señala Lewis Richard Farnell<sup>214</sup> en *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, la singularidad legendaria de Hércules consistía en haber sido capaz de experimentar tanto una muerte plena como una resurrección efectiva. Tras fallecer, su espectro se había ido al reino subterráneo de Hades, donde tenía una vida igual de fútil y sombría que la de los fantasmas del resto de los mortales; sin embargo, su “ser real” compartía alegremente los banquetes de los dioses inmortales y había desposado a la bella Hebe<sup>215</sup>. Por otro lado, la función religiosa primitiva que el héroe-dios Hércules desempeñaba en favor de la comunidad lo vinculaba de manera importantísima con la excelencia en la guerra. Existen evidencias de que este aspecto era reconocido en cultos factuales, especialmente en comunidades belicosas como Tebas y Esparta. Los atenienses, por su parte, desarrollaron la práctica de beber con Hércules con el objeto de entrar en comunión con el dios de la fuerza y la virilidad. Al parecer, del mismo modo que las musas representaban la cultura intelectual de la comunidad griega, Hércules pasó a representar la física. Quizá por esta razón, los jóvenes de la Isla de Chia ofrecían libaciones en honor del héroe tras concluir los juegos estatales. Asimismo, en el mundo griego, Hércules era el ejemplo más claro que se tenía de la posibilidad de que un mortal pudiera alcanzar la divinidad a través del sufrimiento y el esfuerzo. Su vida, dice Farnell, podía servir como tópico para el profesor de ética, y podía despertar en el ser humano común la esperanza de la bendita inmortalidad. Por esta razón, en el periodo helenístico, época en la que esta esperanza se convirtió, primero, en aspiración, y, después, en confesión declarada, es cuando empezamos a encontrar la imagen de Hércules en los relieves funerarios.

### 6.1.2. El héroe caído en la guerra, el héroe virtuoso.

Retomando a Píndaro y lo que Christopher P. Jones nos cuenta sobre él en *New Heroes in Antiquity*, también el autor de Tebas parece ser pionero a la hora de explicitar una cuestión que sería determinante dentro de la evolución de la naturaleza de la heroización. Píndaro, recogiendo el testigo de Hesíodo, iba a convertir la virtud o *areté* en pasaporte privilegiado para alcanzar el estatus heroico. Antes

213 *Ibid.* p.9.

214 Experto en Estudios Clásicos de la Universidad de Oxford.

215 Farnell. *Op. Cit.* (1921) p. 120.

de los tiempos del poeta tebano, el poder para conceder la inmortalidad había sido prerrogativa de los dioses, en tanto que se trataba de un don que los seres divinos poseían y podían otorgar según su voluntad. Sin embargo, por lo que se puede deducir tras la lectura de Píndaro, en torno al siglo V a.C. la inmortalidad dejó de ser un regalo aleatorio y pasó a ser inseparable de la fama o *kleos*, y también de la excelencia moral, literaria, atlética o marcial, es decir, de la *areté*. En una cita preservada por Platón, Píndaro declara que Perséfone, la reina del inframundo, permitía a las almas de los hombres y mujeres excepcionales, no solo a los héroes míticos sino también a ciertos reyes, guerreros, sabios, y atletas<sup>216</sup>, tanto hacer milagros y conceder favores después de muertos<sup>217</sup>, como ascender del Hades y volver a ver la luz del sol en el año noveno de su fallecimiento. Así, el autor de Tebas da cuenta de un completo programa de salvación y bienaventuranza que aguarda a los justos como recompensa a su heroísmo y virtud moral. Este programa es el que Jones considera una de las primeras referencias literarias a la doctrina de la metempsícosis o trasmigración de las almas.

Al parecer, Píndaro no hizo más que “oficializar” poéticamente un concepto de larga raigambre en el imaginario griego, aquel que se ocupaba de la vida posterior a la muerte afirmándola, y que, hasta entonces, solo había tenido cabida en confesiones minoritarias como el Pitagorismo, el Orfismo o la más temprana religión de los Misterios de Eleusis. Credos que, habiéndose desarrollado como movimientos religiosos complementarios a los cultos hegemónicos del Hélade, acabaron permeándolos de manera irremediable.

Cuando, en torno al siglo VIII a.C., las colonias griegas empezaron a asentarse lejos de la patria, la guerra y la muerte se convirtieron en condicionantes importantísimos del esfuerzo helénico por afianzarse en territorio extranjero. Es aproximadamente en el siglo VI a.C. cuando la primera fusión entre el heroísmo de la poesía elevada y el culto a los caídos en batalla se hace notoria a través del establecimiento de cultos de adoración de los *oikistai* o padres fundadores de las colonias arraigadas exitosamente. Sin embargo, según relata el mismo Píndaro, Bato, el rey de Cirene, ya era venerado como héroe en el siglo VII a.C.

Entre los guerreros que las fuentes indican merecieron culto en siglos posteriores, se encuentra el general espartano Brásidas, herido fatalmente pocos años después de la muerte de Píndaro mientras combatía contra el ejército ateniense

216 Alcidas, un profesor de retórica contemporáneo de Platón, dice lo siguiente: “Los ciudadanos de Paros han honrado a Archiloco a pesar de su malicia, y los de Chios, a Homero aunque no fuera ciudadano de allí; los Miteleneanos, a Safo aunque era una mujer”. Jones. *Op. Cit.* (2010) p. 42.

217 *Ibid.* p.38.

en la ciudad tracia de Amfípolis<sup>218</sup>. El historiador Tucídides (Alimos, 460 a.C.-Atenas, 400 a.C.) un autor que permitía pocas veces que la actividad religiosa de los humanos apareciera en sus relatos, pero nunca dejó que lo hiciera la agencia divina<sup>219</sup>, se refiere al general mostrando un raro interés en describir los detalles de su funeral. Según su relato, los ciudadanos erigieron un *perieirxantes* alrededor de su *herōon*, es decir, rodearon con una cerca el monumento dedicado a Brásidas, para seguidamente adorarlo “como un héroe”.

Al parecer, la demarcación permitía convertir el espacio circunscrito en un lugar sagrado, en un ámbito de lo bendito en tanto que dedicado a la memoria de una entidad merecedora de culto y de honores, de *tímai*. Para el antropólogo visual Alfred Gell, el uso, en contextos religiosos, de elementos seriales de enmarcado concéntrico es clave para la abducción de agencia divina. Contemplando templos egipcios en los que los ídolos eran aislados en una caja o en un arca, que además era guardada en la zona más oscura y principal del vasto complejo del templo, Gell sugiere que estas demarcaciones sucesivas denotaban una interioridad o ánimo, precisamente la dimensión numinosa de lo tan celosamente guardado. De esta manera, el espacio sagrado que enmarcaba a los ídolos era el que, *de facto*, los convertía en dioses, y eran estos mismos dioses los que, a cambio, una vez divinizados, cargaban el espacio de santidad<sup>220</sup>.

Continuando con los honores dedicados a Brásidas, tras la dedicación del *herōon*, se le proclamó fundador de Amfípolis en detrimento del ateniense Hagnón, verdadero iniciador del asentamiento, una figura histórica que acabó borrada de los registros oficiales. Además, en honor de Brásidas, se celebraron competiciones y juegos, y se estableció un programa de sacrificios anuales, los denominados *thusias*. Como señala Jones, todos estos honores se enmarcaban dentro de los *tímai*, el plural del término *tímê*, un concepto asociado con lo preciado y lo valioso, y, por extensión, con lo que se concede como premio; una figura conmemorativa que apelaba a algo material o inmaterial que se ofrecía demostrando estima, y que daba nombre a las celebraciones públicas en memoria del héroe.

Tucídides, cuando hace referencia al hecho de que la atribución de la fundación de la ciudad a Brásidas implicaba privar a Hagnón –al verdadero fundador– de los honores que hasta entonces había recibido como padre de la ciudad, escenifica, en el violento borrado de las huellas públicas del ateniense, una experiencia de “rectificación deliberada de la memoria” que los romanos perfeccionarían rebautizándola con el nombre de *damnatio memoriae*. Este término se em-

218 En el año 422 a.C.

219 Jones, *Op. Cit.* (2010). p.1.

220 Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory* 1988. pp.136-137 en Platt. *Op. Cit.* (2017) p.389.

pleó para designar el acto de prescindir y condenar lo que anteriormente se había considerado memorable<sup>221</sup>. Si, desde ese momento, la posteridad divina podía ser propiciada por los mortales, esto conllevaba, como epifenómeno paralelo y paradójico, la evidenciación de la posibilidad de obsolescencia de la condición divina. En todo caso, los anfilitanos hicieron a Brásidas su héroe-fundador porque lo consideraban su salvador, su *sōtēr*. Como señala Jones, este término y su campo semántico acabaría teniendo una larguísima historia en el culto occidental, asociada a menudo con la noción de beneficencia o *eugenesia*<sup>222</sup>.

También en el entorno de Esparta y sus colonias, quizá a causa de la implantación temprana del culto a los héroes homéricos que allí tuvo lugar, se promovió intensamente la heroización de personas cuya muerte había tenido lugar durante la vida de los que les iban a dedicar el culto<sup>223</sup>.

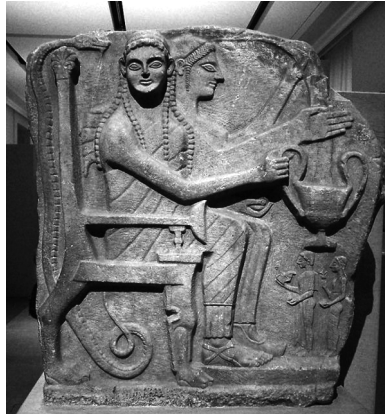


Fig. 8. Relieve de Crisafa. Esparta. Mitad del siglo VI a.C. Museos Estatales de Berlin, Antikensammlung.

A la propia Esparta pertenecen una serie de relieves de temática heroica en los que se representan un hombre y una mujer sentados, a veces con el nombre inscrito, recibiendo ofrendas votivas. El más conocido es el relieve de Crisafa, en el que se puede ver a una pareja entronizada —ella retirando su velo de la cara— que a sus espaldas tiene una gran serpiente erguida en dirección a la parte superior de la imagen. Frente a la pareja se sitúan un hombre y una mujer, de escala menor que

221 Que habíamos mencionado al intentar explicar el tipo de operación discursiva en la que se había embarcado Myers en su artículo contra Sontag.

222 Jones. *Op. Cit.* (2010) p. 26.

223 Las primeras evidencias arqueológicas de santuarios dedicados al culto heroico de Helena de Troya, Menelaos, Agamenón y Casandra se fechan en el siglo VIII a.C. y se encuentran todas localizadas en Lacedemonia, o Laconia, cuya ciudad más importante era Esparta. Antonaccio. *Op. Cit.* (1994) p.398.

la pareja principal, que sujetan un gallo, un huevo, un narciso y una granada. En primera instancia se consideró que la pareja de mayor tamaño eran dioses, siendo la mujer que levanta su velo Demeter-Kore<sup>224</sup>, diosa de la tierra e intercesora de los mortales en el inframundo, a la cual estaban vinculados los objetos votivos que aparecen en el relieve. Sin embargo, al comprobarse la recurrencia iconográfica de la serpiente como mediadora entre el más allá y el más acá en aquellas representaciones vinculadas con la muerte heroica, se pensó que también podían considerarse manifestaciones de la tipología de heroización destinada a los mortales virtuosos.

Se sabe que la colonia espartana de Taras era conocida por la práctica de ciertos ritos funerarios que escenificaban la cercanía entre los vivos y los muertos, entre ellos los enterramientos dentro de los muros de la ciudad<sup>225</sup>, costumbre que en el resto de Grecia –en la que se había impuesto el temor a la influencia miasmática de los muertos– era del todo inusual. Un monumento de ese enclave perteneciente al siglo IV a.C. muestra a un guerrero fallecido totalmente desnudo, lo que se considera una representación heroizante-divinizante, acompañado por una serpiente que se enrosca a sus pies del mismo modo que la del relieve de Crisafa se enroscaba bajo el trono del heroizado, y por un caballo, otro animal frecuentemente asociado con los monumentos heroicos<sup>226</sup>.

Otro enclave que, al igual que Esparta y sus colonias, ofrece abundantes evidencias de culto a los héroes locales es Atenas. De hecho, la primera referencia escrita a un culto factual pertenece al legislador ateniense Drakon que, en el siglo VII a.C., dotó de legalidad a la costumbre local que determinaba que dioses y héroes debían ser honrados de manera conjunta<sup>227</sup>. Se sabe también que, junto a otros muchos héroes y heroínas, Erecteo, el que desde el siglo V a.C. se tenía por el primer rey de Atenas, recibió culto y, tal y como dice Eurípides (Salamina 484-480 a.C.-Pella, 406 a.C.) en su obra dramática *Erecteion*, se le dedicó un santuario en medio de la ciudad que los relatos describen como un “precinto rodeado de piedras”<sup>228</sup>.

No obstante, el respeto que los atenienses tenían por los héroes tradicionales se confirma por su reticencia a aplicar el termino héroe a los muertos ordinarios. En los relieves funerarios de Ática en los que la iconografía es claramente heroica,

224 Para profundizar en la complejidad y diversidad del culto a Demeter/Kore-Perséfone, y en su importancia dentro de la religión de los Misterios Eleusinos ver Farnell Lewis R. *The Cults of the Greek States*. Oxford: Clarendon Press, 1907. pp.29-213; Kerényi, Karl. *Eleusis, archetypical model of Mother and Daughter*. Princeton: Princeton University Press, 1967. Para una perspectiva feminista de la dimensión escatológica de estos misterios. Keller, Maya Lynn *The Eleusinian Mysteries of Demeter and Persephone, Fertility Sexuality and Rebirth*. Journal of Feminist Studies in Religion. Vol. 4. No.1 (primavera 1988). Indiana University Press. pp.27-54.

225 Taras en griego, *Tarentum* en latín, *Taranto* en italiano y Tarento en castellano.

226 Jones. *Op. Cit.* (2010) p.15.

227 Antonaccio. *Op. Cit.* (1994) p.390

228 Jones. *Op. Cit.* (2010) p.19.

presentando por ejemplo a la serpiente enroscada en las ramas de un árbol o alrededor del altar, la palabra héroe no aparece hasta el periodo helenístico, y el término *herōon*, que daba nombre específico a los monumentos funerarios de los héroes, no se emplea en una tumba familiar hasta el siglo II a.C. Así mismo, los *herostai*, o colegios de adoradores de héroes cuya finalidad era celebrar la memoria de los fallecidos recientes, no aparecen en el entorno ateniense hasta mediados del siglo I a.C., mucho más tarde que en el resto de Grecia<sup>229</sup>.

Sin embargo, a partir de una fecha desconocida, los atenienses comenzaron a enterrar colectivamente a sus muertos en batalla en el cementerio de Kerameikos<sup>230</sup>. Además, una ley que Tucídides caracteriza como ancestral –*patrios*– estableció que todos los fallecidos en un mismo año debían ser enterrados juntos. Más tarde se incorporó la costumbre de que el hombre de estado principal debía ofrecerles una oración de despedida, exactamente el *epitaphios logos* que, tal y como mencionáramos en el apartado dedicado a Sontag, servía para loar las virtudes de los guerreros muertos.

Bruno Currie, en *Pindar and The Cult of Heroes*, relata algunas de las particularidades discursivas que caracterizaban estas loas funerarias. El profesor e investigador del Departamento de Estudios Clásicos de la Universidad de Oxford destaca que era inapropiado referirse a la muerte en batalla como un hecho que debía lamentarse, porque esta muerte era una de las más nobles posibles. También comenta que, como consecuencia directa de la nobleza de este tipo de muerte, se daba por seguro que el “buen nombre” de los fallecidos sería motivo de honra y celebración por toda Grecia. Por último, Currie señala que en los *epitaphios logos* la tumba recibía reiteradamente el nombre de altar, y era referida también su condición de “precinto” o lugar perfectamente demarcado<sup>231</sup>.

El más conocido de estos discursos es el que pronunció Pericles el primer invierno de la Guerra del Peloponeso y que conocemos a través de la recreación que Tucídides hizo del mismo. El resto de ejemplos que han llegado a nuestros días, por ejemplo el mencionado *Menexenus*, se consideran remedos o recreaciones literarias cuya cercanía con los modelos originales debe tomarse con reservas. Todos menos el último del que se tiene conocimiento, el ofrecido por Hipérides (Atenas, 390 a.C.-Egina, 322 a.C.) en honor de los griegos que perecieron com-

229 Currie. *Op. Cit.* (2005) p. 21.

230 Bruno Currie apunta que es en torno al siglo V a.C. cuando, en Atenas, Tasos y probablemente en Tebas, se encuentra plenamente institucionalizado el culto heroico a los muertos en batalla, Contrariamente a la opinión extendida de que los espartanos jamás hubieran rendido culto a sus soldados caídos, el autor opina que existen evidencias, por ejemplo en algunos textos de Tirteo (s. VII a.C.), que indicarían que existía al menos la creencia de que el hoplita muerto en la guerra alcanzaba la inmortalidad. *Ibid.* p.105.

231 *Ibid.* p.91.



batiendo al rey macedonio Antígono I (Elimia, 382 a.C.-Pisos, 301 a.C.), y en el que el político, el mismo año de su muerte, decía lo siguiente:

Se les llora por su naturaleza mortal, pero se les aclama como inmortales por su virtud. Sus exequias se sufragan públicamente, y en su honor tienen lugar competiciones de fuerza, sabiduría y riqueza, en la creencia de que aquellos que mueren en batalla merecen recibir los mismos honores que los inmortales<sup>232</sup>.

El discurso de Hipérides tiene como telón de fondo la figura de Alejandro Magno sus conquistas, su estragos, su muerte temprana, pero también la diferentes iniciativas por las que tanto él como su favorito, Hefastión, acabaron recibiendo culto divinizante. Hipérides, que se oponía públicamente al poder macedonio, expresa su condena de la siguiente manera:

Podemos reflexionar sobre cual hubiera sido el resultado si estos hombres hubieran fallado a la hora de cumplir con su cometido en la batalla (...) Las prácticas que incluso ahora debemos tolerar son suficiente prueba; sacrificios ofrecidos a seres humanos, imágenes, altares, y templos cuidadosamente concebidos en su honor, mientras que los de los dioses son descuidados, y nosotros mismos nos vemos forzados a honrar como héroes a los esclavos de esta gente<sup>233</sup>.

Como contraste a esto, Hipérides abunda en la idea de que los caídos griegos no han muerto, sino que han accedido a una nueva existencia en el Hades, un inframundo mucho más amable que el que describiera Homero, donde los héroes míticos y los de más reciente consagración darían una calurosa bienvenida a quienes, en fraternal camaradería, iban a compartir con ellos la eternidad:

Quién, podemos preguntarnos, estará esperando para dar la bienvenida al líder de estos hombres? ¿No estamos convencidos de que, dando a Leóstenes la bienvenida, con admiración, veremos a esos semidioses que navegaron contra Troya (...) y a cuyas hazañas las de Leóstenes son parecidas? (...) pienso, estarán esos también que concedieron al pueblo la muestra más segura de amistad, Harmodio y Aristogiton, no debemos considerar a ningún hombre más cercano a ellos que Leóstenes y sus hombres, ni hay nadie más que ellos con quien Harmodio y Aristogiton, preferirían conversar en el inframundo<sup>234</sup>.

Respecto a la existencia de heroizaciones *ante mortem*, tanto Christopher P. Jones<sup>235</sup> como Bruno Currie confirman que, a partir del siglo V a.C., algunas per-

232 Jones. *Op. Cit.* (2010) p.28. Trad. Lazkoz.

233 *Ibid.* p.28 .Trad. Lazkoz.

234 *Ibid.* p.30. Trad. Lazkoz.

235 *Ibid.* p.48.

sonas intentaron propiciar en vida su propio culto heroizante póstumo, mientras que en otros casos fue la comunidad la que concedió homenajes heroizantes a personas que aún no habían fallecido<sup>236</sup>.

En referencia al modo en que la cultura heroica griega evolucionó bajo la influencia romana, Jones afirma que, a medida que el ascendiente de Roma creció sobre Grecia, la agencia heroizante de los patriotas y guerreros del *Hellas* fue vinculándose cada vez más a la fortuna de la incipiente potencia. A decir de las fuentes historiográficas, los hombres griegos supieron defender los intereses de Roma con la misma entrega con la que habían defendido los propios.

Señala Jones, sin embargo, que los últimos compases de la República romana provocaron complicaciones inéditas en la vida de las ciudades griegas. En aquella época incierta, la elección de bandos no era tan sencilla como anteriormente, no se trataba de defender a Roma de sus enemigos, sino de elegir entre facciones contrarias dentro de la propia estructura del poder romano. No obstante, la vitalidad de la tradición heroica se demuestra en un decreto de Cícico en el que se describe las fortuna de tres generaciones sucesivas de una misma familia: el padre y patriarca de la familia recibe el nombre de Asclepiades, y se le designa también como “fundador”. Era un hombre notable a quien el pueblo, agradecido por su desempeño en la guerra de Julio César y Cleopatra (Alejandría, 69 a.C.-*Ibid.* 30 a.C) contra su hermano y esposo Ptolomeo XIII (Alejandría, 62 a.C.-*Ibid.* 47 a.C), dedicó competiciones heroicas anuales. En la siguiente generación, Oeniades, hijo o yerno de Asclepiades, fue honrado con un desfile anual. Finalmente, Demetrio, nieto del fundador del linaje, recibió, en tiempos de Augusto, una corona en los juegos en honor de Roma, otra en las competiciones en honor de su abuelo, un retrato en un escudo forjado de forma circular, es decir, una *imago clipeata*, y una estatua de culto en mármol en el santuario de Apolo y Asclepio<sup>237</sup>.

Por último, en opinión de Jones, existiría un fenómeno tardío dentro de las prácticas dedicadas a la heroización del guerrero: la consagración de templos heroicos en propiedades privadas que servía para atestiguar la convergencia de la heroización pública desarrollada en Grecia durante los periodos clásico y helenístico, y la heroización personal que, de manera tan habitual, se practicó en el Imperio romano<sup>238</sup>.

236 Currie. *Op. Cit.* (2005) p.8.

237 Jones. *Op. Cit.* (2010) pp.35-36.

238 *Ibid.* p.35.

### 6.1.3. Lugares para el retrato del héroe griego.

Si el *herōon* de Brásidas fue rodeado por una barrera o *perieirxantes* y el templo conocido como Erecteion es descrito como un precinto rodeado de piedras, se demuestra que los antiguos griegos eran conscientes de que los espacios sagrados podían ser definidos por acción divina, por ejemplo a través de la caída de un rayo en un lugar significativo<sup>239</sup>, o a través de una agencia de demarcación de origen humano. Si bien las comunidades de la Grecia arcaica y clásica habían heredado espacios de culto cuyo origen mítico se perdía en el tiempo, también habían aumentado, por iniciativa propia, los lugares dedicados al culto de todas las entidades a las que se consideraba dotadas de un poder sobrenatural.

Algunas singularidades o accidentes propios del paisaje, esto es, algunos lugares como las arboledas o un manantial, podían ser consideradas sagradas, y se atribuía su protección a determinados héroes o heroínas. En algunos ocasiones, los mencionados recintos sagrados contenían estructuras como altares o tumbas, aunque esto no sucedía siempre. Otros espacios de culto eran delimitados por desbrozamientos, por señalizaciones realizadas con piedras o con muros. Esto era así cuando circunscribían elementos simbólicos en su interior, por ejemplo objetos votivos, estatuas o representaciones antropomórficas de la deidad, pero también cuando simplemente pretendían demarcar el espacio circunscrito como sagrado, careciendo por completo de objeto devocional alguno, o estando este constituido por la simple señalización del altar a través de, digamos, una columna<sup>240</sup>. Así mismo los *herōons* -o *heroa-*, los templos dedicados a los héroes, podían consagrarse con reliquias en su interior o sin ellas. Respecto a su localización, esta podía ser rural o urbana, podían también presentarse aisladamente o estar integrados en complejos sagrados de mayor tamaño, como era el caso de la tumba dedicada en Olimpia al rey mitológico Pelops.

Retomando la cuestión de los santuarios dedicados a deidades, Sonya Kevin, en *Military Leaders and Sacred Space in Classical Greek Warfare: Temples, Sanctuaries and Conflict in Antiquity*, afirma que los templos, a pesar de la enorme variedad de formas que podían adoptar, y la cantidad de ubicaciones distintas en las que se podían consagrar, eran siempre, y de un modo inequívoco, identificables como lugares sagrados. Esto era así porque todos ellos compartían algunas características comunes que servían como guía básica para su concepción.

La extensión del santuario era señalada por una serie de elementos tales como

239 Brenk, Frederick E. *Relighting the Souls*. Stuttgart: Franz Steiner, 1998. pp.416-417.

240 Gaifman, Milette (2017) *Aniconism: Definitions, Examples and Comparative Perspectives*, en: *Exploring Aniconism*, 47:3, Mikael Aktor and Milette Gaifman eds., (2017) pp.335-352.

paredes, muros o elementos perimetrales, conocidos como períbolos, que indicaban claramente la dimensión y los límites del recinto sagrado<sup>241</sup>. Es interesante destacar la acepción que para el término períbolo ofrece el *Diccionario Castellano* escrito por Esteban Herreros y Pando en 1788, que nos remite a la que debe ser una de las expresiones más arcaicas y simplificadas del fenómeno de la demarcación voluntaria de un espacio sagrado<sup>242</sup> a través de prácticas de cultivo<sup>243</sup>. Dice Herreros que el períbolo es “cierto cercado de arboles y viñas que había alrededor de los templos y que, en la Antigüedad pagana, estaba consagrado a los dioses del lugar”; se trataba de entornos sagrados en los que las frutas pertenecían exclusivamente a los sacerdotes. Posteriormente, entre los cristianos, el períbolo estuvo compuesto por pórticos y celdas, pero también por pequeños jardines o huertos, y baños. Curiosamente, en tiempos de Teodosio I (Coca, 347 d.C.-Milán, 395 d.C.) y Valentiniano II (?¿, 371 d.C.-¿¿, 372 d.C.) todo el períbolo se consideró asilo inviolable para los malhechores que se alojaban en él.”<sup>244</sup>

Volviendo otra vez a la Grecia Antigua, parece ser que los santuarios más complejos contaban, además de con elementos de demarcación, con elementos conectivos; así, las entradas monumentales o pórticos llamados *propileos* tenían la función de poner en relación el espacio interior —conocido como *tememos*—, con el espacio profano del exterior. Todo el *tememos* era sagrado, pero algunas zonas del mismo, especialmente el altar<sup>245</sup> y el espacio que lo circundaba, podían ser consideradas de una sacralidad superlativa y contar con una subdemarcación propia que encuentra ecos posteriores en fenómenos arquitectónicos cristianos como el de la iconostasis. En el santuario griego, el nombre que recibía este espacio de sacralidad mayúscula era *hieron*.

Como se puede observar, ya desde sus orígenes el concepto del espacio de culto griego se mostraba proclive a la demarcación jerárquica y concéntrica de las distintas gradaciones de lo sagrado. Recordemos que el antropólogo visual Alfred Gell indicaba que a mayor singularización, mayor índice de sacralidad<sup>246</sup>. De esta

241 Nevin, Sonya. *Military Leaders and Sacred Space in Classical Greek Warfare: Temples, Sanctuaries and Conflict in Antiquity*. I.B. Tauris & Co. Londres, Nueva York, 2017 pp.10-11.

242 Como información adicional, parece pertinente destacar que el primer templo circular conocido es Göbekli Tepe, construido en Turquía en el X milenio a.C. Los primeros templos egipcios datan del IV milenio a. C. y las demarcaciones de espacios sagrados con piedras monumentales del entorno europeo del III milenio a. C.

243 De señalización a través de la domesticación, propiciación y cuidado de lo vivo.

244 Herreros y Pando. Esteban. *Diccionario Castellano con las voces de las ciencias y artes y sus correspondientes en tres lenguas francesa latina e italiana*. Vol. III. Madrid: Imprenta Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía.1788. p.100.

245 Que podía estar asociado con un objeto votivo, con una estatua o representación antropomórfica de la deidad o incluso carecer de objeto devocional alguno, y constituirse simplemente a través de la señalización del altar a través de, por ejemplo, una columna. Gaifman. *Op. Cit.* (2017) pp.11-12.

246 Platt, Squire. *Op. Cit.* (2017) pp. 389-390.

manera, aquello que se hallaba en el centro absoluto de la estructura conformada por las sucesivas demarcaciones contaba con una naturaleza divina comparativamente mayor.

De esto se desprende que el espacio consagrado al culto divino estaba delimitado de un modo visual y empíricamente inteligible. Este extremo sirve para confirmar, implícitamente, la estrecha vinculación entre dioses y héroes en el imaginario griego, ya que, entre los mortales, solo aquellos que habían realizado actos heroicos merecían la importante distinción de compartir el espacio sagrado con los dioses, en tanto que sus gestas los habían investido de la pureza que otorgaba la vida eterna.

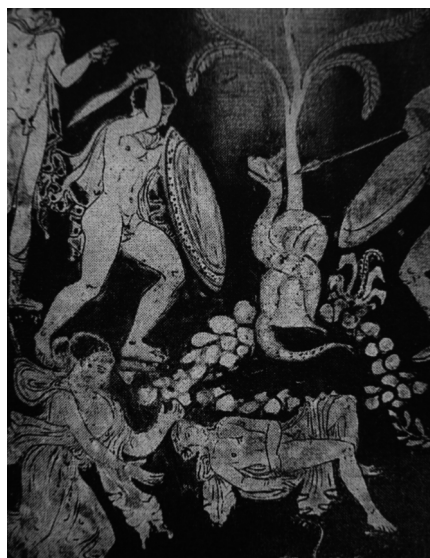


Fig. 9. Pintor de Lykourgos. 350 a.C. Ánfora apulia de figuras rojas. Ruvo. Museo Hermitage. San Petersburgo.

Respecto a la representación en el arte del fenómeno de la demarcación del espacio sagrado, se puede afirmar que es rastreable notoria e inequívocamente en obras de variada índole, convirtiéndose en una cuestión particularmente trascendente en aquellas recreaciones vinculadas a los ritos funerarios y a las liturgias transformativas. En ellas, héroes, muertos heroizados y dioses aparecen siempre convenientemente separados de los muertos ordinarios, en lugares inviolables que solo a ellos pertenecen. Sirvan de ejemplo los tronos en los que se representan a los dioses o a los muertos heroizados en los relieves espartanos; el lecho o

altar funerario en el que, en sus *pinakes* votivos, el pintor de Gela (500-450 a.C.) sitúa al fallecido heroizado durante la ceremonia de la prótesis<sup>247</sup>; o el *naiskos* o templete que enmarca canónicamente las figuras divinas en las cráteras con volutas de la cerámica funeraria de Apulia, una colonia itálica fundada por los espartanos en el siglo VII a.C., y que, entre el siglo V y IV a.C., creó en el enclave de Taras<sup>248</sup> una tipología de cerámica propia.

A este tipo de cerámica apulia pertenece una crátera de figuras rojas, actualmente en el Hermitage, sobre la que la Doctora Diana Rodríguez Pérez, profesora en la Facultad de Estudios clásicos de la Universidad de Oxford, ofrece una interesante reflexión en la que indaga sobre la vinculación, en las representaciones griegas, de la temática heroica con el pensamiento topológico de lo sagrado.

En la crátera de figuras rojas que vertebra una parte sustancial del estudio de Rodríguez Pérez, el pensamiento sobre lo heroico y el lugar donde este acontece es representado gracias a un serie de recursos figurativos de relevancia para nuestra investigación<sup>249</sup>.

El artículo de Diana Rodríguez Pérez se titula *Y lo crió a escondidas de los dioses deseosa de hacerlo inmortal, Algunos tabúes de ciertos héroes (-niños) griegos*. En él nos dice que, en el mito de Ofeltes, niño-héroe al que está dedicada la crátera, se desarrolla el concepto del tabú sobre las consecuencias fatales que, para el cuerpo de los infantes, puede tener el contacto con el suelo<sup>250</sup>.

La historia de Ofeltes tiene lugar en el marco de la campaña de los Siete generales contra Tebas, siendo el de Simónides (Ceos, 556 a.C.-Siracusa, 468 a.C.) citado por Ateneo (Naucratis, 170 d.C.-? 223 d.C.) el primer testimonio que se conoce<sup>251</sup>; y el de Eurípides (Salamina, 480 a.C.-Pella, 406 a.C.) con su tragedia *Hipsípila*, uno de los más referidos<sup>252</sup>.

El niño Ofeltes era hijo del rey Licurgo y tenía una nodriza esclava pero ilustre, Hipsípila. Un oráculo había advertido al rey que no se debía permitir que Ofeltes tocara el suelo antes de que supiera caminar. Según el mito, la nodriza había depositado al niño en un lecho de flores y hierbas para poder indicar a los generales la localización de una fuente con la que querían saciar su sed. El lugar donde el niño se quedó dormido después de jugar con las flores era, en realidad,

247 Exposición del cuerpo a la vista de los congregados en el funeral.

248 Como decíamos con anterioridad, un entorno pionero a la hora de realizar enterramientos intramuros.

249 Stansbury-O'Donnell, Mark. *A History of Greek Art*. Chichester: Wiley Blackwell. 2015. p.309.

250 Rodríguez Pérez, Diana. *Y lo crió a escondidas de los dioses deseosa de hacerlo inmortal" Algunos tabúes de ciertos héroes (-niños) griegos*. en: Espacio, Tiempo y Forma. Serie Historia Antigua, t.23, UNED. 2010. p.219.

251 Simónides, *Fragmentos*, 553. Ateneo 9.936. en *Ibid*. p.130.

252 Se trata de una obra perdida reconstruida. en *Ibid*. p.131.

un espacio sagrado protegido por una serpiente. Para horror de su nodriza, el monstruo, como castigo a la trasgresión, estranguló al pequeño. Más tarde, el sabio Anfiarao interpretó la muerte del inocente como un anuncio de mal augurio respecto a la campaña militar contra Tebas. El niño, al propiciar la premonición, mereció ser convertido en héroe póstumamente.

En esta ocasión, y a diferencia de otros héroes niños, Ofeltes no se transforma en serpiente, sino que recibe la muerte de una de ellas, lo que, por otra parte, permitirá que sea honrado como héroe.

Rodríguez Pérez destaca también la importancia del paisaje en el que se desarrolla la historia, y la relación del lenguaje empleado en la escena con el mundo de la niñez. Al parecer, las referencias florales, el acto de recogerlas, serían recurrentes en la poesía griega como repertorio tradicional de las actividades juveniles. En el caso de Ofeltes, la acción iba a situar al espectador en un escenario idílico para, después, de manera ejemplarizante, desarrollar en él la tragedia. Se trataba casi como si la mención de las flores, su disfrute despreocupado, desencadenara la apertura de las puertas del Hades preludiando grandes desdichas. En este sentido, cabe recordar que fue también cogiendo narcisos que Perséfone fue raptada, y que esto acabó provocando, primero, la desesperación de su madre Demeter, y, después, la consagración de la joven virgen –más tarde esposa de Hades– como intercesora de los muertos en el inframundo. También en el caso de Ofeltes la recogida de flores en un espacio sagrado, la trasgresión inocente, iba a precipitar el ataque de la serpiente; un monstruo que, como más tarde se relata en la historia, protegía en realidad la misma fuente que los generales argivos buscaban.

Se rompe el tabú y el niño muere a la vida física, pero, como en su muerte ha intervenido un heraldo divino –la serpiente–, el niño es inmortalizado, convertido en héroe, adoptando para ello el nombre de Arquémoro, que significa “el niño del destino” o “el que avisa de la muerte”. Así, la muerte de Ofeltes acaba siendo victoriosa, no porque él mismo hubiera muerto en batalla, sino porque su muerte permitió que una batalla crucial no acabara en derrota.

#### **6.1.4. Reflexiones sobre los marcos griegos de transformación y muerte heroica.**

Si es el descuido de Hipsipila el que precipita la muerte del niño Ofeltes y su transformación en héroe, el papel de la serpiente<sup>253</sup> –ampliamente desarrollado

253 *φίδι* o *έρπετόν* en griego, ambas palabras de género neutro,

en Eurípides— parece claro, sobre todo por la manera en que sigue la línea de otros relatos de serpientes y “dragones” que custodian ciertos enclaves naturales: fuentes, árboles y grutas, con las que establecen vínculos de especial resonancia en la mitología griega y en otras “mitologías” como la hebrea y la cristiana.

Dice Diana Rodríguez Pérez que, en la tradición griega, los entornos donde aparece el monstruo son siempre singulares y peligrosos, lugares casi al margen del espacio y del tiempo; cronotopos donde se escenifica la suspensión y la excepción respecto al orden humano. Son sitios a donde el héroe acude a enfrentarse con los poderes ancestrales de la tierra, cuya derrota y asimilación le harán merecedor de un nuevo estatus. La serpiente es, al parecer, el agente capaz de enlazar los misterios del mundo del subsuelo con los avatares del terreno.

Volvamos ahora a la vasija de cerámica roja que nos había traído hasta aquí. Rodríguez Pérez describe el ánfora de la siguiente manera:

Se muestra una serpiente enroscada en un árbol rodeado por un murete de piedras en forma triangular. Es el rasgo visual que marca el temenos sagrado al que entró el niño Ofeltes con consecuencias fatales para su vida (...) Debajo del árbol en el que se enrosca la serpiente, a punto de ser muerta por algunos de los Siete Jefes, yace, no ya Ofeltes, sino Arquemoro, el héroe destinatario del culto representado como un efebo y al que, desde la izquierda, demasiado tarde, se dirige la esclava a socorrer. A la derecha de la imagen otra figura femenina se acerca a la escena portando una fiala, presumiblemente con ofrendas para el nuevo héroe<sup>254</sup>.

Entonces, en la crátera de Apulia nos encontramos con la representación de un espacio claramente delimitado por elementos naturales: hojas, piedras, plantas, que es custodiado por un monstruo. Coincidentemente, será otro elemento natural, un árbol, el que sirva de morada y peana al terrorífico heraldo de los dioses; una serpiente que, como también sucedía en las estelas espartanas, al mismo tiempo que denota lo sagrado, connota la posteridad.

La delimitación del espacio —el cerco de piedras y plantas— significa visualmente el área circunscrita como lugar tabú, como lugar mágico y prohibido. Los personajes inscritos dentro de ese espacio excepcional quedarán, asimismo, significados como figuras sagradas, sujetas a leyes no humanas. Quien transgreda el círculo mágico recibirá un castigo fatal, pero también la extraña recompensa de la conversión en héroe, siéndole otorgada una vida satisfactoria y eterna, más allá de la muerte, en pago por la transgresión del espacio sagrado que convierte a los mortales en instrumento de los dioses. Este extremo confirma la naturaleza

254 Rodríguez Pérez. *Op. Cit.* (2010) p.131.



ambivalente de la serpiente en el imaginario griego, un símbolo que captura la condición paradójica, agridulce, de la posteridad occidental.

Además de en esta cerámica dedicada al mito de Ofeltes, existen otras representaciones en las que la demarcación de un espacio servirá para vincular la muerte heroica con el momento excepcional que constituye la transición entre la vida, la muerte y la posteridad. También en la descripción que la *Iliada* ofrece de los funerales que Aquiles organiza para Patroclo, llama la atención el énfasis reiterativo puesto en una serie de gestos rituales realizados por quienes velan el cadáver; gestos que, incluso en un ámbito literario-poético, tienen como objetivo delimitar un espacio de excepcionalidad para el héroe muerto.

Tal y como señala Lars Albinus<sup>255</sup> en su libro *The House of Hades, Studies in Ancient Schatology*<sup>256</sup>, en los primeros compases del funeral de Patroclo, el compañero de Aquiles, guerreros a caballo custodian el cuerpo, rodeándolo circularmente tres veces<sup>257</sup>. En opinión de Albinus, esta ceremonia gestual está relacionada con la demarcación circular en la que se sitúa la carretilla funeraria al final de las exequias<sup>258</sup>. A su vez, ambos rituales estarían relacionados con el modo en que Aquiles, fuera ya del espectro de las obligaciones litúrgicas, arrastra el cuerpo de Patroclo hasta su tumba, y, con él, rodea su *heröon* tres veces<sup>259</sup>.

El propósito de estos rodeos, de estas vueltas alrededor, ha sido definido como apotropaico, con propiedades relacionadas con la salvaguarda respecto del mal, así como terapéutico, capaz de propiciar el bienestar de quien de ellos se beneficia. Albinus cree que la acción de rodear, en tanto que parte significativa de los *rites de pasagge*, parece indicar un ritual de aislamiento del cadáver; una acción típica de las ceremonias tanto de separación como de integración en las que se persigue la correcta finalización de la transición de una vida a la otra. La acción de dar vueltas en torno a algo establece los límites espaciales y temporales de la transformación ritual a la que ese algo será sometido; también, como apuntaba Diana Rodríguez Pérez al referirse al espacio sagrado transgredido por Ofeltes, la demarcación ceremonial comunica el concepto de que lo circunscrito ha sido liberado de la observación ordinaria de las leyes espaciotemporales<sup>260</sup>.

255 Profesor del Departamento de Estudios Religiosos de la Universidad de Aarhus, Dinamarca.

256 Albinus, Lars, *The House of Hades, Studies in Ancient Schatology*. Aarhus/Oxford: Aarhus University Press, 2000. p.34.

257 Homero. *La Iliada*. Canto XXIII, 13-14. Trad.: Luís Segalá y Estalella Barcelona: Montaner y Simón, 1908. p.350.

258 *Ibid.* Canto XXIII, 255. p.357.

259 *Ibid.* Canto XXIV, 14. p.372.

260 Albinus. *Op. Cit.* (2000) p.35.

Existe aún otra pieza de cerámica apulia que merece nuestra atención, un humilde lécito encontrado en una tumba. En él, se muestra una variante novedosa y sintética del motivo representacional de la figura humana demarcada, que debe asociarse con la singular interpretación artística del pensamiento escatológico desarrollado en el entorno de Taras.



Fig. 10. Cerámica apulia egnaziana encontrada en la Tumba 2 de Corso Italia, Taras/Taranto, c. 350-325 a.C. M. Museo Nacional de Arqueología de Taranto.

Mark Stansbury O'Donnell, en su libro *A History of Greek Art*, dedica algunas palabras a esta vasija de uso funerario que estaba destinada a contener aceites rituales. La descripción se ocupa principalmente de la técnica pictórica empleada, mientras que el motivo representado es escuetamente descrito como “la cara de una mujer mirando por una ventana”<sup>261</sup>. No se hace mención alguna al que nos parece, después del marco cuadrado, el segundo elemento más significativo de la representación, ese velo que cubre, hasta hacerla irreconocible, la totalidad de la figura de la mujer excepto los ojos, y que es, *de facto*, una ventana dentro de otra ventana; o mejor, una ventana dentro de otra ventana, dentro de otra ventana, si pasamos a considerar ventanas también los propios ojos, las aberturas a través de las que las personas establecen vínculos visuales con el exterior, y en

261 Stansbury. *Op. Cit.* (2015) p.309.

las que culturas posteriores como la romana iban a considerar que es posible ver espejada el alma humana<sup>262</sup>.

Pero volvamos al velo, a ese encuadre embebido en el marco principal, y complementario a él, en el que se escenifica el concepto de la transición a la muerte; al menos, tal y como se concebía desde los tiempos de la *Iliada* y la *Odisea*. Según apunta Albinus, morir en Grecia implicaba pasar de la visibilidad temporal asociada con el cuerpo –y el cadáver– a la invisibilidad vinculada con la transustanciación de la carne en *psyche*, es decir, era un paso de la visibilidad terrenal a la visibilidad ante los dioses<sup>263</sup>.

La imagen del lécito podría identificarse también con la tríada de las Deméter/Kore/Perséfone *velificatas* que tendría su origen en los Misterios eleusinos; iconografía asociada a su vez con la tradición de la diosa egipcia Isis y que, además, podía relacionarse con esa imagen de la mujer retirando su velo que veíamos en el relieve funerario de Crisafa. Se atribuía a Isis haber proclamado que “ningún mortal había retirado nunca su velo y quien quisiera vivir no debía hacerlo<sup>264</sup>, pero sabemos también que a esta diosa intimidante le estaba asignado –como a Kore– el papel de generosa propiciadora de la transición de la vida a la muerte.

La vasija de Tarento se ocupa precisamente de esa transición, del viaje al *domus haidou*, a la “casa de la invisibilidad” de Hades. Sucede que, del mismo modo que durante las exequias griegas hay una ceremonia de la visibilidad llamada prótesis, en la que el cuerpo se expone a los deudos, dentro de los ritos preparatorios del viaje al otro mundo habrá un momento a partir del cual, para los asistentes al funeral, mortales al fin y al cabo, estará vetado tanto proyectar la mirada sobre el cuerpo de la fallecida o el fallecido<sup>265</sup> como participar en los misterios de su “resurrección” en el más allá. Esta será precisamente una de las funciones iconográficas de los heraldos divinos monstruosos, y la función principal de los velos, representar la necesaria desviación y obstrucción de las miradas mortales cuando estas se dirijan a los lugares sensibles donde los misterios trasformativos deban acontecer ante la exclusiva mirada de los dioses.

La ventana cuadrangular del lécito nos recuerda que hay una frontera que las criaturas terrenales no podemos franquear sin convertirnos en otra cosa. Paradójicamente, existe un marco dentro de ese marco liminar que funciona como

262 “Imago animi, vultus, indices oculi.” El rostro es la imagen del alma, los ojos su índice, dictaminaba Cicerón en *De Oratore*. Libro 3, 59. Novi Portus, Connecticut: B.et Gul. Noyes. 1839. p.199.

263 Sobre la invisibilidad de la *ψυχή* o psique, ver Albinus. *Op. Cit.* (2000) pp. 53-54.

264 Hadot, Pierre. *The veil of Isis*. Cambridge Massachussets/Londres: The Belknap Press of Harvard University Press. 2006. p. 252.

265 La imagen pertenece ahora a Hades. Albinus. *Op. Cit.* (2000). p.79.

apostilla y como enmienda, porque, recordemos, la vasija de Taras, mientras oculta la identidad de su protagonista mujer, nos conmina a recoger la mirada de unos ojos, los suyos, que trascienden el *naiskos* y el velo; trascienden la muerte, escapándose de su tutela. Esa mirada nos invita a reflexionar sobre la vida actual y la venidera, y nos recuerda la posteridad, transustanciada en memoria, debida a aquellos que ya no están y fueron como nosotros.



Fig. 11. Pintor de Damon. Corinto. 560 a.C. *Tetis y las nueve nereídas en el entierro de Aquiles durante la ceremonia de la prótesis*. Hidria de figuras negras. Louvre. París.

En este sentido, son particularmente interesantes los paralelismos iconográficos y funcionales que se pueden trazar entre la doble estructura de incitación y prohibición de la mirada y el velo de la mujer en el lécito tarentino, y el papel que, en gran cantidad de soportes vinculados con usos rituales, particularmente funerarios, habría desempeñado la figura de Medusa, el monstruo de cabellos de serpiente cuya mirada era letal, y que el héroe Perseo logró vencer empleando como espejo el escudo de Atenea. Se trata este también del monstruo al que se concede una importancia iconográfica singular en la hidria del pintor de Damon, actualmente en el Louvre, en el que se recrea el funeral de otro héroe, aquel que diera vueltas en torno a la tumba de Patroclo, el propio Aquiles.

En la hidria asistimos a la importante ceremonia de la prótesis que Tetis, la ninfa del mar, lleva a cabo junto a otras nereidas en los funerales del que fuera su hijo. En esa ocasión, como en el mito de Perseo y en la heroización de Ofeltes, las mujeres son tan ambivalentes como la serpiente, porque, al mismo tiempo que tutelan al héroe, encarnan ese relato androcéntrico del miedo masculino a

la muerte y a “lo otro” del que daba cuenta Helen Cixous en su célebre texto *La sonrisa de Medusa*<sup>266</sup>. Medusa representa la distancia “natural” que separa al héroe de los mortales, pero también la que lo separa de los agentes femeninos que, asistiéndole en el *oikos* y acatando sus leyes, solo en contadas ocasiones accederán a los banquetes divinos otorgados al joven por su desempeño ejemplar en la guerra, ni a la magnífica posteridad destinada a los protagonistas de la literatura épica.

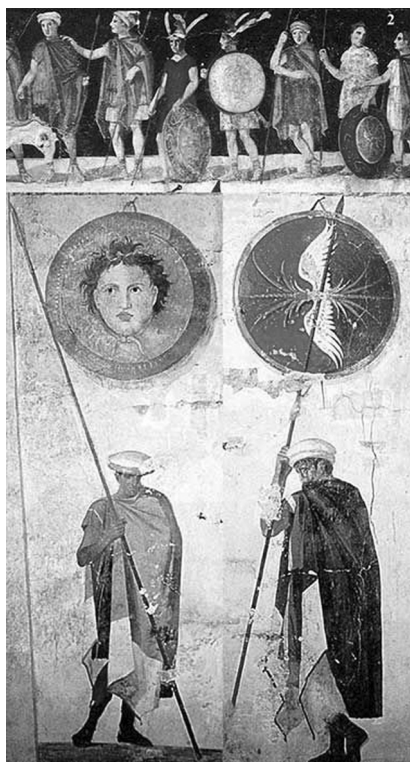


Fig. 12. Tumba macedonia de Agios Athanasios, último tercio del siglo IV a.C., Macedonia.

En la hidria del pintor de Damon (Fig. 11), la monstruosa cara de Medusa aparece reflejada sobre la superficie de un escudo, el del propio Aquiles. Un clipeo circular que, junto al yelmo, forma parte de los atributos militares del guerrero heroico, esos que tras su muerte descansan, como él, sin actividad aparente. La inactividad del escudo del guerrero fallecido emula la del cuerpo inerte, y ambas contrastan, primero, con la actividad de la nereidas que ignoran a quien mira

<sup>266</sup> Cixous, Helen (1975). *The Laugh of The Medusa*. Signs, Vol. I. No. 4, Verano 1976. University of Chicago Press. p.885.

la hidria, y, después, con la proactiva mirada de Medusa contenida en el clípeo, que desborda su marco y el de la representación para interpelarnos directamente. Medusa es una sorpresa horrenda pero también esencialmente ambivalente, si bien representa la némesis del héroe, el reto que no puede superarse sin morir, es también el heraldo que con una sonrisa nos distrae para que se puedan abrir las puertas del paraíso. La mirada de Medusa, sus ojos, son el portal de la transformación, los índices que nos recuerdan que la apoteosis tendrá lugar porque las gestas militares de Aquiles así lo permiten.

También en la tumba macedonia de Agios Athanasios, fechada a finales del siglo IV a.C., aparece el escudo circular asociado al rostro de Medusa. Una representación que, combinada con del resto de la iconografía real y militar que decora el sepulcro, da cuenta de la grandeza singular del personaje fallecido.

La ubicuidad en el arte antiguo de las apelaciones simbólicas a Medusa como heraldo de la muerte, o como agente de transformación, heroización y apoteosis, confirma su utilidad como símbolo que recordaba a los vivos la inevitable necesidad de confrontar la muerte. Por otro lado, su leyenda informaba, a quienes debían enfrentar al temible monstruo, que había maneras de vencerlo, que los dioses habían concedido a la especie humana dones que, decían los mitos, permitían trascender la muerte, no desaparecer con ella sino atravesar<sup>267</sup> el marco de la vida terrenal para, desbordándolo, alcanzar la posteridad soñada.

### 6.1.5. Del héroe nuevo al nuevo dios.

Se retomarán más tarde las indagaciones en torno a la vinculación de las miradas que, escapando del marco, interpelan a quien mira la obra; y, al mismo tiempo, reflexionan metalingüísticamente sobre el vehículo de posteridad en que puede covertirse el arte; más aún, cuando este tiene uso votivo-funerario. Ahora, para proseguir con nuestra investigación, recuperaremos la figura de Hipérides, el político y orador ateniense que reflexionaba, en un *epitaphios logos*, sobre la posteridad de los monarcas del siglo IV a.C. quejándose con amargura de que el culto a los dioses verdaderos estuviera siendo sustituido por prácticas impías, entre ellas, y notoriamente, la obligatoriedad de adorar a Alejandro Magno y sus esclavos.

El fenómeno de la adoración a los monarcas inaugurado con el conquistador macedonio se conoce como culto helenístico a los gobernantes. Se trata de una

267 En un sentido metafórico similar al empleado por Ricoeur al plantear la necesidad de no rechazar la teoría marxista o acatarla sin más, sino atravesarla, cruzarla para pensar el concepto de ideología. Ricoeur. *Op. Cit.* (1973) p.6. Jones.

innovación religiosa introducida en ese espacio-tiempo que queda definido por el empleo del adjetivo “helenístico”, y que se aplica a la Grecia posterior a la muerte de Alejandro y anterior a la subyugación definitiva de estos territorios por parte de Roma.



Fig. 13. Retrato de Alejandro en un escudo de terracotta. Tumba de los Erotos. Cerca de Eretría. C.225 a.C. Boston Museum of Fine Arts.

Al parecer, el culto a los gobernantes compartía solamente algunas de las características de los cultos con los que en Grecia se había honrado a los héroes. De hecho, según la opinión del profesor e investigador de Estudios clásicos Simon Rowland F. Price, en su libro *Rituals and Power: The Roman Imperial Cult in Asia Minor*, el culto helenístico a los gobernantes no estaba inspirado en el culto griego a los héroes, sino en los rituales de veneración que esta sociedad tenía destinados para los dioses<sup>268</sup>. No obstante, en esta tesis hemos referido el exquisito equilibrio con el que el sistema religioso griego gestionaba la interrelación entre mortales, héroes y dioses. Esto nos permite afirmar que el culto a los gobernantes debe considerarse parte de un fenómeno de “adecuación” de un *corpus* ritual preexistente, conformado a su vez por la compleja interrelación entre los cultos a los dioses, a los héroes y a los ancestros. En este sentido, sabemos que, hasta bien entrado el siglo I a.C., el culto al gobernante se desarrolló en un marco argumentativo alimentado por las discusiones en torno a las diferencias y similitudes entre

268 Price, Simon.R.F. *Rituals and Power: The Roman Imperial Cult in Asia Minor* Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1998, p.34.

los ritos dedicados a los héroes y a los dioses. Estas deliberaciones se saldaron con la sustitución progresiva del culto heroico por el culto de los gobernantes-dioses en todos los casos excepto en uno, aquel en el que el ritual devocional al héroe fue transformado en las celebraciones destinadas a honrar a los familiares más jóvenes del soberano<sup>269</sup>.

Price señala también que fue Filipo, el rey macedonio a quien el político y educador Isócrates (Atenas, 436 a.C.-*Ibid*, 338 a.C.) recomendó que fuera cuidadoso con el pueblo griego, pues no estaba acostumbrado a la monarquía<sup>270</sup>, quien inauguró entre los helenos la inusual experiencia de lo monárquico al interior del mundo de los autoproclamados descendientes de Hercules<sup>271</sup>. Respecto a Alejandro Magno, su hijo, parece que no hay consenso entre los estudiosos que pueda demostrar su deificación en vida. Sin embargo, según las teorías recogidas por la académica estadounidense de Estudios Clásicos Lily Ross Taylor (Auburn, 1886-Bryn Mawr, 1969) en su libro *The Divinity of The Roman Emperor*, la visita del macedonio al templo de Ammon en el oasis de Siwa en 331 a.C. podría considerarse un suceso determinante en lo que a la adquisición de un tratamiento divino se refiere. Aunque la respuesta del oráculo de Siwa es desconocida, se ha observado que el sacerdote reconoció a Alejandro como hijo del dios Ammon Ra<sup>272</sup>. Dado que en la cultura Egipcia todos los reyes eran hijos de Ammon Ra, podría inferirse que el sacerdote simplemente reconoció al nuevo rey de la manera tradicional. Pero, en tanto que los griegos identificaban a Zeus con el propio Ammon Re, no es impensable que el empleo del mencionado apelativo indicara que el mortal Alejandro descendía de los dioses<sup>273</sup>. Por otro lado, es conocida la fascinación de Alejandro por la cultura persa y por su práctica de la *proskynesis*. En esa corte era tradicional la demostración de obediencia al monarca a través de la costumbre de postrarse ante él y dirigirle un beso. Plutarco dice que Alejandro disfrutó tanto de estos ritos en un banquete en Bactria, que ordenó que griegos y macedonios hicieran lo mismo con él. Según Ross Taylor, mientras muchas ciudades griegas aprobaron honores divinos para Alejandro, no fue hasta el año 324 a.C. que Atenas y Esparta recibieron la orden de instituir un culto divino en honor del hijo de Filipo; culto, por cierto, en el que con frecuencia Alejandro acabó siendo asimilado con el dios Dionisios<sup>274</sup>.

269 *Ibid* p. 33..

270 "...sé benefactor para los helenos, rey para los macedonios y regidor para los bárbaros." *Ibid*. p.27.

271 Es decir, la monarquía promovida por un rey no foráneo.

272 Dios celeste representado con un ouroboros solar sobre la cabeza.

273 Taylor, L.R. *The Divinity of The Roman Emperor*. Middletown, American Philological association, 1931. p.19.

274 *Ibid*. pp. 9-20.



De hecho, como anticipábamos, fue tras la muerte de Alejandro y con la aparición de las dinastías helenísticas cuando la emergencia de un culto al gobernante que emulaba la adoración de los dioses alcanzó prevalencia en la Grecia oriental. Hasta los tiempos de Alejandro, los mandatarios griegos –nativos de las *poleis*, nunca monarcas<sup>275</sup>– habían vivido dentro de los límites de las propias ciudades–estado. Además, los territorios griegos que habían soportado el yugo persa habían desarrollado gran animosidad respecto a la figura de los soberanos extranjeros. Sin embargo, a medida que los reyes helenísticos fueron acumulando dominios, los ciudadanos tuvieron que generar una nueva política relacional con la figura inédita de un gobernante ausente; figura problemática de un modo desconocido hasta entonces, porque ni era absolutamente extranjera –como los persas–, ni vivía dentro de los límites de la *polis*.

Si la negociación de las relaciones de poder encaminadas a construir la identidad social de los pueblos se propicia siempre a través de herramientas discursivas, la emergencia de la devoción al gobernante en los reinos helenísticos orientales debe considerarse un fenómeno innovador dentro los discursos rituales promovidos en la cultura helena clásica. Innovador pero no del todo desconocido, ya que, como señala Price en su libro de 1998, el culto al monarca y su esposa se moldeó en concordancia con el culto hasta entonces otorgado a los dioses, y supuso, por tanto, la metabolización de un fenómeno desconocido a través del recurso a otro conocido.

[el rey y la reina] Habiendo hecho la ciudad y su territorio sagrado e inviolable y habiéndonos liberado del tributo y habiéndonos concedido estos favores para el pueblo y la comunidad de Dionisio, deberían recibir honores por parte de todo el mundo en la mayor medida posible, y, compartiendo el templo y otras cosas con Dionisio, se convertirían en los salvadores canónicos de nuestra ciudad, lo que nos aportaría beneficios<sup>276</sup>.

Gracias a esta metabolización, los griegos fueron capaces de asumir un poder del que dependían para su bienestar, pero que era tan propio como ajeno; griego y, sin embargo, de naturaleza monárquica. Gracias a la adopción de este modelo preexistente de clasificación de lo que subyuga pero merece veneración, se suplió la falta de un modelo legal y afectivo con el que “hacerse cargo” y “hacer propia” la nueva situación política<sup>277</sup>.

275 Exceptuando el caso singularísimo de Esparta en el que dos reyes de ascendencia aquea compartieron mandato diárquico sobre el pueblo Dorio hasta al menos el 219 a.C., cuando, tras una serie de vicisitudes, Licurgo acabó reinando prácticamente en solitario. Poco más tarde, la región de Esparta fue incluida en la Liga Aquea. Cartledge, Paul; Spawforth, Antony. *Hellenistic and Roman Sparta*. Londres/Nueva York: Routledge. 1992. pp.54-72.

276 Price. *Op. Cit.* (1998). p 31. Trad. Lazkoz.

277 *Ibid.* p.30.

Según apunta Price, aún había otra cuestión que hizo deseable la adopción de un culto divinizante para las estirpes de regentes en las que se aspiraba a que el poder se transmitiera hereditariamente, el carácter problemático de la asociación del monarca con un culto heroico que, como hemos dicho con anterioridad, estaba estrechamente vinculado con la mortalidad de quien lo recibía.

Mencionábamos que, con el afianzamiento de las *poleis*, dar la vida por la propia ciudad se convirtió en una de las mayores heroicidades a la que los griegos podían aspirar. No en vano, la literatura homérica había inmortalizado a Aquiles atribuyéndole una *areté* particularmente compleja. Esta *areté*, término que tentativamente hemos asimilado con virtud, estaba construida sobre dos pilares interrelacionados, no solo era Aquiles un guerrero brillante y valiente, sino que, tal y como se plantea el relato desde el principio, siendo un héroe arquetípico, estaba destinado a morir peleando en Troya. Se trataba esta de una muerte sacrificial que no solo le iba a aportar una gloria mayúscula, sino que era también garante inequívoco de una *areté* conseguida, por un lado, a través de la fisicidad de los actos buenos, y, por otro, a través de la pérdida inevitable de esa fisicidad que le había diferenciado del resto de los humanos.

Al reflexionar sobre los héroes míticos, habíamos visto que, conceptualmente, la virtud griega estaba vinculada a *kleos* –la gloria y el recuerdo–, y a *timé* –el honor y las honras–. La tétrada de la heroicidad se completaba con el *agathos* –la bondad, lo bueno–, y la *philotimia* –el amor por el honor–. Tal y como los relatos épicos indican, las normas y las prácticas del virtuosismo operaban dentro de una política agonística<sup>278</sup>, estrechamente vinculada con la reputación, cuyos polos normativos eran el honor y la vergüenza<sup>279</sup>. De ese modo, la *areté* funcionaba dentro de una economía de acciones en la que ciertos actos, como morir en el campo de batalla o lograr una victoria en los Juegos Olímpicos, eran considerados *agathos* –merecedores de honor– y otros no. Es decir, uno no podía simplemente ser virtuoso, sino que tenía que encarnar la virtud misma a través de la puesta en escena, realización y corporeización –*embodiment*– de actos virtuosos públicos. *Areté* era una función crucial del *agón*: no como *telos*, sino como llamada constante a la acción capaz de generar hábitos particulares. En tanto que los hábitos virtuosos daban lugar a un “estilo” de vida, obedecían a una lógica biopolítica, si se nos permite recurrir a un término foucaultiano. La economía de *areté* era, sin lugar a dudas, un fenómeno del cuerpo por el cual se dictaba en

278 Del *agón* entendido como juego contencioso, disputa, guerra.

279 Cohen, David J. *Law, Sexuality and Society: The enforcement of Moral in Classical Athens*. Cambridge/Nueva York. Ed. Cambridge University Press. 1991. p. 183. en Hawhee, Debra. *Bodily Arts: Rethoric and Athletics in Ancient Greece*. Austin, University of Texas Press. 2004. p.17.

qué ámbitos y cómo este era capaz de elevar al humano a una excelencia sobre-humana<sup>280</sup>.

En relación con esto, es interesante apuntar que era precisamente el cuerpo del monarca el que resultaba problemático a la hora de concebir un culto idóneo para él. Un sistema de gobierno basado en la transmisión hereditaria y dinástica del poder no necesitaba soslayar la falta de actos heroicos en vida, los milagros se pueden ‘recrear’ y las gestas se pueden exagerar, inventar, fabular. El verdadero dilema que el cuerpo del monarca planteaba a su propio culto no era su incapacidad para realizar actos ejemplares en vida, sino el hecho innegable de que era carne mortal; una que, paradójicamente, albergaba un poder eterno perpetuable en sus hijos<sup>281</sup>.

Como indicáramos anteriormente, en la sociedad griega primitiva la importancia de la trasmisibilidad hereditaria de la virtud familiar era limitada. Tanto es así, que, cuando se empezó a valorar su importancia, se alumbraron relatos míticos en los que enraizar la grandeza común del *Hellas*. Sin embargo, como atestigua la tradición de las *Imagines maiorum*, para los romanos la posesión y ostentación de personajes ilustres en la estirpe sí que era una cuestión relevante. Fue, quizá, la compleja retroalimentación entre la tradición heroizante griega y la tradición de la transmisión hereditaria de la virtud romana la que, en un contexto geopolítico de largo duelo por la muerte de un mandatario arrollador, Alejandro, desembocó en la dedicación de honores divinos a los gobernantes.

El culto divinizante tenía la virtud de mitigar el vacío de poder que se generaba cada vez que un monarca fallecía; porque ¿hasta qué punto era asumible en Grecia, aún en tiempos de cambios de paradigma, que un cuerpo corruptible albergara ese poder eterno transmisible de padres a hijos? El héroe moría y se llevaba consigo la gloria que iba a ser suya eternamente, pero un poder sin fin, transmisible hereditariamente, requería de un “rito” *post mortem* capaz de garantizar la transubstanciación efectiva del cuerpo mortal del mandatario, capaz de propiciar la conversión del rey terrenal en rey celestial que iba a permitir una transmisión de poder estable y “coherente” para con las leyes ancestrales de lo material y lo inmaterial. Era la condición mortal del cuerpo la que obstaculizaba el mantenimiento del poder al interior de las estirpes. Debía ser el cuerpo el que, trascendiéndose a sí mismo, convirtiera la herencia de sangre en justificación inapelable del poder perenne.

280 Hawhee. *Op. Cit.* (2004) pp 17-18.

281 En la página 51 de esta investigación, mencionábamos las reflexiones vertidas por Agamben sobre la condición aporística del monarca pre-moderno, aquel que pretendía, sin conseguirlo, desentenderse de la fractura que separa cuerpo y ley, *macht* y *vermögen*, el poder y su ejercicio.

En virtud de la deificación del soberano, solo los hijos de dios –dioses por su sangre divina– heredaban el reino terrenal; sin embargo, la divinidad transmitida era de una naturaleza inmanente, sin principio ni fin, superior a todo aquello sometido a las leyes biológicas de lo corruptible, en suma, superior al espacio y al tiempo. De este modo, la glorificación de la muerte del monarca, como tránsito transferencial del mundo “temporal” al divino, establecía *de facto* el vínculo de este con los dioses. Se trataba de un rito que, como beneficio aparejado, permitía conceder preeminencia social al colectivo de los ancestros y sucesores del monarca<sup>282</sup>. No era solo que los descendientes del rey fueran carne de su carne, sino que recibían su espíritu inmortal y eran “el mismo rey” una y otra vez. Por otro lado, este esfuerzo de “descorporeización” del regente parece corresponderse con la necesidad de tomar en consideración la distancia física real que las dimensiones de los reinos helenísticos establecieron entre gobernante y gobernados. Reajuste que, a su vez, dio lugar a nuevas lógicas de alejamiento-acercamiento<sup>283</sup> en las relaciones humanas y divinas.

Del mismo modo que una cierta devaluación de los dioses podría anticiparse como prerequisite necesario para la elevación de los humanos<sup>284</sup>, la adopción de la figura de un gobernante vivo deificado parece implicar un distanciamiento virtual en lo que al estatus social de rey y súbditos se refiere. Sin embargo, la descorporeización factual del monarca, resultado de su “espiritualización”, tenía la virtud de permitir que ese cuerpo/espíritu adoptara diferentes formas y estados –líquido, sólido y gaseoso– y fuera capaz de alojarse en una variedad de contenedores inasequibles para el cuerpo regio de carne y hueso. Por otro lado, los procesos de transfiguración, la posibilidad de que el dios transmigrara de una imagen a otra, planteaban la posibilidad de que los acercamientos entre la figura de culto y sus devotos fueran múltiples y flexibles, a la medida de las contingentes necesidades de quien requería la intervención divina. A través de la consagración de espacios de culto, de la dedicación de las figuras votivas, de la apelación a objetos “divinos”, o de la adoración del rostro del rey<sup>285</sup>, el gobernante vivo iba a ser capaz de viajar infinitamente y hacerse presente para sus súbditos.

282 Price. *Op. Cit.* (1998) p. 35.

283 La adopción de la figura de un gobernante deificado implicaría un distanciamiento virtual en lo que al estatus social de rey y súbditos se refiere, pero un acercamiento factual en lo que respecta al “utilitarismo ritual” de su imagen. El fenómeno de la proliferación de figuras votivas con la imagen del soberano compensaría la desaparición de la figura de ese rey al que se podía visitar y lanzar besos, sustituyéndolo por una *imago* portátil del monarca, de gran utilidad cuando el reino es un imperio.

284 Se ofrece un desarrollo completo de estos argumentos. Price. *Op. Cit.* (1998) p. 37.

285 Símbolo tan fragmentario como la *vera icon*, e igualmente diseminado, cuya simple presencia tendría la virtud de tornar un espacio común en lugar de culto.

No es casual, entonces, que fuera en Grecia donde surgió el fenómeno del culto al rey. Solo en un entorno donde los súbditos estaban acostumbrados a la cercanía de la autoridad superior y su pérdida fue traumática, pudo surgir la necesidad de suplir esta falta. La asimilación de dios y rey tuvo la virtud de evitar que el suceso traumático de la lejanía de alguno de ellos pudiera repetirse. La importancia que en Grecia tenía el hecho de poder venerar a un dios propio “materializado” se demuestra en estas frases del himno ritual eleusino dedicado a Demetrius Poliorcetes (?337 a.C.-?283 a.C.), rey de origen macedonio, en la Atenas del siglo III a.C.:

De todos los dioses los más grandes y los más amados. han llegado a la ciudad, Démeter y Demetrios, con el tiempo se han reunido aquí. Ellos [los dioses] vienen a presidir los solemnes ritos de la Virgen y él (Demetrius poliorcetes) sonriente hermoso y feliz, como cuadra a un dios; espectáculo glorioso; acompañado de amigos, y él en el centro, ellos parecen estrellas y él es el Sol. ¡Hijo de Poseidón el poderoso, hijo de Afrodita, te aclamamos! Los otros dioses viven lejos, o no tienen oídos, o no existen, o nos desdeñan. Pero a ti te tenemos presente; no eres dios de madera ni piedra, sino dios verdadero. Por eso te adoramos<sup>286</sup>.

El arraigo del culto al gobernante parece demostrar su efectividad a la hora de paliar el trauma del desvanecimiento de aquel mandatario de carne y hueso –al que aún se le podían lanzar besos– que aquejó a los territorios helenos tras la muerte del terremoto de autoridad que fue Alejandro. La misteriosa volatilización del “cuerpo del rey”, la desaparición definitiva del mandatario con el que uno compartía físicamente las lindes de la *polis*, fue sustituido por un rey/dios al que se podía visitar en espacios de culto tan multiplicables como hiciera falta y con el que se podía hablar a través de tantas *imagine regis* como hubiera sido posible diseminar. La multiplicación de lugares y la diseminación de imágenes demostraron, más adelante, ser medidas de gran utilidad cuando el reino devino imperio por largo tiempo.

## 6.2. Héroes romanos virtuosos, diosas romanas de la virtud.

En *Experiencing Rome* se nos recuerda que los procesos de asimilación cultural no se producen sin fricciones o sentimientos encontrados por parte de los que adoptan maneras de otros. Tampoco por parte de los que ven como su patrimo-

286 Frazer, James (1890) *La rama dorada. Magia y Religión*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. 1981. p.128.

nio es emulado, interpretado o expoliado. En el mencionado libro, Janet Huskinson apunta que, a la hora de enfrentar una cultura mayoritaria, los pueblos asimilados cuentan con diferentes recursos para defender lo que consideran su carácter distintivo. Una opción puede ser la preservación de rituales, cultos, representaciones artísticas y usos que den fe, ante la cultura hegemónica, de la antigüedad de la cultura sometida. Otra manera consiste en reivindicar el acervo propio, ahondando en su conocimiento a través del estudio y la recuperación del patrimonio cultural. El fenómeno literario conocido como “Segunda sofística”<sup>287</sup> es un ejemplo del recurso a los estudios crítico-memoriales llevada a cabo en el seno de una cultura, la griega, que en el siglo I d.C. comenzó a metabolizar su plena inserción en el Imperio romano, para acabar proyectándose con gran fuerza en él<sup>288</sup>.

Si en Grecia se apelaba al pasado para salvaguardar una identidad en proceso de transformación, en Roma se recurría a él para dar por sentado el derecho esencial de la potencia emergente a ejercer el poder. Mientras en la *Eneida*, Virgilio (Virgilio, 70 a. C.-Brundisium, 19 a. C.) estableció que Roma descendía legendariamente de los héroes troyanos, el propio Augusto alardeaba de contar con la diosa Venus entre sus ancestros<sup>289</sup>. Sin embargo, tal y como señala Huskinson, la manera en que los romanos entendían la pertenencia a la romanidad se diferenciaba en gran medida de la de identidades como la griega, para las que el lenguaje común o los mitos compartidos fueron, durante largo tiempo, atributos determinantes. Los romanos, que se consideraban promotores de lo que podría denominarse una “cultura universalizante”, necesitaron igualmente defender su singularidad del “magma” de la otredad, y dispusieron para esta tarea de toda una serie de recursos que reflejaban la singularidad desde la que afrontaron la conquista y la asimilación. No en vano, las tradiciones a través de las cuales los ciudadanos romanos celebraban sus orígenes ponían el acento en la progresiva incorporación de gentes foráneas. De hecho, la identidad romana se cimentaba, en un grado inusual, en la pertenencia a una comunidad política y religiosa cuyos valores y *mores* –costumbres, moralidad y modo de vida– eran observados por

287 Huskinson. *Op. Cit.* (2009) p.11.

288 “Los griegos tenían a menudo poca disposición a identificarse con la cultura de Imperio romano del que ahora formaban parte: algunos llegaron incluso a rechazar el uso de terminología latina (Bowie, E.L. *Greeks and their Past in The Second Sophistic Londres, Routledge and Kegan Paul* 1974, pp.200-201). A pesar de que algunos escritores, como Dionisio de Halicarnaso, Estrabón, Plutarco, y Apiano de Alejandría, abordaron activamente la existencia de un Imperio romano que los incluía y fueron capaces de alabar sus virtudes en relación con la cultura griega, pocos griegos parecen haber estado interesados en la literatura latina, o en la historia de Roma, o incluso, hasta finales del siglo II d.C. en tomar posesión de un cargo público de importancia dentro del Imperio.” *Ibid.* p.15. Trad. Lazkoz.

289 Zanker, Paul. *The Power of Images in the Age of Augustus*. 1988, Ann Arbor, Michigan, The University of Michigan Press 1988 en *Idem*.

quienes querían y podían participar de ellos. Por eso mismo, dice Huskinson, los cambios culturales, particularmente el olvido de las tradiciones vernaculares, representaban una gran amenaza para una autodefinición de lo identitario cuyo marco de referencia era la asimilación<sup>290</sup>.

Si la romanidad no se construía ni perpetuaba exclusivamente a través de la sangre, sino a través de la adopción del otro, que era asimilado por medio de cultos y costumbres romanizantes, entonces, ¿de qué modo podían los romanos preservar la singularidad de su propio sentido de lo identitario y la integridad de sus tradiciones? A juicio de Janet Huskinson, esto se conseguía trazando líneas fronterizas de diversa índole, delimitaciones que servían para dejar libres de influencias extranjeras áreas particularmente tradicionales de su sociedad y cultura. De este modo, la relación con la cultura griega fue, a menudo, ambivalente. Si los escritores romanos identificaban tradicionalmente a los pueblos británicos y germanos con atributos de lo bárbaro<sup>291</sup>, la sofisticación griega, su “excesiva civilización”, acabó asimilando los usos helenos con la *luxuria*, término empleado para designar un *habitus vivendi* decadente y extravagante. Los tópicos negativos sobre los griegos, que afloraron particularmente a partir de la “romanización de Roma” llevada a cabo por Augusto, acabaron retratándolos como personas o bien proclives a una adulación excesiva<sup>292</sup> o bien egoistas, viciosas<sup>293</sup>, autoindulgentes, con tendencia excesiva a la ensoñación, o a perderse en un filosofeo vacuo<sup>294</sup>.

Una cuestión quizá no tan evidente sobre la diferencia del papel que jugaron las ideas intelectuales en la esfera pública de la cultura griega y la romana es que, mientras la intelectualidad elevada tuvo un rol factual determinante en la vida pública de Grecia, donde, como apuntábamos, la excelencia literaria había merecido incluso la dedicación de culto heroico a una mujer como Safo<sup>295</sup>; entre los romanos estas cuestiones fueron ponderadas con sumo cuidado. La estima pública iba a dirigirse fundamentalmente a aquellos hombres capaces de mostrar excelencia militar. Tal y como atestigua la literatura del periodo republicano<sup>296</sup>, una inmersión demasiado profunda en los saberes filosóficos podía tener efectos

290 Woolf, G. *Becoming Roman, Staying Greek; Culture, identity and the Civilizing process in the Roman East*. Meltzer et al. 1994. p.120.

291 Huskinson. *Op. Cit.* (2009) p. 14.

292 La expresión *graeca adulatio* acuñada por Tácito se usa frecuentemente en los estudios modernos sobre las cosas sociales de Roma. Gradel, Ittai *Emperor Worship and Roman Religion*. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 8.

293 Huskinson. *Op. Cit.* (2009). p.15.

294 *Ibid.* p.100.

295 Jones. *Op. Cit.* (2010) p. 42.

296 Por ejemplo, en Cicerón/Cicero. (45. a.C.) *De finibus bonorum et malorum*, book 1, 1-12. The Loeb Classical Library. Trad. Harris Rackham. Nueva York: The MacMillan Company. 1914. pp.2-15.

indeseables entre quienes tenían grandes aspiraciones en la esfera política, a la que, tradicionalmente, solo se podía acceder tras haber servido en el ejército. Estas ideas sustanciaron la desconfianza romana hacia el exceso de intelectualidad, que se proyectó incluso hasta el momento en que la política y el servicio militar estaban ya disociados. En Roma, al contrario que en Grecia, las *artibus liberalibus* y el cultivo del intelecto se circunscribían al ámbito de lo privado y del ocio individual, más que al mundo del negocio público, al *otium*, más que al *negotium*<sup>297</sup>.

Como vemos, si los romanos se apropiaron de múltiples aspectos de la cultura griega, lo hicieron siempre a través de destilaciones que lograron salvaguardar ciertos valores de su propio acervo. Esta actitud proteccionista respecto a una serie de temas concretos permite inferir que estas cuestiones debían tener gran importancia para ellos. Así, el ensalzamiento de un pasado arcaico de carácter agrícola se reflejó de manera constante en muchas de sus estructuras sociales, y, particularmente, en la observación de las costumbres ancestrales o *mores maiorum*. No en vano, los romanos apelaban a menudo, y con gran orgullo, a la moralidad simple, a ese puritanismo provinciano mencionado por Tácito que, supuestamente, les caracterizaba desde el pasado.

Afirma Hendrik Wagenvoort (1886-1976), en su libro *Pietas*<sup>298</sup>, que Roma también se distanció, de algún modo, del individualismo cosmopolita acuñado a imagen y semejanza del regente en el mundo helenístico posterior a Alejandro. Un mundo en el que la filosofía estoica, intentando quizá procesar el ascendiente no hegemónico de Grecia en el mundo conocido, elevó a doctrina el concepto de la filantropía. Se trataba de promover el amor por lo humano, en tanto que el valor del individuo no estaba determinado por haber nacido en cierta área geográfica. El simple hecho de pertenecer a la comunidad humana ennoblecía al “hombre”, de tal manera que la pertenencia a la ciudadanía llevaba aparejado un sentido fraternal de lo humano<sup>299</sup>. Escipión el africano (Roma 236 a.C. - Liternum 183 a.C.) y Panecio de Rodas (Rodas 185 a.C. – Atenas, 110 a.C.) promovieron estas ideas en la Roma republicana con tanto predicamento que, alrededor del año 150 a.C., los romanos acuñaron para el concepto de lo filantrópico un término propio: *humanitas*, con el que definieron una cualidad similar a la ideada por los griegos, respecto a la cual, no obstante, presentaba una notable diferencia. Numerosas fuentes literarias indican que *humanitas* se empleaba en la Roma republicana para apelar a la beneficencia, la magnanimidad, el desinterés, la amabilidad, la cortesía, la gratitud, el tacto, el amor por el hijo y la madre, el

297 Huskinson. *Op. Cit.* (2009) p.100.

298 Wagenvoort. Hendrik. *Pietas*. Leiden: E.J Brill, 1980.

299 *Ibid.* p.3



amor por los padres y familiares, la elegancia, la astucia, la alegría de vivir, el buen gusto literario y la buena educación. Cualidades, como se ve, positivas todas ellas, y circunscribibles dentro del campo semántico de la *φιλανθρωπία*, la filantropía helena. Sin embargo, la *humanitas*, el amor por la comunidad de los integrantes de la especie humana promovida en Roma, servía también para dar cuenta del respeto y entrega debidos a la tierra de los ancestros<sup>300</sup>, es decir, para apelar a la cualidad que designaba el amor debido a la patria romana<sup>301</sup>.

Fue por intercesión de Octavio Augusto (Roma, 63 a. C.-Nola, 14 d. C.) que Roma comenzó a identificarse inequívocamente con aquellas cualidades que mejor iban a servir al sostenimiento de un gobierno absolutista, en el que patria y rey iban a convertirse en prioridad incontestable. Por eso, Octavio puso tanto empeño en la romanización del Imperio y, aunque parezca paradójico, en la de la propia Roma. Con esta finalidad apeló a una recuperación verdadera de los *mores maiorum*, del código de leyes ancestrales acuñadas por las tribus agrícolas de las que, parecía ser, provenían las elites romanas de stirpe. Y con este objeto, también, estableció una economía de cooperación simbólica entre *virtus*—el conjunto de atributos tradicionales que adornaban al ciudadano romano— y *pietas*.

### 6.2.1. La virtud romana.

Es necesario señalar que, de todas las cualidades veneradas en Roma, solo unas pocas gozaron de un predicamento que contribuyó a que su culto superara el paso del tiempo, la volubilidad de los intereses y los contextos. Entre ellas, como eje fundamental de la identidad romana, destacaba *virtus*, la brava combatividad

300 Wagenboort. *Op. Cit.* (1980) pp. 2-4.

301 Al parecer, fue Cicerón (Arpino, 106–Formia, 43 a.C.) uno de los pensadores que contribuyó con mayor elocuencia a afianzar el amplio campo semántico y las connotaciones positivas de lo humano fraterno —de la *humanitas*— en relación directa con la romanidad. Sin embargo, según señala el propio Wagenboort, es también en la literatura de Cicerón, en concreto en la producida en torno al año 45 a.C., donde se escenifica literariamente la obsolescencia del término con el que, hasta entonces, los romanos habían designado el amor patrio. En *De Natura Deorum*, obra escrita en la época en la que Cicerón, tras haber apoyado a Pompeyo (Piceno, 106 a.C.-Pelusio, 48 a.C.) en su pugna por el poder contra Julio César (Roma, 100 a.C.-Ibid, 44 a.C.), se centró en el estudio de fuentes filosóficas más que en la vida política, se evidencia el abrupto abandono de *humanitas* para, a través de la redefinición del término *pietas*, conseguir imbricar en un único término los deberes hacia la patria, los deberes para con la familia y la veneración debida a los dioses, entendida esta como salvaguarda verdadera de la humanidad: Este cambio inspirado por las teorías de otro estoico: Posidonio (Apamea, Siria 135 a.C-51 a.C.Rodas) que, al contrario que Panecio, no consideraba que el ser humano gobernara sobre sí mismo, ni que la verdadera religión fuera el conocimiento de la verdad; sino que sostenía que el conocimiento de la felicidad y de lo verdadero le llegaban al hombre a través de una “llamada” divina”, coincide en el tiempo con las guerras civiles que hicieron peligrar seriamente la integridad del Estado romano. Es en esta época cuando a Cicerón le empieza a parecer deseable la intercesión de un hombre justo y providencial, bajo cuya influencia Roma pudiera recuperar su esplendor. Así lo expresa Cicerón en *De re publica*. libro I. 29, 45. en *Ibid.* p.12.

frente a la adversidad capaz de heroizar y divinizar tanto a nobles como a ciudadanos comunes.

En *Roman Manliness: Virtus and the Roman Republic*, el exhaustivo estudio que Myles Anthony McDonnell, profesor de Historia Antigua vinculado a la American Academy en Roma, dedica a la virtud romana, se afirma que el término más adecuado para traducir *virtus* al inglés sería *manliness*, palabra que en castellano podríamos transcribir como hombría. El análisis de los elementos que componen los vocablos inglés y castellano permite concluir que ambos comparten su condición de término derivado del sustantivo empleado en sendos idiomas para referirse a “hombre”. De manera coincidente, *virtus* deriva de *vir*, figura nominal que en latín servía para designar este mismo concepto<sup>302</sup>. *Vir* se oponía a mujer y niño, pero, además, o quizá como consecuencia, presentaba a quien recibía el apelativo bajo una luz positiva, ya que *vir* designaba siempre al hombre políticamente activo. Esto queda demostrado por la contraposición en el uso de *vir* con el término *homo*, vocablo frecuentemente emparejado, o bien con adjetivos que denotaban el estatus con el que un hombre nacía: *homo nobilis*, *novus*, *romanus*, es decir, que apelaban a su naturaleza y no al desempeño excelente de una actividad, o con adjetivos de connotación peyorativa<sup>303</sup>.

A través de una completísima indagación en torno a la evolución semántica de *virtus* desde los tiempos de la Roma temprana hasta el Imperio, McDonnell demuestra la sustancial marcialidad del término. Al parecer, esta marcialidad era motivo de controversia en el momento en el que el historiador inició su investigación, ya que la estrecha vinculación de *virtus* con lo castrense había sido contestada por algunos teóricos que, por influencia de los usos que el término había recibido en la tradición literaria cristiana, sostenían que la virtud romana era un término de amplio espectro ético.

Gracias a un estudio detallado de las fuentes literarias, McDonnell consigue demostrar el lugar de preeminencia que *virtus* ocupó en la cultura romana a la hora de vincular operativamente guerra, política y religión. Una vinculación de imposible extrapolación a aquellas nociones de lo político y lo religioso, como

302 En griego, el término semántica y morfológicamente más próximo era *andreia*—derivado de anér, ἀνήρ, ἀνδρός. varón, varones, marido, un hombre— que ocupaba, como puede verse, un lugar determinante en la construcción identitaria asociada con la atribución de género; “No obstante una experiencia compartida limitada de la guerra puede estimular un sentido identitario entre ciertos grupos sociales. La habilidad para pelear como un hoplita, en cualquier caso, era una parte vital del hecho de ser hombre y griego. El coraje en la guerra era tan central para la masculinidad que era conocido simplemente como *andreia*, hombría, y morir en combate era referido como “convertirse en un hombre bueno”. Por el contrario, la exclusión del servicio hoplita era el equivalente a ser convertido de hombre a mujer. Sabin, Philip; Van Wees, Hans. *The Cambridge History of Greek and Roman Warfare*. Vol. I, Cambridge/ Nueva York: The Cambridge University Press. 2007. p.293. Trad. Lazkoz.

303 McDonnell. *Op. Cit.* (2006). p.2.

la religión católica actual, en las que la guerra es, al menos desde el Concilio Vaticano II<sup>304</sup>, un *topos* cuya funcionalidad depende de su estricta contraposición conceptual respecto a los cimientos supuestamente pacíficos de dicha confesión.

Por medio del estudio del recurso al término *virtus* en las obras satíricas de Plauto (Sarsina Italia, 254 a.C.-Roma 184 a.C), McDonnell demostrará que, entre los romanos, *virtus* era efectivamente un término de amplio espectro, pero no por sus implicaciones éticas, sino porque todas las otras cosas a las que se concedía un valor primordial: libertad, familia, patrimonio y patria, tenían una relación de dependencia con ella. Para los romanos, *virtus* comprendía todo lo que era deseable, precisamente porque era la cualidad que salvaguardaba y protegía lo que era bueno<sup>305</sup>.

En opinión de McDonnell, la identidad romana se hallaba firmemente anclada en un concepto de *virtus* que poseía evidentes implicaciones marciales, concepción importantísima para comprender la idea que los romanos tenían de sí mismos. De hecho, tan cercana era la identificación de Roma con *virtus* que, cuando se dedicó culto de estado a Dea Roma, la imagen y los atributos elegidos para personificarla –las armas, el *aegis* y el escudo– fueron los mismos que se empleaban para representar a la diosa *Virtus*<sup>306</sup>.

### 6.2.1.1. Sexo y género de lo divino.

La representación de deidades mujer pertrechadas para la guerra contaba con una larga tradición en el entorno grecorromano. Dea Roma compartía atributos con

304 En el *Gaudium et Spes*, la única constitución pastoral del Concilio Vaticano II, aprobada en 1965, se especifica el compromiso de la Iglesia católica con la paz. En concreto, en el capítulo V, titulado *El fomento de la paz y la promoción de la comunidad de los pueblos*.

[http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19651207\\_gaudium-et-spes\\_sp.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19651207_gaudium-et-spes_sp.html). Última consulta: 20/02/2019.

305 McDonnell. *Op. Cit.* (2006) p. 32.

306 Tal y como indica George Herman en su libro *The power of sacrifice: Roman and Christian discourses in conflict*, el origen del culto divinizado a Roma, la atribución a esta diosa de un cuerpo de mujer con armadura, es inesperadamente foráneo; ya que esta diosa de nuevo cuño habría surgido en Esmirna alrededor del año 195 a. C. Parece ser que, a medida que la influencia política y militar de Roma se fue extendiendo por los reinos helenísticos, la aparición de deidades de nuevo culto aumentó, mostrando una sensibilidad evolutiva respecto a los dilemas que iba planteando la compleja relación entre el poder omnívoto de Roma y quien estaba sujeto a él. Así, no es sorprendente que fuera la Grecia posterior a Alejandro el lugar donde surgió el culto a Dea Roma. Una admonición inédita de origen popular, que apelaba a Roma simbólica y factualmente. A esta diosa se le agradecía haber propiciado la deposición de Antio-co III (Susa, 241 a.C.- *ibid*, 187 a.C.) un gobernante odiado por sus súbditos. Sin duda, Roma debía ser una diosa poderosísima, porque, como se había demostrado, cuando era necesario contaba con la valiosa asistencia de los ejércitos romanos. Herman, George. *The Power of Sacrifice: Roman and Christian Discourses in Conflict*. Washington: The Catholic University Press, 2007. p.66.

*Virtus* pero también con Minerva, deidad a su vez inspirada en la Atenea griega. Al parecer, en la Antigüedad grecorromana existía la tradición de crear divinidades femeninas y masculinas emparejadas en binomios cooperativos. Decíamos que Hades, para las tareas del submundo, contaba con la colaboración de Perséfone; Minerva, por su parte, asistía a Marte en su papel de diosa de la sabiduría y de la guerra estratégica<sup>307</sup>.

El estudio de las economías colaborativas, organizadas a través de la atribución de un género determinado a las distintas divinidades, nos ayudará a entender la manera en que las sociedades del Mediterráneo reflexionaron sobre la autoridad a través de las agencias divinizantes, propiciando la aparición y cristalización de ciertas concepciones del poder social cuya atribución de género manejamos aún hoy en día.

En este sentido, Anthony Corbeill, en su libro *Sexing the World, Grammatical Gender and Biological Sex in Ancient Rome*<sup>308</sup>, advierte sobre la cautela con la que debe analizarse la retroalimentación entre los usos divinizantes griegos y romanos, particularmente a la hora de determinar la influencia que, en el desarrollo del sesgo androcéntrico de la cultura occidental, podría tener el pensamiento conceptual organizado a través de una economía binaria de género. En opinión de Corbeill, contrariamente a las lecturas que consideran este androcentrismo una derivación del sesgo masculinizante del *continuum* de la Antigüedad, en el contexto romano arcaico existen registros que apoyarían la idea de que el pensamiento en torno al género gramatical y al sexo biológico tomaba forma a través de economías extraordinariamente fluidas, y que, como en otros entornos indoeuropeos prehistóricos, las divinidades se significaban sin recurrir a una adscripción de género inequívoca. La misma existencia de conceptos que en griego y en latín tenían género neutro demostraría que, en el contexto mediterráneo, la atribución de una imagen/imaginario femenino o masculino a determinadas nociones, divinidades o corpus divinos colaborativos fue orgánica y debatible por largo tiempo. Se trataría esta de una argumentabilidad de lo binario antagónico que Nicole Loraux detectaba también en innumerables ejemplos de la literatura y el pensamiento griego, donde se recogían pasajes tan elocuentes como el parto de Atenea por parte Zeus; la existencia de estatuas de culto dedicado a Hércules que le representaban como mujer; o el castigo que recibió Tiresias, personaje de la *Odisea* a quien los dioses transformaron temporalmente en mujer por haber

307 El dios de la belicosidad romana, decididamente más triunfal y menos ambivalente que el Ares griego. Burkert, Walter. *Greek Religion*, Cambridge, Massachussets: Harvard university Press, 1985. p.169.

308 Corbeill, Anthony, *Sexing the World, Grammatical Gender and Biological Sex in Ancient Rome*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2015.

matado a una pareja de serpientes, y que se convirtió en el oráculo a quien consultar sobre las diferencias entre mujeres y hombres<sup>309</sup>.

Tal y como señala Corbeill, en lo que a las personificaciones respecta, habría sido en una fase evolutiva tardía cuando las representaciones antropomórficas de conceptos abstractos, que tanta fortuna tuvieron en las artes visuales griegas y romanas, empezaron a plegarse a las prescripciones que el género gramatical establecía para los conceptos personificados. Es decir, a partir de un momento dado, primero en Grecia y después en Roma, en aquellos casos en que el concepto era transmitido a través de una palabra femenina, la personificación acabó adoptando forma de mujer, y, cuando era masculina, de hombre. Así fue como, progresivamente, el género gramatical y los roles asociados de manera convencional con el sexo biológico fueron reificados en categorías binarias rígidas.

En Roma, la producción literaria anterior a Virgilio constata la relativa libertad con la que, en la sociedad romana y en sus artes, se reflexionaba sobre el género de lo divino. De hecho, cuando los romanos querían invocar a una deidad a la que era difícil asignar un género determinado, empleaban la fórmula *sive deus, sive dea*, o también *si deus, si dea*, en la que el género de la divinidad quedaba sin definir. Esto sucede, por ejemplo, en *De agri cultura* de Catón (Tusculum 234 a.C – Roma 149 a.C), cuando el agricultor quiere invocar a la deidad de un bosquecillo<sup>310</sup>. Al parecer, es en la prosa y la obra poética compuesta después de Virgilio, es decir, en torno a la época de Augusto, cuando las nociones de masculinidad y feminidad adquieren delimitaciones irrevocables, los nombres adoptan géneros fijos y el sexo de los dioses se adscribe dentro de las lógicas de división binaria convencional aún operante en Occidente, aquella que atribuye a lo masculino agencias activas y a lo femenino agencias pasivas. A partir de esta época, la dimensión mágica atribuida al hermafroditismo, la nominalización de género indiscriminado y los debates en torno a las deidades andróginas desaparecen del entorno elitista de la literatura latina, así como la posibilidad de que los romanos, particularmente los artistas, pudieran siquiera especular con estas cuestiones como habían hecho en la Antigüedad<sup>311</sup>. Desde el momento en que el poder estatal romano empieza a heredarse por vía patrilineal, la distinción del género no será solo una herramienta para explicarse

309 Que Loraux no problematiza en términos de negación o borrado de lo “femenino”, sino de desplazamiento de este, como complejidad, hacia lo masculino que, en virtud de la apropiación, quedaría indefectiblemente marcado por lo otro múltiple. Loraux, Nicole. *The Experiences of Tiresias: The Feminine and the Greek Man*. Princeton: Princeton University Press, 1995. p.15.

310 Schilling, Robert, *Religión Romana*. en Bleeker, Claas Jouco; Widengren, Geo; *Historia Religionum*. Madrid: ediciones Cristiandad, 1973. p.438.

311 Corbeill. *Op. Cit.* (2015) p.121.

el mundo y jerarquizarlo, sino una práctica obligatoria que, de no observarse, recibirá sanción negativa.

A continuación, Corbeill reflexiona sobre la importancia que la interacción de las culturas del mediterráneo tuvo en la evolución de la adjudicación del género divino. Para nuestra investigación, resulta relevante la influencia que el Ares griego pudo tener en la representación de Laran, la divinidad de la guerra etrusca, cuyo nombre indicaría cierta ambigüedad en la adscripción de un género inequívoco, pero que, a partir de su identificación con el dios griego en el siglo V a.C., se representó siempre como un guerrero hombre<sup>312</sup>.

Corbeill constata también la existencia, en la península itálica, de deidades como Liber y Libera que no solo se complementaban, sino que actuaban de manera conjunta como advocación doble. Al parecer, no fue hasta el siglo V a.C. que ambas deidades comenzaron a disociarse, Liber a través de la asimilación con Dionisios, el dios griego de la fertilidad, y Libera, por medio de su vinculación a diosas agrícolas y de la fecundidad como Ceres.

También la evolución del género de *genius*, una divinidad tradicionalmente considerada de género masculino, depara alguna sorpresa de especial resonancia en nuestro estudio. Varias fuentes antiguas consideran que *genius* deriva de los verbos interrelacionados *gignere* o *genere* (procrear). Las teorías modernas coinciden con las antiguas en lo que al origen etimológico de la palabra respecta, pero se dividen en dos facciones opuestas sobre si la dimensión generativa de *genius* debe entenderse desde una perspectiva activa o pasiva. La primera corriente interpretativa sigue el ejemplo de la literatura de Varrón (Rieti, 116 a.C.-Roma, 27 a.C.) y considera a *genius* una encarnación activa y universal de las fuerzas generativas que dan vida a todas las cosas. Es interesante señalar que, según Corbeill, en las versiones más antiguas que recogían esta acepción, el *genius* participaba tanto en la procreación de las mujeres como de los hombres. La segunda deriva académica interpreta la raíz *gignere/genere* en sentido pasivo. Según esta perspectiva, el *genius* no encarnaba la capacidad procreadora activa, sino las cualidades divinas generadas dentro de cada ser humano desde el momento de su nacimiento.

La noción del *genius* como un espíritu protector particular de cada individuo concuerda con las referencias más tempranas presentes en las comedias de Plauto pertenecientes al siglo II a.C. Aunque todos los usos que Plauto da al término *genius* lo retratan como un personaje masculino, existen registros lexicográficos que sugieren que el concepto *genius* incluía a las mujeres también, fueran estas diosas o mortales. Un evento registrado una generación después de la muerte del céle-

312 *Ibid.* p.123.

bre dramaturgo parece apoyar las afirmaciones de las fuentes antiguas en las que se sostenía que el genio gobernaba a ambos sexos. Cicerón recoge un incidente del final de la vida del tribuno Tiberio Sempronio Graco. Al parecer, Tiberio se encontró dos serpientes en su casa, una hembra y otra macho. Consultó a los sacerdotes sobre el curioso hecho, y estos le indicaron que si dejaba en libertad a la serpiente macho su mujer Cornelia moriría; y si liberaba a la hembra sería él quien perdiera la vida. Graco liberó a la serpiente hembra para salvar a su mujer. Como apunta Corbeill, la concepción romana según la cual el matrimonio entre dos personas implicaba el entrelazamiento de sus *genii* protectores parece apoyar la identificación de las serpientes con los *genii* de Graco y Cornelia.

Este relato de Cicerón anuncia, posiblemente, la aparición de nuevos enfoques respecto a la naturaleza de lo genial. De hecho, en la época augusta, el dios indiferenciado que protegía por igual a mujeres y hombres acabó dividiéndose, dando lugar a dos divinidades distinguibles por su género llamadas *Genius* y *Iuno*. Esta separación del marco de intercesión de *Genius* en dos manifestaciones, una masculina y otra femenina, que puede observarse desde mediados del siglo I d.C., debe atribuirse al repositorio de ideas en torno al sexo y el género operativo en la época. Tras la recuperación de la importancia de las tradiciones romanas llevada a cabo por Augusto, las convenciones sociales acabaron justificándose a través de la apelación a la sabiduría de los ancestros, los *maiores*. Así, Seneca (Corduba, 4 a.C.-Roma, 65 d.C.) daba por sabido que los ancestros concedían a cada persona, según su género, un Juno y un Genius para protegerlos<sup>313</sup>. Al parecer, en esa misma época, la división del trabajo a través de una economía binaria de género que asignaba distintas divinidades a diferentes grupos sociales era ya una convención establecida y aceptada<sup>314</sup>.

Como vemos, toda afirmación en torno a las causas que llevaron a las culturas griega y romana a conceder estatus divino a unas figuras en vez de a otras, según lógicas justificativas variables, debe ser examinada con detenimiento, prestando particular atención al contexto histórico y socio-político en que dichos fenómenos evolucionaron. De esto se desprende que, al intentar interpretar las agencias divinizantes de las culturas del Mediterráneo, las manifestaciones resultantes no deben ser leídas como fenómenos invariables capaces de enlazar sin fisuras el androcentrismo contemporáneo con el antiguo, sino que es necesario atender a momentos históricos clave, como el inicio del Imperio en Roma, en los que los registros históricos señalan reiteradamente importantes cambios de paradigma.

313 Séneca, *Epístolas*. 110, 1. en *Ibid.* p.126.

314 *Ibid.* pp. 124-128.

### 6.2.1.2. Breve historia de la virtud romana.

Volvamos, tras este inciso sobre el género de lo divino, a la Roma anterior a Augusto, en concreto al periodo republicano medio, y retomemos *virtus*, el término que los hablantes romanos empleaban, primero, cuando querían transmitir la idea del coraje necesario para hacer frente a los avatares de la vida, segundo, cuando querían caracterizar el desempeño victorioso en la guerra, y, tercero, cuando querían representar el estándar más elevado posible de la hombría.

Según apunta McDonnell en su libro *Roman Manliness: Virtus and the Roman Republic*, fue en la obra Ennio (Rudiae 239 a.C.- Roma 169 a.C) donde por primera vez se contrapuso la acepción marcial de *virtus* con *ius*, infiriendo que la virtud era una cualidad tan excelsa que, cuando era necesario, podía anteponerse incluso a la ley. Según las ideas de este dramaturgo y poeta preclásico, la virtud marcial se oponía tanto al *metus*-miedo, en tanto que el que era virtuoso carecía de ese defecto, como a aquellas negociaciones destinadas a solucionar conflictos que, en el presente, podríamos asimilar con lo diplomático.

Por su parte, Catón el viejo, el político, escritor y militar que con tanto empeño se opuso a la helenización de Roma, contrapuso *virtus* a las riquezas o *divitiae*. La virtud era un don que el dinero no podía comprar, y era, por tanto, muy superior a él.

Sin embargo, el contraste canónico que se puede encontrar en la literatura clásica romana entre *virtus* e *ignavia* –virtud y pereza– es inexistente antes de la época de Cicerón, de no ser por aquellos ejemplos en los que Nevio (c.270 a.C.- c.201 a.C.) y Plauto lo emplean en contextos no marciales<sup>315</sup>.

Se comprueba así que la virtud, la hombría y la valentía tenían una relevancia primordial dentro de la sociedad romana, contexto que, como apunta McDonnell, no tenía parangón en lo que respecta a la proporción de ciudadanos obligados a sumarse a los ejércitos combatientes. Sobre la equiparabilidad del ímpetu guerrero griego y el romano, en *The cambridge history of Greek and Roman History of Warfare* se ofrece esta iluminadora reflexión:

La guerra ocupaba un lugar diferente en la cultura romana y en la helena. Si los romanos eran como los tiburones, los griegos eran como los delfines: ambos voraces depredadores, pero uno malhumorado y de ideas fijas, el otro juguetón y curioso. En la cultura griega la guerra se había convertido en un arte y por tanto en una elección; otros caminos podían ser escogidos, y otras artes podían ser ejercitadas. En Roma la guerra era el ámbito donde se adquiría la autoestima masculina, el respeto de sí mismos. La opción en

315 McDonnell. *Op. Cit.* (2006) p. 61.



Roma era la batalla o el deshonor. Los civiles griegos podían contratar soldados a sueldo –mercenarios– para que pelearan por ellos. Los romanos no podían. En las guerras itálicas y en las extranjeras, en el desastre y el triunfo, *virtus* comandaba las legiones<sup>316</sup>.

Y esto fue así, aún más si cabe, durante la República romana, época en la que *virtus*, no la excelencia en las artes, el pensamiento, o el cultivo atlético del cuerpo como en Grecia, sino el coraje demostrado en la guerra, se convirtió en sostén y núcleo de las instituciones y los valores cívicos.

Aunque McDonnell señala la dificultad de definir, en cualquier cultura, un concepto como el coraje, es indudable que entre los romanos el término ni se consideraba un concepto moralmente neutro, ni era una emoción relacionada con una disposición del ánimo.

Si la concepción helena de la excelencia militar como arte (τέχνη) podía ser potencialmente disruptiva para la sociedad, la reverencia romana de *virtus* podía contribuir a la cohesión social. *Virtus* era un ideal compartido por los estratos altos y bajos de la sociedad, y como valor común central, tenía un importante papel en el notable consenso de la Roma del periodo medio de la República. Todos elogiaban a quien poseía *virtus*, y todos estaban de acuerdo en que debía ser premiado. Se suponía que *virtus* era hereditaria, y los jóvenes de las familias notables defendían esta concepción derramando su sangre en innumerables campos de batalla. Así, los nobles destacaban en una cualidad que los comunes admiraban, y como resultado, los nobles no eran simplemente más ricos, sino que parecían mejores –como los aristócratas griegos se apelaban a sí mismos “los buenos”–, y los comunes sentían respeto y mostraban deferencia hacia ellos. Al mismo tiempo, la competición por *virtus* estaba abierta a todos los romanos que servían en el ejército, no solo a los ricos sino a todos, exceptuando a los más pobres, que tenían vetado el servicio. Era en la unidad de infantería de los *velites* donde los más jóvenes entre las clases más populares podían pelear (unidades de vanguardia que, en contraposición a la infantería pesada, portaban espadas cortas y escudos de madera<sup>317</sup>).

También la literatura anterior a la República demuestra que el significado predominante de *virtus* durante el periodo preclásico era coraje físico, y que esta cualidad comportaba la mayor estima social posible. Esto era así incluso si no representaba o se podía contraponer a conductas éticas loables; es decir, como apuntábamos con anterioridad, incluso cuando iba en contra de *ius*. De hecho, el coraje físico, la cualidad más importante para los romanos, presentaba tres aspectos diferenciados y ninguno hacía referencia a disquisiciones éticas: el primero la definía como cualidad agresiva, propia de los hombres en el momento de

316 Sabin, Philip; Van Wees, Hans; Whitby, Michael. *The Cambridge History of Greek and Roman Warfare*. Volumen I. Cambridge, Nueva York y otros. Cambridge University Press. 2007. p.516. Trad. Lazkoz.

317 Sabin, Van Wees, Whitby. *Op. Cit.* (2007) p. 514. Trad. Lazkoz.

acometer acciones bélicas; otra más pasiva denotaba una capacidad de firmeza, de inamovilidad al enfrentar el peligro, y era quizás asociable con estrategias de carácter defensivo; por último, existía una tercera acepción menos frecuente, denominada por McDonnell “virtud moral”, que apelaba a cierta capacidad anticipatoria del peligro y la confrontación<sup>318</sup>. Lo que sí parece evidente es que fue durante la República, concretamente a partir del siglo III a.C., cuando el término *virtus* evolucionó de manera notable como consecuencia de la influencia que el griego empezó a ejercer sobre el latín.

Tras las guerras pírricas (280a.C-275a.C) numerosos artesanos y comerciantes griegos afincados en la península itálica se vieron obligados a emigrar a la capital. Este periodo histórico convulso supuso también la captura, en aquellos territorios en los que Roma fue asumiendo el control, de tantos ciudadanos griegos como fuera necesario para cubrir la creciente necesidad de mano de obra de una sociedad belicosa y en expansión. Según apunta McDonnell, el número de esclavos capturados en las batallas de Agrigentum (262 a.C) y Tarentum (209 a.C) fue superior a 55.000. Durante el lapso de tiempo que separa ambas conquistas, en el que al menos once ciudades fueron sometidas, los griegos *urbanitas* devenidos esclavos se convirtieron en uno de los botines más preciados de las campañas bélicas. Así mismo, su papel como diseminadores de la cultura helena entre las clases acomodadas de la ciudad capitolina fue enorme<sup>319</sup>. En virtud de la creciente presencia de ciudadanos griegos en Roma, se produjo la interesante paradoja de que, por un lado, el conocimiento del griego entre las élites romanas denotaba haber recibido una educación exclusiva y superior, y, por otro, era la lengua materna de la clase servil que atendía a esas mismas clases privilegiadas. Singular situación que propició, entre griego y latín, el complejo fenómeno de préstamo semántico sostenido del que se tiene constancia.

En todo caso, y según apunta McDonnell, en la expansión del campo semántico de *virtus* fue crucial la influencia del vocablo griego de género femenino *ἀρετή-areté*, traducible como excelencia, término que habíamos mencionado brevemente al reflexionar sobre el culto helenístico a los gobernantes.

En realidad, la expansión semántica de *virtus* iba a ser fractal, en tanto que, primero, fue propiciada por la intrincada vinculación de *ἀρετή* con las mencionadas cualidades del *agathos* –bondad–; *kleos* –gloria–; *time* –honor–; y *philotimia* –amor por el honor–; muy presentes en el imaginario homérico<sup>320</sup>. En segundo lugar, *areté* también fue influenciada por su vinculación con los conceptos de *an-*

318 McDonnell. *Op. Cit.* (2006) pp.62-63.

319 *Ibid.* pp 79-80.

320 Cohen. *Op. Cit.* (1991) p. 17.

*dreía* –valentía–; *sofrosyne* –templanza–; y *dikaiosyne* –justicia–; tríada referida por Platón en *República*<sup>321</sup> como necesaria para alcanzar la excelencia en el gobierno, y que, junto a prudencia, dio lugar al concepto cristiano de las cuatro virtudes cardinales. En tercer y último lugar, areté evolucionó a través de la relación de contraposición que estableció con *τύχη*, *týchi* o *tique*, término que podría traducirse como “suerte por intercesión o favor de los dioses”, una relación antagónica que contribuyó a definir más claramente a *ἀρετή* como excelencia asequible a la gestión desde lo humano<sup>322</sup>, diferenciada de la buenaventuranza debida a los cielos.

Al parecer, según McDonnell, la contraposición de un concepto que designa el poder humano con otro que da cuenta de fuerzas sobrehumanas que determinan el curso de los acontecimientos es una preocupación central de la cultura griega. En este sentido, es interesante reseñar que mientras *ἀρετή* siembre mantuvo las connotaciones positivas de lo excelente, *τύχη* estuvo primero asociada con la beneficencia de los dioses, de hecho, con algunos aspectos de la buenaventura que cooperaban con *ἀρετή*, para más tarde adquirir un carácter arbitrario y a veces ominoso<sup>323</sup>. Esta deriva semántica surgió en el siglo V a.C. durante un periodo religioso particularmente convulso de la historia griega, y quedó reflejada en las obras de Teognis de Megara (siglo VI) y en las de Eurípides (Flía o Salamina, c. 484-480 a. C.-Pella, 406 a. C.).

Más tarde, bajo la alargada sombra de la figura de Alejandro Magno, estoicos y peripatéticos dedicaron sesudos debates a la importancia de *ἀρετή* frente a *τύχη*. De hecho, la conocida animosidad de la escuela filosófica fundada por Aristóteles para con el macedonio se evidenció, precisamente, a través de razonamientos en los que las proezas de Alejandro fueron valoradas despectivamente, en tanto que atribuibles a *τύχη* más que a la propia *ἀρετή* del conquistador<sup>324</sup>.

El efecto dramático conseguido a través del contraste de *ἀρετή* y *τύχη* lo convirtió en tema favorito de los estudios históricos del periodo helenístico, particularmente en la disciplina biográfica; también de los textos propagandísticos dedicados a los reyes, en los que cumplía el requisito tradicional de constatar que los soberanos tenían habilidades innatas, pero contaban además con el favor de los dioses<sup>325</sup>. Fue también durante el periodo helenístico que *τύχη* se convirtió en una divinidad popular. Esta época de gran inestabilidad social, como resultado del

321 Platón, *República*. Madrid: Gredos, Libro IV 427d-430 a. 1988.

322 Algo que las personas podían cultivar, incentivar en sí mismas y por sí mismas, sin que la gracia de la virtud descendiera sobre ellas desde los cielos o sin que, de manera congénita, *virtus*, esa cualidad numinosa, hubiera anidado en ellas.

323 *Ibid.* p. 85.

324 *Ibid.* (2006) p. 88.

325 *Idem.*

empeño expansivo de Alejandro, de la atribulada regencia de sus sucesores, y del creciente ascendente geopolítico de Roma, dio lugar a un sentido de la existencia en el que el estatus personal era voluble, la posición social cambiaba rápidamente, y, por tanto, la suerte, una caprichosa divinidad de nuevo cuño que era necesario apaciguar, empezó a considerarse factor determinante de las vidas de los griegos<sup>326</sup>.

Pero la importancia cada vez mayor de *τύχη*, de la buenaventuranza que escapa a la agencia humana, no altera el hecho de que, en el mundo heleno, *ἀρετή* siguiera considerándose una cualidad que podía cultivarse, no un don que los dioses otorgaban a las personas<sup>327</sup>. De manera consecuente, aunque en el arte griego *ἀρετή* fue representada junto con otras personificaciones, y se la mostró asociada a figuras humanas y divinas; esta cualidad debe ser considerada una personificación más que una deidad<sup>328</sup>, en tanto que no existe evidencia de que en Grecia *ἀρετή* recibiera culto público.

Respecto a las connotaciones divinas que la tradición cristiana ha intentado atribuir a *virtus* en su asimilación con *ἀρετή*, McDonnell dice que, en las fuentes literarias griegas, la puesta en relación de la excelencia humana –de *ἀρετή*– con lo divino es compleja. Si bien es cierto que *ἀρετή* se aplicó en singular a los dioses de la *Iliada*, y en plural para hacer referencia a los hechos milagrosos de estos; la referencia a *ἀρετή* como cualidad de los dioses es un evento extremadamente inusual dentro de la literatura griega; *ἀρετή* era un atributo fundamentalmente humano y su fomento entre los griegos se perseguía a través de la educación y el entrenamiento. Con anterioridad hacíamos referencia a la innovación que supuso que Píndaro vinculara la inmortalidad con la fama y la excelencia. Aunque la inmortalidad siguiera lográndose con el beneplácito de los dioses, con Píndaro, por primera vez, los humanos fueron representados logrando el derecho a la posteridad a través de su *ἀρετή*.

No es hasta el periodo helenístico que *ἀρετή* comienza a vincularse con lo divino. Esto sucederá a través del *proxy* humano de los soberanos devenidos dioses. Si Alejandro, como Aquiles en la *Iliada*<sup>329</sup>, había merecido honras divinizantes sin perder su cualidad humana, los reyes helenísticos fueron los primeros del

326 *Idem*.

327 En tanto que la educación y la vida militar, salvo contadísimas excepciones, estaban vetadas a las mujeres, el ámbito en el que estas últimas podían mostrar virtud era el doméstico, y raramente el literario filosófico, y las loas que este virtuosismo merecía estaban destinadas a ejemplificar educativamente los atributos de la buena hija y la buena esposa Tracy, Maia. *Arete and Ancient Women; Virtue in Greek Polytheism and Early Christianity*. University Honors Program Thesis. Moscow, Idaho. University of Idaho, 2017. pp.10-16.

328 McDonnell. *Op. Cit.* (2006) p. 86.

329 Desde muy pronto, *ἀρετή* se asoció a la bondad, coraje y disposición del guerrero. Uno de los primeros ejemplos del empleo de un concepto agonista de *ἀρετή* puede encontrarse en el Aquiles de Homero, quien es descrito como fuerte, veloz, similar a un Dios, un gran corredor, y el mejor de los Aqueos. Hawhee. *Op. Cit.* (2004) p.17.

entorno grecorromano en recibir culto divino público durante su vida. De esta manera, ἀρετή empezó a ser invocada como cualidad loable y/o deseable del buen soberano; aunque, curiosamente, no exista constancia de que en los cultos a los regentes se hiciera mención expresa a esta cualidad<sup>330</sup>.

Por otro lado, y durante el mencionado periodo helenístico, la representación de ἀρετή como don otorgado por los dioses fue también una suceso poco común. En la poesía cortesana alejandrina aparece alguna mención en la que se insta al rey a que exhorte a Zeus para que esta cualidad le sea concedida, pero, al parecer, la cuestión de si ἀρετή era compatible con la misma idea de lo divino siguió siendo motivo de encendidos debates filosóficos.

Por el contrario, se sabe que en Roma *virtus* estaba considerada una cualidad numinosa que tenía a bien asociarse con ciertos individuos, no una capacidad humana –innata o adquirida– desvinculada de los poderes sobrenaturales de los dioses<sup>331</sup>. En la cultura latina, el contraste relativamente tardío entre el concepto de lo virtuoso, como una cualidad humanizada que ya había recibido la influencia griega<sup>332</sup>, y la bienaventuranza, que sucedía gracias al favor o la oposición de los cielos, se expresó primero a través de la vinculación de *virtus* con *felicitas* o *fatum*, y, más tarde, a través de su emparejamiento con fortuna. Sorprendentemente, la asociación *virtus-fortuna*, tan frecuente en la literatura romana clásica y en la posterior, es un fenómeno raro en el latín temprano, lo que parece indicar la obvia especularidad de la estructura de retroalimentación semántica de *virtus-fortuna* con ἀρετή-τύχη, binomio de larga raigambre en el mundo heleno.

Respecto a la evolución de *fortuna*, una divinidad arcaica de larga tradición en la cultura romana, McDonnell dice que, hasta el final del periodo republicano medio, era considerada una divinidad benefactora y positiva. Al parecer, la adopción de connotaciones negativas, esto es, la asimilación de *fortuna* y τύχη, se inició durante el siglo II a.C., pero tuvo una evolución particularmente lenta. De hecho, es interesante mencionar que no consta la existencia de un culto conjunto entre *virtus* y *fortuna* hasta las innovaciones religiosas introducidas por Augusto. Con anterioridad, la cualidad con la que el culto a *virtus* había estado vinculada era *honos*, el honor, un complemento ideal dentro de la economía marcial con la que en Roma se había gestionado tradicionalmente la excelencia. En vista de lo anteriormente expuesto, parece que uno de los componentes básicos de la operatividad del binomio ἀρετή y τύχη, esto es, la contraposición de la cualidad

330 McDonnell. *Op. Cit.* (2006) p. 86.

331 Como tal, *virtus* recibió culto de estado a partir del siglo III a.C.

332 Algo que las personas podían cultivar, incentivar en sí mismas y por sí mismas.

humana que permite alcanzar la excelencia con la buena o mala ventura de origen supranatural, era completamente ajena al concepto nativo romano de *virtus*<sup>333</sup>.

De hecho, según lo que acabamos de relatar, la injerencia política y militar de Roma en el Héléade contribuyó a promover en suelo griego advocaciones dedicadas a la voluble diosa suerte. Por otro lado, los cultos a la excelencia y a la buenaventura promovidos en la Grecia helenística contribuyeron a redefinir los conceptos de la virtud y la fortuna romanas, amplificando, a través de su destilación en el culto al emperador, las connotaciones divinas pero también autoautorizantes de las mismas.

Como esperamos demostrar en los siguientes apartados, fue a través del sincretismo de la experiencia de lo virtuoso grecorromano que la cultura cristiana destiló una noción de virtud en la que la atribución de cualidades sobrehumanas a las entidades monárquico-divinas de dios y el rey acabó siendo crucial<sup>334</sup>.

A través de esta breve indagación sobre la compleja historia del concepto grecorromano de la virtud, esperamos haber demostrado que no es posible describir la Antigüedad de la civilización occidental como un repositorio ideológico uniforme, ni siquiera en lo que a su androcentrismo se refiere. Nuestra cultura, que hoy parece tan sustancialmente fundada sobre bases discriminatorias concretas, no fue siempre igual, y es un error obviar que ciertos acontecimientos históricos contribuyeron de manera más determinante que otros a conformar la sociedad occidental que conocemos.

Si Linda Nochlin, en su seminal ensayo de 1971, señalaba acertadamente que preguntas como por qué no han existido grandes mujeres artistas solo pueden realizarse desde la ignorancia del poder de una discursividad que, al menos desde Plinio hasta nuestros días, promovió relatos de la excelencia en los que el genio, la virtud loable, acababan retratados como algo inasequible a la agencia humana, como un don natural, mágico o divino privativo de los hombres<sup>335</sup>; la autora no menciona que el referido concepto occidental de lo excelente, que acabó caracterizando la virtud como una cualidad masculina innata, fue el resultado de la evolución que el concepto griego sufrió durante el periodo helenístico, y, sobre todo, de la manera en que la cultura griega posterior a Alejandro interactuó con las especificidades culturales romanas. Como decíamos con anterioridad, fue en el cronótopo en que los seres humanos empezaron a ser divinizados en vida, donde surgió un concepto híbrido de la virtud que Roma reformuló a través de la importancia que concedía a esa actividad eminentemente masculina que es la

333 *Ibid.* (2006) p. 90.

334 *Ibid.* (2006) p. 84.

335 Nochlin, Linda (1971) *Women, Art and Power*. Nueva York: Harper & Row. pp.152-155.

guerra. Desde esta perspectiva, si algunos aspectos de la concepción romana de la excelencia han llegado hasta nuestros días, no es porque la noción original fuera asumida a través de los siglos sin alteraciones; sino porque, como sí refiere Griselda Pollock en *Vision and Difference*, un libro que ella misma declara inspirado en las investigaciones feministas de Nochlin, la discursividad cristiana se convirtió en uno de los paradigmas ideológicos más determinantes en la conformación del “inconsciente político” de la cultura del siglo XX<sup>336</sup>. En tanto que fue el cristianismo el movimiento social encargado de diseminar por Occidente el concepto de virtud romano, hibridado a su vez con el griego, es a esta religión a la que debemos el concepto de lo excelente que manejamos en la actualidad y que, asimilado con la gracia de un dios hombre, presenta un sesgo particularmente androcéntrico, agonístico y mágico.

### 6.2.1.3. El retrato de la virtud romana: guerra, guerreros y arte de guerra.

Abandonemos momentáneamente la Roma imperial para, retrocediendo nuevamente en el tiempo, volver a la Roma republicana, época en la que habíamos dejado las investigaciones de McDonnell en torno a la evolución y desarrollo de la singular tipología de virtud romana, y que nos permitirá conocer los antecedentes históricos que propiciaron que Augusto pudiera incidir de manera tan determinante en su concepción.

A decir de McDonnell, la expansión militar de Roma en los años posteriores a la derrota de Aníbal fue un factor crucial en la desestabilización del sistema republicano. Al parecer, fue durante el siglo II a.C. cuando las instituciones y estructuras que ponían freno al comportamiento agresivo y altamente competitivo de la aristocracia romana empezaron a resquebrajarse. No en vano, el fin de la propia República se corresponde con el momento en que las tensiones ocasionadas por el excesivo ascenso político, económico y militar de la *nobilitas* fueron definitivamente zanjadas con la consecución de la paz social y militar a través de la instauración de un sistema totalitario.

La expansión militar romana, además de provocar cambios económicos y sociales en la península Itálica, incrementó las oportunidades que la élite senatorial tenía de adquirir grandes beneficios económicos. Beneficios que iban aparejados a la gloria militar y la influencia política. El resultado fue el aumento exponencial de la competición entre quienes se postulaban para los puestos relevantes, tanto en el

336 Pollock. *Op. Cit.* (1988) Introducción. xix.

ámbito político como en el militar. Dentro de esta lógica competitiva, la dedicación de monumentos y demás vehículos propagandísticos se convirtió en una práctica instrumental para quienes querían alcanzar y mantener los puestos de poder<sup>337</sup>.

Según apunta McDonnell, dentro de la historiografía tradicional, es Escipión el Africano el héroe militar que epitomiza esta época de transición entre los modelos político-sociales de la República y el Imperio. Además del carácter legendario de sus gestas de guerra –derrotó a Anibal en 201 a.C.–, Escipión poseía una excepcional sensibilidad política para el manejo de la imagen pública. Este militar que atribuía a los dioses la inspiración de sus victorias, persiguió y logró la aprobación popular a través de la celebración de juegos y la adopción pública de elementos de la cultura griega. Iniciativas que en la época lograron envolver su figura en un halo de sofisticación intelectual. Se cuenta que, mientras estuvo destacado en Siracusa, Escipión frecuentaba el *Gymnasium*, llevaba vestimenta griega y había adoptado usos de aquellas tierras. Estas manifestaciones públicas, que causaban tanto el escándalo de la vieja guardia senatorial como la admiración de ciertos sectores más dinámicos de la sociedad, fueron precisamente las que propiciaron que la novedosa tipología del militar “culto” se convirtiera en modelo de conducta política<sup>338</sup>. Esta escenificación consciente de un virtuosismo bifronte –físico y mental– refuerza la idea de que, tanto en Grecia como en el mundo filohelénico, la virtud era un atributo social en tanto que indefectiblemente vinculado con la acción realizada frente y “para” los otros.

### 6.2.1.3.1-La armadura de Viridomaro colgada en el templo.

Pero, en realidad, a juicio de McDonnell, las extravagancias propagandísticas de Escipión tenían un notable precedente histórico, ya que habían sido anticipadas por el gran héroe de la generación anterior: Marco Claudio Marcelo (268 a.C.– Venosa, Italia 208. A.C.). Un militar de victorias loadas por los dramaturgos, nombrado cinco veces consul, *triumphator*, conquistador de la mencionada ciudad de Siracusa y legendario oponente de Anibal.

Según el retrato que McDonnell ofrece de él, Marco Claudio Marcelo fue tanto un militar de gestas épicas como un político inusualmente agresivo, aún más cuando no pertenecía a la mejor estirpe. El primer suceso que testimonia la audacia política y religiosa de Marcelo, un gesto habitualmente soslayado por

337 McDonnell. *Op. Cit.* (2006) p. 206.

338 *Ibid.* pp. 206-207.



los historiadores, es su intento de capitalizar el culto a *Honos* en su vinculación tradicional con la caballería romana. Un culto que hasta entonces había sido promovido por la dinastía senatorial a la que pertenecía Q. Fabio Máximo, de hecho, némesis política y militar de Marcelo.

En opinión de McDonnell, la dedicación de un templo a la advocación conjunta de *Honos* y *Virtus*, promovida por Marcelo tras sus victorias en Clastidium y Siracusa, debe considerarse la primera vez que la virtud humana fue oficialmente reconocida como divina. Además de esto, y gracias a la hábil articulación simbólica de la dedicación del templo con el logro de la *spolia opima*, honra castrense que explicaremos más tarde, Claudio Marcelo consiguió que la divinización oficial de *Virtus* sirviera para politizar el coraje militar. De esta manera, la virtud adquirió la dimensión triple de lo político, lo militar y lo religioso, pasando a ocupar un rol central en el programa que convirtió a Marcelo en un figura controvertida, pero modélica, para las generaciones posteriores<sup>339</sup>.

Otro hito inusual de su carrera, que evidencia el signo cambiante de los tiempos en los que le tocó vivir, fue su elección, en 215 a.C., para el puesto de segundo cónsul plebeyo en contra de lo establecido por la ley<sup>340</sup>. Como vimos anteriormente, la historia de la literatura romana contaba con ejemplos en los que la virtud era una cualidad superior a la propia ley común.

No terminan ahí los ejemplos que atestiguan el arrojo y creatividad con los que Marcelo afrontó la innovación en el ámbito de lo autoasertivo. Noble, pero de una familia plebeya que no gozaba de distinción particular, Marcelo se labró una exitosa carrera pública por vías independientes, recurriendo para ello al apoyo popular en vez de al favor de los poderes fácticos. Sin embargo, Marcelo no persiguió la estima popular promoviendo legislaciones abiertamente antisenatoriales, como haría por ejemplo Cayo Flaminio (?260 a.C.- Lago Trasimeno, 217 a.C.), sino a través de una puesta en valor del coraje militar, combinada con toda una batería de acciones populistas.

Marcelo, ya desde joven, había logrado gran reputación por su desempeño ejemplar en la primera Guerra Púnica. Se destacó como un militar valiente que de manera continuada buscó medirse en enfrentamientos particularmente exigentes. Uno de los puntales de su leyenda fue el duelo cuerpo a cuerpo mantenido en el campo de batalla, en el que consiguió salvar la vida de su medio-hermano,

339 *Ibid.* pp 208-209.

340 El consulado era la magistratura superior de la República de Roma. En tiempos de la República –hacia el siglo IV– emergió una *nobilitas* plebeya que luchó por que sus derechos de acceso a los cargos de poder fueran equiparados con los de los patricios. Tras siglos de confrontaciones, el permiso de acceso de los plebeyos al consulado fue recogido en el año 367 a.C en las leyes Licinia-Sextiae, con gran oposición patricia. En estas leyes se estableció la obligación de que, en un consulado bifronte, uno de los cónsules debía ser plebeyo. Lomas. *Op. Cit.* (2004) pp.61-67.

T. Otalcilio Craso, siéndole concedida la *corona cívica*. Se trataba este del honor de la consecución de la corona de hojas de roble, gracia que solo se recibía si la persona a quien se había salvado la vida lo solicitaba públicamente.

No obstante, la carrera política de Marcelo tuvo un progreso inusualmente lento, porque, cuando fue elegido *Aedile curul* en 226 a.C., tenía ya más de cuarenta años. Fueron su posterior elección para el puesto de *praetor*, y su nombramiento como cónsul en 222 a.C., los que apuntalaron definitivamente la importante dimensión política de una trayectoria dirimida siempre entre el Senado y el campo de batalla. De hecho, fue durante su primer consulado cuando logró la gran victoria militar de Clastidium; batalla que, según relata Plutarco (Queronea, 46 d.C.-Delfos, 120 d.C.), se decidió cuando Marcelo, que contaba entonces con cuarenta y seis años, venció al rey galo Viridomaro en un duelo ecuestre en el que logró atravesar la magnífica armadura de su adversario<sup>341</sup>. En virtud de la victoria de Clastidium, le fue concedido el máximo honor castrense, la *spolia opima* a la que hacíamos referencia con anterioridad. Se trataba este de un honor singularísimo, un *triumphus* mayúsculo otorgado solo en otras dos ocasiones a lo largo de toda la historia de la civilización romana, ya que implicaba el derecho del general conquistador a quedarse con todo el botín de guerra como recompensa por la magnitud del logro militar.

Si tras Clastidium le fue concedida la entrada triunfal en Roma, celebración que Marcelo culminó llevando la armadura de Viridomaro al templo de Júpiter Feretrius; la posterior conquista de la inexpugnable Siracusa (c. 212-211 a.C), en opinión de un Senado cada vez más sensibilizado en contra de Marcelo, le hizo tan solo merecedor del derecho de recibir *ovatio*, un honor mucho menor que el del triunfo. Sin embargo, el general se arrogó el derecho a celebrar su victoria con la exhuberancia destinada a las gestas más destacadas. Con la idea de que su entrada en Roma —a pie, sin toga púrpura como en el triunfo— tuviera la grandeza de los fastos dedicados a las victorias militares épicas, tuvo la ocurrencia de hacer un uso inédito de las magníficas obras de arte conseguidas como botín de guerra. Al parecer, el recurso al arte público con fines político-diplomáticos era una práctica arraigada entre los gobernantes helenísticos, con cuyas costumbres Marcelo se había familiarizado en sus campañas militares<sup>342</sup>.

Los objetos artísticos y las riquezas del sitio de Siracusa que Marcelo desplegó en su *ovatio* han sido descritas como extraordinarias por su calidad y abundancia<sup>343</sup>.

341 Plutarco/Plutarch. *Lives, Marcellus*, VIII, 1-2. en Plutarch Lives, Vol. V. The Loeb Classical Library. Trad.: Bernardotte Perry. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press. 1955. pp. 444-445.

342 McDonnell. *Op Cit.* (2006) p. 231.

343 “La exhibición de arte griego proveniente de Siracusa que Marcelo presentó en Roma le granjeó la adulación

Más tarde, él mismo donó parte del botín para su distribución en diferentes templos de toda Roma, Italia e incluso Grecia. Sin embargo, las mejores obras fueron reservadas para el templo de *Virtus y Honos*<sup>344</sup> que el general había prometido dedicar en Roma tras la victoria de Clastidium. Si la promesa de dedicar el templo había sido realizada en el año 222 a.C., el espacio de culto no llegó a consagrarse hasta el año 205 a.C., tras numerosas vicisitudes político-religiosas que Plutarco achaca a las envidias que la figura de Marcelo suscitaba entre sus rivales políticos<sup>345</sup>. Para cuando se pudo llevar a cabo la inauguración del templo, con su hijo como representante, Marcelo llevaba muerto tres años. Había perdido la vida en una emboscada en la que le había sorprendido el destacamento numidio de Anibal.

Al decir de los cronistas, los romanos no habían visto nunca nada parecido al calibre y la cantidad de los tesoros desplegados en el templo de Marcelo. La admiración que las pinturas y las estatuas causaron fue tanta, que el templo llegó a convertirse en un museo de peregrinación turística<sup>346</sup> y otorgó a Marcelo una popularidad postuma inmensa. Como apunta McDonnell, el impacto de la estrategia propagandística del cónsul se puede juzgar por el número de militares, incluso rivales suyos, a los que les fueron concedidos triunfos y decidieron emular al conquistador de Siracusa<sup>347</sup>.

También la obra de teatro titulada *Clastidium*, escrita por Cneo Nevio (Capua, Italia 270 d.C.- Útica, 201 d.C.) debe considerarse una iniciativa pionera, en tanto que promovida por el propio Marcelo, del empleo propagandístico de la cultura por parte de un personaje público. La obra de Nevio se convirtió en el vehículo que permitió al cónsul sublimar y rentabilizar sus victorias militares a través del arte. Esta ingeniosa estrategia inauguró la tradición de lo que debe considerarse una especie de historiografía paralela, gracias a la cual las gestas de los prohombres de Roma cristalizaron en estructuras narrativas, artísticas y hagiográficas que, hoy en día, constituyen una interesante apostilla “autobiográfica” a los relatos canónicos de la época.

La iniciativa de Marcelo debe considerarse un ingenioso *aggiornamiento*, si se nos permite el anacronismo, de la literatura épica griega; una puesta al día en

popular. Pero fue duramente criticada por los romanos viejos por convertir a los visitantes de la *urbs aeternae* en ociosos y “menos” guerreros. Además, Marcelo fue criticado por confiscar estatuas de los templos, siendo (impiamente) acompañado en su procesión no solo por hombres sino también por dioses.” *Ibid.* p. 227.

344 Deidad a la que McDonnell atribuye filiaiones particulares con los destacamentos de caballería romana vinculados tradicionalmente con las dinastías patricias y que Marcelo se habría reapropiado como reivindicación de los derechos de los plebeyos nobles sobre la virtud y el honor ecuestres. *Ibid.* p. 217.

345 Plutarch/Plutarco. *Life of Marcellus* XX-XXII. *Op. Cit.* (1955) pp 487-497.

346 Existen variadas referencias literarias de Livio, Cicerón, Plutarco.

347 McDonnell. *Op Cit.* (2006) p. 30.

virtud de la cual era posible apuntalar en vida la estatura legendaria –cuasidivina– de los héroes romanos y de sus hazañas<sup>348</sup>, y proyectarla hacia el futuro. No en vano, como anticipábamos al principio de este apartado, el ejemplo establecido por Marcelo fue seguido por otros militares ilustres como Escipión –quien recibió honores triunfales por su *divina virtus*<sup>349</sup> – o el propio nieto homónimo de Marcelo, tres veces cónsul entre los años 166 a.C y 152 a.C. y primera figura pública que recuperó la tradición de la advocación conjunta de *virtus* y *honos*, a la que dedicó estatuas e inscripciones en las que se ensalzaba la virtud de su estirpe y la suya propia<sup>350</sup>.

### 6.2.1.3.2. Recusación del semblante simbólico de la virtud masculina hereditaria.

En opinión de McDonnell, la figura que inaugura una deriva que se distancia del modelo establecido por Marcelo y Escipión a la hora de rentabilizar políticamente la virtud marcial es Cayo Mario (Cereatae, 157 a.C.-Roma, 86 a.C.). Este epítome de las cualidades romanas fue siete veces cónsul, se le otorgaron dos triunfos, se le nombró salvaguarda de la patria, demostró su piedad al dedicar un templo a *virtus* y *honos*, y, además, desafió con gran éxito el poder del Senado romano.

Nada en Cayo Mario parecía convencional, incluso sus logros militares, particularmente los vinculados con la divina *virtus*, se distacionaron radicalmente respecto de los de sus antecesores. Cayo Mario se había hecho a sí mismo, no contaba con un linaje que avalara sus hazañas, hacía gala de un antihelenismo declarado y se negó de manera reiterada a seguir el patrón del campeón ecuestre que, a lo largo de la historia de Roma, había buscado derrotar a sus adversarios en combates “uno contra uno” celebrados entre pares aristocráticos. Mario, como comandante, decidió pelear a pie, hombro con hombro con sus hombres, y rechazó los duelos que no se dirimieran de esta manera.

Desde mediados del siglo IV a.C. los miembros de la nobleza romana habían ido a la guerra sobre un caballo. Como clase social, habían recibido el entrenamiento y la educación militar necesarios para poder ser operativos como unidad de élite. Una vez que formaban parte de esta unidad, los miembros de la caballería podían servir en los destacamentos ecuestres mientras fueran físicamente

348 *Ibid.* pp. 232-233.

349 *Ibid.* pp. 236.

350 *Ibid.* pp. 237.

capaces. El uso tradicional establecía que, en torno a los 36 años, el caballo de propiedad pública debía ser devuelto, finalizando así la pertenencia del militar al cuerpo de *equites*. Esto cambió en el siglo II a.C., cuando unidades de soldados no romanos empezaron a sustituir y superar, en el desempeño castrense, a los jóvenes de las élites romanas. Ya en 160 a.C., Catón el Viejo se quejaba de la falta de preparación de los jóvenes nobles, quienes parecían cada vez más interesados en las actividades del *forum* que en el tradicional entrenamiento militar; aquel que, en épocas pasadas, había convertido a la caballería en uno de los principales activos del ejército romano. A partir de esta época, y, progresivamente, los jóvenes nobles se incorporaron a los cuerpos del ejército como oficiales, alejándose cada vez más de la primera línea de guerra.

Todos los historiadores coinciden en considerar las reformas legislativas que los hermanos Tiberio Sempronio Graco (Roma, 163 a.C.-*Ibid*, 133 a.C.) y Cayo Sempronio Graco (Roma, 154 a.C.-*Ibid*, 121 a.C.)<sup>351</sup> impulsaron a lo largo de ese mismo siglo la espoleta definitiva que activó las luchas entre los sectores más progresistas y los más conservadores de la sociedad durante la República romana tardía<sup>352</sup>. De hecho, su irrupción en la política marca el final definitivo del consenso del Senado que provocó, entre otras cosas, la obsolescencia del sistema del gobierno republicano.

En 133 a.C., Tiberio Sempronio Graco, tras ser elegido tribuno de la plebe, consiguió la aprobación de una ley de reforma agraria destinada a que los terrenos latifundistas en manos de la oligarquía fueran redistribuidos entre la población. Los hombres libres del entorno agrario y sus familias constituían un amplio sector social empobrecido por la pérdida de sus granjas. La causa habitual que impedía al *pater familias* hacerse cargo de sus propiedades era la sucesión de levas con las que el ejército romano suplía su demanda de soldados. La ley de Tiberio causó gran descontento en el Senado, en particular entre los miembros más conservadores aglutinados en el partido de los *optimates*. Una turbamulta instigada por estos asesinó a Tiberio. El tribuno murió por apaleamiento y apedreamiento, mientras se defendía de las acusaciones de querer acumular demasiado poder, de querer convertirse en rey. Años más tarde, su propio hermano Cayo recogería el testigo de sus iniciativas reformistas. El mismo hecho de que fuera elegido tribuno de la plebe en 123 a.C. permite inferir que el ansia por promover reformas sociopolíticas no se había apaciguado con la muerte de Tiberio.

351 Hijos de Tiberio Sempronio Graco y de Cornelia, sobre cuyos *genii* hablabamos con anterioridad.

352 Conflictos que habían tenido su antecedente en las largas pugnas patricio plebeyas desarrolladas en los siglos IV y III a.C.

Otra medida de inspiración progresista, cuyo objeto era satisfacer las demandas de reforma social, fue la que se intentó implementar a través del denominado *plebiscito reddendorum equorum*. Esta ley, por la que los senadores que tenían en usufructo un caballo de propiedad pública, otorgado por haber pertenecido a los *equites*, debían devolverlo, constituía una clara afrenta al honor y a la posición social. Como decíamos con anterioridad, la tradición había permitido que los antiguos miembros de la caballería retuvieran su caballo como gesto de agradecimiento a su desempeño patriótico, incluso cuando superaban con creces la edad con la que se consideraba que seguían siendo útiles para el ejército. En realidad, el acto o incluso la amenaza por parte de un censor de retirar el *equus publicus* constituía una humillación pública, una estrategia de hostigamiento personal con cierta raigambre histórica<sup>353</sup>. No en vano, la pérdida del caballo se entendía también como un ataque político, en tanto que inhabilitaba al senador para participar en ciertas votaciones y desfiles honoríficos en los que se escenificaba su ascendencia como individuo y como parte de los estratos superiores de la sociedad. En suma, la entrega del caballo suponía la imposibilidad de reincorporarse al destacamento ecuestre, de recibir honores públicos vinculados a una trayectoria castrense meritoria. Constituía además un ataque frontal a la tradición que establecía como necesaria y natural la vinculación entre ejército, élite y desempeño senatorial; y planteaba por primera vez una distinción legal clara entre senadores y miembros de la *ordo equester*.



Fig. 14. Denario con dos guerreros a caballo c.127 a.C. Acuñada por C.Servilio en conmemoración de su ancestro M. Servilio Pule Gemino, cónsul en 202 a.C. y célebre por haber matado a 23 adversarios en un solo combate<sup>354</sup>.

353 Los censores del año 204 a.C., que eran enemigos políticos, intentaron quitarse el caballo el uno al otro; y Catón el viejo fue acusado de buscar revancha política cuando, siendo censor, en 184 a.C, le quitó el caballo público a Lucio Escipión. Como apunta McDonnell, en Roma, la incapacidad física estaba a menudo vinculada con la discapacidad mental. McDonnell. *Op. Cit.* (2006) p.255.

354 *Ibid.* pp. 251.

### 6.2.1.3.3. El “falso” retrato del caballero romano.

Es de notable interés para nuestra investigación que la República tardía, un periodo políticamente convulso en el que el rol social y los privilegios de la *nobilitas* fueron atacados de manera constante, coincida con el desarrollo de los *exempla* retóricos y con la aparición, en la iconografía numismática romana, de una tipología de guerrero ecuestre que, en opinión de McDonnell, debería enmarcarse dentro de las estrategias identitarias encaminadas a reivindicar la pertenencia a una estirpe de abolengo.

Hasta 180 a.C. la iconografía empleada en la acuñación de moneda estaba dominada por una serie limitada de símbolos y deidades de adscripción pública. A partir de ese momento, la competitividad política animó al pequeño grupo de acuñadores de moneda a incluir referencias a sus ancestros y familias. Estos experimentos iconográficos identitarios se desarrollaron a lo largo de unos cuarenta años. De pronto, la posición de acuñador de moneda se hizo popular entre las familias senatoriales nobles. En *Roman Manliness: Virtus and the Roman Republic*, el libro al que venimos refiriéndonos, McDonnell dice que, a partir de ese momento, las tipologías de imágenes incluidas en los reversos de las monedas fueron tan variables como el número de agentes a los que se permitió una acuñación de la moneda en curso fuertemente identitaria. En ese momento también, las alusiones iconográficas al linaje empezaron a vincularse con referencias históricas del pasado, sin que entre estas imágenes, esto es notable, se hiciera referencia alguna a la marcialidad o a la virtud castrense de los antepasados. De manera insospechada, y a partir de 129 a.C., se popularizan los retratos ecuestres, lo que, para McDonnell, atestigua claramente el impacto que el *plebiscito reddendorum equorum* tuvo en la autoconcepción de una clase noble que, si no podía retener los caballos, aspiraba aún a monopolizar gran parte de la producción simbólica de la romanidad. Por último, McDonnell señala que tanto la recuperación de la iconografía ecuestre como su supresión durante la dictadura de Sila (Roma, 138 a.C.-Pozzuoli, 78 a.C.), mandatario que, curiosamente, recibió una estatua ecuestre en el rostra capitalino, denotan el fluctuante ascendente político de los diferentes agentes sociales durante los últimos años de la República<sup>355</sup>.

Como veremos con posterioridad, esta compensación de los privilegios perdidos o inexistentes a través de agencias retratísticas que tenían por objeto sustituir –o restituir– el mérito factual por uno simbólico, sentó precedente y favoreció la multiplicación de las *imagines clipeatae*, de los retratos sobre

355 *Ibid.* pp. 245-257.

escudo de indudables connotaciones marciales, precisamente durante la *pax romana*.

#### 6.2.1.3.4. Una nueva tipología de retrato para el héroe militar.

Pero, antes de llegar a la época en la que Augusto instauró un régimen imperial de corte monárquico, que propició no solo la paz sino también la sustitución del tradicional sistema aristocrático por otro plutárquico, debemos retomar a Cayo Mario, una figura que, en el clima de incertidumbres políticas e imposturas identitarias en el que se promovió el *plebiscito reddendorum equorum*, vino a redefinir la virtud romana, poniendo, además, en tela de juicio el incontestado monopolio político de la clase noble senatorial.

Como atestigua la biografía más importante dedicada a Mario que ha llegado a nuestros días, escrita por el escritor griego Plutarco (Queronea, 45 d.C.-127 d.C.) basándose en los relatos de Publio Rutilio Rufo (Roma, 158 a.C.-Esmirna, 78 a.C.), la rectitud y los logros del general le granjearon innumerables enemigos políticos y literarios. Muestra de ello es que, en la mencionada obra, o bien se ignoran las gestas militares y políticas de Mario o se relatan bajo una luz negativa, alejada de toda virtud.

En opinión de McDonnell, la serie de apariciones públicas a través de las cuales Mario se postuló para la elección del consulado en 107 a.C.; la manera en que se sumó a la causa *popularis* siguiendo la estela de los hermanos Graco; y el modo en que se posicionó en contra de una nobleza legitimada por laureles obsoletos; ilustra la existencia, en esa época, de una importante fractura ideológica en torno a la definición de la hombría romana y la naturaleza esencial de la virtud.

Al parecer, estas visiones antagónicas despertaron agrias discusiones en la República tardía, periodo en el que Mario, el nuevo “romano viejo”, vendría a encarnar una romanidad superior que no tenía su origen en el linaje familiar sino en la dedicación simple, desnuda y sin ambages a la tierra común de los padres. Cualidades todas que quedaron devotamente reflejadas en el templo arcaizante de raíces itálicas que, decíamos, Mario dedicó a *Virtus y Honos*; el mismo que Vitrubio (? c.80-70 a.C.-? c.15 a.C.) en un notable pasaje de *De Architectura* (c.15 a.C.), alabó como contraposición al helenizante templo de mármol que se había dedicado a Júpiter Estator en el pórtico de Quinto Cecilio Metelo (Roma, 130 a.C.-*Ibid*, 63 a.C.)<sup>356</sup>.

356 *Ibid*, p.279.



No es casual, por tanto, que en el célebre discurso de Mario recogido por Salustio (Amiternum, 86 a.C.-Roma, 35 a.C.) en *De Bellum Iugurthinum*<sup>357</sup>, el general proclamara sus cualidades militares comparándolas con la inexperiencia e incompetencia de sus nobles oponentes; una gloria militar lograda con esfuerzo y sacrificio que él iba a poner en contraste con la sofisticación helenizante de los *optimates*, nobles sin experiencia directa en el combate a quienes Mario acusaba, con gran ironía, de haber adquirido sus conocimientos sobre el arte de la guerra leyendo manuales griegos. Mario fue enfático en su diatriba antihelenista y antiintelectualista: la experiencia militar que los jóvenes de la élite conservadora habían adquirido en los libros, él la había conseguido en el campo de batalla<sup>358</sup>.

Me habéis mandado dirigir la guerra contra Yugurta, cosa que la nobleza ha llevado muy mal. Pensad detenidamente, os lo ruego, si sería mejor anular vuestra decisión y ver si enviáis a esta empresa o a otra de la misma gravedad a alguien de ese bloque cerrado que es la nobleza, un hombre de rancia prosapia y muchas imágenes pero que nunca haya estado en la milicia; por supuesto, para que ignorante de todo en una situación tan comprometida, se eche a temblar, se precipite y acabe recurriendo a alguien de la plebe que le guíe en su cometido. Comparadme ahora a mí, quirites<sup>359</sup>, que soy un hombre nuevo [homo novus], con la arrogancia de aquellos. Las cosas que ellos suelen leer u oír, parte las he visto, y otras las he realizado yo mismo; lo que ellos han aprendido en los libros yo lo he aprendido en el campo de batalla. Ahora juzgad vosotros si tienen mayor valor los hechos o las palabras. Ellos desprecian mi origen humilde, yo su cobardía.

A mí se me echa en cara mi condición, a ellos su desvergüenza. Por lo demás, yo creo que la naturaleza es una y común a todos y que es mas noble el que demuestra mas valor (...) Cuando hablan [los nobles] ante vosotros o en el senado, dedican la mayor parte de su discurso a elogiar a sus antepasados; creen que al recordar sus heroicas acciones se hacen ellos mas ilustres. Y es al contrario, Pues cuanto mas preclara fue la vida de aquellos, tanto mas ignominiosa es la desidia de estos. Y, efectivamente, lo que ocurre es que la gloria de los antepasados es como una luz para sus descendientes y no permite que pasen desapercibidos ni sus virtudes ni sus vicios. Yo, quirites, confieso mi carencia a este respecto, pero puedo permitirme, y esto es mucho mas valioso, hablar de mis propias hazañas. Ved, ahora, cuán injustos son; lo que ellos se atribuyen apropiándose de méritos ajenos no me lo conceden a mí que lo he ganado por los propios, simplemente porque no tengo imágenes de antepasados y porque mi nobleza es reciente, cuando sin lugar a dudas es mejor haberla conquistado uno mismo que haber echado a perder lo que se ha recibido<sup>360</sup>.

357 Por lo que debemos inferir, tal y como señala McDonnell, que tanto Mario como Salustio secundaban las visiones recreadas en el texto. *Ibid.* p. 273.

358 *Ibid.* p. 273.

359 Figura con la que se designaba al ciudadano romano en virtud de cumplir los requisitos referidos en la *Ius civile* y que, en consecuencia, le confería los derechos de casarse civilmente, de ejercer el comercio, de poder votar y de desempeñar cargos públicos y de gobierno.

360 Salustio. *La Guerra de Yugurta*. capítulo LXXXV. Madrid: Alianza. 1988. pp.183-185.

### 6.2.1.3.5. Implantación, evolución y obsolescencia del retrato de los ancestros.

Casi al final del fragmento transcrito, Cayo Mario dice: “Ved, ahora, cuan injustos son, lo que ellos se atribuyen apropiándose de méritos ajenos, no me lo conceden a mí que lo he ganado por los propios, simplemente porque no tengo imágenes de antepasados.” Pero, ¿a qué imágenes se refiere exactamente? y ¿por qué tienen estas imágenes una importancia tal, que Mario las emplea como golpe de efecto final dentro de un discurso tan ambicioso? No cabe duda al respecto, Mario se refiere a las *maiorum imagines*.

En su artículo *Nobilitas and Novitas*, Peter Astbury Brunt, el que fuera catedrático de Historia Antigua de la Universidad de Oxford de 1970 a 1982, afirma que no existe una definición romana para *nobilis* o *novus*, pero sí existen descripciones que señalan que los nobles eran, primero, todos los patricios; después, todos los que descendían de familias patricias pero que habían efectuado una *transitio ad plebem*; y, por último, los descendientes de plebeyos que habían ocupado una oficina *curule*, puestos entre los que estaban comprendidos los de *dictator*, *magister equitum*, censor, cónsul, *praetor*, *curule edile* y, a partir de la era posterior al mencionado Sila, el de *plebeian aedile*. Todos los demás, incluyendo los primeros miembros de un linaje en haber accedido a una oficina *curule* eran *novi*. Brunt señala que todas las personas que podían inscribirse en alguna de las categorías nobles anteriormente mencionadas participaban de la *ius imaginum*<sup>361</sup>, el derecho arcaico, y no escrito, que permitía a los nobles atesorar las imágenes de los prohombres de su estirpe —la *maiorum imagines*—, y emplearlas dentro del particular ritual de los funerales públicos llevados a cabo por la nobleza, de los que existen evidencias historiográficas a partir del siglo III a.C.

Tal y como nos recuerda el lexicógrafo británico William Smith en la definición que ofrece de los términos *Nobiles* y *Nobilitas*<sup>362</sup>, en las épocas tempranas del estado romano los patricios eran nobles en oposición a la plebe. Los patricios poseían el poder político principal y, además, gozaban de la distinción que el poder les confería.

En el año 366 a.C. los plebeyos obtuvieron el derecho a ser elegibles para los puestos de consulado, el derecho a ejercer poder social. Más tarde, y después de innumerables vicisitudes, lograron el acceso a todas las magistraturas. De esa manera, las dos clases fueron equiparadas en lo que capacidad política respecta.

361 Brunt. P.A. *Nobilitas and Novitas*, The Journal of Roman Studies Vol 72 , 1982. p.1. Society for the promotion of Roman Studies. pp 1-17.

362 Smith, William. *Dictionary of Greek and Roman Mythology* ed. Londres: Walton and Maberly, 1861. pp.798-799.

Para los plebeyos, el acceso a las magistraturas suponía una distinción automática respecto de los miembros de su extracto social que no habían tenido acceso al poder. Esto era así, sobre todo, porque la distinción personal que un padre lograba durante su vida era hereditaria. Los actos “nobles” del *pater familias* plebeyo eran transmisibles a su descendencia a través de la moneda de los honores públicos, por tanto, otorgaban a ese padre el derecho a la fundación de un linaje noble.

Los *nobiles* no poseían privilegios legales *per se*, aunque se hallaban unidos por una distinción común derivada de la posesión de un título legal hereditario, por el disfrute de ciertos privilegios, y por compartir toda una serie de intereses comunes. El principal interés que les unía era su determinación en conseguir que las personas designadas para todas las altas magistraturas del gobierno fueran elegidas entre los miembros de su propio grupo. Con este objeto, los descendientes de plebeyos que habían ganado la pertenencia a la clase de los mandatarios debían aunar fuerzas con el resto de nobles para impedir que otros plebeyos recibieran la misma distinción que sus ancestros les habían transmitido a ellos.

Una de las marcas externas más notorias que diferenciaba a los *nobiles* del resto de ciudadanos era el *Ius Imaginum*, un derecho o privilegio establecido oficiosamente como uso tradicional entre la aristocracia que otorgaba el derecho a atesorar imágenes de los ancestros y que no necesitó legislación oficial alguna para su extensa implantación social. Estas *imagines* eran retratos de cera pintados que poseían gran parecido con el ancestro ilustre de la estirpe. Se colocaban en la casa familiar, aparentemente en receptáculos, estuches de madera o pequeños templetos votivos que recibían el nombre de *armaria*, y ocupaban un lugar visible del *atrium*. Las *imagines* iban acompañadas por los *tituli*, en los que se recogían los nombres y distinciones que los hombres fallecidos habían adquirido a lo largo de su vida. Los *tituli* estaban conectados por líneas genealógicas o ramas que evidenciaban el abo-lengo o *stemmata* del linaje al cual pertenecían<sup>363</sup>. Como afirma Smith:

(Estas imágenes) eran la marca externa o los símbolos de la familia *Nobilis*, una especie de distinción heráldica en esencia<sup>364</sup>.

Las *imagines* permanecían en sus estuches hasta que eran empleadas en algún rito funerario, momento en que los familiares que más se parecían a los fallecidos

363 Para profundizar en las costumbres funerarias romanas ver Polibio / Polibius, (s. III - II a.C.) *Roman Funeral Rites* en *Histories*, 6-53. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0234%3Abook%3D6%3Achapter%3D53>. Última consulta: 23/07/2019

364 Smith. *Op. Cit.* (1861) p. 798.

las portaban reencarnando a sus ancestros en el sepelio público. No obstante, en días festivos señalados, o con ocasión de grandes ceremonias, las *imagines* eran mostradas tras haber sido coronadas con laurel. Estos cuidados podían asimilarse a los recibidos por las estatuas públicas, y obedecían a una lógica ritual muy concreta a la que hace mención Jane Fejfer en *Roman Portraits in Context*:

Cuando la estatua era adornada con coronas, guirnaldas de flores y unguida con aceites aromáticos cobraba vida y participaba de la vida de la ciudad del mismo modo que la persona honrada había hecho previamente en persona<sup>365</sup>.

El plebeyo que obtenía una silla curul por primera vez en su familia era el fundador de la nobleza de su estirpe, el *princeps nobilitas* o *actor generis*. Alguien en esa posición, el propio Cayo Mario, carecía de imágenes de sus ancestros, carecía de antepasados que antes que él hubieran realizado gestas públicamente memorables, y lo que es más, no podía convertirse en “dueño” siquiera de su propia imagen, ya que las *imagines*, o eran realizadas tras la muerte del hombre ilustre, o solo podían ser “recibidas”, transmitidas de padres a hijos como herencia. Quien no poseía *imagines* no podía considerarse *nobilis* a todos los efectos, pero tampoco era *ignobilis*. Recibía el nombre de *homo novus*; apelativo con el que, recordemos, Mario se refería a sí mismo en su discurso. El estatus de hombre nuevo, de alguna manera transicional, se designaba con el término *novitas*. Solo a través de la transmisión hereditaria de la grandeza, de la imagen propia que se podía otorgar pero no poseer, conseguía alguien una posteridad viva; perpetuada entre los romanos a través del semblante que encarnaba el ejemplo virtuoso.

La celebración de la *pompa funebris*, el rito funerario público que tenía lugar en el rostra y en el que los descendientes portaban las máscaras, era el momento en que se escenificaba el ascendiente sociopolítico que inspiraba el culto a la posteridad de la nobleza romana. Como afirma Francisco Pina Polo<sup>366</sup> en *Formae mortis: El tránsito de la vida a la muerte en las sociedades antiguas*, esta ceremonia celebraba el éxito de la familia aristocrática, el modo en que se comportaba esta, y, al igual que en la Grecia anterior a las *poleis*, el sistema gubernamental que esta casta superior sustentaba.

Por último, el rito funerario público solemnizaba la victoria sobre la muerte a través de la perdurabilidad en la memoria de la comunidad. Esta celebración requería del espíritu colectivo de la aristocracia romana, en tanto que el muerto necesitaba de sus familiares y de quienes acompañaban a estos para alcanzar la vida

365 Fejfer Jane. *Roman Portraits in Context*. Berlin-Nueva York: De Gruyter. 2008. p. 65. Trad. Lazkoz.

366 Profesor del Departamento de Ciencias de la Antigüedad de la Universidad de Zaragoza.

eterna. Al mismo tiempo, los ancestros, sus imágenes, para poder volver al foro, necesitaban que alguno de sus descendientes lograra suficiente mérito público para permitir que un funeral con *pompa y laudatio* fuera celebrado. En resumen, estos ritos de gestión comunitaria de la inmortalidad eran los que cimentaban firmemente la profunda solidaridad intergeneracional romana, eran los usos que evidenciaban que los jóvenes estaban moralmente obligados a emular, a reflejar especularmente a sus ancestros, si querían honrarlos verdaderamente<sup>367</sup>. Era la propia colección de retratos fisionómicos en cera la que animaba a la estirpe a seguir siendo el mismo linaje heroico del que los ancestros inmortalizados daban testimonio.

A partir de las segundas Guerras Púnicas (218-201 a.C.), que por segunda vez enfrentaron a Cartago y Roma, los intereses comunes que la nobleza patricia y plebeya tenían por monopolizar el privilegio de la transubstanciación y transfiguración, aquel que convertía a los cadáveres en efigie inmortal y en símbolo de la transmisión de poder, lograron una importante victoria política. A instancias de ellos se promovió una ley según la cual aquellos que no poseían *maiorum imagines* –hombres nuevos incluidos– tenían prohibido el acceso a la magistratura consular. De esta manera, la oligarquía patricio-plebeya logró convertir el acceso al puesto de máxima relevancia dentro de las estructuras de poder romano en un privilegio de la *nobilitas*; estrategia que le permitió mantener el poder a salvo de agencias advenedizas hasta el final de la República<sup>368</sup>.

Hemos visto que las *maiorum imagines*, desde su aparición en el siglo III a.C. habían servido para definir el honor, la gloria y el poder político de las familias romanas nobles. Por tanto, en la sociedad romana de la época, la captura fisionómica del rostro humano era un importante privilegio de la clase dominante. Sin embargo, esto no quiere decir que no se erigieran estatuas para homenajear a los personajes públicos. Si, desde el siglo IV a.C., los helenos habían dedicado retratos honoríficos a los miembros de la aristocracia local, a los políticos de renombre, a los líderes militares y a los monarcas<sup>369</sup>; Jane Fejfer, en su exhaustiva investigación titulada *Roman Portraits in Context*, señala que no hay duda sobre el hecho de que los romanos imitaron esta práctica griega, y que lo hicieron adoptando las maneras idealizantes de la estatuaria helena. Sin embargo, esto es relevante, durante la época republicana tardía, los romanos desarrollaron una deriva retratista desconocida hasta entonces en el orbe grecorromano. En ella se

367 Marco Simón, Francisco; Pina polo, Francisco; Remesa Rodríguez, José (ed) *Formae mortis: El tránsito de la vida a la muerte en las sociedades antiguas*. Barcelona, Publicacions i edicions Universitat de Barcelona. 2009. p.94.

368 Smith. *Op. Cit.* (1861) pp.798-799.

369 Fejfer. *Op. Cit.* (2008) p.262.

acentuaron el verismo expresivo y los rasgos fisonómicos exagerados a través de temáticas inusuales como la senectud.

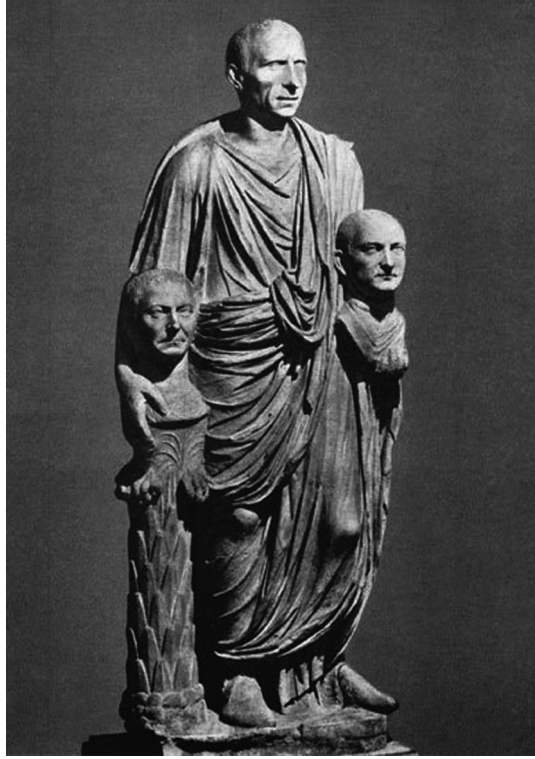


Fig. 15. *Togatus Barberini*. Siglo I d.C. Patricio portando en sus manos lo que se consideran imágenes de sus ancestros. Centrale Montemartini. Roma.

Según la autora, examinando los retratos de filósofos griegos, de reyes helenísticos, y de ciudadanos de prestigio pertenecientes al siglo II a.C. encontrados en enclaves como Delos, se evidencia que, mientras en Roma se desarrollaba esta deriva verista, en Grecia aún se observaba el estricto acatamiento de las normas y convenciones del *pathos*, el estilo, y la proporción tradicional. Esto indicaría que la aparición en Roma de un estilo interesado en la recreación detallada y veraz de la fisonomía, tiene difícil explicación como continuidad estilística o como desarrollo de los preceptos helenísticos. Examinando las evidencias arqueológicas existentes, es posible comprobar que la verosimilitud extrema de los retratos es una característica que solo puede datarse rigurosamente a partir de los ejemplos romanos pertenecientes a la República romana tardía. En concreto, esta corriente verista se habría desarrollado hasta principios de la era Augusta, contando con

mayor predicamento en el oeste del Imperio que en el este; lo que, de alguna manera, sustanciaría la romanidad del fenómeno.

La autora señala la necesidad de mencionar otro aspecto singular de la tradición verista del retrato republicano. En los territorios romanos de la época anterior al siglo I a.C., la práctica de dedicar estatuas a figuras relevantes se concentraba en la ciudad capitolina, siendo la ofrenda de una estatua uno de los más altos honores que un ciudadano podía recibir. Las menciones a estatuas honoríficas erigidas con anterioridad al siglo II a.C. son literarias, y parecen restringirse a algunas esculturas dedicadas a oficiales de máximo rango, cónsules o militares victoriosos. En los municipios de Itálica, el retrato no se registra como fenómeno común hasta finales del siglo I a.C., coincidiendo cronológicamente con la expresión de verismo extremo en los semblantes. Se cree que fue entonces cuando, en las ciudades de la Roma peninsular, se exacerbó el espíritu competitivo entre los militares y políticos destacados que aspiraban a ser honrados con una estatua. Parece ser que el clima competitivo se extendió también entre los benefactores dispuestos a sufragar una estatua honorífica a quienes, en virtud de la relación de protectorado y apoyo mutuo establecida entre patrón y cliente, les habían concedido favores.

Tras reconocer el carácter tentativo de toda afirmación que pretenda resolver tajantemente la cuestión, inexplicada hasta nuestros días, de la aparición de la escultura verista republicana; el argumento que Fejfer ofrecerá para justificar el fenómeno será similar al ofrecida por Huskinson en su texto *Experiencing Rome*<sup>370</sup>. En opinión de ambas, cualquier explicación sobre el porqué de las inclinaciones fisionómicas de la República tardía deberá tener en cuenta la anteriormente mencionada tradición romana de las máscaras de los ancestros, que no tenía equivalente en la cultura griega. Quizá el hecho de que la captura fisionómica del rostro humano se trasladara del ámbito de lo familiar a lo civil pueda servir como indicativo de los cambios profundos que la sociedad romana experimentó en esa época, y de los que estaban por venir.

A causa de las turbulencias políticas de las Guerras Civiles (49 a.C.-45 a.C.), el número de familias aristocráticas que podían hacer ostentación de un árbol de familia que se remontara varias generaciones atrás había sido severamente reducido. Tras Augusto, y ya en tiempos de Tiberio (Roma, 42 a.C- Miseno, 37 d.C), se sabe que la *pompa funebris* había perdido todo su ascendiente como fenómeno cultural. De manera coincidente, la propia producción de máscaras de ancestros declinó, y su rol en el ámbito popular fue reducido al de objeto decorativo o

370 Huskinson. *Op. Cit.* (2009) p. 100.

de colección. También la emergencia de personalidades como Cayo Mario, sin arraigo senatorial de stirpe, tuvo un impacto relevante en el abandono progresivo de la tradición. Hubo una evolución dramática respecto al modo en que los romanos empezaron a reflexionar sobre la identidad individual. Progresivamente, los atributos sociales de los advenedizos, no tanto el coraje como las riquezas, las amistades o los contactos personales, remplazaron los valores de la vieja nobleza mientras permitían usurpar sus símbolos.

El interés por el presente y el futuro de las estirpes, que anteriormente se había expresado a través de las máscaras de los antepasados, se transfirió al ámbito de la retratística infantil. Una tipología escultórica que alcanzó gran popularidad en la época y que, de manera similar pero distinta a las imágenes de los ancestros, podía emplearse como gozne intergeneracional. Al mismo tiempo, el rol de los antepasados que inicialmente se había relacionado con lo personal se vinculó progresivamente con valores de índole comunitaria. Los antepasados, al menos los de algunos, fueron representados en tipologías públicas monumentales como las del *summi viri* en el Foro Augusto. La costumbre de perpetuar la tradición de las *maiorum imagines* en el ámbito público se atestigua por el hecho de que la máscara de Escipión el africano estuviera expuesta en el templo de Júpiter y la de Catón el viejo en el Senado<sup>371</sup>.

Según apunta Fejfer en *Roman Portraits in context*, con el advenimiento de un sistema imperial, las antiguas instituciones familiares y la evocación de los ancestros que habían sido tradicionalmente mantenidas por unos pocos clanes estrechamente vinculados con la ciudad de Roma dejaron de tener pertinencia en un régimen de corte absolutista. Además de esto, los usos vinculados al ensalzamiento de la familia noble perdieron relevancia para una élite local que crecía de manera constante, logrando un poder cada vez mayor en las provincias<sup>372</sup>. De

371 Marco; Pina; Remesa. *Op. Cit.* (2009) p. 95.

372 Así se describe esta época, en lo que a sus usos retratísticos respecta, en *Naturalis historia*, el compendio enciclopédico que Plinio dedicó al emperador Tito Flavio Vespasiano en el año 77 d.C.:

2 Primero diré lo que queda por añadir de la pintura, arte ilustre antaño —cuando interesaba a reyes y ciudadanos—, y que hacía célebres a los que consideraba dignos de pasar a la posteridad, pero que ahora se ha visto relegada totalmente por los mármoles y también por el oro, y no solo porque con ellos se cubran paredes completas, sino porque incluso cincelandolo con relieves e incrustándole en el dibujo vetas rojas, representa el mármol figuras de cosas y animales.

3 Ya no gustan los paneles pintados ni los espacios que dilataban los montes hasta la misma habitación: incluso hemos empezado a pintar la piedra.(...)

4 Lo cierto es que la pintura de los retratos, por la que se transmiten a la posteridad representaciones extraordinariamente fieles al original, ha caído totalmente en desuso. Se dedican escudos de bronce, efigies de plata, sin rasgos que diferencien a las figuras. Se cambian las cabezas de unas estatuas con las de otras, lo que ya hace tiempo provoca la proliferación de bromas en los versos satíricos. Hasta tal punto prefieren todos que se admire el material utilizado antes que se les reconozca. Y entre tanto se tapizan las pinacotecas de pinturas antiguas y se admiran las efigies extranjeras, considerándolas dignas de honor solo en la medida de su precio; ello explica que el heredero las destruya y también que el lazo del ladrón las sustraiga.



este modo, los antepasados comunes, las personas a las que se acabaron dedicando las imágenes conmemorativas desplegadas en la ciudad o en el vasto Imperio augusto, adoptaron progresivamente el rol de *exempla*, de modelos “globalizantes” para una ciudadanía cuya heterogeneidad hacía cada vez más necesaria la acuñación de símbolos de cohesión.

Durante el Imperio temprano, y de manera coherente con el proceso de creación de símbolos votivos sintéticos, el fenómeno de la monumentalización de los espacios públicos sirvió para que el ensalzamiento oficial de dioses y mortales transformara los espacios de congregación comunitaria. Estos adoptaron la forma de enormes atrios en los que consagrar los lares de la romanidad. En virtud de ese proceso de “domesticación” de lo público, de conversión del *forum* en *domus*, el orgullo por los ancestros, que en la casa romana se había expresado a través del

5 Así, al conservarse la efigie de un individuo, no perduran sus propios rasgos, sino los de su dinero. Las mismas personas decoran sus palestras y sus gimnasios con retratos de atletas y colocan en sus dormitorios la imagen de Epicuro y la llevan consigo cuando viajan. Celebran un sacrificio el día de su cumpleaños y todos los meses, el vigésimo día de la luna, guardan (en su nombre) la fiesta llamada *icada*; esto es lo que hacen especialmente aquellos que ni siquiera estando vivos quieren que se les reconozca. Y así sucede, de hecho: la desidia ha destruido el arte, y puesto que no pueden existir retratos de las almas, se abandonan también las de los cuerpos.

6 Otro era el tipo de cosas que había en los atrios de las casas de nuestros mayores con el solo objeto de ser contempladas; no había estatuas de artistas extranjeros, ni bronce, ni mármoles; se guardaban en hornacinas individuales máscaras de cera, cuya función era servir de retrato en las ceremonias fúnebres de la familia, y siempre, cuando alguien moría, estaban presentes todos los miembros de la familia que habían existido alguna vez. Las ramas del árbol genealógico discurrían por todas sus líneas hasta los retratos pintados.

7 Los archivos familiares se llenaban de registros y menciones de los hechos llevados a cabo durante la magistratura. Fuera y en torno a los umbrales había otros retratos de almas ilustres que se fijaban junto con los despojos tomados al enemigo y que ni siquiera un nuevo comprador de la mansión podía descolgar; triunfaban eternas como recuerdos de la casa incluso si ésta cambiaba de dueño. Esto suponía un enorme estímulo: el que las propias paredes echaran en cara cada día a un dueño pusilánime su intrusión en el triunfo ajeno.

8 Queda constancia de la indignación de Mesala el orador, que prohibió insertar en su gens el retrato ajeno de unos de los levínios. Una razón semejante hizo a Mesala el viejo publicar aquellos famosos volúmenes que había compuesto sobre las familias, porque al atravesar el atrio de Escisión Pomponiano había visto que, por la adopción testamentaria los Salvitones —pues este era en efecto su sobrenombre—, habían trepado hasta el nombre de los Escipiones para vergüenza de los Africanos. Pero —que los Mesalas me disculpen por decirlo— incluso el hecho de usurpar los retratos a los ilustres era una señal de amor a sus valerosas cualidades y mucho más honroso que el que nadie apetezca merecer las de uno.

9 Tampoco se debe omitir la mención a un invento reciente; existe la costumbre de dedicar en las bibliotecas, si no en oro ni plata sí por lo menos en bronce, los retratos de aquellos de los cuales nos hablan en estos mismos lugares las almas inmortales, más aún, se imaginan incluso los de aquellos que no existen, y se materializan, de acuerdo con los deseos, rostros de los cuales la tradición no nos informa, como ocurre con el caso de Homero.

10 No hay, en mi opinión, un rasgo mayor de felicidad para un individuo que el que siempre quiera saber todo el mundo cómo fue en realidad. En Roma esta costumbre fue inventada por Asinio Polión. El primero que, al fundar la biblioteca, hizo de los genios de la humanidad patrimonio público. Si tuvo como antecesores a los reyes de Alejandría y Pérgamo, que rivalizaron en crear bibliotecas a cual mejor, no es fácil de decir.

11 Testimonio de que en otro tiempo existía un ardiente amor por los retratos son el famoso Ático, amigo de Cicerón, que publico una obra sobre este tema, y M. Varrón, que tuvo la buenísima idea de insertar en su fecunda obra unos setecientos retratos de hombres ilustres, impidiendo así que desaparecieran sus figuras o que el paso del tiempo prevaleciera sobre los hombres; se le puede considerar inventor de un regalo que incluso provocó la envidia de los dioses, porque no solo les confirió la inmortalidad, sino que hizo también que fueran conocidos por todas las tierras, de manera que podían, como los dioses, estar presentes en todas partes. Y esto se lo hizo a personas que no le eran cercanas.

Plinio. *Plinius*. Textos de Historia del Arte. Ed. de Esperanza Torrego. Madrid: Visor, 2001 pp. 73-78.

semblante de los familiares, se encarnó en multitud de rostros ejemplares, vivos o legendarios, que conformaban un panteón presidido, y estrechamente sancionado, por el *pater familias* de la nueva patria hipertrofiada: el emperador Octavio Augusto (Roma, 63 a.C. –Nola, 14 d.C.)

### 6.2.1.3.6. El retrato imperial: el clipeo como lugar de la virtud, la autoridad y la divinidad de Augusto.

Y llegamos al periodo histórico en el que emerge el “hombre virtuoso” que sería capaz de reinstaurar la paz y el orden en una Roma que se desangraba en continuas luchas internas por el poder. Una epifanía en la que los usos representacionales dedicados al nuevo gobernante acabaron confluyendo con el modelo del culto al regente implementado en los reinos helenísticos. Esto propició, a través de la monopolización de la imagen política pública por parte de las estirpes imperiales, la desaparición progresiva de las tradiciones retratísticas vinculadas a los linajes nobles.

Para nuestra reflexión en torno a la agencia autoasertiva de Augusto, a su voluntariosa acuñación de una imagen pública sólidamente fundada en el pilar de la virtud militar, vamos a centrarnos ahora en una obra de arte que no ha perdido casi nada de su intensidad legendaria y que no pertenece, en principio, al ámbito de las artes visuales. Nos referimos la *Eneida* de Virgilio.

Existen tradicionalmente dos vías interpretativas contemporáneas para el análisis de esta epopeya, una promovida desde el entorno de la Harvard School, que defiende el carácter crítico, pesimista, con el que la obra trata la figura de Augusto<sup>373</sup>; y otra impulsada desde entornos europeos que considera que esta obra de Virgilio es una celebración de Augusto y de su imaginario imperial, y, por tanto, debe considerarse un documento privilegiado para entender su figura<sup>374</sup>. Dentro de esta deriva, existe además la sospecha de que *La Eneida* no es otra cosa que un encargo del propio emperador para legitimar su rol como *primus inter pares*<sup>375</sup>.

373 Kallendorf, Craig. *Historicizing the “Harvard School”: Pessimistic Readings of the Aeneid in Italian Renaissance Scholarship*. Harvard Studies in Classical Philology. Vol. 99 (1999) p.391.

374 En este sentido, es interesante el relato sobre la complejidad de la literatura augustal que ofrece Pierre Grimal en su libro *El siglo de Augusto*, en el que relata la reticencia de Horacio o el propio Virgilio para plegarse a las demandas que Augusto les hacía llegar vía Mecenas. Grimal, Pierre (1955) *El siglo de Augusto*. México/Argentina: Fondo de Cultura Económica. 1996. pp.73-155.

375 Grebe, Sabin. *Augustus’ Divine Authority and Vergil’s Aeneid*. Vergilius (1959-), Vol. 50 (2004). Bacoli, Italia. The Vergilian Society. p. 35.

Parece pertinente recordar que Mario Claudio Marcelo también había encargado a Nevio, uno de los autores más célebres de la época, la obra dramática titulada *Clastidium*. Nevio es considerado el padre de la poesía épica romana, el inventor del estilo literario en el que se combinaban hechos históricos reales con relatos mitológicos, el mismo estilo que, con Virgilio y la obra que dedicó a Augusto, alcanzó una fama que perdura hasta nuestros días. No en vano, en opinión del filólogo clásico alemán Michael von Albrecht, la *Eneida* debe considerarse la culminación de la influencia poética ejercida por la obra de Nevio. Si los primeros pasajes del poema *Bellum poenicum*, que este escritor escribió inspirándose a su vez en Homero, relatan detalladamente las aventuras del héroe Eneas en Sicilia, Cartago e Italia; Virgilio, emulando el tono de dignificada sobriedad del autor de Capua, combinó en un poema épico, dedicado también al héroe troyano, una serie de pasajes inequívocamente inspirados tanto en la *Iliada* como en la *Odisea*<sup>376</sup>.

Por otro lado, mientras que Virgilio se sirvió de la vía abierta por Nevio para articular, de manera fluida y coherente, la interacción entre la agencia divina y la terrenal, cuestión de suma importancia para el emperador, es interesante comprobar que el autor de la *Eneida* revirtió la relación entre mito, divinidad mitológica e Historia propuesta por el autor del siglo III a.C.

En la época en que *Bellum poenicum* vio la luz, el establecimiento de una distinción clara entre las esferas mitológica y la histórica —distinción que en la época de Homero todavía no era necesaria— ya era pertinente. En algunos casos, el problema de la inserción esporádica de hechos legendarios y divinos en la narración principal de carácter histórico se había solventado apelando a que se trataba de un fenómeno narrativo que implicaba simplemente la inclusión de una historia dentro de otra historia, formulación que no hacía más que evidenciar la posible existencia de una conexión etiológica entre las mencionadas esferas. Si Nevio había solucionado el problema atribuyendo al plano divino y al terrenal, al legendario y al histórico, distintas coordenadas cronológicas; el enfoque ideado por Virgilio, en una época que exigía a los autores gran pericia en la adecuación político-estilística de sus obras, sería profusamente emulado a lo largo de la historia del Arte occidental. En la *Eneida*, el pulso narrativo entre mito divinizante y gestas humanas se salda con la concesión de todo el peso argumental a la acción mitológica. Sin embargo, en esta obra no se renuncia del todo a la inserción de pasajes históricos, sino que estos aparecen incrustados como digresión<sup>377</sup>; como

376 Von Albrecht, Michael. *Roman Epic: an Interpretative Introduction*. Ed Brill. Leiden/Boston/Colonia. 1999. p 59.

377 Von Albrecht. *Op. Cit.* (1999) p 60-61.

texto cuasi-independiente que, en tanto que lugar parentético, se nos ofrece delimitado dos veces, primero por el marco singular que constituyen las écfrasis como tipología narrativa; y, segundo, por el hecho de que la écfrasis a la que nos referimos consiste en la descripción de un clípeo, un escudo tradicional enmarcado por un círculo.

Sabine Grebe, filóloga clásica, historiadora del mundo antiguo y profesora de Estudios Clásicos vinculada a distintas universidades de Alemania, Estados Unidos y Canadá, iniciaba su ensayo *Augustus' Divine Authority and Vergil's Aeneid* confirmando algo que habíamos anticipado con anterioridad: en Roma la trinidad de la autoridad, la tradición y la religión permeaban de manera determinante el entorno político. Sin embargo, la figura de Augusto supuso un hito histórico, ya que, por primera vez, el comandante en jefe, el regente y el *pontifex maximus* —máxima autoridad religiosa— eran la misma persona.

En opinión de Grebe, la *Eneida* es un dispositivo artístico a través del cual no solo se describe la *auctoritas* de Augusto, sino que se establece firmemente su origen. Así, la autoridad del emperador se vincula con la propia fundación mítica de Roma y de sus gentes. Virgilio no solo entronca el linaje de Augusto con Rómulo, el legendario fundador de la ciudad, sino que retrocede aún más en el tiempo hasta llegar a Eneas, el hijo de Afrodita, de quien se destaca su vinculación con la estirpe *Iulia*.

En virtud del retrato que la *Eneida* ofrece de Augusto, puede inferirse que el emperador, como los nobles romanos, había emulado a sus ancestros y los había honrado a través de la realización de gestas ejemplares propias. Además de esto, la singular piedad de Octavio le había permitido lidiar devotamente con la voluntad, a veces adversa, de los dioses. Consecuentemente, tal y como había sucedido con su antecesor Eneas, se había cumplido su destino de conseguir pacificar “Troya” —señalado por múltiples augurios— y había logrado prevalecer, superando para ello todas tipo de obstáculos. Efectivamente Augusto había traído la calma, la estabilidad y el orden a Roma<sup>378</sup>, lo había hecho, además, siguiendo la estela de sus mayores.

Como Grebe destacara, Augusto necesitaba atribuir su poder tanto a un derecho de estirpe como a sus habilidades propias. Gracias a ellas, pronto comprendió que lo verdaderamente crucial era poder articular el linaje y las cualidades adecuadas con un origen divino capaz de justificar, en última instancia, el poder omnímodo al que aspiraba. Aún más, incluso, si tenemos en cuenta que la relación de los romanos con la monarquía era ambivalente. Mientras la mayoría de

378 Grebe. *Op. Cit.* (2004) p. 38.

reyes romanos eran honrados como buenos gobernantes, desde los tiempos de los reyes Tarquinos, derrocados en 510 a.C., el gobierno absoluto había quedado asociado con el ejercicio tiránico del poder. Como veíamos en la figura de Tiberio Sempronio Graco, y más tarde sucedió con el propio Julio César, ser acusado de querer ser rey era uno de los peores insultos que un mandatario podía recibir en tiempos de la República:

(...)durante la República la clase aristocrática en el poder era extremadamente suspicaz de las figuras carismáticas que alcanzaban el poder, particularmente si el individuo gozaba de apoyo popular. En este contexto, la hostilidad contra la monarquía servía como excelente herramienta de propaganda en las batallas política diarias, no es sorprendente entonces que las pretensiones pseudomonárquicas de Julio César incomodaran a la elite romana, que finalmente conspiró para asesinarlo el año 44 a.C.<sup>379</sup>

El retrato que Virgilio ofrece del emperador no deja lugar a dudas: la *potestas* del nuevo mandatario era el resultado natural de los éxitos militares con los que había logrado poner fin a las guerras –internas y externas– e inaugurar un periodo pacífico y prospero. Pero, con la lección aprendida tras el asesinato del César, Octavio sabía que las gestas militares no eran suficientes para quien aspirara a tener poder y a retenerlo. Para alguien así, era importante poder cortejar a una aristocracia romana cuyo ideales republicanos garantizaban, antes que nada, la hegemonía de su propio grupo social. De este modo, tras vencer a Marco Antonio, Octavio se entregó a la consecución de la *auctoritas*. Una autoridad “otra”, escenificada a través de innumerables gestos, con la que aspiraba a transmitir a sus conciudadanos que se hallaban ante una versión renovada y mejorada de sí mismo; un gobernante capaz de solucionar con justeza cualquier problema que se interpusiera en el camino de Roma.

Octavio era un regente piadoso –respetaba la ley antigua, a los mayores y al sistema romano–, pero, además, su *pietas* iba acompañada de la curiosa ostentación del desapego al poder. La restitución al Senado y al pueblo de Roma de la *Res Publica*, acaecida en el año 27 a.C., debe enmarcarse dentro de la lógica estratégica a través de la cual Octavio logro proteger –bajo el paraguas de gobierno republicano– un poder, el suyo, que *de facto* tenía ya carácter absolutista.

En gratitud, el Senado le concedió numerosos honores, entre ellos el propio título de *augustus*, apelativo que, indica Sabine Grebe, comparte raíz etimológica común con *augur*, *augurium*, *auctor*, *auctoritas* –incluso con *auxilium*–, en tanto que todas parecen derivar del verbo *augere*, que en castellano puede traducirse

379 *Ibid.* p.39. Trad. Lazkoz.

como aumentar, hacer crecer, magnificar. Por otro lado, la definición que Grebe ofrece para *auctoritas* es la de “una capacidad creativa o fundacional otorgada a una persona para aprobar el acto que otra va a llevar a cabo”<sup>380</sup>. Es decir, la capacidad que se considera poseen algunos para sancionar los actos de otros.

Por su parte, la doctora y profesora en Derecho Romano de la Universidad de Castilla-La Mancha, Ana Isabel Fernández Clemente, en su texto *La auctoritas romana*, ofrece la siguiente definición castellana que, nos parece, completa la definición de Grebe, con una interesante dimensión divinizante del concepto:

(...)un significado de acrecimiento, o de reserva o complejo de fuerzas emanadas en el momento en que un agente solicita a los dioses la confirmación y el refuerzo de una acción propia<sup>381</sup>.

Pues bien, tras devolver el poder al pueblo, el Senado concedió a Octavio numerosas gracias: el *Imperium proconsulare*, la corona cívica y, esto es clave, un escudo circular dorado, el *clupeus aureus*, en el que, a modo de inscripción, se celebraban las virtudes del mandatario. En realidad, para cuando Augusto proclamó haber restaurado la *Res Publica*, el poder en sus manos era de una magnitud desconocida en la historia de Roma: retuvo el poder consular –sin alternancia– desde el año 31 a.C hasta el 23 a.C; disfrutó de la *sacrosanctitas* tribunicia; como hijo de dios, del César deificado (*divi filius*), y como miembro de cuatro sacerdocios de relevancia, incluyendo el *augurate*, logró una autoridad religiosa excepcional. También las provincias más poderosas –Hispania, Galia, Siria, Cilicia, Cyprus y Egipto– quedaron bajo su mando. Por si esto fuera poco, gozaba de gran popularidad entre los soldados, los hombres nuevos, los provincianos y la *plebs urbana*, masa crítica gracias a cuyo apoyo pudo adquirir, calladamente, pero frente a los ojos de todos, un poder absoluto<sup>382</sup>.

La *auctoritas*, esa autoridad de tipo moral que permitía sancionar los actos ajenos, en la que Augusto supo ver un valor complementario y antagónico respecto a la *potestas*, y que se lograba por méritos propios y no por herencia; se consideraba la sustancia de la que emanaba el verdadero ascendiente social; era un poder definido por su separación del cuerpo, era un poder del ánimo que otorgaba, a quien la poseía, la gracia para sancionar justa y no violentamente las acciones de los demás<sup>383</sup>.

380 *Ibid.* p.45.

381 Fernández Clemente, Ana Isabel *La auctoritas romana*. Colección Monografías del Derecho romano. Madrid: Dykinson. 2014. p. 151.

382 *Ibid.* p. 42

383 *Ibid.* p. 46.



Fig. 16. *Clipeus virtutis* de Augusto. Réplica en mármol. Siglo I a.C. Musée Départemental Arles Antique. Arlés.

Un documento crucial para la distinción estratégica que Augusto estableció entre *auctoritas* y *potestas* es el capítulo XXXIV de las *Res gestae*, el texto autobiográfico que Augusto escribió el año 27 a.C., y que confió a sus herederos para que lo colocaran delante del mausoleo que el emperador se hizo construir en el Campo de Marte<sup>384</sup>. En el célebre párrafo que transcribimos se constata como la redefinición augusta de la *auctoritas* aparece habilmente vinculada con aquellos gestos a través de los cuales el Senado y el pueblo Romano le habían mostrado gratitud:

En mi consulado sexto y en el séptimo (28 y 27 a.C.), tras haber puesto fin a las guerras civiles, cuando por general consenso tuve el dominio sobre todas las cosas, transferí la res pública de mi poder (*potestas*) al arbitrio del senado y del pueblo romano. Por tal mérito, recibí el nombre de Augusto mediante senadoconsulto, y las columnas de mi casa fueron oficialmente adornadas con laurel, se colocó una corona cívica sobre mi puerta y se depositó en la curia Julia un escudo de oro que me otorgaron el senado y el pueblo romano por mi virtud y clemencia, justicia y piedad, según reza la inscripción

384 Lomas. *Op. Cit.* (2004). p. 243.

del escudo. Desde entonces sobepasé a todos en autoridad, pero no tuve mayor poder que los demás, que fueron colegas míos en la magistratura<sup>385</sup>.

El profesor de Historia de la Facultad de Santiago de Compostela, Pedro López Barja de Quiroga, en su libro *Historia de Roma*, reflexiona en torno a las implicaciones simbólicas de estos honores, indicando que el *clipeo virtutis*, como se dio a conocer también al escudo dorado otorgado a Augusto, era de una relevancia simbólica crucial para él. Es conocida la importancia que los romanos concedían a los *ancilia*, los 12 escudos custodiados en el templo de Marte, entre los que se ocultaban el escudo de la diosa luna y el del dios de la guerra, que, cayendo del cielo sin intervención humana<sup>386</sup>, habían preconizado la grandeza de Roma<sup>387</sup>. Augusto, por su parte, iba a abundar en la vinculación de los escudos con la romanidad, instrumentalizándolos, además, como vehículo propagandístico con el que demostrar los méritos que lo capacitaban para regir Roma en solitario. Así, Augusto decidió incluir la representación de su propio *ancile* en muchos de sus denarios. También el clipeo fue representado recurrentemente en los *Lares Augusti* que se dedicaron al mandatario en los diversos barrios de Roma. Del mismo modo, como demuestra el *clipeus virtutis* de mármol encontrado en Arlés, antigua Arelate, el escudo de Augusto fue reproducido y enviado a las provincias romanas<sup>388</sup>, allí donde más útil podía resultar como recordatorio de las innumerables virtudes que adornaban al emperador de Roma. Todos estos ejemplos atestiguan de manera inequívoca la profunda identificación simbólica que, durante la vida de Octavio, se produjo entre el poder omnímodo que ejercía y el clipeo, uno de los emblemas más importantes que escogió para significarlo.



Fig. 17. *Clipeus virtutis* de Augusto entre dos ramas de laurel. Denario de Augusto. Colonia Patricia. c. 19-18 a.C.

385 *Ibid.*, p. 245.

386 Mención que confirma la importancia de la tradición archeropoietica en la acuñación de la imagería divina.

387 Smith. *Op. Cit.* (1857) p.57.

388 Como demuestra la réplica de mármol que se presenta en la Fig. 16.



Las virtudes a las que se hace mención en el *clipeus virtutis* no son las concebidas por Platón, aquellas que asumiera el estoicismo y que vertebran *De Officiis*, el tratado en el que, en el año 44 a.C., Cicerón reflexionó sobre las cualidades del buen romano, esto es, sabiduría, fortaleza, justicia y templanza<sup>389</sup>. Augusto, por su parte, iba a preferir enraizarse en la tradición romana, escogiendo como cualidades que lo identificaran: *virtus*, excelencia castrense cuyas implicaciones hemos analizado extensamente; *iustitia*, que remite a la doctrina de la guerra justa, y muy especialmente a la declarada contra Cleopatra; *pietas*, justificada por el mencionado impulso que Augusto dio a la religión, a los cultos tradicionales, y al respeto a los ancestros<sup>390</sup>, y *clementia*, cualidad contradicha por la abundante literatura que narra las prácticas particularmente crueles con las que Octavio tenía por costumbre someter tanto a las poblaciones civiles como a sus enemigos<sup>391</sup>.

Según refiere Paul Zanker, profesor de Historia del Arte Antiguo en la Scuola Normale Superiore de Pisa, en su libro *The Power of Images in the Age of Augustus*, los devotos de Augusto hicieron del escudo honorífico su emblema, convirtiéndolo en un símbolo al que se le atribuían cualidades cuasi-místicas<sup>392</sup>. Coincidentemente, este tipo de escudo redondo, símbolo de nobleza y de las hazañas épicas realizadas por su dueño, había tenido gran arraigo como figura honorífica en el mundo helenístico, en el que, recordemos, se había desarrollado el culto al regente.

El escudo original fue expuesto en la Curia Julia, nueva sede del Senado cuyas obras inició Julio César y el propio Octavio finalizó. Como anticipábamos, el clipeo adquirió un papel fundamental dentro del imaginario victorioso del nuevo orden. Con el tiempo se popularizaron las representaciones en las que el escudo aparecía conjuntamente con la diosa Victoria, a veces sustituida por Venus, convirtiéndose la combinación de diosas y escudo en emblema del gobierno perpetuo instaurado y sostenido por la gracia divina; un símbolo recurrente cuya vigencia fue tan larga como la del propio Imperio romano<sup>393</sup>.

No es casual, entonces, que los clipeos tengan también un rol importantísimo dentro de la *Eneida*, el texto que nos había traído hasta aquí en primera instancia.

389 Cicerón/Cicero. *A literal Translation of the Three Books "De Officiis" of Marcus Tullius Cicero*. Dublín: Martin Keene and Son. (1834) p.9.

390 El texto completo del *clipeus aureus* reza así: SENATVS POPVLVSQVE ROMANVS-IMP CAESARI DIVI F AVGVSSTO-COS VIII DEDIT CLVPEVM VIRTVTIS CLEMENTIAE IVSTITIAE-PIETATIS-ERGA DEOS PATRIAMQUE. (El Senado y Pueblo Romano, al Augusto hijo del divino Emperador Cesar, dio en su Octavo Consulado este escudo, por su virtud, clemencia, justicia y piedad para con los dioses y la patria). Zanker. *Op. Cit.* (1988). p. 95.

391 Lomas. *Op. Cit.* (2004) p. 246.

392 Zanker. *Op. Cit.* (1988) p. 95.

393 *Ibid.* p. 97.

Si el clípeo de oro dedicado a Augusto iba a servir para declararle *Imperator Caesaris Divi Filius*, y en la *Iliada* era Hefestos, el dios del fuego, quien forjaba el escudo de Aquiles<sup>394</sup>, el célebre *clípeo* de Eneas descrito por Virgilio serviría para, a través del recurso a una de esas digresiones que el autor empleaba para separar y poner en relación lo divino y lo humano, emparentar indisolublemente el linaje de Octavio con los dioses mitológicos. Virgilio, a través de una extensísima écfrasis<sup>395</sup>, describe las imágenes representadas en el escudo que Vulcano forja para Eneas.

Sorprende comprobar que la historia que estas imágenes relatan premonitoriamente, asimilando el brillante escudo del héroe con todas esas otras superficies reflectantes que en Babilonia, Egipto y el mundo grecorromano habían servido para practicar la catoptromancia<sup>396</sup>, no es otra que la batalla naval de Accio (31 a.C.), aquella en la que Augusto venció a Marco Antonio y Cleopatra. Una batalla que Virgilio describe como pugna entre la luz y la oscuridad, entre lo propio y lo ajeno, lo magnífico y lo monstruoso. Contienda épica a través de cuya victoria la propia *auctoritas* de Augusto aparece sancionada por la autoridad irrefutable de una serie de dioses que, además de benevolentes, son los adecuados<sup>397</sup>. De manera congruente con el imaginario heroico y clipeano helenizante emulado por Virgilio, también en el escudo de Eneas hace su aparición Medusa. Solo que,

394 Se ofrece una comparación de estos dos escudos en Kotin. Joshua. *Shields of Contradiction and Direction: Ekphrasis in the Iliad And the Aeneid*. Hirundo. Ed. The McGill Journal of Classical Studies Vol. I. Otoño 2001. Montreal, Québec. pp.11-16.

395 *Ibid.* p.11.

396 Adivinación a través del escrutinio de superficies reflectantes. Hancock M. Paula. *Transformations in the Iconography of the Mirror in Medieval Art*. Doctoral Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. Atlanta: Emory University.1988. p.16.

397 Al parecer, la batalla es también una lucha entre los dioses romanos y los egipcios. Philip Hardie analiza los aspectos de gigantomaquia de la batalla de Accio tal y como es relatada en la descripción de Virgilio del escudo de Eneas. Augusto recibe el apoyo de los Penates, los dioses de la casa y del estado, y de los grandes dioses (*penatibus et magnis deis*) Neptuno, Venus, Minerva y Apolo. La ayuda de Neptuno a Augusto es sorprendente por varias razones. Primero, Augusto desciende de Eneas el troyano. En Homero, Neptuno era hostil con los troyanos y con Odiseo, el modelo para el Eneas virgiliano. Segundo, los enemigos de César y Augusto tenían una estrecha vinculación con Neptuno. Aunque el linaje de Octavio podía retrotraerse hasta los troyanos, Octavio se había reconciliado con Neptuno. Esto es evidente por la moneda que muestra al *princeps* como Neptuno (circa 31-28 a.C.) (...) Venus era la madre de Eneas y, por tanto, la madre divina de Augusto. Cuando Virgilio menciona a Venus como intercesora a favor de Octavio en la Batalla de Accio, el poeta no solo eleva la pugna a un nivel divino, sino que también alude al origen divino de Octavio. Minerva, la tercera de las diosas mencionadas, era parte de la triada capitolina junto con Júpiter y Juno, y, por esta razón, era una de las deidades más importantes de Roma. Finalmente, Apolo tenía un santuario cerca de Accio, y tradicionalmente se decía que había ayudado a Octavio contra Marco Antonio y Cleopatra. El dios era el *alter ego* divino de Augusto y era honrado en el templo que el príncipe había hecho construir en el palatino, de manera adyacente, casi en el interior de su casa, en el lugar preciso donde había caído un rayo. Vulcano, Neptuno, Venus, Minerva y Apolo eran los principales dioses del mundo grecorromano y, en la *Eneida*, acaban contrapuestos a los monstruos que luchan en el lado de Marco Antonio y Cleopatra. Virgilio los llama “todo tipo de dioses monstruosos” que representan el “otro” extraño que debe ser derrotado. Accio es una batalla que se dirime entre la luz y las tinieblas. Grebe (2004) pp. 54-60. Trad. Lazkoz. En torno a la consagración del templo a Apolo palatino ver Hekster. O; Rich. J. *Octavian and the Thunderbolt: The Temple of Apollo palatinus and Roman traditions of Temple Building*. The Classical Quarterly. New Series, Vol. 56. No. 1. Mayo 2006. pp.149-168. Trad. Lazkoz.

en la *Eneida*, será Cleopatra –con sus serpientes– la que acabe transfigurada en monstruo, en ese reto temible que Octavio tuvo que vencer para atravesar la vida común, y alcanzar la posteridad augusta<sup>398</sup>.



Fig. 18. Busto de Tiberio en clípeo. Dupondio de Tiberio. Roma, 9-11 d.C.

#### 6.2.1.3.7. *Mater romanorum / mater castrorum.*

Hemos visto cómo, a medida que la influencia política y militar de Roma se fue extendiendo por los reinos helenísticos, el furor de acuñación de deidades, producto de la combinación de las culturas griega y romana, creció exponencialmente, mostrando siempre una sensibilidad evolutiva respecto a los dilemas que plantea la compleja relación que se establece entre el poder omnímodo y quien está sujeto a él. A lo largo de los años, los variados cultos dedicados al corazón de los romanos, al pueblo romano, a la propia Roma, alcanzaron gran predicamento en los antiguos territorios de Alejandro, imponiéndose rápidamente, incluso, a aquellos dedicados a los propios monarcas autóctonos<sup>399</sup>.

Si los cultos, en tanto que generalidad, surgen como herramientas de manejo de las relaciones de poder; los dedicados al culto personificado de los ideales romanos sirven a los historiadores como índice inequívoco del aumento del ascendiente político-militar de Roma en los reinos helenísticos. Curiosamente, el culto a la diosa Dea Roma, de origen griego, no tuvo presencia en suelo capitalino hasta que Adriano tomó el poder. Tal vez esta deidad era particularmente útil para un emperador sin gestas militares comparables a las de Trajano, su antecesor, pero que compartía con él un origen provinciano potencialmente problemático.

398 Feldherr, Andrew. *Viewing Myth and History on the Shield of Aeneas*. Classical Antiquity. Vol. 33. No. 2. Octubre de 2014. p.297.

399 Al parecer, con el paso del tiempo, los cultos dedicados a entidades colectivas de origen romano declinaron para, a partir del siglo II y de manera general en el I a.C., ser sustituidos por cultos individuales dedicados a los oficiales de origen romano. Price. *Op. Cit.* (1998) p.42-45.

Respecto al hecho de que, en una sociedad androcéntrica como la romana, la divinidad dedicada a la *Urbs aeternae* adoptara la forma de una mujer con equipamiento militar, hemos mencionado que existía una larga tradición grecorromana por la cual ciertas virtudes y conceptos abstractos habían sido personificadas a través de un cuerpo de mujer. A esta tradición pertenecían también deidades notables dedicadas a ciertos aspectos de la experiencia bélica, las capacidades militares, la fuerza viril o el valor, tales como Atenea, diosa de la guerra estratégica griega; Minerva, diosa equiparable con Atenea en el panteón romano; Belona, diosa de la guerra equiparable a Enio -diosa griega del horror-, compañera, hermana o esposa de Marte y de posible origen sabino<sup>400</sup>; y *Virtus*, deidad que, decíamos, en su culto conjunto con *Honos*, reflejó la dimensión divina que los romanos concedieron a las cualidades marciales veneradas en su propia cultura.

Si, en virtud de lo que veíamos al final del apartado anterior, las regentes como Cleopatra, que con su poder amenazaron la hegemonía de la incipiente monarquía romana, fueron inmortalizadas como monstruos que hay que aniquilar, aquellas que contribuyeron a afianzar el sesgo androcéntrico de la monarquía tradicional, adoptando roles subsidiarios dentro de la estirpe patrilineal, acabaron instrumentalizadas a través de una tipología novedosa de la feminización del rostro simbólico de la virtud guerrera, la figura de la *Mater castrorum*.

A partir de Augusto, las representaciones del emperador, sus ancestros y sus herederos varones se alternaron frecuentemente con las de las mujeres de la familia imperial, tanto en los adornos de las ropas de campaña, las armas, las medallas y las *phalerae*, como en la variada decoración iconográfica de la parafernalia que el ejército romano portaba como equipamiento. Todas estas imágenes formaban parte de un programa propagandístico destinado a afianzar y legitimar la naturaleza dinástica del poder de los emperadores. A pesar de que, tal y como relata Kai M. Topfer en su ensayo *The Empress and her Relationship to the Roman Army*<sup>401</sup>, al desaparecer la dinastía Julio Claudia, y dentro de lo que debe considerarse una atmósfera general de reducción de la retratística, decae la proliferación iconográfica vinculada con las dinastías imperiales establecida por Augusto<sup>402</sup>; la situación

400 Apio Claudio El Ciego (340 a.C.-273 a.C.) le dedicó el primer templo en Roma el año 296 a.C. A partir de entonces, el recinto sagrado se convirtió en el lugar donde, tradicionalmente, se oficializaban las declaraciones de guerra. Smith. *Op. Cit.* (1861) p.481.

401 Töpfer. Kai M. *The Empress and her Relationship to the Roman Army*. Proceedings of the XXIst International Limes (Roman Frontiers) Congress 2009 at Newcastle upon Tyne: (*BAR International Series*) Archaeopress, 2013. pp. 3-6.

402 En la dinastía Flavia, solo los miembros femeninos más próximos de la familia imperial fueron incluidos en las galerías de retratos oficiales, pero el rol que ocuparon obedecía a una lógica de proximidad al príncipe, más que a su posible utilidad para legitimar la dinastía, ya que la muerte temprana de Flavia Domitila (siglo I d.C.) y el concubinato con Antonia Cenis (siglo I d.C.), acabaron con cualquier esperanza de estabilizar el linaje. Tampoco las emperatrices de Nerva (Narni, 30 d.C.-Roma, 98 d.C), Trajano (Itálica, 33 d.C.-Selinunte, 117 d.C) Adriano (Itálica, 76 d.C.-Bayas,

vuelve a subvertirse con Marco Aurelio (Roma, 121 d.C.-Vindobona, 180 d.C.), el último de los llamados cinco emperadores buenos. Será este emperador el que, después de un siglo, intentará restablecer la sucesión biológica, objetivo para el cual la lealtad del ejército será instrumental.

En tiempos de Marco Aurelio, se acuñan numerosas monedas con el objeto de evidenciar el buen entendimiento entre Cómodo (Lanuvium, 161 d.C.-Roma, 192 d.C.), hijo y heredero de Marco Aurelio, y las milicias. Al mismo tiempo, el emperador crea para su mujer, Faustina la menor (Roma, 130 d.C.-Halala, 175 d.C.), el desconocido título de *Mater Castrorum*, con la sorprendente intención de que la emperatriz adopte también un rol militar.

Debe hacerse notar que la finalidad de este nombramiento era meramente simbólica, no se trataba de acercar realmente a la emperatriz a los soldados, sino de establecer una relación de lealtad entre Cómodo y el ejército a través del respeto promovido hacia su progenitora. Así, la emperatriz, como hija, esposa y madre, se convirtió en estandarte de una dinastía que poseía el *imperium*, pero, aun así, necesitaba reclamar la lealtad de las milicias. Respecto a la propia Faustina, debe destacarse que no poseía ni *auctoritas* militar ni *imperium*, sino lo que se ha considerado una especie de regencia moral.

La efectividad de la estrategia se confirma por su perpetuación durante el reino de los Severos. No solo Julia Domna (Homs, Siria. 160 d.C.-Roma, 217 d.C.), mujer de Septimio Severo (Leptis Magna, Libia. 145 d.C.-Ebocorum, 211 d.C), adoptó este papel logrando gran ascendiente entre los soldados, sino que también Julia Mamaea (Homs, Siria, 180 a.C.-Maguncia, 235 d.C.), sobrina de Julia Domna, madre de Severo Alejandro (Arqa, Líbano, 222 d.C.-Maguncia, 235 d.C.), fue honrada con el título como madre del emperador<sup>403</sup>.

En tanto que Julia Domna ya había sido invocada como *Genetrix orbis terrae* y *Mater Castrorum et Senatus et Patriae*, la identificación de las soberanas con el rol de *mater familias* imperial había devenido tradición, y servía para idealizar y extender el concepto de la autoridad de la madre sobre sus hijos a todos aquellos que formaban parte de Roma. La emperatriz merecía, por parte del pueblo romano, tanto amor y lealtad como los hijos dedican a sus madres. La asimilación de estas mujeres con *Ceres Mater* estaba inspirada por la misma idea. Así, las imágenes en las que las regentes fueron retratadas como diosas de la fertilidad

138 d.C.) y Antonino (Lanuvium, 86 d.C.-Lorium, 161 d.C) tuvieron ascendiente a la hora de legitimar una transmisión consanguínea del poder, ya que la adopción se convirtió en la única manera con la que la dinastía Antonina pudo asegurar una sucesión satisfactoria para las distintas partes implicadas.

403 Töpfer. *Op. Cit.* (2013) p. 6.

demonstraron gran efectividad a la hora de cohesionar el Imperio romano<sup>404</sup>, en tanto que la instrumentalización del cuerpo y la imagen de la mujer del rey, como perpetuadora pasiva de su semilla y su legado, permitió sustentar la transmisión hereditaria del poder por vía patrilineal.



Fig. 19. Tondo con retratos de Septimio Severo y su familia. Siglo II d.C. Pintura sobre madera. 30.5 cm. Museos Estatales de Berlín, Pergamon. Berlín.

404 Stanley Spaeth, Barbette *The Roman Goddess Ceres*. Austin: The University of Texas. 2003. p. 123.

## 7. Lugares para el retrato de la virtud grecorromana.

Tras esta última demostración de la utilidad que tuvo la instrumentalización simbólica de la mujer como figura inspiradora, justificadora y protectora de la autoridad imperial romana, fenómeno opuesto a la inclusión de la mujer en los ámbitos donde se competía de manera efectiva por el honor público no subsidiario; es nuestra intención comprender de qué manera los escudos se convirtieron, a partir del mandato de Augusto, en emblema incontestado de la gloria militar; también en estandarte de virtud, y en símbolo del poder eterno que las estirpes patrilineales de dioses y monarcas reivindicaron como suyo.

Para constatar la importancia que tuvieron en la Antigüedad tanto el clipeo como el *topos* de la *imago clipeata*, conceptos que en la actualidad han caído en el olvido, rastreamos las entradas dedicadas al clipeo en esos repositorios del saber convencionalizado que son las enciclopedias, lugares donde lo que se recoge se tiene por esencial, fehaciente y necesario. La información así reunida se contrastará con la encontrada en el terreno de la investigación arqueológica e histórica. De esta manera, intentaremos recopilar todas las acepciones existentes para el término clipeo, rastrear los usos factuales y simbólicos que los escudos redondos hubieran podido tener a lo largo de la historia, particularmente como vehículo de representación del rostro humano que merece ser honrado.

### 7.1. Breve enciclopedia del clipeo.

Revisaremos, en primer lugar, tres entradas para clipeo recogidas en tres diccionarios enciclopédicos, el primero, del siglo XIX, un compendio histórico-antropológico dedicado a las antigüedades del mundo grecorromano; el segundo, un diccionario numismático del siglo XVIII; y el tercero, también del siglo XIX, una colección de tomos enciclopédicos sobre la historia de la humanidad.

Según el *Dictionary of Greek and Roman Mythology* de William Smith, el *cli-peus* era un escudo de gran tamaño que fue empleado tanto por los griegos como por los romanos<sup>405</sup>. Pausanias (Laconia ¿?- Esparta, 467 a.C.), en la sección que dedica a Corinto, la Argólida, Egina y otras islas cercanas en *Descripción de Grecia*, menciona que los primeros que emplearon un escudo redondo fueron Preto

405 Smith. *Op. Cit.* (1861) pp.268-269.

y Acrisio de Argos –el rey de esas tierras y su hermano<sup>406</sup>–, y que fue por esta razón que Virgilio se refirió a estos escudos como *Argolici Clipei*<sup>407</sup>.

Al parecer, lo que mantenía la estructura del escudo fuertemente unida era un marco de metal con forma de circunferencia que recibía distintos nombres: ἄντυξ o *antyx*<sup>408</sup>, término que designaba el borde o anillo que circunscribe cualquier forma curva o redonda; περιφερεια *perifereia* o periferia; y también κυκλος *kuklus*, *kyklos*, traducible como círculo. En el centro del clipeo se situaba el ομφάλος, *omphalos* u ombligo, conocido también como μεδομφάλιον o *mesomphalion*<sup>409</sup>, vocablo que pertenece al mismo campo semántico de lo umbilical. Por otro lado, el término empleado en latín para esta parte del escudo circular era precisamente *umbo*, vocablo relacionado con el término *umbilicus*, cuyo significado es centro. El *umbo* se consideraba un arma en sí misma, ya que su forma convexa permitía que los proyectiles del enemigo fueran repelidos. Al terminar la contienda, era costumbre que los griegos colgaran sus escudos en los templos y los despojaran de los sistemas de agarre que los dotaban de funcionalidad, de esta manera quedaban inservibles<sup>410</sup>.

Si los numerosos ejemplos de escudos circulares ofrecidos en nuestra investigación confirman la costumbre griega de decorar los escudos con simbología de variada índole; William Smith cita a Virgilio<sup>411</sup> y a Aulo Hirtio (Ferentino, 90 a. C. - Modena, 43 a. C.) como fuentes que atestiguan la perpetuación en Roma de este hábito. Entre los romanos los *clipei* se decoraban con motivos que hacían referencia a la propia tradición de los escudos y a hechos heroicos de los ancestros familiares. Otras decoraciones tradicionales abordaban las cuestiones del nombre, los méritos o el propio aspecto fisionómico del dueño del escudo. Al parecer, cada soldado tenía además su nombre inscrito sobre el escudo, de tal modo que pudiera encontrarlo rápidamente cuando las armas eran redistribuidas. En otras ocasiones, el clipeo tenía inscrito también el nombre del comandante bajo cuyas

406 Pausanias, *Description of Greece*, Book II. 25, 6. en Pausanias. *Pausanias's Description of Greece*. Traducción. J.G. Frazer. Vol. I. Londres: MacMillan & Company, 1913. p.109.

407 Virgilio/Virgil, *Aeneid*, Book III., 637. en Virgil. *Eneid of Virgil*. Traducción: W.Trollope. Londres: William Tegg, 1865.p.173.

408 Homero. *La Iliada*. Canto XI, 33. *Op. Cit* (1908) p.160.

409 Smith. *Op. Cit.* (1861) p.268.

410 Smith apunta que esta costumbre justifica la alarma expresada por el personaje de Demóstenes en la obra satírica del siglo V a.C. *Los caballeros* (Ἰππείς *Hippeis*), escrita por Aristófanes (Atenas 446 a.C –Delfos 386 a.C) cuando se le comunica que unos escudos habían sido colgados públicamente sin ser inutilizados. Aristofanes/Aristophanes. *Hippeis/ The Knights*. v. 859. En Aristófanes/Aristophanes. *Aristophanes*. Vol. I. Trad. Benjamín Bickley Rogers. Londres: William Heinemann, 1930. p. 209.

411 Virgilio/Virgil *Op. Cit.*(1865) Book VIII, 658.



órdenes luchaba el soldado<sup>412</sup>. Para Smith, el arraigo de la costumbre de la decoración de los escudos en el entorno grecorromano se ve refrendada por la existencia de múltiples representaciones de la Antigüedad en las que se ve a la figura de la victoria inscribiendo sobre un clípeo el semblante, las hazañas, alguna información identitaria o efeméride significativa, en relación con un héroe o prohombre.

Por otro lado, en el *Diccionario numismático general* de Thomas Andrés de Gusseme, se afirma que en la Antigüedad los soldados tenían por mucha gloria que sus *clipei* estuvieran traspasados de heridas, o golpes. Cuando el clípeo era arrojado, o se perdía en batalla, era caso de “menos valer” e indecoroso. Parece ser que a los capitanes e insignes soldados el escudo también les servía de feretro, tal y como consta en los relatos que Virgilio ofrece sobre las exequias de Atis, Tideo, Palante y Lauso. Respecto a su decoración, de Gusseme menciona que Homero, en la *Iliada*, celebró la belleza tanto del clípeo de Aquiles como la del de Aiacos<sup>413</sup>.

A continuación, transcribimos algunos extractos del diccionario enciclopédico de Vicenç Joaquín Bastús i Carrera que, a nuestro entender, complementan lo hasta ahora recogido en las fuentes anteriores.

Bastús comenta que, entre los espartanos, pueblo enteramente guerrero, cuando una mujer se hallaba con dolores de parto se la ponía sobre un escudo y se le daba un dardo; en el momento en que había nacido la criatura, si era niño, los parientes lo colocaban sobre el mismo escudo diciendo en voz alta: *aut hunc, aut in hoc*, o sobre él o con él. Cuando los hijos de Esparta marchaban a la guerra, escuchaban estas mismas palabras: “vuelve con tu escudo o sobre él”; porque los que lo perdían o abandonaban en una acción eran tenidos como deshonorados, infames y cobardes; y los que perecían en ella eran devueltos a casa sobre sus mismos escudos. Esta es la razón por la que Epaminondas, herido de muerte en la célebre batalla de Leuctra (371 a.C.) lo primero que preguntó, una vez se le llevó a su tienda, fue si se había recuperado su escudo. Por otro lado, entre romanos y griegos, sucedía muy a menudo que los héroes, después de haber despojado a su enemigo del escudo, lo ofrecieran a alguna divinidad<sup>414</sup>.

Esta costumbre fue la que inspiró a Walter Burkert, el filólogo clásico y profesor de Historia de la Religión, una serie de reflexiones sobre la figura del trofeo o

412 “The Army (...) erased Pompey’s name from the shields” en Julio Cesar/ Aulo Hirtio; Julius Caesar/ Aulus Hirtius. *C. Julius Caesar’s Commentaries on his Wars in Gaul and Civil War with Pompey, to which is added Aulus Hirtius or Oppius’s Supplement of the Alexandrian, African and Spanish Wars*. Traducción: Martin Bladen. Londres: Richard Smith, 1705. p.300.

413 de Gusseme, Thomas Andrés. *Diccionario numismático general para la perfecta inteligencia de las medallas antiguas*. Tomo segundo. Madrid: Joachim Ibarra impresor de cámara de su majestad, 1775 p 207-208

414 Bastús i Carrera, Vicenç Joaquín. *Diccionario histórico enciclopédico*. Tomo II V.D.A.Roca. Impresor de cámara de su majestad 1829. pp.343-345.

*tropaion*, sobre su simbología en la literatura épica en particular y en la sociedad griega en general. Según Burkert, del mismo modo que Héctor prometió dedicar la armadura de sus oponentes a Apolo, Odiseo entregó a Atenea el casco, el arco y la lanza de Dolon. La importancia ritual de estas ofrendas se confirma al comprobar que, una vez ganada la batalla, era tradicional que los dioses recibieran una cantidad proporcional del botín de guerra que los soldados habían convenido con ellos previamente. Esta promesa tenía por objeto garantizar la protección del guerrero y favorecer el éxito del duelo. Este tributo recibía el nombre de *Dekate* o *Akrothinia*, “lo más sobresaliente de la pila”, y debía ser ofrendado antes que el botín fuera repartido entre los vencedores. La promesa de una donación votiva, realizada antes de partir a la guerra, despejaba las dudas que podían surgir en torno a qué dioses eran los que habían permitido la victoria.

Según Burkert, además del botín humano de los soldados enemigos, el armamento del contrincante constituía el objeto más codiciado por los vencedores de la guerra. Todos los templos griegos resplandecían con las armas capturadas en el campo de batalla, y, entre ellas, destacaban particularmente los escudos<sup>415</sup>. Tras la victoria, el ganador erigía un *tropaion* justo en el lugar en el que la batalla se había decantado. Todas las armas tomadas al enemigo: armaduras, cascos, escudos y lanzas, se colgaban alrededor de un poste de roble, del mismo modo que los cazadores colgaban de un árbol la piel, el cráneo y los cuernos de sus presas<sup>416</sup>.

La erección del *tropaion* precedía el entierro solemne de los adversarios, una gracia que el vencedor no podía negar a su enemigo. El enterramiento era casi tan importante como la batalla misma, más duradero en sus consecuencias, ya que dejaba tras de sí un monumento que encarnaba el deber que la siguiente generación tenía de aumentar las gestas de sus antecesores<sup>417</sup>.

Por último, y ya estrictamente en el ámbito de los estudios literarios, vamos a referirnos brevemente a las investigaciones en las que Helen Lovatt, profesora de Estudios Clásicos de la Universidad de Nottingham, identificó en 2013 el *topos* literario denominado “escudo efrástico”. Una figura que, teniendo su origen en los clipeos descritos en la *Iliada*, el de Agamenón, el de Ajax<sup>418</sup> y por supuesto el de Aquiles, se había convertido en el modelo de las digresiones clipeanas presentes en obras posteriores del acervo grecorromano tales como *El escudo de Hércules*,

415 Burkert, Walter. *Greek Religion*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press. 1987. p.93.

416 *Ibid.* p.353.

417 Burkert, Walter. *Homo necans. The anthropology of Ancient Greek sacrificial Ritual and Myth*. Berkeley, Los Angeles, Londres. University of California Press, 1983. p.48.

418 El legendario nieto de Aiacos.

atribuida a Hesiodo<sup>419</sup>, o la descripción del escudo de Eneas que, según sabemos, Virgilio incluyó en la *Eneida*.

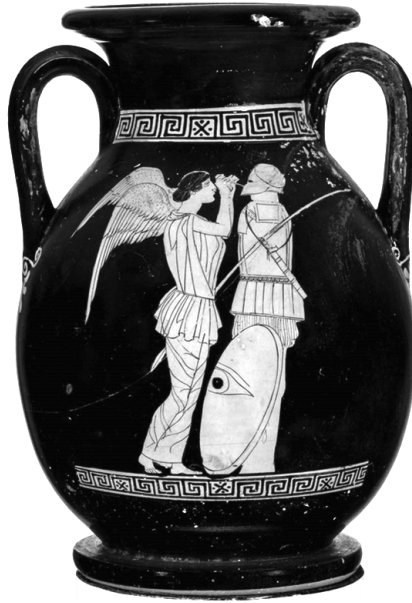


Fig. 20. *Niké, Victoria, construyendo un Trofeo*. Pélice griego. c.450 a.C., Museum of Fine Arts, Boston.

Pues bien, según Lovatt, ese escudo efrástico, además de permitir incluir comunicaciones digresivas en el transcurso convencional de la narración, era un objeto apotropaico que servía para comunicar a adversarios y lectorxs que quien portaba el clípeo contaba con la protección absoluta de los dioses:

El rey (...) embrazó después el labrado escudo, fuerte y hermoso, de la altura de un hombre, que presentaba diez círculos de bronce en el contorno, Tenía veinte bollos de blanco estaño y en el centro uno de negruzco acero, y lo coronaba la Gorgona, de ojos horriblos y torva vista, con el Terror y la Fuga a los lados<sup>420</sup>.

El propio rostro del monstruo era el lugar donde se escenificaba la irrefutabilidad del poder de los dioses. De hecho, el poder paralizante del semblante de Gorgona era de origen divino, en tanto que emulaba el *aegis* de Zeus que portaba su hija Atenea, y que también fue descrito en la *Iliada*:

419 Bastús i Carrera. *Op. Cit.* (1829). pp.343-345.

420 Homero. *Op. Cit.* (1908) Canto XI, 34-39. p.160.

Minerva [Atenea], hija de Júpiter [Zeus](...) suspendió de sus hombros la espantosa égida [aegis] floqueada que el terror corona; allí están la Discordia, la Fuerza y la Persecución horrenda, allí la cabeza de la Gorgona, monstruo cruel y horripilante, portentoso de Júpiter [Zeus]<sup>421</sup>.

Según Lovatt, los objetos que, como los escudos, conjugaban la gloria divina con la destreza artesanal superlativa, generaban una batalla de miradas entre el héroe que defendía a su *sponsor* divino<sup>422</sup> y cualquiera que lo enfrentara. El poder de esa mirada sagrada se hallaba encapsulado en el escudo<sup>423</sup>. El clipeo contenía al héroe –tenía literalmente el tamaño de un hombre– y lo protegía cuando peleaba por los dioses. De manera recíproca, el escudo era el emblema divinizante de aquellos a los que el Olimpo había decidido proteger: Aquiles, Hércules, Eneas o Augusto.

## 7.2- Breve enciclopedia de las *imagines clipeatae*.

En el apartado anterior hemos intentado definir *clipeo*, conocer los usos y la historia de los escudos redondos. Hemos constatado que, entre otras muchas cuestiones, en la literatura épica los escudos sirvieron para significar a aquellos personajes protegidos por los dioses. A continuación indagaremos en torno a la costumbre según la cual, en el arte antiguo, se empleaban soportes con forma de escudo para la recreación simbólica o factual del semblante de personas ilustres, una tipología retratística conocida como *imago clipeata* a la que Plinio el Viejo se refería de la siguiente manera en su enciclopedia del saber conocido que era *Naturalis historia*:

12 Pero el primero en consagrar a título privado los escudos en un lugar sagrado o público fue, según mis informaciones, Apio Claudio, que fue cónsul con P. Servilio el año 259 de Roma<sup>424</sup>. En efecto, situó a sus mayores en el templo de Belona y tuvo a bien que

421 *Ibid.* Canto V, 735-739. p.86.

422 Literal en Lovatt, Helen. *The Epic Gaze: Vision, Gender and Narrative in Ancient Epic*. Nueva York: Cambridge University Press, 2013. p.199.

423 *Idem.*

424 Esperanza Torrego dice que Plinio se confunde al atribuir al Apio Claudio, quien compartió magistratura con P. Servilio, la colocación de los escudos, ya que el templo de Belona/Bellona había sido inaugurado por Apio Claudio el ciego en 296.a.c, y Apio Claudio habría sido cónsul junto a P.Servilio el 495. a.C. Sin embargo, los registros consulares permiten certificar que, al menos en dos circunstancias, personas con estos nombres compartieron la magistratura. Efectivamente, en 495 a.C, Apio Claudio Sabino Regiliensis –célebre fundador de la gens Claudia– fue cónsul junto a P.Servilio Prisco Structo. Sin embargo, en el año 79 a.C, Apio Claudio Pulcro compartió cargo consular con P. Servilio Vatia Isaurico, y pudo ser entonces cuando los escudos fueron colocados. Al parecer, el templo fue reconstruido

se les viera en un lugar alto, con los títulos de sus cargos honoríficos para que se pudieran leer, espectáculo honroso sobre todo si una turba de hijos en retratos en miniatura muestra algo semejante al nido de la descendencia: nadie miraba tales escudos sin gozo ni aprobación.

13 Después de este, M. Emilio, colega de Q. Lutacio en el consulado, colocó los suyos no solo en la Basílica Emilia, sino también en su casa, y esto siguiendo el ejemplo militar. Efectivamente, la parte central de los escudos del tipo de los que se usaron para combatir en la guerra de Troya, contenía retratos; precisamente de ahí les viene el nombre de *clupei*, y no de *cluere*, como pretendió la sutileza equivocada de los gramáticos. Es esta una etimología llena de valor guerrero; reproducir en el escudo el rostro de aquel que se ha servido de él.

14 Los cartagineses los hacían de oro, y escudos y retratos los llevaban consigo en los campamentos. Ciertamente, una vez que capturó de éstos, Marcio, el vengador de los Escipiones de Hispania, encontró un escudo de este tipo perteneciente a Asdrúbal, que permaneció colgado sobre las puertas del templo del Capitolio hasta el primer incendio. Es verdad que este proceder denota gran despreocupación por parte de nuestros ancestros, que durante el consulado de L. Manlio y Q. Fulvio, el año 575 de Roma, M. Aufidio, que había arrendado la tutela del Capitolio, informó a los senadores de que los escudos que desde hacía algunos lustros estaban registrados como de bronce, eran de plata<sup>425</sup>.

Por su parte, Giovanni Becatti, estudioso del arte clásico italiano, historiador y arqueólogo, en la definición que ofrecía de las *Imagines clipeatae* en la *Enciclopedia dell'Arte Antica*, explicaba que se conocían con este apelativo los retratos –pintados o esculpidos– circunscritos dentro de un *clipeus*, a los que el escudo les servía de marco. En su explicación, Becatti reiteraba el origen griego de la tradición y su uso *eroizzante*; extremo este confirmado por la existencia de decretos del periodo helenístico en los que se recogía la oficialidad de la dedicación del homenaje devocional. Según Becatti, el marco circular también había sido empleado para representar rostros y bustos de divinidades, tal y como se muestra en los medallones del *herōon* helenístico de Calidote, en algunos ejemplos visibles en el propio Foro Augusto, o en los *clipei* imperiales pertenecientes a la colección del Museo de Aquileia<sup>426</sup>.

Por otro lado, en el ensayo *L'Arco di Marco Aurelio a Trípoli (Oea): una nuova hipótesis esegetica* de F. P. Arata, se dice que era habitual encontrar *Imagines clipeatae* sobre los monumentos romanos; y se reitera la idea de que se trataba de

durante el siglo I a.C. convirtiéndose en un lugar favorito del Senado para recibir a los generales cuando volvían de sus campañas militares. La especial conexión entre el templo y la *gens* Claudia puede estar confirmada por la cercanía de sus tumbas en la ladera oeste del Capitolio. Haselberger, Lotear. *Mapping Augustan Rome*. Journal of Roman Archaeology, Supplementary series #50. Portsmouth, Rhode Island: 2002. pp 66-67.

425 Plinio. *Op. Cit.* (2001) pp.77-78.

426 Becatti G. *Clipeate Immagini*. Enciclopedia dell'Arte Antica, Vol II. P 718-721. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana. 1959. pp.718-721.

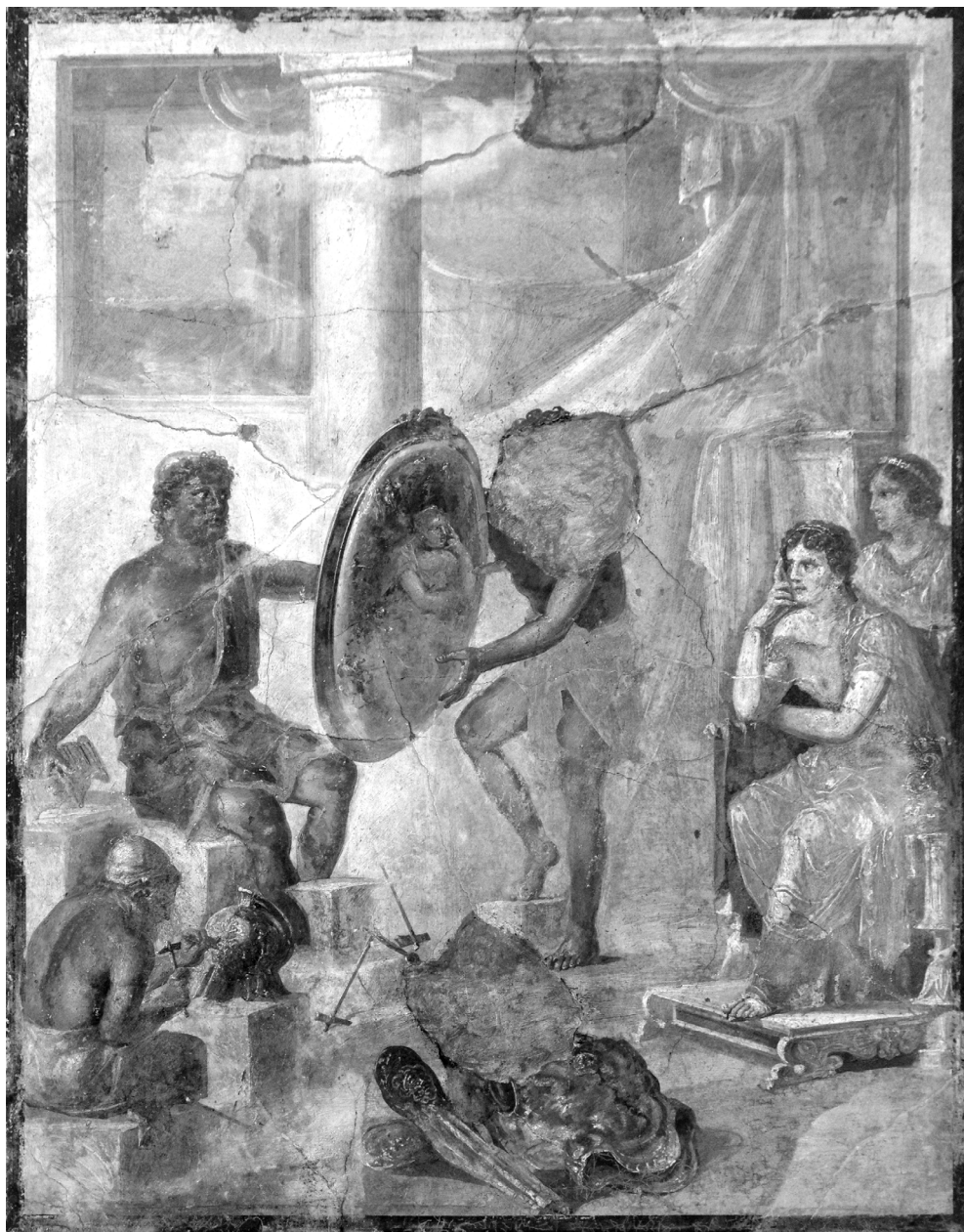


Fig. 21. Vulcano muestra a la madre de Aquiles –Tetis, la ninfa marina-, el escudo que ha forjado para su hijo. Fresco. Pompeya. Siglo I d.C.

una costumbre de origen helenístico que celebraba principalmente la grandeza de los dioses y las gestas de los personajes ilustres. En el contexto romano, el uso prevalente parece haber sido honrar y ofrecer tratamiento heroico a los antepasados meritorios de la propia familia. Tras mencionar el clipeo de Augusto, se nos informa de que también Adriano quiso honrar a su predecesor, Trajano, con un escudo de plata. Al parecer, fue de la misma manera, retratándolo en un clipeo, que Antonino Pio conmemoró la figura del propio Adriano, de hecho, ancestro suyo. Todas estas iniciativas contribuyeron a arraigar la costumbre de representar a los emperadores divinizados sobre clipeos, unos objetos que pasaron a ser considerados particularmente idóneos para el ensalzamiento de la virtud y el estatus heroico y sobrehumano de los regentes<sup>427</sup>.



Fig. 22. Puerta de Marte. Siglo III d.C. Reims.

Entre los retratos sobre escudo pertenecientes al siglo II d.C. que Arata describe en su texto, son destacables los siguientes ejemplos: un hombre coronado con túnica y toga perteneciente a la época de Adriano encontrado en Corinto; el clipeo con retrato *loricato* y *paludato* de Tebas; los cuatro clipeos con imágenes de Antonino Pío y Faustina la mayor presentes en los capiteles corintios de la villa imperial de Lorium, cuya función sería honorario-funeraria; las diez *Imagines clipeatae* masculinas y femeninas sujetas por Eros alados que circundan la puerta de Marte de Reims, y que pertenecen a la época Antonina; el clipeo con el rostro

427 Arata. F. P. *L'Arco di Marco Aurelio a Tripoli (Oea) Una Nuova hipótesis esegética in Scritti di antichità in memoria di Sandro Stucchi*, Vol. 29, Parte 1. Università de Roma, La Sapienza. Roma, L'Erma de Bretschneider.1996. pp. 9-31.

del emperador Marco Aurelio, con coraza y paludamento –la capa púrpura de los emperadores–, del fragmento central de los *propilei* en Eleusis, considerada una imagen póstuma y divinizada del soberano; y, por último, el arco de Caracalla en Volúbilis, destacable por la presencia de *clipei* situados sobre las *aedicoli* encastradas entre las columnas que lo adornan.

Respecto a todos los ejemplos referidos, Arata ofrece una lectura del clipeo vinculada con la doble valencia –funeraria y honorífica– que parece confluir en la exaltación del personaje representado. Según su opinión, esto podría ser así quizás incluso en el *clupeus aureus* de Augusto, en el que la mención al fallecido y divino Julio César permitiría escenificar el traspaso de poder a Augusto.

Por eso, no debe extrañarnos que, con el tiempo, las *imagines clipeatae*, antiguamente reservadas a los emperadores, lograran gran popularidad en el arte sepulcral romano. Similar fortuna tuvieron los *erotes*, los *amorini*, los *putti*, las victorias, las “presencias” aladas o dinámicas –como es el caso de los tritones, o los delfines<sup>428</sup>– que se empleaban tradicionalmente para flanquear el clipeo donde se representaban las efigies de los fallecidos. Son innumerables los ejemplos, en urnas, sarcófagos, piedras memoriales o *cippi*, en los que se comprueba la recurrente combinación de las *imagines clipeatae* con los mencionados “heraldos alados”. Al parecer, ambos motivos estaban a su vez vinculados al tema de la corona de la inmortalidad, una guirnalda que los guardianes de la posteridad del alma sostenían habitualmente sobre la cabeza del difunto<sup>429</sup>. No en vano, se considera que los seres alados, dentro del contexto de referencia al más allá, simbolizaban la levedad del alma y eran representados como compañeros de viaje de los difuntos. El dinamismo implícito en la acentuación del carácter “móvil” del clipeo, lograda a través de la representación de agentes que lo portan, parece confirmar su condición de vehículo habilitado para “transportar” su contenido de un lugar a otro.

Volviendo nuevamente a Giovanni Becatti, este, además de ofrecer numerosos ejemplos sobre el uso honorífico/funerario de los *clipei*, menciona el curioso recurso iconográfico por el cual se hacía coincidir el rostro del protagonista de un fresco con el centro de un escudo que aparecía en la escena de forma inesperada. A juicio de Becatti, el encuentro del rostro y el círculo no era casual, sino que estaba directamente relacionado con el fenómeno de la enmarcación en redondo de los personajes heroicos. La genealogía clipeana quedaba confirmada porque el disco radiante que se había hecho coincidir con el semblante del protagonista

428 Parece que existe un sarcófago en el que Cómodo es representado como Hércules y cuyo clipeo es flanqueado por tritones. Friedland; Sobocinsky Grunow. *Op. Cit.* (2015) p. 271.

429 Arata. *Op. Cit.* (1996). pp. 12-13.





Fig. 23. *La entrega de Briseida*. Siglo I d.C. fresco. Casa del poeta trágico. Pompeya.

reflejaba intensamente la luz que provenía de un foco frontal, como si de un escudo metálico se tratara. Al igual que en el arte funerario, también en este caso el clipeo era portado por personajes dinámicos, frecuentemente, y como corresponde a una versión velada de la *imago clipeata*, personajes genéricos situados en un plano secundario del marco de acción.

Así sucede en un fresco pompeyano dedicado a Aquiles en la casa del poeta trágico, en el que, en opinión de Becatti, la *imago clipeata* fortuita sigue correspondiéndose con el concepto desarrollado en las imágenes sobre escudo convencionales. También en esa escena, el soporte circular ejerce la función de elevar al héroe difunto a un plano superior del de la esfera humana, presentándolo en un grado máximo de apoteosis<sup>430</sup>.

Una instancia contraria a este semblante heroico accidentalmente clipeado sería el reflejo del rostro de un guerrero que se vislumbra en un escudo representado en el mosaico de Alejandro que se encuentra en la entrada principal de la Casa del Fauno, también en Pompeya. La escena de la batalla es absolutamente dinámica, violenta. Sin embargo, el descubrimiento del propio reflejo en el escudo del enemigo sumerge al soldado persa en el tiempo detenido del espacio circunscrito por el clipeo, aislándolo momentáneamente del fragor de la batalla. Con el ensimismamiento de un narciso que ve por primera vez la belleza más pura, el soldado confronta íntimamente la tragedia del destino que le aguarda bajo las ruedas del carro del rey Darío. Este rostro, todavía incrédulo ante la muy probable eventualidad de su desaparición, encuentra su par dentro del propio mosaico, en el semblante atribulado del criado del soberano que, al intentar frenar un caballo desbocado, queda igualmente enmarcado en la estructura circular que remata la parte delantera del vehículo real.

Como señala el profesor de estudios clásicos de la Universidad de Austin, Rabun M. Taylor, en su libro *The Moral Mirror of Roman Art*, quien contempla este mosaico quizás enfrenta, de manera simultánea, una visión de lo que podría denominarse la “membrana ontológica”:

The living man is consumed with care; the dying man, whose feeling may match those of his terrified neighbor (we cannot see his corporeal face), beholds a vision of himself in a world beyond (...) this shield (also) binds the common fate of two enemies (...) Like all apotropaic devices, the shield is functionally binary; it generates both protection for the beneficiary and frustration (or worse) for the assailant or interloper<sup>431</sup>.

430 Becatti. *Op. Cit.* (1959) pp.718-721.

431 Taylor, Rabun. *The Moral Mirror of Roman Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p.141.

Según Taylor, el escudo “artístico” del mosaico de Alejandro, a diferencia de los ordinarios, sirve para transmitir a quien lo contempla una serie de complejos conceptos asociados con el pensamiento de la posteridad. En primera instancia, el escudo constituye una sofisticada cita, en sustitución, del canónico semblante de la Gorgona, del temible enemigo que o te aniquila o te convierte en héroe. Como consecuencia de esto, el escudo de telas acaba siendo tanto la objetificación de la muerte, como la de la posteridad. Este escudo en el que se escenifica la curiosa aparición de una Medusa, tan solo implícita, es también un instrumento en el que recibir el destino, comprenderlo y testimoniarlo:

By seeing himself, the warrior objectifies his own death –and thereby sets in motion the mechanisms of self-pity. Witnessing a picture of his own suffering from without, he can all the more easily take part of those who will grieve his loss. The domination of simple “I” wavers in the presence of the mimetic “thou” in the mirror: the subjective pain and fear of a dying man is complicated and compounded by the objective realization that his death will visit pain, pity, and fear upon others –and would bring even more if they could witness the agony that he sees himself<sup>432</sup>.

De esta manera, el escudo asimilado con el espejo puede considerarse una prótesis que facilitaría el autorreconocimiento, y que tendría la capacidad de convertirse en catalizador de lo bueno y de lo malo, de la vida y la muerte, del orgullo y la vergüenza, de la construcción productiva y la vanidad ensimismada, del conocimiento, el reconocimiento, el desconocimiento y la transformación de todas y cada una de estas valencias en las otras.

Por último, y antes de dar por terminado este recorrido por las *imagines clipeatae*, no podemos dejar de mencionar las investigaciones que el propio Taylor realizara en torno a la importancia de los objetos votivos colgantes en el mundo grecorromano. En particular, acerca de las conexiones morfológicas, simbólicas y rituales rastreables en toda una serie de objetos destinados a ser colgados en las arquitecturas estables o efímeras romanas cuya intrincada y añeja relación es frecuentemente pasada por alto.

Según refiere Taylor en su artículo titulado *Roman Oscilla*<sup>433</sup>, los *oscilla* –*oscillum* en singular– eran objetos de mármol trabajados en relieve por ambas caras, probablemente policromados, que se suspendían con ganchos de los arquitrabes o el techo de los pórticos con columnas.

432 *Ibid.* p.142.

433 Taylor Rabun, *Roman Oscilla, an Assessment*. RES: Anthropology and Aesthetics, Permanent/Impermanent. núm. 48. Agosto 2005. Chicago. The University of Chicago Press. of The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology. pp. 83-105.



Fig. 24. Pintor de Copenhague. 340 a.C Crátera de volutas de figuras rojas.. Museos estatales, Antikensammlung, Berlín.

A decir de Taylor, las formas habituales que los *oscilla* adoptaban eran cuatro: la máscara, el *tondo* o disco, el *pinax* —o rectángulo enmarcado— y la *pelta* —o escudo alunado—. Sus funciones, por otro lado, parecen aludir a usos ornamentales, votivos, apotropaicos e incluso prácticos que hundían sus raíces en ritos ancestrales de origen mediterráneo.

En primer lugar, Taylor hace mención a las *Saturica Signa*, la costumbre de colgar en árboles y elementos arquitectónicos imágenes satíricas destinadas a contrarrestar el mal de ojo. Existía también la arraigada tradición griega y etrusca de suspender de los árboles imaginería de variada índole relacionada con Dionisios:

hiedra, vid, uvas, frutas, guirnaldas, *thyrsé* (o ramas florecidas), *tympana*<sup>434</sup>, diademas, y, nuevamente, imágenes satíricas mezcladas con otras cómicas y/o trágicas<sup>435</sup>. Otra costumbre reseñable consistía en suspender osamentas de animales sacrificiales y calaveras, uso del que habría derivado el popular motivo ornamental del *bucranium*, término que significa literalmente cabeza de buey, y que remite a la costumbre de colgar en los templos la testuz del animal sacrificado.

También los objetos de uso personal tuvieron, en algunas regiones, oportunidad de participar en esta celebración de lo “pendiente”. En Etruria y en el sur de Italia, en concreto en el asentamiento griego que desde el siglo VIII a.C. había sido Apulia<sup>436</sup>, existía la costumbre de colgar espejos, diademas, guirnaldas, bolas, cestas, y armaduras de los techos de los *naiskoi*, o pequeños altares funerarios. La tipología de cerámica desarrollada a partir del siglo V a.C. en la península salentina ofrece abundantes ejemplos de una iconografía que parece remitir directamente a ritos funerarios similares representados en los sarcófagos griegos encontrados en Poseidonia (*Paestum* para los romanos), pertenecientes a los siglos V y IV a. C.

Entre los *oscilla* se incluyen también toda una serie de formas circulares que Taylor vincula inequívocamente con el culto a Dionisios: los *tympana*; las pateras o *phiale* sacrificiales; los escudos, con los que los romanos habrían intervenido recurrentemente techos y columnas; y los espejos, que contaban con una añeja tradición iconográfica que los vinculaba a la leyenda mitológica del renacimiento de Dionisios<sup>437</sup>. En virtud de esta tradición, la utilidad de los espejos, en tanto que objetos propiciadores de epifanías, transiciones de estados vitales, renacimiento y transformación quedaba refrendada:

There were several ways in which the mirror could have made itself useful. First, it was the most persistent singpost of a strand of Dyonisiac belief that is otherwise nearly invisible in art, but fairly robust in literary and epigraphic sources. That strand is Orphism, a quasi-theological creed that advanced the story of the mythical child Zagreus. Mesmerized by a mirror, the boy was murdered and reborn as the god Dionysus. Second, as a tool of achieving ecstasy or divine epiphany, the mirror was a companion to other “ritual hallucinogens” of revelatory mystery cults such as wine, incantations, dance, staged miracles, and evocative music. By an etiological process, it is supposed these two functions achieved a kind of kinship: the person who used a mirror to achieve an ecstatic state “became” Zagreus, and thereafter Dionysus. Third, the mirror, by virtue of its functions,

434 Un gran pandero redondo que se percutía con la mano o con un palo en forma de ele, y que ocupaba un lugar importantísimo en los ritos dionisiacos.

435 Taylor. *Op Cit.* (2005) p.93.

436 Cuyos usos funerarios hemos destacado en reiteradas ocasiones a causa de su singularidad.

437 *Ibid.* p.91.

was a metaphor for the passing of Zagreus, and more generally a symbol of personal metamorphosis -either temporary or permanent- denoting the transformation either of a state of mind or of an eternal soul<sup>438</sup>.



Fig. 25. Perístilo del jardín de la Casa de los Amorinos dorados. Pompeya. Siglo I d.C.  
Reconstrucción con *Oscilla*.

### 7.3. El clépeo, el espejo y otros lugares dionisiacos de la transformación, la resurrección y la eternidad.

En el libro *Dionisios: Raíz de la vida indestructible*, Karl Kerényi (Timisoara 1897-Kilberg, Suiza, 1973) nos dice que, según la historia universal órfica<sup>439</sup>, el niño Dionisio había sido entronizado como rey del mundo en la misma cueva donde su madre ocultó su nacimiento. El dios de los múltiples nombres<sup>440</sup>, dios

438 Taylor, Rabun. *The Moral Mirror of Roman Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p.91.

439 Inspirada en los preceptos de esa religión alternativa y oscurantista que fue el Orfismo, cuyo origen es anterior al s. V a.C., y en la que el concepto de la vida tras la muerte ocupaba un rol importantísimo.

440 Kerényi, Karl. (1976) *Dionisios: Raíz de la vida indestructible*. Barcelona: Herder, 1998. pp. 60-67.

también de la epifanía<sup>441</sup>, había sido concebido por Perséfone, hija de Rea, a quien Zeus había fecundado adoptando la forma de serpiente<sup>442</sup>.

Dice Kerenyi que las escenas sucesivas del nacimiento secreto y la entronización del hijo de Zeus son representadas en una pixis de marfil que se encuentra en el Museo de Bolonia. Si bien es cierto que la pixis no fue fabricada antes del siglo V d.C., esta pieza cerámica resume el mito órfico en una época en la que todavía tenía relevancia literaria.

Pues bien, en una primera escena vemos a la madre, al niño y a tres nodrizas; una quita el niño a la madre, que se presenta sentada sobre un lecho de parto, y otra muestra un espejo al niño que, ya en la siguiente escena, aparece sentado sobre un trono. Detrás de él se ve claramente la pared rocosa de la cueva. El niño desnudo levanta las manos como diciendo: “¡aquí estoy!”. A su lado se ven dos curetes –jóvenes cretenses– ejecutando una danza de armas. Un tercero también participa de la danza, pero es representado en el momento de sacar un cuchillo. El niño ha de ser apuñalado mientras se mira en el espejo-escudo.

Coincidentemente, Jane Ellen Harrison (Cottingham, 1850–Bloomsbury, 1928), la lingüista y estudiosa de literatura antigua de origen británico, refiere que, según Estrabón (Amasia, c.63 a.C.-*Ibid.* 20 d.C.), en el mito cretense de Zeus, también los curetes asesinos tenían un rol, aunque diferente.

La vida del propio niño Zeus se había visto amenazada de muerte, en esta caso por el miedo que su padre Cronos tenía a la profecía según la cual sería destronado por su propio hijo<sup>443</sup>. El simbolismo parece claro: quien sucediera al “tiempo” debía evitar ser devorado por él, logrando así una existencia extra-temporal. Rea, con el objeto de proteger a su hijo nonato, ordenó a los curetes ejecutar la danza de armas y hacer gran alboroto para que Cronos, el padre decidido a comerse a su hijo, no oyera los gritos del niño al emerger del vientre materno. Respecto a esta nueva versión de una misma historia, Kerenyi comenta que el curso de la evolución de la mitología griega va de dioses menos humanos a más humanos, y no al revés. Por eso, los asesinos acaban convirtiéndose en salvadores y las cuevas minoicas de Dionisios en cuevas griegas de Zeus<sup>444</sup>.

Del ámbito de los misterios de Samotracia, religión de la Grecia antigua que adquirió gran fuerza en el periodo helenístico, se han conservado relatos sobre

441 Un dios cuya “aparición” es mucho más imperiosa y evidente que la de cualquier otro dios. *Ibid.* p.105.

442 Para una explicación de los complicados vínculos incestuosos – o no- que relacionan a la cuatro deidades: Perséfone como hija de Rea, o como la misma Rea. Perséfone como hija de Zeus, como esposa de Zeus, o como ambas. Zeus como padre de Dionisios o reencarnado en él; ver *Ibid.* pp.86-88.

443 Estrabón/Strabo (s. I a.C.). *Geography*. X. 472. en Harrison, Jane Ellen. *Themis, a Study of the Social Origins of Greek Religion*. Cambridge: Cambridge University Press. 1912. p.23.

444 Kerenyi. *Op.Cit.* (1976) p.186.



Fig. 26. Danza de los curetes.

asesinatos míticos que instrumentalizan también la aniquilación fallida de algún inocente. La historia de los tres Coribantes de Tesalónica, en la cual los dos hermanos mayores asesinan al hermano menor, es un ejemplo. Dice la leyenda que los asesinos guardaron la cabeza cortada en una tela de color púrpura, la coronaron y la llevaron sobre un escudo de hierro a los pies del Olimpo, quizá porque allí había de nacer Orfeo, el artista que desafió en vano a la muerte y que fue descuartizado –como un segundo Dionisios– por mujeres menádicas, que, sin embargo, no pudieron evitar que la cabeza decapitada siguiera cantando. Según las fuentes cristianas, estos dos hermanos llevaron a los etruscos el falo y, con él, la religión dionisiaca, en una *κίστη* o cista –en un cesto redondo–. Los dos relatos yuxtapuestos –el de la cabeza y el del falo– son variaciones del mismo tema, solo que uno de ellos la cabeza sustituye al falo eufemísticamente. Como podemos ver, la tradición indica que el asesinato del niño divino implica siempre su reducción a una parte del cuerpo –o la captura de esa parte como reflejo en el espejo– a partir de la cual puede ser luego resucitado.

En las religiones antiguas centradas en el hijo de los dioses que muere y resucita, son abundantes los pasajes que recrean el asesinato como condición previa y necesaria para la resurrección: “Ocupó no mucho tiempo el trono de Zeus (...) la colera de Hera hizo que los Titanes enmascarados, con las caras pintadas de blanco de yeso, lo mataran con un cuchillo infernal mientras él miraba su rostro en un espejo”, dice Nono (Panópolis, c. siglo IV o V d.C.) sobre el hijo recién



nacido de Perséfone, a quien llama Zagreo<sup>445</sup> en sus célebres *Dionisiacas*<sup>446</sup>. En la historia de Zagreo la presencia del espejo, que junto con la *imago* del niño captura también su alma, garantiza que el asesinado no llegue a desaparecer del todo. El autor se atiene así mismo a la tradición de representar a los asesinos en pareja. El significado de las caras pintadas con yeso queda aclarado por el himno órfico a los Titanes, que los invoca como fantasmas y espíritus de los antepasados, y por un verso del poeta Euforion (s. V a.C.) que menciona la “cara blanca como los muertos” de un personaje mitológico o ritual<sup>447</sup>.

Hemos reiterado que el niño que iba a perecer y resucitar debía, sin embargo, gozar de la ilusión de felicidad de un verdadero niño divino. Ese era también uno de los principales cometidos de los juguetes maravillosos con los que se suele representar a Dionisios: el trompo, las muñecas articuladas, las manzanas doradas, y el espejo. No obstante, esta misma felicidad, los propios juguetes –como las flores–, son los que propician tanto la distracción necesaria para que se cumpla el destino del infante –no darse cuenta de las intenciones asesinas de sus enemigos–, como su remedio –conservar la cabeza como reflejo–, salvar el fragmento divino capturado por el espejo y propiciar así la resurrección.

El niño dios, tras ser entronizado como sucesor de su padre Zeus, es asesinado, pero solo aparentemente. Su renacimiento triunfal se escenifica sobre el macho cabrío, en cuyo regazo recibe las viñas como su sede, su Olimpo. Dionisios asciende al cielo y renace como vid, la planta cuyo fruto permite la embriaguez dionisiaca. La historia universal órfica termina entonces con la celebración de la vida, con las danzas, el trance, la ebriedad, la máscara de metamorfosis, la música, la exuberancia, la locura y el rapto erótico que pretenden reconectan al ser humano con su *zoé*.

En opinión de Kerényi, para entender el rol divino de Dionisios, hay que comprender la distinción que en la cultura griega se establecía entre dos tipos de vida: la mencionada *zoé* y el término *bíos*<sup>448</sup>. En opinión de este autor, en el término *zoé* resuena la vida de todos los seres vivos, por eso se empleaba en la Grecia antigua para definir una vida sin caracterización, una vida no concretada en un devenir finito historiable o categorizable, sino, precisamente, esa vida ajena al tiempo de la que Dionisios podía garantizar la salvaguarda.

445 Un nombre relacionado con la versión cretense de Dionisios que significa cazador que atrapa a los animales vivos, es decir, que no necesita matarlos, acabar con su vida, para poseerlos. *Ibid.* pp. 68-71.

446 Nono/Nonnos (420 d.C.). *Dionysiaca*. Book I-XV; Book VI, 170-175. Loeb Classical Library. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1911. p.227.

447 *Ibid.* pp.187-188.

448 Distinción que supone un punto de vista complementario, y en cierta medida divergente, al pensamiento del texto canónico de nuestra época dedicado a los distintos conceptos de vida griegos. Nos referimos al ofrecido por Giorgio Agamben, en *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos. 2006. pp.9-25.

La *bíos*, por su parte, designa precisamente la vida “característica”, en cierto modo propia, ya sea de hombre o de liebre<sup>449</sup>. *Zoé* pocas veces tiene contornos, si es que los tiene, en cambio sí posee un opuesto fijo que es *thanatos*, la muerte. Lo que suena de forma fuerte y clara en *zoé* es “no-muerte”, un tiempo del alma *Chronos toü einai*, no en el sentido de un tiempo vacuo en el cual entra el ser vivo y se queda hasta morir, sino una entidad continua que se engasta en diferentes *bíos* o reencarnaciones mientras existe. La *zoé* sería el hilo en que cada *bíos* individual se ensarta como una perla y que, contrariamente al *bíos*, solo puede pensarse como algo infinito e incapaz de admitir la experiencia de su propia destrucción. Dice Kerenyi que quien quisiera hablar en griego de una vida futura podía decir *bíos*, pero quien, como Plutarco, quisiera reflexionar sobre la vida eterna de un dios, o proclamar incluso una “vida eterna”, debía utilizar la palabra *zoé* como hicieron los cristianos al acuñar el concepto del *aionos zoé*<sup>450</sup>.



Fig. 27. Decoración pintada de un sarcófago encontrado en Panticapeion, Crimea, representando a un pintor en su estudio. Siglo II d.C. Museo Ermitage. San Petersburgo.

## 7.4. Prontuario clipeano.

Podríamos concluir que, en el entorno bélico grecorromano, y muy particularmente entre pueblos notoriamente guerreros como los espartanos, el clipeo acompañaba al guerrero del nacimiento a la muerte. Era entonces una herramienta

449 Kerenyi. *Op. Cit.* (1976) p 14.

450 *Ibid.* p.15.

transicional que, como a Dionisios, llevaba a los hombres de la no existencia a la vida, de la vida a la muerte y de la muerte en la guerra a la posteridad heroica.

Entre los romanos, el escudo era el lugar donde los soldados portaban su identidad, donde se inscribía el nombre que los diferenciaba de aquellos cuyas armas dormían con las suyas. Era también el lugar sobre el cual se celebraba y enaltecía a los comandantes valiosos. Así mismo, cuando en Roma se quería honrar a los ancestros publicamente, el clipeo era uno de los lugares elegidos para hacerlo. Además de todo eso, y quizá como consecuencia, el clipeo era también uno de los lugares desde donde el alma de los romanos iniciaba el viaje hacia el más allá.



Fig. 28. *Dionisios, Ariadna y Centauros clipeophori*. Sarcófago de mármol. c.230 d.C. Louvre. París.

Desde los tiempos de la Grecia antigua, el escudo había sido parte fundamental de los ritos colectivos, pero sobre todo individuales, consagrados a la victoria entendida como atributo identitario. De esta manera, en todo el orbe grecorromano, tener un escudo era un honor, quitárselo a alguien una fortuna, dedicarlo a los dioses un símbolo de éxito, y perderlo una deshonra. El escudo arrebatado al enemigo señalaba el triunfo sobre él y su aniquilación, el borrado de su identidad de la faz de la tierra. Aún más cuando se ofrecía en gratitud a los dioses propios. Además de esto, el escudo ajeno o propio entregado a los dioses evidenciaba la participación en gestas heroicas, aquellas con las que se honraba tanto a los ancestros como a los descendientes, porque la virtud guerrera era, al menos en el entorno de la élite romana, transmisible a la estirpe en forma de semblante, de “retrato” encarnado en un objeto.

Si el escudo dotaba y privaba de identidad, la promesa votiva a los dioses marcaba el inicio de la guerra, el evento que construía y destruía el nombre y la

honra. Consecuentemente, la ceremonia de entrega de los trofeos logrados en la batalla señalaba el fin de la contienda, la transición de la guerra a la paz, de una existencia sin medallas a una vida honrosa o deshonrosa.

Puede afirmarse que, en Roma, a partir del momento en que el prestigio social fue disociado de la participación en gestas bélicas, desapareció el derecho exclusivo de posesión que las élites tenían sobre los retratos identitarios votivos. El atesoramiento y ostentación de retratos ajenos, la proliferación de retratos genéricos, extranjeros y lujosos que se popularizó entre los nuevos ricos romanos, señala la devaluación definitiva de la retratística fisionómica como emblema de rango social de los linajes de raigambre, fenómeno que a los historiadores les sirve como indicio del propio declive de dichos linajes.

Tanto en Roma como en Grecia, el clipeo, gracias a su materialidad reflectante, se convirtió en lugar privilegiado donde escenificar simbólica y factualmente las transiciones identitarias relacionadas con la virtud castrense, es decir, con la puesta a prueba de la hombría: el paso de la niñez a la adultez, del anonimato a la gloria, de la honra a la deshonra, de la vida a la muerte, de la vida finita a la posteridad. Por tanto, puede considerarse congruente que el espacio simbólico de devenir y transformación en que, a través de los años, se convirtió el escudo redondo, se transformara en uno de los objetos preferidos por parte de los sectores sociales “advenedizos” para objetualizar públicamente la consecución de un nuevo estatus social; y, de paso, hacer ostentación de los derechos recién adquiridos sobre la imagen de los otros y la propia.

Curiosamente, tanto en la literatura como en las artes visuales grecorromanas, el clipeo adquirió una valencia interseccional, convirtiéndose en el *topos* canónico para el encuentro de la literatura con las artes visuales; el espacio retórico por excelencia para el cruce y combinación de verbo e imagen, de la leyenda con la Historia. En suma, una oportunidad e invitación para leer contemplando y contemplar leyendo en el gozne metamórfico de un marco interdisciplinario, transcronológico y autorreflexivo.

Si observamos el lécito de Apulia con el rostro velado de mujer, la Gorgona en la tumba de Agios Athanasios o el rostro de Aquiles enmarcado por el clipeo en Pompeya, nos daremos cuenta de que estas representaciones comparten una característica importantísima que, sin embargo, pasa desapercibida. En todos y cada unos de esos casos, el marco es una frontera que separa lo contenido de lo que queda fuera. Los rostros, una vez circundados, parecen obedecer a parámetros de representación distintos de los que rigen lo que queda fuera del escudo. Esto es así porque, en virtud del marco, la joven griega, la Medusa, y Aquiles se

convierten en representaciones independientes embebidas en una representación general a la que, no obstante, pertenecen. Los semblantes se transforman en lo que los estudios visuales contemporáneos conocen como imágenes dentro de una imagen cuyo objeto es, muy frecuentemente, ilustrar la posibilidad infinita de trascender lo enmarcado.

Se trata este de un fenómeno que se ha vinculado históricamente con la capacidad de las artes representacionales para pensarse a sí mismas. Por tanto, nos enfrentamos a una manifestación de arte reflexivo articulada a través de una imagen metalingüística.

A continuación indagaremos sobre el modo en que el fenómeno de la imagen dentro de la imagen, cuya recurrencia en el arte grecorromano esperamos haber demostrado de manera suficiente, fue readaptado a las necesidades del arte cristiano en general, y de la pintura en particular, conservando en muchos casos su valencia como recurso apoteósico. Después intentaremos articular la información recabada en torno al empleo de la guerra como marco para la autoautorización y la construcción identitaria en el arte antiguo con aquella obtenida sobre las mismas cuestiones a través del análisis del arte cristiano producido en Europa desde la desaparición de la civilización romana hasta el siglo XVII. Recurriendo a la profundización en el conocimiento de las tendencias artísticas desarrolladas en ese lapso de tiempo, intentaremos contextualizar la iniciativa a través de la cual, según nuestra opinión, Clara Peeters recuperó la imagen sobre escudo como *topos* bélico-apoteósico con el objeto de autoautorizarse trascendiéndolo, logrando así demostrar su capacidad para reformular el pensamiento artístico sobre lo autoritativo y lo autorial que había caracterizado la tradición occidental. Será precisamente esta supuesta sensibilidad singular de Peeters, que intentaremos acreditar con toda la información de la que dispongamos, la que permita justificar la comparación que, desde el inicio de nuestra investigación, pretendíamos promover entre su obra y la de Susan Sontag.

## 8. Pensamiento reflexivo y autorreflexivo en el arte occidental posterior a la Antigüedad pagana.

En su libro *Images Within Images in Italian Painting 1250-1350, Reality and Reflexivity*<sup>451</sup>, el profesor de Historia del Arte de la Universidad de Plymouth, Peter Bokody, afirmaba que, en torno al año 1300, las artes visuales italianas experimentaron un profundo cambio. Giotto y sus contemporáneos transformaron la imagen bidimensional en una representación que aspiraba, por primera vez desde la Antigüedad, a recrear el espacio tridimensional. El aspecto más importante de esta transformación fue el impactante realismo del nuevo estilo.

Aunque antes del siglo XIV habían existido imágenes que representaban con gran realismo elementos “naturales” e, incluso, “sobrenaturales”, fue a partir de la recuperación del interés por la representación verista que estos elementos fueron integrados en lo que, para el ojo y la mente occidental, podía considerarse un sistema pictórico en el que las relaciones espaciales aspiraban a una coherencia máxima respecto de lo experiencial, aunque fuera visionario. A decir de Bokody, esta coherencia también permitió un manejo más consistente del tiempo y, esto es clave, un énfasis sin precedentes en la recreación de los aspectos emocionales de las relaciones humanas. A través de la imitación de lo espacial, lo cronológico y lo afectivo, el arte se convirtió en una mimesis tan exitosa de la realidad que consiguió dominar el arte occidental hasta el siglo XX, y se impuso hasta nuestros días, en este mismo entorno, como sistema visual hegemónico incontestado.

El hecho de que conceptos como “real” o “realismo” sean constructos sociales se demuestra al comprobar que, como veremos, las imágenes cristianas anteriores al 1300 aspiraban a la imitación de una realidad cuya concepción era distinta de la que nos consta que se impuso después. De hecho, debemos recordar que en la Antigüedad las imágenes de culto eran a menudo consideradas la “presencia real” de lo divino, y no simplemente su representación.

Con la implantación del cristianismo, los sistemas visuales se fueron destilando en una suerte de espiritualización de aquellos signos que se empleaban para re-producir la realidad. Los códigos de representación se geometrizaron y las convenciones visuales –sintéticas y simplificadas– redujeron los recursos expresivos a un limitado y estricto repertorio. Como señaló el historiador francés de origen ruso, André Grabar, todas estas peculiaridades respondían a la voluntad de des-

451 Bokody, Peter. *Images Within Images in Italian Painting 1250-1350, Reality and Reflexivity*. Farnham: Ashgate, 2016.

materialización de lo representado promovida por artistas a quienes interesaba, sobre todo, abrir los ojos del espíritu del espectador, conseguir dirigir su mirada hacia lo suprasensible, lo único digno de ser contemplado y mirado<sup>452</sup>.

Fue en la Italia del 1300 donde se abandonó la espiritualización programática medieval para recuperar el interés en la capacidad de recreación mimética de los lenguajes pictóricos. Pero, tal y como señala Bokody, este ansia por capturar la realidad fue complementada y a veces contradicha por toda una serie de tendencias reflexivas en las que *de facto* la pintura parecía aspirar a una tridimensionalidad exacerbada, a una afirmación de sí misma a través de la negación de un realismo convencional en la que era posible rastrear la impronta insospechada de ciertas experimentaciones con algunos códigos abstractos llevadas a cabo en la Europa de los siglos anteriores.

Esta reflexividad del naturalismo se persiguió a través del recurso a referencias ilusionistas sobre la misma pintura, también por medio de recursos pictóricos innovadores como el monocromatismo, que se empleó como contraste respecto a la policromía con la que imagen principal era tradicionalmente resuelta o, incluso, como contrapunto del ilusionismo de los *trompe l'oeil*. Por último, el interés por la tridimensionalidad se manifestó a través de la recuperación de cierta sensibilidad interdisciplinar. De hecho, fue a través de una serie de “citas” visuales que el medio pictórico consiguió hacer referencia a aquellas disciplinas artísticas, como la arquitectura y la escultura, centradas específicamente en el estudio de la tercera dimensión. Así fue como, de algún modo, la pintura pudo hacerse con los logros de las otras disciplinas e instrumentalizarlos.

Si, como afirma Bokody, la preocupación minuciosa por recrear visualmente la experiencia física del espacio que se desarrolló a partir del 1300 contribuyó, a través de la exaltación de la narratividad, a que en el arte se prestara más atención al contenido humano de lo recreado; el pensamiento pictórico reflexivo que vino a cuestionar la división entre lo real y lo representado también se retroalimentó, o contribuyó a potenciar, el interés que los propios agentes de la representación, esto es, iluminadoras/es, escribas, muralistas y pintoras/es, tenían por su oficio y el rol social que se les asignaba.

En los apartados siguientes intentaremos indagar sobre la vinculación de los fenómenos de la imagen reflexiva con los relacionados con la autorreflexividad de los artistas, centrándonos particularmente en aquellos ejemplos desarrollados dentro de la disciplina pictórica<sup>453</sup>.

452 Grabar, André. *Los orígenes de la estética medieval*. Madrid: Siruela, 2007. p.26.

453 Bokody. *Op. Cit.* (2016) pp.1-9.

## 8.1. *Le tableau dans le tableau.*

En su texto de 2016, Bokody confirma que, dentro de la literatura autoritativa sobre las “imágenes dentro de las imágenes”, el ensayo titulado *Le tableau dans le tableau*, escrito en 1964 por el historiador de arte francés André Chastel<sup>454</sup>, sería el texto seminal sobre esta problemática particular enmarcable dentro del fenómeno de la pintura autorreflexiva. Sin embargo, el profesor vinculado al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Plymouth, sensible a las sucesivas controversias teóricas planteadas después de la publicación de dicho ensayo, insistió en aclarar que su enfoque sobre el fenómeno de la “imagen dentro de la imagen” debía entenderse en el contexto amplio de la “representación convertida en el propio tema de la representación”.

Ante esta afirmación, resulta pertinente preguntarse, antes que nada, cuales fueron estas polémicas que parecían dificultar la propia nominalización del fenómeno a estudio. En su disertación doctoral de 2010, germen del libro de 2016, Bokody había tomado la importante decisión de no emplear el término chasteiliano del “cuadro dentro del cuadro”, tampoco el de “representación dentro de la representación”. Por el contrario, prefirió designar el problema como “estudio del fenómeno de la imagen dentro de la imagen”, para ampliarlo después con referencias a una concepción problematizada de la mencionada representación dentro de la representación<sup>455</sup>.

La historia de las controversias está estrechamente ligada al modo en que se asumen, o no, los marcos de pensamiento establecidos canónicamente al interior de los entornos sobre los que se reflexiona. Mientras Bokody pretendía circunscribir su investigación al ámbito pictórico, deseaba también superar las cotas a través de las cuales sus predecesores habían reflexionado en torno a las cuestiones del soporte, el contenido, la forma y el diacronismo estilístico dentro de la pintura. La cuestión que había inspirado a Bokody a trascender, en 2016, las cotas formales y temporales que sus predecesores habían establecido para el problema de la “representación pictórica dentro de la representación pictórica”, era el descubrimiento de que, en un fresco realizado en torno al año 1311 por el Maestro delle Vele en la Iglesia baja de Asís —en el que se recreaba la alegoría de la obediencia—, la observación detenida del plano inmediatamente posterior al de la escena principal permitía descubrir lo que parecía la recreación de otro

454 Chastel, André. *Le tableau dans le tableau* (1964) en *Fables, Formes, Figures II*. París: Flammarion, 1978. p.75-99.

455 Bokody, Peter. *Pictorial and Iconographic Reflexivity, Images-within-Images in Italian Painting (1278-1348)*. Budapest Central University. 2010. p.7.



fresco, dejado intencionalmente sin terminar, en el que se representaba una crucifixión.

Sin embargo, el enfoque disciplinar plasmado en el célebre artículo de Chastel sobre el fenómeno de la pintura reflexiva no dejaba lugar a dudas, un *tableau* era una superficie bidimensional enmarcada que podía separarse de la pared, no un fresco. Respecto a la cota temporal, la investigación del historiador francés se había centrado en la recurrencia del fenómeno de la “pintura dentro de la pintura” –asimilada con el “cuadro dentro del cuadro”–, desde su supuesta aparición en el siglo XV, hasta su desarrollo maduro en el siglo XX. Un devenir cronológico que, coincidentemente, se solapaba con la transición realizada por la práctica pictórica de oficio artesanal a actividad artística. En su opinión, la evolución de la pintura reflexiva presentaba cuatro estadios diferenciados: en el siglo XV y el XVI el fenómeno había sido destinado a la consagración de lo real; en el siglo XVI se había convertido en vehículo de ciertos valores iconográficos y morfológicos; en el siglo XVII se convirtió en herramienta habitual para denotar un expresión pictórica sofisticada; y, finalmente, en el siglo XIX, sirvió para evidenciar el carácter extremadamente subjetivo de una pintura que estaba a punto de liberarse de los constreñimientos disciplinares, académicos e institucionales.

Si, en la parte inicial de su ensayo, Chastel se mostraba interesado por los espejos y las ventanas abiertas como posibles materiales de comparación con los cuadros, en el desarrollo posterior de su extensa indagación acabó centrándose principalmente en el problema de la representación sobre soporte bidimensional, rectangular, opaco y no reflectante.

Según Bokody, las principales contribuciones de Chastel fueron, por un lado, la idea de que el fenómeno de la pintura reflexiva parecía haber contribuido a aumentar el “efecto de realidad” de la obras en la que estaba inserto, y, por otro, que la reflexividad pictórica a partir del siglo XV estaba de algún modo asociada con el desarrollo del pensamiento autorreflexivo del artista<sup>456</sup>.

## 8.2. La pintura como cuadro vs. la pintura como imagen.

Años más tarde, Jean Wirth, otro historiador de arte francés, trascendió el marco de estudio de Chastel para acogerse a un concepto de la “imagen dentro de la imagen” acuñado, eso sí, según sus propios intereses temáticos. En lo que a nuestra investigación respecta, nos parece importantísima la aportación de Wirth,

456 Bobody. *Op. Cit.* (2010) p.15-17.

tanto para entender la manera cómo el *topos* visual de la *Imago clipeata* pasó del arte pagano al cristiano, como para comprender su funcionamiento como imagen dentro de otra imagen; como representación concéntrica empleada no solo para aumentar la efectividad mimética de los sistemas visuales, como parecía indicar Chastel, sino también para organizar la representación a través del establecimiento de distintos planos de gestión de lo real dentro de una misma escena<sup>457</sup>.

Wirth creía que el origen y los modos en que se había empleado este recurso hundían sus raíces en los usos de la imagen votiva establecidos en la Antigüedad. De hecho, lo figural, encarnándose en formas iconográficas de arraigo, y adoptando en el espacio representacional la ubicación específica que la tradición iconográfica tenía asignada a cada imagen, habría sido capaz de dar lugar a representaciones votivas de gran complejidad, consecuentes con la exigente tarea de poner en contacto los reinos de este mundo con los extraterrenos.



Fig. 29. Pieter Aertsen.1552. *Vanitas*. Óleo sobre madera de roble. 60x101 cm.  
Kunsthistorisches Museum, Viena.

Más tarde, en 1993, el historiador del arte rumano Victor I. Stoichita con su seminal libro *L'Instauration du Tableau: métapeinture à l'aube des temps modernes*<sup>458</sup>, contribuyó también a la expansión definitiva del concepto de lo meta-

457 Wirth, Jean. *La représentation de l'image dans l'art du Haut. Moyen Age*. Revue de L'Art. 1988.

458 Traducido posteriormente al castellano en una versión revisada que será la que empleamos como referencia biblio-

pictórico, defendiendo que la asimilación de la imagen pictórica con el cuadro era un reduccionismo, porque el *tableau* era un fenómeno cuya implantación se había hecho efectiva tan solo a partir del siglo XV, y la representación bi-dimensional, con su correspondiente pensamiento topológico, existía desde la Antigüedad.

De manera relevante para nuestra tesis, Stoichita, a través de una indagación exhaustiva en torno a la correlatividad, en las obras producidas entre 1522 y 1675, de las ventanas, las puertas, los cuadros dentro de cuadros, los *trompe l'oeil*, las pinturas de estudio y los autorretratos del artista, en tanto que encarnaciones otras de lo pictórico; defendió la idea de que todos estos fenómenos constituían una reflexión pictórica conjunta que trataba, en realidad, de la propia naturaleza de la pintura. A decir del autor, eran las reflexiones que habían relacionado la imagen pictórica con ventanas y puertas las que habían contribuido, primero, a la implantación del cuadro como soporte canónico de la disciplina pictórica, y, segundo, al propio alumbramiento de la condición moderna del arte.

Por otro lado, según Bokody, la historización del *tableau*, la indagación en torno a sus orígenes, y el análisis de los límites de su significado artístico promovidos por Stoichita permitieron repensar las manifestaciones pictóricas anteriores a la aparición del cuadro y ensanchar el estrecho concepto de la “pintura dentro de la pintura” que se había manejado hasta entonces, favoreciendo la investigación en periodos históricos anteriormente ignorados como la Baja Edad Media o el Renacimiento temprano<sup>459</sup>.

En opinión de Bokody, la ampliación del concepto del “cuadro dentro del cuadro” por aquel otro que hablaba de la representación como “imagen” y no como “superficie bidimensional separable de la pared”, tenía la virtud de suscitar una reflexión sobre aquello que permitía la identificación del fenómeno de la “imagen dentro de la imagen” en obras en las que se detectaban ecos y repeticiones iconográficas, pero era difícil establecer los límites exactos de lo que contenía y lo que era contenido. En el caso del *tableau*, era el marco lo que claramente indicaba al espectador que una pintura era el contenedor de la otra. La duplicación de estratos de representación era controlada y definida por medio de un elemento que, en principio, se añadía a la pintura. El elemento agregado, es decir, el marco, era precisamente aquello que la convertía en cuadro. Sin embargo, en el caso de las imágenes dentro de imágenes, los artistas tuvieron que buscar otro modo con el que evidenciar la duplicación de los planos de representación, ya que, en

gráfica: Stoichita. Victor Ieronim (1993) *La invención del cuadro. Arte y artífices en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Serbal. 2000.

459 Bokody. *Op. Cit.* (2010) p.18.

la época anterior al *tableau*, las distintas imágenes que convivían en una misma composición no podían discriminarse empleando como guía el límite claro del marco, o tal vez sí.

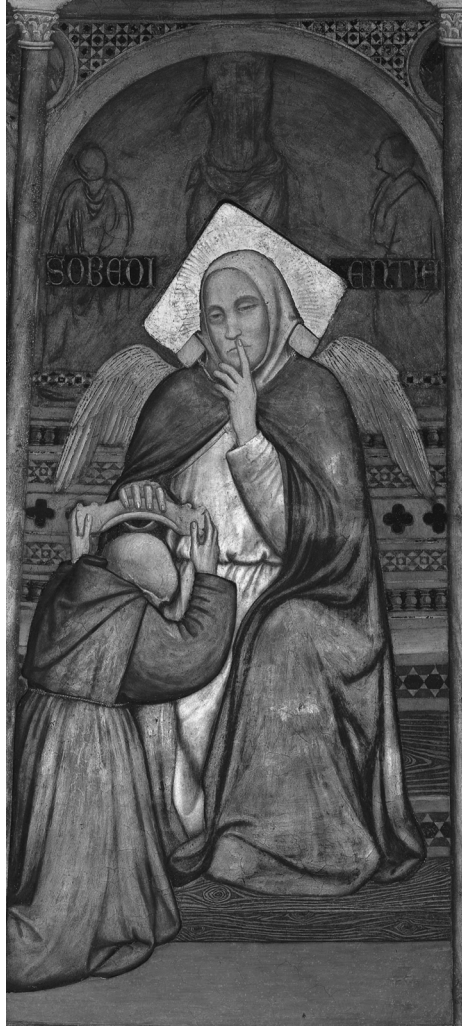


Fig. 30. *Alegoría de la Obediencia*. Maestro delle Vele. Fresco. Iglesia baja de Asís. c.1311.

Bokody iba a encontrar una solución a sus dilemas de nomenclatura e interpretación del fenómeno de la representación dentro de la representación “atravesando” las ideas de Chastel, sustituyendo una lectura literal de las mismas por

una metafórica. Si el historiador francés había considerado, en relación a la pintura de Van Eyck, que existían tres motivos secundarios a través de los cuales la pintura que había adoptado una fórmula de espacio tridimensional verídico, unitario y congruente, podía abrirse y amplificarse; a saber, el espejo, la ventana abierta y el cuadro dentro del cuadro<sup>460</sup>. Bokody dio cuenta de la siguiente manera de aquello que le había ayudado a resolver el dilema que parecía plantear “el fresco inacabado dentro del fresco” de la *alegoría de la Obediencia* de Asís:

En el *vele*<sup>461</sup> de Asís se emplea una solución ya conocida, la representación embebida se muestra como parte del edificio. De esta manera la distinción de lo “real” y de lo “representado” se logra por el hecho de que la Crucifixión se da a ver como parte de la decoración del edificio en el que la Obediencia se sienta; por tanto es una representación dentro del espacio en el que se encuentra la personificación –de carne y hueso– de la alegoría. Esta solución se empleó mucho con la emergencia de la representación del espacio empírico tridimensional, que era, en gran medida, producto de la colocación de un edificio en posición oblicua respecto al plano pictórico. La pintura era concebida como la representación de un mundo similar al nuestro, uno que no estaba necesariamente reproducido con absoluta fidelidad, sino que ofrecía una alternativa paralela realista que obedecía las leyes de la recreación del espacio empírico. Este cambio propició el recurso a las imágenes dentro de la imagen. Si la representación era de facto una ventana a un mundo “similar pero otro”, entonces distinguir dentro de ese mundo entre lo “real” y lo “representado” era también plausible<sup>462</sup>.

Es decir, mientras Chastel solo consideraba “ventanas” a los elementos secundarios incluidos en la representación, Bokody planteaba que existían imágenes que, de alguna manera, nos recordaban que ellas mismas eran ventanas. El simple hecho de descubrir una ventana donde no la habíamos visto, la súbita constatación de que nos hallábamos ante una representación que, por muy realista que fuera, nos llevaba siempre al mundo paralelo de lo recreado, tenía –*a priori*– la capacidad de indicarnos el camino para ubicar las otras posibles “ventanas”, los posibles elementos de demarcación de otros tantos mundos paralelos que se hallaban inscritos en lo que habíamos tenido por una realidad regida por la ficción de la *unité de lieu*<sup>463</sup>.

A continuación intentaremos encauzar nuestra propia indagación en torno a los huecos, las “ventanas”, a través de las cuales la retórica antigua, al mantener su vigencia durante la Edad Media, habría contribuido a perpetuar la “perenne

460 Chastel. *Op. Cit.* (1964) p.77.

461 El Maestro delle Vele era un pintor del círculo de Giotto.

462 Bokody. *Op. Cit.* (2016) p.97.

463 Chastel. *Op. Cit.* (1964) p.76.

seducción de la guerra” a través de la asociación, inadvertida, del *topos* del clipeo –una imagen dentro de una imagen– con el pensamiento sobre lo autorial y lo autoritativo.

### **8.3. El clipeo: lugar de guerra, virtud, autoridad, reflexividad y autorreflexividad en el arte occidental posterior a la Antigüedad pagana.**

Jean Wirth, en un artículo de 1988 titulado *La représentation de l'image dans l'art du Haut Moyen Age*<sup>464</sup>, afirmaba que ciertos motivos muy habituales dentro del arte de la Alta Edad Media, como son el nimbo, la *imago clipeata* y la mandorla, daban respuesta, y eran resultado, de las reflexiones promovidas en el entorno de la pintura alrededor del problema de la imagen dentro de la imagen, y, más generalmente, del de la relación entre los signos y las cosas, es decir, entre los signos y la realidad.

En opinión de Wirth, quien pensara las cosas y las imágenes, las cosas y los signos, en términos fuertemente dicotómicos, olvidaba que los segundos son también cosas, y que poseen una eficacia tal, que ellos mismos son representables dentro del lenguaje que ayudan a constituir. Es decir, las imágenes tendrían la capacidad de objetualizarse, de representarse a sí mismas, haciendo saltar por los aires la supuesta diferencia esencial y necesaria entre lo que representa y lo que es representado.

En su artículo, Wirth se hacía eco del de André Chastel; sin embargo, como anticipábamos, y de manera relevante para nuestra investigación, Wirth decidió centrar su estudio en el arte de la Alta Edad Media, ofreciéndonos la oportunidad de rastrear, en lo que a la imagen apoteósica y sus lugares respecta, la posible huella de la tradición grecorromana en el arte cristiano desarrollado en Europa tras la desaparición de esas civilizaciones. Wirth era explícito, la representación de la imagen dentro de la imagen no debía considerarse una curiosidad marginal dentro del arte medieval, sino un elemento fundamental que lo estructuraba y lo vinculaba a sus orígenes. No en vano, la imagen dentro de la imagen era un fenómeno frecuente dentro del arte romano antiguo. De hecho, la *imago clipeata*, es decir, la representación de un soporte de metal circular que contenía un busto y que era sostenido por genios alados –un par de victorias, centauros o tritones–, debía considerarse el ejemplo arquetípico del fenómeno de la imagen embebida en otra imagen<sup>465</sup>.

464 Wirth. *Op. Cit.* (1998) pp.9-21.

465 *Ibid.* p.9.

Según Wirth, fue entre el siglo III d.C. y el siglo VI d.C. cuando se produjo la adopción y transformación progresiva de la imagen pagana, principalmente romana, en tipologías medievales. A su juicio, dentro de la iconografía pagana existían cuatro tipologías visuales vinculables con el *topos* de la imagen dentro de la imagen. Estas eran las pinturas (*tableaux*) ficticias que ornaban las paredes pintadas, los nimbos luminosos, las *imagines clipeatae* y el nimbo rectangular.

La idea de adornar la paredes con cuadros ficticios por medio de un *trompe l'oeil* más o menos riguroso se desarrolló por primera vez en el tercer estilo pompeyano, donde los cuadros se mostraban insertos en decorados ligeros y fantasiosos. La misma idea se recuperó en el cuarto estilo, pero, en ese caso, la decoración comenzó a imitar las estructuras arquitectónicas de una manera teatral.

A decir de Wirth, en el momento en el que el arte cristiano toma forma, estos estilos son objeto de imitaciones que las simplifican, pero que retienen de algún modo los motivos fundamentales. Así, las catacumbas del siglo III d.C. hicieron revivir el decorado ligero del tercer estilo, mientras que las decoraciones arquitectónicas del cuarto estilo inspiraron mosaicos como los del Baptisterio Ortodoxo de Rávena, realizados en la segunda mitad del siglo V d.C. En los dos casos es evidente la oposición visual, simbólica e iconográfica entre una decoración débilmente figurativa y las pinturas que portan el sentido, se destacan, y reciben un tratamiento “discursivo” de puesta en valor.

En el mencionado Baptisterio de Rávena, los mosaicos de la estructura inferior del basamento presentan retratos de santos inscritos en una marco ovalado en el que el fondo dorado contrasta con el color azul de los ornamentos; estas filigranas ornamentales descansan a su vez sobre una decoración vegetal “orgánico-geometrizable”.

A partir del momento en que los retratos comienzan a recrear figuras de santos, el enmarcado adopta la función de destacar los personajes evidenciando la condición singular, distinguida, de la persona retratada. Es relevante, así, que en los mosaicos del Baptisterio de Rávena los santos no aparezcan aún con esa tipología singular de enmarcado que es el nimbo, en tanto que esto demostraría la aparición posterior de un fenómeno que en nuestros días consideramos índice principal de la representación de santidad.

Respecto a la mandorla, Wirth comenta que no adopta su verdadero lugar hasta el s. VI d.C., momento en que acaba asociándose casi en exclusividad con Dios y la Virgen. El enmarcado oval (*encadrement* en el original) aparece en los mosaicos de Rávena como marca aún provisional de la dignidad del santo, pero

se puede emparentar ya con las formas incipientes del nimbo y la mandorla<sup>466</sup>.

Lo que caracteriza al nimbo es su condición de nube o halo luminoso que rodea la cabeza de la persona ilustre o de la personificación, tomando la forma de discos concéntricos, de rayos luminosos o, incluso, constituyendo una síntesis de ambos elementos. Al parecer, fue la tendencia general existente en el arte antiguo de compartimentar la imagen a través de trazos rígidos, particularmente útil en el trabajo con teselas, la que hizo que poco a poco la forma del nimbo evolucionara hasta convertirse en un simple disco que parecía estar situado detrás de la cabeza del personaje, justo de la misma manera que aquél escudo, supuestamente casual, que enmarcaba el semblante de Aquiles en la casa del poeta trágico en Pompeya.

Comenta Wirth que, en la época constantiniana, finales del s.III y principios del IV, el nimbo era atributo casi exclusivo del emperador, tal y como lo demuestra la abundante imaginería numismática en la que se puede ver al mandatario coronado con la forma circular. Es en el siglo IV d.C. cuando el nimbo empieza a asociarse con la imagen de Cristo, antes de convertirse en atributo de todos los santos.

En el mosaico del techo del baptisterio arriano de Rávena, anterior a la expulsión de los Ostrogodos por parte de Justiniano el año 540 d.C., la Trinidad y San Juan Bautista aparecen sin nimbo, pero circunscritos en una forma *clipeata*. Los doce Apóstoles que los flanquean sí presentan en sus cabezas el atributo circular de santidad.

Será en San Vital, la iglesia de Rávena que Justiniano mandó renovar una vez fue tomada la ciudad, donde, en una serie de mosaicos consagrados a la propia gloria del mandatario y a la “buena fe” bizantina, compartirán el atributo del nimbo las figuras santificadas de Justiniano y su devota esposa Teodora, la santísima Trinidad y el resto de santos<sup>467</sup>.

La contaminación entre *imago clipeata* y nimbo circular característica de los siglos V y VI, su vinculación con la posteridad, se evidencia literariamente en *La vida del Santo Ambrosio*, escrita por un contemporáneo del santo, el padre milanés Paulino (370 d.C.-429 d.C), en la que se describe, de la siguiente manera, el tránsito de la vida a la muerte del obispo y teólogo:

En los últimos instantes de la vida del santo, su cabeza fue súbitamente rodeada por un círculo de fuego, a la manera de un pequeño escudo<sup>468</sup>.

466 *Ibid.* p.10.

467 Francastel, Galiene y Pierre. *El retrato*. Madrid: Cátedra. 1978. pp.55-57.

468 En Solesius, Anselme. *De Pileo*. Ámsterdam, 1671, p.372 en Wirth. *Op. Cit.* (1988) p.20.



Como vemos, en esa época, los autores medievales recordaban todavía la relación del nimbo con el escudo triunfal de los antiguos romanos. Según Wirth, el nimbo que los santos portaban detrás de su cabeza era también una *imago clipeata* que, al ser constantemente referida como *scutum*, contribuyó a difuminar la asociación que la relacionaba con el campo semántico y simbólico de lo clipeado circular. Este fenómeno de desvío semántico fue tan reiterado que hizo desaparecer los indicios que podían permitir reconstruir la muy concreta genealogía imperial romana de la *imago clipeata* en épocas posteriores.

Al parecer, la aparición del nimbo rectangular contribuye a reforzar los vínculos entre los distintos motivos descritos. Gerhart B. Ladner había establecido que este tipo de nimbo tenía su origen en las tablas sobre las que se pintaban los retratos de las momias coptas<sup>469</sup>. Wirth, por su parte, consideraba erróneo relacionar este elemento rectangular con un nimbo, en tanto que la simbología de la luz, incluso la referencia a lo dorado, estaba ausente. En su opinión, esta forma se hacía eco de las especulaciones pitagóricas sobre las formas cuadrangulares que propiciaron que un retrato de esa guisa pudiera llegar a significar la perfección moral del difunto.

En todo caso, sí parece probado que el lugar de origen del nimbo rectangular fue Egipto, desde donde viajó a Roma para acabar implantándose en el arte cristiano a partir del año 700 d.C., y en el que se empleó para enmarcar los retratos de personas eminentes pero aún vivas. El nimbo rectangular se convirtió desde entonces en un símbolo concebido en directa oposición con el nimbo circular que, como forma geométrica de mayor perfección, pasó a estar asociado con las representaciones de santos difuntos<sup>470</sup>.

A continuación, Wirth llega a una interesante conclusión, según su opinión, el nimbo circular, el rectangular y el *clipeus*, cada uno a su manera, tenían por objeto aislar el busto —la parte superior del cuerpo— del personaje retratado. Sin embargo, es curioso comprobar que el busto propiamente dicho —forma de estatuaria típicamente romana y de amplio uso funerario— se rarifica

469 Ladner, Gerhart B. *Images and Ideas in the Middle Ages I*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura. 1983. pp.114-168.

470 Quizás es necesario hacer notar también el singular arraigo del enmarcado en la cultura Egipcia en relación con los personajes ilustres. De hecho, cuando un rey ascendía al trono asumía cinco “grandes nombres” siendo los dos principales los que los egiptólogos denominan *prenomen* y *nomen*. Estos nombres son fácilmente reconocibles porque aparecen inscritos dentro de los cartuchos ovalados conocidos como anillos reales. El nombre egipcio para el cartucho era *Shenu*, y significaba aquel que circunscribe. Se cree que el cartucho simbolizaba que quien recibía ese nombre mandaba sobre todo lo que el sol circunscribe (...) mientras el *nomen* es presentado con el apelativo “hijo de Re”, anunciando la genealogía divina del mandatario, siendo sucedido por el epíteto “dado vida eternamente”. Chadwick, Walker; Reading, John. C.B. *The Past: Ancient Writing from Cuneiform to the Alphabet*. Berkeley y Los Angeles. University of California Press/British Museum. 1990. p.116.

y desaparece en Europa en el preciso momento en que sus sucedáneos en dos dimensiones hacen fortuna. En tanto que estos sucedáneos están vinculados al fenómeno de la imagen dentro de la imagen, es tentador pensar que la imagen pintada o en relieve donde la idea del busto sobrevive al busto se conduce como un metalenguaje en relación a la estatuaria retratística en desuso, a la que habría sustituido manteniendo, no obstante, su impronta<sup>471</sup>. Wirth afirma que, si esto es así, debe suponerse que la forma del busto poseía en Roma un sentido simbólico –quizás el de convertir al rostro en lugar de posteridad del alma– que sobrevivió fuera de la estatuaria a través de los mencionados *proxies* bidimensionales.

Seguidamente, y en el mismo texto, Wirth indica lo curioso que resulta que en latín no existiera un nombre técnico para referirse al busto, una de las razones plausibles que encuentra es que, tal vez, esa tipología de imagen era el retrato por excelencia, la forma evocada e invocada de manera directa por la palabra *imago*. Según afirma el historiador, las máscaras de los ancestros, y los bustos que las sucedieron en las moradas patricias, son dos veces mencionadas por Plinio como imágenes del alma –o del ánimo–, como *Imagines animorum*. Esta asociación de ideas que desmaterializa el rostro tanto como materializa el alma resuena en el neoplatonismo de la Baja Antigüedad y en la religión cristiana, dos credos en los que, paradójicamente, se exacerbó la oposición entre el alma y cuerpo, entre el espíritu y la materia. Serían estos puntos de vista los que habrían informado la abundante literatura autoritativa, entre ellos la de G. Elderkin<sup>472</sup>, que sostendría que los *clipei* portados por aves<sup>473</sup> con los que se decoraban los sarcófagos romanos –o mosaicos tan magníficos como los de la Olmeda en Palencia–, simbolizaban efectivamente el tránsito del alma hacia las islas afortunadas, convirtiendo el escudo redondo en *topos* retórico de la muerte, pero, también, como indicáramos con anterioridad, en uno de los lugares desde los que apelar a la memoria y la posteridad implicada en ella<sup>474</sup>.

Por su parte, F. Gerke creía poder relacionar la *imago clipeata* con una representación del alma (*psyché*) que, liberada de su materialidad (*hylé*), era capaz de alcanzar la ogdóada o morada de las ocho deidades primordiales, vinculada iconográficamente con el huevo y la flor de loto<sup>475</sup>. Apunta también Wirth que

471 Sobreviven, es necesario señalar, en un repertorio limitado de lugares, con una genealogía de valencia doble victorioso-funeraria.

472 Elderkin. G. *Shield and Mandorla*. American Journal of Archeology. Num. 42. 1938. p.224 en. Wirth *Op. Cit.* (1988) nota 15, p.20.

473 Erotes, victorias, delfines, tritones, centauros.

474 Wirth. *Op. Cit.* (1988) p.11.

475 Gerke. F. *La fin de l'art antique et les debuts de l'art chrétien*. Paris, 1973. p.14. en *Ibid.* p.20.

es más que probable que, a partir de cierta época, la cabeza empezara a considerarse no solamente el lugar del alma, sino incluso su imagen. La idea es recogida en la literatura de los liturgistas medievales cuando declaran que será, en efecto, la presencia de un cuerpo con cabeza, o simplemente de una cabeza, pero nunca de un cuerpo sin cabeza, lo que hará del cementerio o la iglesia un lugar sagrado<sup>476</sup>.

Si el busto es la imagen por excelencia, el nimbo parece tener una significación cercana. El derecho a la imagen, el *Ius Imaginum* que pertenecía a los “cabeza” de familia de los linajes patricios, había acabado diluyéndose y perdiendo su esencia jurídica, aunque oficiosa, en beneficio, primero, de la exaltación de la *imago* de los funcionarios, y, después, de la de Cristo y sus santos.

A lo largo del tiempo, la *imago* había conservado su utilidad para dignificar a los individuos, lo único que había variado era el concepto de quiénes eran los que merecían ser honrados con su imagen. Como señala Wirth, en el caso de los retratos individuales, la posesión del derecho a la imagen era expresada por la simple legitimidad del fenómeno retratístico; ser dueñx de una imagen individual, de un retrato, demostraba que el estatus social de quien lo poseía le hacía merecedor de que su semblante fuera perpetuado. Sin embargo, cuando las imágenes eran corales, se daba el curioso fenómeno de que, por capricho o necesidad del artista, numerosos personajes anónimos acababan siendo retratados, entre ellos, algunos personajes “infames” a quienes el derecho a significarse como individuos les era negado. La función del nimbo en estos retratos grupales iba a ser, precisamente, la de distinguir a los personajes venerables del resto.

A decir de Wirth, es entre los siglos V y VI cuando se difunde ampliamente una nueva manera de destacar los retratos individuales de carácter notable, una variedad inspirada en precedentes ya mencionados, pero que inaugurará una tipología más específicamente cristiana. Nos referimos a la mencionada mandorla, una *imago clipeata* que se alarga para adoptar la forma de un óvalo –similar al *shenu* egipcio–, que servirá para contener, además de la cabeza, el cuerpo entero del personaje. Será sobre todo en la parte oriental del mundo bizantino donde la mandorla se definirá y se generalizará como elemento iconográfico asociado con las escenas de la Ascensión. Será también en ese entorno, y en esa época, donde la idea de apoteosis acabará vinculando la adquisición de estatus divino con la representación de un movimiento de elevación inequívoca, con un viaje a las alturas que, quizás, encontró uno de sus precedentes en las ofrendas al cielo con las que en la religión griega se honraba a los dioses.

476 Wirth. *Op. Cit.* (1988) p.11.

El motivo de la mandorla portada triunfalmente por los ángeles, escena de genealogía sin duda clipeana, experimenta después una difusión extraordinaria en todo el entorno cristiano. De hecho, la versión que la restringe como marco exclusivo para la representación de Cristo y la Virgen, habitualmente en ascensión, será empleada de forma continua a lo largo de todo el periodo medieval. Además, siempre según la opinión de Wirth, en tanto que la Virgen y el Niño deben considerarse parte del imaginario perteneciente al campo semántico visual de la progenie divina, también las representaciones de madre e hijo deberán considerarse retratos de Jesús, permitiendo afirmar, al menos hasta el siglo VIII, que las mandorlas medievales enmarcaban y propiciaban la localización inequívoca del rostro de Dios<sup>477</sup>.

De este modo, con la aparición de la mandorla como privilegio reservado a Jesucristo, se concede al personaje un *Ius imaginum* doblemente mayúsculo, primero, al señalar su excepcionalidad concediéndole el derecho a la imagen, y, después, al circunscribir su imagen en un marco singularizado que permitirá, a artistas y fieles, distinguir entre Dios y los santos; estos últimos, personajes sagrados pero merecedores tan solo de que su cabeza y no su cuerpo fuera circundada a través del nimbo de la santidad. De hecho, poco a poco, el motivo de la mandorla llegará a trascender la temática de la Ascensión para subrayar con gran elocuencia la pureza del cuerpo de Cristo, un cuerpo distinto al de todos los demás, engendrado fuera del pecado, capaz por tanto de ascender al cielo en vez de corromperse en la tierra. La mandorla confiere así la dignidad del retrato al cuerpo entero, contribuye además a dar la sensación de no ser más que una silla, un trono que asciende al cielo<sup>478</sup> en el que, a veces, según las variables necesidades teológicas, ni siquiera será Cristo el que se nos muestre, sino su “imagen” enmarcada, un icono votivo circundado por un “cartucho egipcio” que se mantendrá unido –como los *clipei* de antaño– por un marco firme.

Todas estas acciones parentéticas tendrán por objeto justificar el encaje de bolillos teológico que supone una representación de Cristo cuya manufactura humana no puede negarse, y que, sin embargo, debe diferenciarse claramente respecto de los falsos ídolos de las religiones paganas. Distinción que en la época aún será tema de viva discusión para quienes ansiaban establecer, de una vez por todas, la verdadera naturaleza de la imagen sagrada.

De hecho, en un primer momento, las imágenes estuvieron excluidas del sistema religioso cristiano debido a la concepción trascendental que se tenía de

477 *Ibid.* p.12.

478 Similares a los que servían para distinguir a dioses y héroes en las representaciones griegas, ver Platt, Squire. *Op. Cit.* (2017) pp.392-425.

Dios. Pero, como indica Wirth, las cosas empezaron a cambiar a partir de Constantino (Naissus, 272 d.C. - Nicomedia, 337 d.C.). Fue un contemporáneo suyo, Atanasio de Alejandría (Alejandría, 295 d.C.-*Ibid.* 373 d.C.), quien defendió que el que adoraba la imagen, adoraba también al emperador. No es extraño, pues, que, tal y como nos recuerdan Galienne y Pierre Francastel en su libro titulado *El retrato*, en la primera mitad del siglo III, Constantino aún obligara a sus súbditos a rendir culto a sus retratos esculpidos<sup>479</sup>. En un marco así, la adoración de ciertas imágenes no era reprobable, porque, si estas eran válidas para el emperador, bien podían servir al Dios cristiano. Fue en esta misma época cuando Atanasio dictaminó también que la imagen era la forma y la idea, de la misma manera que el Hijo era la imagen del Padre<sup>480</sup>. El dogma de fe que iba a obrar el milagro de que las dos naturalezas –la específica del Padre, la “emulante” del Hijo / la específica de Dios, la emulante del icono– pudieran coexistir en la religión cristiana, fue el misterio, difícilmente explicable, de la Encarnación, de la transformación del Verbo de Dios en su Hijo. A partir de la acuñación de ese concepto, quien deseara defender el culto de las imágenes iba a poder apelar siempre al misterio de la transmisión de la *imago* del Padre al Hijo.

Pero no todos los entornos iban a ser igualmente permeables a los conceptos de nuevo cuño destinados a justificar la proliferación de representaciones votivas. Hostiles al culto bizantino de las imágenes, los teólogos carolingios (s.VIII-IX), en concreto, en los *Libri Carolini*, denunciaron el equívoco que a su juicio suponía confundir la adoración de Cristo encarnado con la adoración de su imagen y la representación de la misma a través de su efigie. Esta es la razón por la que la doctrina oficial de la corte de Carlomagno rechazó la asimilación de la imagen del Padre, que es el Hijo, con la imagen del Hijo, que es un estuco o un pedazo de madera.

Incluso en aquellas doctrinas, como la bizantina, en las que las prácticas rituales asimilaban fuertemente la imagen al propio Cristo, se planteó el problema de que lo divino, la divinidad, parecía estar en peligro de transformarse en un objeto fabricado y manipulable por agencia humana. Era necesario, por tanto, dar a la imagen una dignidad tal que la asimilación no fuera blasfema. Esto se logró gracias a la difusión de relatos milagrosos concernientes al origen y usos de las *imaginibus non manufactis* o *archeipoiéticas*, es decir, imágenes en cuya generación no había intervenido mano humana<sup>481</sup>. En esos relatos, por ejemplo

479 Francastel, *Op. Cit.* (1978). p.55.

480 Migne. J.P. *Patrologie Grecque*. Vol. 26. Col. 332. en Wirth. *Op. Cit.* (1988) p.20.

481 Como tampoco, recordemos, había intervenido agencia humana alguna en la aparición del escudo de Marte en el palacio del rey romano Numa.

el de la *vera icon* o verónica, la imagen se emancipaba y desentendía de los consuetudines ocasionados por su naturaleza material relacionada con el mundo terrenal.

Pero, dice Wirth, esta emancipación aspiraba a tener lugar también al interior de las propias imágenes. En efecto, la imagen de la imagen que se va a propagar en el mundo bizantino poseerá una forma de autorreferencialidad liberadora. Esto será así desde el momento en que, en virtud del recurso al metalenguaje, parezca hablar de sí misma. Sirva como ejemplo el *Icono de la ascensión del Monte Sinaí* realizado en el siglo VI d.C. perteneciente al Monasterio de Santa Catalina, en el que se puede ver la imagen de Cristo bendiciendo circunscrito por una forma ovalada. La mandorla es convencional, pero la obra se distancia de tipologías anteriores por una característica que hará fortuna: la mano que bendice sobresale del marco de la mandorla como si la imagen se animara y manifestara su poder sobre el mundo exterior. También en otra obra del siglo VI, en la Ascensión del *Codex de Rabula*, actualmente en la Biblioteca Mediceo Laurenziana de Florencia, la mano y el pie de Cristo se mostrarán saliendo del marco.



Fig. 31. *Icono de la Ascensión del Monte Sinaí*. Monasterio de Santa Catalina.  
Siglo VI d.C.

Concede Wirth que podrían oponerse dos objeciones a la interpretación del “rebosamiento” de los límites de la mandorla como transgresión de los límites de la imagen. La primera indicaría que, en realidad, la trascendencia del marco es tan vieja como el marco mismo, y perfectamente banal. En efecto, existen ejemplos pertenecientes al siglo II a.C. en los que el artista sobrepasa el marco de manera lúdica. Puede suceder, como ilustran ejemplos del segundo estilo pompeyano, también conocido como arquitectónico, que el propio marco ni siquiera esté destinado a delimitar la acción, y los personajes se escapan de él por toda la imagen.



Fig. 32. *Asunción de la Virgen*. Sainte Marie de Rieux Minervois. Languedoc-Rousillon. Maestro de Cabestany. Siglo XII d.C.

Al parecer, el abandono progresivo de la profundidad en beneficio de un sistema bidimensional, que tuvo lugar tras el fin de la Antigüedad, hizo renunciar a los artistas al recurso gracias al cual, por ejemplo, un brazo parecía escapar de la pintura en dirección al espectador. Desde entonces, la trasgresión del campo de la representación se hacía lateralmente, en dirección al margen, pero de una manera en la que lo que trascendía la escena era siempre una imagen presentada en lo que Wirth denomina “el primer nivel de realidad”, no una imagen como el Cristo de

la mandorla, fuertemente circunscrita y situada en lo que podría denominarse un segundo nivel de las “para-realidades concéntricas<sup>482</sup>”. Es esta diferencia la que hace del fenómeno de la “mandorla rebosada”, de la “imagen dentro de la imagen que trasciende la imagen que la contiene”, una novedad.



Fig. 33. *Virgen en majestad*. c.1175-1200. Fresco de la Abadía de Saint-Savin-sur-Gartempe, Francia.

Podría existir una segunda consideración encaminada a defender la falsedad de lo hasta ahora expuesto, una que negara que la misma condición del fenómeno de la superación de la mandorla es, de hecho, una imagen dentro de otra imagen que se escapa de ella. Wirth comenta que existen varios libros de salmos, posteriores a la iconoclastia, que presentan iluminaciones dedicadas a la apología del culto de la imágenes, y a la denuncia de quienes se oponían a ellas, en las que el tema del rebosamiento se desarrolla de manera esclarecedora. Por ejemplo, en el *Libro de Salmos de Londres*, realizado a mitad del siglo XI, se muestra constantemente a los santos rezando frente a *imagines clipeatae* que son asimiladas con iconos de Cristo. Solo en ciertas ocasiones, el Hijo de Dios tiende a los santos devotos esa mano divina que escapa del marco que la circunda. En el mismo libro se muestra a los iconoclastas blanqueando imágenes circulares en las que la *imago* se reduce al rostro sagrado, y, por tanto, carece de brazos. Sin embargo, en este caso, lo que supera los márgenes del clipeo es la propia sangre de Cristo, su sustancia divina, que acaba recogida en un recipiente colocado convenientemente a los pies de la imagen.

En estas representaciones es la *imago clipeata* y no la mandorla la que sirve para recrear al Hijo de Dios como imagen<sup>483</sup>. Se trata del retrato de Cristo tal y

482 Aquí parece pertinente recordar una vez más las teoría de Gell sobre la demarcación concéntrica de lo sagrado. Platt, Squire. *Op. Cit.* (2017) p.389.

483 Wirth. *Op. Cit.* (1988) p.12.





Fig. 34. Recipiente representando a Afrodita dentro de una concha flotando sobre la espuma del mar. Cerámica ática, Siglo IV a.C. Cementerio Phanagoria. Península Tamán. Sennoy. Krasnodar.

como aparece de manera tradicional sobre los muros y en las cúpulas de las iglesias bizantinas. El retrato en pie dentro de la mandorla parece reservado para los lugares que lo exigen: la visión de Ezequiel<sup>484</sup> o la Ascensión; escenas en las que el recurso a la *imago clipeata* podría hacer creer que es el alma de Cristo la que sube al cielo sin la materialidad de su cuerpo, es decir, sin necesitar mediación alguna del importante proceso de la transustanciación, que no afecta al cuerpo, que sigue siendo carnal, sino al alma que ahora puede ascender con él.

Fuera de esos contextos, los bizantinos parecen tener preferencia por la parte superior del cuerpo como morada del alma. Como explica Guillaume Durand, “los griegos se servían de imágenes que pintaban, digamos, solo a partir del ombligo, ignorando la parte inferior del cuerpo, con el objeto de descartar toda ocasión de favorecer pensamientos “insustanciales”<sup>485</sup>.

Si el *clipeus* y la mandorla permiten a los bizantinos representar a Cristo como una imagen mercedora de culto, hay que esperar a que la imitación de esas formas por los carolingios, hostiles a la adoración de las imágenes, dé lugar a importantes variaciones. La más impactante será el abandono, casi general, de los ángeles, reminiscencias de los personajes alados romanos que ya no portarán el *clipeus* o la mandorla. Otra variación será el abandono de la propia mandorla en las escenas de elevación a los cielos.

Otra novedad del arte carolingio respecto al tema de la Ascensión será que, en ese entorno, Cristo no se elevará hacia el cielo frontalmente, sino que será representado de perfil, subiendo una montaña para llegar hasta el Padre. Además, progresivamente, la mandorla, motivo que en nuestros días se asocia con la forma que su misma etimología denota, adoptará la forma de una almendra y no la frecuentemente empleada de un óvalo. Quizá, dice Wirth, porque el círculo y el óvalo connotan el escudo ornado de un retrato, lo que no sucede con la almendra.

Wirth opina que, a pesar de las esforzadas refutaciones existentes, desde que el monje benedictino conocido como Beda el venerable (Northumbria 672 d.C.-Jarrow, 735 d.C) relacionara simbólicamente, durante el periodo carolingio, la vara de Aarón –una rama de almendro– con la Virgen; la mandorla se asoció, de manera progresiva, con el misterio de la encarnación, vinculando iconográficamente la almendra, y cito de manera literal, con “el cogollo del que Cristo nace”<sup>486</sup>.

484 Ezequiel 1, 1-25. en *Sagrada Biblia*. Trad. Eloíno Nacar Fuster; Alberto Colunga, Alberto. Madrid: La Editorial Católica, 1951.

485 Chastel. *Op. Cit.* (1978). p.368.

486 Wirth. *Op. Cit.* (1988) p.14.



Fig. 35. Sarcófago con la fallecida embebida en una concha rodeada por una escena de tíaso marino. Siglo III d.C. Museo-Lapidarium de Maffei. Verona.

Como sabemos, en la Antigüedad era costumbre que los marcos *clipeatae*, además de señalar la transición a la muerte, fueran empleados como símbolo de nacimiento o de renacimiento del alma inmortal. De ahí su empleo recurrente en los sarcófagos antiguos, lugar en el que el *clipeo* se transformaba también en la forma “plena de connotaciones sexuales” de la concha. No debe sorprender, entonces, que la mandorla, en su vinculación formal y conceptual con los *clipei*, asumiera así mismo simbologías genéticas que hacían velada referencia a la parte inferior del cuerpo de las mujeres que, en otras tradiciones, se había tenido por “insustancial”. Ya en el siglo XII, la rama de Aarón deviene el árbol de Asees, un árbol que con frecuencia portaba a la Virgen y al Niño dentro de una almendra. Este fruto se subdividía a veces en otras almendras, en las cuales era representada la familia de Cristo, recordando quizá la estructura arborescente que había servido para trazar la genealogía en los *armaria*, el lugar donde se guardaban las *imagines maiorum* romanas.

Retomando la problemática general de la imagen dentro de la imagen en la Alta Edad Media, en opinión de Wirth, serán precisamente los iluminadores carolingios los que elevarán el pensamiento del multilingüismo simbólico, de la divi-

sión de la imagen en marcos sucesivos y de la combinación en una misma imagen de distintos niveles de “realidad”, a un nivel de complejidad superior; proponiendo inteligentes ocultamientos de los propios mecanismos de estratificación de la imagen. Para ello, recurrirán a ingeniosos elementos secundarios y decorativos entre los que, incluso, podrán encontrarse tempranos ejemplos de *trompe l'oeil*.

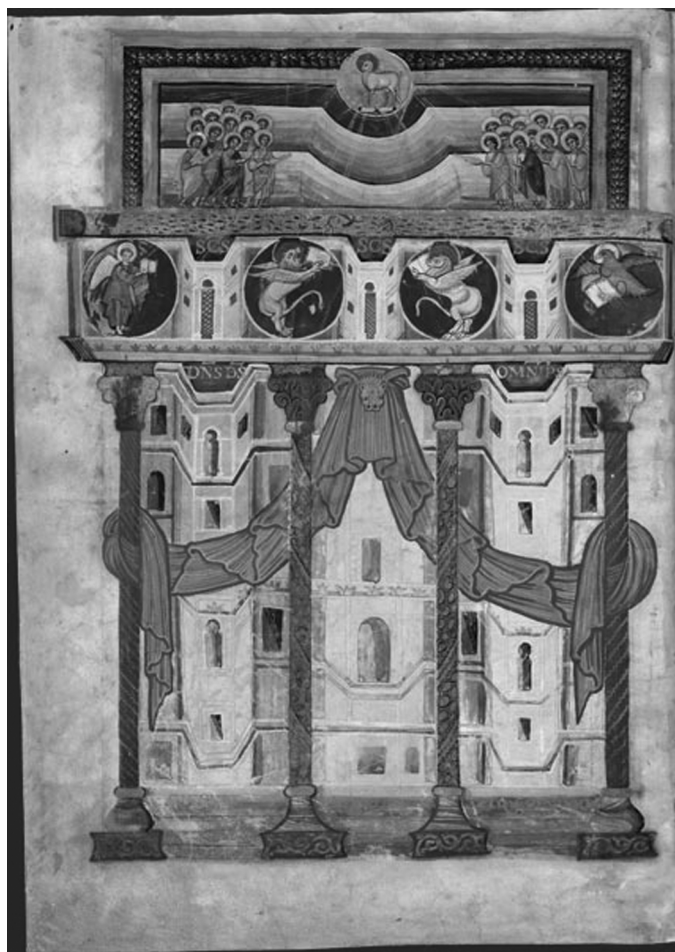


Fig. 36. *Adoración del Cordero. Évangiles de Saint Médard de Soissons. École du Palais de Charlemagne. Aix-la-Chapelle, c.800.*

Según Wirth, la inconsistencia en lo que atañe al sometimiento a las jerarquías espaciales que establece lo que está fuera, dentro, delante o detrás, que se puede detectar en las obras carolingias, responde a una intención que el autor

califica de “perversa”<sup>487</sup>. Un epíteto con el que Wirth pretende describir inequívocamente la intencionalidad, por parte de lxs artistas, de conseguir una relativización de las cuestiones que en una imagen se ocupan de decirnos dónde están las cosas exactamente.

En las obra carolingias, el diálogo entre lo que es imagen y lo que es “imagen de la imagen”, los límites de estos dos conceptos, aparecen vocacionalmente difusos, como si la consciencia metalingüística de lxs iluminadorxs hubiera sido exacerbada de tal manera, que las paradojas propiciadas por la superposición de niveles permitieran que los objetos representados apareciesen, en todos y cada uno de los casos, convertidos en signos, en entidades opuestas a lo objetual entendido como realidad material de las cosas.



Fig. 37. *Évangiles de Saint Médard de Soissons*. École du Palais de Charlemagne. Aix-la-Chapelle, c.800.

Hay otros procedimientos que refuerzan la habilidad del arte carolingio para trasportarnos al universo de los signos, en primer lugar, el hecho de que se pongan en el mismo plano inscripciones caligráficas e imágenes, imbricándose unas con otras de manera compleja; también el fenómeno singular de que las iniciales

487 Wirth. *Op. Cit.* (1988) p.15.

adquieran una relevancia gráfica desconocida. Ambas cuestiones contribuirán a que las iluminaciones carolingias consigan, aún hoy, evidenciar las intensísimas reflexiones que sus artífices llevaron a cabo en torno a las posibilidades de maridaje entre texto e imagen, en torno a la utilidad de someter lo caligráfico a un pensamiento icónico, y a lo icónico a un pensamiento caligráfico.

A la luz de estos descubrimientos, Wirth concluye que será a través de la imitación de otras artes por parte de la pintura, y por medio de la recuperación de modelos antiguos, por ejemplo el pensamiento de la imagen bizantina alrededor de la iconoclastia, que la obra de arte se desmaterializará y transformará en un diálogo entre signos. Frente a las iconografías bizantinas que expresaban el poder de la imagen sobre el mundo de las cosas, el arte carolingio se deleitará en la relación de los signos con los signos<sup>488</sup>.

Según el historiador francés, otra particularidad del arte carolingio, que también nos retrotrae a épocas antiguas, será su condición de movimiento cultural estrechamente sancionado por el propio rey y su corte, singularidad que lo convirtió en el producto de un entorno restringido donde el poder, la influencia y la cultura eran determinados por todo tipo de fuerzas centrífugas. Así, las obras producidas en dicho contexto obedecían a una idiosincrasia particular, momentáneamente no transferible a otros entornos como Italia, donde permanecieron por largo tiempo fieles a los usos religiosos y estéticos bizantinos<sup>489</sup>.

La demora en la introducción del icono como imagen votiva en el norte de los Alpes denota la excepcionalidad del entorno carolingio. Al parecer, no fue hasta el siglo XIII que este tipo de objetos se popularizó en ese contexto, aunque se conociera su existencia. De hecho, en el ámbito de influencia carolingia, la adoración de la imagen se desarrolló muy lentamente, solo a partir del siglo IX, y lo hizo a través de una forma nueva y original, la de la estatua-relicario; elección que parece responder directamente a la contestación carolingia de las supuestas virtudes de la imagen santa. En ese sentido, el relicario cuenta con dos ventajas respecto al icono: el carácter impresionante del bulto redondo, y la posibilidad, en tanto que objeto, de guardar en su interior una reliquia<sup>490</sup>; extremo

488 Wirth. *Op. Cit.* (1988) p.13-14.

489 "A primera vista uno se sentiría tentado a creer que los emperadores, los reyes y los príncipes de Occidente disponían de mayor facilidad que cualquier otro para restablecer la costumbre del retrato personal, al cual en todos los tiempos se le ha atribuido una función particularmente elevada. Sin embargo no hemos descubierto ningún retrato de Carlomagno realizado en vida, a excepción del mosaico de Letrán que fue encargado por el Papa León III con un diseño vejatorio. Se ve en él al rey de los francos arrodillado a los pies de San Pedro (es decir, delante del símbolo del Papa eterno). Por otro lado, se sabe que Carlomagno se sumaba a las acusaciones formuladas en Occidente contra los emperadores iconoclastas de Bizancio, de quienes se sospechaba que habían suprimido la figura de Cristo para poner la suya en su lugar." Francastel. *Op. Cit.* (1978) p.65.

490 Wirth. *Op. Cit.* (1988) p.15.

que podría justificar eficazmente el culto a una imagen, devenida objeto, como sustituto de la “cosa en sí”. Se obtuvo, de esta manera, un dispositivo cultural que soslayaba las estrictas normas carolingias en contra de la idolatría sin contravenirlas. Las estatuas, el cráneo de una joven mártir decapitada, por ejemplo, aparecían como un objeto sin virtudes intrínsecas al que se daba forma de un modo más o menos artístico a través del empleo de materiales preciosos. Pero esa cabeza que, en tanto que testa, era una parte del cuerpo singularmente relevante como símbolo del alma, contenía además una reliquia venerable que “animaba” de algún modo el objeto hueco. La superioridad de esta imagen votiva, su capacidad ejemplarizante superlativa, pensaban los carolingios, debía ser aún más persuasiva para quien era capaz de idolatrar una mera imagen, de postrarse ante un falso ídolo. Los ejemplos de estatua-relicario del mundo carolingio, en tanto que complejos dispositivos simbólicos, permiten hoy día evidenciar la sacralidad menor que en esa cultura se atribuía a las representaciones antropomórficas de lo santo.



Fig. 38. Liuthario c.990. *Dedicación y apoteosis. Evangelionario de Otón III.*

En opinión de Wirth, será en los territorios del Sacro Imperio Romano Germánico, en concreto durante el denominado renacimiento otoniano del siglo X, donde se produzca la interesantísima intersección entre el arte bizantino y el carolingio, intersección que influirá más tarde en toda la pintura occidental.

El recurso a la mandorla para componer una imagen dentro de la imagen, nuevamente portada por los ángeles u otros seres alados, será característica de la iluminación de este periodo. También lo será el dinamismo que conferirá a la composición, organizada en dos niveles de “realidad”, el empleo de imágenes centrales que traspasarán su marco de referencia.

Pero, como decíamos, esos procedimientos bizantinos acabarán hibridándose con la tradición carolingia, dando lugar a síntesis inéditas. La primera será el recurso a una jerarquización de los niveles semánticos opuesta a lo que veíamos en el arte carolingio anterior. La segunda consistirá en colocar personajes delante de la mandorla, para sugerir una localización de los mismos anterior o incluso externa a la imagen. En virtud de este procedimiento, los personajes parecerán encontrarse en el paradójico proceso de acceder a la escena. Se obtendrá así un sistema iconográfico rico y consistente que permitirá la realización de programas ambiciosos.

Las iluminaciones de dos evangeliarios, encargados en el año 1000 para Otón III (Ketil, 980 - Paterno, 1002), figuran entre las obras más complejas que ilustran estos procedimientos. En el evangeliario que se conserva en Munich, los retratos de los evangelistas se superponen a numerosos *clipei* en los que figuran, respectivamente, el santo, su símbolo y el de los profetas. El retrato de Otón III en el *Evangeliario d’Aix*, al que el historiador del arte medieval Ernst Kantorowicz dedicó un célebre ensayo<sup>491</sup>, es aún más complejo. Aquí el emperador mismo, en tanto que *Christomimétés*<sup>492</sup>, figura dentro de la mandorla sobre un pedestal sostenido por una alegoría de la tierra. La mano de Dios surge, para coronar al emperador, de un *clipeus* colocado detrás de la mandorla. Los brazos en cruz del mandatario evocan la pasión de Cristo y sobrepasan la mandorla. Los símbolos de los evangelistas sostienen una banderola que, a juicio de Wirth, no puede representar más que el evangelio<sup>493</sup>.

491 Kantorowicz, E. *The Kings Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*. Princeton, 1957. p.61 en Wirth. *Op. Cit.* (1988) p. 20.

492 Según señala Francastel, fue durante el reinado de Carlos el Calvo (Francfort-sur-le-Main, 823-Avrieux, 877) cuando se anuncia tímidamente la recuperación del retrato real entre los sucesores de Carlomagno, recuperación que se haría efectiva con la dinastía ottoniana. Los retratos del rey Carlos muestran un monarca entronizado que asciende al cielo pero sin nimbo. Iconografía que, a juicio de Francastel, inaugura la representación del “rey por la gracia de Dios” que substituirá progresivamente a la del Rey-Dios. Francastel. *Op. Cit.* (1978) p.67. Sin embargo, la compleja combinación de símbolos en la imagen de Otón III muestra que la divinidad del monarca no era algo que en el Sacro Imperio de siglo y medio más tarde estuviera aún superado.

493 O, incluso, el lienzo de tela con el que en la tradición orientalizante se representaba la *psicostasia* o ponderación del alma, y que separa simbólicamente el busto del emperador de su cuerpo. Proceso, por cierto, que Julián Gallego vincula con una obra muy posterior en la que también se recurre a la una representación dentro de la representación. Se trata de *La dama pesando perlas* de Vermeer, en la que el cuadro que aparece en la pared del fondo, que ilustra el juicio final, serviría como clave simbólica de toda la obra. Gallego, Julián. *Visión y Símbolos en la pintura española del siglo de oro*. Madrid: Cátedra, 1991. p.258.



Como indicaba Kantorowicz, la bipartición del cuerpo real se corresponde a la distinción entre lo que en él posee una perpetuidad divina y lo que se corresponde con la parte perecedera del individuo. El cuerpo del monarca, cruciforme y contenido dentro de la mandorla, puede leerse como la imagen terrestre de Cristo; mientras que el busto, coronado directamente por la mano del Padre y rodeado por el *tetramorfos*, representa la asimilación de imagen y modelo, siendo Cristo y la dignidad imperial de la que procede el emperador una sola entidad.



Fig. 39. *Cristo desapareciendo*. *Caligula Troper*. Manuscrito anglosajón. 2ª Mitad del siglo XI. British Library. Londres.

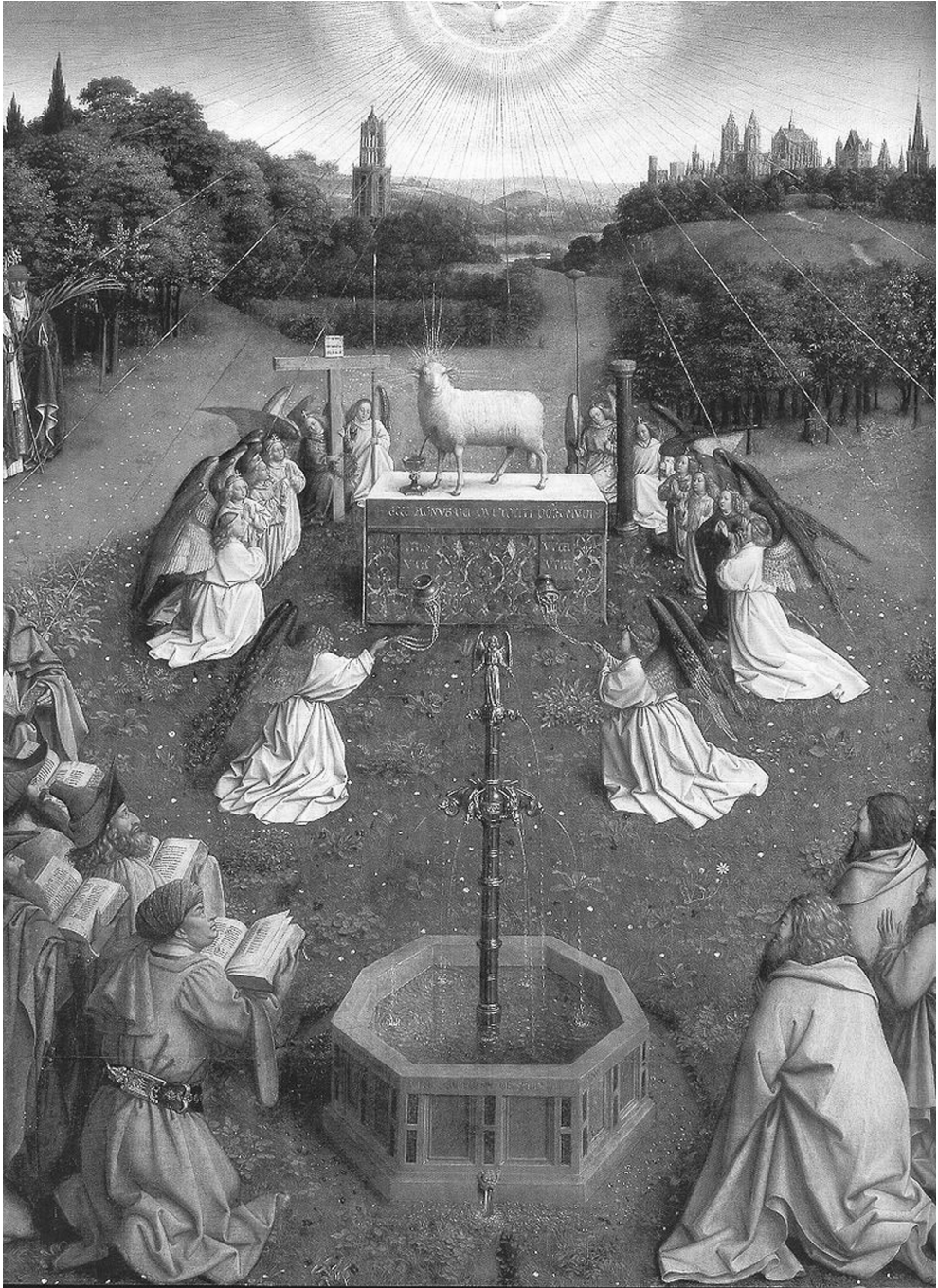


Fig. 40. Hubert y Jan Van Eyck. 1432. *Políptico de Gante o La adoración del cordero místico* (detalle). Óleo sobre tabla, Catedral de San Bavón. Gante.

Es relevante la importancia que, en las obras otonianas, se concede al pensamiento de la transición de lo humano a lo divino, a la existencia de una gradación donde el emperador ocupa un lugar conectivo entre “cielo” y “tierra”; sobre todo si lo comparamos con los usos de la imagen del soberano existentes en el arte bizantino, que jamás se aventuró tan lejos en la identificación conspicua del emperador con Cristo.

A continuación, Wirth señala el hecho curioso de que la hibridación de la imagen bizantina con la carolingia diera lugar a composiciones que no solo evidenciaban la posibilidad de “entrar” en una imagen, sino también de salir de ella. Existen ejemplos interesantes de este tipo de imagen en la iluminación anglosajona del siglo XI, rica en innovaciones iconográficas (Fig. 39). Se trata de representaciones de la Ascensión en las que el Cristo sale del cuadro hacia las alturas, de tal modo que solo sus pies son visibles<sup>494</sup>.

Si pensamos en ello, algo similar sucedía en el fresco descubierto por Bokody en la *Alegoría de la obediencia* de Giotto, en el que solo podía verse una parte del cuerpo del Cristo crucificado, mientras que la cabeza parecía ya liberada, en su invisibilidad, de los padecimientos terrenales (Fig. 30). También se repetirá el motivo de la imagen sagrada a la fuga, en este caso circunscrita en un círculo, en el panel central inferior del *Políptico de Gante*; realizado por Hubert y Jan Van Eyck en 1432 (Fig. 40). En esa escena será el Espíritu Santo, rodeado por una orla radiante semicircular<sup>495</sup>, el que se eleve al cielo por la parte superior de la imagen.

Pero, si la obra de los Van Eyck parece ilustrar la pervivencia de la divinidad circunscrita en ascensión, remontándonos mucho más atrás en el tiempo, encontraremos manifestaciones muy tempranas de ese mismo *topos*, por ejemplo, en un vaso ático de cerámica de figuras rojas encontrado en Etruria, fechado entre el 480 a.C. y el 475 a.C., con el que parecerá posible demostrar que las imágenes apoteósicas llevaban siglos desbordando sus propios contextos de referencia espacial e iconográfica.

Si, en el manuscrito de Otón, es el emperador el que asciende al cielo; y, en el *Políptico de Gante*, es el Espíritu Santo el que se eleva; en la mencionada pieza cerámica griega, encontramos en primer plano a Briseida, compañera de Aquiles<sup>496</sup>, ofreciendo vino al anciano Fénix, y, tras ellos, junto a una espada, la parte inferior de un escudo colgado en el que se adivina el emblema del héroe. Este clípeo col-

494 También en la apoteosis de Otón III el clípeo con la mano del Padre desborda la cenefa rectangular que enmarca toda la escena (Fig. 38).

495 Que reverbera con los círculos que conforman, respectivamente, los ángeles en torno al Cordero Místico y los fieles en torno a ellos y alrededor del manantial de la vida.

496 Robertson, Martin. *A History of Greek Art*. Cambridge: Cambridge University Press 1975. pp. 232-233.

gado desborda, por detrás, el margen superior de la imagen que lo inscribe; y, en su relación con los elementos circulares de las otras obras mencionadas, atestigua la pervivencia, a lo largo de más de 1000 años, de la misma lógica sinecdótica de lo visual en la que una parte del emblema del héroe/Dios que asciende al cielo sirve para denotar completamente al Dios y a su apoteosis.



Fig. 41. Pintor de Brygos. c.480 a.C. *Briseida ofreciendo vino al anciano Fénix*. Cerámica ática de figuras rojas. Etruria. Louvre. París.

Este recurso que en Grecia evidenciaba tanto la iniciativa autoral como la sofisticación de quien había concebido la imagen; en el entorno de la expresividad mucho más restringida de la iluminación cristiana del siglo XI, o de la pintura de retablo del siglo XV —en tanto que aplicada a la misma imagen de Cristo—, solo podía obedecer al incremento de capacidad de decisión que lxs autorxs parecían tener respecto a lo que en sus obras se daba a ver o no. Esta es también la opinión de Wirth, quien acabó relacionando el fenómeno del cuerpo incompleto del Cristo ascendente con el alumbramiento público de obras en las que quien realizaba la obra se pensaba como demiurgo. Podría decirse que, en todas las

ocasiones en las que de la apoteosis solo se nos da a a ver un pedazo, es posible imaginar el momento en el que la popular “victoria grecoromana”, que había sido inmortalizada innumerables veces grabando sobre un *clipeo* las efemérides de héroes y emperadores, acabó dándose cuenta de que sin la escriba, sin la artista, no había mensaje, ni imagen divina ni imperial<sup>497</sup>.



Fig. 42. Hemidracma de Nerón. Capadocia. 64-65 d.C.

<sup>497</sup> Ya en 1978, en *La verdad en la Pintura*, Derrida, reflexionando sobre el concepto de la “circulación” en el pensamiento de Hegel, había ponderado la virtud del círculo para contener mundos abismados, es decir, aquellos que eran continentes y contenidos al mismo tiempo. Según Derrida “la inscripción de un círculo en un círculo no da necesariamente el abismo, al abismo en abismo [en abyme]. Para que sea abismal, el círculo más pequeño debe inscribirse en su interior la figura del más grande (...) Un círculo que vuelve sobre sí mismo y que mantiene con los otros un lazo de solidaridad, un entrelazamiento necesario y simultáneo. Uno que se ve animado por un “movimiento retrógrado”, y por un “movimiento progresivo” a través del cual se desarrolla y se reproduce en otro de manera fecunda. Derrida. *Op.Cit.* (2001) pp.38-39. Y después, uniendo a Hegel y Heidegger: “¿Por qué un círculo? (...) El origen del artista es la obra de arte, el origen de la obra de arte es el artista (...) ‘ninguno existe sin el otro’. [A partir de entonces,] ‘artista y obra existen en sí mismos y en su reciprocidad, en virtud de un tercero que es, en realidad, el primero: a saber: el arte, de donde extraen también su nombre artista y obra de arte’”. *Ibid.* p.43.

### 8.3.1. El vestido de un monje benedictino como marco autorreflexivo y auto-autorizante a finales del siglo X.

Será en la iluminación del Alto Medievo donde empiecen a producirse apariciones notables de los autores de los libros manuscritos. Una de las primeras, precisamente, en el *Evangelario de Otón III*, ejemplo temprano de la articulación de los usos representacionales bizantinos y carolingios.

Es necesario mencionar que la inserción autorial que describiremos contraviene aquellas teorías que niegan que los artistas medievales, tradicionalmente considerados trabajadoras que asumían su papel en una estructura de trabajo colaborativa, estuvieran en absoluto interesados en reflexionar sobre su propia condición de autoras. Se trataría, fundamentalmente, de teorías sobre la autoría literaria inspiradas por los enfoques estructuralistas y post-estructuralistas promovidos por Barthes y Foucault en sendos ensayos cuya sombra es aún muy alargada<sup>498</sup>.

Así, en análisis feministas como *The Construction of Authorship*<sup>499</sup>, publicada en 1994, autoras como Martha Woodmansee defendieron, quizá estratégicamente, una visión discontinuista de la historia en la que se afirmaba que la figura del autor –definido por su individualismo, su masculinidad, su supuesta genialidad y la reivindicación continua de originalidad de sus obras– era una construcción producto del Romanticismo, desconocida en épocas anteriores. Estas lecturas que negaban implícitamente la existencia de un pensamiento autorial anterior a la aparición, en el siglo XVIII, de los primeros debates en torno a la propiedad intelectual, pierden parte de su capacidad persuasiva ante lecturas recientes que, sin negar la obsesión de la historiografía por la figura del autor masculino monolítico, interpretan la discontinuidad histórica desde perspectivas distintas, señalando además el tratamiento específico debido al estudio de los usos autoriales en el ámbito de las artes visuales<sup>500</sup>.

De este modo, Michael Squire, al analizar estas cuestiones en el entorno concreto del arte visual grecorromano, considera el “paisaje” intelectual conformado por la Grecia Helenística, el Imperio Romano y la “Segunda Sofística”<sup>501</sup> el contexto fundacional en el que las figuras individuales pasaron a ser imprescindibles

498 Barthes, Roland. *The Death of the Author*. Aspen Magazine núm. 5/6. 1967. Foucault, Michel. *Qu'est-ce qu'un auteur?* Bulletin de la Société française de philosophie, año 63, núm 3, Julio-Septiembre, 1969. pp.73-104.

499 Woodmansee, Martha, Jaszi, Meter. Swan, Jean et al. *The Construction of Authorship*. Dirham y Londres: Duke University Press, 1994.

500 Squire, Michael. *Ars in their 'I's', Authority and authorship in Graeco-Roman visual culture* en *The Author's Voice in Classical and Late Antiquity*. Ed Anna Marmorodoro y Jonathan Hill. Oxford: Oxford University Press. 2013. p.357.

501 Movimiento de recuperación de la retórica griega.

en los relatos de la Historia del Arte. Parece curioso que fuera a partir del momento histórico en el que los gobernantes empezaron a recibir culto divinizado, cuando se exacerbó el interés por la atribución inequívoca de la agencia autorial, más aún cuando Squire, mencionando las teorías expuestas por Ernst Kris y Otto Kurz en *Legend, Myth and Magic in the image of the Artist*, relaciona la aparición de las nociones modernas de autoría artística con el desarrollo del Renacimiento, periodo histórico en el que la creatividad artística empezó a asimilarse con las capacidades demiúrgicas divinas por medio de sincretismos que reelaboraron el presente cristiano a través de la interpretación de la Antigüedad pagana.

Si esto es así, no parece descabellado pensar que estas iniciativas del Renacimiento debieron tener, por muy ocasionales que fueran, precedentes que las anticiparan, y que unieran con línea discontinua la marcada autorialidad de Safo y Fidias con el pensamiento autorial “moderno” de Erasmo y Gentileschi.

Decíamos que, en el Alto Medievo, los libros manuscritos empezaron a incluir retratos de quienes los habían escrito e ilustrado, decíamos también que uno de los primeros que se conocen aparece en el *Evangelario de Otón III* (Ketil, 980 - Paterno, 1002) (Fig. 38). Las hojas de dedicación de este manuscrito son dos, y se hallan perfectamente separadas por la costura central de la encuadernación. En la hoja derecha, desde el punto de vista del que lee, aparece la mencionada escena de la “ascensión” del emperador. En la página izquierda, cuestión a la que Wirth, en su artículo de 1988, no hace referencia alguna, se ve a un monje sosteniendo un manuscrito en la dirección de la página adyacente, es decir, en dirección a aquella en la que se veía al emperador ungido por la mano de Dios. Esta es la inscripción que acompaña al monje:

HOC, AUGUSTE. LIBRO/ TIBI COR DEUS INDUAT, OTTO QUEM DE  
LIUTHARIO TE/ SUSCEPISSE MEMENTO<sup>502</sup>.

La manera en que el autor del manuscrito se incluye en la dedicatoria vinculándose al emperador sugiere continuidades insospechadas con la Antigüedad, y nos previene sobre la dificultad de crear marcos espacio-temporales demasiado estáticos a la hora de entender la evolución de los conceptos culturales en contextos en continua retroalimentación. En nuestra opinión, si la representación de Liuthario en el espacio adyacente al del emperador no puede vincularse inequí-

502 “Otón Augusto, que Dios te vista el corazón con este libro que, recuérdalo, tú recibiste de Liuthario.” Trad. Lazkoz, a partir de O’Driscoll, Joshua. *Image and Inscription in the Painterly Manuscripts From the Ottonian Cologne*. Doctorial Dissertation. Harvard University Graduate School of Arts and Sciences. 2015. p. 99.  
<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:17467286>. Última consulta: 23/11/2018

vocamente con ciertas concepciones autoriales surgidas en la Grecia posterior a Alejandro o en la Roma de Augusto, sí anticipa modelos de inserción autorial que, como veremos, influyeron en los *topos* autorreflexivos de la pintura europea del siglo XV, particularmente, en lo que a la cuidadosa asignación de espacios para lo divino y lo profano respecta.

Al mismo tiempo que las imágenes recreadas en ambas hojas de la dedicatoria se conciben en estructuras que anidan unas dentro de otras, Liuthario presenta el manuscrito a través de una ofrenda “concéntrica”, y, en cierto modo, “meta-lingüística”, en la que la dedicación de la obra a Dios por parte del comitente o sus representantes –Otón era un niño de corta edad cuando se realizó el manuscrito–, anticipa y ampara la dedicación que el autor factual del códice dirige al propio comitente.

El emperador, él mismo “hijo” de Dios, celebra al Padre a través de una obra costosa que, no pudo ser de otro modo, acaba celebrándolo a él mismo como heredero de esa estirpe patrilínea. Parece interesante señalar que el códice se realizó una vez que la madre de Otón, la princesa bizantina Teofania (Constantinopla, 960 - Nimega, 991), aseguró, tras algunas disputas familiares, la corona para su hijo y la regencia para ella misma.

Si el *Evangelionario* es un encargo devoto de la madre del rey, que debió reflexionar profundamente sobre lo que suponía reclamar para su hijo de tres años, el puesto de soberano; el iluminador que recibe el encargo da muestras de tanto atrevimiento como la regente Teofania al representarse a la diestra del “Padre/Hijo/Emperador” de un modo que despersonaliza su imagen, pero no su apelativo, y que, notoriamente, lo acaba celebrando también a él. El iluminador ruega a Dios por el bienestar del alma de su patrón, y, por extensión, de la suya propia. La mención expresa de su nombre, Liuthario, evidencia ciertas aspiraciones a ser “vestido por Otón” de la misma manera que a este debía vestirlo Dios; es decir, de una manera más individualizada, y quizá más evidente, respecto a la ambición de gloria y posteridad expresada, que lo que su retrato genérico podía anticipar.<sup>503</sup>

Liuthario realizó el *Evangelionario* de Otón III en el monasterio benedictino de Reichenau, una isla situada en el lago Constanza. Helene Toubert, en el libro *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, nos dice que fue un tiempo antes, en el monasterio benedictino de la abadía imperial de Corey, en Westfalia, una región de Alemania limítrofe con los Países Bajos y Bélgica; donde se realizó, a partir de la copia de un manuscrito romano del siglo III d.C, otro manuscrito que queremos destacar por la singularidad de su dedicación. Nos referimos al

503 Para una reflexión en torno a las implicaciones del verbo *induere* ver *Ibid.* (2015) pp.95-101.



ejemplar de las *Comedias* de Terencio que se conserva en la Biblioteca Vaticana, un códice iluminado carolingio del siglo IX<sup>504</sup>.



Fig. 43. *Terentius Vaticanus*, c.825. Biblioteca Vaticana.

En esta obra no aparece representado el iluminador, sino el propio Terencio que mira al frente desde dentro de lo que la historiadora francesa denomina “medallón”. Toubert enfatiza poco después la popularidad del motivo, inspirado, dice ella, en los retratos de los filósofos y los poetas, e imitado después para

504 Martin, Henri-Jean; Vezin, Jean; Toubert, Helen et al *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*. Mayenne, Editions du Cercle de la Librairie-Promodis.1990. p.373.

retratar a los cuatro autores de los evangelios<sup>505</sup>. Concluye Toubert que: “(desde entonces) la mayoría de los retratos de autor, a través de numerosas variantes, pertenecerán más o menos al linaje de esta imagen”<sup>506</sup>.

En esta página del *Terentius Vaticanus* encontramos un antecedente a esa cruz con los brazos de igual longitud que circunscribía a Liuthario. Como vemos, el medallón de Terencio que menciona Toubert no es otra cosa que un clipeo dorado flanqueado, en este caso, por dos personajes con máscaras. Si este códice es una copia de un manuscrito romano perteneciente al siglo III, puede deducirse que en el Imperio romano, a partir de cierta época, el clipeo se empleó para representar, además de a los emperadores, a autores de renombre, quizá también atletas y filósofos, emulando la tradición griega según la cual estas actividades eran también merecedoras de culto divinizante, siquiera, oficioso<sup>507</sup>.

Volvamos ahora a la página del *Terentius Vaticanus* y a esos personajes enmascarados que flanqueaban el clipeo como si de erotes enrarecidos se tratara. Sendos personajes, sus máscaras, deben considerarse iconográficamente coherentes con la temática teatral del libro. Figuras que, además, completan de modo interesante la reflexión sobre la mirada que el formato del clipeo –vinculable con el semblante de Medusa– lleva aparejado. A Terencio se le ofrece la oportunidad de ocupar el centro del marco circular desde el que está permitido dirigir la mirada a la posteridad. Es desde el clipeo desde donde el autor ilustre puede buscar nuestra mirada, aquella que le devuelve la suya más de diez siglos después. El estatus privilegiado de quien tiene la capacidad de mirar más allá del tiempo, otorgado a Terencio a través de un semblante fácilmente discernible, se refuerza por su contraste con los rostros de los seres enmascarados, monstruosos<sup>508</sup> y sin identidad que, contrariamente a lo que pudiera parecer, flanquean al autor para sustentarlo y protegerlo.

Pero no será hasta el siglo XII, época de gran profesionalización de los oficios del libro, que se hará habitual el reconocimiento de la labor de lxs artistas, iluminadorxs y/o escribientxs –religiosxs o seculares– a través de su representación. Wirth atribuye esta tardanza al hecho de que tal vez la sacralización de la imagen interfiriera aún con la evidenciación de un origen de la *imago* religiosa vinculada al trabajo humano, o simplemente a que el trabajo no fuera todavía un tópico estimulante. Sin embargo, el historiador menciona que, como vindicación, en los

505 En los territorios romanos orientales de Asia Menor tan pronto como en el siglo V, según se recoge en Vermeule. *Op. Cit.* (1965) p.375, y en las decoraciones bizantinas de San Vitale de Ravena desde el siglo VI., a juzgar por los clipeos de los apóstoles que decoran en el intradós del arco triunfal.

506 *Ibid.* p.363.

507 Ver Smith. R.R.R. *Late Roman philosophers portraits from Aphrodisias. the Journal of Roman Studies*. Vol. 80. 1990. pp.127-155.

508 Monstruosidad contraria a la claridad fisionómica con la que el rostro de Terencio mira y puede ser mirado.

manuscritos anglosajones del siglo XI se representará el mundo como un *clipeus* que el Creador traza empleando un compás. Esto quiere decir que, si Liuthario rogaba humildemente la protección del divino emperador mientras se retrataba como autor, en las iluminaciones anglosajonas de un siglo después, Dios acabó asimilándose con arquitectos y pintores.

El fenómeno por el cual, a partir del siglo XII, el iluminador o la iluminadora se incluyen de manera habitual en sus obras lo considera Wirth una innovación capital producto de la relación cambiante entre signos y cosas<sup>509</sup>. Al siglo XII, precisamente, pertenece el manuscrito *Opera varia de San Ambrosio*, actualmente en la Staatsbibliothek de Bamberg, que, tal y como describe el historiador especialista en manuscritos iluminados Jonathan J.G. Alexander en su libro *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, ofrece una recreación del proceso completo de la realización de un códice en la que los artífices son representados dentro de clipeos<sup>510</sup>.

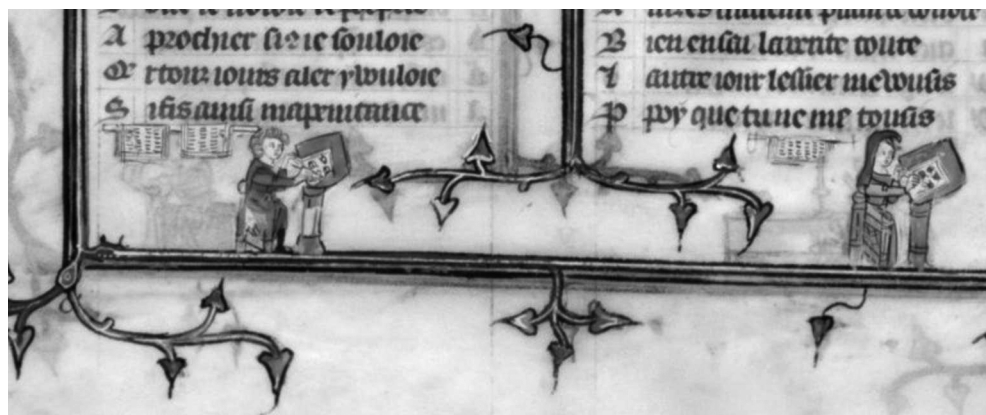


Fig. 44. Jeanne y Richard de Montbaston. Siglo XIV. *Roman de La Rose*, Bibliothèque nationale de France

Adentrándonos ya en el siglo XIII, Alexander señala que las universidades europeas se convirtieron en los patronos más importantes de escribas e iluminadores. El volumen creciente de trabajo promovió la profesionalización y la secularización de los artistas, un grupo selecto de *librarii* organizados en fraternidades<sup>511</sup> que trabajaban bajo declaración jurada de someterse a las regulaciones establecidas por las instituciones educativas<sup>512</sup>. Esto se reflejó en la caída en

509 Wirth. *Op. Cit.* (1988) p.17.

510 Alexander, Jonathan J.G. *Medieval Illuminators and their Methods of Work*. New Haven/Londres: Yale University Press. 1992. p.12.

511 *Ibid.* p.30.

512 *Ibid.* p.22.

desuso de las autorrepresentaciones autoriales. Parecería que, de algún modo, el salario en metálico vino a sustituir la paga simbólica, en honores y posteridad, que recibían lxs artistas no seglares más audaces de las épocas anteriores. Sin embargo, muestra de que la paga en honores *post-mortem* tenía aún su atractivo la encontramos un siglo después de la aparición del patronazgo académico, en concreto, al examinar la versión del *Roman de La Rose* de Guillaume de Lorris y Jean de Meung realizada por Richart y Jeanne de Montbaston (París, s.XIV), marido y mujer, escriba e iluminadora, que hicieron la obra por encargo de la Universidad de París. En este volumen, célebre por la libertad con la que se realizó, por sus imágenes eróticas, y por sus reflexiones sobre lo especular<sup>513</sup>, Richart y Jeanne se representaron a sí mismos como *marginalia*<sup>514</sup>, ofreciendo testamento histórico de lo que hoy nos parece el singular relato medieval de la colaboración profesional entre esposa y esposo.

### 8.3.2. El signo humano autorreflexivo vs la paradoja del signo alegórico desentendido de lo humano.

Si la relación que lxs autorxs establecían con su propia imagen evolucionó poco a poco, también en el ámbito de la representación en general tuvieron lugar una serie de innovaciones cruciales, según Wirth, producto del modo en que a finales de la Alta Edad Media se empezó a entender la relación entre signos y cosas. A juicio del autor alsaciano, en el siglo XI coexistieron dos maneras distintas de concebir el fenómeno de la significación: por un lado, los signos se pensaban como si fueran producidos por los seres humanos, permitiendo en las obras la evidenciación de la impronta autorial, por otro, su existencia comenzó a concebirse como propiedad de las cosas extra-mentales más o menos ajenas a lo humano.

De manera paralela, siempre según Wirth, era posible distinguir dos funciones del signo: una función dedicada a la representación del mundo y otra a la transformación del mismo. El autor relacionaba la segunda función con los aspectos performativos del signo asimilables con la noción cristiana de lo sacramental<sup>515</sup>. Las condiciones que iban a garantizar la eficacia del signo en uno y

513 Ver Ouwinga Zwolsman, Trijntje. *The Symbol of the Mirror in Le Roman de La Rose*. Master's Theses. Western Michigan University. 1978. [https://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3169&context=masters\\_theses](https://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3169&context=masters_theses); y Hancock (1988) pp.95-96;168-170. Última Consulta: 23/07/2019.

514 Camille, Michael. *Images on the Edge; The Margins of Medieval Art*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1992. p.147.

515 Una revisión sucinta de lo sacramental, tal y como se concibe hoy en la Iglesia Católica, parece útil para entender cómo Wirth emplea dicho concepto: El concilio Vaticano II en el apartado 69 de su constitución sobre La Sagrada Li-

otro caso eran muy distintas. La representación del mundo requería signos domesticados, unívocos, y de algún modo pasivos; mientras que los usos performativos capaces de transformarlo demandaban signos imbuidos de autoridad, ricos en sentido y misterio. Si bien en el siglo XI parece detectarse un despertar del interés por la lógica estructural y semántica del lenguaje, un siglo más tarde, los usos performativos y figurales del lenguaje se alinean con la teología sacramental, para inaugurar la posibilidad de que el simbolismo de la Edad Media acabe reposando en la relación de “las cosas con las cosas”.

Si, en un primer momento, el simbolismo cristiano se había nutrido de una relación orientada de los signos hacia las cosas –de la imagen hacia el mundo–; después de los signos a los signos –de las imágenes, en tanto que signos, pensándose a sí mismas–; y, más tarde, de las cosas a los signos siguiendo la estela de San Anselmo, quien intentó demostrar que Dios no era solo Verbo o Espíritu, sino materia sensible exterior a lo humano, capaz de producir signos. Es comprensible, entonces, que el cristianismo acabara estableciendo lógicas significantes en las que las cosas –todo el universo sensible– eran susceptibles de hablar de esa otra “cosa”, entidad pre-existente y extra-mental respecto al ser humano, que era Dios.

Según Hugues de Saint-Victor (Sajonia, 1096-París, 1141), ideólogo principal de esta nueva deriva de pensamiento contraria a los métodos de exégesis científicista que habían dominado el simbolismo carolingio: “El universo sensible era una especie de libro escrito por la mano de Dios”<sup>516</sup>. A partir de entonces, las cosas fueron capaces de simbolizar otras porque el Creador les había otorgado una disposición significativa y una disposición sacramental.

Esta teoría justificó que se promovieran interpretaciones distintas de las mismas escrituras que los exegetas carolingios veían como textos susceptibles de aná-

turgia dice lo siguiente: “Los sacramentos están ordenados a la santificación de los hombres, a la edificación del cuerpo de Cristo y, en definitiva, a dar culto a Dios; pero, en cuanto signos, también tienen un fin pedagógico. No sólo suponen la fe, sino que, a la vez, la alimentan, la robustecen y la expresan por medio de las palabras y las cosas(...) La Santa Madre Iglesia instituyó, además, los sacramentales [por ejemplo la bendición de personas y cosas]. Estos son signos sagrados creados según el modelo de los sacramentos, por medio de los cuales se expresan efectos, sobre todo de carácter espiritual, obtenidos por la intercesión de la Iglesia. Por ellos, los hombres se disponen a recibir el efecto principal de los sacramentos y se santifican las diversas circunstancias de la vida”. Mientras los sacramentos son de institución divina, es decir, los instituyó Jesucristo, los sacramentales son de institución eclesiástica. En cuanto a los efectos también hay diferencias. Los sacramentos producen la gracia *ex opere operato*, o sea, todo sacramento obra, tiene eficacia, por el hecho de ser un acto del mismo Jesucristo; no obtiene su eficacia o valor esencial ni del fervor ni de los merecimientos ni de la actividad del ministro o del sujeto que recibe el sacramento. En cambio los sacramentales obran “*ex opere operantes Ecclesiae*” es decir, que reciben su eficacia de la misión mediadora que posee la Iglesia, por la fuerza de intercesión que tiene la Iglesia ante Cristo que es su cabeza. Los sacramentales producen los efectos por la fuerza impetratoria de la Iglesia. La semejanza entre los sacramentos y los sacramentales está ante todo en su finalidad. Tanto los sacramentos como los sacramentales tienden al mismo término, la santidad. Los sacramentos producen esta santidad de modo inmediato y directo; los sacramentales la conceden de modo dispositivo “disponen”.

<http://es.catholic.net/op/articulos/13803/los-sacramentales.html>. Última consulta: 23/11/2018.

516 Wirth. *Op. Cit.* (1988) p. 74.

lisis meramente gramatical, retórico y etimológico. Según la nueva doctrina, del mismo modo que los pasajes del Antiguo Testamento prefiguraban hechos del Nuevo, la estructura de un edificio como el Templo de Jerusalén debía y podía considerarse la imagen de la Jerusalén celeste. Como vemos, es en esta época cuando crece exponencialmente el pensamiento y la interpretación alegórica que, de manera curiosa, lleva aparejado un interés creciente en el estudio del mundo empírico, aquel en el que las cosas se relacionan unas con otras de un modo propio, desentendido incluso de la agencia humana.

Fue, al parecer, la aplicación de esta manera de entender la producción simbólica en la Baja Edad Media la que permitió a Panofsky (Hannover, 1892-Nueva Jersey, 1968) acuñar el concepto del *simbolisme deguisé*, término con el que describió la mezcla indiscriminada –en el mismo nivel representacional– de disposiciones en las que los objetos pictóricos observaban modalidades espaciales que imitaban el mundo exterior, con otras en las que tanto la morfosintaxis como la semántica de los objetos estaban supeditadas a un tratamiento simbólico. Según Panofsky, las obras de los maestros flamencos constituían el cenit de ese complejo sistema figural, en tanto que, en sus obras, todos y cada uno de los elementos de la representación obedecían a un prefiguración alegórica de clave religiosa<sup>517</sup>.

#### **8.4. Breve contextualización de los marcos autoritativos empleados para el estudio del pensamiento reflexivo y autorreflexivo en el arte temprano de los Países Bajos, y en el arte del Renacimiento italiano.**

La Historia del Arte, de la Pintura, es también la historia de los distintos marcos conceptuales a través de los cuales se han analizado ambas. Esta afirmación resulta aún más relevante al abordar el pensamiento pictórico autorreflexivo, ya que un recorrido por las distintas corrientes interpretativas evidencia que, en ocasiones, la inercia auto-justificadora de las propias rejillas conceptuales, su influencia, parecería haberse impuesto a los análisis no normativizantes que podrían haber ayudado a ponderar las agencias singulares desde sensibilidades atentas a lo atípico.

No en vano, la Historia de la Pintura, aún más a un nivel divulgativo culto, se habría escrito a través de un puñado de hipótesis hegemónicas que, a nuestro

517 Panofsky, Erwin. (1947-1948) *Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1966. pp. 131-149.

entender, habrían generado, a través de una inercia endogámica, abundantísima literatura destinada a la ratificación completa o parcial de un pensamiento único. De hecho, interesarse por el arte producido en Europa durante el periodo histórico que empieza en la Baja Edad Media y se extiende hasta el Renacimiento significa indagar en torno a uno de los temas predilectos de la Historia del Arte del siglo XX. Las réplicas y contrarréplicas con las que se intentaron dirimir las innumerables controversias al respecto no impidieron el establecimiento tópico, tradicional y extensible a la práctica mayoría de las propuestas, de una polaridad, algunas veces dialéctica y con frecuencia antagónica, entre los movimientos considerados más relevantes dentro del mencionado lapso de tiempo: la pintura flamenca y el Renacimiento italiano.

Ambas corrientes artísticas habrían funcionado como ejes implícitos o explícitos en los análisis dedicados a las obras realizadas durante el periodo histórico mencionado. Pero, además, la adjudicación geográfica a unas corrientes artísticas que siguen considerándose punto culminante de la historia de la creatividad occidental favoreció la aparición de un sinfín de textos en los que no solo se habría indagado sobre la cuestión de las añejas diferencias culturales entre el norte y el sur, sino que, de manera performativa, una vez alumbradas las categorías a través de las cuales estas diferencias devinieron lugar común, se habría ido pavimentando el terreno para que, durante todo el siglo XX, las características a través de las que se intentó definir al norte y al sur acabaran considerándose verdades difícilmente contestables. Esto puede comprobarse atendiendo a la pervivencia de algunos de los clichés de la Alemania del joven Aby Warburg en la Europa actual:

En el ámbito germánico (cuyo ascendiente en el pensamiento cultural moderno es innecesario recalcar) los estudios sobre el Medioevo estaban inspirados, sobre todo, por motivaciones nacionalistas, mientras que el nuevo interés por el fenómeno del Renacimiento italiano era fruto de un deseo que se dirigía hacia la exploración de modos de vida y de formas artísticas distintas de las propias. La poesía y la pintura románticas habían liberado el interés por el sur de cualquier implicación político-nacionalista, y habían reconducido ese mismo interés dentro del reino del arte. Desde los tiempos de Goethe y de los Nazarenos, las obras maestras del arte italiano habían sido consideradas más por el reflejo que tenían sobre la mentalidad alemana que por el significado histórico que revestían en su país de origen. Para los europeos del norte, el atractivo del arte italiano residía sobre todo en el imaginario (re)descubrimiento de ciertos aspectos de la vida que se presentaban de modo más enérgico en Italia que en el norte. Entre estos aspectos resaltaban las ideas de individualidad, de pasión, de fuerza expresiva o de emancipación del yugo impuesto por todo sistema<sup>518</sup>.

518 Warburg, Aby. (1893-1929) *El renacimiento del paganismo, Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. (prefacio de Foster, Kurtt ). Madrid: Alianza Editorial, 2005. pp 14-15.

La pregnancia de los conceptos con los que la cultura alemana se pensó a sí misma, re-imaginando otra que le era “ajena” cronológica y geográficamente, llegó a ser tan grande, que contribuyó a afianzar en el inconsciente individual y colectivo la convención de la existencia de ciertos ejes latitudinales antagónicos. Estos ejes contrapuestos permitían, no solo, distinguir las culturas o las sociedades del norte y del sur, sino también animar las discusiones en torno a qué fenómenos acontecidos en los mencionados contextos debían considerarse índices de progreso o de retraso:

Hay un aspecto particularmente interesante en esta relación de fascinación que el Renacimiento italiano ejercía sobre la Europa del norte. Gracias a la distancia que lo separaba de los observadores modernos, el Renacimiento se presentaba a estos como una pantalla sobre la cual proyectar los propios deseos o los propios miedos. Si, para algunos, el Renacimiento (italiano) representaba la época de las ciudades-estado, siempre en guerra, o de los *condottieri* sin escrúpulos, para otros era la edad de la excelencia, ya fuese de la pintura religiosa como del culto idolátrico del arte<sup>519</sup>.

Si el pensamiento autoritativo en torno al arte flamenco temprano y el Renacimiento italiano es instrumental para problematizar conceptos clave como “lo norte”, “lo sur”, o incluso un concepto como “Renacimiento”<sup>520</sup>, intentar repensar brevemente los procesos vinculados a las agencias de conceptualización a través de las que, en nuestra época, se habría estudiado la reflexividad pictórica, implica preguntarse por la obra de determinadxs teóricxs –Warburg, Panofsky, Francastel, Alpers, Pollock– que nos permitirá abordar críticamente las líneas maestras a través de las que se ha pensado el tema a estudio.

## 8.5. Pensamiento reflexivo en el arte flamenco temprano según Panofsky.

Sin duda, la teoría del *disguised symbolism*, simbolismo disfrazado en la traducción castellana de Carmen Martínez Gimeno<sup>521</sup>, es una de las tesis más pregnantes acuñadas por el historiador de Hannover en torno a lo que él designó como “arte flamenco temprano”. Se trataba esta de una propuesta teórica presentada por primera vez en 1934 en un artículo titulado *Jan Van Eyck's Arnolfini Portrait*.

519 Warburg. *Op. Cit.* (1893-1929) p.15.

520 Teniendo siempre en cuenta su sesgo notoriamente germanizante, concepto este último que obviamente también podría problematizarse.

521 Panofsky, Erwin. *Los primitivos flamencos*. Trad. Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Cátedra. 1998. p.181.



En ese artículo, Panofsky había señalado que el simbolismo del arte flamenco temprano estaba oculto en todos y cada uno de los objetos representados en las obras. Esto lo había descubierto porque estos objetos ordinarios que, en un principio, parecían contribuir simplemente a realzar el naturalismo superlativo con el que se recreaba el mundo de lo visible, impresionaban a lxs espectadorxs con un misterio que les hacía sospechar de la existencia de un significado oculto escondido en ellos<sup>522</sup>.

En esta época, Panofsky era enfático. Esto no quería decir que quien miraba la obra se diera cuenta conscientemente de la existencia de un simbolismo formulado en clave de acertijo. Por el contrario, el encanto supremo de esta pintura –y esto era particularmente aplicable a las creaciones de Van Eyck– estaba esencialmente inspirado por el hecho de que lxs espectadorxs no se vieran importunadxs por una masa de complicados jeroglíficos, sino que pudieran abandonarse a la silenciosa fascinación de lo que podría llamarse una realidad transfigurada<sup>523</sup>.

A pesar de la ambigüedad de la propuesta de Panofsky, si algo quedaba claro es que proponía disfrutar el misterio del simbolismo flamenco a través del abandono en la silenciosa fascinación que las obras nos causaban. Para el deleite de un simbolismo que parecía una cosa pero era otra, estaba contraindicado promover procesos de escrupulosa decodificación que entorpecieran la experiencia de lo maravilloso. En suma, el simbolismo del arte flamenco estaba encriptado, escondido detrás de las admirables capacidades miméticas con las que los artistas flamencos recreaban la realidad. Así, con Panofsky, el arte flamenco, que en un principio se había visto como un cenit temprano dentro de la tradición del realismo representacional, devino un sofisticado amalgama de intelectualidad, arte y piedad.

Según el mismo autor, la prueba final de la existencia de una simbología oculta en las pinturas flamencas se obtenía al comprender que cada obra estaba inspirada por un tema general que, en tanto que justificación última de la obra, hacía pertinente la iconografía en ella empleada. Esa justificación temática totalizante, por ejemplo la institución sacramental del matrimonio cristiano en *El retrato del matrimonio Arnolfini* (1434), tenía por objeto recrear en imágenes conceptos clave de la teología cristiana.

Una ventaja añadida del método de interpretación propuesto por Panofsky es que el descubrimiento de una clave iconográfica religiosa parecía hacer casi innecesario el recurso al contexto psicosocial de la obra para poder entenderla. El imaginario cristiano parecía cumplir de modo suficiente el rol de marco ex-

522 Ward, John. L. *Disguised Symbolism as Enactive Symbolism in Van Eyck's Paintings*. *Artibus et Historiae*. Vol. 15. No. 29. IRSA.1994 p. 9.

523 *Ibid.* p.11.

periencial –individual y colectivo– en el que situar el misterio del naturalismo flamenco. De hecho, según el punto de vista de Panofsky, la obra de arte no debía contextualizarse excesivamente a través de problemáticas vinculadas con circunstancias personales, o con supuestas funciones sociales del arte<sup>524</sup>. La interpretación de los fenómenos artísticos defendida por el autor alemán requería tan solo del empleo del “sentido común” y de las capacidades sintéticas intuitivas de un intérprete ideal que, en virtud de los datos que los estudios del mecenazgo de la época indicaban, pertenecía habitualmente a los estratos cultivados de la sociedad en los que los “sobrentendidos” culturales operaban plenamente.

Según apunta John Ward, fue unos quince años después de su acercamiento a los misterios de la obra de Van Eyck, en su celebradísimo ensayo titulado *Early Netherlandish Painting*<sup>525</sup>, cuando Panofsky pasó a considerar el fenómeno del simbolismo encriptado no una ocurrencia esporádica, sino un ingrediente fundamental de la pintura holandesa del siglo XV cuyo origen se podía rastrear ya en ciertas obras italianas del *Trecento*.

Nótese que Panofsky contextualiza su estudio no en el ámbito geográfico flamenco, aquel al que perteneciera Van Eyck y al que, por cierto, recurre Carmen Martínez Gimeno para su traducción castellana de 1998. El gentilicio escogido por el historiador alemán en el texto original es “*Netherlandish*”; uno convenientemente indefinido que, en la época de estudio a la que se remite Panofsky, solo podía hacer referencia a un amalgama siempre variable de países y sensibilidades. Un complicado contexto geopolítico, particularmente entre los siglos XIV y XVII<sup>526</sup>, que el propio historiador se encarga de definir con ambivalencia en la introducción del libro, apelando para ello a la *auctoritas* de Durero, a quien Panofsky atribuye la designación de los artistas del entorno a estudio –ya definitivamente indefinido–, como “*Great Netherlandish artists*”<sup>527</sup>.

Quizá la razón de esta indefinición resida en que, en el esquema espacio-temporal que Panofsky traza en su libro para explicar la expansión por Europa de las maneras avanzadas –italianas– del arte, el historiador alemán parece estar interesado en localizar aquellos entornos que funcionaron como crisol donde se gestaron las tradiciones artística híbridas; aquellas que contribuyeron después al progreso de las artes representacionales europeas hasta llevarlas al cenit del Renacimiento italiano.

524 Como habían sostenido Warburg o Huizinga. en Harbison. Craig. *Iconography and Iconology*. en Riderbbs Bernhart; Harbison. Craig, Borchert, Till-Horgert et. al. *Early Netherlandish Painting, Rediscovery, Reception and Research* Ámsterdam: Amsterdam University Press. 1995. p.387.

525 Resultado de las charlas que Panofsky ofreció entre 1947 y 1948 en el marco de las Charles Elliot Norton Lectures de la Universidad de Harvard, y publicado por Harvard University Press en 1953.

526 Intraducible con justeza recurriendo a la nomenclatura contemporánea de los Países Bajos.

527 Y que Martínez Gimeno vuelve a traducir como “Grandes artistas flamencos”. Panofsky. *Op. Cit.* (1998) p.7.

Así, en el esquema panofskyano, le corresponderá a Francia el papel destacado de haber propiciado la diseminación del espíritu de la pintura del *Trecento* —o una versión “predigerida” de este— a aquellos ámbitos geográficos en los que el impacto de las innovaciones italianas no había sido directa, y, por tanto, se seguían observando las prescripciones estilístico-conceptuales del Gótico<sup>528</sup>.

Esta teoría de Panofsky se antoja particularmente interesante en nuestra investigación, ya que era precisamente al entorno francés, y particularmente al carolingio en su vinculación con Italia y Bizancio, a los que Jean Wirth había dedicado el estudio que nos había permitido seguir la pista al clípeo —en su relación con los usos retratísticos— desde Roma hasta el siglo XII.

Pues bien, en *Early Netherlandish Painting*, el autor alemán traza interesantes vías de comunicación entre el arte del norte y el del sur que tienen a Francia como gozne conectivo. Por ejemplo, Panofsky afirma tajantemente que en ninguna otra región o periodo en Europa hubo, durante los siglos XIV y XV, una mayor cantidad y variedad de libros ilustrados que los que se produjeron en Francia, contexto en el que esta práctica contaba con gran arraigo. El único lugar donde esta tradición fue casi tan viva como en el país galo fue en ese lugar que Panofsky designa como “*Netherlands*” y Martínez Gimeno, en este caso, traduce como Países Bajos<sup>529</sup>. Un entorno concreto que, sin embargo, cuesta acotar, y que tuvo un constante intercambio de profesionales de la iluminación con el ámbito francés.

Dice Panofsky que, tras la desintegración del feudalismo y el eclesiasticismo característicos del Alto Medievo, la demanda de libros suntuosamente ilustrados se incrementó de manera exponencial, gracias a la emergencia en Europa de un nutrido segmento social laico, rico y cultivado interesado en el coleccionismo inspirado por el “orgullo de la posesión”:

Hasta la segunda mitad del siglo XIII, el único libro litúrgico en manos privadas había sido el Libro de Salmos. Ahora, ninguna persona de posición podía hacer acto de presencia sin poseer, si no un Breviario, al menos un Libro de Horas, una de las más características innovaciones del siglo XIV. Libro de servicios litúrgicos y oración de uso privado altamente individualizado (no hay dos iguales), el *Livre d'Heures* había pasado

528 Panofsky, Erwin. (1947-1948) *Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1966. p.26.

529 Decíamos que el término Países Bajos es un concepto moderno que hace referencia a un cambiante amalgama de territorios que, desde finales del siglo XIV hasta buena parte del XV, perteneció en su mayoría al Ducado de Borgoña. Estos territorios pasaron después a ser regidos por Carlos V, que los había recibido como herencia de su padre, Felipe el Hermoso, de origen flamenco. Durante la Guerra de los 80 años, estos territorios intentaron lograr su independencia de los Habsburgo; y tras la formación en 1579, en rebeldía, de la República de los Siete Países Bajos Unidos, solo las poblaciones de la zona sur, incluido Flandes, permanecieron bajo gobierno español. Fue en 1714 cuando pasaron a la rama austriaca de los Habsburgo para, tras numerosas vicisitudes, unificarse en 1814 los territorios del norte y el sur, logrando Bélgica su independencia en 1830.

de ser un apéndice del Libro de Salmos a convertirse en una publicación independiente que se transformó en símbolo aceptado de riqueza y ascendiente social<sup>530</sup>.

Según el historiador alemán, fue de esta manera que la iluminación de libros tomó la delantera, como medio pictórico avanzado, al *tableau* o la pintura sobre tabla que, comparativamente, se mantuvo “*retardataire*”, un eufemismo en lengua francesa con el que Panofsky describe frecuentemente lo que se ha quedado retrasado desde una lógica evolutiva. La iluminación de libros se desarrolló tan rápido en la dirección de la perspectiva naturalista que, a juicio de Panofsky, dejó finalmente de ser iluminación. Dentro del sistema de la página en el Alto Gótico, las miniaturas narrativas no habían sido menos dependientes del propósito de decoración de superficies que las iniciales, los marcos, los ornamentos marginales e incluso el texto<sup>531</sup>. Sin embargo, durante el siglo XIV, las miniaturas asumieron cada vez más el carácter de pinturas independientes, y, hacia 1400, el de ilustraciones de libro.

Se trata esta de una época que, por la viva interacción entre culturas, el dinamismo social, la movilidad de los profesionales, las crisis políticas, el ansia por parte de los agentes sociales, añejos o advenedizos, por mostrar sus blasones<sup>532</sup>, recuerda a la Roma anterior al establecimiento del Imperio<sup>533</sup>.

No debe sorprendernos, entonces, que, en este clima socialmente dinámico, nos encontremos con la revitalización del fenómeno de la dedicatoria a doble página, aquella en la que quien hace el libro acaba ocupando un espacio de gran cercanía respecto al de quien lo paga. De hecho, en la página izquierda del que

530 Panofsky. *Op. Cit.* (1947-1948) p.27. Trad. Lazkoz.

531 La asimilación de lo caligráfico con lo decorativo y secundario evidencia el “perspectivocentrismo” de Panofsky. Según su visión, solo cuando se recrea un espacio parece la imagen ser capaz de reclamar su independencia, o lo que podría ser lo mismo, de reflexionarse a sí misma metalingüísticamente, trascendiendo la vacuidad subsidiaria de lo decorativo. Tradiciones diferentes respecto a la concepción de lo caligráfico-icónico, y de lo abstracto, como la musulmana, la china o la japonesa, demuestran que la recreación espacial no tiene por qué asimilarse de manera natural con el pensamiento avanzado.

532 “Entonces, el maestro de Bouciaut fue uno de los grandes pioneros del naturalismo. Pero no era —y no podía ser— naturalista en principio. En su forma de pensar, la realidad de la naturaleza y de la vida humana cotidiana no eran más que algunos aspectos alternativos de la esfera de lo dominado por los hábitos sociales y estéticos de esa aristocracia que demandaba una estilización artificial superlativa. (...) La imagen de la dedicatoria ejemplifica también el componente antinaturalista del estilo del maestro del *Libro de horas* de Jean Le Maingre -el mariscal Bouciaut- en lo que respecta a su obsesión con la heráldica. La preocupación por la heráldica no era nueva ni inusual en la Edad Media tardía, pero en este manuscrito en particular ese interés parece exacerbarse, hasta llegar a engañar la propia narración. Hay no menos de treinta o cuarenta y un miniaturas en las que se muestran el escudo Bouciaut, el *motto* de la familia, y los colores de torneo de la familia. Y hay casos en los que el enamoramiento con la heráldica desafía todas las reglas de probabilidad e incluso el *decorum* eclesiástico.” Panofsky. *Op. Cit.* (1947-1948). p. 60. Trad. Lazkoz.

533 Esta afirmación de propio cuño puede relativizarse con una puntualización de Panofsky que no hace más que testimoniar la complejidad de la época: “El arte de alrededor de 1400 no era todo *glamour* cortesano y precoz naturalismo, la amenaza de una crisis social y económica y la casi completa quiebra de los estándares religiosos y filosóficos, se expresaron a través de lo que podría llamarse el aspecto “nocturno” del estilo Internacional”. *Ibid.* p. 71. Trad. Lazkoz.

se considera el único manuscrito atribuible al célebre iluminador Jean de Boudol (Brujas, 1340- ¿?1381), en la *Bible Historiale* de Hague, realizada en 1371, reaparece lo que Panofsky describe como “un testimonio inusual realizado en magníficas letras de oro, típicas de periodos anteriores”<sup>534</sup>. Se trata de una dedicatoria que reza así:

En el año del señor 1371, este trabajo fue iluminado (*pictum*) por orden y en honor del ilustre príncipe Charles, Rey de Francia, en el año 35 de su vida y en el octavo de su reinado; y Jean de Brujas, pintor del mencionado rey, ha hecho esta pintura de su propia mano<sup>535</sup>.

Panofsky justifica la autorreferencialidad del maestro iluminador por la destacadísima calidad de la obra, en la que el tratamiento del color, el diseño sin tacha, y la íntima individualización aconvencional del retrato de la dedicatoria, una imagen del propio Carlos V de Francia, conocido como el sabio (Vincennes, 1338-Nogent-Sur-Marne, 1380), en la que el monarca, en vez de una corona, porta la vestimenta y el gorro característicos de un maestro de la artes del entorno parisino, evidencian que se trata de un trabajo personalizado. El maestro del taller que había realizado una obra de semejante calidad, un profesional que para entonces debía gozar de un prestigio notable, no habría querido delegar en asistentes la importante tarea de retratar al monarca<sup>536</sup>.

También las páginas de la dedicatoria del *Brussels Hours*, realizadas en el taller del miniaturista francés Jacquemart de Hesdin (Hesdin, 1355-¿?, 1410) presentan peculiaridades relevantes, ya que muestran un retrato del ilustrísimo donante, el Duque de Berry (Vincennes, 1340-París, 1416), celebrado mecenas y hermano de los monarcas Carlos V de Francia y de Felipe II de Borgoña, flanqueado por sus santos patrones. La singularidad de esta escena consiste en que, aparentemente por primera vez, no hay diferencia en escala ni prominencia entre los santos y el comitente<sup>537</sup>.

Como señala Panofsky, en esta época, las imágenes —entre ellas los retratos de los oferentes entregados a la perpetuación de la añeja tradición del *do ut des* con los personajes sagrados— se individualizan, se agrandan e independizan respecto a las prescripciones del texto religioso. Las escenas son cada vez más ambiciosas en lo que a la captura de la realidad respecta. De este modo, acaban desafiando progresivamente las restricciones de los principios decorativos, aproximándose cada

534 *Ibid.* p. 37.

535 *Idem.* Trad. Lazkoz. Se trata esta de una dedicatoria que nos recuerda la osada autoatribución del iluminador carolingio Liuthario, en el *Evangeliaire de Oton III*.

536 *Idem.*

537 Panofsky. *Op. Cit.* (1947-1948) p.45.

vez más a lo que el historiador alemán define como la “recreación correcta” del espacio tridimensional. Una recreación que emula indefectiblemente el moderno ideal de la vista a través de una ventana<sup>538</sup> y que iba a convertirse en característica común de aquellas pinturas sobre tabla que Panofsky estimaba dignas de considerarse avanzadas, es decir, aquellas que seguían el modelo postulado por Alberti.

Evolucionando como paisajes de pleno derecho o como interiores realistas, las miniaturas realizadas al comienzo del siglo XV se mostraban listas para abandonar la página de vitela y convertirse in esse en lo que ya eran *in posse*: pinturas en el sentido Albertiano o “moderno” del término (...) esto es precisamente lo que sucedería en las obras de los Grandes flamencos. Sus logros serían el resultado de la liberación de las fuerzas acumuladas en el ámbito de la iluminación de libros (...) se ha dicho que la iluminación de libros murió por al intervención de la imprenta; pero ya había comenzado a suicidarse al convertirse ella misma en pintura. Incluso sin la intervención de Guttenberg habría muerto por sobredosis de perspectiva<sup>539</sup>.

Era la perspectiva la que había convertido en obsoletos aquellos formatos en los que imagen y texto convivían en variable acomodación de *erga* y *parerga*. Según la visión que Panofsky ofrecía en el texto escrito entre 1947 y 1948, las pinturas en las que los artistas iban depurando las técnicas perspectivas se mostraban listas para independizarse, para hacerse exentas, para abandonar la página de *vellum*. Pero, curiosamente, si atendemos al análisis de este autor, el texto –del que la vitela podría ser referencia metonímica– iba a acabar condicionando la imagen de un modo aún más determinante justo en el momento en que parecía haber sido desterrado de la representación figurativa. En la obra de los flamencos tempranos, al mismo tiempo que el texto religioso desaparece como *erga* formal<sup>540</sup>, el simbolismo disfrazado permite que vuelva a aflorar como *erga* conceptual. El texto sobrevive así, no como vestigio anacrónico encriptado, sino como justificación última de la obra.

Surge entonces una pregunta evidente: ¿Por qué ocultar, por qué encriptar el texto religioso, aquello que, al fin y al cabo, dictaba el simbolismo y confería un sentido unitario a la obra? Existen diferentes interpretaciones. Craig Harbison, por ejemplo, sostiene que, para Panofsky, la ocultación del simbolismo bíblico era necesaria, en tanto que permitía a los artistas flamencos indicar con exactitud qué era aquello que habían dejado atrás: un evidenciación manida de las verdades teológicas.

538 *Ibid.* pp.1-20.

539 *Ibid.* Trad. Lazkoz.

540 Marco caligráfico que, en la hoja del libro manuscrito, la ilustración secunda e intenta desafiar.

En la pintura flamenca temprana (...) el método del simbolismo disfrazado se aplicaba a todos y cada uno de los objetos, hechos por el hombre o por la naturaleza. Se utilizaba, en vez de ocasionalmente, como principio general, de una manera equivalente a como se empleaba el naturalismo. De hecho, ambos métodos eran verdaderos correlatos. Cuanto más se entregaban los artistas al descubrimiento y reproducción del mundo visible, con mayor intensidad consideraban que debían saturar todos sus elementos de significado. Inversamente, cuanto más porfiaban en expresar nuevas sutilezas y complejidades de pensamiento e imaginación, con más ahínco exploraban nuevas áreas de realidad<sup>541</sup>.

Por otro lado, John Ward, en *Disguised Symbolism as Enactive Symbolism*<sup>542</sup>, ofrece una interpretación alternativa a la de Harbison. En su opinión, Panofsky daba a entender que los símbolos necesitaban ser ocultados como respuesta a la representación cada vez más naturalista del espacio y de la luz. El fenómeno de la mimesis creciente había provocado que la presentación de imágenes explícitamente simbólicas fuera no creíble o resultara improcedente en términos de coherencia de código. Según Ward, lo que Panofsky sugería era que el desajuste entre simbolismo y naturalismo había sido resuelto a través de la sustitución de los símbolos tradicionales por objetos análogos que se ajustaban mejor al contexto realista del nuevo estilo.

Un ejemplo de este recurso lo encontramos en el *Retablo Merode* de Robert Campin (Valenciennes, c.1375-Tournai, 1444); obra en la que la jarra y la palangana, destinadas tradicionalmente a la ablución sacramental, habrían sido reemplazadas por el manantial de las aguas vivas. Manantial o fuente convertidos en elemento central de la iconografía mariana conocida como *hortus conclusus*<sup>543</sup>, cuya vinculación con la demarcación de lo sagrado en la historia de Ofeltes, y su representación artística en la vasija apulia descrita por Diana Rodríguez Pérez, no parece infundada.

Pero, como epifenómeno causado por unas sustituciones en las que, al tradicional simbolismo metafórico cristiano<sup>544</sup>, se sumaba ahora el reemplazo metonímico de un símbolo por otro cercano, las obras resultaban menos legibles de manera notoria y quizá no intencionada. Sin embargo, esta cuestión parecía no ser relevante para un Panofsky que, a finales de la década de los años 40 del siglo XX, había abandonado su exhortación a una admiración meditativa y no verbal,

541 Riderbbs, Harbison, Borchert et al. *Op. Cit.* (1995) p.388.

542 Ward. John. L. *Disguised Symbolism as Enactive Symbolism in Van Eyck's Paintings*. Artibus et Historiae. Vol. 15. No. 29. IRSA.1994. pp.11.

543 El huerto cerrado con un manantial circunscrito que se covirtió en uno de los más poderosos símbolos de la pureza de la Virgen y que se relaciona, una vez más, con lo sagrado separado esforzadamente del resto de cosas para, efectivamente, sacralizarlo.

544 "*spiritualia sub metaphoris corporalium*". Panosfsky. *Op. Cit.* (1947-1948) p.131.

y había pasado a considerar que un vehículo comunicativo elitista como el arte tal vez sí pretendiera establecer, a través de la descodificación simbólica eficiente, cierta empatía entre emisorxs y receptorxs; una que, debemos inferir, sería selectiva y solo podría producirse en clave culturalmente excelsa<sup>545</sup>, en tanto que “la obra de arte debía considerarse una forma de comunicación estética, intelectual y elitista”<sup>546</sup>.

Nos topamos aquí con uno de los dilemas irresolubles del sistema de interpretación iconográfico<sup>547</sup> propuesto por el historiador alemán. Al parecer, la exactitud con la que los artistas flamencos intentaron imitar el mundo visible, capturar descriptivamente lo particular, puede considerarse una preocupación recurrente en el siglo XV, ya que así lo evidencian numerosos documentos de esa época. No sucede lo mismo con la concepción según la cual el arte flamenco temprano sería el punto álgido del realismo trasfigurado, aquel en el que cada elemento presente en la obra estaría controlado hasta el mínimo detalle por un programa simbólico preconcebido, en tanto que no se tiene constancia de testimonio alguno en el que los artistas flamencxs reflexionaran sobre sus obras en estos términos<sup>548</sup>.

Otra objeción interpuesta al enfoque interpretativo de Panofsky y, sobre todo, a la *vulgata* del mismo configurada a través de los años, es que, a través de la elección de algunas piedras angulares como índice del pensamiento pictórico avanzado, a saber, el abandono del esquematismo en favor del volumen, el espacio, la profundidad y la expresividad; la sustitución del pensamiento abstracto por el particularizante; la aparición del pensamiento plástico de la tridimensionalidad y la luminiscencia y la importancia concedida a la justificación teórico-intelectual de las obras de arte<sup>549</sup>; se habrían ido creando una serie de categorías estáticas que contribuyeron a pensar a artistas, obras y contextos de un modo normativizante, cuasi-científico, concebido a través de una economía de contraposición de lo correcto, progresivo, moderno, estable, coherente, “mundano” y

545 Ward. *Op. Cit.* (1994) p.11.

546 Riderbbs, Harbison, Borchert et al. *Op. Cit.* (1995) p.387.

547 Craig Harbison afirma que el intento sistemático de definir y explicar el tema principal y las referencias simbólicas de una obra concreta –tarea que se acomete a través de la comparación de los contenidos de esta con otros ejemplos y tradiciones visuales y literarias– es lo que debía considerarse un análisis iconográfico *stricto sensu*. Este análisis de lo simbólico aplicado a lo particular, podía completarse después con una investigación en torno al contexto histórico original en el que había sido producida la obra, es decir, con una interpretación iconológica, lo que Panofsky denominaba una interpretación iconográfica en sentido profundo. *Idem.* p.379.

548 Sí podría considerarse programático el tratamiento del simbolismo heroico de una obra posterior, y no flamenca, que hemos mencionado en la investigación. Nos referimos al retrato de Alessandro de Medici que Giorgio Vasari realizó un siglo después, exactamente en 1535, y sobre el cual el propio autor reflexionó explícitamente en la carte destinada a Octaviano.

549 Operación que se justificaba a través de una taxonomía equivalente de obras maestras, de artistas geniales, de escuelas hegemónicas con las que se ilustraban los conceptos anteriormente expuestos.



racional con lo incorrecto, *retardataire*, primitivo, precario, incoherente, provinciano e irracional<sup>550</sup>.

Si debe reconocerse que el punto de vista de Panofsky ayudó a elevar de manera clara la atención concedida al comportamiento consciente del artista, en tanto que con él la práctica artística llevada a cabo a partir la Alta Edad Media se convirtió en un proceso premeditado y profundamente reflexivo, también debe admitirse que la *vulgata* panofskyana, al someter la interpretación de las obras a una rejilla iconológica unívoca, acabó simplificando, homogeneizando y teologizando la agencia significativa de lxs artistas de un modo que no hace justicia a la erudición apasionada con la que el propio Panofsky fue capaz de pensar sobre ellxs.

Por otro lado, si bien es cierto que la influencia de *Early Netherlandish Painting* en la Historia del Arte en general, y en los estudios iconográficos en particular, contribuyó a la distribución estática de roles hegemónicos y secundarios entre lxs artistas y los contextos descritos, es necesario hacer notar el singular papel anti-polarizante que Panofsky asignó al arte flamenco, en tanto que corriente híbrida, de algún modo ajena a las líneas maestras de su época, y que, sin embargo, acabó contribuyendo “como difusión menos palpable” a las innovaciones del Renacimiento italiano<sup>551</sup>.

Según lo expresado por Panofsky en su texto publicado en 1953, la importancia de las escuelas provinciales del entorno holandés de entre 1390 y 1440 como caldo de cultivo del arte de Van Eyck, Van der Weyden o Petrus Christus, debía medirse por su “saludable resistencia” a las tendencias manieristas del estilo gótico internacional. También por su condición de singular “bolsa internacional de intercambio de valores”, devenida repositorio de motivos extranjeros –de la Antigüedad clásica–, inaceptables para los grandes centros de influencia francesa<sup>552</sup>. De hecho, como Panofsky ilustrara elocuentemente, el arte francés y el franco-flamenco habrían tenido aversión por los motivos demasiado italianizantes: motivos exóticos, arcaizantes, emocionales en exceso, en suma, indignos<sup>553</sup>, que afloraron entre quienes se dedicaron a recuperar ciertos motivos románicos que el monopolio de la filigrana gótica había desterrado. Era precisamente su

550 Para una reflexión sobre el cientifismo y la operatividad dialéctica de los antagonismos en Panofsky ver Lang, Karen. *Points of View in Panofsky's Early Theoretical Essays* en Lang Karen; Holly, Michael Ann; Moxey, Keith P.F. *From Chaos to Cosmos: Points of View in Art History and Aesthetics*. New Haven/Londres: Yale University Press. 2002. pp.12-40.

551 Panofsky. *Op. Cit.* (1998) p.10.

552 Panofsky. *Op. Cit.* (1947-1948) p.123.

553 Son interesantes a este respecto las referencias al arraigo en los entornos del norte de la iconografía de la humildad relacionada con la Virgen, y las implicaciones que el emplazamiento de las imágenes santas sobre el mismo suelo o en entornos domésticos tuvieron en la retratística en general. *Ibid.* pp.128-129.

crudeza y simplicidad antimanierista la que las escuelas provinciales del entorno holandés habrían querido reproducir y reinterpretar<sup>554</sup>.

Serían las mencionadas referencias arcaizantes las que iban a preconizar la presencia de ruinas e inscripciones románicas en la obra de Jan Van Eyck; a quien debemos considerar un verdadero estudioso de la arqueología de esa época. De hecho, su obra confirma la importancia simbólica que el espacio de ubicación de los personajes, el lugar donde la figura humana se pone en escena, fue adquiriendo en ese amalgama de referencias múltiples en que se iba a convertir el arte de los Países Bajos.

En *Early Netherlandish Painting*, Panofsky señalará aún otra particularidad del pensamiento artístico que se fue fraguando en ese entorno. Observando la página de dedicación de *Les Heures de Bruxelles*, atribuidas a Jacquemart de Hesdin; el celebrado pórtico de la Cartuja de Champmol (c.1380) del escultor de los Países Bajos Claus Sluter (Haarlem c.1350-Dijon, 1405); y muchos monumentos funerarios, de los que el propio complejo de la Cartuja del linaje Valois es un ejemplo novedoso, se comprueba que en todas estas obras al comitente se le otorga un estatus artístico muy similar al que se concede a la Virgen y a los santos. Esto parece constatar que, al mismo tiempo que quien realizaba la obra empezaba a ser admitido en el espacio simbólico o factual de quien la pagaba, éste último se acercaba, de manera más o menos póstuma, al estrato simbólico donde se gestionaba la bendición suprema, esto es, donde se asignaba la divinidad. Todo esto era posible gracias al consabido esfuerzo que los artistas realizaban por conciliar, a través de la representación, las aspiraciones sociales con las prescripciones político-religiosas.

Pero, tal y como indica Panofsky, en aquellos casos en los que figuras sagradas y oferentes aparecían equiparadas, se evitaba incurrir en blasfemia porque la escena de asimilación del poder terrenal y poder celestial estaba siempre situada en un entorno supraterráneo. Las figuras, frecuentemente elevadas, se recortaban de manera habitual contra un fondo ideal, caracterizado como “cielo” por la abundancia de ángeles, que tenía la particularidad de no remitir a ningún lugar habitable. Se replicaba entonces, una vez más, el *topos* de ascensión y apoteosis en el que algunos seres alados parecían haber recibido el encargo de escoltar a la *imago* en su elevación hacia la posteridad celestial.

Sin embargo, el enfoque naturalista que Jan Van Eyck propuso unos 50 años después de que se realizara la *Chartreuse* de los Valois, demandó, en virtud de la necesaria coherencia de código, una localización arquitectónica aparentemente real que, sin embargo, permitiera alojar en la misma escena a personajes sagrados

554 *Ibid.* p.126.

y profanos. Por esta razón, el emplazamiento de los personajes que vemos en la obra de Van Eyck es un espacio arquitectónico manifiestamente diferente de lo ideal, pero también de lo habitable al uso. Se trata de una arquitectura de simbolismo encriptado que encarna visualmente aquella Jerusalén celeste, idealmente transfigurada, cuya aparición Wirth, en 1988, situó en el momento preciso en que las cosas empezaron a ser capaces de referenciarse a sí mismas.

Por eso, cuando en la *Virgen del Canon Van der Paele* (1435-36) y en la *Virgen de Nicolás Rolin* (1435) Van Eyck representa al comitente siendo admitido ante la presencia de una deidad (Fig. 47 y 49), y adquiriendo prolépticamente el estatus de aquellos que serán salvados; la localización no es solamente magnífica, sino también el resultado de la combinación invariable de referencias pertenecientes a las épocas paganas de la Antigüedad, al periodo románico y al gótico. Se trata esta de una concepción del espacio pictórico devenido crisol multi-contextual con el que Van Eyck, siempre según la interpretación en clave de simbolismo encriptado de Panofsky, habría pretendido expresar la absorción definitiva de todo el presente y de todo el pasado, en el cumplimiento profético del advenimiento del fin de los tiempos<sup>555</sup>.



Fig. 45. Claus Sluter. 1391. Portada de la Cartuja de la Santa Trinidad de Champmol, con los comitentes Felipe de Borgoña “el atrevido” y Margarita III Condesa de Flandes. Dijon.

555 *Ibid.* p.139.

## 8.6. Van Eyck, identidad, autoridad y autorreflexividad problematizada.

Pero, si Van Eyck era un simbolista tan preciso, tan piadoso, ¿qué significado tenían entonces todas esas autorrepresentaciones que el artista había considerado merecedoras de ser incluidas en sus obras? Es notorio que Van Eyck incluyó su propia imagen en el retrato de *El matrimonio Arnolfini*, aparición que, según Panofsky, era justificable porque la obra era una recreación pictórica del sacramento del matrimonio cristiano. De esta manera, el rol ceremonial destinado a las figuras reflejadas en el espejo, Van Eyck entre ellas, era el de testigos<sup>556</sup>.

Van Eyck había empleado otras veces el recurso de crear, a través de la representación de una superficie reflectante, una zona de tensión entre el plano pictórico y el de quien miraba la obra<sup>557</sup>; recurso de gran arraigo en la pintura flamenca<sup>558</sup>.



Fig. 46. Jan Van Eyck. 1430. *Díptico de La Crucifixión y del Juicio Final* (detalle). Óleo sobre lienzo. 56,5x19,7 cm. The Metropolitan Museum. Nueva York.

556 "Y esto explica la curiosa selección de palabras con las que el autor firma la obra y que tanta innecesaria discusión ha suscitado: JOHANNES DE VAN EYCK FUIT HIC," Jan Van Eyck estuvo aquí." *Ibid.* p. 202-203.

557 Carter, David G. *Reflections in Armor in the Canon Van der Paele Madonna*. The Art Bulletin. Vol.36. No.1. Mayo 1954. CAA. p.60.

558 *Idem.*

Los ejemplos eyckianos afianzaron la convención de que la superficie reflejante debía situarse siempre en dirección contraria a la mirada de los espectadores, haciéndoles reparar tanto en su propia posición como en la acción de mirar que estaban llevando a cabo. Esto sucedía, por ejemplo, en el *Díptico de La Crucifixión y del Juicio Final*, fechada en 1430. En esta obra, el escudo que un personaje llevaba colgado de la cintura reflejaba parte del paisaje y de las figuras del fondo, logrando ofrecer simultáneamente perspectivas opuestas de una misma escena<sup>559</sup>. También en *La Virgen del Canónigo Van der Paele* recurría Van Eyck a un escudo como vehículo de sus reflexiones paradójicas sobre la mirada. Aunque, en este caso, la operación iba a ser todavía más compleja, porque, solo con mucho esfuerzo, era posible descubrir que, en una iniciativa inusual e incluso extravagante, el artista se había autorretratado en el único escudo que aparece en la escena y que es difícilmente visible, el que lleva San Jorge en la espalda.



Fig. 47. Jan Van Eyck. c.1434-1436. *Virgen del Canónigo Joris Van der Paele*. Óleo sobre madera. 122,1x157,8 cm. Groeningemuseum, Brujas.

<sup>559</sup> Ainsworth, Maryan W.; Christiansen, Keith; Chapuis, Julien. *From Van Eyck to Bruegel, Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art. 1998. p.16.

El mismo Panofsky, reflexionando precisamente sobre la importancia del pensamiento autorial en las obras de Van Eyck, destacaba la relevancia de otra pintura del artista: el *Hombre con turbante rojo*, fechada en 1433. El lugar relevante que el historiador concedía a este retrato residía en que, por primera vez, la mirada de quien aparecía representado en la pintura sobre tabla, el autor, abandonaba la pintura y se dirigía a quien la miraba, interpelándolo intensamente.

El registro del inventario del *Earl* de Arundel realizado en torno al 1655 parece no dejar lugar dudas sobre la naturaleza autorretratística de la obra, la entrada para esta obra: “*Ritratto de Gio, van Eyck de mano sua*”, confirma la sospecha de que se trata de la propia imagen del artista<sup>560</sup>.

En *Hombre con turbante rojo*, el retratado –un artista– pretende orgullosamente establecer contacto directo con quien mira la obra. La representación *en buste*, omitiendo las manos, favorece que quienes contemplan esa cara puedan percibir su magnetismo sin impedimento alguno. Un atractivo, por otro lado, paradójico, ya que se trata de un semblante cuyos ojos apelan a quien ve el cuadro, pero cuya boca tensa y excéptica recuerda lo insalvable de la distancia que separa al retratado de los espectadores<sup>561</sup>.

Con posterioridad a Panofsky, otras voces, entre ellas la del historiador del arte Craig Harbison en su libro *Jan Van Eyck: The Play of Realism*<sup>562</sup>, han secundado la teoría de que el *Hombre del turbante* es un autorretrato. De hecho, en opinión de este autor, esta autorrepresentación sería un excelente testimonio de la cuidada intencionalidad con la que el pintor habría sido capaz de dotar a sus retratados de atributos que les conferirían una relevancia histórica, a veces sutil, pero siempre inequívoca. Si esa mirada penetrante nos interroga insistentemente, dice Harbison, tampoco es casual que Van Eyck, en el autorretrato en el que se recrea, porte un sombrero conocido como chaperón, confeccionado con una larga faja enrollada sobre sí misma que le confiere ese aspecto de turbante. A causa de su precio, los tejidos escarlata significaban convencionalmente riqueza y prestigio, extremo que se ve reforzado por la presencia de un marco inusualmente recargado. En la parte superior de este puede leerse, en letras griegas y arcaizantes, el lema de Van Eyck “*Als ich can*”, cuya traducción del holandés al castellano sería “como yo puedo”; una referencia a la costumbre tardo-medieval de rematar los manuscritos con la proclamación del artista de haber realizado sus tareas empleando el máximo de sus habilidades. El *motto* de Van Eyck podría incluso leerse como un juego de

560 Panofsky. *Op. Cit.* (1947-1948) p.198.

561 “como retratista, Jan Van Eyck, es el más exhaustivo y el más excitante intérprete de la naturaleza humana; sus retratos son al mismo tiempo intensamente cercanos e infinitamente remotos”. *Ibid.* p.194.

562 Harbison, Craig (1991) *The Play of Realism*. Londres: Reaktion Books, 2012.

palabras realizado con su propio nombre. “*Als ich can / as Eyck can*”. Desde esta perspectiva, la frase podría querer significar “Como Eyck puede”<sup>563</sup>. Se cree que la aparente ambigüedad del lema que Van Eyck empleó en repetidas ocasiones –decir que uno “hace lo que puede” no implica necesariamente que uno “pueda mucho”, a no ser que sea notorio que “Eyck” sí tiene capacidades excepcionales–, tendría por objeto, primero, reflexionar “humildemente” sobre la humana limitación de las habilidades del artista, y, después, emular irónicamente el derecho de la nobleza, por cuna, de poseer y perpetuar lemas de familia.

También detecta Harbison este enfoque irónico, incluso juguetón, en el pequeño autorretrato que Van Eyck incluyó en el escudo del San Jorge de la, por otra parte, solemnísima *Virgen del Canónigo Van der Paele*. Un enfoque ambiguo que encajaría a la perfección con la imagen de la religión –idealista, elitista y a la vez indulgente– que, a juicio de Harbison, Van Eyck conjuró en sus obras<sup>564</sup>.

Incluir un autorretrato en una obra de contenido religioso da al mismo tiempo muestra de audacia y sutileza discursiva. De hecho, al Van Eyck interesado en inmortalizarse como “demiurgo” de una escena en la que lo iban a acompañar la Virgen, el Niño, San Jorge y el arzobispo Donaciano de Reims, podía habersele acusado de falta de verosimilitud, inmodestia, blasfemia o, quizá simplemente, de inoportunidad. Debemos tener en cuenta que la sexta persona que aparece en el cuadro –incluyendo a Van Eyck– es el propio cliente que había encargado la obra.

Como sucede con *La Virgen del canciller Rolin* (1435), el encargo tenía motivaciones personales, ya que lo animaban aspiraciones memoriales. Al parecer, el devoto oferente asumía que su muerte estaba próxima, y no quería dejar de estrechar lazos en vida con aquellos que podían garantizar su bienestar *post mortem*. Tenemos, por tanto, un influyente representante de la jerarquía eclesiástica –el canónigo– que, afrontando su próximo fallecimiento, encarga un epitafio votivo en el que por primera vez, y en contra de la convención existente para este tipo de obras, el comitente es representado en el mismo espacio físico, ilusorio pero profundamente realista, que ocupan los personajes sagrados<sup>565</sup>.

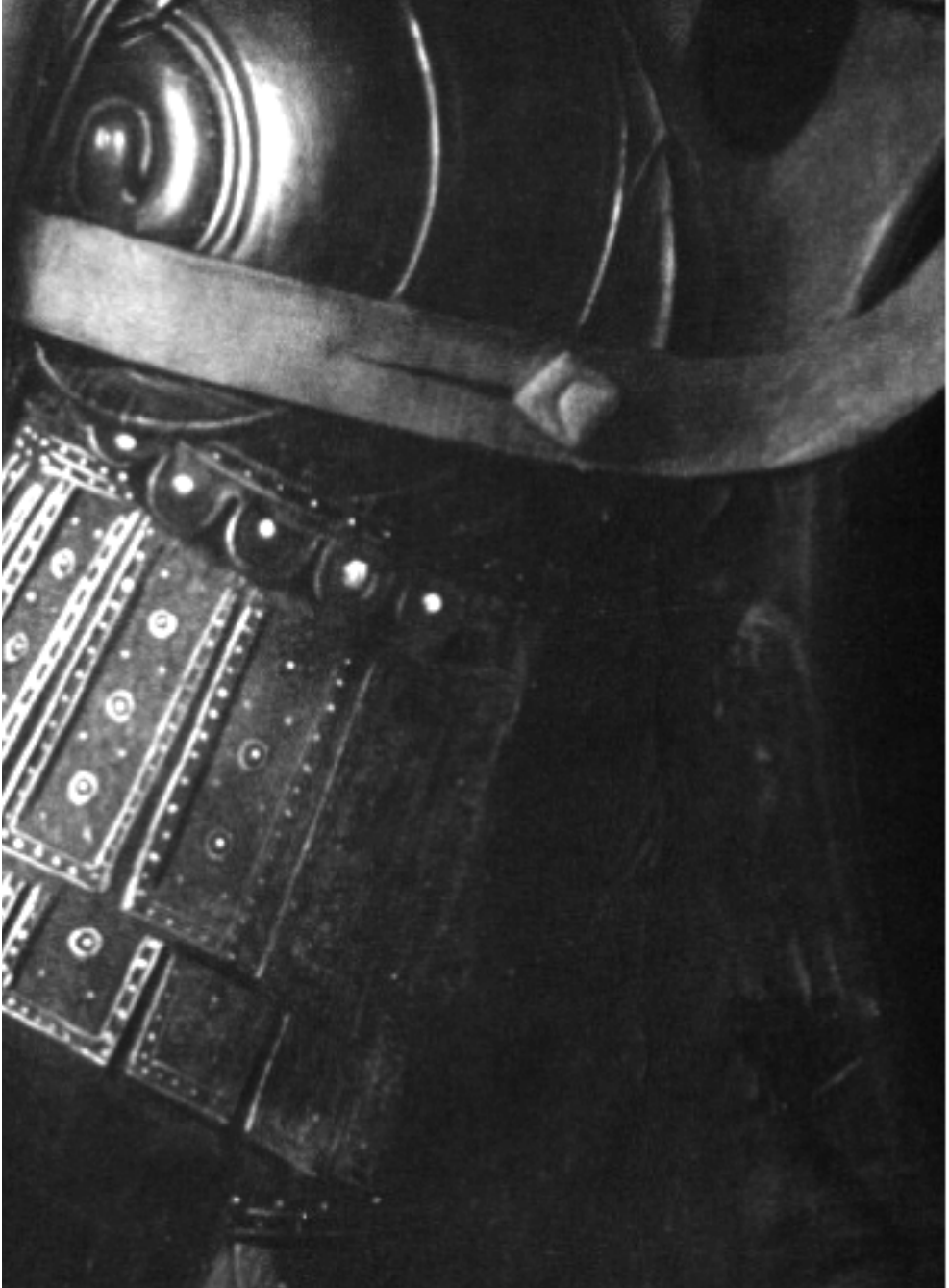
En vista de la complicadas implicaciones de todo lo que el autor hace convivir en la *Virgen del Canónigo Van der Paele*<sup>566</sup>, la idea de Van Eyck de incluirse a sí mismo en semejante compañía, situación y lugar, resulta aún más sorprendente y

563 Harbison. *Op. Cit.* (1991) p.243.

564 *Ibid.* p.207.

565 Borchert, Till-Holger. *Van Eyck*. Londres: Taschen, 2008. p. 53.

566 La problemática combinación de personajes sacros y profanos que la imagen habría presentado a exégetas de diferentes épocas y contextos fue solventada por medio de creativas interpretaciones que, incluso, llegaban a atribuir a esta escena una naturaleza visionaria. Ver Hanley, Stephen James, *The Optical Concerns of Jan Van Eyck's Painting Practice*. Tesis Doctoral, University of York, Dep. History of Art, 2007. p 85.



48. Jan Van Eyck. c.1434-1436. Detalle del escudo de San Jorge con el autorretrato de Van Eyck. *Virgen del Canónigo Joris Van der Paele*. Groeningemuseum, Brujas.



evidencia la sutileza con la que el pintor se vio forzado a abordar la cuestión<sup>567</sup>. El autorretrato de Van Eyck en esta obra conforma una interesante terna con aquél otro que, en el *Retrato del matrimonio Arnolfini* (Fig. 50), nos escrutina desde las profundidades lejanas del espejo/clipeco<sup>568</sup>; y con en el que, nuevamente engalanado con el distintivo turbante rojo, nos da la espalda enmarcado por la ventana que sirve de fondo en la escena de *La Virgen del Canciller Rolin*. Si comparamos la ubicación que Van Eyck escoge para su imagen en la *Virgen del Canónigo* con la de las otras obras mencionadas, algo se hace evidente, si bien en las tres se pone en práctica una autorrepresentación reticente, los lugares desde donde la “reticencia” sucede son radicalmente diferentes.

En la vida doméstica, tanto el espejo como la ventana son índices de lo humano y de su “antropometría”. En la disciplina pictórica que va desde la cerámica griega y, pasando por los sarcófagos romanos, llega a los marcos italianos y holandeses asimilados respectivamente con ventanas y espejos<sup>569</sup>, lo son también de su representación. Sin embargo, el autorretrato de la *Virgen del Canónigo* se halla oculto en un objeto secundario, o incluso terciario, difícil de presuponer como lugar donde habita el semblante humano: en el escudo metálico que San Jorge lleva a su espalda, y del que vemos tan solo un pequeño fragmento<sup>570</sup>.

Ni siquiera se trata este de un clipeo dorado como el que se había empleado en Pompeya para enmarcar el rostro de Aquiles. Van Eyck sitúa el escudo a la espalda de San Jorge y tan solo nos permite ver de él fragmentos oscurecidos. Entre todos ellos, la zona en la que su autorretrato está situado se antoja particularmente penumbrosa debido, sin duda, a la sombra que sobre ella proyecta el brazo del santo; sombra que dificulta en gran manera la visión del Van Eyck espejado. A pesar de todo esto, pensamos que el pintor consigue –secreta e irreverentemente– conquistar para el artista un lugar desde el que cohabitar lo sagrado, además de un lugar donde esperar a la posteridad.

567 “Existen en esta época obras en las que el autor se sitúa –pero como espectador– dentro de una escena religiosa, por ejemplo, en la *Presentación de Cristo en el templo* (1460) de Mantegna. Surge también la moda de retratarse como personaje histórico, tipología de la que el autorretrato de Durero de 1500 es un célebre exponente”. Panofsky, Erwin. *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton: Princeton University Press, 1971. p. 43.

568 Y que constituye así una representación de la virtud del artista abismada dentro de la virtud del comitente: “y de este modo, participando de pleno derecho en la luz de un mundo así, el mercante de Lucca Giovanni Arnolfini quiso retratarse junto a su esposa Giovanna Cenami. El mercader había navegado bien, previendo las cosas futuras y poniéndose al reparo de su vista (...) y por fin ahora llamaba como testigo eterno de su prudencia, paciencia, magnanimidad, de su *virtus* y de su merecida paz, al mejor de los mejores pintores.” Cacciari, Máximo (2007) *Iconos, Imágenes extremas*. Madrid: Casimiro, 2011. p.53.

569 Alpers, Svetlana. *El arte de describir* (1983) Madrid: Hermann Blume, 1987. p. 84.

570 Sorprendente incluso, para aquellos o aquellas familiarizadas con los abundantes testimonios que la historia del arte nos ofrece en torno a la recurrencia del rostro sobre el clipeo, y de los que hemos dado debida cuenta en esta investigación.



Fig. 49. Jan Van Eyck. 1435. *La Virgen del canciller Rolin*. Óleo sobre madera, 66x62 cm. Louvre, París.

Y es que, a nuestro entender, Van Eyck era un posibilista de gran inventiva. Aunque *a priori* fuera complicado replicar, en una pieza memorial-religiosa, el innovador enfoque con el que el artista había inaugurado, en la obra aparentemente mundana que es *El retrato del matrimonio Arnolfini* (1443), la larga tradición del autorretrato como reflejo; la imagen de sí mismo que el pintor flamenco nos ofrece en la Madonna que pinta para el canónigo Joris Van der Paele —di-

minuta, ensombrecida y oculta— es igualmente innovadora. En esta propuesta, el artista de Maaseik se asigna un lugar ontológicamente antagónico, primero, al del cliente, protagonista inequívoco de la obra —como atestigua su radiante e inmaculada casulla que, no obstante, San Jorge pisa en un extraño gesto de descuidada proximidad—, y, después, al de la propia Virgen con el Niño, una imagen sagrada que Van Eyck acompaña con las siguientes inscripciones pertenecientes a la devoción mariana, y en las que se recogen sendos extractos del *Libro de la sabiduría* de Salomón:

Ella, en efecto, es más radiante que el sol y supera todo el orden de la estrellas; pues es más luminosa que la misma luz. Ella es el resplandor de la luz eterna, un espejo sin mancha del poder de Dios<sup>571</sup>.

Van Eyck, al representarse como un cuerpo en actitud de pintar, portando un costoso turbante, frente a un caballete —escena que los ojos, en ocasiones, prósbitas que nos presta el pintor, apenas pueden reconocer— no parece querer hablarnos solamente de lo que, a través de la pintura, se puede dar a ver, aunque sea, en tanto que sagrado, intangible o casi invisible; sino también del modo en que todo lo anterior puede convivir con lo que está ahí *de facto*; aparentando, en su carnalidad pictórica, verosimilitud, pero también desafiándola, simplemente, porque la voluntad del artista así lo decide.

Las gafas que delicadamente sujeta el canónigo podrían encarnar la posibilidad de mediación entre claridad y tinieblas<sup>572</sup>, evidenciar el modo en que una pintura, en tanto que dispositivo “aspiracional” promovido por una voluntad concreta, es capaz de hablar del mundo de lo invisible —lo sagrado—, y de lo visible —el mundo de los objetos—, no solo como facticidad, sino también como gozne y/o paradoja. Desde esta perspectiva, el *motto* de Van Eyck “como yo pueda”, resuena nuevamente, desde su ambivalencia, con el enfoque de humilde soberbia empleado por el pintor para representar, desprejuiciadamente, tanto a su cliente como a sí mismo, concediendo a ambos el privilegio de una posteridad ganada “heroicamente” a los dioses.

571 *Sabiduría*, Libro de. Cap 7.versículos 25 y 26. *Sagrada Biblia*. Trad. Eloíno Nácar Fuster; Alberto Colunga, Alberto. Madrid: La editorial católica, 1951. p. 879.

572 Hanley. *Op. Cit.* (2007) p.88-107. En este texto se mencionan los estudios de iconología que atribuyen simbología mariana a los objetos translúcidos. En virtud de este *topos* vinculado a la madre terrenal de dios, la luz pasaría a través de estos objetos del mismo modo que la luz metafísica de Cristo pasó por el cuerpo de María. El texto también recoge pormenorizadamente ejemplos iconográficos y literarios que, desde el siglo XIII, relacionarían a la Virgen con aquellos objetos dotados con la capacidad de brillar, reflejar y magnificar de los que hemos visto un ejemplo perteneciente al *Libro de la Sabiduría*. [http://etheses.whiterose.ac.uk/11052/1/485094\\_vol1.pdf](http://etheses.whiterose.ac.uk/11052/1/485094_vol1.pdf). Última consulta: 23/07/2019.

## 8.7. Los lugares de la virtud, los lugares del autorretrato.

A continuación, nuestras investigaciones nos llevarán de manera intermitente a Italia y a otros entornos artísticos europeos. Pretendemos indagar sobre las particularidades del impulso retratístico que, a partir del 1400, tuvo lugar en esos contextos geográficos, y la manera como la retroalimentación entre las diferentes tradiciones artísticas contribuyó a favorecer el pensamiento metalingüístico y autorreflexivo en el mencionado entorno experiencial.

La importancia que la retratística adquirió en el Renacimiento italiano se vincula canónicamente con la particular noción del individuo que emergió en los entornos más avanzados de la Italia del siglo XV, y con el culto a la personalidad inspirado por los preceptos humanistas. Fue en este clima donde se favoreció la realización de conmemoraciones visuales en las que, recuperando el espíritu de la Antigüedad, se aspiró a que el arte fuera capaz de capturar de manera exacta, viva y natural los rasgos y particularidades de las personas recreadas.

Sabido es que fue el propio movimiento humanista el que promovió el estudio proactivo de los precedentes clásicos. La experiencia de la Antigüedad interesaba, no solo, en lo que se refiere a la reproducción de la imagen humana en distintos artefactos: bustos<sup>573</sup>, monedas<sup>574</sup>, medallas<sup>575</sup> y estatuas conmemorativas o votivas<sup>576</sup>, o en lo que atañe a las abundantes reflexiones en torno al tópico de la imagen existentes en la historiografía antigua<sup>577</sup>; sino también en lo que respecta

573 Ver las reflexiones al respecto en el libro *El retrato en el Renacimiento* de Pope-Hennessy escrito en 1979 y publicado en castellano seis años más tarde. Pope-Hennessy, John *El retrato en el Renacimiento*. Madrid: Akal, 1985. pp.84-101.

574 Para una reflexión sobre la importancia de las monedas como vehículo retratístico ver Syson, Luke. *Circulating a Likeness? Coin Portraits in Late Fifteenth-Century Italy* en Burnett, Andrew.; Corradini, Elena; Mann, Nicholas.; Shofield, Richard; Syson, Luke, Van Der Velden, Hugo et al. en *The Image of the Individual, Portraits in the Renaissance*. Londres: British Museum Press, 1998. pp.113-126.

575 John Pope Hennessy dice que el motivo de la primera medalla italiana fue histórico, ya que conmemoraba la reconquista de Padua por el político y *condotiero* Francisco I da Carrara en 1390. Se podría suponer que la medalla de da Carrara hubiera podido ejercer alguna influencia en Florencia, donde el culto a la Antigüedad era muy acusado. Pero en Florencia, en la primera mitad del siglo XV, no se realizó ninguna medalla. La conclusión que de esto saca el historiador es que, quizá, el sentimiento republicano que estaba enraizado en la sociedad florentina fuera el responsable de esta escasez medallística, en tanto que Florencia sería un entorno en el que se consideraba adecuado que se recordara a un individuo, pero no se consideraba adecuado que se le deificara. Pope-Hennessy (1985) pp.77-79.

Para una visión del uso de la medalla en el *Quattrocento* ver Corradini, Elena. *Medallic Portraits of the Este in Ibid.* pp.22-40 y también en *Ibid.* pp.55-67. Para una comparación de los usos de la medalla entre Italia y los "Países del norte", ver Pope Hennessy. *Op. Cit.* (1987) pp. 107-108. Para una reflexión sobre la importancia de la medallas en el pesamiento autorreflexivo de los artistas ver Brown, Catherine T. *The Painters Reflection*. Florencia: Leo S. Olschki, 2000. pp. 96-98.

576 Para una introducción al tema de las estatuas votivas ver Van der Velden, Hugo. *Medici Votive Images and the Scope and Limits of Likeness* en Burnett, Corradini, Mann, Schofield, Syson, Van de Velden et al. *Op. Cit.* (1998) pp. 126-138.

577 Por ejemplo, y notoriamente, los textos de Plinio el viejo que hemos referido en distintas ocasiones a lo largo de

al recurso de la Antigüedad clásica como inspiración para el renovado interés con el que se iban a abordar las cuestiones relacionadas con la apariencia personal y su ostentación<sup>578</sup>.

Fueron este cúmulo de circunstancias las que favorecieron que el Renacimiento recuperara los estudios fisionómicos, un movimiento cientifzante de raíces pseudos-aristotélicas que el ímpetu humanista logró conciliar, incluso, con las teorías platónicas<sup>579</sup>. Allí donde el filósofo ateniense había dictaminado que belleza y virtud no eran equiparables, ya que el cuerpo de una persona solo podía considerarse expresión inferior de la belleza del alma, Marsilio Ficino (Florencia 1433-Florencia 1499), en su discusión sobre el amor platónico, exponía lo siguiente:

La perfección interna produce la externa. La primera es la bondad, la segunda la belleza. Por esta razón, decimos que la belleza es en cierta medida la bondad florecida, en virtud de cuyos encantos, y en cierta manera como cebo, la belleza oculta interior atrae a quien en ella repara. Pero como la cognición de nuestro intelecto tiene su origen en los sentidos, nunca nos daríamos cuenta de la belleza oculta en el corazón de las cosas, ni la deseáramos, si no nos atrajeran los signos visibles de la belleza exterior<sup>580</sup>.

Con gran capacidad persuasiva, a veces contestada<sup>581</sup>, se recuperaba el antiguo adagio por el cual la cara era un espejo del alma y del *animus*<sup>582</sup>. Una visión

esta investigación.

578 En Burnett, Corradini, Mann, Schofield, Syson, Van de Velden et al. *Op. Cit.* (1998). p.9.

579 También el Neoplatonismo de la Antigüedad (Roma siglo III d.C. a VII d.C.) fue en realidad una síntesis de las teorías platónicas y aristotélicas que sirvieron para refutar el materialismo o corporealismo de epicúreos y estoicos. en *Neoplatonism*, Stanford Encyclopedia of Philosophy. <https://plato.stanford.edu/entries/neoplatonism/>

580 Marsilio Ficino, *Commentarium in Convivium Platonium*. en *De Amore*. París: Ed. R,Marcel. 1956. pp. 178-179 en Burnett, Corradini, Mann, Schofield, Syson, Van der Velden y otros (1998) p. 10.

581 En particular, en lo que a la visión masculina de la crueldad de las mujeres bellas respecta y a las que, como se sabe, se medía por distintos baremos que al varón: “ricordomi aver vedute molte belle donne malissime, crudeli, e dispite; e par que quasi sempre cosi intervenga, perché la bellezza le fa superbe, e la superbia crudeli”. B. Castiglione. *Il libro del cortegiano con una scelta de le opere minori*. libro IV. Turín: Ed. B.Maier 1964. p.520 en Burnett, Corradini, Mann, Schofield, Syson, Van der Velden et al. *Op. Cit.* (1998)p.190.

582 Cicerón, en *De Oratore* 3.59, recordaba a los oradores en formación que “imago animi vultus, indices oculi” es decir, la cara es la imagen del alma, los ojos su índice. Cicerón/Cicero (55 a.C.) *de Oratore*. Book 3, 59. Novi Portus, Connecticut: B.et Gul. Noyes. 1839. p.198.

Por otro lado, como refiere Shadi Bartsch en *The Mirror of the Self: Sexuality, Self Knowledge, and the Gaze in the Early Roman Empire* “el novelista Aquiles Tacio hace que su héroe Clitofonte señale que ‘no parece correcto decir que la mente es completamente invisible, pues se revela a sí misma, como en un espejo, en la cara ‘en Clitofonte y Leucipe 6.6..2-#. (...) Para Plinio el viejo ‘en el hombre solamente una ceja es ya índice de tristeza, alegría, compasión, severidad.’ en Plinio, *Historia Naturalis*.11.14. Séneca, por su parte, señala que lo que se puede leer en la cara de un hombre dice muchas cosas sobre su carácter ‘*Qualem intus putas esse animun cuius extra imago tam fonda est?*’. Así hablaba el autor romano respecto a un hombre cuya cara estaba distorsionada por la Ira. en *De Ira* 2.35. 4.” Todas las referencias en Bartsch, Shadi. *The Mirror of the Self: Sexuality, Self Knowledge, and the Gaze in the Early Roman Empire*. Chicago: University of Chicago Press, 2006. pp.41-57.

que, por cierto, no contradecía las costumbres cristianas que habían permitido la recurrencia, en contextos distintos pero siempre sacralizantes, del semblante arquetípico o personalizado de personas reales y “meritorias” como Liuthario, Otón, el Canónigo Van der Paele o el propio Van Eyck. Tampoco parecía contravenir la supuesta coherencia entre cuerpo y alma con la que los atenienses loaban la belleza del divino rey Demetrio (p. 140 del presente texto), y algunos historiadores romanos como Suetonio (?69 d.C.-?c.122 d.C) abordaban la armonía física y espiritual que caracterizaba a los césares. Particularmente elocuente a este respecto es el contraste entre la estampa que el autor del siglo II d.C. compone para describir a Germánico, y la que ofrece después sobre su hijo Calígula; en el caso del último, tras haber enumerado prolijamente sus crueldades monstruosas:

It is generally agreed that there were combined in Germanicus all the good gifts of body and mind, and in greater measure than had ever fallen to any man: to wit, a well-favoured person, unusual courage, great proficiency in eloquence and other branches of learning; besides a singular humanity, and a disposition so gracious as to win the confidence and love of all about him. His only defect was a slenderness of leg that did not conform to the symmetry and beauty of his physique; but he corrected this at length by regular riding alter meals (...) “He [Caligula] was very tall in nature, of a pale complexion, ill shaped, with very slender neck and legs, sunken eyes and hollow temples, a broad and furrowed forehead, his hair thin, and the crown of the head bald. The other parts of his body were very hairy. On this account, it was reckoned a capital crime for any person to look down from above, as he was passing by, or so much as name a goat (...) He was neither healthful in body nor sound in mind<sup>583</sup>.

Por su parte, en el Renacimiento, se conjugan, primero, un clima sociopolítico interesado en la puesta en valor de lo identitario; segundo, un contexto cultural en el que los preceptos humanistas –supuestamente inspirados en las fuentes antiguas– alentaban la recreación de parecidos precisos; y, tercero, un enfoque de la fe cristiana en virtud del cual glorificar la magnificencia de la vida era glorificar a Dios. No debe extrañarnos, sin embargo, que en este clima fisionomista hubiera lugar para que artistas y patronos incluyeran elementos que, sin ceñirse estrictamente a la realidad, permitieran enfatizar los aspectos positivos de la persona retratada, dulcificar los rasgos menos favorecedores y complementar el parecido con aditamentos alegóricos que lograran capturar, de manera más completa, la personalidad, el semblante interior y exterior, de quien era retratado<sup>584</sup>.

583 *Caius Caesar Caligula*, 3 y *Caius Caesar Caligula*, 50 en Suetonio/Suetonius, *Lives of the Twelve Caesars*. Traducción: H. M. Bird. Chicago: Aarhus Books, 1934. p.182 y p. 214.

584 Burnett, Corradini, Mann, Schofield, Syson, Van der Velden et al. *Op. Cit.* (1998) p.11.



Fig. 50. Jan Van Eyck, 1434. *Retrato del matrimonio Arnolfini*. Óleo sobre tabla, 82x60 cm. National Gallery, Londres.

En lo que a la autorrepresentación de lxs artistas del Renacimiento respecta, también las distintas maneras en que su imagen tomó forma en sus obras nos permiten, en primer lugar, conocer las motivaciones e influencias que inspiraron sus autorretratos, y, en segundo, indagar en torno a la imagen que estxs artistas tenían de sí mismxs, posibilitando incluso que se pueda especular sobre la imagen que querían proyectar; porque, como ya apuntamos en el caso de Van Eyck, en el *Quattrocento* europeo, el retrato iba a ser tanto una oportunidad para evidenciar las marcas identitarias, como para construirlas ventajosamente.

El contexto en el que lxs artistas se ubican, las ropas que portan, los atributos que ostentan, sus maneras, sus gestos y su expresión, resultan significativos para llegar a entender el carácter y la evolución de la autoconsciencia de lxs creadorxs en el contexto occidental. Sin embargo, debemos entender que los cambios apreciables en las maneras como estxs se fueron representando son imposibles de separar de cuestiones como la personalidad individual de quien realizó los retratos, sus fuentes de inspiración y conocimiento, sus condiciones laborales y el contexto sociopolítico en el que desarrollaron su obra.



Fig. 51. Jean Fouquet. c.1495. Medallón con autorretrato del *Díptico de la Colegiata de Notre-Dame de Melun*. Esmalte sobre cobre. 6 cm. Louvre. París.



### 8.7.1. El semblante y sus lugares de posteridad.

Dando por inabarcable, en esta investigación, tanto la cantidad de literatura dedicada al estudio de la eclosión y desarrollo del retrato europeo en los siglos XIV y XV, como el complicado problema de la atribución de los mismos que tantos dilemas ha ocasionado en el entorno historiográfico; baste decir que nos limitaremos a avanzar nuestras hipótesis escogiendo algunos ejemplos relevantes, y que seguiremos la estrategia de asumir que, en aquellos casos en los que el retrato posee una inscripción, y/o existe historiografía cotejada que justifica la asociación de la obra con un autorretrato, daremos por sentado que efectivamente nos encontramos ante una obra con la que su autor o autora pretendía capturar su propia imagen y reflexionar sobre ella.



Fig. 52. Jean Fouquet c.1452. *Díptico de la Colegiata de Notre-Dame de Melun*. Según la reconstrucción de 2017 para la exposición del pintor en la Gemäldegalerie de Berlín. Óleo sobre tabla. 93x85 cm. y 91x81 cm. respectivamente.

A modo de comienzo, y con la idea de rastrear la influencia que los usos representacionales de la Italia del 1300 tuvieron en la retratística europea de siglos posteriores, analizaremos una obra que no pertenece al *Trecento* y ni siquiera es italiana, sino que es un ejemplo del modo en que, en el siglo XV, las investigaciones en torno al retrato desarrolladas con anterioridad en el norte y el sur de Europa<sup>585</sup> acabaron hibridándose. La obra en concreto se considera el primer autorretrato inequívoco firmado y singularizado, que no independiente, que se conoce. Un retrato de sí mismo realizado por un artista francés, en torno a 1452-

585 Si es posible recurrir a semejante taxonomía sin caer en el error de la esencialización.

1455, que se encuentra actualmente en la colección del Louvre (Fig. 51). Según dice la página que el mencionado museo parisino dedica a esta obra, se trata de un medallón esmaltado pintado sobre cobre que el iluminador y miniaturista Jean Fouquet (Tours, 1415/20 - *Ibid.*1477/81) insertó como elemento complementario en el marco del *Díptico de la Colegiata de Notre-Dame de Melun*<sup>586</sup>. Este díptico fue pintado y concebido por Fouquet a petición de Étienne Chevalier (Melun, 1410-¿?, 1474), miembro del consejo del rey Carlos VII (París, 1403-Mehun sur -Yèvre, 1461) y tesorero de Francia<sup>587</sup>.

Según antiguas descripciones, el marco de la obra estaba constituido por una franja ancha de terciopelo azul decorada con medallones de metal. Estas piezas metálicas estaban flanqueadas por bordados que, engastados de perlas, representaban lo que se conoce como nudos de amor verdadero. Existe constancia de la existencia de al menos otro medallón esmaltado del mismo tamaño que el del autorretrato de Fouquet, que fue destruido en Berlín en 1945.

Galienne y Pierre Francastel, en su estudio sobre el retrato publicado en 1978, ofrecían una hipótesis sobre el nacimiento de la pintura exenta, en su caso sobre madera, en la que el eje alpino se convertía en la frontera demarcadora de las maneras antagónicas según las que, supuestamente, el arte del norte y el sur no solo se habían concebido, sino que habían ido evolucionando. Según estos autores:

La pintura sobre madera queda vinculada a las modificaciones surgidas en la arquitectura religiosa al norte de los Alpes, particularmente en Francia. La Iglesia gótica, transformada en una jaula de cristal, ya no permite lucir la decoración pictórica sobre sus muros recortados. Sin embargo, la necesidad de la imagen en los santuarios es más imperiosa que nunca, puesto que un público cada vez más numeroso colma las iglesias cada vez más grandes, donde se hace imprescindible la enseñanza por la imagen. La imagen refugiada en el vitral no es suficiente para cumplir esta función; el efecto que produce es resplandeciente, pero su lectura es difícil. La pintura fue conducida así a desprenderse de los muros (...) se realiza sobre madera y se organiza bajos diversas formas alrededor del altar (...) : delante del altar (o *antependium*) –panel de madera colocado delante de la mesa-; retablo (*retro-tabulum*) situados detrás; panel sobre los costados de la tabla o también baldaquino –estos últimos esencialmente en España. Italia, que puede permanecer fiel a la pintura al fresco ya que nunca ha llevado al límite el principio de la arquitectura ojival, no da al retablo el mismo desarrollo que en los Países del norte de los Alpes. Se contenta, igual que en España, con los paneles ensamblados, pero no articulados donde no se pinta sino por un solo lado, mientras que en Flandes y en Francia los retablos se transforman en una especie de armario con postigos articulados que pueden replegarse

586 Jean Fouquet: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/self-portrait>. Última consulta: 9/1/2019

587 Stefano Zuffi señala que la retratística europea del siglo XV, de la que esta obra de Fouquet sería ejemplo, comenzó su andadura bajo la influencia de Jan Van Eyck, Petrus Christus y Roger Van der Weyden. Zuffi, Stefano. *European Art of the Fifteenth Century*. Los Angeles: John Paul Getty Museum. 2005. p.48.

sobre el panel central, permitiendo a la pintura tanto una cara interna como un frente externo visible cuando el mueble esté cerrado<sup>588</sup>.

Pero, si lo que el Louvre nos cuenta es correcto, no iba a ser la aparición de esas puertas, que convertían a la pintura en “libro” y habían servido a los hermanos Van Eyck para situar la figura del donante en el lugar inédito de la “portada”<sup>589</sup>, el modelo que iba a inspirar la ubicación del medallón de Fouquet. Una localización, por cierto, en virtud de la cual el pintor de Tours iba a lograr que su rostro quedara inmortalizado, de manera respetuosa, junto al de la Virgen y al del poderoso comitente. De hecho, en la página del Louvre, se nos dice que fue por influencia del arte Italiano del *Trecento* que Fouquet concibió la idea del medallón.



Fig. 53. Maestro de los crucifijos franciscanos. C. 1270. Reconstrucción del Crucifijo de San Francesco de Bologna. Oro y témpera sobre madera . Pinacoteca Nazionale di Bologna.

Si el clipeo que corona el *Crucifijo de San Francesco de Bologna*, realizado en torno a 1270 por el artista conocido como el Maestro de los crucifijos franciscanos (Umbria, activo entre 1260-1270)<sup>590</sup>, atestigua la pervivencia en el arte ita-

588 Francastel, Gali ne y Pierre. *Op. Cit.* (1978) p.72.

589 Al menos desde el *Políptico de Gante*, en el que se hallaban trabajando ya en 1426, cuando Hubert murió.

590 *Master of The Franciscan Crucifixes*. National Gallery online editions. Italian Thirteenth and Fourteenth Painting. Washington: National Gallery of Art. p.4.

liano de la *imago clipeata* como símbolo de apoteosis, será precisamente otra variante de revivificación del añejo motivo del escudo redondo el modelo empleado por Fouquet para concebir la disposición de su autorretrato. Nos referimos a los pequeños *clipei* empleados para incluir efigies de evangelistas, santos y doctores de la Iglesia, que pueden encontrarse en los marcos de las Vírgenes entronizadas de gran tamaño que se producían en los talleres de la Toscana del siglo XIII.



Fig. 54. Duccio, 1285. *Madonna Rucellai*. Témpera y óleo sobre tabla. 450x290 cm. Galería Uffizi. Florencia.

Es conocido el profundo interés de Fouquet por el arte italiano, de hecho, se cree que en uno de sus viajes pudo haber visto el espléndido marco decorado con medallones de apóstoles, profetas, santos y patriarcas que circunda *La Madonna Rucellai de Duccio* (Siena, c.1255/1260-*Ibid.* c.1318/1319). Esta obra, que el pintor de Siena realizó en 1285 para Santa María Novella de Florencia, ocupa un lugar relevante, dentro del arte italiano, en la genealogía de la recuperación

del motivo de la medalla. Una tipología apoteósica que, Francastel señala, además de en otros entornos, había sobrevivido en los iconos bizantinos<sup>591</sup>. Que Duccio crea tendencia se confirma al observar obras como el fresco monumental de *La Maestá*, realizado en 1315 por el también sienés Simone Martini (Siena, 1284-Aviñón, 1344) para la Sala del Mappamondo del Palazzo Publico de Siena, o los muy posteriores autorretratos esculpidos de Lorenzo Ghiberti (Florencia, 1378-*Ibid.* 1455), que adornan los márgenes de las puertas de bronce del Baptisterio de Florencia, y que aparecen asociados a la inscripción: LAURENTII CIONIS DE Ghibertis...MIRA ARTE FABRICATUM, es decir, “Lorenzo Cione de Ghiberti ha hecho esto con una artisticidad admirable”<sup>592</sup>.

Volveremos más tarde a la cuestión de la pervivencia de la *Imago Clipeata* en el arte del Renacimiento italiano. Por ahora, retomaremos la misteriosa medalla de Fouquet que, nos dice la descripción del Louvre, es aún más singular debido también a su inscripción; aquella en la que se recoge el propio nombre del artista y que flanquea el rostro representado como un segundo marco. Al tratarse esta de una decisión plástica que conllevaba aspiraciones tanto informativas como decorativas, la iniciativa de Fouquet de incluir una inscripción con su nombre debe considerarse absolutamente innovadora respecto a las prácticas de los artistas italianos que le precedieron o le eran contemporáneos. Esta innovación no solo evidencia la intención de Fouquet de destacar su estatus singular como artista, sino también la particular sensibilidad que tenía alguien como él, entrenado en el oficio de la iluminación de manuscritos, para indagar en torno a las posibilidades de combinación espacial, conceptual y simbólica de lo interdisciplinario.

Bokody, en su libro *Images Within Images in Italian Painting 1250-1350*, indicaba que las referencias a la arquitectura o la escultura en las obras del *Trecento* no deben considerarse meras características estilísticas del periodo, sino que señalan la aparición del pensamiento reflexivo en la pintura encarnado en el fenómeno de la imagen dentro de la imagen que reflexiona sobre las disciplinas de lo tridimensional<sup>593</sup>. Del mismo modo, el medallón de Fouquet constituiría una síntesis singular de algunos de los modos en que, a lo largo del tiempo, estos enfoques propiciaron el desarrollo del pensamiento autorreflexivo de los artistas<sup>594</sup>.

591 Francastel, Pierre (1967) Francastel *Ouvres III, La figure et le lieu*. Paris: Denöel Gonthier 1980. p. 151.

592 Ames-Lewis, Francis. *The intellectual life of the Early Renaissance Artist*. New Haven/Londres: Yale University Press. 2002. p.235.

593 Bokody. *Op. Cit.* (2016) pp.1-9.

594 Así ocurre también con el retrato de Carlos VII (c. 1450) del propio Fouquet en el que las inscripciones completan el marco recordando a Van Eyck. Charles VII: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/charles-vii-1403-1461-king-france>. Última consulta: 5/06/2019.

Desde el punto de vista metalingüístico, Fouquet, para su díptico, emuló primero el modelo propuesto por los italianos para reflexionar sobre la obra y su encuadre. En la obra de Duccio, por ejemplo, el marco tomaba relevancia por su tamaño, por su rica decoración, por su composición rítmica en bucle. Pero, además, la inclusión de los medallones evidenciaba las implicaciones reflexivas del recurso, ya que estas medallas incluidas en el marco planteaban, primero, un juego de resonancia y *mise en abyme* respecto a la moldura que los circunscribía —eran marcos dentro de un marco—, y, después, respecto de la obra que ellas mismas ayudaban a circunscribir —eran obras dentro de una obra, y retratos dentro de un retrato—. Esta sucesión de demarcaciones concéntricas e intersecciones autorreflexivas interesó sin duda alguna a un Fouquet sensible a la problematización de *erga* y *parerga*, de lo principal y lo subsidiario.

Esta sensibilidad de Fouquet, su posible inspiración italianizante, se refleja también en la combinación delicadamente contraria a lo canónico de las imágenes sagradas con las profanas. En el mencionado *Díptico de Melun*, el artista de Tours completa el retrato del comitente y su santo patrón con una representación de la Virgen y el Niño. A través de estas imágenes, también de gran tamaño respecto a su marco/soporte, se recrea el *topos* iconográfico mariano de la *sedes sapientiae*<sup>595</sup>. En la versión de Duccio, este gran motivo central de la madre de Dios aparecía doblemente enmarcado por los personajes alados y por los personajes ilustres de los que la medalla autorretrato formaba parte. En el caso de la representación de Fouquet, los seres alados son un grupo nutrido de ángeles que acompañan a María mientras sostienen el trono en el que se halla sentada; trono que parece suspendido en ese lugar no lugar que es el cielo. La equiparación de la función enmarcadora de los ángeles con la de los hombres ilustres que, a la manera de los santos de la *Madonna Rucellai*, ocupaban los medallones sobre terciopelo azul de Fouquet, expresa con elocuencia la cercanía respecto a lo divino que se otorgaba a estos personajes tanto en la Madonna italiana como en la obra del pintor de Tours.

Fouquet se sitúa en ese espacio circundante —poroso—, destinado convencionalmente a los “autores”, que limita respectivamente con los más exclusivos del poder temporal y del poder celestial. Fouquet se representa en el medallón, en la *imago clipeata*, y recurre también a la inscripción de su nombre para que no haya duda respecto a la identidad del retratado. Esto lo hace sin dejar de conceder al comitente un lugar de mayor relevancia que el que se asigna a sí mismo;

595 Entronización que, recordemos, ya en Grecia servía tanto para representar a los seres divinos como para “heroizar” a los mortales virtuosos que así lo merecieran. Por otro lado, la conversión metonímica de la mujer en silla o vulva sería ejemplo claro del fenómeno de instrumentalización de su imagen como marco de lo heroico masculino al que hacíamos referencia con anterioridad.

como decíamos, Etienne Chevalier aparece, en posición sumisa, a la diestra de la Virgen, en el momento preciso el que su santo patrón, San Esteban, lo conduce ante ella<sup>596</sup>.

Comentábamos que la meditada organización concéntrica de los espacios en torno a lo sagrado de esta obra de Fouquet se considera influencia directa de algunas obras del *Trecento*. Sin embargo, otra obra del pintor, su célebre retrato de Carlos VII realizado en 1445, no solo testimonia la importancia que el artista concedía al pensamiento reflexivo en torno a los elementos de demarcación y enmarcado —en esta obra la efigie del rey se nos da a ver a través de unas cortinas convenientemente descorridas que flanquean su figura—, sino que las inscripciones que completan la decoración del marco, y que tanto recuerdan a las que aparecen en el retrato del *Hombre con turbante* de Van Eyck, atestiguan una vez más la singular sensibilidad espacial, taxonómica e interdisciplinar<sup>597</sup> de sendos artistas influenciados por la tradición iluminista franco-holandesa<sup>598</sup>. No en vano, en la medalla del *Díptico de Melun*, el énfasis explicativo implícito en la combinación dentro de un autorretrato de texto e imagen parece resonar con ciertos *topos* visuales a través de los cuales lxs autorxs se referían a sí mismxs en la tradición pictórico-escritural de la iluminación de manuscritos. Nos referimos a aquellas ocasiones en las que se veía a lxs iluminadorxs embebidxs en la inicial del texto que estaban pintando, o a aquellas otras en las que, desde el siglo VIII, aparecían transfiguradxs como el evangelista San Lucas, ese santo afanoso, tan entregado a sus labores de representación como las Victorias de la Antigüedad, pero que, a diferencia de ellas, se tenía por clara manifestación autorreflexiva de quien, en última instancia, había recreado al santo y compartía oficio con él.

La reflexividad de Fouquet, su preocupación por las implicaciones derivadas del hecho de destinar un lugar u otro a personas y cosas, se asemeja a la de Van Eyck en tanto que, a través de esas reflexiones, ambos acabaron interesándose de manera no canónica por el lugar destacado que lxs artistas debían ocupar respecto a los poderes políticos y religiosos, y por el modo en que esto debía reflejarse en el arte.

596 Los Francastel sitúan la aparición de la presentación del donante a cargo del santo en la Francia de 1350. Francastel. *Op. Cit.* (1978) pp.72-73.

597 Capaz de aunar sensibilidades desarrolladas en el ámbito de la ilustración de manuscritos en las que texto e imagen debían convivir en el marco de un libro, con aquellas vinculadas a una práctica pictórica no exenta, a menudo monumental, deudora de las tradiciones antiguas del mosaico y del fresco, y regida por leyes estéticas distintas de las de lo meramente ilustrativo.

598 El interés que Fouquet tuvo a lo largo de su carrera en el pensamiento del marco asociado con la retratística se refleja en su célebre retrato de Carlos VII, rey de Francia, cuya efigie se nos da a ver enmarcada por unas cortinas convenientemente descorridas. También las inscripciones que completan el marco atestiguan la sensibilidad interdisciplinar de los artistas influenciados por la tradición iluminista franco-holandesa. Charles VII: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/charles-vii-1403-1461-king-france> . Última consulta: 9/1/2019.

Y ¿qué podemos decir de la forma de la medalla escogida por Fouquet? Conocidas son ya las implicaciones de una tipología que obedece a la familia extensa de las demarcaciones del rostro y del cuerpo humano envolventes y circundantes –tronos, lechos, velos, cortinas, peribolos, *naiskos*, clipeos, espejos y *phalerae*– que en Grecia y Roma sirvieron para destacar la excelencia, significar la virtud y, aún más importante, para señalar sin lugar a dudas aquello que merecía una posteridad apoteósica. Cartuchos perimetrales que funcionaban en la representación como verdaderos “portales” para la trascendencia, y cuya vinculación con las transiciones vitales hemos rastreado ya en el arte antiguo<sup>599</sup>.



Fig. 55. Imagen dcha. *Medalla romana con retrato*, siglo III o IV. Vidrio. 4,4 cm Victoria & Albert Museum. Londres. Imagen Izq. *Medalla de estilo romano con retrato de Gennadios*. Alejandría helenizada, 250-300 d.C. Vidrio. 4.1 cm. Metropolitan Museum. Nueva York.

599 Curiosa, a este respecto, es la cercanía tipológica de la medalla dorada y esmaltada en negro de Fouquet con los medallones de cristal dorado datados en torno al siglo IV d.C., que se encontraron incrustados en el enlucido exterior de las catacumbas de Roma. [en Francstel (1978) pp.45-47] Incrustaciones que, según la datación habitual del momento en que estos objetos reafioraron en la Roma de la Edad moderna, finales del siglo XVI, Fouquet no pudo conocer. Nos tomaremos la licencia de señalar, simplemente, el que nos parece un asombroso parecido, sobre todo si comparamos el retrato de Fouquet con las medallas que pueden verse en la Fig. 55. Creemos que estas imágenes permiten atestiguar la absoluta similitud morfológica e iconográfica de las medallas que mostramos con la de Fouquet, aunque nos conste la disparidad de materiales y técnicas empleados para realizarlas. Además, la página del Metropolitan Museum dice que Gennadios debió recibir la medalla para celebrar sus virtudes musicales, lo que sería consistente con la vinculación de esta tipología medallística con el ensalzamiento de la excelencia. Medalla de Gennadios: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/466645>. Última consulta: 20/12/2018. Para un estudio más exhaustivo sobre estas medallas de cristal dorado ver Howells, Daniel Thomas. *A Catalogue of the Late Antique Gold Glass in the British Museum*. Londres: The British Museum. 2015.



### 8.7.2. El retrato de lo vivo y el retrato de la posteridad.

De este modo, no parece infundado señalar que, tal y como comenta John Pope-Hennessy, historiador y antiguo director del Victoria & Albert Museum de Londres, en su texto titulado *El Retrato en el Renacimiento*, el singular interés con el que los artistas y patronxs de la Florencia del siglo XV se entregaron a la captura de los rasgos cada vez más precisos del rostro humano tuviera que ver, entre otras cosas<sup>600</sup>, con el afán de conceder al semblante de los vivos un nuevo estatus en el espacio “sagrado” de lo eterno<sup>601</sup>. La cautela con la que estas cuestiones fueron tomadas, la consciencia que existía sobre el significado de algunos *topos* apoteósicos, parece confirmarse cuando Pope-Hennessy concluye que, en la Florencia de la primera mitad del siglo XV, no se realizó ninguna medalla porque, quizá, el sentimiento republicano estaba demasiado arraigado, y parecía adecuado recordar a los individuos pero no deificarlos<sup>602</sup>.

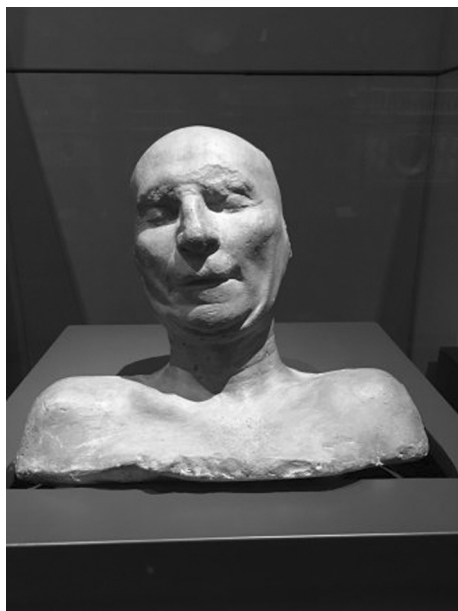


Fig. 56. Andrea Cavalcanti (Il Buggiano.). 1446. Máscara mortuoria de Filippo Brunelleschi. Museo dell'Opera del Duomo. Florencia.

600 Como los réditos comerciales y políticos.

601 Pope-Hennessy, John *El Retrato en el Renacimiento*. Madrid: Akal. 1985. p.83.

602 *Ibid.* p.79.

En todo caso, el impulso retratista florentino, que tanta influencia tendría en el arte europeo posterior, es rastreado no solo a través del estudio de las características de las obras producidas en este periodo, sino también por medio de la constatación de la incorporación de nuevas prácticas formales inspiradas por el deseo de captura de lo fisionómico, un interés, por cierto, animado por la intención de favorecer tanto la preservación de la vida durante la vida, como la preservación de la “vida” después de la muerte.

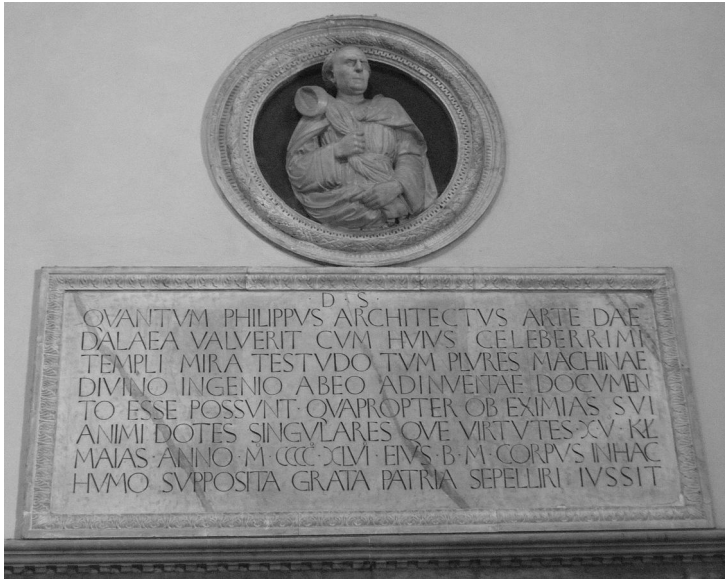


Fig. 57. Andrea Cavalcanti (Il Buggiano.) c.1448. Tumba de Brunelleschi. Piedra. Santa María del Fiore.

Entre las innovaciones relacionadas con el “cuidado” de la vida durante la vida debe enmarcarse la práctica de tomar apuntes del natural, y la readaptación de añejas estrategias de captura fisionómica como las que empleaban los artesanos que realizaban retratos votivos en cera para las iglesias. De hecho, en *El arte del retrato y la burguesía florentina* (1902), Aby Warburg da cuenta de la hasta entonces olvidada pervivencia de la tradición de la *imagines* en el entorno del espacio sagrado florentino, y la vincula después a la particular revitalización de la retratística en la Florencia del siglo XV.

En su texto de 1902, Warburg compara los frescos de la *Leyenda de San Francisco* que Giotto concibió en 1317 para decorar la Capilla de los Bardi, y en cuyas escenas se veía al santo de rodillas, entre sus doce apóstoles, recibiendo la regla de

la orden de manos del Papa entronizado y de sus cardenales, con los frescos que Domenico Ghirlandaio (Florencia, 1449-*Ibid*, 1494) realizó más de 150 años después por encargo de Francesco Sasseti. La intención del comerciante florentino era decorar con pasajes de la vida de su santo patrón la capilla familiar de la Santa Trinitá. La inusual inclusión, en las escenas de la vida del santo, del propio comitente, de su familia, de sus amigos y de Lorenzo de Medici, el más célebre cliente de Sasseti, revela el proceso de radical secularización de la vida social de la Iglesia que había tenido lugar en la sociedad florentina desde los tiempos de Giotto<sup>603</sup>. El hecho de que la inclusión del donante fuera inusual en torno a 1485, constata la tardanza, respecto a las representaciones otonianas, las iluminaciones franco-holandesas o las pinturas sobre tablas flamencas, con la que las imágenes sagradas y las profanas pudieron convivir en la misma escena en el contexto de las composiciones italianas.

Escribió Warburg que las figuras del maestro del *Trecento*, en tanto que criaturas terrenales, solo se aventuraban a salir a la superficie bajo la sombra del santo. Por el contrario, los personajes reales de Ghirlandaio, seguros de sí mismos e imbuidos de la actitud orgullosa que les había concedido un artista educado en el Humanismo, daban cuerpo a los personajes de la leyenda no por estúpida presunción, sino porque eran feligreses amantes de la vida que rechazaban ser reducidos a una actitud de sumisa contrición. Puede afirmarse, sin embargo, que en las obras del Renacimiento florentino artista y comitente guardan las formas, no asaltan violentamente las reglas de representación, sino que introducen sus retratos en la capilla *alla buona*. Lo hacen con la misma espontaneidad que Jeanne y Richart de Montbaston habían incluido sus retratos en los márgenes de los libros de horas medievales que escribían e iluminaban o, mejor aún, con la actitud de los devotos implorantes que, llevados por el agradecimiento o la esperanza, colocaban el exvoto de su retrato en cera junto a una imagen milagrosa. A continuación Warburg ofrece su particular visión sobre el origen de esta costumbre:

Mediante la asociación de ofrendas votivas con imágenes sagradas, la iglesia católica había permitido con éxito, que los gentiles conversos conservaran este inveterado impulso de vincularse a la divinidad a través de la imagen de uno mismo. Los florentinos, descendientes del supersticioso pueblo pagano de los etruscos, mantuvieron esta práctica mágica bien entrado el siglo XVII. (...) La Iglesia de Santísima Annunziata otorgaba a los nobles de la ciudad y a algunos extranjeros ilustres, el raro privilegio de colocar en vida, en la misma iglesia, su fiel retrato de cera a tamaño natural vestido con sus propias ropas<sup>604</sup>.

603 Warburg, Aby. (1893-1929) *El renacimiento del paganismo, Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. (prefacio de Foster, Kurtt ). Madrid: Alianza Editorial, 2005. p.150.

604 Warburg. *Op. Cit.* (1893-1929) p.151.



Fig. 58. Domenico Ghirlandaio. 1490. *Viejo con su nieto*. Pintura al temple sobre tabla. 62,7x46,3 cm. Louvre. París.

El uso del retrato fisionómico en cera, que hundía sus raíces en el pasado ancestral romano, tenía por objeto la captura de la imagen de los vivos para, mágicamente, salvaguardarlos durante su paso por la tierra. Si bien la costumbre se extendió a otros grupos sociales, la proliferación de imágenes obligó a promulgar, una vez más, una ley que restringiera a unos pocos –cuyo mérito tenía más reconocimiento o cuyo ascendiente social era mayor– el derecho a que la imagen propia compartiera el espacio sagrado con los dioses.

Si las imágenes votivas de cera colocadas en las Iglesias procuraban el bienestar de los vivos; Pope-Hennessy refiere la costumbre, que había igualmente pervivido desde los tiempos de la Roma antigua, de realizar mascarillas *post mortem* para las personas fallecidas a las que se querían dedicar monumentos funerarios<sup>605</sup>. Además de usos votivos, los artistas italianos supieron encontrar nuevas utilidades para los métodos de captura fisionómica artesanal que las tradiciones retratísticas vernaculares habían mantenido vigentes. Fue a partir de la máscara mortuoria tomada del rostro de Filippo Brunelleschi (Florenia, 1377-*Ibid*, 1446) que su hijo adoptivo, Andrea Cavalcanti “il Buggiano” (Buggiano, 1412-Florenia, 1462), realizó el busto en clipeo que adorna la tumba del arquitecto en la Catedral de Florenia (Fig. 77).

El arraigo de la costumbre de capturar el rostro de los fallecidos para revivirlos a través del arte se comprueba al constatar que, años más tarde, el penetrante retratista que decíamos era Ghirlandaio<sup>606</sup>, en la obra titulada *Viejo con su nieto* (1490), empleó el estudio preparatorio en el que había registrado detalladamente el rostro del abuelo muerto para resucitarlo pictóricamente<sup>607</sup>.

Tanto en la *imago clipeata* de Brunelleschi como en el retrato del abuelo de Ghirlandaio, la comparación de máscara y busto, bosquejo y pintura, constata que los ojos abiertos, la ropa y el gesto, son el esforzado intento, por parte del artista, de borrar la evidencia de lo que había acontecido al cuerpo. Sin embargo, la rigidez *post mortem* que puede apreciarse en los labios cerrados de estas obras delata el estado inerte del modelo empleado para realizar los retratos.

Existe aún otro monumento funerario de un artista del Renacimiento particularmente interesante para esta investigación; primero, por tratarse de un autorretrato, y, segundo, porque en él se recupera otra vez el *topos* de la *imago clipeata*, y se hace, como en el caso de Brunelleschi, observando la prescripción tradicional de emplear el escudo como vehículo de “heroización/divinización” de un autor célebre. Nos referimos al busto en piedra inscrito en un marco circular dorado que

605 Pope-Hennessy. *Op. Cit.* (1985) p.15.

606 Warburg. *Op. Cit.* (1893-1929) p.162.

607 Pope-Hennessy. *Op. Cit.* (1985) pp.66-69.

el mismo Mantegna (Isola di Carturo, 1431-Mantua, 1506), gran estudioso de la Roma antigua, realizó en vida para decorar su propia conmemoración póstuma<sup>608</sup>.



Fig. 59. Andrea Mantegna. 1504-1506. Monumento funerario de Andrea Mantegna. Bronce sobre piedra. 70 cm de diámetro. Capilla de San Juan Giovanni Bautista, Sant'Andrea, Mantua.

Es significativo que tanto en el retrato de Brunelleschi como en el autorretrato de Mantegna, aun cuando el primero fue realizado a partir de una máscara funeraria, los ojos del artista estén “esforzadamente abiertos”<sup>609</sup>, recordándonos la mirada de la terrible Medusa, o la de la terrenal mujer envuelta en manto con topos rojos del lécito de Apulia. Parecería así confirmarse que, en las obras votivas destinadas a propiciar la posteridad del “héroe”, sería crucial que el semblante

608 Warburg. *Op. Cit.* (1893-1929) p.144.

609 Es posible observar que el problema de los ojos cerrados lo soslayó Ghirlandaio colocando al nieto, al que supuestamente estaba mirando el abuelo, en un punto muy bajo respecto de la mirada de este.

representado, aquel a través del cual se iba a efectuar la transición del mundo de los vivos ilustres al de los muertos inmortales, conservara su capacidad para interpelar, para mirar por última vez, con toda la intensidad de la que un cuerpo vivo es capaz, a lxs que debían dar testimonio de la vida eterna reservada para lxs elegidxs de lo dioses<sup>610</sup>.

### 8.7.3. La posteridad de la *imago clipeata*.

A través de lo hasta ahora relatado, esperamos haber ofrecido una definición suficiente del concepto de la *imago clipeata*; haber provisto también, a quien esto lee, de una contextualización interdisciplinar que haga justicia a la complejidad del tema principal de esta parte de nuestra investigación: la recurrencia histórica del empleo del *topos* del retrato sobre escudo, del retrato en un “marco de guerra” como herramienta autorreflexiva y autoautorizante.

En nuestro recorrido hemos visto como el clipeo era un utensilio defensivo empleado en la guerra, asociado con la identidad del soldado que lo portaba. Un arma defensiva que, tras ser colgada como ofrenda votiva en árboles y templos, pasó a convertirse en soporte artístico vinculado con los usos retratísticos apoteósicos de la civilización romana. Se ha constatado que su uso se popularizó tanto en la esfera pública como en la privada, y que el clipeo, una vez significado como soporte arquetípico para la representación del rostro de personas ilustres, esto es, una vez convertido en el *topos* de la *imago clipeata*, vio aumentada exponencialmente su presencia en aquellas composiciones, objetos y superficies arquitectónicas en las que su potencial iconográfico se estimaba útil.

Dada la pregnancia del motivo, y habiendo confirmado su versatilidad, quedaría por indagar, en lo que a los usos canónicos de la *imago clipeata* respecta, la posible pervivencia del *topos* no como imagen integrante de una representación mayor, ni como imagen dentro de una imagen, ni tampoco como aplique, incrustación, dibujo, relieve o fresco; sino como objeto exento, como escudo circular colgado de una pared propiamente dicho.

Pues bien, Roberta Olson, profesora emérita del Departamento de Arte e Historia del Arte del Wheaton College de Massachusetts, en su libro *The Floren-*

610 Como fenómeno contrario, a finales del siglo XIV y principios del XV se popularizó la iconografía de San Juan Bautista inscrita en una bandeja/clipecto, en la que los ojos, que en este caso pertenecían a una cabeza separada del cuerpo con violencia, estaban cerrados. San Juan Bautista era para los cristianos la figura precursora de la del Mesías. En este sentido, la condición irreversible de su muerte servía para engrandecer el milagro de la Resurrección del Hijo de Dios. *Head of Saint John the Baptist on a Charger*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435759>. Última consulta: 10/10/2019.

*tine Tondo*<sup>611</sup>, afirma que, durante el siglo XV, el soporte pictórico circular, el *tondo*, se convirtió en uno de los formatos más populares para la pintura florentina. El apogeo de este formato lo sitúa la autora entre 1480 y 1515.

Olson confirma que las raíces conceptuales del *tondo* pueden rastrearse en Grecia, particularmente en los ideales de esa cultura interesados en la exploración de las formas perfectas a los que hiciera mención Wirth al hablar del pensamiento simbólico-geométrico del Pitagorismo. Con el tiempo, esta sensibilidad se habría ido diseminando por los territorios del Mediterráneo. Así lo atestiguan las monedas, espejos, escudos y piezas de cerámica griega y etrusca que permitieron a los humanistas del *Quattrocento* profundizar en el conocimiento de estas culturas. Sin embargo, Olson no duda en afirmar que el prototipo más directo y significativo con el que los artistas del Renacimiento contaron para reflexionar sobre la formas redondas como soporte de la imagen fueron precisamente los escudos romanos o *clipei*.

Si MacDonnell, en su texto sobre la virtud romana, dedicaba un extenso estudio a la defensa de la determinante vinculación bélica de *virtus*, una defensa que la continua negación de esta dimensión por parte de las lecturas cristianizantes hacía necesaria; pretendemos demostrar que el pertinaz borrado de la filiación bélica de la *imago clipeata* en la historia reciente obedecería a razones similares.

Wirth señaló en 1988 que, en la Alta Edad Media, el término clipeo había sido progresivamente sustituido por el de escudo, Toubert, años después, indicó que, a partir de un momento, el *topos* del retrato en un círculo había empezado a designarse como medalla<sup>612</sup>. Si estos cambios sucesivos de nomenclatura llevaban aparejado que el origen latino del término, que lo vinculaba con la tradición socio-política y castrense de la Roma antigua, fuera diluyéndose, la misma transformación del motivo del retrato sobre escudo redondo en tipologías iconográficas que hoy día nos parecen tan propias del acervo de la santidad cristiana como la mandorla o el nimbo contribuyó a que se perdiera el rastro de la genealogía bélica del *topos*.

A través de sucesivos desplazamientos semánticos, las *imagines clipeatae*, incluso aquellas manifestaciones más puras, acabaron designándose como bustos, retratos, nimbos, imágenes, medallas o *tondi*. La causa de esto podría ser la incomodidad variable con la que los historiadorxs habrían aceptado que uno de los *topos* visuales más recurrentes destinados a la representación de la apoteosis de Jesucristo, la Sagrada Familia y los santos, tuviera un origen no solo pagano sino militar.

611 Olson, Roberta. *The Florentine Tondo*. Oxford: Oxford University Press. 2000.

612 Martin, Henri-Jean; Vezin, Jean; Toubert, Helen et al. *Op. Cit.* (1990) p. 373.



Podría pensarse que esta reticencia a aceptar semejante genealogía sería un remilgo de épocas pasadas, de tiempos en los que el compromiso con el rigor académico se supeditaba al mantenimiento de un *statu quo* en el que no se vulneraran las lecturas canónicas de los dogmas cristianos, pero sorprende comprobar que el libro de Olson, escrito en el año 2000, es un ejemplo más de la perpetuación de la tradición histórica que, de manera intermitente pero constante, ha contribuido a la ocultación de determinadas raíces paganas del imaginario cristiano, entre ellas, la filiación militar de la *imago clipeata*.

En su estudio sobre los *tondi*, Olson apela a nada menos que cuatro estudios autoritativos<sup>613</sup>, que recoge como referencia bibliográfica en una nota a pie de página, para despachar de manera escueta la cuestión etimológica del *topos* del escudo circular:

El más significativo, directo y antiguo prototipo de los *tondi* del Renacimiento, para pinturas devocionales y para retratos, es el escudo romano o *clipeus*. Esta palabra se refiere tanto al disco del sol como a una forma redonda con el retrato de un dios o una persona (una *imago clipeata*) o una inscripción<sup>614</sup>.

Olson intenta ofrecer una definición sesgada del clipeo, pero su manera de pasar de puntillas por el tema delata sus intenciones desde el principio. No en vano, las tesis fundamentales de su ensayo son, primero, la vinculación del *tondo* con la *imago clipeata*, y, segundo, la vinculación simbólica de ambos con el cielo y los astros. Si bien las menciones al disco solar o a la bóveda celeste parecen consistentes con la tradición académica de la designación del círculo como símbolo astral de amplio espectro, y de lo circular y esférico como símbolos de perfección y eternidad<sup>615</sup>; Olson evita mencionar que en la literatura romana el término *clipeo* apela al disco solar exclusivamente en aquellas ocasiones en que se vinculan metafóricamente escudo y sol<sup>616</sup>. Tampoco aclara que esta vinculación metafórica

613 Bolten *Die Imago Clipeata: Ein Beitrag zur Portrait und Typengeschichte, Heintze "Imago Clipeata"*; Winkes, *Clipeata Imago: Studien zu einer römischen Bildnisform*. Belting, Likeness and Presence en Olson. *Op. Cit.* (2000) p.10.

614 *Ibid.* p.10.

615 Como también lo es la granada y la serpiente, animal de mal agüero en la iconografía cristiana, pero que, por su capacidad de morderse la cola, era, desde los tiempos de los egipcios, el *ouroboros*, símbolo del tiempo sin fin.

616 Así sucede cuando Varrón cita obras de Ennio en las que el poeta describe el sol llamándolo *caeli clipeus*. (Varro. de *Lingua Latina* 5.19) o se refiere a él diciendo: *quid noctis videtur? In altisono/ caeli clipeo temo superat/ stellas sublimis agens etiam/ atque etiams noctis iter*; Varro. de *Lingua Latina* 7.73. en [https://www.loebclassics.com/view/varro-latin\\_language/1938/pb\\_LCL333.331.xml](https://www.loebclassics.com/view/varro-latin_language/1938/pb_LCL333.331.xml). Última consulta: 5/06/2019. Del mismo modo, Ovidio llama al sol "escudo de un dios" cuando proclama en su *Metamorfosis*, ese largo poema en el que Julio Cesar acaba divinizado y convertido en estrella: *ipse dei clipeus/ terra cum tollitur ima/ mane rubet, terraque rubet cum cunditur ima*. (*Metamorfosis* 15, 192) "el propio escudo del dios, cuando por la mañana es levantado de la tierra se pone rojo, y se pone rojo igualmente cuando se vuelve a hundir bajo la tierra" en Ovidio/Ovid. *Metamorphoses*. Book XV, 190-195. Oxford: Oxford University Press. 2004. p.453. Trad. Lazkoz.

es unidireccional, que el sol se convierte literariamente en clipeo, es decir el astro se convierte en escudo, pero el escudo no se convierte en astro, lo que negaría la sinonimia que Olson parece querer inferir entre ambos conceptos. Nos parece que, en su explicación, las connotaciones militares asociadas con la elección de un escudo como soporte de un retrato están deliberadamente difuminadas, mientras que su puesta en relación con la simbología astral se ve reforzada.

Nos topamos con una operación retórica similar cuando Olson debe mencionar la tradicional vinculación del cuerpo del emperador con la *imago clipeata*:

Dominando el interior del edificio, este Cristo imponente está sentado en los anillos del cielo, como un emperador dentro del círculo celestial, que parece flotar casi de manera ilusionista a la manera de una entidad cuasi-independiente<sup>617</sup>.

Olson, en su texto del año 2000, evita reiteradamente indagar en torno a las implicaciones sociopolíticas de la unión de escudo y retrato. En sus razonamientos, el escudo es la recreación de un cuerpo celeste, y su simbología, como si de una *vera icon* se tratara, se higieniza retóricamente por medio del poder blanqueador de la apelación a una naturaleza magnificente, ajena a la ambición y la agencia humanas. Esta negación de un componente fundamental de la simbología del clipeo impide a Olson pensar el *tondo* de un modo capaz de trascender épocas y contextos geográficos, de tal modo que quede trazada de manera satisfactoria la compleja genealogía del retrato del emperador-soldado, devenido retrato de la Virgen y el Niño.

Respecto a la historia del *tondo*, si bien ciertos círculos subsidiarios presentes en los polípticos del *Trecento* tardío y del *Quattrocento* temprano parecen prefigurar el lienzo redondo, la vinculación de los *tondi* con la temática de la Sagrada Familia –maridaje de gran fortuna– se evidencia ya en *La adoración de los magos*, el cuadro que Domenico Veneziano (Venecia, 1410- Florencia, 1461) pintó en 1439, y que Olson señala como el ejemplo más temprano conocido de un *tondo* exento.

La importancia de la temática materno y paterno-filial en la concepción de la tipología del *tondo*, que en la tradición del Renacimiento parece vincularse estrechamente con el concepto de una vida nueva surgida en el entorno familiar, se evidencia al comprobar su relación con las representaciones circulares exentas conocidas como *deschi da parto*. Si, en un principio, estos discos o bandejas auxiliares que se empleaban para atender las necesidades de la madre después del parto tomaron forma dodecagonal o de polígono de dieciséis ángulos, con el paso del tiempo acabaron adoptando su característica forma circular.

617 Olson. *Op. Cit.* (2000) p.14

En *The Florentine Tondo*, Olson menciona que las representaciones de los discos de parto, piezas de madera ricamente policromadas por ambos lados, celebraban el matrimonio, la maternidad y la natalidad, recurriendo a temáticas mitológicas o a personificaciones del amor, el triunfo, o la castidad. Al parecer, en la Italia socialmente más avanzada de la época, los *deschi*, al igual que los *cassoni* y las tumbas, eran parte integral de la familia y de su ciclo vital y participaban, del mismo modo que los retratos, del énfasis del individuo promovido durante el Renacimiento. No obstante, en el caso de estas bandejas, el soporte circular no iba a servir de vehículo para el retrato fisionómico, sino para recrear temáticas vinculadas con la perpetuación del linaje familiar a través de los lazos matrimoniales, en suma, para retratar a la estirpe<sup>618</sup> que tanto importara a Sasetti cuando encargó los frescos a Ghirlandaio.

Se cree que la esposa recibía el *desco* al contraer matrimonio o en anticipación de un nacimiento. Se trataba entonces de un objeto conmemorativo, como apunta Olson; utilitario, como añade Jacqueline Musacchio<sup>619</sup>; y asimismo apotropaico, de buen auspicio<sup>620</sup>, en tanto que se consideraba un talismán que favorecía la fertilidad<sup>621</sup>. También se le atribuían propiedades mágicas que favorecían la salvaguarda tanto de la madre como del bebé durante el parto, una transición vital tan celebrada como temida en una época en la que cualquier contratiempo podía poner en peligro la vida de ambos.

Uno de los ejemplos más reseñados es el llamado *desco Medici-Tornabuoni* que Piero di Cosimo de' Medici (Florenia, 1416-*Ibid*, 1469) regaló a su mujer, Lucrecia de Giovanni Tornabuoni (Florenia, 1427-*Ibid*, 1482), con motivo del nacimiento de Lorenzo di Piero de Medici (Florenia, 1449-Villa Medicea de Careggi, 1492) el mismo Lorenzo que honraría a su estirpe siendo regente de la ciudad de Florenia entre 1469 y 1486. Lorenzo fue el primogénito de la pareja, y se cree que su nacimiento debió ser celebrado con toda una serie de objetos artísticos en boga en aquel momento. Hasta el siglo XX se pensaba que ninguno de estos objetos había sobrevivido. Sin embargo, en 1905, Aby Warburg empleó el inventario de la posesiones de Lorenzo en el momento de su muerte, para establecer que el *desco da parto* encontrado en las paredes de su habitación era el mismo que ahora se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York<sup>622</sup>.

618 *Ibid*. p.24

619 Mussachio. Jacqueline Marie, *The Medici-Tornabuoni Desco da Parto in Context*, Metropolitan Museum Journal . núm. 33. Nueva York 1998. The Metropolitan Museum of Art. Nueva York. pp.137-151.

620 Dorotea, Arnold; Avery, Kevin J.; Boorsch, Susan et al. *Recent Acquisitions, A Selection: 1994-1995* The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 53, No. 2. p.28. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art. Otoño, 1995.

621 Se ha documentado la presencia de *deschi* en hogares sin hijos. Mussachio. *Op. Cit.* (1998) p.146.

622 *Ibid*. p.137.



Fig. 60. Giovanni di ser Giovanni Guidi (San Giovanni Valdarno 1406–Florencia, 1486). c.1449. *Desco da parto Medici-Tornabuoni*. Anverso: *The Triumph of Fame*. Reverso: Impresa de la familia Medici y escudo de armas de los Medici y los Tornabuoni. Tempera, plata y oro sobre madera. 92,7 cm de diámetro. The Metropolitan Museum of Art. Nueva York.

Si en la cara principal del *desco* aparece representado el triunfo de la fama, en el envés puede verse el emblema familiar de los Medici, flanqueado tanto por el escudo de armas de esta familia como por el de los Tornabuoni. A instancias de Piero, esta composición se remató con la inclusión de los colores de las virtudes teológicas -rojo, verde y blanco- y del *motto* “semper”, que completa una iconografía cuyas implicaciones dinásticas son obvias<sup>623</sup>.



Fig. 61. Miguel Ángel Buonarrotti. 1504-1506. *Tondo Doni*<sup>624</sup>. Sagrada familia con marco concebido por el propio autor de la obra, decorado con las *imagines clipeatae* de los cuatro Evangelistas y Jesucristo. Pintura al temple y al aceite sobre madera. 120 cm de diámetro. Galería Uffizi. Florencia.

623 *Ibid.* p.140.

624 Al parecer, esta obra fue encargada por Agnolo Doni, un rico florentino, para decorar las estancias del palacio donde vivía con su joven desposada, Magdalena di Giovanni Strozzi, con la que había contraído matrimonio. Stefaniak, Regina. *Mysterium Magnum, Michelangelo's Tondo Doni*. Leiden, Boston: Brill. 2008. pp.1-6. El motivo del encargo, su forma y temática, parece sustanciar la idea de la estrecha relación entre el desarrollo de los *tondi* y el de los *deschi da parto*.

La historia de este disco que, por razones sentimentales, estéticas o incluso políticas, permaneció colgado en la habitación de Lorenzo mucho después de su nacimiento, incluso después del nacimiento de sus propios hijos o de la muerte de su mujer<sup>625</sup>, demuestra no solo el aprecio que le tuvo *il Magnifico*, sino que no debía de tratarse de un objeto vinculado exclusivamente con el momento concreto de la vida de las mujeres o de la familia en el que se expandía la stirpe; sino que era un atributo identitario motivo de orgullo con el que era posible adornar las estancias del *dominus* de la casa.

Tampoco las abundantes referencias heráldicas, los escudos de armas, los *motto* presentes en los *deschi*, en tanto que definitorios de la identidad de las stirpes familiares, inspiran a Olson reflexión alguna sobre el imaginario bélico que debió de ser esencial para la acuñación del concepto de las *imagines clipeatae* y para su recuperación durante el Renacimiento. La importancia de esta dimensión queda sobradamente demostrada por la terquedad con la que la asociación entre familia, virtud, apoteosis y eternidad se encarna, iconográfica y conceptualmente, tanto en la iconografía caballeresca de los *deschi*, como en la definición de los *tondi* como lugar triunfal y apoteósico de la familia de Dios.

La incongruencia que ciertos ámbitos de reflexión sobre el imaginario cristiano parecen ver en la vinculación de nacimiento y guerra; guerra y familia; familia, identidad y guerra; virtud, victoria, guerra y apoteosis; desaparece cuando entendemos la doble genealogía griega y romana de las *imagines clipeatae*. La genealogía griega las vincula con el pensamiento sobre la posteridad que planea de manera implícita o explícita en el culto a los dioses, a los héroes y a los muertos que merecieron culto heroico; en el culto helenístico a los gobernantes; y, también, en el imaginario religioso escatológico que enlaza lo circular con los momentos transicionales de la vida humana, con el nacimiento como proceso “agónico”, y con la muerte con preámbulo a la vida eterna. Por su parte, la genealogía romana vincula las *imagines clipeatae* con la tradición de las *imagines maiorum* y con la importancia que, en la configuración de la stirpe noble romana, habría tenido la virtud militar.

Pero el descubrimiento de la existencia de un *tondo* exento, anterior al realizado por Domenico Veneziano en 1439, que cuenta con una serie de características particularmente relevantes para nuestra investigación demuestra que la articulación de familia, guerra y posteridad se abordó de manera menos problemática en cronotopos cristianos anteriores a aquel que propició la interpretación en clave post-conciliar de Olson<sup>626</sup>. Nos referimos a la *Grand Pietá Ronde* de

625 Nótese la similitud del concepto con los *oscilla* romanos.

626 Posterior al Concilio Vaticano II promovido por Juan XXIII, en el que, tras las Guerras Mundiales que tuvieron lugar en el siglo XX, la paz de los pueblos se convirtió en uno de los preceptos fundamentales de la fe católica.

Johan Maelwael (Nimega, 1365-Dijon,1415)<sup>627</sup> fechada en 1400, época en la que, como veremos con posterioridad, los *topoi* bélico-cristianos tuvieron gran vigencia tanto en la literatura como en las artes visuales.



Fig. 62. Johan Maelwael. c.1400. *Grand Pietá Ronde* (anverso escudo). C.1400. Pintura sobre madera. 64,5 cm de diámetro. Museo Louvre, París.

Las biografías que describen los inicios profesionales de Maelwael, lo sitúan como pintor de heráldica al servicio del Reginaldo II de Güeldres (? c.1294-Arnhem, 1343), cuya corte ducal estaba localizada en la propia ciudad natal del pintor. Tras permanecer cerca de veinte años al servicio de la reina Isabel de Baviera (Munich, 1370-París, 1435), fue en 1397 cuando el Duque de Borgoña, Felipe II el atrevido –*Philippe le Ardi*– (Pontoise, 1342-La Haya, 1404) lo contrató como pintor y *valet* de cámara, quedando a su servicio y al de su sucesor Juan I de Borgoña –*Jean sans Peur*– (Dijon, 1371-Montereau, 1419) hasta la muerte

<sup>627</sup> Artista nacido en la misma ciudad de los Países Bajos donde, tres siglos antes, había fallecido la madre de Otón III.

de Maelwael<sup>628</sup>. En Dijon, el pintor de Nimega decoró banderas, pendones y armaduras, pintó murales de gran tamaño, doró esculturas, y concibió las pinturas del complejo funerario que el Duque proyectaba en la Cartuja de Champmol a mayor gloria de su estirpe.

En la *Grand Pietá Ronde* de Maelwael se recrea también una Sagrada Familia, solo que en este caso Dios sustituye a San José, y la Virgen sujeta a duras penas el cuerpo sin vida, sangrante, de su Hijo. Nos encontramos por tanto ante un raro ejemplo de combinación del tema de la familia de Cristo con la iconografía del descendimiento de la cruz. Tampoco es habitual que la escena del descendimiento aparezca entretejida con la recreación de una Santísima Trinidad, evidenciada por la pequeña paloma blanca que funciona de tejido conjuntivo literal entre la cabeza del Padre y la del Hijo. Aun cuando la propuesta iconográfica de Maelwael captura al héroe en su *katabasis*, en vez de en su apoteosis, el Espíritu Santo alado sirve para recordar el destino, junto a los dioses del cielo, del alma inmortal de Cristo.

Cuenta este *tondo* con alguna peculiaridad más. Mientras el anverso del mismo, con su marco tallado en la misma pieza de madera que sirve de soporte a la obra, recuerda a la tipología de los *deschi*; el reverso en el que Maelwael recreó el escudo de armas de Felipe el atrevido es aún más sorprendente, y funciona, de algún modo, de eslabón perdido holandés entre los *tondi* y los *deschi da parto* del Renacimiento italiano y las *imagines clipeatae* grecorromanas.



Fig. 63. Johan Maelwael. c.1400. *Grand Pietá Ronde*, (reverso con el escudo de Felipe II de Borgoña) Pintura sobre madera. 64,5 cm de diámetro. Museo Louvre, París.

628 Maelwael: <https://www.rijksmuseum.nl/en/maelwael>. Última consulta: 9/1/2019.



## 8.8. La reelaboración de la *Imago Clipeata* como *topos* de la reflexividad oculta, del autorretrato testimonial reticente.

Y, de la mano de Maelwael, volvamos a Van Eyck y a dos de sus autorretratos más célebres, nos referimos al inscrito en el espejo convexo, decorado con incrustaciones circulares figurativas, que adorna la habitación del *Retrato del Matrimonio Arnolfini*, y al reflejado en el escudo del San Jorge en la *Virgen del canónigo Van der Paele*.

Si había algo de verdad en lo que, sobre el pintor de Maaseik, refirió su contemporáneo, Bartolomeo Facio, en *De viris illustribus* (1456), Van Eyck era un hombre versado en letras que había descubierto lo que los antiguos sabían sobre las propiedades del color leyendo a Plinio el viejo. Dando por buena esta afirmación, y conjeturando que Van Eyck podría haber aprendido más cosas de Plinio aparte del color, nos atreveremos a designar los autorretratos eyckianos anteriormente mencionados como autorretratos *clipeatae*. Y lo que es más, vamos a vincular estos clipeos de Van Eyck a la tipología singular, ya detectada en la cerámica griega o en los frescos de Giotto, de las imágenes embebidas en otras, reticentes a dejarse ver del todo.

A continuación intentaremos indagar en torno a esta sensibilidad de lo visual como evidenciado y oculto, entendida como preocupación distintiva de la pintura *Netherlandish* deudora de Van Eyck.

### 8.8.1. Svetlana Alpers: describir un retrato vs. narrar un retrato.

*El arte de describir: El arte holandés en el siglo XVII* es la indagación por medio de la cual Svetlana Alpers, en 1983, aportó una serie de innovadoras –y polémicas– hipótesis sobre algunas cuestiones fundamentales en torno a los códigos pictóricos realistas. Cuestiones anticipadas ya en su artículo de 1976 *Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation*. La tesis fundamental del libro de 1983 establecía que la singularidad del arte holandés<sup>629</sup> del siglo XVII era el resultado del estudio e implementación creativa, por parte de los artistas de ese entorno, de toda una serie de recursos encaminados a activar las capacidades descriptivas de la pintura.

Alpers, consciente quizás de lo controvertido de intentar llevar adelante una investigación, en el ámbito del estudio histórico del arte producido en la era pre-

629 El título original es *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*.

moderna, más basado en afinidades electivas, analogías e inferencias que en resortes convencionales, decidió limitar la cota geográfica y temporal de su investigación, y dotar a su propuesta de una coherencia persuasiva. Para ello aplicó “lupa y microscopio” a una sola cuestión, le interesaba demostrar la condición esencialmente descriptiva de la pintura producida en Holanda en el siglo XVII, o mejor dicho, la condición radicalmente antagónica de la pintura de ese cronotopo respecto a la de la tradición hegemónica que desde Italia, y a partir del Renacimiento, había impuesto los enfoques discursivos de carácter narrativo en toda Europa<sup>630</sup>.

En su texto, Alpers sostiene que, en aquellas obras definibles como “descriptivas”, apelativo que, históricamente, y, a menudo de manera despectiva, la teoría había asignado a la pintura holandesa del siglo XVII, el modo en que las figuras estaban suspensas en la acción de representar y la cualidad instantánea, detenida, de la acción recreada eran el reflejo de cierta tensión entre los supuestos narrativos del arte y la atención prestada a la presentación descriptiva. Como Panofsky había escrito en 1953 al referirse a Jan Van Eyck, en las obras de este pintor parecía haber una proporción inversa entre la descripción atenta y la acción, ya que la atención prestada a la superficie de la realidad descrita se lograba a expensas de la representación de la acción narrativa:

El ojo de van Eyck opera a la vez como un microscopio y como un telescopio (...) de forma que el espectador se ve obligado a oscilar entre una posición razonablemente distante de la pintura y muchas otras más cercanas(...) Sin embargo, tal perfección tenía un precio. Ni el microscopio ni el telescopio son buenos instrumentos para observar la emoción humana(...) El acento se pone en la pasiva existencia más que en la acción. Para los críticos normales, el mundo de Jan Van Eyck maduro es un mundo estático<sup>631</sup>.

Señalaba Alpers que, aunque pudiera parecer que la pintura, por su propia naturaleza, es descriptiva; un arte del espacio y no del tiempo, en cuya tradición la naturaleza muerta sería tema predilecto, la estética seguidora de la tradición del Renacimiento italiano había establecido como principio fundamental conseguir que las facultades imitativas se aplicaran a fines exclusivamente narrativos. Esto era así aún cuando lo representado eran objetos. Baste recordar los bodegones denominados metafísicos de Sanchez Cotán y el apelativo de *pittura ridicola* –dotada de una “plusvalía” significativa, aunque humorística– con el que los pintores italianos de bodegones, y escenas populares, como Vincenzo Campi, pretendieron quizá escapar de la despreciativa catalogación de “pintura de género” para su obra.

630 Alpers, Svetlana. *El arte de describir* (1983) Trad. Consuelo Luca de Tena. Madrid: Hermann Blume, 1987. p. 21.

631 *Ibid.* pp.22-.23.

El prestigio de los artistas y sus obras estaba en juego, quien pintaba figuras humanas con gravedad hacía un arte con mayúsculas, y quien tan solo recreaba objetos, animales, estampas de lugares, encontraba su labor circunscrita dentro de los géneros menores. Era importante acabar en el lado correcto de la balanza sancionadora. El arte mayúsculo era además un arte exigente, quien representaba el cuerpo humano no debía hacerlo de manera simplemente verosímil. Alberti insistía en que lo verdaderamente importante era la *historia*, no el virtuosismo mimético sino la sensibilidad que, aparejada con el raciocinio, conseguía dar vida a lo representado. El buen artista debía ser capaz de “conmover el ánimo del espectador a través de la recreación del movimiento del alma de los personajes”<sup>632</sup>.

A causa de la imposición hegemónica de una concepción de la pintura que consideraba este medio un vehículo de representación sustancialmente narrativo, se había ido escribiendo una larga tradición crítica de menosprecio por las obras descriptivas, consideradas carentes de significado al no narrar texto alguno, o inferiores por su naturaleza sensorial y no intelectual. Esta visión estética fue encontrando justificación social y cultural en tanto que, una vez esgrimida la superioridad del intelecto sobre el sentido, y del espectador culto sobre el ignorante, el arte narrativo se impuso como deriva superior frente a aquel capaz, tan solo, de deleitar la vista.

Como señala Alpers, la convicción de los italianos respecto a la autoridad racional y la soberanía de su arte queda perfectamente clara en esta célebre crítica del arte flamenco que el pintor Francisco de Holanda (Lisboa 1517-Lisboa 1585) atribuye, nada menos, que a Miguel Ángel:

La pintura de Flandes (...) parecerá bien a las mujeres, principalmente a las muy viejas, o a las muy jóvenes, y asimismo a frailes y monjas, y a algunos caballeros sin sentido de la verdadera armonía. Pintan en Flandes propiamente para engañar la vista exterior, o cosas que os alegren y de las que no se pueda hablar mal (...) telas, construcciones, verduras de campos, sombras de árboles, ríos y puentes (...) y todo está hecho sin razón, ni arte, sin simetría ni proporción, sin selección y valentía, y finalmente sin sustancia ni nervio<sup>633</sup>.

Sirvan también como testigo de la pregnancia en el tiempo de la distinción entre estilos pictóricos elevados y menores las reflexiones sobre pintura holandesa recogidas por Joshua Reynolds en su *Journey to Flanders and Holland*, escrito en 1781; es decir, más de un siglo antes de que Goya publicara su reivindicación de la intelectualidad de la pintura recurriendo a la relectura del *Ut pictura poie-*

<sup>632</sup> *Ibid.* p.23.

<sup>633</sup> de Holanda. Francisco. *Da pintura antiga*. Trad. y notas de Ángel Gonzalez García. p.235. Lisboa 1983. en *Ibid.* p.25.

sis. Estas reflexiones atestiguan las encontradas emociones que el pintor inglés experimentó al visitar los museos locales, y al exponerse a una obra que, quizá, resonaba con la suya propia de una manera especial<sup>634</sup>:

Ganado y un pastor, por Albert Corp, lo mejor que he visto de su mano; la figura es asimismo mejor de lo habitual; pero la ocupación que ha dado al pastor en su soledad no es muy poética: ha de reconocerse, eso sí, que es muy auténtica y natural; está cogiendo moscas o algo peor.

Una vista de una iglesia por Van der Heyden, la mejor de las suyas; dos frailes negros subiendo la escalera. Pese a que la obra está acabada, como de costumbre, con gran minucia, no ha olvidado conservar, al mismo tiempo, un gran aliento luminoso. Sus pinturas tiene un efecto muy parecido al de la realidad vista en una cámara oscura<sup>635</sup>.

A juicio de Alpers, las impresiones del pintor inglés en torno a la injerencia de lo mecánico en los modos pictóricos holandeses deben considerarse acertadas, ya que, como ella misma señala, la pintura holandesa de la época estaba efectivamente influida por las experimentaciones que estudiosos como el holandés Johan van Beverwyck (Dordrecht, 1594-*Ibid.* 1647) o el alemán Johannes Kepler (Weil der Stadt, 1571-Ratisbona, 1630) habían realizado con las propias cámaras oscuras, además de con lentes de aumento, microscopios y telescopios. De hecho, y según la tesis de Alpers, fue a través de estos estudios científicos que se planteó por primera vez la idea de que la imagen sometida al escrutinio óptico de ciertos artefactos parecía no reacomodarse al espacio humano, y que, de alguna manera, acababa dando la sensación de contar con un espacio propio en el mundo de lo que era posible ver.

Además de este descubrimiento, la experimentación progresiva con los artefactos ópticos arrojó la sorprendente evidencia de que la visión mediada, o mejor, los artefactos que remedaban el ojo, siempre provocaban error y distorsión. Esto sustanció la idea de que, primero, era necesario aceptar con humildad la falibilidad de la máquina humana, y, segundo, las mismas capacidades visuales del ojo debían ser sometidas a análisis científico. Curiosamente, fue la observación de los mecanismos ópticos la que permitió llegar a un mejor entendimiento del funcionamiento del ojo y no al revés<sup>636</sup>.

La innovación que supuso, en la historia de la teoría visual, la descripción por parte de Kepler de la existencia de una verdadera imagen óptica, de una *pic-*

634 Es interesante, en este sentido, la reflexión que Estrella de Diego dedica a “El joven Reynolds deslumbrado por el sol” el singular autorretrato en el que la mirada del artista desborda el marco de la escena. De Diego, Estrella, *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela. 2011. p.31.

635 Alpers. *Op. Cit.* (1983) p.17.

636 *Ibid.* p. 71.

*tura*<sup>637</sup> formada en el interior del ojo por la proyección de los rayos luminosos en la superficie del objeto mirado, tuvo enormes implicaciones en el pensamiento pictórico. Más aún cuando a esa imagen retiniana se le atribuyó una existencia independiente de la del sujeto vidente<sup>638</sup>.

Mientras que, tradicionalmente, y a partir del siglo XV, la Historia del Arte había considerado la perspectiva lineal –basada en la recreación intuitiva o geométrica de uno o varios puntos de fuga– el sistema de representación espacial bajo el que se había desarrollado toda la pintura occidental; Alpers señalaba que una de las causas de la extraña singularidad del realismo holandés era, precisamente, la ruptura con los sistemas visuales configurados a través de la designación de un punto de vista ideal. Los pintores holandeses no solo habían leído a Van Beverwyck o Kepler, sino que su replanteamiento profundo de la naturaleza y las convenciones de los fenómenos visuales era el resultado de su investigación empírica con los mencionados artefactos ópticos. Alpers infería también que el trasvase desprejuiciado de los datos obtenidos en la observación de lo mecánico a los de lo orgánico, que tanto contribuyó a la ciencia holandesa, tenía su origen en un singular acercamiento al mundo que explicaría la relación desprejuiciada que los pintores holandeses sostuvieron con todos aquellos artefactos de reproducción y representación mecánica de los que se sirvieron e, incluso, dieron cuenta pictórica repetidas veces. En una cultura de la representación para la que el ojo quedaba definido como mecanismo y la visión como representación pictórica, es decir, como ventana a través de la que localizar otras ventanas; la añeja división entre art(ificio) y naturaleza quedaba resuelta en una alianza colaborativa y perfecta entre ambos.

Mientras tanto, decía Alpers, las obras seguidoras del paradigma idealista italiano no mostraban ningún interés por reflexionar en torno a la condición artificiosa del arte, y seguían dando cuenta de imágenes que no tenían su origen en ese mundo de lo visible descubierto a través de la óptica, sino en el de aquel sujeto vidente –preferentemente hombre– que contemplaba activamente los objetos en el espacio –preferentemente figuras humanas– y los ordenaba, dotaba de escala, apariencia y verosimilitud en función de la distancia a la que iban a estar respecto de lxs espectadorxs<sup>639</sup>.

Como señala Alpers, para Alberti el protagonismo de la figura humana estaba justificado, en tanto que en el Renacimiento la razón para hacer cuadros debía

637 Kepler fue la primera persona que empleó el término *pictura* para referirse a la imagen retiniana invertida. *Ibid.* p. 75.

638 *Ibid.* p. 75.

639 *Ibid.* p. 82-83.

buscarse en la mencionada *historia*, en la recreación de hechos humanos significativos. Frente a la reconocida relatividad del tamaño de las cosas secundada por el descubrimiento de los mundos microscópicos, Alberti –como el sofista y retórico griego Protágoras<sup>640</sup>– creía que el hombre, “por ser la mejor conocida de todas las cosas para el propio hombre”, debía considerarse la medida de todo lo demás. La cultura renacentista era reflejo de la sensación activa de confianza en las facultades humanas, por eso, en la disciplina pictórica –pero también en la Literatura o en la Historia– el ser humano ocupaba un lugar central simbólico y fáctico, y por eso también, en el arte del Renacimiento se concede un papel preponderante a la ubicación de quien mira la obra en tanto que agente prioritario de la experiencia artística.

A pesar de la refutación de las concepciones de antropocentrismo exacerbado promovidas, a partir del siglo XVI, por las ciencias y la filosofía de inspiración empírica, el paradigma italiano fue a lo largo de muchos años el canon de la academia occidental. También el genio artístico siguió asimilándose con la pericia superlativa con la que algunos artistas eran capaces de ofrecer una interpretación ideal y pluscuamperfecta de la realidad.

A juicio de Alpers, nuestra propia cultura sería aún heredera de la visión renacentista del ser humano. Un concepto cuya imposición por parte de los relatos hegemónicos de la Historia del Arte habría sido tan influyente, que la representación pictórica instaurada en el Renacimiento italiano habría pasado a considerarse la propia esencia del arte figurativo occidental, en vez de una modalidad particular del mismo.

A pesar de caer en lo que, a juzgar por nuestro propio estudio, debe considerarse una polarización sesgada de lo holandés y lo italiano, la importancia de la investigación de Alpers reside en la localización de una deriva, quizá vocacionalmente reactiva, dentro de lo que antes se había considerado un fenómeno monolítico. Reactiva, no tanto por poner en duda la naturaleza de la visión, sino por iluminar la existencia de otras maneras posibles de hacerla visible, de representarla. Un realismo que se diferenciaba del italiano por el mencionado carácter esencialmente descriptivo –arte del espacio y no del tiempo– manifestado de múltiples maneras: por la elección de representaciones del mundo encarnadas en la pluralidad de cosas pequeñas, frente a la cantidad selectiva de volúmenes y motivos grandilocuentes que interesaban al arte ideal ensalzado por teóricos

640 Protágoras (Abdera, c.490-Mileto, c.420 d.C.) “El hombre es la medida de todas las cosas, de las que existen porque existen y de las que no existen porque no existen” en Reale, Giovanni. Antiseri, Dario. *Historia de la filosofía*. Vol. 1. Bogotá: San Pablo. 2007. p.122. Para una problematización detallada de la traducción ver Schiappa, Edgard. *Protagoras and Logos: A study in Greek Philosophy and Rethoric*. Columbia: University of South Carolina Press. 2003 pp.117-121.

como Alberti; también por el empeño en investigar sobre los fenómenos del reflejo de la luz en los objetos, frente a los del modelado de los objetos a través de la luz y la sombra; por la manifestación de un mayor interés en las superficies de los objetos, sus colores y texturas, frente al interés en la localización de los objetos ubicados en un espacio legible; por la promoción de representaciones de imágenes no enmarcadas, frente a las de imágenes claramente enmarcadas; por la búsqueda de imágenes que no determinaran la posición de quien mira la obra de arte, frente a aquellas compuestas en función de la supuesta posición de ese espectador o espectadora; por la recreación de escenas cuya acción parecía haber sido congelada, frente a la elocuencia de los gestos del cuerpo y de las atmósferas<sup>641</sup>; y, por último, por una condición refractaria a la écfrasis, una figura retórica que Alpers consideraba característica de aquellas épocas en las que la narratividad de la pintura estaba en su apogeo<sup>642</sup>.

Además de todo esto, el arte descriptivo delineado por Alpers tendría en común con la fotografía aquellas características que convierten a este medio en uno tan real, a saber, un carácter fragmentario, la mencionada arbitrariedad del marco, y, en último lugar, la objetividad en que los primeros fotógrafos insistían al declarar que la fotografía daba a la naturaleza la posibilidad de representarse a sí misma, sin intervención del ser humano. Declaración, por cierto, a través de la que se afirmaría, una vez más, la importancia que el pensamiento de lo archeiropoietico habría tenido en el ámbito de algo tan manufacturado como el arte y su devenir.

### **8.8.2. Refutación de Alpers y Brusati a la propia teoría de Alpers sobre el arte “descriptivo” como arte despersonalizado.**

James Olney, teórico y defensor en los años 80 de la necesaria concesión del estatus de género literario propio para la autobiografía, en su conferencia titulada *Autobiography: an anatomy and a taxonomy* (1986), hacía notar lo curioso que le había parecido que Alpers, en unas reflexiones coincidentes con la preparación de su libro sobre pintura holandesa, y para sustanciar la idea de que la autobiografía podía considerarse el género que ponía a prueba el propio medio literario,

641 Decíamos que Alberti escribió que la *historia* conmovió el alma de quien la reciba cuando cada hombre pintado allá muestre claramente el movimiento de su propia alma. Alberti, Leon Battista. *On painting and On Sculpture*. Tr. Cecil Grayson. Londres, 1972 pp. 80-81 según Alpers. Op. Cit. (1983) p.17.

642 Alpers, Svetlana. *Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation* New Literary History, Vol. 8, No. 1, Readers and Spectators: Some Views and Reviews. Otoño 1976. John Hopkins University Press. pp. 15-41.

en vez de recurrir a la predecible comparación entre autorretrato y autobiografía escogiera la tradición del retrato a secas para contraponerla a la de los relatos autobiográficos.

Según lo que Olney había podido extraer de las reflexiones de Alpers, el autorretrato, en vez de pertenecer a una tipología diferente de la del retrato, era simplemente un caso especial dentro de ella, mientras que, defendía Olney, la autobiografía literaria no era una subcategoría de la biografía sino algo esencial y completamente diferente:

El pintor de retratos dirige su mirada a un sujeto vivo externo, ya sea que este se halle sentado como modelo en el estudio o se encuentre reflejado en tanto que imagen en un espejo (que es por lo que Alpers puede argumentar con tanta coherencia al centrarse en las *Meninas* de Velázquez); el autobiógrafo por el contrario, no mira afuera sino hacia adentro y hacia atrás; no tiene sujeto “allí” sino solo “aquí” -y ni siquiera, para desbaratar cualquier suposición de objetividad de un modo más profundo un sujeto “ahí detrás” - ya que la memoria es una función de la consciencia presente sobre sucesos pasados<sup>643</sup>.

Del modo en que Olney cita a Alpers, queda establecido que pintar retratos implica ser “objetivo”, dirigir la mirada a un objeto vivo, a un sujeto externo a quien realiza la acción de pintar, ya sea que este se halle sentado como modelo en el estudio o se encuentre reflejado como imagen en un espejo. De hecho, a lo largo de sus investigaciones, Alpers decidió sustituir el enfoque que remitía a un pintor, un autor<sup>644</sup>, que miraba a un “objeto vivo” externo —él mismo u otro—, por “otra cosa” a través de la cual la historiadora iba a invocar las teorías de Kepler. Esta sustitución implicaba que, para la autora de *El arte de describir*, la pintura italianizante apelaba siempre al cuerpo del pintor, ojo incluido, que miraba lo visible circunscrito por el marco de una ventana. En la pintura holandesa, sin embargo, se producía una suerte de descorporeización del agente propiciador de la representación similar a la de la experiencia de la cámara oscura. En virtud de ese fenómeno ya no había cuerpo, ni órgano “mirante”, ni autor que describiera lo que se veía a través de una ventana. El ojo era substituido por la propia representación que acababa ocupando su lugar, y dejaba así sin definir tanto el “marco de la ventana”<sup>645</sup> como la posición del pintor respecto a ella<sup>646</sup>.

643 Olney, James. *Autobiography: An Anatomy and a Taxonomy*. Neohelicon 13.1.1986. p.59.

644 Eminentemente masculino.

645 Asimilado este con el lienzo.

646 Jonathan Crary, en su libro *Las técnicas de observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, refuta las ideas de Alpers respecto a las implicaciones objetivantes de la descorporeización propiciada por la cámara oscura. Según Crary, la cámara oscura debe entenderse en relación al modo en que definió la posición y las posibilidades de un sujeto observador, en tanto que no fue simplemente una opción pictórica o estilística, una elección entre otras a disposición de un sujeto



Esa descorporeización –primero del cuerpo y después del ojo– resultaba aun más paradójica en aquellos casos en los que la obra parecía anunciar la voluntad de ofrecer un autorretrato; cosa que sucede, por ejemplo, en la obra *El arte de la pintura* (1666) de Jan Vermeer (Delft, 1632-*Ibid.* 1675). Una obra, por cierto, tan enigmática en su enfoque de la autorrepresentación como *Las Meninas*, la obra que Velázquez finalizó unos diez años antes. Decimos esto porque lo que en la obra del pintor sevillano aparece sorprendentemente presente como exceso –el pintor, pintando, pintándonos, pintándose–, en el cuadro de Vermeer (Fig. 64) se evidencia como defecto a través de la opacidad y la obstaculización con la que se nos muestra al pintor y lo pintado. Reticencia en la evidenciación que, a la Alpers de 1983, le sirve para sustanciar su idea del enfoque despersonalizado, objetivante, de la pintura descriptiva producida en Holanda durante el siglo XVII. Una praxis pictórica meramente interesada en traducir a pintura el modo en que la luz se posa en y da a ver las cosas:

En términos estructurales, Kepler no sólo define la imagen retiniana como una representación, sino que desplaza la atención del mundo real al mundo “pintado” allí, esto implica una objetividad extraordinaria y una voluntad de no prejuzgar o clasificar la realidad así convertida en imagen. La estrategia de Kepler, y el resultante protagonismo de la realidad representada en el ojo, nos ayudan a comprender el peculiar acierto de las palabras de Gowing al evocar a Vermeer:

Vermeer parece desinteresado, incluso ignorante, de lo que está pintando. ¿Cómo llaman los hombres a ese trozo de luz? ¿Una nariz? ¿Un dedo? ¿Qué sabemos de su forma? A Vermeer no le importa nada de esto, el mundo conceptual de los nombres y el conocimiento queda olvidado, nada le interesa más que lo que es visible, el tono, la mancha de luz.

Gowing está describiendo lo que normalmente experimentamos al contemplar las obras de Vermeer. Si nos concentramos en un detalle –la mano del pintor, por ejemplo, en *El arte de la Pintura*– nuestra sensación es de vértigo por la forma en que la mano

neutral o ahistórico. A diferencia de una construcción perspectiva, que suponía mostrar una representación ordenada objetivamente, la cámara oscura no imponía un lugar o un área restringidos desde los que la imagen se presentara con total coherencia y consistencia. En las cámaras oscuras, el/la observador/a es disjunto/a de la observación pura del dispositivo y asiste como testigo incorpóreo a una representación mecánica y trascendental de la objetividad del mundo. Por otra parte, su presencia en la cámara entraña una simultaneidad espacial y temporal de la subjetividad humana y el aparato objetivo. Así el/la espectadora es una habitante de la oscuridad más impreciso, una presencia suplementaria y marginal independiente de la maquinaria de representación (...) la cámara oscura impide *a priori* que el/la observador/a vea su posición como parte de la representación. Es ahí cuando se produce la descorporeización, cuando se evidencia que el cuerpo es un problema que la cámara nunca podrá resolver sino marginándolo y convirtiéndolo en un fantasma, con el fin de establecer un espacio racional (la *res cogitans* cartesiana, por ejemplo) que no por descorporeizado es estrictamente coextensivo con lo objetivo. El geógrafo y el astrónomo comparten una empresa común: observar distintos aspectos de un exterior único e indivisible –una *res extensa*–. Sin embargo, según Crary, sería constituyéndose en figuras de una interioridad primordial y soberana, de un ego individual y autónomo, que habrían logrado hacer suya la capacidad de llegar a dominar la existencia infinita de los cuerpos en el espacio. Esto es, según Crary, sería a través de la apelación a una interioridad primordial que al geógrafo y a la astrónoma les sería posible llegar a inferir lo no empírico a partir de lo empírico. Crary, Jonathan. *Las técnicas de observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac, 2008. p.45y p.72.

está construida con color y luz sin declarar su identidad de mano (...) Es posible que Gowing estuviera pensando en la estrategia de Kepler al escribir, en la frase anterior al párrafo citado: “el distanciamiento (de Vermeer) es tan absoluto, su observación tiene un tono tan impersonal, y sin embargo es tan eficaz<sup>647</sup>.”

*El arte de la pintura* de Vermeer es instrumental en el análisis que Alpers ofrece de la descriptividad esencial de la pintura holandesa del siglo XVII. Se trata de un retrato que la autora, en su libro de 1983, menciona en diez ocasiones distintas<sup>648</sup>. Es también una obra a la que Alpers volvió reiteradas veces y que, años después, le brindó la oportunidad de desdecirse sobre la ausencia de autorreferencialidad en la pintura del artista de Delft.

Alpers, una historiadora que, en palabras de Fernando Marías, había desdeñado tanto una interpretación de *Las Meninas* que se basara en el acontecimiento, como una lectura iconológica que viera en la obra una defensa de la nobleza de la pintura y de las prescripciones sociales del pintor<sup>649</sup>; evidenció en 2005 que sus teorías no eran inamovibles, y que estaba dispuesta a reconocer que el desapego autorial que había atribuido a muchos de los pintores y pintoras más relevantes del siglo XVII quizás no era tal. En su libro *The Vexations of Art, Velazquez and others*<sup>650</sup>, Alpers acabó describiendo *El arte de la pintura* de Vermeer como un autorretrato no explícito, un autorretrato velado, “*Not openly a self-portrait*”<sup>651</sup>. Esta tímida autocorrección pertenece a una época en la que la autora no solo iba a atribuir a la obra de Vermeer implicaciones subjetivantes, alejadas de esa visión lumínico-colorista expresada en su texto de principios de los 80, sino que también iba a mostrar un interés distinto en reflexionar sobre las funciones, circunstancias y aspiraciones de lxs artistas:

What kind of account can be given of the retreat to the studio in the Seventeenth century? It was celebrated at the time by some remarkable self-portraits of artists with the tools of their trade. Rembrandt’s paintings at Kenwood and in the Louvre in Paris, Poussin in the Louvre, the so-called *Las Meninas* of Velázquez, and though, not openly a self portrait, Vermeer’s *Art of painting*. Their circumstances are diverse. They were made in different places, on different occasions, for different kinds of clients. But each painter, in his own context, dealt with newly ambiguous social function of art or the role of the artist. For each of them –wether at court (Velázquez), in the home (Vermeer), or away from either (Rembrandt, Poussin) –the working space was a way to proceed. It was a

647 Alpers. *Op. Cit.* (1983). p. 76.

648 *Ibid.* pp 77, 161, 178, 179, 180, 234, 235, 236, 237, 238.

649 Marías, Fernando; Stoichita, Victor; Alpers, Svetlana et al. *Op. Cit.* (1993) p.19.

650 Cuya versión castellana, a la que también recurriremos, se titula *Por la fuerza del arte, Velázquez y otros*, aunque en este caso concreto hayamos preferido citar a la autora preservando su expresividad original.

651 Alpers. Svetlana. *The Vexations of Art, Velazquez and Others*. New Haven: Yale University Press. 2005. p.76.

way to define ground that is the painter's own, a license to be a self or a way to take on the identity of being a painter<sup>652</sup>.

Es este texto se evidencia la evolución del pensamiento de Alpers respecto a la importancia de la agencia autorial, incluso en obras aparentemente objetivantes. Evolución cuyo culmen podría considerarse la publicación de un libro dedicado a sus propias memorias, a su propia *historia*, titulado *Roof life*<sup>653</sup>, que la editorial que lo publicó define elocuentemente de la siguiente manera:

(...) this is not a memoir, it does not take the form of a story. It is instead a kind of self-portrait, or perhaps several self-portraits<sup>654</sup>.

No debemos evitar conjeturar sobre la influencia que, en la evolución de la historiadora que en los años 80 no creía en los autorretratos, pudieron haber tenido la deriva emocional y los estudios sobre el afecto que tanto impacto tuvieron en la disciplina histórica y los estudios culturales a finales del siglo XX y principios del XXI. Lo que es seguro es que Alpers, debido quizá al gran interés con el que se recibieron las tesis que defendía en *El arte de describir*, tuvo que afrontar, en los años posteriores a la publicación del texto, innumerables refutaciones parciales y totales de lo que allí exponía.

Refutación parcial debe considerarse el artículo que Celeste Brusati, profesora e investigadora perteneciente al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Michigan, tituló *Stilled lives: self portraiture and self-reflection in seventeenth-century Netherlandish still-life painting* (1991)<sup>655</sup>. Un ensayo inspirado de manera más o menos explícita en las investigaciones de Alpers, pero que, no obstante, defendía que el pensamiento autorreflexivo no era solo una eventualidad dentro de las indagaciones pictóricas en la Holanda del siglo XVII, sino que constituía una parte importantísima de ellas. De hecho, según Brusati, era posible localizar y describir en estas obras tres tipologías pictóricas en las que la articulación de autorretrato y bodegón eran esenciales.

Dejando al margen, por motivos estratégicos, la primera tipología de autorretrato inserto en una naturaleza muerta que Brusati distingue, y que es precisamente la iniciada por Clara Peeters, procederemos a reflexionar sobre la segunda tipología. Esta corresponde a aquellas obras en las que la imagen de los artistas

652 *Ibid.* p. 34.

653 Alpers, Svetlana. *Roof life*. New Haven, Connecticut: Yale University Press. 2013.

654 Alpers, Svetlana.: <https://yalebooks.yale.edu/book/9780300182750/roof-life>. Última consulta: 9/1/2019.

655 Nótese que Brusati vuelve a recorrer al término *Netherlandish* para ocuparse de artistas tanto flamencos como de la República de los Siete Países Bajos Unidos, conocida en inglés como *Dutch Republic*.



Fig. 64. Johannes Vermeer. c.1666. El arte de la Pintura. Óleo sobre lienzo.  
120x100 cm. Kunst Historisches Museum. Viena.

aparece recreada como dibujo o pintura, como representación ejecutada sobre papel o lienzo<sup>656</sup>. Estos autorretratos en los que la carnalidad, que no el rostro de quien los pinta, desaparece para asimilarse con la propia materialidad de la sustancia pictórica, se muestran acompañados por la variedad de objetos que tradicionalmente conformaban el tipo de *vanitas* desarrollado en Holanda a partir de la hibridación del bodegón con las *kunstkammers* o *constcamers*<sup>657</sup>; la tradición del coleccionismo amateur iniciada en torno a 1610 en la ciudad portuaria –y flamenca– de Amberes<sup>658</sup>.



Fig. 66. Peeter Van Steenwijck. c. 1655. *Naturaleza muerta conmemorando a Maarten Tromps*. Óleo sobre lienzo. 79x102,3 cm. Lakenhal Museum, Leiden.

En vez de darse a ver en su obra como sujetos humanos de entidad corpórea, siguiendo así las convenciones del género del retrato, los y las pintoras holandeses aparecen transubstanciados en material pictórico “corporativo”, para devenir imágenes exhibidas entre otros objetos bellos producto del pensamiento, del estudio y del arte. De hecho, en estas obras en las que el autorretrato se aborda

656 Brusati, Celeste. *Stilled lives: self portraiture and self-reflection in seventeenth-century Netherlandish still-life*. Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. Vol. 20, No. 2/3 (1990 – 1991) pp. 168-182 .

657 *Ibid.* p.174.

658 Al parecer por Frans Francken el joven (1581-1642),” Göttler, Christine. Mochizuki, Mia. *The Nomadic Object: the Challenge of World for Early Modern Religious Art*. Leiden/Boston: Brill. 2017. p.52.

desde un acercamiento multifocal, la imagen del artista aparece “indolentemente” acompañada por un intrincado ensamblaje de objetos de condición y materialidad variada que, de manera sorprendentemente, contribuyen a completar “el retrato del artista”.

Vemos tapices, alfombras, tejidos, partituras, mapas, libros, estudios botánicos de plantas, cuadernos de cuentas, esculturas, pinturas, paletas y pinceles, joyas, monedas, objetos de metal, instrumentos de música, relojes y artefactos ópticos que, primero, complementan la recreación identitaria; segundo, ponen a disposición de quien realiza la obra multitud de texturas materiales a través de las que demostrar su excelencia profesional<sup>659</sup>; y, tercero, le permiten reflexionar “filosóficamente” sobre la volatilidad de la vida.

Si el despliegue de capacidades miméticas excepcionales demostrado en el tratamiento de luz, color y forma sirve para meditar pictóricamente sobre la posteridad, en tanto que lo transitorio queda por siempre magníficamente capturado en un tiempo suspendido, la simbología asociada en la época con algunos de los objetos representados: las calaveras, los huesos, las velas, los mencionados relojes, o las conchas de nacar, justifica aún más la interpretación que concede a estos bodegones una motivación simbólico-espiritual; motivación que, sin duda alguna, trasciende la mera recreación retiniana del mundo de lo visible –despersonalizada y “desocularizada”– que Alpers refiriera en 1983 cuando intentaba definir el arte descriptivo holandés.

Además de la tipología anterior, y la tipología de Peeters de la que aún no nos hemos ocupado, Brusati detecta una tercera manera de tratar el tema del autorretrato inserto en un bodegón, una en la que el cuerpo del artista aparece igualmente desustanciado. Esta tipología está vinculada a la pequeña tradición iniciada por Cornelis Norbertus Gysbrechts (Amberes, 1630-*Ibid*, 1675) en la segunda mitad del siglo XVII, en la que los retratos del autor se convertirán en objetos representacionales integrados dentro de intrincados *trompe-l'oeils*.

Frente a la “espiritualización” que implicaba la conversión del retrato del artista en papel y grafito, en las obras de Gysbrechts la imagen del artista aparecerá inscrita en una medalla, evidenciando la genealogía “clipeana” –apoteósica– de lo circunscrito geométricamente que, en los retratos de papel, solo era rastreable en el *cartouche* que enmarcaba los bustos. El clipeo reaparece ahora adoptando una escala que no es monumental ni arquitectónica, sino que se ajusta al pensamiento objetual de quien colecciona objetos y los guarda en un cajón, en una vitrina o en

659 La demostración de pericia mimética, tan valorada por los compradores, era una preocupación fundamental del arte holandés de la época. *Ibid.* p.168-170.



Fig. 67. Cornelis Norbertus Gysbrechts. 1675. *Naturaleza muerta con violín, atributos de pintor y autorretrato*. Óleo sobre lienzo. 22,4x31,9 cm. Palacio Real, Varsovia.

una estantería. En esta tercera tipología, el clípeo recupera la materialidad metálica que, en los retratos de papel, había sufrido un proceso de desustanciación tan radical como la de la propia corporeidad de quienes eran retratados.

Esta tercera tipología entronca con los retratos italianos –y centro-europeos– del siglo XV en los que la reflexividad pictórica se abordaba representando al protagonista sosteniendo una medalla o una moneda antigua<sup>660</sup>. Se trataba esta de la enésima recurrencia del fenómeno de la imagen dentro de la imagen. En él, quien retrataba a su retratado sosteniendo un retrato –y quien lo miraba desde la posteridad– podía ver que la persona retratada pensaba en la posteridad de otros del mismo modo que quien contemplaba el retrato en el futuro. Si esta tipología de retrato renacentista se vinculaba con el incipiente coleccionismo de objetos antiguos promovido por el Humanismo, la tipología holandesa del autorretrato inserto en un bodegón que acabamos de ver evidencia el arraigo de esta práctica en la Europa de los siglos posteriores.

Los guiños pictóricos metalingüísticos que ofrecen las obras de Gysbrechts o Van Hoogstraten, a partir de revisiones personales de la tradición holandesa de la recreación pictórica de las *constcamer*<sup>661</sup>, permiten descubrir posibles justificaciones simbólicas en la inclusión de ciertos objetos en las obras. Por ejemplo, las inserciones autoriales constatan la familiaridad y la sutileza con la que el *topos* del retrato apoteósico sobre clípeo habría conseguido sobrevivir y adaptarse a los nuevos tiempos de la retratística holandesa. Por otro lado, del mismo modo que las *constcamers* quedaban socialmente legitimadas cuando en los cuadros que las recreaban se retrataba a visitantes ilustres, la inclusión en los bodegones de medallas, contratos y cartas en las que se mencionaba implícita o explícitamente a monarcas y nobles iba a permitir a los artistas evidenciar, e instrumentalizar, la estrecha relación que tenían con el poder y auto-autorizarse a través de ella. Sirva como ejemplo el propio Gysbrechts, que recreó una condecoración que le había concedido Fernando III (Graz, 1608-Viena, 1657) el que fuera, como Otón, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, pero en su caso entre 1637 y 1657.

Nos animamos a denominar estas iniciativas auto-autorizantes, porque creemos que decisiones como la de Gysbrechts no pueden atribuirse con exclusividad las agencias estrictamente corporativistas con las que las interpretaciones históricas al uso habrían caracterizado tradicionalmente la pintura holandesa, sino que parecen poder vincularse a las añejas tácticas retóricas autorreflexivas destinadas a la autogestión de la honra, la *auctoritas* y la *posteritas* de quien, en primera per-

660 *Retrato de hombre con la medalla de Cossimo el viejo* (c.1475) y *Retrato de un hombre joven sosteniendo una medalla* (1480), ambas de Sandro Boticelli, y *Retrato de hombre con una moneda romana*. (1480) de Hans Memling.

661 *Constcamer* en Holandés. *kunstkamer* en Alemán.



sona, realizaba la obra. Tal vez Gysbrechts no hacía más que perpetuar la añeja costumbre de auto-autorizarse empleando a los poderosos –terrenales y celestiales– como *proxies*. Iniciativa rastreable tanto en la añeja *Oda XXX ad Melpomenen* del libro tercero de las *Odas* de Horacio<sup>662</sup>, como en el *Evangelionario* de Liuthario, como en aquellas obras religiosas de Fouquet y Van Eyck en las que ambos incluyeron sus autorretratos.

Asumiendo el riesgo de resultar redundantes, queremos insistir en que nos parece que tanto la oda de Horacio a la inmortalidad de su obra, como el retrato de Liuthario, como la medalla de Gysbrechts se caracterizan por convertir la reflexión sobre la posteridad del artista en tema insospechadamente destacado de sus obras. También por recurrir a la asociación de los artistas con el poder como estrategia a través de la cual evidenciar los méritos propios; y por desarrollar el tópico del “artista al servicio de los muy poderosos” a través del recurso al emboscamiento de lo autorreferencial en el marco dentro del marco, la imagen dentro de la imagen, y el “vestido” dentro del vestido.

### 8.8.3. La tipología del autorretrato dentro de bodegón de Clara Peeters.

Viajemos ahora en el tiempo para reencontrarnos con Clara Peeters (Amberes, c.1594-¿?,1640) y con su invención de la deriva pictórica autorreflexiva que tanta fortuna tendría en la pintura holandesa del siglo XVII, el oxímoron que constituye la ocultación de autorretratos dentro de naturalezas muertas.

Para nuestro primer acercamiento a la figura de esta pintora vamos a recurrir a otro texto seminal, el exhaustivo estudio que Pamela Hibbs Decoteau dedicó

662 “Ad Melpómene. Famae perennitatem sibi ab suis carminibus pollicetur/ Exegi monumentum aere perennius/ reglaliq[ue] situ pyramidum altius/ quod non imber edax, non aquilo impotens/possit diruere aut innumerabilis.

5 annorum series et fuga temporum./ Non omnis moriar multa[que] pars mei/ vitabit Libitinam; usque ego postera/ cresc[am] laude recens, dum Capitolium/ scandet cum tacita virgine pontifex.

10 Dicar, qua violens obstrepit Aufidus/ et qua pauper aquae Daunus agrestium/ regnavit poplulorum, ex humili potens/ princeps Aeolium carmen ad Italos/deduxisse modos. Sume superbiam.

15 quaesitam meritis et mihi Delphica/lauro cinge volens, Melpomene, comam.”

A Melpómene (musa del canto y la tragedia). Glorioso Monumento,/ Más alto que de Egipto las reales/ Tumbas piramidales,/ Levanté ya, que al bronce sobreviva./ Ni el aquilón violento/ Le podrá hundir ni lluvia corrosiva,/ Ni el tiempo revolando,/ Y años sin cuento tras de sí dejando./ No Moriré yo entero:/ Salvárase mi nombre esclarecido/ De la onda del olvido./ Mi gloria crecerá, crecerá en tanto/ Que el Pontífice austero/ La vestal siga al Capitolio santo./ Y cantará la fama/ Donde el bufido violento brama,/ Donde á un pueblo guerrero/ Fauno al poder y á la fortuna alzado./ Rigió en suelo abrasado/ Que el metro eolio á la latina/ Ajusté yo el primero. Ostenta, ó Musa, la altivez que inspira/ El mérito eminente, Y del laurel de Apolo orla mi frente. Horacio. *Obras Completas: Las poesías de Horacio traducidas a versos castellanos*. Trad, Javier de Burgos. Tomo IV. Libro II. V. 361. Madrid: Librería de D. Jose Cuesta. Madrid 1884. pp.228-233



a Peeters en 1992<sup>663</sup>. En su investigación, Hibbs Decoteau señalaba que, teniendo en cuenta que 1608 es el año de realización del primer bodegón de Clara Peeters, la pintora flamenca debería ser incluida entre los pioneros del posteriormente popular género de la naturaleza muerta en Holanda<sup>664</sup>. No solo fue Peeters iniciadora de esta corriente pictórica, sino que, a medida que su estilo fue evolucionando, sus composiciones se volvieron más “modernas” y anticiparon derivas que desarrollaron con posterioridad artistas de Holanda, Flandes y Alemania. El hecho verdaderamente sorprendente de esta afirmación histórica es la constatación de que los seguidores de Peeters lograron mayor fama que ella misma. Como veremos después, a esto contribuyeron tanto la Historia del Arte del pasado como toda la literatura moderna en la que, si no se hablaba de Peeters directamente, sí se trataban cuestiones sobre las que su figura habría merecido una atención mayor que la recibida.

En relación con esto, Hibbs Decoteau destaca otro hecho curioso. Al parecer, a principios del siglo XX, los libros sobre las vidas de artistas mujeres proliferaron, sentando las bases de gran parte de nuestro conocimiento actual sobre ellas. Estos libros, en su mayoría escritos por hombres, tenían por costumbre centrarse en la biografía excepcional de la autoras y en sus romances, desatendiendo o sancionando de un modo negativo, sus obras. De manera contraria a lo que sucedió con la mayoría de las mujeres pintoras del siglo XVII, Peeters era más conocida por su arte que por su vida, y la causa de este tratamiento singular residía quizás en la escasa información existente en torno a esta última. Peeters no fue nunca una autora cuya vida se pudiera novelar, y el aprecio exiguo que su obra mereció a lo largo del tiempo, las perspectivas desde la que se abordó, no contribuyeron tampoco a resolver el misterio que aún envuelve algunos datos fundamentales de su biografía. De hecho, siguen sin conocerse los lugares donde residio y ejerció su profesión, el cómo y el dónde de su formación, quiénes fueron sus clientes, o, incluso, las fechas exactas en las que nació y murió<sup>665</sup>. Se sabe, sin embargo, que fue excepcionalmente precoz, que gozó de éxito en vida, que obtenía dinero por sus cuadros, que tuvo una carrera de treinta años –en la que pintó un número similar de obras–, y que abandonó la pintura cuando se casó.

Decíamos que Hibbs Decoteau, en su monografía, afirmaba que el primer bodegón conocido de Clara Peeters es de 1608. Sin embargo, la obra más antigua de esta autora catalogable dentro de la tipología que Brusati, en su artículo escri-

663 Hibbs Decoteau, Pamela. *Clara Peeters*. Lingen, Alemania: Luca Verlag, 1992.

664 Fuentes más recientes datan esta obra en 1607. Ver Vergara Alejandro, *El Arte de Clara Peeters*. Amberes, Koninklijk Museum loor Schone Kunsten, Madrid Museo del Prado. 2016. p.26.

665 Hibbs Decoteau. *Op. Cit.* (1992) p.7.

to entre 1990 y 1991, definiera como la primera manifestación del género híbrido de autorretrato y naturaleza muerta, es *Bodegón con flores, copa de plata dorada, almendras, frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra de peltre*. De hecho, Brusati cree que esta obra de 1611, perteneciente a la colección del Museo del Prado, debe considerarse la primera en la que alguien tuvo la ocurrencia de insertar un autorretrato en un bodegón, un enfoque pionero que tampoco Hibbs Decoteau duda en atribuir a Peeters<sup>666</sup>. Será Brusati también la que, en su artículo, vincule genealógicamente el reflejo múltiple en que Peeters convierte su autorretrato con el modo en que Van Eyck recreó imágenes especulares de la Virgen en el casco del San Jorge de la *Madonna del Canónigo Van der Paele*.



Fig. 68. Clara Peeters. 1611. *Bodegón con flores, copa de plata dorada, almendras, frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra de peltre*. Óleo sobre tabla. 52x73 cm. Museo Nacional del Prado. Madrid.

En esta investigación, se nos ocurre añadir que, quizá, la manera en que Van Eyck incluyó y ocultó su autorretrato en la obra mencionada, también pudiera tener que ver con las aspiraciones y las estrategias discursivas empleadas por Pee-

666 *Ibid.* p.11 y Brusati. *Op. Cit.* (1990-1991) p.174.

ters. Decisiones que, en nuestra opinión, podrían tener finalidades distintas de las referidas por Brusati, y que intentaremos desarrollar tras la aparente digresión que pudieran parecer los siguientes apartados. Esperamos llegar a nuestro objetivo sin prisa pero sin pausa.

### 8.8.3.1. Vuelve el clípeo.

Otro texto en el que, notoria y reiteradamente, se refutan las opiniones de Svetlana Alpers sobre la descriptividad esencial de la pintura holandesa del siglo XVII, sin evitar dejar implícita su influencia, es *La invención del cuadro, arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, el libro que Victor I. Stoichita presentó en 1993.

En este texto, el historiador rumano secundaba la opinión de los expertos que consideraban el reflejo de Van Eyck en el escudo de la *Virgen del Canónigo Van der Paele* una ocurrencia seminal en lo que a la captura de la propia imagen por parte del artista respecta. La singularidad de la iniciativa del pintor flamenco residía en que, al colocar su autorretrato en el escudo, Van Eyck nos animaba a que prestáramos atención a un lugar que Stoichita definía como “aparentemente marginal respecto al conjunto de la escena”<sup>667</sup>. Este lugar –lo que contenía en tanto que inserción autorial– estaba situado a la derecha del cuadro, casi sugiriendo su punto final. Para Stoichita era evidente que esta figura del pintor sobre el escudo se adscribía con dificultad a la poética habitual del “autorretrato”, en tanto que los trazos individuales faltaban por completo. Pero, no obstante, apuntaba Stoichita, esta inserción resultaba comprensible en el marco de una poética de *mise en abyme*, que es lo que hacía que todo el asunto deviniera –y esto es cita literal– fascinante<sup>668</sup>.

Señalaba Stoichita que, gracias a autores clásicos como Cicerón, Plinio y Plutarco, sabemos que el padre de la proyección autoral fue Fidias, quien se incluyó en el escudo de la *Atenea Partenos* –Minerva para los romanos–. Una cuestión que no merece la atención de Stoichita es la reflexión sobre la agencia autorial del artista que se puede extraer de lo que el resto de la historia cuenta sobre la experiencia traumática de Fidias con el escudo.

Cicerón, Plinio, Plutarco y Pausanias, todos testigos oculares de la obra, coinciden en señalar que la *Atenea* de Fidias era una de las obras más impresionantes jamás realizadas por el ser humano. Plutarco, por su parte, refiere que en

<sup>667</sup> Stoichita. *Op. Cit.* (1993) p.209.

<sup>668</sup> *Ibid.* p.209.

la época se decía que Fidias había puesto su nombre en el pedestal de la diosa. Pausanias no menciona esta cuestión que Cicerón niega rotundamente, para luego comentar que Fidias, al no habersele permitido firmar la obra, había decidido representarse a sí mismo en el escudo de Minerva. Plutarco confirma este extremo, describiendo más profusamente la imagen. Los enemigos de Fidias y de Pericles, que había encargado la obra, tacharon esta inclusión del semblante del artista de impía, haciendo notar también el gran gasto en oro en que se había incurrido para ejecutar la obra. Tras complicadas vicisitudes, Fidias se exilió voluntariamente en Elis, donde, como castigo a la ingratitud ateniense, construyó una estatua dedicada a Zeus aún más imponente que la *Atenea*, en cuya base, esta vez sí, podía leerse: “Fidias el ateniense, el hijo de Carménides, me hizo”<sup>669</sup>.

Retomemos ahora el texto de Stoichita y lo que parece querer expresar, pero quizás el rigor de la disciplina solo le permitió aventurar persuasivamente. Tras mencionar el escudo de Fidias, el historiador se pregunta si la primera inserción autorial especular, la de Van Eyck, estaría allí por una feliz casualidad o si, más bien, habría razones para atribuir el hallazgo a una alusión humanista que apuntaba a la cultura clásica del pintor. Stoichita también se hace eco de que, como habíamos anticipado, Bartolomeo Facio, en su *De viris illustribus* (1456) redactó una semblanza sobre Van Eyck en la que se le consideraba una persona no “no letrada” –*iteratum nonnihil doctus*– y en la que se decía que la lectura de Plinio fue la que había inspirado algunos de sus conocimientos pictóricos. Refiriéndose a un cuadro, hoy perdido, de Van Eyck, Facio opinaba que “no hay nada más admirable en su obra que el espejo pintado”<sup>670</sup>.

Stoichita prosigue afirmando que, si en la *Virgen del canónigo Van der Paele* existiera una verdadera alusión a la tradición clásica, ello implicaría la autoidentificación alusiva de Van Eyck con Fidias. De hecho, atendiendo al relato que Plinio ofrece sobre la *Atenea Partenos*<sup>671</sup>, podría decirse que el autorretrato con el que Fidias se incluyó en la batalla de las amazonas como personaje de la acción preconizó la tipología autorretratística que pintores como Durero, Rembrandt, Caravaggio o Gentileschi desarrollaron posteriormente, en la que lxs autorxs se incluían en las obras disfrazados o personificando un personaje mítico, bíblico o histórico<sup>672</sup>.

669 Pausanias L.V p.303 en Rollin, Charles. Bell, James. *The Ancient History of Carthaginians, Assyrians, Babylonians, Medes and Persians, Grecians and Macedonians* Vol.2. Nueva York: Harper&Brothers.1842. p.392.

670 Baxandall, M. B. *Facius on Painting*. p.103 en *Ibid*. p.209.

671 Plinio. *Op. Cit.* (2001) XXXVI, 18. p. 134.

672 Como el autorretrato de Durero fechado en 1500, cuya imagen imita iconográficamente a la de Cristo, el au-

Sin embargo, Van Eyck se inserta en la obra de un modo distinto, uno que parece hacerse eco de la estima particular con la que, en el entorno flamenco, se había tratado la orgullosa representación del artista trabajando. En el escudo de San Jorge, Van Eyck se retrata como autor de la escena, y para ello se presenta con el mismo aspecto que tenía cuando la estaba pintando. Un segundo elemento viene a complicar, más si cabe, el juego autorreflexivo. El corazón del escudo o blasón se conoce en lenguaje heráldico con el nombre de *abyssum*, y hace referencia a esa parte central del escudo que los griegos llamaban *ónfalo*<sup>673</sup> y los romanos *umbo*. El *mise-en-abyme*, en sentido heráldico, consiste en representar en el corazón del escudo un escudito que repite la forma del propio escudo. Dice Stoichita que no es eso exactamente lo que hace Van Eyck, pero que, no obstante, el hecho de que también la bandera de San Jorge se refleje en la parte de visible del escudo podría considerarse un guiño metalingüístico a la propia tradición visual de los blasones. Tradición que, siendo muy reducida, parecería estar plena de información metalingüística.

Para Stoichita, que un espacio representacional tan pequeño como el escudo que porta el santo parezca estar tan lleno de información no deja lugar a dudas: Van Eyck juega conscientemente con la polisemia de la metáfora especular a través de la superficie de un escudo, ya que inscribe sobre el marco de la propia obra una *laudatio*, en la que las palabras que acaban sobre la cabeza de San Jorge rezan así: “*Speculum sine macula Dei maiestatis*”. Decíamos con anterioridad que el *speculum* al que alude Van Eyck no es el escudo de San Jorge, sino la Virgen, siguiendo un antiguo *topos*. En opinión de Stoichita, al inscribir la alusión al espejo justo encima del santo, el pintor proporciona una clave de lectura a quien mira la obra, y lo hace por vía de alusión, pues no nombra el espejo autorial sino el teologal<sup>674</sup>.

Prosigue Stoichita afirmando que la autorrepresentación *in clipeo* fue adoptada muy pronto por los epígonos del pintor de Maaseik. Prueba de ello es que el historiador es capaz de localizar la obra de uno de ellos en España, en el cuadro titulado *El Arcángel San Miguel*, del Maestro de Zafra, un pintor posiblemente hispanoflamenco, activo en la Extremadura de finales del siglo XV, y que pertenece a la colección del Museo del Prado. En esta pintura, el escudo que el santo empuña

torretrato personificando al pintor griego Zeuxis de Rembrandt, fechado en 1662, los autorretratos clipeanos en los que Caravaggio se representó como Medusa, un personaje históricamente mujer, en 1596 y 1597, o el cuadro *Judith decapitando a Holofernes* (1614-1620) en el que Artemisia Gentileschi se retrató cortando la cabeza a un Holofernes cuya cara era la de su mentor Agostino Tassi que fue condenado por violarla.

673 En tanto que su forma recordaba a la de la piedra que Zeus había dejado en Delfos para señalar el centro del mundo.

674 Stoichita (1993) p.210.



Fig. 69. Maestro de Zafra. c.s XV. *El Arcángel San Miguel*. Técnica mixta. 242x153 cm. Museo del Prado.



contiene también un reflejo autorial. La silueta del pintor se percibe con claridad en el cuerpo del escudo de San Miguel, uno de los personajes del imaginario cristiano, junto con San Jorge, más notoriamente vinculados con la temática militar. Además, el lugar que el escudo ocupa en la composición puede considerarse sin ambages el centro mismo de la escena. En palabras textuales de Stoichita:

De este modo se hace explícito lo que, en el cuadro de la *Virgen del canónigo Van der Paele*, Van Eyck sugería con cautela en el escudo de San Jorge. Allí debíamos apelar a la minuciosa atención de un lector de miniaturas para vislumbrar la silueta del pintor y en el caso del cuadro del Museo del Prado el descubrimiento de la figura del artista requiere sólo un poco de atención y se puede contemplar sin esfuerzo visual alguno. En él se distingue al pintor en acción, mientras en el cuadro de Van Eyck se podía apenas adivinar el pincel (...) Para resumir y simplificar, podemos decir que en el cuadro de San Miguel del Museo de el Prado el escudo funciona como espejo y el espejo como escudo. Esta doble función es un detalle tan atrevido que creo que ya no puede atribuirse al azar<sup>675</sup>.



Fig. 70. Giovanni Gerolamo Savoldo. c.1525 *Autorretrato o Retrato de un hombre en armadura*; conocida en otra época como *Retrato de Gaston de Foix*. Óleo sobre lienzo. 91x123 cm. Louvre, París.

Afirma el historiador rumano que el motivo del espejo –y podríamos añadir el de las superficies reflectantes– vinculado a los enfoques reflexivos de la temática del cuadro dentro del cuadro y de la cartografía, sirvieron para desarrollar una

675 *Idem*.

cuestión muy querida para los pintores holandeses del siglo XVII, a saber, la de la multiplicación en la imagen de los planos de la representación.

Se trataría este de un fenómeno cuya histórica filiación con la autorreflexividad de lxs autorxs que se pensaban a sí mismxs mientras pensaban sobre su profesión<sup>676</sup> se atestigua en la siguiente reflexión recogida por Michael Fried en su libro de 2010 *The Moment of Caravaggio*:

The motif of reflection in polished armor or a convex mirror has its roots in northern art, most famously in the work of Robert Campin and Jan Van Eyck. (...) In Italy, key figures include Leon Battista Alberti, who in his influential treatise *On Painting* (1435) cites the mirror as a tool and compares painting to Narcissus “embracing with art what is presented on the surface of the water in the fountain” (...) Leonardo da Vinci, who writes in his notebooks that the mirror is or should be the painter’s master in that the image in a mirror is a perfect test for a painting of a given subject; and the early sixteenth-century Venetian painter Giorgione, who is said by one of the fictive participants in Paolo Pino’s *Dialogue on Painting* of 1548, to have “painted a picture of an armed Saint George, standing and leaning on the shaft of a spear, with his feet at the very edge of a limpid and clear pool—which [pool] was transfixed by the entire figure, foreshortened as far as the crown of the head; in addition, he had feigned a mirror leaning against a tree trunk, in which the entire figure was reflected from the back and one side. He depicted a second mirror opposite this, in which was visible the entire other side of the Saint George. And this he did in support [of the argument] that a painter can show an entire figure at a single glance, which a sculptor cannot. The terms of Pino’s description are those of the paragone or competition between artistic media, here between painting and sculpture, a major theme in sixteenth-century writing about the arts (Leonardo is equally concerned to prove the superiority of painting to poetry).

The canvas in question has been lost (if we assume that something like it once existed), but Giorgione’s invention may have an echo in a remarkable painting in the Louvre by the Bergamesque painter Girolamo Savoldo, *Portrait of a Man in Armor*<sup>677</sup>.

Retomemos de nuevo a Stoichita, quien a finales del siglo XX quería determinar la verdadera significación de la reaparición, en el siglo XVII, de una modalidad pictórica que, según su opinión, había surgido en el siglo XV. Abordaba esta tarea sin reparar en que, si lo que venimos explicando con anterioridad es cierto, tal y como demuestran tanto el retrato de Savoldo mencionado por Fried —que el Museo del Louvre considera un autorretrato<sup>678</sup>—, como el motivo grecorromano

676 También las reflexiones de Fried mostrarán implícitamente la recurrencia canónica, en la Historia del Arte, a la polarización de las iniciativas artísticas del norte y sur, aunque los ejemplos escogidos por el propio historiador parezcan, de algún modo, ponerla en duda.

677 Fried, Michael. *The Moment of Caravaggio*. pp.12-13. Princeton: Princeton University Press, 2010. pp.12-13.

678 Savoldo, Giovanni Gerolamo: [http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=22873](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22873)  
Última consulta: 20/02/2019.

de la Victoria grabando el escudo y mirando su propio reflejo en él, la modalidad pictórica del autor, la autora espejada, ni había desaparecido en el siglo XVI ni reaparecido en el XVII como afirmaba Stoichita, ni era exclusiva del entorno flamenco como afirmaba Fried, sino que, desde su aparición en la Antigüedad, había ido transformándose y evolucionando de manera sutil pero constante.



Fig. 71. Peter Claesz. c.1630. *Vanitas*. Óleo sobre tabla de Roble. 35,9x59 cm.  
Germanisches Nationalmuseum. Nuremberg.

Siguiendo el hilo de las reflexiones del historiador rumano, la justificación primordial que este encuentra para lo que él considera la reaparición de la inserción autorial a través del reflejo especular es que los pintores holandeses del siglo XVII, y utilizamos el término como lo hace el historiador, en masculino, perfeccionan, “cristalizan”, un motivo que pertenecía a su acervo:

(la primera) es el [la] de la cristalización/polarización del interés por la autorreferencia durante el siglo XVII. Lo que en Van Eyck era apenas sugerido, borroso, se vuelve ahora nítido. La imagen especular alcanza, por un lado, la claridad del autorretrato cuadro, por el otro, remite directamente al acto de pintar la imagen<sup>679</sup>.

Según Stoichita, este tipo de cristalización/polarización sería verificable principalmente en escenas de interior con espejo pintado como las de Jan Vermeer

679 Stoichita. *Op. Cit.* (1993) p. 212.

o Nicolas Maes (Dordrecht, 1634-Amsterdam, 1693). En estas obras, el “hacer la imagen” no es el tema principal del cuadro. Solo después de haber examinado la obra, toda la escena, se descubre al fondo un espejo que parece contener una sorpresa. Así pues, la fabricación de la imagen se convierte en un tema presente no explícito sino por alusión, por reflejo. La presencia del espejo no impide que quien ve la obra considere en primer lugar lo que debe considerar, es decir, el cuadro. Al igual que en otras modalidades de inserción autorial en las que autorretratado o autorretratada se infiltran en la obra como visitantes, como personajes disfrazados o como “retratos-cita”, quien mira la obra debe recorrer la historia representada para poder toparse con la autorreferencia autorial. De hecho, alguien poco avisado podría fácilmente pasar por alto la alusión autorreferencial, que no constituye el mensaje principal de la obra<sup>680</sup>, porque, según la descripción de Stoichita, el autorretrato acata sin disputa el lugar secundario que quien ha hecho la obra le ha asignado. En estas obras, el autorretrato ocupa un lugar marginal por su escala, más pequeña respecto a la escena principal, por su ubicación esquinada y por su firme contención en un marco a su vez contenido en el marco referencial del lienzo. Todas estas cuestiones contribuyen a evitar cualquier posible equívoco respecto a lo que constituye la escena principal de la obra.

A continuación, Stoichita estima importante destacar que, frente a los mencionados procedimientos tradicionales de autoproyección del artista a modo de “visitante”, “personaje disfrazado” o “retrato”, el método del autorretrato especular que llegará a ser característico del siglo XVII, y que hunde sus raíces en el siglo XV<sup>681</sup>, se distinguirá de los demás por la inserción de autor o autora como instancia operante. De manera explícita o implícita, según sucede en un bodegón de Simón Luttichuys (Reino Unido, 1610-Amsterdam, 1661), cuando lxs artistas se representen pintando frente a su caballete, se producirá la doble paradoja reflexiva de la *techné* pensándose a sí misma, y del cuadro siendo contenedor y contenido. Stoichita dice que los ejemplos más interesantes de este tipo de pintura se deben a Clara Peeters y a Pieter Claesz (Amberes, c.1597-Haarlem, 1660); dos autores sobre quienes el historiador rumano ofrece un extrañísimo comentario, teniendo en cuenta que Clara Peeters se autorretratada físicamente en sus pinturas, y que la firma de muchas de ellas –“Clara P.”– es visible en el haz de las mismas. Pues bien, Stoichita tiene a bien afirmar que las obras de estos dos artistas “son a veces muy difíciles de distinguir a causa también del parecido de sus monogramas”<sup>682</sup>. Esta observación aparece treinta y siete páginas después de

680 A no ser que el tema central, o igualmente importante que la recreación de la escena, sea precisamente la sorpresa.

681 Que según el cuadro de Savoldo demuestra, también estaba vigente en el XVI.

682 Stoichita. *Op. Cit.* (1993) p.52

que el historiador se refiera a Peeters por primera y única vez en el texto principal. De hecho, la observación sobre el enredo de las iniciales es una nota a pie de página asociada con esa única mención a la obra de Peeters en la que su interés queda indisolublemente vinculado al de Claesz.

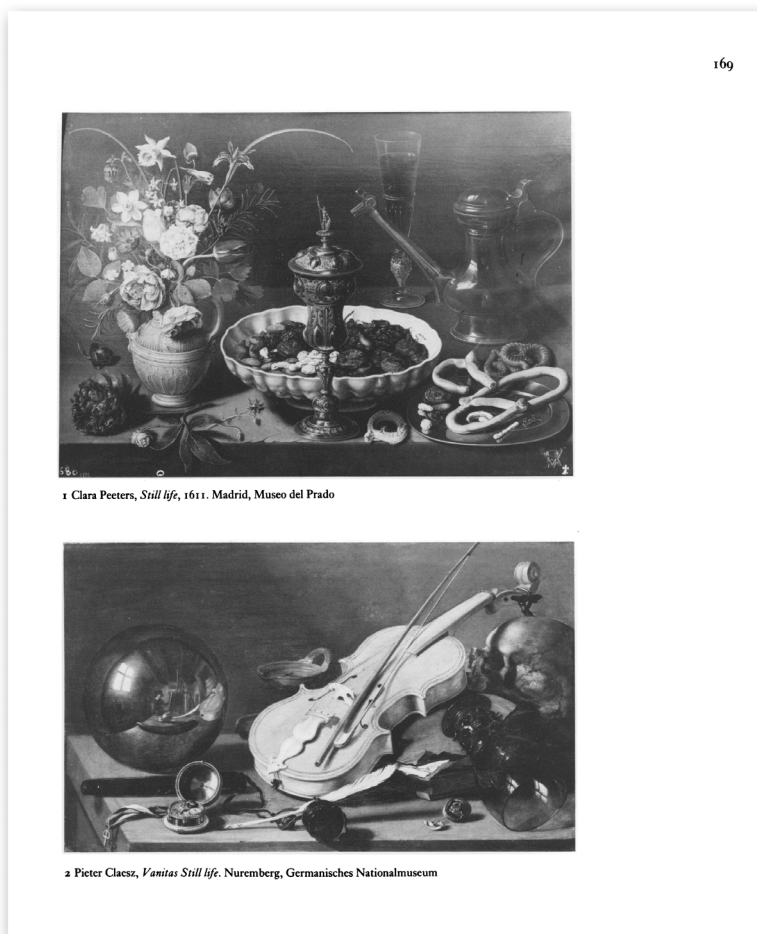


Fig. 72. Diseño de la página 169 del artículo de Celeste Brusati *Stilled lives: self-portraiture and self-reflection seventeenth-century Netherlandish still-life*. Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. Vol. 20, No. 2/3 (1990-1991).

Lo que sigue a esta aparición única es una descripción de un cuadro de Claesz que ocupa página y media, y en la que se ilustra la idea de que lo importante de la inserción del retrato autorial en las naturalezas muertas del siglo XVII es que, en

ellas, la reflexión especular, centrada en la representación del caballete, ocupa un lugar esencial en el cuadro y no un lugar marginal como ocurría en los cuadros de Vermeer y Maes.

Lo curioso del caso es que el cuadro de Claesz al que Stoichita dedica un estudio detallado aparecía reproducido, junto al bodegón de 1611 de Clara Peeters, en la segunda página del artículo que Brusati escribió entre 1990 y 1991 y que hemos citado reiteradamente. Se trataba este del texto en el que se atribuía a Peeters la invención de la inserción autorial en las naturalezas muertas, y que Stoichita parece ignorar, a pesar de conocer la obra de la historiadora, o al menos parte de ella. De hecho, en la versión reeditada en castellano de su libro sobre la invención del cuadro, se menciona otro texto de Brusati titulado *Artífice and illusion. The Art and Writing of Samuel van Hongstraten*, fechado en 1995<sup>683</sup>.

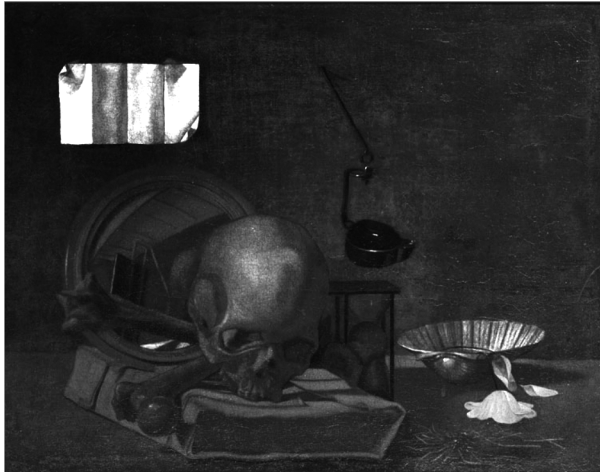


Fig. 73. Simon Luttichuys. s.XVII. *Vanitas*. Óleo sobre lienzo. 45x57 cm. Trafalgar Galleries. Londres.

En la justificación que Stoichita ofrece sobre la importancia singular de la pintura de Claesz, reconoce que esa obra aborda el tema de la “inserción especular en la forma de una esfera pulida” como ya lo hiciera Simon Luttichuys (Londres, 1610-Amsterdam, 1661) en la *Vanitas* de las Trafalgar Galleries de Londres. Pero, para Stoichita, la diferencia entre una obra y otra es que el cuadro de Claesz es una *vanitas* que propone una meditación que se desarrolla de izquierda a derecha, distinguiéndose así del autorretrato del pintor inglés en el que la centralización es rotunda, como sucedía también en el cuadro del Arcángel

683 *Ibid.* p.271.

San Miguel de Zafra. De esta manera, Claesz logra proponer una composición que problematiza la cuestión del lugar que el autor elige para la inserción autorreferencial. En su obra, la esfera espejeante, el *abysum* del clípeo, se sitúa a la izquierda y la calavera a la derecha. La esfera, al englobar al artista enfrascado en su trabajo entre las vanidades, tematiza una vanidad más: la del quehacer artístico.

En opinión de Stoichita, el cuadro de Claesz constituye una inversión de la convención del autorreflejo del artista en un espejo rastreable desde diversos planos. El primero tiene que ver con la inserción del microcosmos de la esfera en la imagen pictórica según el principio de lo que el historiador va a denominar el fenómeno del contenido/continente<sup>684</sup>. Se trata esta de una recuperación, que Stoichita considera más de orden metodológico que histórico, de aquellas representaciones ya mencionadas en nuestra investigación en las que el miniaturista se autorretrataba en la propia letra mayúscula que estaba pintando. Claesz se representa sobre la esfera pulida que contiene y es contenida por su cuadro. La superficie espejeante de la bola es la que permite y facilita esta operación.

A la inversión de las proporciones, dice Stoichita, le sigue otra que afecta al punto de vista. Lo que vemos en la superficie del cuadro se ve también en el interior de la esfera. Esta nos ofrece el cuadro a la inversa y en escorzo. Vemos al pintor sentado ante su caballete, contemplando el motivo. En la esfera no se ve la imagen que pinta, pero sí el soporte y el modelo de su pintura. La imagen que está pintando es el cuadro mismo. El reverso de la tabla es legible en el cuadro. El anverso es el cuadro que contemplamos; se trata entonces de una imagen que incluye su reverso.

Una última inversión se añade al discurso metapictórico que el cuadro encierra. Esta vez se trata de una alteración de orden conceptual que se apoya en las bases de la tradición. Al meditar sobre el arte, siempre según la opinión de Stoichita, el pintor considera su condición vana. El mundo del arte —esférico— es perfecto, pero frágil, fútil y caracterizado por la vanidad de sus aspiraciones. Todo el cuadro, una representación que incluye el hacer del pintor y al pintor, se organiza entre la gran esfera resplandeciente, pero vacía, y la calavera. En Luttichuys, calavera, espejo —circular— y caballete, se proponían como un sintagma central muy apretado. En Claesz la esfera tiene a la calavera como contrapeso. El trazo de unión lo forman el violín y la pluma. Acompañan todos estos objetos un reloj parado, un cabo de vela apagada, una nuez rota, símbolos del estancamiento, de

684 Enésimo nombre para el fenómeno de la “imagen dentro de la imagen” y cuya dificultad nominativa parece insuperable.

la ausencia de completitud y trascendencia. En palabras de Stoichita esto es lo que la obra de Claesz quiere transmitir:

“He aquí el arte, he aquí mi arte” – parece decirnos Claesz entre estos objetos inanimados– “¡Y heme aquí practicándolo!”; ¡La pintura, qué vanidad!<sup>685</sup>.

Terminamos así la transcripción de lo que el historiador rumano nos cuenta sobre el artista cuyas iniciales consiguieron borrar de su mente cualquier atisbo de la importancia que la obra de Clara Peeters pudiera tener. De hecho, en el texto de Stoichita, P.C proyecta una sombra tan oscura sobre la obra de Clara Peeters que casi consigue hacerla desaparecer.

Por desgracia, también en las reflexiones de una de las especialistas canónicas del arte holandés del siglo XVII se ignora la obra de Peeters; incluso en aquellas ocasiones en las que la disertación tiene un sesgo feminista confeso. Esta historiadora no es otra que la propia Alpers, quien, en un artículo incluido en una publicación feminista de referencia en los años 80, *Feminism and Art History, Questioning the Litany*, abundaba en su concepción del arte descriptivo como arte impersonal, recurriendo a un artista hombre para despachar, con justificaciones objetivantes, el inconveniente que para su teoría suponía que hubiera tantos retratos de artistas alojados en los bodegones holandeses:

The Dutch offer their pictures as descriptions of the world seen, rather than as imitations of human figures engaged in significant actions. It is the world not the maker or viewer, which has priority. A pictorial image is not a window, but rather a mirror, or a map laid out on a flat surface. The maker is not posited prior to the painted world but is himself of the world. On rare (and telling) occasions, as in some still-lives by Van Beyeren, he is even captured on a mirroring surface in the picture and seen as but one of many objects in the world<sup>686</sup>.

Como afirma Griselda Pollock, las mujeres no han sido omitidas en la Historia del Arte canónica por olvido o simple prejuicio. El sexismo estructural de la mayoría de las disciplinas académicas ha contribuido a la producción y perpetuación de ciertas jerarquías de género, en virtud de las cuales, la agencia de las mujeres supone un desafío interpretativo mayor cuanto menos se ajusta a los marcos preconcebidos para ella<sup>687</sup>. En palabras de Pollock, no deja de ser sorprendente que la institucionalización académica de las Bellas Artes y de la Historia del

685 Stoichita. *Op. Cit.* (1993) pp.216-217.

686 Broude, Norma; Garrard, Mary D.; Alpers, Svetlana et al. *Feminism and Art History, Questioning the Litany*. Nueva York: Harper & Row, 1982. pp.187-188.

687 Pollock, Griselda. *Vision, Voice and Power*, en Pollock *Op. Cit.* (1988) p.33.



Arte a partir del siglo XVIII haya contribuido, con más eficacia que ningún otro fenómeno social, al borrado sistemático del registro de la actividad creadora de las mujeres e, incluso, de su presencia física en la academia<sup>688</sup>.

Es elocuente en este sentido el siguiente relato de Pollock en el que se recoge una variante del *tableau dans le tableau* clipeano, en este caso excluyente en vez de incluyente, y que, por la relevancia de la cita para nuestra investigación, citamos literalmente:

Johann Zoffany's 1772 group portrait of the British Academicians of the Royal Academy (Royal Collection) depicts the assembled company of artists and gentlemen as mens of learning. They are gathered together in the life room surrounded by examples of classical art and in the company of a nude model striking a hero pose. They are there to discuss with each other their art and its ideals. The official portrait fulfills the necessity both of document –we can identify all the sitters through the skillful record of face and feature –and of the ideal (...) For there were two female academicians at the time, Angelica Kauffman (1741-1807) and Mary Moser (1744-1819). These two women are included in Zoffany's picture, but only by small face portraits on the wall. In the interest of historical accuracy they could not have been omitted from the group portrait; but in the interests of the men – masked by pleading decency and propriety- they could not be seen to have access to the nude model<sup>689</sup>. They are therefore excluded also at another level –from the idea of the artist. As paintings on the wall, treated with somewhat less detail and accuracy than their fellows, they can easily be mistaken for part of the studio furniture. They become material for the men to discuss and utilize like the classical statues around them. Woman is thus represented as object for art rather than producer of it<sup>690</sup>.

Este fragmento demuestra que, como ya apuntara Nochlin, la pregunta a hacerse no sería aquella de por qué no han existido grandes mujeres artistas, sino cómo y de qué manera se habría problematizado y negado su existencia a lo largo de la Historia del Arte, preguntándonos también a qué intereses habría obedecido esta problematización y este borrado.

Por nuestra parte, haremos de la necesidad virtud, intentado avanzar nuestras indagaciones a través de esos pequeños indicios, como los retratos de Kauffmann y Moser, que, tércamente registrados en las representaciones, permiten la reconstrucción de los escenarios de exclusión; sobre todo para quien, siguiendo los consejos de Didi-Huberman, no tenga reparos en utilizar la imaginación para “leer” las imágenes. Así, dando por buena la idea de Celeste Brusati de que los autorretratos emboscados de Clara Peeters estarían inspirados en la obra de Van

688 Pollock, Griselda, *Feminist Interventions in The Histories of Art* en *Ibid.* p.1.

689 Un modelo desnudo que convertía en incómoda la presencia de las mujeres, y que el autor hombre había decidido incluir.

690 Pollock, Griselda. *Vision, Voice and Power* en Pollock. *Op. Cit.* (1998) pp.63-64.

Eyck, artista al que tanto Stoichita como Alpers<sup>691</sup> relacionan con la aparición de la inserción autorial en las obras pictóricas, trataremos de obtener, del análisis de estas cuestiones genealógicas, más conclusiones de las que se extraen habitualmente en relación con la obra de Peeters.

### 8.8.3.2- Van Eyck, un precedente plausible.

Una cuestión respecto al autorretrato que Van Eyck incluyó en la *Virgen del Canónigo Van der Paele*, sobre la que, a nuestro parecer, no se indaga demasiado, es la ponderación de la facilidad o dificultad con la que quien mira la obra puede reparar en ese autorretrato de cuerpo entero que mide unos 6 cm.

En el caso de esta pintura, no se trata de que el autor plantee paradojas autoriales, siendo autor y motivo de la obra; ni de que aparezca disfrazado y cueste reconocerlo; ni de que el autorretrato esté alojado en un objeto secundario dentro de la composición, uno que nuestros ojos solo pueden descubrir al recorrer detenidamente la cartografía del cuadro. El autorretrato de Van Eyck en la *Virgen del canónigo Van der Paele* está en un lugar tan poco destacado que lo que Stoichita describe como marginal, debería en realidad considerarse oculto. Esto se confirma recordando la terna que el mencionado autorretrato conforma con el del *Matrimonio Arnolfini*, y con el que, enmarcado por la ventana que sirve de fondo a la escena de interior, nos da la espalda en *La Virgen del canciller Rolin*. Decíamos que la comparación de estos tres autorretratos nos iba a permitir afirmar que la ubicación que Van Eyck escogió para su imagen en la *Virgen del canónigo Van der Paele* debe considerarse particularmente recóndita.

Hemos reiterado que, en la vida doméstica, tanto el espejo como la ventana son índices de lo humano, de su antropometría y del pensamiento ergonómico y funcional a él asociados. En la disciplina pictórica lo son también de su representación<sup>692</sup>. Sin embargo, el autorretrato de la *Virgen del canónigo Van der Paele* se halla oculto en el escudo metálico que San Jorge lleva a su espalda, y del que vemos tan solo un pequeño fragmento. Además, la sombra arrojada por el brazo del santo aumenta la oscuridad proyectada sobre el Van Eyck espejado y dificulta más si cabe su visión.

En nuestra opinión, la primera justificación de este ocultamiento sería que, si Van Eyck deseaba inmortalizarse como autor de una escena en la que lo iban a

691 Alpers. *Op. Cit.* (1983) p.54.

692 Alpers señalaba que en otros tiempos los marcos de los cuadros italianos imitaban los de las ventanas, y los de los Países Bajos, durante el siglo XVII, se parecían en cambio a los marcos de los espejos. *Ibid.* p. 84.

acompañar personajes sagrados y comitentes ilustres, debía soslayar las acusaciones de falta de verosimilitud, inmodestia, inoportunidad o, como el ejemplo de Fidiás ilustraba, de impiedad<sup>693</sup>. Pero decíamos que Van Eyck era quizá un resuelto posibilista. Aunque *a priori* fuera complicado replicar, en una pieza memorial-religiosa, el innovador enfoque con el que en el retrato de *El matrimonio Arnolfini* inaugurara, en 1434, la tradición moderna del autorretrato como reflejo; la imagen de sí mismo que el pintor flamenco ofrece en la *Virgen del canónigo Van der Paele*—diminuta, ensombrecida y oculta—, logra ser innovadora y profundamente auto-autorizante, sin ocupar el espacio central al que tanta importancia concedía Stoichita.

Y es que, cuanto más difícil es el tema a tratar en las obras, con mayor claridad se manifiesta la sensibilidad paradójica, aconveccional e irónica del pintor flamenco; ya sea para abordar el derecho a poseer un *motto* familiar, el derecho del artista a su propia imagen, o la expresión de la cercanía “aceptable” entre un canónigo adinerado y piadoso y su santo patrón; dificultad que, decíamos, Van Eyck va a explicitar, con un sentido que nos atreveremos a considerar premonitorio de lo *slapstick*, haciendo que el primero pise casi inadvertidamente los vestidos del segundo<sup>694</sup>. De hecho, Craig Harbison, en *Jan Van Eyck, The Play of Realism*, ofrece una explicación sobre esta dimensión a veces soslayada de la figura de Van Eyck que, esperamos, pueda ofrecernos nuevas perspectivas a través de las que interpretar la obra de Clara Peeters:

Esta gente no dio completamente la espalda a las convenciones eclesiásticas medievales, pero invariablemente las manipularon por motivos personales (...) Una y otra vez el aparente realismo de Van Eyck contiene en sí mismo una actitud juguetona o irónica respecto a las relaciones entre individuo, sociedad, religión (que nosotros podríamos entender como ley o canon) y representación artística. Claramente los ideales sociales y religiosos estaban cambiando en aquel momento y los artistas y sus clientes estaban interesados en algo más que el *Statu Quo*. Una parte de la inventiva de Van Eyck reside en la manera en que imaginó cómo las costumbres religiosas podían ser manipuladas o alteradas para ajustarse a las cambiantes circunstancias<sup>695</sup>.

693 Aparecen poco después obras en las que autor o autora se sitúan como espectadores dentro de una escena religiosa, por ejemplo, en la *Presentación de Cristo en el templo* (1460) de Mantegna, y surge también, la mencionada moda de retratarse como personaje histórico. Ver Panofsky. Erwin. *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton: Princeton University Press. 1971. p.43.

694 También David Giles Carter, el que fuera director del Museum of Art de la Rhode Island School of Design entre 1959 y 1964, y del Museum of Fine Arts de Montreal entre 1964 y 1976, en su artículo monográfico sobre los reflejos en la armadura de San Jorge, destaca lo sorprendente del gesto y del momento en el que se produce: “This friendly, polite, yet almost too casual patron saint treads carelessly on the surplice of the proud old canon as he removes his helmet in presenting van der Paele to the Madonna and Child”. Carter (1954) p.60.

695 Harbison. *Op. Cit.* (1991) p.12. Trad. Lazkoz.

Esta sensibilidad parece, sin duda, atribuible a un pintor que, si a través de sus pinceles supo pensar su sociedad de un modo acovencional, también fue capaz de ofrecer testimonio de la complejidad pictórica en particular, y discursiva en general, de la que era capaz un artista del siglo XV. Se reitera así la idea de que Van Eyck, al autorretratarse oculto como un cuerpo en actitud de pintar, portando un costoso turbante, frente a un caballete, no quería hablarnos exclusivamente de lo que, a través de la pintura, se puede dar a ver, aunque sea intangible o casi invisible; sino también del modo en que todo lo anterior puede convivir con lo que está ahí, aparentando verosimilitud o desafiándola, porque la voluntad del o la artista así lo decide.

## 9. La guerra según Peeters.

Centrémonos por fin en Peeters, y con ella no en el inicio de la tradición del autorretrato de quien pinta la obra pintándose, sino la del autorretrato integrado en una naturaleza muerta. Investiguemos las interesantes implicaciones que conlleva poder catalogar como fundacional la manera en que la pintora de Amberes decidió representarse a si misma, reinterpretando probablemente, ella sí<sup>696</sup>, a Van Eyck.

Si Hibbs Decoteau es tajante sobre la iniciativa inaugural de la pintora flamenca, mencionando sus antecedentes y una primera posible motivación:

A few earlier artists such as Jan Van Eyck in the *Arnolphi Wedding portrait* of 1434 and *Canon Van der Paele* of 1436, and the anonymous artist of the still-life known as *Le Placard* of 1538 (Otterloo, Kroller-Muller Museum) included their portraits in shiny objects whithin the painting, but Peeters made extensive use of this form of self-advertisement. She depicted her own face several times in the gilt-cup and flagon of the Prado painting in 1611, six times in the Gilt-cup of the Karlsruhe painting of 1612 and at least twice in the flagon of the Ashmolean Fruit and Flower painting from the 1620's. Several scholars believe she was the artist whom Sandrart praised for this device in 1675. Sandrart (347 and 424, Note 1558) mentions a *Vanitas* by "Eine Hollanderin" with a self portrait reflection. Later female and male artists used this unique manner of representing their skill and their visage: Rachel Ruysch (1664-1750, still-life, Private London Collection), Marie von Oosterwyck (still-life of 1668) William van Aejst (still-life of 1659) Johannes Torretius (still-life of 1614) and Abraham van Beyeren who lived from 1620/21 to 1678, in several paintings<sup>697</sup>.

Como anticipábamos, Celeste Brusati también vincula inequívocamente la iniciativa autorretratística de Peeters a la de Van Eyck:

Me inclino a pensar que Peeters estaba familiarizada con la pintura de Van Eyck (*La Virgen del Canon van de Paele*), que se encontraba entonces en la Iglesia de San Donaciano de Brujas, y que tuvo la intención de invocar el ejemplo de su predecesor, no solo en las imágenes reflejadas de sí misma y de su caballete, sino también en el uso de la copa multi-facetada para multiplicar esas imágenes, justo como Van Eyck había multiplicado las imágenes de la Virgen en las hendiduras acanaladas del brillante casco de San Jorge. Los reflejos caleidoscópicos de sí misma de Peeters podían parecer exagerados a primera vista, sin embargo, su insistencia era un recuerdo conmovedor de la determinación con la que esa joven pintora aspiraba a reclamar una identidad profesional para sí misma<sup>698</sup>.

696 En tanto que los demás pintores la imitaron a ella pero no entendieron su fuente, no supieron releer la obra de Van Eyck en clave de recuperación crítica del clipeo como *topos* apoteósico.

697 Hibbs Decoteau. *Op. Cit.* (1992). p.11.

698 Brusati. *Op. Cit.* (1990-1991) p.174. Trad. Lazkoz.

Además de lo anteriormente expresado, Brusati señala lo relevante que le parece, en tanto que evidenciador del enfoque singular con el que Peeters afrontó el problema de la autorrepresentación pictórica, que, cuando la pintora decidió retratarse a través de una serie de imágenes diminutas en las que podemos descubrirla sentada frente a su caballete, estuviera ignorando el modo tradicional en que lxs pintorxs holandesxs se habían retratado trabajando.

Recordemos que, si lxs pintorxs humanistas se representaban alejadx del trabajo manual, según el uso establecido a mediados del siglo XVI en el entorno holandés, el pintor o la pintora debían representarse no solo con las herramientas de su profesión, sino, como lo hiciera Claesz, en el acto mismo de enfrentar un lienzo. Peeters también tiene la paleta en la mano y está sentada frente a un caballete, pero el lugar desde donde se nos da a ver parece ignorar explícitamente la posición central que el canon había asignado a pintorxs y lienzos cuando tenían la intención de retratarse a sí mismxs. Este comportamiento, que Stoichita detectara en Vermeer o Maes, tiene para Brusati implicaciones ligeramente diferentes. En su opinión, al ocultar, al hacer desaparecer la representación de la artista con la representación de su arte, además de mostrar capacidades miméticas excepcionales, y de redundar en la idea de la pintura —de su totalidad— como artificio especular, el efecto testimonial del autorretrato de Peeters queda reforzado, ya que la pintora de Amberes parece querer decirnos que lo que vemos es exactamente lo que se halla situado frente a su experto ojo y su experta mano<sup>699</sup>. Sin embargo, el gesto testimonial de Peeters es, como señala la propia Brusati, un tanto paradójico:

Aun con la audacia con la que envuelve su reclamación de maestría, las imágenes de Peeters son no obstante notoriamente modestas [*self-effacing* en inglés, término que tiene unas implicaciones en relación con el autorretrato intraducibles]. Tan explícitas como son en su habilidad mimética y su dominio de los fenómenos ópticos, no sugieren casi nada sobre el carácter y la personalidad de la artista. Es menos la persona que su pericia técnica y el poder imitativo de su arte el que revelan sus imágenes. Uno podría decir que Peeters hace aparecer su imagen en tanto que, simplemente, sub-producto de su arte y de su artificio especular y el poder que éste ofrece para dar cuenta de su identidad profesional<sup>700</sup>.

Pensamos que lo que sucede es que el lugar donde Clara Peeters sitúa su autorretrato es puramente eyckiano, sobre todo en su relación con el pensamiento autorreflexivo que el pintor flamenco desarrolló en *La Virgen del Canon Van der*

699 *Ibid.* p.172.

700 *Ibid.* p.173. Trad. Lazkoz.

*Paele*. Esto es relevante porque, en nuestra opinión, al inspirarse en la obra de Van Eyck, Peeters consideró la importancia, no solo, de la modélica evidenciación de pericia mimética desplegada a través del reflejo múltiple de la Virgen que mencionaba Brusati, sino también de los beneficios discursivos asociados con la implementación de una estrategia de ocultación<sup>701</sup>.

El hecho de que Peeters se hubiera inspirado directamente en Van Eyck<sup>702</sup>, explicaría por qué sus autorretratos constituyen una tipología que Stoichita ni reconoce ni es capaz de valorar, la del autorretrato que no se coloca exclusivamente en el centro de la imagen, ni a un lado, ni en un margen, ni se circunscribe dentro de una forma perfecta, destacada, absolutamente reconocible, sino que, como en el caso del autorretrato de Van Eyck en el escudo de San Jorge, se oculta en un lugar retóricamente apoteósico pero *de facto* inapreciable.

Una de las posibles causas por la que Peeters, de manera pionera, consideró pertinente el empleo de una estrategia similar a la de Van Eyck en un bodegón, parece dárnosla, sin darse cuenta, la propia Brusati que, mientras en la página 173 de su artículo en la revista *Simiolus*, quizá por influencia Alpersiana, desestima cualquier componente personalizador o subjetivante en los autorretratos de la

701 También cuando María de Medici (Florencia, 1575- Colonia, 1642) –regente de Francia desde que en 1609 su marido Enrique IV (Pau, 1553-París, 1610) fue a la guerra– necesitó hacer ostentación de la autoridad monárquica que su matrimonio le confería, escogió un emblema en el que el sol se reflejaba en un espejo ovalado y cuyo *motto* TE DANTE REFLECTO hacía humilde y estratégica referencia al hecho de que su poder no era más que un reflejo de aquel del divino rey varón. Alba, Pagán. Ester. *Lo Specchio nell'iconografia della regina in età moderna*. En Mayer Olivé, Marc, Alba, Pagán. Ester y otrxs. *La visión especular, el espejo como emblema y como símbolo*. Barcelona: Calambur, 2018. p.101.

702 *La Virgen del Canónigo Van der Paele* se encontraba en la Iglesia de San Donaciano en Brujas, localidad que había sido el centro neurálgico de la actividad cultural y artística de los Países Bajos para las generaciones inmediatamente anteriores a la de Clara Peeters. Se trata esta de una ciudad situada a 83 km de Amberes. Respecto a la posibilidad de que Peeters hubiese viajado a Brujas, R. M. Dekker, en su artículo titulado *Dutch Travel Journal from the Sixteenth to the Early Nineteenth Centuries*, traducido por Gerard T. Moran, comenta lo siguiente sobre la costumbre de viajar entre los y las jóvenes holandesas del siglo XVII: “In contrast a type of journey in the ascendent in the seventeenth century is the grand tour. It became common practice for young people from good families to complete their education with a journey abroad, often under the supervision of a tutor. In particular France and Italy were visited, where often some time was spent in study at a university and obtaining a prestigious doctorate. But it was at least as important to acquire the necessary culture and knowledge of the world. In her dissertation on the grand tour, Anna Frank-van Westrienen has analyzed this type of travel account thoroughly. Her book gives a good picture of travel in the seventeenth century. For her study she consulted many manuscripts, using travel journals as chief source. Our inventory brought 20 accounts written between 1600 and 1700 to light, of which five were previously unknown without counting the account of Laurentius Gronovius, who travelled as the tutor of Andreas Bicker, son of an Amsterdam regent. When the requirement of visiting Italy is dropped, there are, as it turns out, many more such accounts to be found. In the period itself, travellers who did not have Italy on their itinerary also used the term grand tour. Jan Huydecoper, for example, described his trip to France and Switzerland in 1714-1715 with those words. For the eighteenth century, fewer grand tour accounts are known, only 17. For the first half of that century they number as few as five. This decline becomes all the more striking when set against the total number of surviving travel accounts. For the period 1600-1700 there were 80 of which 20 involved a grand tour; for the period 1700-1795 there are 315 of which 17 were grand tours (...) Further we have the first and only travel account of a female “tourist”. Agneta Maria Catharina Boreel, who at sixteen accompanied an uncle and her future husband Hendrik Fagel the younger on a journey” Dekker, R. M. *Dutch Travel Journal from the Sixteenth to the Early Nineteenth Centuries*. *Lias, Sources and Documents relating to the Early Modern History of Ideas* 22 (1995) pp.277-300. [http://www.egodocument.net/pdf/Dutch\\_Travel\\_Journals.pdf](http://www.egodocument.net/pdf/Dutch_Travel_Journals.pdf). Última consulta: 9/12/2018.

artista de Amberes, no duda una página después en esbozar un retrato sutilmente psicologizante de las motivaciones de la pintora:

Por medio de sus autorretratos eyckianos Peeters pudo proclamar orgullosamente, no solo su dominio técnico, sino también su identidad cultural como heredera de una tradición pictórica que siempre había privilegiado el virtuosismo mimético y las técnicas representacionales<sup>703</sup>.

Peeters quizá deseaba “proclamar orgullosamente” una serie de cosas, y el cuadro de Van Eyck le había mostrado distintos modos de hacerlo, primero, indicándole la manera en que podía testimoniar la pericia que su mano y su ojo poseían, y, segundo, indicándole el camino a través del cual constatar elocuentemente la posesión de una inteligencia pictórica aconvencional, capaz de aventajar en agudeza tanto a los ojos de los espectadorxs, como a quienes dictaban las convenciones de cómo el mundo debía darse a ver.

La estrategia de Clara Peeters es inaugural porque en sus bodegones, de manera inusual, lo que actúa como membrana entre el motivo principal de la obra y aquello que se halla situado en planos inmediatamente anteriores o posteriores a él no es un espejo, como en *El matrimonio Arnolfini* (1434) o en *Las Meninas* de Velázquez (1656); ni una ventana, como en *La cena de Emaús* (c.1618), también de Velázquez; ni una ventana-cuadro, como en *Jesús en casa de Marta y María* (1618) igualmente del autor sevillano<sup>704</sup>; ni un lienzo o un dibujo, como en la *Naturaleza muerta conmemorando a Marteen Tromps* (1655) de Pieter Van Steenwijck; ni un “camafeo” oval, como en la *Naturaleza muerta con Violín* (1675) de Gysbrechts; ni un tapiz, como en *La fábula de Aracne* (1657) velazquiana; ni un marco arquitectónico, como en *La Virgen del canciller Rolin* (1435); sino una tapa metálica, el vientre de una jarra o la protuberancia decorativa de una copa.

En la introducción de su libro *El arte de describir*, Alpers afirmaba que las obras holandesas destacaban por “un poderosísimo sentido del cuadro como superficie (como un espejo o un mapa, pero no como ventana)”<sup>705</sup>. Se trata de una idea que ya hemos recogido en nuestra investigación y que, en un capítulo posterior de libro de Alpers, se desarrolla del siguiente modo:

703 Brusati. *Op. Cit.* (1990-1991) p.174.

704 Tema pictórico del que hemos incluido la versión que el pintor flamenco Pieter Aertsen ofrece en su *Vanitas* de 1552, y que cuenta con un célebre precedente retratístico –y clipeano– de la ventana con dos rostros inscritos visible en la pintura central del *Triptico de La última cena*. Obra que, entre 1464 y 1468, realizó otro primitivo flamenco, Dieric Bouts (Haarlem, 1410-Lovaina, 1475).

705 Alpers. *Op. Cit.* (1983) p. 28.



James Ackerman ha señalado que, en tiempos, los marcos de los cuadros italianos imitaban los de las ventanas, a lo que podríamos añadir que en los Países Bajos, en el siglo XVII, y como claramente demuestra un cuadro de Metsu, los marcos de los cuadros se parecían en cambio a los marcos de los espejos<sup>706</sup>.

Los lugares en donde Clara Peeters decide reflejarse no contravienen esta idea de lo especular, aunque la negación absoluta de las capacidades del espejo para hablarnos de lo profundo que defiende Alpers sea debatible cuando, por ejemplo, observamos *El retrato del matrimonio Arnolfini*. Respecto a otra idea expresada por Alpers después de citar a Ackerman, por la que la ventana correspondería a un código de representación humanista y los espejos no; esperamos haber demostrado que la articulación de lo “italiano” con lo “no italiano”, de lo narrativo con lo descriptivo, se produjo de manera constante y durante largo tiempo, y que, en el gran crisol que eran las artes europeas del siglo XVII, era imposible encontrar ejemplos puros con los que ilustrar las marcadas dicotomías que Alpers quiso establecer.

Quizá las *Meninas*, aquella obra que para Alpers suponía una rareza híbrida de la época –mitad narrativa, mitad descriptiva–<sup>707</sup>, tal vez también mitad “italiana” y “no italiana”, sea uno de los ejemplos donde más claramente se ilustra la cercanía de lienzos, ventanas, puertas, estancias y espejos en lo que respecta a su condición de índices y demarcaciones privilegiadas de lo humano. Así nos lo sugiere el Aposentador mayor cuando decide asignar uno o varios “habitantes” a todos y cada uno de ellos, de un modo que, por cierto, recuerda al pensamiento espacial vinculado a la enmarcación que puede apreciarse en obras flamencas anteriores como la pintura central del *Tríptico de La última cena*<sup>708</sup>.

Si, en la obra de Bouts, el cuadro-ventana que enmarca dos retratos es el medio por el cual los donantes, un tanto desustanciados, son invitados a participar simbólicamente de la última cena, el espejo de *Las Meninas* parece cumplir también la función de “espiritualizar” la presencia extemporánea de los monarcas y liberarla de la carnalidad de lo que habita, sometido a las leyes de la física, un espacio perspectivo<sup>709</sup>. Según esto, será a través de la cita

706 *Ibid.* p. 84.

707 Alpers, Svetlana *Interpretación sin representación. Mirando las Meninas*. en Marías, Fernando, Alpers, Svetlana, Stoichita, V.I. y otros. *Otras Meninas*. 2007. pp.153-163.

708 Una obra realizada en 1465 por Dieric Bouts (Haarlem, 1415-Lovaina, 1475) en la que la puerta que inscribe a Cristo es en realidad una mandorla, cuyo límite inferior es la onda de un mantel. Una pieza textil que replica ingeniosamente la misma tipología de lienzo con el que, en el *Evangelionario de Otón III*, se inscribía el busto del emperador.

709 Esta idea de la desustanciación de la imagen especular se desarrolla en el texto de Victor I. Stoichita titulado *Imago Regis: Teoría del arte y el retrato real en las Meninas de Velázquez*. en Marías, Alpers, Stoichita et al. *Op. Cit.* (2007) pp.181-229.



Fig. 74. Dieric Bouts. 1465. *La última cena*. Óleo sobre tabla. 18x29 cm. Sint-Pieterskerk. Leuven.

oculta al *topos* de la *imago clipeata* que la dignidad destacada de los personajes fantasmalmente retratados permanecerá intacta y podrá aparecerse en lugares improcedentes<sup>710</sup>.



Fig. 75. Clara Peeters. 1615. *Bodegón con queso, almendras y pretzels*. Óleo sobre tabla de roble. 34,5x49,5 cm. Museo Mauritshuis. La Haya.

De todas maneras, Clara Peeters, la pintora de bodegones, no saldrá a nuestro encuentro desde ninguno de esos índices sujetos a la antropometría del rostro y del cuerpo: lienzo, espejo, ventana, marco, estancia o camafeo; sino que, a la manera de Van Eyck pero de un modo distinto que él, escogerá que una versión diminuta de sí misma nos espere agazapada en el vientre de alguno de esos objetos domésticos anteriormente mencionados<sup>711</sup>.

710 Un subterfugio destinado a la gestión de lo improcedente que, como veíamos en la cita de Pollock de la página 336 de esta investigación, demostró su utilidad por largo tiempo en la historia de la pintura.

711 Puestos a revisar las teorías de Alpers, también es necesario apuntar que no es lo mismo repensar el mundo de lo visible a través de una microscopio o una lupa que, en su capacidad de agrandar lo nimio, eliminan cualquier referencia al espacio que habita lo humano, o emplear una cámara oscura que tiene la virtud contraria de empequeñecer lo monumental, ya sea paisaje o arquitectura. Sin duda la sabiduría espacial aplicada en las obras de Peeters estaría más influenciada por la experimentación con los primeros artefactos que con el segundo.

Las implicaciones de ésta decisión son enormes porque, si José Nieto decidiera salir de la puerta que lo enmarca en *las Meninas*, o las diosas rubenianas escapar de los lienzos que cubren la pared del fondo de la estancia del Alcazar, o el Rey y la Reina abandonar el espejo, se encontrarían en el mismo espacio arquitectónico, en la misma habitación del palacio en la que se encuentran el propio Velázquez, la princesa y su séquito. Sin embargo, en caso de que la imagen lilliputiense de Peeters –si se nos permite el anacronismo– abandonara los besantes pulidos del copón<sup>712</sup>, se encontraría sobre una estantería, sobre un mantel, asomada a ese precipicio oscuro que la pintora recrea, una y otra vez, como fin de la mesa, como “fin del mundo conocido”, para descubrirse rodeada por enormes tartas y amenazantes quesos, en vez de por lienzos monstruosos o gigantes con miriñaque.

En los bodegones de Peeters ni hay personas ni es posible anticiparlas. Estas obras son, aparentemente, el grado cero de aquella *historia* albertiana encaminada a conmover al espectador con el movimiento del alma. De hecho, no hay nada en ellas, en estas naturalezas muertas, que pueda moverse, salirse del marco o entrar en él. Tampoco les importa a los quesos, cuyo punto de vista inusualmente bajo contribuye a aumentar la sensación de realidad<sup>713</sup>, que nosotrxs los veamos o no, ni que alguien los haya re-creado. Su existencia es ajena a todo eso. Podría decirse que estos bodegones constituyen una especie de *aggiornamento* del pensamiento archeiropoietico aplicado a la representación. Son tan reales y tan profundamente ajenos a lo humano entendido como narración, historia, alma, emoción y tiempo, que viven su vida de queso y mantequilla<sup>714</sup> absolutamente disociados de quien los crea, los mira o tiene que ver con ese mundo paralelo de lo vivo<sup>715</sup>.

712 Similar a la que inmortalizara Petrus Christus (Vaharle-Hertog, 1410/1415-Brujas 1475/1476) en los estantes de *Un orfebre en su taller* (1449), una de las obras más célebres sobre la reflexión especular producidas en el entorno flamenco temprano, actualmente en el Metropolitan Museum de Nueva York.

713 Vergara, Alejandro; Lenders, Ann. *El arte de Clara Peeters*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016. p.26. Un punto de vista que, recordemos, era también el elegido por Goya para *Los desastres*.

714 Imperecedera en virtud de la magia de la pintura.

715 La propia división medieval filoclásica de las sustancias recreada en el árbol de Porfirio establecía a las claras la distancia insalvable entre lo inerte y el alma inmortal del “hombre”, cenit de la creación. Sobre las implicaciones que esto tuvo en la división de los géneros pictóricos de la época, Norbert Schneider dice lo siguiente:

“In the 17th century the Parisian Academy of Art, set up by Charles Lebrun, inspired the foundation of the first schools of art under the auspices of various courts of the most important places in Europe. At the same time, statutes and doctrines were laid down which resulted in a fixed hierarchical canon of the genres of painting that were to be taught. Still lifes were given the lowest rank, as they were regarded as mere recordings of inanimate objects, such as a vase of flowers, the leftovers of a meal on a table, books, documents and painters palettes –things that appeared to have been scattered around without thought. Such paintings did not accord with current notions of a dignified order –an order that should follow the etiquette of absolute monarchies and proclaim the sublime as a standard for artistic endeavour. The highest rank was given to history paintings –depictions of Biblical or mythical scenes and of the ‘principal acts of state’ of impressive potentates, and these were followed by portraits. Animals, landscapes and still lifes were assigned to the lowest places in this scale of genres, as they were concerned with the lower forms of life or, indeed, merely

Qué exquisita se antoja ahora la operación de ocultación de la pintora Peeters en esos escudos domésticos, su esperar pacientemente a ser descubierta o no en el vientre de una jarra; su demostración de que, como al queso, no le importa que esto suceda pronto o mucho después; su sutil diferenciación respecto a las cosas inertes que la enmarcan y en las que se hace alojar<sup>716</sup>. Porque, aunque despliegue toda la paciencia del mundo, Peeters espera ser encontrada, en tanto que es a través del encuentro que puede celebrarse la vida de quien mira y de quien es mirada. La templanza que Peeters despliega en el tiempo puede asimilarse, desde la humildad sustancial que caracterizan sus bodegones, con la demostrada por Velázquez en su obra maestra más conocida. Tanto, que la transposición a las obras de Peeters de algunas de las célebres aseveraciones realizadas por Foucault sobre *Las Meninas* parece servir para dar cuenta también de parte del oculto juego especular ideado por la pintora flamenca:

“(...) entre la fina punta del pincel y el acero de la mirada, el espectáculo va a desplegar su volumen. Pero no sin un sutil sistema de esquivos<sup>717</sup>

“(...) ninguna mirada es estable o, mejor dicho, en el surco neutro de la mirada que traspasa perpendicularmente la tela, el sujeto y el objeto, el espectador y el modelo cambian su papel hasta el infinito<sup>718</sup>”

“(...) sorpresa que se multiplica<sup>719</sup>

“(...) el espejo inesperado hace resplandecer las figuras que mira el pintor. (...) extraña manera de aplicar, al pie de la letra, pero dándole la vuelta, el consejo que el viejo Pacheco dio, al parecer, a su alumno cuando éste trabajaba en el estudio de Sevilla :”la imagen debe salir del cuadro<sup>720</sup>”

“(...) el espejo, por un movimiento violento, instantáneo, de pura sorpresa, va a buscar delante del cuadro lo que se contempla, pero que no es visible, para hacerlo visible, en el término de la profundidad ficticia, si bien sigue indiferente a todas las miradas<sup>721</sup>”

““(...) congelado por un espectáculo que sería absolutamente invisible si sus mismos personajes no ofrecieran, como en la concavidad de una copa, la posibilidad de ver en el fondo del espejo el imprevisto doble de la contemplación<sup>722</sup>.

with inanimate nature. In the final analysis, this hierarchy was largely a matter of extra-aesthetic norms and followed the philosophical system of the *Porphyrian tree*, where the world is ordered in such a way that inanimate or non-corporeal objects are the lowest form of existence. Schneider, Nobert. (1990) *Still Life*. Colonia/Londres: Taschen, 2005. pp.7-8.

716 El investigador del Warburg Institute Michael Evans, en un artículo sobre el que volveremos después titulado *An Illustrated Fragment of Peraldus's Summa Vitiis*, vincula el escudo con la simbología de la paciencia "The helm is hope.

The shield, worn on the left because this is the side of adversity, is not only faith but also, employing an image from the *Pseudo Anselmian Exhortatio ad contemptum temporalium, patientie*" Evans, Michael. *An Illustrated Fragment of Peraldus's Summa Vitiis*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 45. 1982. p.31.

717 Foucault, Michel. (1966) *Las palabras y las cosas*, Ed. Siglo XXI, Mexico 1991, p. 13.

718 *Ibid.* p.14.

719 *Ibid.* p.15.

720 *Ibid.* p.18.

721 *Ibid.* p.19.

722 *Ibid.* p.22.

“(…) Los soberanos (…) en medio de todos estos rostros atentos, de todos estos cuerpos engalanados [de toda la opulencia de los materiales y de la belleza apetitosa de las viandas] son la más pálida, la más irreal, la más comprometida de todas las imágenes: un movimiento, un poco de luz bastaría para hacerlos desvanecerse (…) porque nadie presta atención a ese reflejo que se desliza detrás de todo el mundo y se introduce silenciosamente por un espacio insospechado<sup>723</sup>.

“(…) porque la función de este reflejo es atraer al interior del cuadro lo que le es íntimamente extraño: la mirada que lo ha ordenado y aquella para la cual se despliega<sup>724</sup>.

La virtud de un dispositivo de ocultación que da lugar a una imagen sorprendente, pálida, irreal y tan comprometida que un movimiento, un poco de luz, podría hacerla desaparecer<sup>725</sup>, reside en que propicia una relación entre autora y espectadorxs difícilmente comparable con otras; precaria, esquiva, pero a la vez extrañamente vinculante y afectiva.

Cuando en la obra de Peeters reparamos en que el “ser partícipes” que acabamos de experimentar es el resultado de una concatenación de afortunadas casualidades: estábamos allí, hemos mirado de un modo determinado, la luz iluminaba de un modo concreto, sentimos la zozobra del descubrimiento azaroso. Este paso instantáneo de la no visión a la visión da lugar a un entrever en el que, además, el hallazgo de ser secretamente miradxs por Medusa nos hace tomar súbita conciencia de nuestro papel como paradójicos y necesarios testigos de excepción<sup>726</sup>. Pero nosotrxs, tal y como se nos anticipa y espera desde el siglo XVII, no somos para Peeters un descubrimiento casual, sino la expresión de un deseo —hecho pintura— por definir su yo a través del tú, de una manera que nos hace recordar las reflexiones de López Yvancos en su informativo libro *De la autobiografía*, en las que menciona a Castilla del Pino:

En la escritura autobiográfica hay un proceso de ponerse en orden uno mismo, que implica selección, pero implica también auto-definición de cara al otro, de ordenar su identidad para, en una transacción con los demás, decir a éstos la verdad sobre uno mismo. La imagen que quiere prevalezca sobre la verdadera imagen. —“la autobiografía se lleva a cabo porque además se quiere que el autor sea objeto para otros (…) No hay autobiografía sin el acto de la escritura, de modo que lo escrito se convierte en objeto para otros (...)”<sup>727</sup>

723 *Ibid.* p.23.

724 *Ibid.* p.24.,

725 Que, sin embargo, nos mira para siempre.

726 En relación con la circularidad de esta operación, Derrida afirma lo siguiente sobre autorretratos masculinos menos “circulares” que los clipeanos, y menos celebrativos que los de Peeters: “Medusa: We are the condition of his [the artist’s] sight (...) We are his eyes or the double of his eyes. A bottomless debt, a terrifying prosthesis, and one can always detect this fear in the draftsman’s gaze, though the hypothesis is just as petrifying [medusante] for us as for him. Derrida, Jacques (1990) *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and other Ruins*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press.1993. pp.62-63.

727 Castilla del Pino. Carlos. *Temas, hombre, cultura y sociedad*, Barcelona: Península, 1989. pp 146-148 en Pozuelo

Y qué mejor manera de dar cuenta de tan ambicioso empeño que complejizarlo a través de la tensión irresoluble de ese “entrever siendo entrevista”, decisión que propicia, además, el establecimiento de una íntima y feliz complicidad con quien –desde el cronotopo ya inexistente de la Holanda del siglo XVII– nos invita a interactuar. Peeters nos interpela para que colaboremos con ella, quiere que desentrañemos un acertijo que ni siquiera parece serlo, y que, sin embargo, está amorosamente tejido para nosotrxs. Desea que compartamos su secreto, el luminoso secreto del modo en que es capaz de hablarnos de lo velado, de lo reticente, de lo público y lo “privado”, de lo que parece una cosa y es otra; en suma, de la porcelana y el pan como agentes epifánicos. La autora nos trasmite su requerimiento de un modo tan creativo que no solo consigue poner en entredicho muchas de las categorías canónicas sobre lo que separa lo evidente de lo esquivo, sino también los límites convencionales de lo subjetivo y lo intersubjetivo, su destilación artística y su vinculación con las economías tradicionales de distribución de agencias entre autorxs y espectadorxs.

Pero, además, y esto es crucial, también puede que exista cierto humor en Peeters, o al menos, la misma sensibilidad traviesa que animara a Van Eyck a jugar al escondite en un “clípeo”<sup>728</sup>. Pensamos que si esto fuera así, la inclusión de la sorpresa juguetona se produciría a través de las mismas claves delicadas que caracterizan otros aspectos de la obra de Peeters, y que Alejandro Vergara describe en el ensayo titulado *Reflejos de arte y cultura en los cuadros de Clara Peeters*, incluido en el catálogo publicado con motivo de la exposición que el Museo del Prado dedicó a la artista:

Las cualidades especiales que Peeters aporta al realismo son las que distinguen su arte. Las encontramos en las variaciones de los ricos tonos rojizos de un colador de cobre, y en el contraste entre los elegantes tonos pardos de los fondos de sus cuadros y los objetos situados ante ellos, que parecen brillar. Aprendemos a reconocer su gusto por crear ritmos basados en agujeros redondos de un colador con las escamas triangulares de un pez, o al colocar formas dentadas frente a otras redondas, formas regulares frente a irregulares.

Yvancos. Jose María. *De la autobiografía*. Barcelona: Crítica. 2006. p.53.

728 También Derrida tiene algo que decir, vía Heidegger y Hegel, sobre la vinculación del círculo, en tanto que abismamiento, con la humildad, el humor y la muy dionisiaca fiesta: “El adentrarse en el camino circular invoca, por un lado, un valor artesanal, cuasi manual, del oficio de pensador y, por otro lado, una experiencia de la fiesta como experiencia del límite, del cerco, de la resistencia, de la humildad (...) El cerco del círculo precipitaba al abismo. Pero como toda *producción*, la del abismo venía a saturar lo que ahonda. Es bastante decir: abismo y sátira del abismo. La fiesta, la “fiesta del pensamiento” (Fest des Denles) que se inscribe en el *Kreisgang*, en la *marcha* circular, ¿de qué goza? De abrir y, a la vez, de colmar el abismo. De cumplir (...) Interrogar el efecto cómico. Nunca lo dejaríamos escapar si el abismo llegara a ser insuficiente, si tuviera que quedarse –indeciso– entre el sin fondo y el fondo del fondo. La *operación* de la “*puesta en abismo*” siempre se ocupa (actividad, posición atareada, dominio del sujeto) de colmar, en algún lado, el abismo, repleto de abismo, lleno de abismo.” Derrida. *Op. Cit.* (2001) pp.44-45.

Valoramos la diligencia con la que ajusta cuidadosamente algunos objetos, tratando de dotar de sentido las relaciones entre ellos. Escuchamos su voz cuando yuxtapone o compara la fina superficie de las conchas y la porcelana en *Bodegón con gavián*, evocando el vínculo etimológico que existe entre ambos tipos de objetos. Reconocemos su voz, de nuevo en el mismo cuadro, cuando aísla diligentemente un camachuelo de pecho rojizo de la hilera de pájaros, con el fin de acercarlo más a las conchas del mismo color, y de contrastarlo con la cabeza verde de un ánade<sup>729</sup>.

Nos encontramos, entonces, con una artista capaz de pensar el nácar de la cerámica a través del de las conchas, y viceversa. Una artista capaz de expresarse pictóricamente estableciendo vínculos etimológicos entre los objetos representados. Una artista que, además de recrear sus iniciales con pastas y galletas, quizá también estuviera interesada en establecer dialécticas tan sutiles entre los distintos elementos que aparecen en sus cuadros, y entre sus cuadros mismos, que el pensamiento encriptado que en ellos se desarrolla pueda considerarse caracterizado por una profundidad distinta y “moderna”, en tanto que atenta a la tradición y la historia, pero vocacionalmente autorreferente.



Fig. 76. Clara Peeters, 1611. *Bodegón con gavián, aves, porcelana y conchas*. Óleo sobre tabla de roble. 50,4x71 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

729 Vergara. *Op. Cit.* (2016). p.44.



Examinemos, por ejemplo, la obra *Bodegón con flores, copas doradas, monedas y conchas* (Fig. 89), firmada “CLARA P. ANNO, 1612” sobre la que Hibbs Decoteu nos dice que, a juzgar por los objetos preciosos en ella recreados, debe considerarse una *wunderkammer*, una pintura destinada a ilustrar la riqueza y el lujo<sup>730</sup>.

Efectivamente, los objetos de la obra son raros, exclusivos. Como se apunta en el catálogo del Prado, los dos elementos principales de la composición, las dos copas doradas, son del tipo de las que se hacían desde mediados del siglo XVI en Nuremberg y otras ciudades alemanas, pero también en los Países Bajos meridionales. Muchas de estas exquisitas copas han sobrevivido, y nos permiten constatar que la pintora se basó en modelos reales para recrearlas.

Se sabe que, reflejados en la superficie de la copa dorada situada a la derecha de la escena, hay seis o siete autorretratos de Clara Peeters, algunos tan pequeños que resulta difícil discernir si son retratos o simples reflejos de luz. Al menos otros siete cuadros de la artista incluyen su retrato reflejado, pero solo existe otra obra que contenga tantos como la que nos ocupa. Un detalle que distingue a los autorretratos de esta obra de otros de la misma autora es que la pintora sostiene una paleta y unos pinceles. Peeters parece joven, y se especula que quizá tuviera en torno a 18 o 20 años en el momento en que la realizó<sup>731</sup>.

Completan el bodegón una pieza de cerámica china de un valor excepcional, si tenemos en cuenta que la cerámica de esta parte del mundo habría llegado a Europa solo ocho años antes de la realización del cuadro<sup>732</sup>; cuatro conchas cuyo exotismo se constata al saber que son especies endémicas de África, el Caribe y el Pacífico<sup>733</sup>; monedas del siglo XV y del XVII vinculadas a distintos linajes regioes; una cadena de oro y un delicado arreglo floral en un jarrón.

## 9.1. Retratos, autorretratos y escudos.

Volviendo a las copas, Hibbs Decoteu señala que la que está al fondo es una copa lobulada, rematada por un guerrero/santo ataviado al estilo manierista que sujeta

730 Hibbs Decoteu. *Op. Cit.* (1992) p.23.

731 *Ibid.* p.24 y 20, y en Vergara. *Op. Cit.* (2016) p.106.

732 En Hibbs Decoteu. *Op. Cit.* (1992) p.23. Una pieza exclusiva de cerámica china sobre la que se tiene constancia de su presencia en Europa, es la conocida como Gaignieres-Fonthill Vase, actualmente en la colección del National Museum of Ireland, Dublín. Se trata de una pieza de cerámica Qingbai datada en torno al 1300 y que, desde el momento que llegó a Europa en 1338, tuvo dueños tan ilustres como el propio Duque de Berry y Charles V de Francia. Jackson. Anna M. F.; Jaffer, Amin. *Encounters: The Meeting of Asia and Europe 1500-1800*. Londres: Victoria & Albert Museum. 2004. p.47.

733 Vergara. *Op. Cit.* (2016) p.108.



Fig. 77. Clara Peeters. *Jarrón con flores y tiesto con claveles* 1612. Óleo sobre panel de roble. 65.7x50.2 cm. Copenhague, Colección privada.



Fig. 78. Clara Peeters. 1612. *Bouquet*. Óleo sobre tabla. 42.3x30.6 cm Pasadena, California Avery Collection.

un escudo y una alabarda. La copa central no tiene lóbulos pero se halla igualmente coronada por un guerrero con armadura clásica, escudo, casco y lanza.

Nos encontramos, entonces, con que, precisamente en una de las obras en las que los retratos de Peeters cuentan con más atributos característicos de su oficio, y se ofrece una imagen de la pintora que recuerda al Van Eyck de la *Virgen Van del Paele*, Peeters incluyó dos copas decorativas coronadas por sendas representaciones humanas que no son otra cosa que dos soldados con escudo. Esta aparición destacada, aparentemente casual, de los soldados en el extremo superior de las copas, se justifica iconográficamente cuando descubrimos que estos objetos se ofrecían como obsequios conmemorativos en ocasiones señaladas, y se empleaban también para honrar a personas de renombre<sup>734</sup>.

Curiosamente, una copa rematada por un soldado sujetando un escudo es también el motivo central de la naturaleza muerta que Peeters realizó en 1611 (Fig. 68). En esa obra, Peeters situó el “trofeo” en el centro exacto de la composición para después ubicar en el propio centro de la copa el que debe considerarse el más influyente autorretrato inserto en un bodegón de la historia, en tanto que es el que inició la tradición. Una vez nos damos cuenta de que Peeters, además de ubicar retratos en otros lugares del bodegón, hace coincidir uno de sus reflejos con el lóbulo central del copón, resulta muy difícil atribuir al azar la centralidad que esta ubicación tiene respecto a la escena general.

Existen otras obras en las que la pintora incluyó rostros circunscritos que, por lo que hemos descubierto a lo largo de nuestra investigación, nos animaremos a llamar *imagines clipeatae*, y que fueron empleados como decoración de los recipientes representados para contener magníficos conjuntos florales. Son semejantes clipeados que la pintora coloca habitualmente en el centro de la composición, casi como si la simetría del rostro fuera capaz de anclar las composiciones asimétricas con las que, a menudo, le gustaba experimentar. Nos referimos, por ejemplo, a *Jarrón con flores y tiesto con claveles*, de 1612 (Fig. 77), en la que se ve una *imago clipeata* donde aparece representada lo que Hibbs Decoteau describe como la diosa Flora.<sup>735</sup>

También, en otras dos obras realizadas en torno a 1612 que comparten el título de *Bouquet*, podemos observar un rostro inscrito en un medallón de metal que adorna los jarrones, o mejor el jarrón, ya que el recipiente recreado en ambas obras es el mismo. Pues bien, como decíamos, la parte central de ese jarrón de cristal está decorado con una cara que nos escrutina de manera enigmática. Hibbs Decoteau

734 Hoving, Thomas, Husband, Timothy y otros. *The Secular Spirit: Life and Art in the Middle Ages*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1975. p.269.

735 Hibbs Decoteau. *Op. Cit.* (1992) p.23.



Fig. 79. Clara Peeters. 1612. *Bouquet en un jarrón*. Óleo sobre tabla. 42.5x30 cm.  
Ubicación desconocida.

registra una de estas pinturas como perteneciente a la colección Avery, de Pasadena, California<sup>736</sup>; y la otra como parte de una colección privada de Estrasburgo<sup>737</sup>.

No parece infundado afirmar que las inclusiones clipeanas de Peeters pudieron encontrar en la obra de Van Eyck un repositorio inagotable de ideas cuando descubrimos que, también en el mencionado *Políptico de Gante* que Jan realizara junto a su hermano Hubert en 1432, hay una inserción clipeana que aborda de manera innovadora el concepto autorreflexivo del *mise en abyme*, ya que, en la medalla metálica circular que sujeta la túnica de uno de los personajes del fragmento conocido como *Ángeles cantando*, puede verse y anticiparse a la Virgen, que se hace carne pictórica en la tabla adyacente.



Fig. 80. Hubert y Jan Van Eyck. 1432. *Políptico de Gante*. Fragmento. Óleo sobre tabla. Iglesia de San Juan. Gante.

La propia Hibbs Decoteau, autora de la única monografía sobre la obra de Peeters que nos consta, ve necesario mencionar brevemente, sin sacar conclusiones, la costumbre que la pintora tenía de colocar los jarrones de sus composicio-

<sup>736</sup> *Ibid.* pp.116-117.

<sup>737</sup> *Ibid.* p.25.

nes de un modo tal que los motivos que los adornan –los rostros “decorativos” representados– aparecen en el centro de la obra<sup>738</sup>, y, añadiríamos, devuelven la mirada a quien los mira, tal y como lo hiciera la propia Peeters a través de sus autorretratos<sup>739</sup>.

Retomando la cuestión de la dimensión autorreflexiva que estas *imagines clipeatae* adoptan en aquellas ocasiones en que contienen el rostro de Peeters, vemos que, en la entrada que el Prado dedica al cuadro con las dos copas doradas (Fig. 89), se señala que “la frecuente presencia de autorretratos en la obra de Peeters debe considerarse una forma de afirmación que la artista debió sentir como necesaria en una profesión de hombres”<sup>740</sup>. En virtud de este punto de vista, quedaría confirmada la dimensión auto-autoritaria de los autorretratos de Peeters, y parecen perder pertinencia las lecturas que hablaban de una artista meramente interesada en mostrar virtuosismo formal. Pero, además, el descubrimiento de que la pintora, en sus indagaciones sobre la capacidad de la mirada para constituirnos como individuos que, creemos, sus obras pueden ser, incluyó otros rostros circunscritos que interpelan con su mirada a quien mira las obras, parece confirmar nuestra sospecha de que Peeters podría haber escogido el motivo de las copas como guiño metalingüístico al modelo clipeano “no no letrado” de Van Eyck. Quizás, a través de la posesión de ciertos conocimientos sobre los que solo podemos conjeturar, Peeters, al contemplar las obras de Van Eyck en San Juan de Gante o en la iglesia de San Donaciano de Brujas –en la que también se podía visitar la tumba del propio pintor– había sido capaz no solo de reconocer el motivo de la *imago clipeata*, sino de pensar un modo en que su recuperación pudiera serle útil a ella.

Si, como apuntaba Stoichita, por el modo en que Van Eyck se había representado en el escudo de San Jorge, el pintor daba muestras de conocer las fuentes clásicas y de querer citarlas eruditamente; quienes, como el Maestro de Zafra, le habían emulado en la España de 1480 debían manejar también, además de los usos retóricos, las implicaciones simbólicas que el acervo europeo concedía, primero, al aparataje militar, y, después, al *topos* de la *imago clipeata*. Sin este conocimiento, sería difícil explicarse el interés en imitar las obras del pintor Maaseik en dispositivos destinados, como los originales, a incluir lo que Stoichita definiera como “inserciones autoriales”<sup>741</sup>.

738 *Ibid.* p.25.

739 Este fenómeno es también apreciable en otras obras como *Mesa con mantel, salero, taza dorada, pastel, jarra, plato de porcelana con aceitunas y aves asadas* (1611) o *Bodegón con pastel, taza de plata con dulces, porcelana, conchas y ostras* (1612-1613).

740 Vergara. *Op. Cit.* (2016) p.106.

741 “Si mis observaciones son exactas esto significaría que el maestro de Zafra construye una superposición entre el motivo clásico del escudo de Fidias y el motivo flamenco del espejo convexo que por entonces había alcanzado gran



Fig. 81. Entorno de Matthew Parris. 1236. *Summa de vitiis*. British Library. Londres

## 9.2. La armadura vuelve al templo, al texto y al cuadro.

Pero, para que las inserciones autoriales en un escudo volvieran a estar de moda, había sido necesario que la iconografía soldadesca recuperara la importancia que había tenido en la Antigüedad.

Michael Evans, investigador del Warburg Institute, sitúa el principio de esta recuperación en la Baja Edad Media; en concreto en el contexto social del siglo XIII. Según afirma el propio Evans en un artículo titulado *An Illustrated Fragment of Peraldus's Summa Vitiis*, es en el prefacio de una copia manuscrita inglesa del *Summa Vitiis* realizada en 1236 por el monje dominico Guillaume Perault (Francia, 1200–*Ibid.*1271)<sup>742</sup>, donde aparece lo que se considera una rara recrea-

prestigio y difusión. Para resumir y simplificar, podemos decir que en el cuadro de San Miguel del Museo de El Prado el escudo funciona como espejo y el espejo como escudo. Esta doble función es un detalle tan atrevido que creo que ya no puede atribuirse al azar." Stoichita. *Op. Cit.* (1993) p. 212.

742 Escrita e iluminada en el siglo XIII, y actualmente preservada en la British Library de Londres.



ción del *topos* del *miles christianus*<sup>743</sup>. Rara, en tanto que temprana, ya que, como el propio Evans señala en su artículo: “las representaciones del “caballero cristiano” en su armadura emblemática son extremadamente poco frecuentes antes del siglo XVI, es decir, antes de la Reforma”<sup>744</sup>.

En la parte izquierda de esta iluminación a doble página, los vicios a los que hace referencia el título de la publicación son recreados como bestias temibles. A modo de contrapunto, en la parte derecha aparece representado un adversario capaz de hacer frente a tan monstruosos peligros: el soldado al servicio de Cristo, según la definición de Evans: “un caballero totalmente protegido por una armadura de malla que solo deja ver su amenazante ojo”<sup>745</sup>. El cuerpo del caballero, además de por la armadura, se halla protegido por un escudo singular, el conocido como *scutum fidei*. Se trata de un diagrama con el que, en la Francia y la Inglaterra del siglo XIII<sup>746</sup>, se representaban tanto las armas de Dios como la naturaleza tripartita de la divinidad cristiana. El ángel que corona a este caballero sujeta un gonfalon inscrito con las Beatitudes. Al mismo tiempo, de su cuerpo emana un texto que recoge los párrafos en los que, en la segunda epístola a Timoteo, se mencionan los premios destinados a los soldados de Cristo<sup>747</sup>.

Las referencias textuales no terminan ahí, ya que la totalidad de la escena recreada en la página derecha del manuscrito se desarrolla bajo una filacteria explicativa en la que se referencia un pasaje de Job, piedra angular de los sermones militantes y de las alegorías sobre la guerra espiritual<sup>748</sup>. Es curioso, sin embargo, que en esta escena no aparezca referencia alguna al que, a partir del seminal estudio escrito por Gabriel Llompart en 1972, titulado *En torno a la Iconografía renacentista del “Miles Christi”*<sup>749</sup>, la literatura de finales del siglo XX y principios del XXI considera texto quintaesencial de los pasajes asociados con el *topos* de la concepción bélica del ejercicio de la fe cristiana. Nos referimos a la carta de San Pablo a los Efesios en la que se ofrece una descripción completa de la armadura de Dios, y para la que, por cierto, Erasmo (Rotterdam, 1466 - Basilea, 1536) fue capaz de encontrar precedentes en el Viejo Testamento<sup>750</sup>.

743 También *milites Christi*, *miles Christi* o *equites Christi*.

744 Evans, Michael. *An Illustrated Fragment of Peraldus's Summa Vitiis*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 45. 1982. p.14. Trad. Lazkoz.

745 *Ibid.* p.14.

746 *Ibid.* p.24.

747 II Tim. 2.5. en *Ibid.* p.17

748 Job 7.1 en *Idem*.

749 Llompart, Gabriel. *En torno a la iconografía renacentista del “Miles Christi”*. Traza y Baza, Cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura. Núm.1. Palma de Mallorca: Universidad de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, 1972.

750 “En fin, confortaos en el Señor y en el vigor de su fuerza; revestid la armadura de Dios para poder resistir a las ma-

Según Evans, desde los tiempos del cristianismo temprano, el concepto de la guerra espiritual como metáfora del martirio se convirtió en recurso retórico habitual; tanto que, a lo largo de la Edad Media, devino *topos* literario de amplia aplicación. Parece ser que su uso más frecuente fue como imagen de la disciplina monástica<sup>751</sup>, aunque también existen referencias en las que llega a convertirse en analogía mística del poder sacramental. En virtud de estas metáforas comunes, la participación en la liturgia, en la misa, en los sacramentos, dotaban al cristiano de la protección espiritual necesaria para combatir el mal. No en vano, San Pablo, en la mencionada carta a los Efesios, había asimilado cuatro conceptos teológicos principales con sendas partes distintivas de la equipación del soldado: la *Lorica iustitiae*, o cota de malla, con la justicia; el *scutum fidei* anteriormente mencionado, con la fe; el yelmo o *galea salutis*, con la salvación; y la espada, *gladius spiritus*, con los espíritus guiados por la palabra de Dios<sup>752</sup>.

Durante la Edad Media, los distintos exégetas completaron las imágenes militares de este y otros pasajes de la Biblia con interpretaciones, apostillas e imágenes asociativas de propio cuño. A juicio de Evans, el acervo retórico construido en torno a los *lemmata arma, bellum* y *miles*, tuvo gran ascendiente, primero, en los sermones religiosos en los que el potencial homilético de la imagen militar gozó de gran fortuna, segundo, en la literatura épica y caballeresca vernacular, y, tercero, en los manuales de caballería destinados a la formación de los guerreros cristianos<sup>753</sup>; un sector social que, recordemos, desde el siglo XI y durante al menos cuatrocientos años, pudo testimoniar su fe guerreando en las cruzadas.

Al siglo XII pertenece la visión militarista literaria de los heraldos celestiales ofrecida por Hildegard Von Bingen (Bermersheim vor der Höhe, 1098-Bingen, 1179) en *Liber Scivias* (1141–1152)<sup>754</sup>. Tal y como relata Paula M. Hancock en

niobras del diablo. Porque no es contra adversarios de carne o sangre que hemos de luchar sino contra los Principados, contra las potestades, contra los Rectores de este mundo tenebroso, contra los Espíritus del mal que habitan los espacios celestes. Es por ello que debéis vestiros la armadura de Dios a fin de poder resistir en el día malo, y puesto todo en obra, manteneos firmes después. Estad, pues, firmes, ceñida la cintura con la Verdad; con la Justicia por coraza y por calzado el celo para anunciar el evangelio de la paz; tened siempre en las manos el escudo de la Fe con que podáis apagar los encendidos dardos del Maligno; tomad en fin el casco de la Salvación y la espada del Espíritu que es la palabra de Dios” Ef. 6. 10-20. Los antecedentes en el viejo testamento de este texto capital anotados por Erasmo: Isaías 59,17 y Sabiduría 5, 18-21. Toda esta nota recoge información presente en Llonpart. *Op Cit* (1972). p80.

751 Sobre si el empleo de metáforas militares implicaba necesariamente una exhortación al recurso de violencia factual ver Iwanzak, Wojciech. Miles Christi, *The Medieval Ideal of Knighthood*. Journal of the Australian Early Medieval Association. Agosto de 2012. p.77.

<http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=GPS&sw=w&u=wikipedia&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA454359740&casid=b7bcab1e0aab147ff62b696318501ae7>. Última consulta: 15/02/2019.

752 Evans. *Op. Cit.* (1982) pp.17-18.

753 *Ibid.* p.18.

754 “Después vi en la altura de los secretos celestiales dos ejércitos de espíritus superiores que resplandecían con gran claridad. Los que estaban en un ejército tenían en sus pechos como unas alas y presentaban unos rostros como los ros-

su disertación doctoral de 1988, fue Dionisios el Aeropagita (c. siglo V-VI) el que acuñó la concepción, que arraigaría en el Medioevo, según la cual los ángeles eran el reflejo puro y luminoso de Dios, unos seres capacitados para espejar la luz divina.

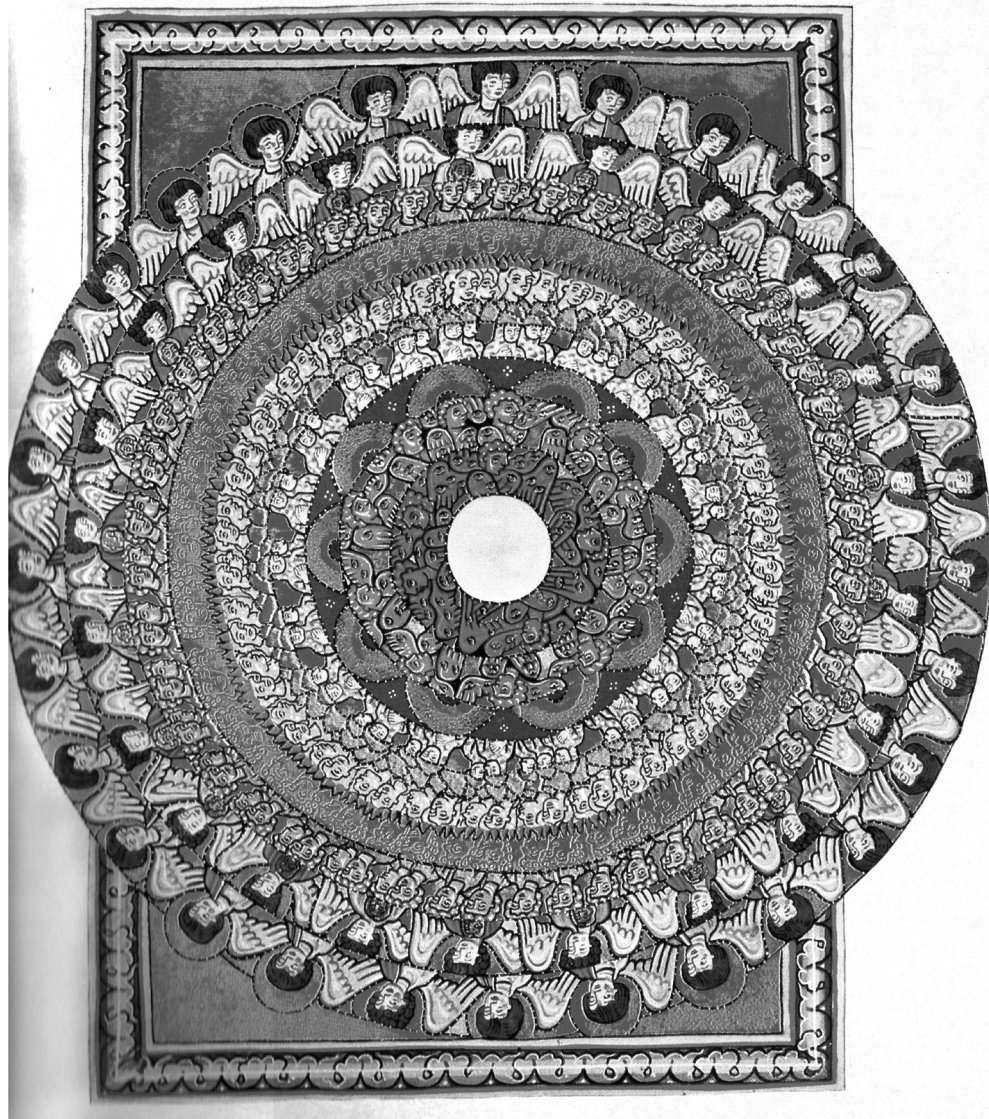
En la visión de Von Bingen se describen nueve destacamentos angélicos<sup>755</sup> en cuya caracterización se emplean, además de referencias castrenses, numerosas metáforas especulares, y cuya ordenación circular, que asemeja una corona, resulta de lo más clipeana; particularmente en la iluminación incluida en el manuscrito de Wiesbaden que presentamos en la figura 82.

Volviendo a la ilustración de la *Summa de vittis*, decíamos que esta debe considerarse un exponente temprano de lo que Evans denomina la inflexión caballeresca del arte religioso europeo del siglo XIII. Siempre en opinión de este autor, se trataría esta de una deriva novedosa, introducida por monjes cuya vida tenía una vertiente mundana, incluso cortesana, desconocida hasta entonces; y de las que la biografía del iluminador, escritor, cartógrafo e historiador Matthew Parris (?1200–?1259), posible autor del manuscrito, sería ejemplo relevante. Sin embargo, la descripción de la jerarquía angélica de Von Bingen, parecería indicar que el arraigo del imaginario castrense pregnaba incluso los círculos místicos de la religión cristiana, y que la aparición del *miles christi* fue quizás el resultado de la reasignación —en un periodo crecientemente humanizante— de los añejos atributos militares de los heraldos de Dios en el cielo<sup>756</sup> a aquellos que decidían defender la causa divina en la tierra. Así lo confirma Pierre Francastel cuando vincula la representación de San Jorge con los intereses píos, y mundanos, de los hombres nobles italianos de dos siglos después.

tros de los hombres, en los cuales aparecían los rasgos humanos casi como agua pura. Los que estaban en el otro ejército también tenían unas alas en los pechos y mostraban rostros como rostros humanos, en los cuales brillaba además como un espejo la imagen del Hijo del hombre. Pero no pude discernir ninguna otra forma en ninguno de ellos. Estos ejércitos circundaban, a modo de corona, a otros cinco ejércitos. Los que se encontraban en el primer ejército tenían caras como de hombres y brillaban con gran resplandor desde el hombro hasta abajo. Los que estaban en el siguiente ejército brillaban con tanta claridad que no los podía mirar. Los de el tercer ejército se me aparecieron como de mármol blanco y tenían las cabezas como las cabezas de los hombres, sobre las que había como antorchas ardientes, y desde el hombro hasta abajo estaban rodeados como por una nube férrea. Los del cuarto ejército, que tenían las caras como las caras de los hombres y los pies como los pies de los hombres, llevaban en sus cabezas unos yelmos y vestían túnicas de mármol. Los que estaban en el quinto no mostraban ninguna forma humana y rojeaban como la aurora. Pero no pude distinguir en ellos ninguna forma. Y estos dos ejércitos circundaban a otros dos al modo de una corona. Los que se encontraban en uno de éstos parecían llenos de ojos y de alas, y en cada ojo aparecía un espejo y en cada espejo un rostro de hombre, y elevaban sus alas a suprema altura. Los que estaban en el otro ejército ardían casi como fuego. Tenían muchas alas y en esas alas hacían aparecer, como en un espejo, todos los insignes órdenes de la institución eclesiástica. Y no pude ver ni en estos ni en los otros ninguna otra forma. Y todos estos ejércitos hacían resonar, por medio de todo tipo de músicas y con voces maravillosa, las maravillas obradas por Dios en las almas dichosas, y así glorificaban a Dios con magnificencia.” Von Bingen. Hildegard; Von Echernach, Theoderich. *Vida y visiones de Hildegard Von Bingen* Visión sexta, parte primera. Edición Victoria Cirlot. Madrid: Siruela, 2009. p.182.

<sup>755</sup> Hancock. *Op. Cit.* (1988) pp.96-97.

<sup>756</sup> Que Ovcharov vincula genética e ideológicamente a las representaciones grecorromanas de *Niké* y Victoria. Ovcharov, Nikola. *The Warrior Saints in Old Bulgaria Art. Legends and Reality*. Sofía: Agato Publishers, 2003. pp.21-28.



82. Hildegard Von Bingen. c.siglo XII. *Visión de la jerarquía de los ángeles*. Manuscrito de Wiesbaden del *Liber Scivias*.



Fig. 83. Juan de Flandes. 1505-1509. *San Miguel y San Francisco*. Óleo sobre tabla y pan de oro. 93,7x87 cm. The Metropolitan Museum of Art. NY.

Le Cheval, par exemple, qui figure aussi bien dans le Saint Georges d'Ucello et, d'une manière générale, partout où un commanditaire désire rappeler sa qualité de chevalier –le terme figure dans le testament de Noferi Strozzi– ou bien partout encore où l'ouvre renvoie à un rite social précis comme celui de fêtes de la Saint-Georges, fêtes de la jeunesse masculine et de la promotion d'âge<sup>757</sup>.

Es dentro de esta tradición retórica “castrense-reflectante de la luz de Dios” asignada a los defensores de la fe cristiana, terrenales o celestiales, a caballo o en arquivoltas místicas, donde deben enmarcarse los arcángeles soldado que tanta presencia tuvieron en la pintura flamenca temprana. Es en esa misma tradición donde Erasmo de Róterdam debió inspirarse para concebir el *Enchiridion Militis Christiani*, su “espejo” del caballero cristiano, escrito en 1503 aunque publicado en 1515<sup>758</sup>. Como señala Gabriel Llompart, se trata este de un texto pionero

757 Francastel. *Op. Cit.* (1967). p. 87.

758 Llompart. *Op. Cit.* (1972) p.74.

tanto por su larga vida editorial, como por su contenido que, a partir del *topos* canónico del *speculum* de príncipes y caballeros, ofrece la inédita articulación de preceptos religiosos reformistas con otros tradicionales.



Fig. 84. Juan de Flandes. 1509-1518. *Crucifixión*. Óleo sobre tela. 123x169. Museo del Prado.

El éxito que tuvo el *Enchiridion*, incluso treinta años después de su publicación, se constata cuando Joan Pong, profesora del Departamento de Literatura inglesa de la Universidad de Bloomington, Indiana, es capaz de encontrar ecos de la obra de Erasmo en *The Ballad Which Anne Askew Made and Sang When She Was in Newgate*; el célebre poema publicado después de que Anne Askew (Reino Unido, 1521–Smithfield, 1546) fuera quemada por hereje al negarse a abjurar del protestantismo; y en el que, a juzgar por las palabras de la profesora Pong, el recurso a la imaginería bélica tendría una función autorizante, o mejor auto-autorizante:

The verbal echo, which gathers the generality of the knight figure into the particularity of Askew's life, functions as a "signature" metaphorically speaking, that authorizes the

voice in the ballad through autobiography. In turn autobiography has its authorizing moment, for the referent to hairs on her head recalls Christ's words to his disciples in preparing them for their role as preachers of a new faith. In Luke 21, Christ warns of the persecutions they would suffer on his account<sup>759</sup>.



Fig. 85. *El caballero de Cristo contra el mundo, la carne y el Diablo* Grabado del *Enchiridion* de Erasmo, perteneciente a una edición valenciana de 1528.

En el ámbito de las artes visuales, obras posteriores como el grabado titulado *El caballero, la Muerte y el Diablo*, realizada por Albert Dürero en 1513, contribuyeron a mantener viva la temática de los abnegados paladines al servicio de la fe. Por otro lado, fue también el empuje del arte italiano del Renacimiento, en concreto su defensa de un clasicismo regido por la recuperación y reinterpretación de los preceptos de la Antigüedad, la que determinó la grecorromanización radical de las formas y los contenidos del arte religioso, y, con ella, la revivificación de la temática bélica. En palabras de Llompart:

En este tema que estudiamos podemos considerar quizá tres elementos integrantes: la corriente tradicional del combate espiritual que procede de la Edad Media; su remozamiento mediante el recurso a las fuentes bíblicas, elemento típico de la Reforma religio-

<sup>759</sup> *Ibid.* p.143.

sa, y la renovación de la iconografía gótica del *Miles Christi* mediante la adopción de la panoplia clásica, obra de la mentalidad característica del segundo Renacimiento y del Manierismo<sup>760</sup>.

Sin embargo, según nuestras investigaciones, no fue en el segundo Renacimiento, sino entre 1448 y 1457, cuando Mantegna se autorretrató vestido de soldado romano en el fresco dedicado al *Giudizio di san Giacomo* en la Capilla Ovetari de Padua. Un retrato que, por la manera en que Mantegna mira directamente –con el ceño fruncido y amenazante como el de Medusa– a lxs espectadorxs, recuerda a la obra de Van Eyck que el italiano admiraba<sup>761</sup>. Quizá también como homenaje al pintor flamenco, el rostro inscrito en el escudo de la figura que descansa en una de las patas de la tribuna dirige una mirada temerosa al malhumorado soldado-artista<sup>762</sup>.

Pero el intercambio de enfoques pictóricos entre “norte” y “sur”, en los que el caballero y sus atributos fueron reificados como símbolos de la lucha contra la impiedad, no es unidireccional. Sabido es que, entre 1500 y 1600, Roma se convirtió en centro de peregrinación para los pintorxs, grabadorxs y escultorxs de toda Europa, particularmente aquellxs provenientes de los Países Bajos y del norte de Francia deseosxs de conocer *in situ* las obras maestras del Renacimiento italiano y de contemplar las ruinas, frescos y esculturas romanas en las que encontraban su inspiración<sup>763</sup>.

Factores como el auge del Humanismo o la mencionada diseminación del estilo manierista por parte de lxs artistas que habían viajado a Roma contribuyeron a la recuperación del acervo clásico en la literatura, el pensamiento y las artes visuales europeas. Por otro lado, es conocida la gran acogida que en toda Europa tuvieron compendios iconográficos italianos como el que Cesare Ripa (Perugia, 1555–Roma, 1622) publicara en 1593. En él, además de incluirse innumerables referencias iconográficas militares, el escudo aparece asociado reiteradamente con las personificaciones de la Virtud<sup>764</sup> y la Victoria.

760 *Ibid.* pp.72-73.

761 Beck, James H. *Italian Renaissance Painting*. Nueva York: Harper & Row. 1981. p.230.

762 Christiansen, Keith. *The Genius of Andrea Mantegna*. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Otoño 2009. Londres y New Haven: Yale University Press, 2009. p.7.

763 *Dutch and Flemish Art in Rome, 1500-1600*: [https://www.metmuseum.org/toah/hd/noro/hd\\_noro.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/noro/hd_noro.htm). Última consulta: 9/1/2019

764 “Virtù insupirabile. Donna coperta di bella armadura, nella destra mano terrà l’astà e el braccio sinistro lo cudo, dentro del quale sarà depinto un Elcio” Ripa, Cesare (1593) *Iconologia*. Turín: Einaudi, 2016. p.599. “Vittoria Nella Medaglia de Severo. Donna que siede sopra di un Scudo, e tiene un elmo in mano, che debbe esser quello del Vincitore.” *Ibid.* p.608.





Fig. 86. Andrea Mantegna. 1448-1457. *Giudizio di san Giacomo*, fresco. Capilla Ovetari. Padua.

También en la pequeña entrada que el Metropolitan Museum de Nueva York dedica a los artistas flamencos y holandeses que viajaron a Italia en los siglos XVI y XVII, hay una mención notoria a un escudo; en concreto, en la obra escogida para ilustrar la influencia que la obra de Miguel Ángel ejerció sobre estos artistas. Nos referimos a un dibujo a lápiz y tinta que Maarten Van Heemskerck (Heemskerck, 1498–Haarlem, 1574) realizara en 1559, y que lleva por título *Hombre protegido por el escudo de la fe*.



Fig. 87. Maarten van Heemskerck. 1559. *Hombre protegido por el escudo de la fe*. Metropolitan Museum. Nueva York.

Además de este, es posible encontrar un ejemplo más de la recuperación del escudo como versátil elemento iconográfico y retórico que tuvo lugar en el siglo XVI. Nos referimos a la obra, anterior en el tiempo a la de Van Heemskerck, de otro autor ilustre, el pedagogo, filósofo, y teólogo Juan Luis Vives, (Valencia, 1492–Brujas, 1540).

Vives está considerado uno de los humanistas más brillantes de la época, no en vano, Erasmo y Tomás Moro (Londres, 1478-Ibid, 1535) tuvieron en cuenta su obra y la valoraron positivamente, pero existe un dato más de interés para nuestra tesis, su tumba se hallaba en la misma iglesia, devenida catedral, de San Donaciano de Brujas<sup>765</sup>; aquella para la que el canónigo Van der Paele encargara su retrato memorial, y el mismo templo donde Peeters pudo haber visto la obra de Van Eyck y visitar la tumba del pintor.

Pues bien, Vives, uno de los exponentes más relevantes del denominado Humanismo cristiano europeo, en su libro *Opuscula varia*, editado en Lovaina en 1519, incluyó una traducción revisada de algunos textos de juventud que habían sido publicados en París cinco años antes, y que, quizá, se beneficiaban ya de la influencia que el *Enchiridion* de Erasmo ejerció sobre la literatura de la época. El primero de ellos, *Triumphus Christi* (París, 1514), es descrito por Charles Fantazzi, profesor emérito de Estudios Clásicos de la Universidad de East Carolina, como “una curiosa pieza en la que la victoria de Cristo sobre el Diablo es celebrada el domingo de Pascua a la manera de un triunfo de la antigua Roma”<sup>766</sup>. Esta obra viene seguida de *Ovatio Mariae Virginis*. Como ya hemos mencionado, en Roma, la ovación era un triunfo militar menor. Vives, consecuentemente, dedica este triunfo moderado a la madre de Cristo, a la Virgen. La última obra de esta trilogía devocional latinizante es *Clypei Christi Descriptio*, una descripción del escudo de Cristo en batalla basada en una reinterpretación del escudo de Eneas recreado en el libro VIII de la *Eneida* de Virgilio<sup>767</sup>.

El propio texto del pedagogo valenciano ilustra que, a mediados del siglo XVI, la capacidad de los clípeos para reflejar la creación de Dios, proteger y espezar a los hombres y mujeres ilustres<sup>768</sup> y adornar al guerrero supremo que era

765 “Adosado a un muro, debajo de la ventana de al lado de la puerta lateral de San Donaciano, que daba al burgo, durante muchos años pudo verse una tabla en la que estaban representados Luis Vives y su esposa, con sus respectivas armas” Vives, Juan Luis. 1492-1540. Volumen I. Edición y traducción de Riber, Llorenç. Madrid: Aguilar. 1947. p. 254.

766 Vives, Juan Luis. *The Education of a Christian Woman, A Sixteenth Century Manual. The Other Voice in Early Modern Europe*. Edición y comentarios de Fantazzi, Charles. Chicago: The University of Chicago Press. 2000. pp.4-5.

767 Virgilio. *Op. Cit.* (1865) Aeneid, Book VIII. 626-728. pp.444-453

768 Esto se atestigua también por el nombre que Andreas Stiborius (Pleiskirchen, 1465-Viena, 1515) dio al artefacto matemático de análisis astrológico con el que el emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, Maximiliano I (Wiener Neustadt, 1459-Wels, 1519) asombró a su época, tomo decisiones diplomáticas, ejerció su autoridad e hizo ostentación de la sensibilidad artística y científica deseable en una estirpe ambiciosa, y conectada con su tiempo,

Jesucristo, podía articularse recurriendo a los modelos heroicos de la Antigua Roma, y podía hacerse sin menoscabar la rectitud cristiana del piadosísimo judío converso que era Vives:

Parece bien que puesto que voy a escribir de Cristo, Emperador universal, Señor de los ejércitos, beligerante, victorioso y triunfador, describa antes con mano lenta y amorosa el escudo que embrazó, labrado por ingenio divino, así como Virgilio describe el escudo de Eneas, obra de Vulcano, insigne no solamente por el primor de su manufactura, sino también por sus vislumbres proféticos. Y así fue como Virgilio describe a ese Caudillo nuestro, al iniciar sus milicias, Dios, que es la suma bondad y grandeza, le entregó un escudo fabricado de simple cuero. Ese escudo, a la vez que con su macizo volumen sostenía y defendía la universalidad de las cosas creadas, contenía también y reproducía las imágenes y representaciones de todas las cosas. En su envés estaba representada toda la progenie de los patriarcas a quienes todo acaecía en figura (...) Vuelve el haz del escudo, pues aquello era lo que debía oponerse a los golpes y al choque pavoroso: Aquí el linaje antiguo de Cristo, hermosísima sucesión, héroes magnánimos, nacidos en años mejores, como Virgilio cantó<sup>769</sup>.

Vives describe un clipeo, en este caso un macizo pero humilde escudo de cuero, que conserva sin embargo la capacidad de espejar el mundo y dar cuenta de él, sobre todo si se conocían los misterios de la catoptromancia. También poseía el clipeo facultades apoteósicas, en tanto que se describe su capacidad para reflejar a los hombres ilustres. El clipeo reflejaba a esos “patriarcas a quienes todo acaecía en figura” del mismo modo que el escudo metálico de San Jorge había reflejado la imagen del pintor “figurativo” Van Eyck. De hecho, en este clima de recuperación de la iconografía belicista como vehículo de lo que merecía ser ensalzado, también el pensamiento sobre la profesión pictórica y quienes la ejercían se reflejó en lo que Svetlana Alpers denominó, en 2008, los esfuerzos holandeses por “conquistar el conflicto para la pintura”:

Hablar de conquistar el conflicto para la pintura parece un juego de palabras. Pero es un juego de palabras habitual de la época. Los manuales holandeses hablaban de hacer arte como equivalente pacífico de guerrera, y los artistas eran, valga la contradicción, soldados pacíficos. El frontispicio del elogio de la pintura de Angels muestra a *Pictura* como una Minerva armada que lleva la perspectiva como escudo. Ya antes se asociaba a Minerva con el arte de la pintura, pero en este ejemplo sirve de prelude a un texto donde se afirma que el artista sojuzga al espectador mediante una conquista no marcial sino

como la de los Habsburgo. El instrumento que permitía estudiar la ubicación de los astros, una especie de astrolabio inspirado en el escudo de Aquiles descrito en la *Iliada*, se llamaba el *Clipeus Austrie*. Para una detallada explicación ver Hayton, Darin. *The Crown and The Cosmos: Astrology and the Politics of Maximilian I*. Pittsburg, University of Pittsburg Press, 2015, pp.88-120.

769 Vives. *Op. Cit.* (1947) pp.284-287.

pacífica: ‘Subyuga a los amantes del arte y hazte con ellos a través de una combinación unificada y bien ordenada de luz y sombras’. El texto de Angels presenta también las diferentes partes de la Pintura como miembros de un ejército sobre un campo de batalla pictórico, y no las categorías retóricas acostumbradas. En tono similar, Van Hoogstraten alude a la profesión de artista como alternativa pacífica a la carrera de las armas, y se vale de grados y formaciones militares para hablar de los artistas y su arte<sup>770</sup>.



Fig. 88. Portada del *Lof der Schilder-Konst*. Philips Angels, Leiden, 1642.

Stoichita decía que el modo en que Van Eyck se había representado en el escudo *Van der Paele* evidenciaba que el pintor conocía las referencias a las *imagines clipeatae* recogidas en las fuentes clásicas. Esta investigación añadía que quienes le emularon literalmente debían estar familiarizados no solo con el aporte expresivo que suponía la multiplicación de los espacios escénicos a través de su reflejo en superficies reflectantes, sino también con el uso concreto que en las mencionadas fuentes antiguas se daba al *topos* del retrato sobre escudo. Esto nos permite deducir que quienes recurrían a la recreación de la *imago clipeata* no lo hacían azarosamente, y esto debía ser así, con más justificación aún, en un clima social como el descrito en este apartado —que se extendió a lo largo de al menos dos siglos—, en el que la recuperación de lo bélico como marco argumentativo de lo excelente y lo divino recuperó la utilidad simbólica de antaño.

<sup>770</sup> Alpers, Svetlana. *Por la fuerza del arte, Velázquez y otros*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008. p.105.

## 10. La guerra “otra” de Peeters.

Quizá no sea descabellado aventurar que la mujer que en el siglo XVII inició lo que Stoichita denomina –sin darle crédito– “la especular difusión de la inserción autorial en un género pictórico nuevo, la naturaleza muerta”<sup>771</sup>, quisiera proclamar orgullosamente, no solo su dominio técnico, sino también su identidad cultural “como heredera de una tradición pictórica que, además de otras cosas, siempre había privilegiado el virtuosismo mimético y las técnicas representacionales”<sup>772</sup>.

Tal vez, como parte integrante de una identidad cultural que ella había demostrado ser capaz de renovar, Peeters quería evidenciar la formación, o simplemente la capacidad intelectual, que le había ayudado a reinterpretar imaginativamente una tradición tan compleja, rica e influyente como la suya.

En este sentido, nos parece curioso que las obras de los pintores hombres, cuando dan muestras de complejidad, se relacionen frecuentemente con una sofisticación tanto formal como conceptual; mientras que, como hemos visto, la posible excelencia y precocidad intelectual de las obras de mujeres como Peeters, sea reiteradamente desestimada. Esto solo puede ser así porque, según afirma Griselda Pollock, el inconsciente político de la Historia del Arte, en tanto que construcción discursiva institucionalizada en los museos y la Academia del siglo XX, habría dado lugar a determinados discursos privilegiados puestos al servicio de ciertos propósitos simbólicos. En virtud de su carácter autoritativo, esta producción discursiva habría sido capaz de proyectar y perpetuar, más allá de su esfera privilegiada, una batería de conceptos eurocentristas y supremacistas masculinos, una leyenda canónica de la creatividad del hombre, occidental y cristiana, que habría acabando epitomizando, aún en la actualidad, el arte con mayúsculas, en tanto que historia oficial de la creatividad, en tanto que relato hegemónico cimentado bien en ensalzamientos, bien en exclusiones interesadas<sup>773</sup>.

Decíamos que las únicas representaciones humanas de cuerpo entero que aparecen en los cuadros de la pintora de Amberes, junto con los personajes del medallón del *Bouquet en un jarrón* (Fig. 79), son los guerreros que escoltan, en las tapas de las copas, a la Peeters liliputiense con la que comparten escala<sup>774</sup>. Los guerreros y sus escudos coronan los vasos conmemorativos, y, además, parecen

771 Stoichita. *Op. Cit.* (1993) p.212.

772 Brusati. *Op. Cit.* (1990-1991) p.174.

773 Pollock. *Op. Cit.* (1988) Introducción, xix.

774 Existe además, un tondo floral en el que se representa un busto de la Virgen y el Niño firmado: CLARA. P. 1621. En Hibbs de Coteau. *Op. Cit.* (1992). p. 33.

servir de índices que nos señalan el lugar en que la pintora se aloja casi del mismo modo que la inscripción del espejo immaculado en el marco superior de la *Virgen Van der Paele* nos indicaba que, bajo ella, nos esperaba Van Eyck. De hecho, en aquellos casos en los que las copas acogen retratos de Peeters, sorprende comprobar que el escudo colocado en la parte delantera de las piernas de los soldados adopta una forma de punta de flecha, que parece querer dirigir la mirada de quien observa el cuadro, precisamente, hacia donde están los autorretratos<sup>775</sup>.

Según Vergara, los retratos reflejados de Clara Peeters demuestran que compartía ideas que eran parte de la cultura artística del Renacimiento. No debe descartarse entonces la posibilidad de que Peeters, como Van Eyck, estuviera interesada en emplear el autorretrato de manera auto-autorizante, y en hacerlo eruditamente. Posibilidad esta que Vergara sugiere pero no desarrolla en profundidad, quizá porque la convención por la que la Historia del Arte ha considerado la pintura de género un lugar donde lo sesudo queda excluído, más aún cuando estas obras las firmaba una mujer, sigue siendo aún hoy muy persuasiva. Sobre esta cuestión, resultan muy interesantes las reflexiones que Griselda Pollock ofreció en el libro de 1981 titulado *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*; en las que, mientras describía la complejidad conceptual de las *vanitas* de María Van Oosterwijk (Nootdorp, 1630-Waterland, 1693), hablaba de la ceguera que había favorecido que la Historia del Arte del siglo XX subestimara el valor de las obras de los géneros pictóricos menores, entre otras cosas, por ser los más practicados por mujeres:

Yet despite the complicated iconographic programmes of many flower paintings, a Twentieth-century commentator wrote: 'Flower painting demands no genius of a mental or spiritual kind, but only the genius of taking pains at supreme craftsmanship' (M.H. Grant, *Flower Painting Through Four Centuries*, p.21.) The explanation for Grant's blindness can be found within his own text:

'In all three hundred known years of their production, the total practitioners of flowers down to 1880 is less than 700 and of these by no means are all pure sang, that is to say unassociated with various forms of still-life. Actually, more than 200 of these are of late eighteenth and nineteenth century and at least half of them are women'<sup>776</sup>.

Siete años después, Pollock continuó desarrollando esta vía de investigación. En *Vision, Voice and Power*, recordaba una de las causas principales por las que

<sup>775</sup> No sucede así, sin embargo, cuando el copón conmemorativo no contiene retrato alguno, ya que, en ese caso, el escudo se oculta tras las piernas del soldado. Esto es particularmente observable en el *Bodegón con flores, copas doradas, monedas y conchas* de 1612, que se presenta en la figura número 90 de en esta investigación.

<sup>776</sup> Grant, M.H. Grant, *Flower Painting Through Four Centuries*, p.21. en Pollock, Griselda; Parker, Rozsika. *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*. Londres/Nueva York. Tauris, 1981. p.54.

las mujeres se vieron obligadas a dedicarse al retrato, al paisaje y al bodegón; evidenciando después las consecuencias dispares que su vinculación con estos géneros pictóricos menores había tenido en la valoración de artistas mujeres y artistas hombres:

The simple fact of prevention of study of the nude constrained many women to practise exclusively in the genres of still life, portraiture and landscape. These genres were less prestigious and thought to demand less skill or intellect. By association, women artists specializing in those “lesser” genres were themselves regarded as artists of lesser talent. Yet in cases where men, Joshua Reynolds (1723-92) or Chardin (1699-1779) for instance, practised them, their abilities as artists were never questioned<sup>777</sup>.

Volvamos ahora a Vergara y lo que sí llega a explicitar en el texto del catálogo de la exposición que el Prado dedicó a Clara Peeters en 2016. Según Vergara, los autorretratos de los cuadros de la pintora flamenca sugieren que conocía las imágenes reflejadas de Van Eyck el *El matrimonio Arnolfini*, la *Virgen del Canónigo Van der Paele*, y, esto es novedad, el muy clipeano autorretrato circular conocido como *Autorretrato en un espejo convexo* de Parmigianino, realizado en 1524, del que Vasari elogió las sutileza de la ilusión y los extraños efectos de los reflejos distorsionados<sup>778</sup>.

Si esto es así, qué interesante resulta entonces que Peeters concibiera autorrepresentaciones clipeanas en el círculo perfecto de las volutas de esas copas “heroicas”, para alojarse después no en una esfera perfecta como la ideada por Claesz o Parmigianino, sino en esa forma tripuda, sinuosa y deformada, con pitorro y asa, que es la jarra en la que Peeters se refleja, del derecho y del revés, en el cuadro de 1611 (Fig. 68)<sup>779</sup>.

Qué relevante es también que se inspirara en Van Eyck, y potencialmente entendiera su erudición pictórica, haciendo ella misma gala de esa cualidad<sup>780</sup>; siendo al mismo tiempo capaz, como nadie después, de empatizar con la habilidad del artista del siglo XV para reflexionar desenfadadamente sobre sus propios conocimientos. Y es que los artistas que emularon a Van Eyck vía Peeters, y que la historia considera más notables que ella, tuvieron sensibilidad tan solo para

777 Pollock, Griselda, *Vision, Voice and Power* en Pollock *Op. Cit.* (1988) p.62.

778 Woods-Marsden, Joanna. *Renaissance Self-portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*. New Haven y Londres, Yale University Press.1998. pp.133-137.

779 Sensibilidad coherente con su gusto por alternar, combinar, opuestos; como se demuestra por la realización de recreaciones ostentosas sucedidas por obras de gran austeridad, a veces incluso, durante el mismo año. Berger Hochtraser, Julie. *Gaze, Delia y otros. Concise Dictionary of Women Artists*. Londres/Nueva York: Routledge, 2001. p.535.

780 Que el propio Stoichita atribuía a otros cuando afirmaba que “en el siglo XVII, la pintura flamenca del siglo XV gozaba de un gran prestigio y de un aura clásica. Stoichita. *Op. Cit.* (1993) p.212.



remedar la perfección gloriosa del clipeo del *Retrato del Matrimonio Arnolfini*, y no el reflejo apoteósico ensombrecido y oculto de la *Virgen Van der Paele*<sup>781</sup>.

Es en virtud de la comparación con otros que resulta más emocionante aún que Peeters fuera capaz, tal vez desde una comunión profunda, de interpretar a Van Eyck y no solo imitarlo; de aportar una vuelta de tuerca más a las capas históricas de la recurrencia del *topos* visual de la *imago clipeata*, comprendiendo tal vez las claves que habían conducido a su normativización retórica, para poder trascenderlas.

A nuestros ojos, Clara Peeters parece arrogarse el derecho de hablar desde dentro del escudo y, al contrario que Anne Askew, desde fuera de él<sup>782</sup>, de una manera que coincide con el modo en que se debía sentir como mujer pintora en la Europa del siglo XVII. Peeters toma el clipeo como forma desde la que combatir y a la que combatir. Se arroga el derecho de ocupar el mismo escudo circular que, al menos desde los tiempos de Augusto, había sido vetado a la mujer no definida por su subyugación a la masculinidad androcéntrica<sup>783</sup>. El clipeo era el espacio apoteósico oficial que las mujeres solo podían portar, inscribir, blandir y, en contadas ocasiones, habitar, en tanto que semblanzas accesorias vinculadas al rostro masculino y principal del héroe, el emperador o Cristo. Según nuestras investigaciones, aventuramos que Peeters lo reclamó para ellas de la manera más desapegada posible. Esta actitud concuerda con la manera en que Alpers describe el modo en que la cultura holandesa habría sublimado la guerra<sup>784</sup>:

Tras considerar la idea holandesa de que el arte hace suya la guerra absorbiéndola, hemos concluido que esas innovaciones pictóricas añadieron un énfasis en la práctica al interés dedicado al arte (...) ¿Cómo quedan en esto nuestras preguntas iniciales? La ambigüedad del título “Del conflicto a la pintura” era buscada. Puede significar que la pintura surge del conflicto, que es una huida de él o una alternativa, o una mezcla de las tres cosas. Pero lo que está claro es que la pintura holandesa es un caso de atención al medio artístico como manejo de discordias<sup>785</sup>.

781 Respecto a un cuadro sobre la familia de Velázquez pintado por su yerno, Mazo, Julián Gallego dice “Pero Mazo, según la fatal ley de los discípulos, no entiende a su maestro sino a medias” en Gallego. *Op. Cit.* (1991) p.260. De qué manera aconvencional e inesperada refuta la obra de Peeters esta afirmación, refutación aún más destacada si se comparan sus planteamientos con los de sus propios imitadores que ciertamente no supieron entenderla a ella ni a su precedente.

782 “no romper violentamente el círculo (que entonces se vengaría), asumirlo resueltamente, auténticamente. La experiencia del cerco circular no cierra nada, no padece ni la falta ni la negatividad. Experiencia afirmativa sin voluntarismo, sin compulsión transgresiva; no transgredir la ley del círculo y de la marcha circular sino fiarse de ellos. En esta fidelidad consistiría el pensamiento. El deseo de acceder, a través de esta repetición fiel del círculo, a lo aún infranqueado. El deseo de un nuevo paso, aunque fuera un retroceso, liga y desliga esta marcha. Lazo sin lazo, franquear el círculo sin liberarse de su ley. Paso sin paso.” Derrida. *Op. Cit.* (2001) p.45.

783 Pollock, Griselda *Modernity and the Spaces of Femininity*. en Pollock. *Op. Cit.* (1988) pp. 71-99.

784 Que nos atreveremos a extrapolar al entorno flamenco-belga de Peeters.

785 Alpers. *Op. Cit.* (2008) p.108.

Capacidad extraordinaria para el manejo de discordias o no, es relevante que la usurpación del lugar apoteósico por parte de Peeters, en tanto que promovido desde el desapego, sea difícil de anticipar por una Historia del Arte aún no interesada en destilar sus hallazgos a través de la teoría feminista. En el momento en que Peeters ocupa el clípeo no solo se reivindica como autora, sino que interpela de un modo especial a la espectadora mujer, particularmente a aquella sensibilizada con la desactivación de los discursos que definen canónicamente la agencia creativa a través de la grandeza, la perfección y la gravedad. Pero, además, la sensibilidad para el manejo de lo “discordante” de Peeters se demuestra aún en otra característica más de su obra. La pintora reflexiona sobre lo retórico, no solo, desde lo político auto-autorizante o desde lo erudito, sino también desde la afectividad que denota siempre el establecimiento de un vínculo con quien mira la obra por medio del goce en el juego, del placer de la risa vinculada con la sorpresa no absolutamente desagradable.

A través de sus pequeñas decisiones trascendentes, Peeters consigue incluso desafiar las visiones según las que Benjamín y Agamben, a través del análisis de obras contemporáneas a las de Callot<sup>786</sup>, caracterizaban el arte del Barroco como una escenificación del vaciamiento del paraíso. La obra de Peeters habita el paraíso con miradas recíprocas, plantea la posibilidad de una escatología terapéutica en la que la eternidad acaba siendo un acontecimiento excitante; y lo hace a través del autorretrato.

En sus reflexiones sobre las famosas pinturas de El Fayun, Jean Baptiste Bally resume la magnética belleza de estos retratos funerarios de la siguiente manera:

Los retratos de El Fayum nos confrontan con rostros que parece que nos miran desde un lugar neutro que no sería ni la muerte ni la vida, y lo hacen desde un pasado muy lejano que alcanza casi por milagro nuestro presente. Absolutamente suspendidos, localmente enviados, están allí, con esa proximidad que no adviene más que raramente: ver un rostro de cerca y durante minutos sondearlo, escrutarlo, gozar de su apariencia, disfrutar de la forma en que va en él la apariencia acompañada de la más radical y misteriosa diferencia, es una experiencia que, aunque esté incorporada a la vida cotidiana, de ella se separa, sin embargo, con una consistencia que es la de la intimidad o el amor. Y a pesar de todo, fuera de esa consistencia, esos rostros están allí y no se ocultan. Como todos los retratos, diríamos. Sí, tal vez, pero precisamente éstos son los primeros, y detrás de su unidad formal casi obsesiva lo que se manifiesta es la singularidad como tal, el plural infinito de las existencias finitas.

La representación de un rostro singular es como el calco de la singularidad misma: singularidad de cada rostro, singularidad de que existan o hayan existido todos esos rostros y que en cada ocasión cada uno sea o haya sido único, el último en ser así, viajando con ese rostro por la vida, enviado como tal a la muerte.

786 *Las Miseres de la guerre* están fechadas en 1633.

Con el arte de El Fayum, es como si el acabado que sólo pertenece a los dioses o a los reyes se hubiera concedido al hombre, sólo que sin estrépito y lejos de cualquier apropiación, como un sedimento extrañamente fino –una piel, un pigmento, una encarnación-. Con estos rostros, algo del gran ensueño del Nilo se mantiene y vuelve a flote, prácticamente ajeno a la concepción religiosa, en una perennidad ritual donde lo sagrado-el vínculo de la vida con la muerte- se vuelve una suerte de emulsión: esa luz mate, uniforme, donde abren unos grandes ojos<sup>787</sup>.

Recurrimos a esta digresión, a esta cita extemporánea pero magnífica, no para dar cuenta de la manera en que Peeters se sumó a una antiquísima tradición del retrato, cosa que hubiera sido complicada para quien, como mujer, tenía vetado el acceso a aquellos lugares donde se estudiaba la representación del cuerpo humano del natural; sino para evidenciar la pervivencia inesperada y reactiva de lo “mismo otro”, de la posibilidad de encarnación de la “diferencia” que su obra ejemplifica. Bally describe la representación naturalista del rostro como un privilegio de dioses y reyes, de quienes poseyeron desde la Antigüedad la exclusividad del derecho a la representación de su singularidad. Qué ejemplar es, entonces, que, para reclamar una singularidad otra, casi inédita, como es la singularidad de la mujer artista, Peeters renuncie a evidenciarse como única a través de los atributos de su profesión, de su propio rostro, o incluso de los mismos órganos de la visión que tan determinantes eran, por ejemplo, en los retratos de El Fayum.

Peeters es una artista sensible –tal vez perspicaz– que quiere interpelarnos a través del semblante elocuente de la singularidad que es capaz de conjurar en su obra. La artista de Amberes no necesita de un rostro fisionómico con el que mirarnos, le basta un sutil remedo fantasmal de sí misma para demostrarnos que es posible ir en busca de la apoteosis dentro de un espejo sin mácula, pero también dentro de uno distorsionado, ensombrecido, fragmentado, manchado por un “zapato que lo pisa delicadamente”, situado en la parte trasera, y apartado a un lado respecto de lo “ideal”.

Entendemos que el complejo mecanismo colaborativo de los autorretratos de Peeters parece encarnar un arte capaz de trascender la agencia creativa significada por la celebración del éxito o el fracaso individual a la que se refiere críticamente Pollock<sup>788</sup>. De hecho, el descubrimiento de una pintora invisible, parapetada en el género de la naturaleza muerta, que, sin embargo, nos interroga insistentemente desde una copa facetada, nos interpela bocarriba, nos mira bocabajo, desafía las categorías del logro artístico canónico.

787 Bally, Jean Baptiste. (1997) *La llamada muda, los retratos de el Fayum*. Madrid: Akal, 2001. p.13.

788 Pollock, Griselda (1988) *Vision, Voice and Power* en Pollock. *Op. Cit.* (1988) p.35.

Como última apostilla, debemos mencionar que no sabemos muy bien qué hacer de aquella ocasión en la que el clípeo desde el que Peeters nos mira es la tapa de una jarra de vino decorada nada más y nada menos que con un sátiro. Esto es lo que sucede en el *Bodegón con quesos almendras y pretzels* de 1615 o 1630 (Fig. 75), y en el que quizá, la reflexión dionisiaca sobre la posteridad sea completada por la inclusión de uvas pasas. Las insospechadas lecturas que las obras de Peeters nos inspiran<sup>789</sup>, su paciencia para quienes no terminamos de encontrarla, parecen invitarnos a invertir los términos de la cita con la que Stoichita rematará sus reflexiones sobre Claesz, con la misma resolución con la que Peeters lleva mirándonos, cabeza abajo, sin perder su tocado, más de cuatrocientos años:

¡La pintura, qué vanidad!

“He aquí el arte, he aquí mi arte” - “¡Y heme aquí practicándolo!”

789 Atravimiento amparado quizá, por la poca literatura que existe sobre ella, lo que permite conjeturar con más libertad.



Fig. 89. Clara Peeters. 1612. *Bodegón con flores, copas doradas, monedas y conchas*. Óleo sobre madera. 59.2x49 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. Copa conmemorativa de la izquierda, sin autorretratos. Copa conmemorativa de la derecha, con autorretratos.

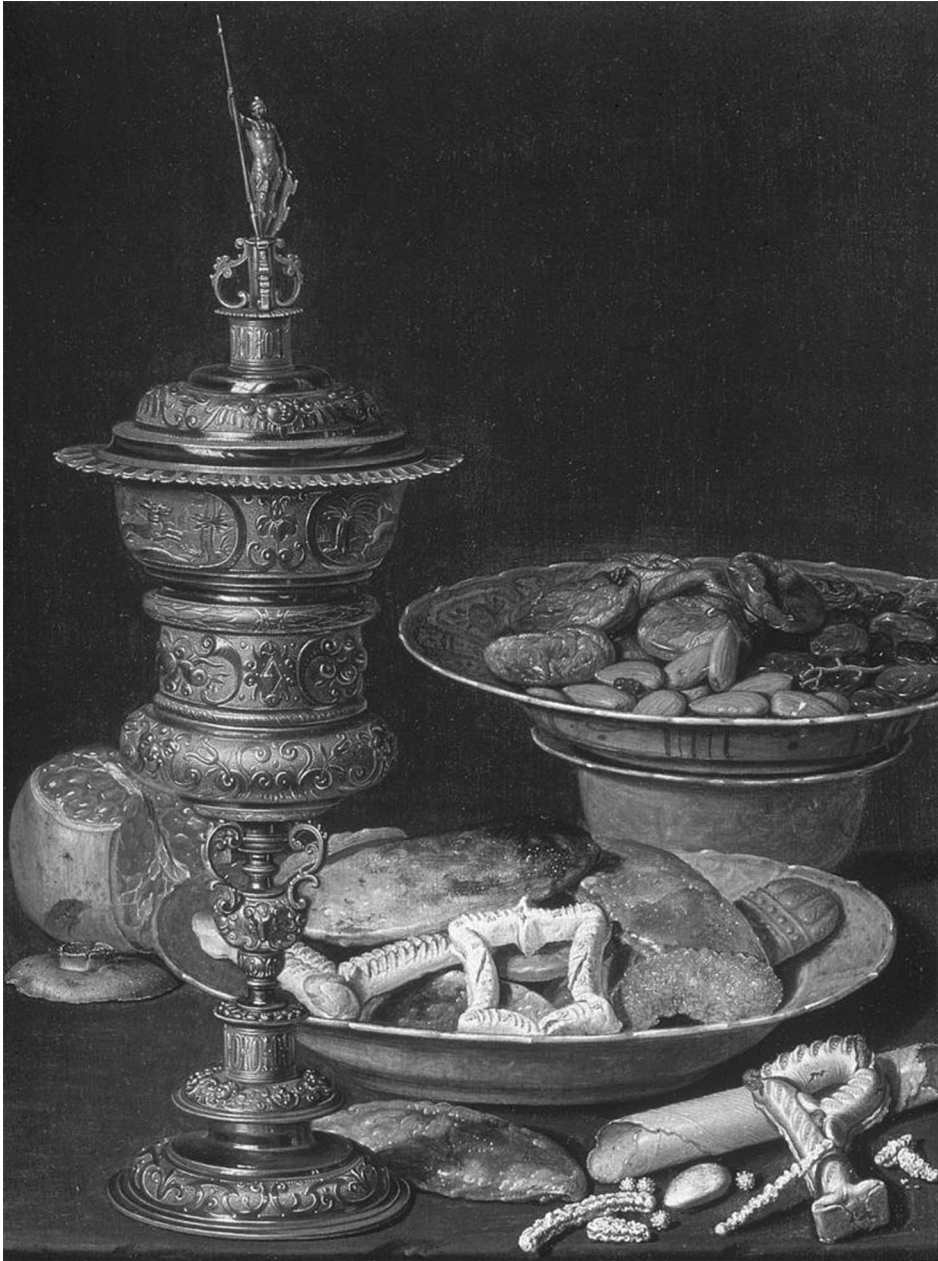


Fig. 90. Clara Peeters. 1612. *Bodegón con dulces, granada, copa dorada y porcelana*. Óleo sobre tabla de roble. 45.5x33 cm. Colección particular.

## 11. Conclusión.

En virtud de lo descubierto en *Los desastres de Goya*, nos preguntábamos si la evidenciación de un yo testimonial atento a los acontecimientos que se desarrollaban en torno a él fue instrumental en la aparición, en el siglo XIX, del arte sobre guerra crítico con la autoridad, un arte desacatado que parecía corresponderse con una sensibilidad tentativamente denominada moderna. Nos preguntábamos también en qué se parecían y diferenciaban aquellas iniciativas artísticas que, como la de Sontag en *Ante el dolor de los demás*, adoptaban, en la postmodernidad del siglo XXI, actitudes desacatadas de naturaleza similar a las del artista aragonés, recurriendo a estrategias cercanas, pero sin renunciar a una actitud infatigablemente crítica para con sus propios precedentes.

Asimismo, si en Sontag habíamos encontrado una puesta al día de la manera en que Goya recurría a la guerra como herramienta autorreflexiva y auto-autorizante, parecía lógico preguntarse si, con anterioridad a ambos, la guerra había servido a otrxs creadorxs, en otras disciplinas, para repensar no solo la autoridad hegemónica, sino también lo autorial, es decir, la propia autoridad del autor o la autora. Debíamos preguntarnos si era posible atribuir a lo bélico una valencia histórica otorgadora de identidad y autoridad en el ámbito de las artes representacionales.

Decíamos que *Los desastres* Goya, a diferencia de *Las miséres* de Callot, debían considerarse uno de los primeros ejemplos en los que la cultura abordaba una temática social sin el amparo de la autoridad política o religiosa. Sabemos, de hecho, que se trataba el suyo de un posicionamiento francamente crítico con el poder. No obstante, Goya también se vio en la necesidad de apelar a una autoridad ajena para poder legitimar su atrevimiento. En este caso, y de manera pionera, la autoridad invocada era la de un yo vinculado con la guerra pero “separado de sí mismo”, un yo sin rostro convertido en voz testimonial que, para testificar, debía retrotraerse al pasado, al momento en que era “otro” experimentando aquello sobre lo que quería informarnos en tiempo presente.

También años más tarde, en la “era del testigo”, ese apelativo que Anne Wiewiorka dio al siglo XX, alarmada por la eclosión del fenómeno testimonial, cuya fuerza parecía capaz de desautorizar la misma disciplina histórica, también entonces, decíamos, iba a ser ese yo testimonial el que, a través de los procesos de memoria, sirviera para autorizar y conceder naturaleza autorial a un yo escindido entre pasado y presente, cada vez más obsesionado por lo autobiográfico.

Si nuestras indagaciones parecen confirmar que las derivas biográficas y autobiográficas del arte occidental se fueron desarrollando de manera paralela con

la acuñación moderna de conceptos como individuo, sujeto o testigo, y, muy notablemente, desde las relecturas de la Antigüedad llevadas a cabo a partir del siglo XV; las mismas iniciativas reflexivas y autorreflexivas que propiciaron el desarrollo de un pensamiento occidental capaz de articularse a través de dichos conceptos permitieron también, en virtud de su genética esencialmente crítica, encontrar recovecos a través de los que constructos canónicos occidentales como el yo indiviso podían ser impugnados, alumbrando el camino para quienes promovieron la sustitución del yo y el vosotrxs por un nosotrxs inclusivo, a través de la instrumentalización de ese lugar privilegiado para la negociación urgente de lo individual y lo colectivo que es la guerra.

Si, según nuestras investigaciones, parece posible atribuir a Goya la inauguración de la sensibilidad moderna que, en el ámbito de la cultura, recuperó la guerra como *topos*/tópico privilegiado para el pensamiento y la construcción identitaria autorreflexiva; de manera inversa, a partir de la modernidad, el yo escindido y sus experiencias llegaron a convertirse en uno de los marcos recurrentes desde los que reflexionar sobre la guerra de manera reactiva, es decir, de un modo contrario a lo establecido por las autoridades político-religiosas en particular y sociales en general.

*Ante el dolor de los demás*, el libro de Sontag, es uno de los ejemplos notables de esta deriva, pero, debido al contexto en que fue escrito, se halla además imbuido de un espíritu finisecular, propio de tiempos de crisis y cambio de paradigma. Será este aspecto el que distinga esta reflexión sobre la guerra del común de las propuestas anteriores, incluso de las obras tempranas que la propia Sontag dedicó al tema.

En esta indagación de 2003 en la que la autora neoyorquina se preguntaba si era posible encontrar una solución para la perenne seducción de la guerra, el *topos* bélico se convierte en el marco argumentativo desde el que intentar promover una sensibilidad contraria al belicismo. Como en otras reflexiones sobre la guerra que la autora firmara con anterioridad, tampoco en *Ante el dolor de los demás* iba a recurrir a un yo monolítico, pleno de autoridad, “heroico”, para articular el relato; sino que, como corresponde a alguien que problematizaba siempre la autoridad propia mientras problematizaba la de los demás, Sontag se nos presenta con una voz poderosamente argumentativa, capaz de relativizarse a sí misma, a través incluso de la difuminación autorial.

En las reflexiones sobre la guerra de la Sontag de 1968, el “yo lo vi” de Goya se transformaba en un: “No estoy totalmente segura de qué vi en Hanoi”, mientras que en *Ante el dolor de los demás* se convertía en un “tal vez fue esto lo que



vimos”. Esta evolución autorial evidenciaría que la autora neoyorquina fue siempre capaz de dar cuenta de algunas certezas, incluso sobre la misma incertidumbre que, aunque afirmadas desde esa autoridad con la que *de facto* recordamos a Sontag, nunca dejaron de atender a la relativización casi infinita de lo dicho y de lo hecho.

Podría pensarse que esta sensibilidad de la construcción reticente de lo autorial y lo autoritativo es un fenómeno moderno, incluso posmoderno; más aún al encontrarnos con el artículo de Myers que pretendía devolver violentamente la discusión autorial de Sontag al añejo lugar de donde ella lo había sacado intencionadamente: a ese clípeo perfecto en el que la excelencia del héroe quedaba por siempre capturada y demarcada en su singularidad incontestable. El escudo reivindicado por Myers aspiraba a ser como los de la Antigüedad, un lugar en el que el reflejo sin mácula del rostro ejemplar iba a merecer adoración y recuerdo admirativo hasta el fin de los tiempos, y del que, según Myers, Sontag no era en absoluto merecedora. Y es que, tal y como se demuestra en el artículo de este periodista, en la era del testigo, el acto menos heroico, el más lesivo para la honra autorial, consistía en ser retratada y encontrada culpable del cargo de falso testimonio.

A pesar de no compartir en absoluto ni los argumentos, ni las estrategias del periodista irlandés, debemos aceptar el gran rendimiento que Myers fue capaz de sacar al empleo del tópico bélico como marco argumentativo para la promoción de la *damnatio memoriae* que dedicó a Sontag. Dispositivo, además, destinado a la impugnación de la obra de una maestra de la instrumentalización discursiva de la guerra; aunque en el caso concreto de la pensadora neoyorquina, lo hiciera para promover posturas críticas al sistema completamente contrarias a las de Myers.

De hecho, la razón por la que quisimos indagar en torno a la complejidad y la versatilidad de la guerra como tópico, sobre su insospechada conveniencia para los procesos artísticos de adquisición de autoridad, identidad autorial y posteridad, fue la constatación de la utilidad que tanto Sontag como Myers habían encontrado en el empleo de la guerra como marco argumentativo, a pesar de partir de premisas ideológicas absolutamente antagónicas.

Fue entonces cuando surgió la necesidad de trazar la historia cultural del recurso a la guerra como entorno privilegiado para la reflexión sobre lo autoritativo y lo autorial. Con esta idea intentamos conocer las particularidades de la cultura romana, su confluencia con otras culturas de la Antigüedad, en particular con la griega, sus usos conmemorativos, memoriales, funerarios; el modo en que la guerra había impregnado todos ellos, y el modo en que todas estas cuestiones

contribuyeron, a lo largo del tiempo, a la construcción de la autoridad y de la identidad autorial de ese contexto particular.

Las conclusiones extraídas indican que, en una sociedad eminentemente militarista como la romana, que a su vez había recibido la influencia de otras tradiciones heroizantes vinculadas con lo bélico, surgidas asimismo de distintas sinergias entre las culturas del Mediterráneo, el *topos* de la *imago clipeata* sirvió de crisol simbólico. Fue en ese entorno donde el escudo redondo pudo asumir las tradiciones que desde la Antigüedad habían asociado las formas circulares con la eternidad, la perfección, el orbe conocido, la bóveda celeste, los astros, los recintos sagrados, los portales, las cestas votivas, los instrumentos musicales extáticos, los objetos propiciadores del trance dionisiaco, las bocas de las cuevas, el ombligo del mundo, la vagina, el útero, las transiciones vitales, el ciclo anual y el ciclo de la vida; para convertirse, sobre todo a partir de Augusto, en un *topos* visual de indudables connotaciones militares. El rostro circunscrito fue desde entonces capaz de connotar virtud, autoridad y posteridad, de un modo que acabó extendiéndose a la representación de todos aquellos agentes sociales considerados ejemplares, merecedores de una vida que trascendiera la propia muerte.

A continuación, rastreamos la pervivencia del *topos* de la *imago clipeata* en el arte cristiano posterior a la caída del Imperio romano. Pudimos constatar que, si bien el retrato sobre escudo se siguió empleando de manera continuada como índice de la apoteosis de quien era representado: deidad, monarca, mandatario, autora, lo que fue desapareciendo de los relatos en torno al *topos* del escudo circular fue su filiación bélica. En parte, seguramente, por la influencia de agencias cristianizantes que habían contribuido a despojar al término latino *virtus* de las implicaciones castrenses y masculinas que tan determinantes habían sido en su origen.

Si la filiación bélica de la *imago clipeata* es, salvo contadas excepciones, una y otra vez soslayada por parte de quienes reescribieron la Historia del Arte en el siglo XX, la vinculación de la *virtus* romana con la virilidad, y la subsiguiente construcción androcéntrica del *topos* de la excelencia que había de perpetuarse a través de los siglos por medio de la *imago clipeata* es una cuestión que, en todas las obras a las que hemos accedido, no ha merecido ser analizada. Es por esta razón que nos atrevemos a afirmar que la mencionada filiación bélica de la *imago clipeata*, su vinculación con la *virtus* romana, con la virilidad y, por tanto, con la subsiguiente construcción androcéntrica de los *topos* destinados a la glorificación de lo excelente, como el propio retrato en escudo, no ha sido observada en estudio alguno.

Por otra parte, el examen detallado de las obras de lxs artistas recogidos en esta investigación, y el análisis del uso que en ellas se hace del clípeo, demuestran que las implicaciones simbólicas del recurso era conocidas y explotadas, y que vivieron un proceso de recuperación durante la Baja Edad Media, época en que aumentó el interés que el arte religioso tenía en la iconografía bélica gracias, en parte, a la influencia de las maneras clásicas. Tal fue el éxito de la temática militar que, en el siglo XV, Van Eyck, un artista siempre sensible al pensamiento reflexivo de lo autoritativo, se pudo permitir plantear un uso paradójico e irreverente para él. Con esta finalidad, en algunas de sus obras, propuso un juego de equívocos cuyo desciframiento estaba al alcance de todxs aquellxs que, como él mismo, estuvieran interesados en indagar en las fuentes históricas clásicas. Y construyó relatos sobre las maneras en que, a través de escudos redondos, las personalidades de la Antigüedad habían pensado en sus obras sobre sí mismas, sobre su linaje e identidad.

Decíamos que podía parecer que el enfoque autoritativo reticente, el empleo de estrategias deliberadas de ocultación del yo y de sus intenciones, era un recurso de la modernidad, producto quizá del caldo de cultivo social que propició la pujanza de conceptos como el del sujeto escindido, la crisis del autor, la eclosión de los estudios autobiográficos o incluso el *pensiero debole*. Sin embargo, hemos podido constatar que esta sensibilidad se hallaba presente ya en Van Eyck, un artista capaz de trascender y reformular inauguralmente el pensamiento del *topos* de lo autoritativo grecorromano que había sobrevivido gracias a la destilación de los usos rituales paganos vinculados con la imagen llevada a cabo en el cristianismo.

En el momento exacto en el que contemplamos el *Retrato del matrimonio Arnolfini*, el texto dibujado sobre el espejo circular, ese *Johannes van Van Eyck fuit hic*, anuncia y contradice paradójicamente, al menos en el tiempo verbal, la imagen del artista al que vemos mirarnos, y vemos “mirarnos mirar”. Giovanna y Giovanni Arnolfini funcionan como una especie de membrana translúcida que une al pintor, que figuradamente ocupa en el espejo el lugar que debería ocupar quien mira la obra, con nosotrxs, que ocupamos *de facto* el plano inmediatamente anterior a la obra; es decir, el lugar preciso donde, en principio, el pintor pudo pintar el cuadro.

Ese plano anterior es, entonces, el lugar donde debería estar el autor que habla de sí mismo en pasado y en tercera persona, como si él fuera él pero también otro distinto, anticipando en más de 400 años el *Je suis une autre* de la carta de Rimbaud<sup>790</sup>. Si nosotrxs somos testigos de la escena y de la mirada de Van Eyck, recí-

790 “*Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent*

procamente, Van Eyck se convierte en testigo de la escena y también de nuestra mirada, es testigo de nuestro ser testigos, otorgándonos generosamente nuestra propia consciencia testimonial, autorizándonos a tenerla.

Decíamos que Van Eyck se convierte en testigo de la escena y también de nuestra mirada, es testigo de nuestro ser testigos y, autoritativamente, a través de un autorretrato que nos ve mirar, hace que nos demos cuenta y reflexionemos sobre nuestra ambigua condición de miradxs y mirantxs.

En el libro *Testimony, Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Dori Laub, desde su propia experiencia como psiquiatra, psicoanalista especializado en metodología testimonial, y superviviente del Holocausto, describe tres niveles distintos de lo testimonial. En primera instancia estaría aquel nivel en el que se es testigo de unx mismx como alguien que ha vivido una experiencia testimonial; en segundo lugar estaría el nivel en el cual se es consciente de ser testigo de los testimonios de otrxs, y el tercer nivel correspondería a aquel en el que una persona se da cuenta de estar siendo testigo del propio proceso de ser testigo<sup>791</sup>.

La reflexión de Laub sobre lo meta-testimonial parece plantear paralelismos con los enfoques sobre el mismo tema observables en Van Eyck pero también en Goya, Sontag, y de manera muy particular, en Clara Peeters.

El *yo lo vi* de Goya testimonia en primera persona haber sido testigo de la guerra, y nos invita, mejor exhorta, a que veamos lo que él vio, a ser testigos a su vez. Pintor y espectadorxs se (re)encuentran en algún punto situado delante de una escena de la que acaban convirtiéndose en testigos aparentemente simultáneos. Sin embargo, también por obra y gracia del pretérito indefinido, siempre que los espectadorxs y el autor se encuentran en el “yo lo vi” de ver y recrear lo visto, de ser testigos y dar testimonio, el autor lleva ventaja respecto a las veces que los espectadorxs han visto la escena, Goya siempre la ha visto antes y mejor, lo que convierte su testimonio en algo aún más conmovedor; porque, como dijo Sontag, se trata de una escena difícil de ver, que resulta penoso visitar, pero que, sin embargo, el autor promueve éticamente.

Goya nos invita a revivir y testimoniar con él la experiencia de lo que es doloroso y “no se puede ver”; Sontag, a través del contraste de su testimonio con otros ajenos, nos invita a pensar qué hacer con lo que vemos y con lo que no; Van

*tout à fait*. *Le coeur supplicié*. 13 de Mayo de 1871. En Rimbaud, Arthur. *Obra poética y correspondencia escogida*. Mexico: UNAM.1999. p.80.

791 Felman, Shoshana; Laub, Dori, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Felman. Londres y Nueva York: Routledge,1992. p.75-76.

Eyck, en *El retrato del matrimonio Arnolfini* es testigo de nuestro ser testigos, y en *La Virgen del Canónigo Van der Paele* juega traviesamente a que seamos capaces de ver convivir a un pintor, a él mismo, con la Virgen; a que seamos testigos de su maravillosa e imposible visión. Pero la testimonialidad de Peeters es, a nuestro juicio, de una complejidad singular.

A la luz de lo hasta ahora expuesto, no debería resultarnos sorprendente que fuera una artista del entorno geográfico y experiencial de Van Eyck la que, quizá desde un entendimiento complejo de las implicaciones de su legado, detectara la sutileza del pensamiento sobre la autoridad ajena y propia desarrollado por el pintor del siglo XV, recuperándola dos siglos más tarde. Tampoco es sorprendente que los relatos hegemónicos de la Historia del Arte hayan sido incapaces, o no hayan querido, darse cuenta de ello. Porque Clara Peeters no solo imitó a su predecesor sino que, tal y como había hecho el propio Van Eyck, fue capaz de reformular el modelo del cual había partido de un modo todavía más complejo.

Si Van Eyck se las había ingeniado para reflexionar sobre la autoridad propia y ajena recurriendo humorísticamente a una cita imposible del clipeo, Clara Peeters, en una comprensión profunda –plausible– del carácter subversivo que el empleo del juego del escondite había tenido en el enfoque autorreflexivo de la obra de su predecesor, iba a intuir las posibilidades que este posicionamiento descatado podía tener para ella. Peeters iba a hablar, desde el improbable marco de una pintura de género sin figuras humanas, de la fuerte autoridad con la que una mujer pintora del siglo XVII sería capaz de proyectar su singular agencia autorial en el siglo XXI.

La autorreflexividad auto-autorizante de Clara Peeters se diferencia de otras porque, para formularla, la pintora flamenca no recurre a membranas clipeanas evidentes que funcionen como índice, ni a figuras autoriales que nos acompañen y nos lleven de la mano, ni a citas sobre los espejos que nos hagan buscar reflejos, ni a pupilas que nos interpelen, ni a retratos que anticipen el *mise en abyme* de otros retratos, ni a recorridos por la experiencia histórica de lo testimonial que contextualicen nuestro propia condición de testigos. En el testimonio documental de Peeters solo encontramos objetos mudos, no hay ojos evidentes en “quienes” buscar preguntas y respuestas, ni cuerpos presentes a los que interrogar por sus experiencias. En su obra, Clara Peeters es testigo y da testimonio de algo verdaderamente singular: de un bodegón, sí, pero también de vernos no mirarla en el clipeo de la apoteosis.

Es difícil afirmar categóricamente que, tal y como asevera la literatura autoritativa al respecto, la reivindicación feminista fuera una inspiración esencial de

la singular manera en que Peeters decidió relacionarse con sus espectadorxs. Esta investigación se va a permitir parafrasear a Sontag para afirmar especulativamente que “probablemente sí”. Lo que quizás no era anticipable, ni para ella misma, fuera cual fuera su posición respecto a la necesidad de reivindicar la agencia profesional de las mujeres, es que la mirada de la posteridad, tan androcéntrica como la de la época en la que ella vivió, desdeñara su legado y sus innovaciones relegándolas al plano de lo anecdótico; y fuera incapaz, una y otra vez, de reconocerla como una artista habilitada quizá no solo para recrear la realidad con un virtuosismo ejemplar, o para reaprovechar las soluciones pictóricas con las que Van Eyck reflexionó sobre la autoría, la autorreferencialidad y el legado clásico, sino para reinterpretar todas estas cuestiones erudita y traviésamente, amplificándolas a través de su empleo en un entorno aún más peregrino que el del escudo ensombrecido de San Jorge: el de una pintura humilde, decorativa, convencional, doméstica, *ridicola*, poblada por quesos, galletas y tapas metálicas.

La adquisición de autoridad es, contrario a lo que pudiera parecer, una especie de proceso colaborativo construido siempre en la economía de lo interpersonal. Para obtener autoridad es necesario que alguien nos la trasmita y que un tercero, individual o colectivo, nos dé su aquiescencia para ejercerla sobre él. En principio, toda construcción autoritativa lleva aparejado un proceso de reflexión sobre la autoridad ajena en el que se asume el esquema autoritativo anterior o se adopta una postura de contraposición a este. En circunstancias afortunadas, quien promueve la contestación a la autoridad lo hace a través de planteamientos autorreflexivos en los que los mecanismos de lo autoritativo/autoritario, incluso los propios, quedan al descubierto<sup>792</sup>. En nuestra opinión, esta es la manera en que Sontag y Peeters afrontaron la construcción de su voz autoritativa.

Asimismo, el recorrido a través de la Historia del Arte que ofrecemos, parece indicar que no es solo que para tener autoridad sea necesario tomarla de alguien, sino que la propia ostentación de autoridad necesita siempre de la apelación a agentes ajenos a ella; agentes que, aunque sea figuradamente, la avalen en caso de ser puesta en duda. Un ejemplo canónico en este sentido sería la legitimación del poder monárquico a través de la apelación al amparo divino. En virtud de estos mecanismos, la autoridad parece siempre algo sustancial y perpetuamente diferido; en tanto que, en su firme volatilidad, la autoridad parece estar siempre

792 Célebres son, por su interés en desvelar estos mecanismos, las reflexiones de Walter Benjamín en su ensayo *Para una crítica de la violencia*, escrito en 1921, en el que describía las diferencias y similitudes entre la violencia sostenedora de ley, por ejemplo, la ejercida por el estado, y la violencia fundadora de ley, ejemplificada a través de las huelgas proletarias que, a pesar de legítimas, el estado debía sofocar por lo que tenían de capacidad refundadora de lo establecido. Benjamín, Walter (1921) *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 1991. pp 23-47.

en un lugar distinto a aquel desde el cual se la apela. Por tanto, quien se arroga el derecho de implementarla, debe desarrollar capacidades singulares para localizar y ofrecer a la comunidad aquellos anclajes autoritativos ajenos que sustentan su propia agencia autoritativa y desestiman apriorísticamente cualquier atisbo de arbitrariedad respecto a la legitimidad de la autoridad puesta en práctica.

Creemos que en el ámbito del arte, las preocupaciones metalingüísticas e interdisciplinares tuvieron un rol determinante en la aparición de las agencias con las que, desde la Antigüedad, lxs artistas se arrogaron el derecho a construirse, a incidir proactivamente en la conformación de una identidad propia y colectiva, reclamando autoridad para ambas. En este sentido, somos de la opinión que la reflexividad metalingüística y la sensibilidad interdisciplinar impulsadas desde las disciplinas creativas, incluidas las artes visuales, fueron instrumentales para la auto-autorización de lxs autorxs interesadxs en trascender lo convencional.

Como hemos podido comprobar, con frecuencia, las capacidades reflexivas en torno a la propia praxis artística estuvieron vinculadas a la autorreflexividad de quien las promovía; a su voluntad de querer “escindir” su disciplina –bebiendo de otras<sup>793</sup>– y a su voluntad de “escindirse” pensándose a través de otrxs. De esta manera, casi puede afirmarse que solo el pensamiento autorreflexivo fue capaz de promover praxis verdaderamente críticas respecto a lo canónico establecido, tal y como nos han mostrado las dos autoras que nos han guiado en este recorrido y esta búsqueda.

793 Por ejemplo, la pintura repensándose a través de la iluminación, en la obra de Jan Van Eyck y Jean Fouquet, la pintura repensándose a través de la heráldica, en la obra de Jean Maelwel, el mismo Van Eyck o el Maestro de Zafrá; la pintura repensándose a través de la escultura y la arquitectura, en la obra de los primitivos flamencos, la pintura repensándose a través de la escultura y la numismática de la Antigüedad, en el Renacimiento italiano; la Pintura repensándose a sí misma a través de los tapices, en la obra de Velázquez, y todas ellas interactuando estrechamente con la producción literaria y filosófica de su época o de época anteriores.

## 12. Relación de figuras.

1. Clara Peeters. 1611. *Mesa con mantel, salero, taza dorada, pastel, jarra, plato de porcelana con aceitunas y aves saladas*. Óleo sobre tabla de roble. 55x73 cm. Museo Nacional del Prado.

Museo del Prado; Clara Peeters: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mesa-con-mantel-salero-taza-dorada-pastel-jarra/bb6e422f-c9b3-4219-8849-08621daa0884>.

Última consulta: 15/07/2019.

2. Clara Peeters. 1612-1621. *Bodegón con quesos, gambas y cangrejos de río*. Óleo sobre tabla de roble. 40,8x57,9 cm. Amberes, colección particular. p.30.

Eclectilight, The Riches of the Table and the Futility of Life: <https://eclectilight.co/2017/05/27/the-riches-of-the-table-and-the-futility-of-life-clara-peeters-still-lives/>.

Última consulta: 15/07/2019.

3. Jaques Callot. 1633. *Les Grandes Miseres de la Guerre, Le pillage*. Agua fuerte. 188 x 83 mm.

Wikipedia; *Les Grandes Misères de la guerre, le pillage*:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Les\\_Grandes\\_Mis%C3%A8res\\_de\\_la\\_guerre#/media/File:Les\\_mis%C3%A8res\\_et\\_les\\_malheurs\\_de\\_la\\_guerre\\_-\\_05\\_-\\_Le\\_pillage.png](https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Grandes_Mis%C3%A8res_de_la_guerre#/media/File:Les_mis%C3%A8res_et_les_malheurs_de_la_guerre_-_05_-_Le_pillage.png).

Última consulta: 15/07/2019.

4. Jaques Callot. 1633. *Les Grandes Miseres de la Guerre, La pendaison*. Agua fuerte. 188 x 83 mm.

Wikipedia; *Les Grandes Misères de la guerre, The hanging*:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Les\\_Grandes\\_Mis%C3%A8res\\_de\\_la\\_guerre#/media/File:The\\_Hanging\\_by\\_Jacques\\_Callot.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Grandes_Mis%C3%A8res_de_la_guerre#/media/File:The_Hanging_by_Jacques_Callot.jpg). Última consulta: 15/07/2019.

5. Francisco de Goya y Lucientes, 1810-1814. *Los Desastres de la Guerra. núm.44: Yo lo vi*. Aguafuerte sobre papel avitelado. 161x239 mm. Museo del Prado. Madrid.

<https://www.iberlibro.com/arte-grabados/FRANCISCO-GOYA-%C2%91Yo-vi%C2%92-Grabado-original/22463319212/bd#&gid=1&pid=1>



6. Giorgio Vasari. c.1535. Retrato de Alessandro de Medici. Óleo sobre tabla. 157x114 cm. Galería de los Uffizi. Florencia. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Alessandro\\_de\\_Medici\\_Ruestung.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Alessandro_de_Medici_Ruestung.jpg)  
Última consulta: 6/10/2019.
7. Busto de Hércules. c. 200 d.C. Boston Museum of Fine Arts. p.85. Vermeule, Cornelius C. A Greek Theme and its Survivals: The Ruler's Shield (Tondo Image) in Tomb and Temple. Proceedings of the American Philosophical Society. Vol. 109. No. 6. Diciembre de 1965. p.370.
8. Relieve de Crisafa. Esparta. Mitad del siglo VI a.C. Museos Estatales de Berlin, Antikensammlung.  
[http://neviomastrociani.it/RACCOLTE/MITOLOGIA/OEBPS/jzzhx-2hibi\\_files/OEBPS/Text/Lettera\\_S.xhtml](http://neviomastrociani.it/RACCOLTE/MITOLOGIA/OEBPS/jzzhx-2hibi_files/OEBPS/Text/Lettera_S.xhtml)
9. Pintor de Lykourgos. Ánfora apulia de figuras rojas. Ruvo. 350 a.C. Museo Hermitage. San Petersburgo. Rodríguez Pérez, Diana. *Y lo crió a escondidas de los dioses deseosa de hacerlo inmortal Algunos tabúes de ciertos héroes (-niños) griegos.* en: Espacio, Tiempo y Forma. Serie Historia Antigua, t.23, 2010. UNED.
10. Cerámica Apulia Egnaziana, encontrada en la Tumba 2 de Corso Italia, Taras/Taranto, c. 350-325 a.C. M. Museo Nacional de Arqueología de Taranto. p.98. Stansbury-O'Donnell, Mark. A History of Greek Art. Chichester: Wiley Blackwell. 2015.
11. Pintor de Damon. Corinto. 560 a.C. *Tetis y las nueve neréidas en el entierro de Aquiles durante la ceremonia de la prótesis.* Hidria de figuras negras. Louvre. París. Pinterest; Anphora: <https://www.pinterest.es/pin/335940453448776298/>  
Última consulta: 15/07/2019.
12. Tumba macedonia de Agios Athanasios. Último tercio del siglo IV a.C, Macedonia.  
Wikipedia; Wars of Diadochi:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Wars\\_of\\_the\\_Diadochi#/media/File:Ancient\\_Macedonian\\_soldiers,\\_from\\_the\\_tomb\\_of\\_Agios\\_Athanasios,\\_Greece.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Wars_of_the_Diadochi#/media/File:Ancient_Macedonian_soldiers,_from_the_tomb_of_Agios_Athanasios,_Greece.jpg).  
Última consulta: 15/07/2019.

13. Retrato de Alejandro en un escudo de terracotta. Tumba de los Erotes. Cerca de Eretría. C.225 a.C. Boston Museum of Fine Arts. p.103.  
Vermeule. *Op. Cit.* (1965)

14. Denario con dos guerreros a caballo c.127 a.C. Acuñada por C Servilio en conmemoración de su ancestro.  
Wikipedia; M. Servilio Pule Gemino:  
Gens Servilia: [https://it.wikipedia.org/wiki/Gens\\_Servilia](https://it.wikipedia.org/wiki/Gens_Servilia).  
Última consulta: 15/07/2019.

15. *Togatus Barberini*. Siglo I d.C. Patricio portando en sus manos lo que se consideran imágenes de sus ancestros. Centrale Montemartini. Roma.  
Anfrix; *Con el humo en la cabeza*:  
<https://www.anfrix.com/2006/07/curiosidades-romanas-ii-con-el-humo-en-la-cabeza/> Última consulta: 15/07/2019.

16. *Clípeus virtutis* de Augusto. Réplica en mármol. Siglo I a.C. Musée Départemental Arles Antique. Arlés.  
Wikipedia; Clipeus virtutis:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Clipeus\\_virtutis\\_-\\_Augusto\\_-\\_Arles.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Clipeus_virtutis_-_Augusto_-_Arles.jpg).  
Última consulta: 15/07/2019.

17. *Clípeus virtutis* de Augusto entre dos ramas de laurel. Denario de Augusto. Colonia Patricia c. 19-18 a.C. Imperio numismático; *Clípeus virtutis*:  
<http://www.imperio-numismatico.com/t127517-glosario-de-monedas-romanas-escudos>. Última consulta: 15/07/2019.

18. Busto de Tiberio en clípeo. Dupondio de Tiberio. Roma, 9-11 d.C. Imperio numismático; Dupondio de Tiberio:  
<http://www.imperio-numismatico.com/t127517-glosario-de-monedas-romanas-escudos>. Última consulta: 15/07/2019.

19. Tondo con retratos de Septimio Severo y su familia. Siglo II d.C. Pintura sobre madera. 30.5 cm. Museos Estatales de Berlin, Pergamon. Berlin.  
Flickr; Portrait of Septimius Severus:  
<https://www.flickr.com/photos/pelegrino/41349078304>.  
Última consulta: 15/07/2019.

20. *Niké, Victoria, construyendo un Trofeo*. Pélice griego. c.450 a.C., Museum of Fine Arts, Boston.

History Addict; The Full Armor of God: <http://www.historyaddict.com/eph6.html>. Última consulta: 15/07/2019.

21. Vulcano muestra a la madre de Aquiles - Tetis, la ninfa marina-, el escudo que ha forjado para su hijo. Fresco. Pompeya. Siglo I d.C.

Wikipedia; Écfrasis: <https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%89cfrasis>.  
Última consulta: 15/07/2019.

22. Puerta de Marte. Siglo III d.C.

<https://www.voyagetips.com/es/que-hacer-en-reims/>  
Última consulta: 5/10/2019.

23. *La entrega de Briseida*. Siglo I a.C. fresco. Casa del poeta trágico. Pompeya.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Achilles\\_Briseis\\_MAN\\_Napoli\\_Inv9105\\_n01.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Achilles_Briseis_MAN_Napoli_Inv9105_n01.jpg)

24. Pintor de Copenhague. 340 a.C. Crátera de volutas de figuras rojas. Museos estatales de Berlín. Antikensammlung, Berlín.

Wikipedia; Vases funéraires apuliens peints de l'Antikensammlung Berlin: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Vases\\_fun%C3%A9raires\\_apuliens\\_peints\\_de\\_l%27Antikensammlung\\_Berlin](https://fr.wikipedia.org/wiki/Vases_fun%C3%A9raires_apuliens_peints_de_l%27Antikensammlung_Berlin). Última consulta: 15/07/2019.

25. Peristilo del jardín de la Casa de los Amorinos dorados. Pompeya. Siglo I d.C. Reconstrucción con Oscilla.

Fejfer Jane. Roman Portraits in Context. Berlin-Nueva York: De Gruyter. 2008.

26. Danza de los curetes. Harrison, Jane Ellen. *Themis, a Study of the Social Origins of Greek Religion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1912.

27. Decoración pintada de un sarcófago representando a un pintor en su estudio. Siglo II d.C. Panticapeion. Crimea; Museo Ermitage. San Petersburgo.

Squire, Michael. Framing the Roman 'Still Life': [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Sarcophago\\_dipinto%2C\\_pantikapaion%2C\\_fine\\_I\\_sec\\_dc.\\_01.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Sarcophago_dipinto%2C_pantikapaion%2C_fine_I_sec_dc._01.JPG)  
Última consulta: 15/07/2019.

28. *Dionisios, Ariadna y Centauros clipeophori*. Sarcófago de mármol. c.230 d.C. Louvre. París. Wikimedia Commons; Louvre Sarcophage Dionysos et Ariane tirés par des centaures:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:P1170834\\_Louvre\\_Sarcophage\\_dionysos\\_et\\_Ariane\\_tir%C3%A9s\\_par\\_des\\_centaures\\_Ma1013\\_rwk.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:P1170834_Louvre_Sarcophage_dionysos_et_Ariane_tir%C3%A9s_par_des_centaures_Ma1013_rwk.jpg)

Última consulta: 15/07/2019.

29. Pieter Aertsen. 1552. *Vanitas*. Óleo sobre madera de roble. 60x101 cm. p.165.

Wikimedia Commons; Kunsthistorisches Museum, Viena.A Prosperous Past:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/A\\_Prosporous\\_Past](https://commons.wikimedia.org/wiki/A_Prosporous_Past). Última consulta: 15/07/2019.

30. *Alegoría de la Obediencia*. Maestro delle Vele. Fresco.Iglesia baja de Asís. c.1311.

Wikimedia Commons; Franciscan Allegories in the Lower Basilica in Assisi:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Franciscan\\_Allegories\\_in\\_the\\_Lower\\_Basilica\\_in\\_Assisi#/media/File:Giotto,\\_Lower\\_Church\\_Assisi,\\_Franciscan\\_Allegories-Obedience\\_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Franciscan_Allegories_in_the_Lower_Basilica_in_Assisi#/media/File:Giotto,_Lower_Church_Assisi,_Franciscan_Allegories-Obedience_01.jpg). Última consulta: 15/07/2019.

31. *Icono de la ascensión del Monte Sinaí*. Monasterio de Santa Catalina. Siglo VI d.C. Wirth, Jean. *La representation de l'image dans l'art du Haut. Moyen Age*. Revue de L'Art. 1998. No.79. p.16.

32. *Asunción de la Virgen*. Sainte Marie de Rieux Minervois. Languedoc-Roussillon.Maestro de Cabestany. Siglo XII d.C. France voyage; Assomption de la Vierge:

<https://www.france-voyage.com/photos/eglise-rieux-minervois-157.htm>.

Última consulta: 15/07/2019.

33. *Virgen en majestad*. (c.1175-1200) fresco de la Abadía de Saint-Savin-sur-Gartempe, Francia. Rivage de Boheme; Peinture romane:

<https://www.rivagedeboheme.fr/medias/images/vierge.en.majeste.-v.1175-1200-.jpg>. Última consulta: 15/07/2019.

34. Recipiente representando a Afrodita dentro de una concha flotando sobre la espuma del mar. Cerámica ática, Siglo IV a.C. Cementerio Phanagoria.

Península Tamán. Sennoy. Krasnodar. Wikipedia: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Atuell\\_en\\_forma\\_d%27Afrodita\\_en\\_una\\_petxina,\\_%C3%80tica,\\_necr%C3%B2polis\\_de\\_Fanagoria,\\_pin%C3%ADnsula\\_de\\_Taman.\\_Primer\\_quart\\_del\\_seggle\\_IV\\_aC,\\_cer%C3%A0mica.JPG](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Atuell_en_forma_d%27Afrodita_en_una_petxina,_%C3%80tica,_necr%C3%B2polis_de_Fanagoria,_pin%C3%ADnsula_de_Taman._Primer_quart_del_seggle_IV_aC,_cer%C3%A0mica.JPG). Última consulta: 15/07/2019.

35. Sarcófago con la fallecida embebida en una concha rodeada por una escena de tíaso marino. Siglo III d.C. Museo-Lapidarium de Maffei. Verona. Wikimedia Commons; Sarcophagus with a bust of the deceased: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sarcophagus\\_with\\_a\\_bust\\_of\\_the\\_deceased\\_in\\_a\\_shell\\_and\\_a\\_scene\\_of\\_marine\\_thiasos\\_\(a\\_detail\)..JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sarcophagus_with_a_bust_of_the_deceased_in_a_shell_and_a_scene_of_marine_thiasos_(a_detail)..JPG). Última consulta: 15/07/2019.

36. *Adoración del cordero. Évangiles de Saint Médard de Soissons*. École du Palais de Charlemagne . Aix-la-Chapelle, c.800. Bibliothèque nationale de France; Carolingiens: [http://expositions.bnf.fr/carolingiens/grand/010\\_1.htm](http://expositions.bnf.fr/carolingiens/grand/010_1.htm). Última consulta: 15/07/2019.

37. *Évangiles de Saint Médard de Soissons*. École du Palais de Charlemagne. Aix-la-Chapelle, c.800. Bibliothèque nationale de France; Carolingiens: [http://expositions.bnf.fr/carolingiens/grand/010\\_4.htm](http://expositions.bnf.fr/carolingiens/grand/010_4.htm). Última consulta: 15/07/2019.

38. Liuthario. c.990. *Dedicación y apoteosis. Evangeliario de Otón III*. Belosticalle.blogspot; San Carlomagno: <https://belosticalle.blogspot.com/2018/01/enero-28-san-carlomagno.html>. Última consulta: 15/07/2019.

39. *Cristo desapareciendo*. Caligula Troper. Manuscrito anglosajón. 2ª Mitad del siglo XI. British Library, Londres. British Library; The Ascension in Anglo-Saxon England: <https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2019/01/the-ascension-in-anglo-saxon-england.html>. Última consulta: 15/07/2019.

40. Hubert y Jan Van Eyck. 1432. *Políptico de Gante* o *La adoración del Cordero Místico* (detalle). Óleo sobre tabla Catedral de San Bavón. Gante. p.183.

Wikipedia; Ghent Altarpiece: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ghent\\_Altarpiece](https://en.wikipedia.org/wiki/Ghent_Altarpiece).  
Última consulta: 15/07/2019.

41. Pintor de Brygos. c.480 a.C. *Briseida ofreciendo vino al anciano Fénix*. Cerámica ática de figuras rojas. Etruria. Louvre. París. p.184.

British Library; Briseis Phoenix:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Briseis\\_Phoinix\\_Louvre\\_G152.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Briseis_Phoinix_Louvre_G152.jpg).

Última consulta: 15/07/2019.

42. Hemidracma de Nerón. Capadocia. 64-65 d.C. p.185.

Numisbids; Hemidracma de Nerón:

<https://www.numisbids.com/n.php?search=vittoria&p=sale&sid=2801>.

Última consulta: 15/07/2019.

43. *Terentius Vaticanus*, c.825. Biblioteca Vaticana. p.188.

Wikipedia; Terentius Vaticanus: [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Vaticana,\\_Vat.\\_lat.\\_3868\\_\(2r\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Vaticana,_Vat._lat._3868_(2r).jpg). Última consulta: 15/07/2019.

44. Jeanne et Richard de Montbaston. Siglo XIV. Roman de La Rose, Bibliothèque nationale de France, París. p.190.

Pinterest; Jeanne de Montbaston:

[https://www.pinterest.es/pin/AdecRbwnICJNLz98jdj3z79Dn\\_z73RakSFWCscncz6WXmfEpkT3kDMk0/](https://www.pinterest.es/pin/AdecRbwnICJNLz98jdj3z79Dn_z73RakSFWCscncz6WXmfEpkT3kDMk0/) Última consulta: 15/07/2019.

45. Claus Sluter. 1391. Portada de la Cartuja de la Santa Trinidad de Champmol, con los comitentes Felipe de Borgoña “el atrevido” y Margarita III Condesa de Flandes. Dijon. p.202.

Wikipedia; Chartreuse de Champmol:

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Chartreuse\\_de\\_Champmol](https://fr.wikipedia.org/wiki/Chartreuse_de_Champmol). Última consulta: 15/07/2019.

46. Jan Van Eyck. 1430. *Díptico de La Crucifixión y del Juicio Final* (detalle). Óleo sobre lienzo. 56,5x19,7 cm. The Metropolitan Museum. Nueva York. p. 203.

Wikimedia Commons; Jan van Eyck Diptych:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cd/Jan\\_van\\_Eyck\\_-\\_Dip-tych\\_-\\_WGA07587%2C\\_left\\_panel.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cd/Jan_van_Eyck_-_Dip-tych_-_WGA07587%2C_left_panel.jpg). Última consulta: 15/07/2019.

47. Jan Van Eyck. c.1434-1436. *Virgen del Canónigo Joris Van der Paele*. Óleo sobre madera. 122,1x157,8cm. Groeningemuseum, Brujas. p.204.

Wikipedia; The Virgen and Child with Canon Van der Paele:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Virgin\\_and\\_Child\\_with\\_Canon\\_van\\_der\\_Paele](https://en.wikipedia.org/wiki/Virgin_and_Child_with_Canon_van_der_Paele).

Última consulta: 15/07/2019.

48. Jan Van Eyck. c.1434-1436. Detalle del escudo de San Jorge con el autorretrato de Van Eyck. *Virgen del Canónigo Joris Van der Paele*. Óleo sobre madera. 122,1x157,8cm. Groeningemuseum, Brujas. p.206.

Wikipedia; The Virgen and Child with Canon Van der Paele:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Virgin\\_and\\_Child\\_with\\_Canon\\_van\\_der\\_Paele](https://en.wikipedia.org/wiki/Virgin_and_Child_with_Canon_van_der_Paele).

Última consulta: 15/07/2019.

49. Jan Van Eyck. 1435. *La Virgen del canciller Rolin*. Óleo sobre madera, 66x62 cm. Louvre, París. p.207.

Wikipedia; Virgen del canciller Rolin:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen\\_del\\_canciller\\_Rolin#/media/Archivo:Jan\\_van\\_Eyck\\_070.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_del_canciller_Rolin#/media/Archivo:Jan_van_Eyck_070.jpg).

Última consulta: 15/07/2019.

50. Jan Van Eyck, 1434. *Retrato del matrimonio Arnolfini*. Óleo sobre tabla, 82x60 cm. National Gallery, Londres. p.208.

Wikipedia; Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Retrato\\_de\\_Giovanni\\_Arnolfini\\_y\\_su\\_esposa](https://es.wikipedia.org/wiki/Retrato_de_Giovanni_Arnolfini_y_su_esposa).

Última consulta: 15/07/2019.

51. Jean Fouquet. c.1495. Medallón con autorretrato del *Díptico de la Colegiata de Notre-Dame de Melun*. Esmalte sobre cobre. 6 cm. Louvre, Paris. p.212

Musee du Louvre/Martine Beck-Coppola. 2010: Jean Fouquet

<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/autoprotrait>.

Última consulta: 15/07/2019.

52. Jean Fouquet c.1452. *Díptico de la Colegiata de Notre-Dame de Melun*. Según la reconstrucción de 2017 para la exposición del pintor en la Gemäldegalerie de Berlín. Óleo sobre tablas de madera. 93x85 cm. y 91x81 cm. respectivamente.

Wall Street International; Gemäldegalerie: <https://wsjmag.com/gedelmarie/art-works/112522>. Última consulta: 15/07/2019.

53. Maestro de los crucifijos franciscanos. c.1270. Reconstrucción del *Crucifijo de San Francesco de Bologna*. Maestro de los crucifijos franciscanos. c. 270. Témpera sobre madera. Pinacoteca Nazionale di Bologna.  
Boskovits, Miklós; Di Resta, Jason; National Gallery of Art Online Editions: *Italian Thirteenth and Fourteenth Century Paintings*:  
[https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/collection/artobject/41624/versions/2016-03-21\\_artobject\\_41624.pdf](https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/collection/artobject/41624/versions/2016-03-21_artobject_41624.pdf). Última consulta: 15/07/2019.
54. Duccio, 1285. *Madonna Rucellai*. Témpera y óleo sobre tabla. 450x290 cm. Galería Uffizi. Florencia.  
Wikipedia; Madonna Rucellai:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Madonna\\_Rucellai](https://es.wikipedia.org/wiki/Madonna_Rucellai). Última consulta: 15/07/2019.
55. Imagen dcha. Medalla romana con retrato, siglo III o IV. Vidrio. 4,4 cm- Victoria & Albert Museum. Londres. Imagen Izq. Medalla de estilo romano con retrato de Gennadios. Alejandría helenizada, 250-300 d.C. Vidrio. 4.1 cm. Metropolitan Museum. Nueva York.  
Wikipedia; List of gold-glass portraits:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_gold-glass\\_portraits](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_gold-glass_portraits). Última consulta: 15/07/2019.
56. Andrea Cavalcanti (Il Buggiano.) 1446. Máscara mortuoria de Filippo Brunelleschi. Museo dell'Opera del Duomo. Florencia.  
Wikimedia commons; Il buggiano, maschera fúnebre di filipo brunelleschi:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Il\\_buggiano,\\_maschera\\_funebre\\_di\\_filippo\\_brunelleschi,\\_1446.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Il_buggiano,_maschera_funebre_di_filippo_brunelleschi,_1446.JPG). Última consulta: 15/07/2019.
57. Andrea Cavalcanti (Il Buggiano.) c.1448. Tumba de Brunelleschi. Piedra. Santa María del Fiore. Florencia.  
Wikipedia; Filippo\_Brunelleschi\_(il\_buggiano):  
[https://it.wikipedia.org/wiki/Filippo\\_Brunelleschi#/media/File:Smf,\\_busto\\_e\\_epigrafe\\_filipo\\_brunelleschi\\_\(il\\_buggiano\).JPG](https://it.wikipedia.org/wiki/Filippo_Brunelleschi#/media/File:Smf,_busto_e_epigrafe_filipo_brunelleschi_(il_buggiano).JPG). Última consulta: 15/07/2019.
58. Domenico Ghirlandaio.1490. *Viejo con su nieto*. Pintura al temple sobre tabla. 62,7x46,3 cm. Louvre. París. Wikipedia; An Old Man and his Grandson:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/An\\_Old\\_Man\\_and\\_his\\_Grandson](https://en.wikipedia.org/wiki/An_Old_Man_and_his_Grandson).  
Última consulta: 15/07/2019.



59. Andrea Mantegna. 1504-1506. Monumento funerario de Andrea Mantegna. Bronce sobre piedra. 70 cm de diámetro. Capilla de San Juan Giovanni Bautista, Sant'Andrea, Mantua. p.223.

Wikiart; Andrea Mantegna:

<https://www.wikiart.org/en/andrea-mantegna/self-portrait-1506>.

Última consulta: 15/07/2019.

60. Giovanni di ser Giovanni Guidi (San Giovanni Valdarno 1406–Florenca, 1486). c.1449. *Desco di parto Medici-Tornabuoni*. Anverso: The Triumph of Fame. Reverso: Impresa de la familia Medici y escudo de armas de los Medici y los Tornabuoni. Tempera, plata y oro sobre madera. 92,7 cm de diámetro. p.227.

The Metropolitan Museum of Art; The Triumph of fame:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436516>.

Última consulta: 15/07/2019.

61. Miguel Ángel Buonarroti. 1504-1506. *Tondo Doni*. Sagrada Familia con marco concebido por el propio autor de la obra, decorado con las imagines clipeatae de los cuatro Evangelistas y Jesucristo. Pintura al temple y al aceite sobre madera. 120 cm de diámetro. Galería Uffizi. Florenca. p.228.

L'analisi dell'opera d'arte; Florenca. Tondo doni:

<https://www.analisedellopera.it/michelangelo-sacra-famiglia-tondo-doni/>

Última consulta: 15/07/2019.

62. Johan Maelwael. c.1400. *Grand Pietà Ronde*. Pintura sobre madera. 64,5 cm de diámetro. Museo Louvre, París. p.229.

Musee du Louvre; Grande Pietà ronde: <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/grande-pieta-ronde>. Última consulta: 15/07/2019.

63. Johan Maelwael. c.1400. *Grand Pietà Ronde*, (reverso con el escudo de Felipe II de Borgoña). Pintura sobre madera. 64,5 cm de diámetro. Museo Louvre, París. p.230. Musee du Louvre; Grande Pietà ronde: <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/grande-pieta-ronde>. Última consulta: 15/07/2019.

64. Johannes Vermeer. c.1666. *El arte de la Pintura*. Óleo sobre lienzo. 120x100 cm. Kunst Historisches Museum. Viena. p.238.

Wikipedia; El arte de la pintura: [https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_arte\\_de\\_la\\_pintura](https://es.wikipedia.org/wiki/El_arte_de_la_pintura). Última consulta: 15/07/2019.

65. Vincent Laurensz Van der Vinne. c.1660. *Bodegón Vanitas*. Frans Hals Museum, Haarlem. p.240.

Arts and Culture; Vanitas Still Life with a Portrait of the Painter:

<https://artsandculture.google.com/asset/vanitas-still-life-with-a-portrait-of-the-painter/TwFlvqI2Fvcz4Q>. Última consulta: 15/07/2019.

66. Peeter Van Steenwijck. c. 1655. *Naturaleza muerta conmemorando a Marteen Tromps*. Óleo sobre lienzo. 79x102,3 cm. Lakenhal Museum, Leiden. p.241.

Wikimedia commons; Pieter Steenwijck:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Pieter\\_Steenwijck#/media/File:SteenwijckTromp.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Pieter_Steenwijck#/media/File:SteenwijckTromp.jpg). Última consulta: 15/07/2019.

67. Cornelis Norbertus Gysbrechts. 1675. *Naturaleza muerta con violín, atributos de pintor y autorretrato*. Óleo sobre lienzo. 22,4x31,9 cm. Palacio Real, Varsovia. p.242.

Wikipedia; Cornelis Norbertus Gysbrechts Gallery:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Cornelis\\_Norbertus\\_Gysbrechts#/media/File:Gijsbrechts\\_Trompe\\_l%27oeil.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Cornelis_Norbertus_Gysbrechts#/media/File:Gijsbrechts_Trompe_l%27oeil.jpg). Última consulta: 15/07/2019

68. Clara Peeters. 1611. *Bodegón con flores, copa de plata dorada, almendras, frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra de peltre*. Óleo sobre tabla. 52x73 cm. Museo Nacional del Prado. p.245.

Revista de arte; El Prado promociona a sus pintoras Sofonisba Anguissola y Clara Peeters:<https://www.revistadearte.com/2019/04/11/el-prado-promociona-a-sus-pintoras-sofonisba-anguissola-y-clara-peeters/> Última consulta: 15/07/2019.

69. Maestro de Zafra. c.s XV. *El Arcángel San Miguel*. Técnica mixta. 242x153 cm. Museo del Prado. Madrid. p.248.

Wikipedia; Maestro de Zafra: [https://es.wikipedia.org/wiki/Maestro\\_de\\_Zafra](https://es.wikipedia.org/wiki/Maestro_de_Zafra). Última consulta: 15/07/2019.

70. Giovanni Gerolamo Savoldo. c.1525. *Autorretrato o Retrato de un hombre en armadura*; conocida en otra época como *Retrato de Gaston de Foix*. Óleo sobre lienzo. 91x123 cm. Louvre, París. p.249.

Wikipedia; Giovanni Gerolamo Savoldo:

[https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Giovanni\\_Gerolamo\\_Savoldo\\_004.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Giovanni_Gerolamo_Savoldo_004.jpg). Última consulta: 15/07/2019.

71. Peter Claesz. c.1630. *Vanitas*. Óleo sobre tabla de Roble. 35,9x59 cm. Germanisches Nationalmuseum. Nuremberg.

Wikimedia commons; Pieter Claesz, Vanitas with Violin and Glass Ball: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter\\_Claesz.\\_Vanitas\\_with\\_Violin\\_and\\_Glass\\_Ball\\_-\\_WGA04974.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Claesz._Vanitas_with_Violin_and_Glass_Ball_-_WGA04974.jpg). Última consulta: 15/07/2019.

72. Diseño de la página 169 del artículo de Celeste Brusati *Stilled lives: self-portraiture and self-reflection seventeenth-century Netherlandish still-life*.

Simiolus:Netherlands Quarterly for the History of Art.Vol. 20, No. 2/3 (1990-1991).

73. Simon Luttychuis. s.XVII. *Vanitas*. Óleo sobre lienzo. 45x57 cm. Trafalgar Galleries. Londres. Stoichita, Victor Ieromin. *La invención del cuadro*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

74. Dieric Bouts. 1465. *La última cena*. Óleo sobre tabla.18x29 cm. Sint-Pieterskerk. Leuven. Wikipedia; *La Última Cena*, Dirk Bouts:

[https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_%C3%9Altima\\_Cena\\_\(Dirk\\_Bouts\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_%C3%9Altima_Cena_(Dirk_Bouts)).  
Última consulta: 15/07/2019.

75. Clara Peeters. 1615. *Bodegón con queso, almendras y pretzels*. Óleo sobre tabla de roble. 34,5x49,5 cm. Museo Mauritshuis. La Haya.

The Wall Street Journal online; Master pieces at The Mauritshuis: <https://www.wsj.com/articles/photos-masterpieces-at-the-mauritshuis-1403226170>.

Última consulta: 15/07/2019.

76. Clara Peeters, 1611. *Bodegón con gavián, aves, porcelana y conchas*. Óleo sobre tabla de roble. 50,4x71 cm. Museo Nacional del Prado. Madrid.

Pinterest; Clara Peeters: <https://www.pinterest.es/pin/478155685422133642/?lp=true>.

Última consulta: 15/07/2019.

77. Clara Peeters. *Jarrón con flores y tiesto con claveles*, 1612. Óleo sobre panel de roble. 65.7x50.2 cm. Copenhagen, Colección privada.

Pinterest; Clara Peeters: <https://www.pinterest.es/pin/401805598000506386/>  
Última consulta: 15/07/2019.

78. Clara Peeters. 1612. *Bouquet*. Óleo sobre tabla. 42.3x30.6 cm Pasadena, California Avery Collection.  
Tumblr; Clara Peeters:  
[http://66.media.tumblr.com/tumblr\\_lp9wqbNU781qbhp9xo1\\_500.jpg](http://66.media.tumblr.com/tumblr_lp9wqbNU781qbhp9xo1_500.jpg). Última consulta: 15/07/2019.
79. Clara Peeters. 1612. *Bouquet en un jarrón*. Óleo sobre tabla. 42.5x30 cm. Ubicación desconocida.  
Pinterest; Clara Peeters: <https://www.pinterest.es/pin/657595983064574575/>  
Última consulta: 15/07/2019.
80. Hubert y Jan Van Eyck. 1432. *Políptico de Gante*. Fragmento. Óleo sobre tabla. Iglesia de San Juan. Gante.  
Wikipedia; Detalle ángeles cantores:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADptico\\_de\\_Gante#/media/Archivo:Jan\\_van\\_Eyck\\_-\\_The\\_Ghent\\_Altarpiece\\_-\\_Singing\\_Angels\\_\(detail\)\\_-\\_WGA07642.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADptico_de_Gante#/media/Archivo:Jan_van_Eyck_-_The_Ghent_Altarpiece_-_Singing_Angels_(detail)_-_WGA07642.jpg).  
Última consulta: 15/07/2019.
81. Entorno de Matthew Parris. 1236. *Summa de vitiis*. British Library.  
Wikipedia; Peraldus Vices and Virtues:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Peraldus\\_Vices\\_and\\_Virtues.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Peraldus_Vices_and_Virtues.jpg).  
Última consulta: 15/07/2019.
82. Hildegard Von Bingen. c.siglo XII. *Visión de la jerarquía de los ángeles*. Manuscrito de Wiesbaden del Liber Scivias. Wikipedia; Angels, Hidegard von Bingen: [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:07angels-hildegard\\_von\\_bingen.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:07angels-hildegard_von_bingen.jpg). Última consulta: 15/07/2019.
83. Juan de Flandes. 1505-1509. *San Miguel y San Francisco*. Óleo sobre tabla y pan de oro. 93,7x87 cm Metropolitan Museum of Art. Nueva York.  
The Metropolitan Museum of Art; Saints Michael and Francis:  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436802>.  
Última consulta: 15/07/2019.
84. Juan de Flandes. 1509-1518. *La Crucifixión*, Óleo sobre tela. 123x169. Museo del Prado. Wikipedia; *La Crucifixión*:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Crucifixi%C3%B3n\\_\(Juan\\_de\\_Flandes\)#/media/Archivo:Crucifixi%C3%B3n\\_Juan\\_de\\_Flandes.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Crucifixi%C3%B3n_(Juan_de_Flandes)#/media/Archivo:Crucifixi%C3%B3n_Juan_de_Flandes.jpg).

Última consulta: 15/07/2019.

85. *El caballero de Cristo contra el mundo, la carne y el Diablo*. Grabado del Enquiridion de Erasmo, perteneciente a una edición valenciana de 1528. p.277. Llompart, Gabriel. *En torno a la Iconografía renacentista del "Miles Christi". Traza y Baza*, Cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura. No.1. Palma de Mallorca: Universidad de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, 1972. p.75.

86. Andrea Mantegna. 1448-1457. *Giudizio di san Giacomo*, fresco. Capilla Ovetari. Padua. p.278.

Wikiart; Andrea Mantegna: <https://www.wikiart.org/en/andrea-mantegna/scenes-from-the-life-of-st-james-1448-2>. Última consulta: 15/07/2019.

87. Maarten van Heemskerck. 1559. *Hombre protegido por el escudo de la fe*. Metropolitan Museum. Nueva York. p.279.

The Metropolitan Museum of Art; Dutch and Flemish Art in Rome, 1500-1600: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2000.150/>. Última consulta: 15/07/2019.

88. Portada del *Lof der Schilder-Konst*. Philips Angels, Leiden, p.281. Alpers, Svetlana. *Por la fuerza del arte, Velázquez y otros*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008. p.105.

89. Clara Peeters. 1612. *Bodegón con dulces, granada, copa dorada y porcelana*. Óleo sobre tabla de roble. 45.5x33 cm. Colección Privada. p.288.

Tumblr; El arte de Clara Peeters: [http://66.media.tumblr.com/tumblr\\_lp9wqb-NU781qbhp9xo1\\_500.jpg](http://66.media.tumblr.com/tumblr_lp9wqb-NU781qbhp9xo1_500.jpg). Última consulta: 15/07/2019.

90. Clara Peeters. 1612. *Bodegón con flores, copas doradas, monedas y conchas*. Óleo sobre madera. 59.2x49 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. p.289.

Clara Peeters:

National Public Radio; *In a First, Spain's Prado Museum puts The Spotlight on a female artist*: <https://www.npr.org/sections/parallels/2016/11/30/503129505/in-a-first-spains-prado-museum-puts-the-spotlight-on-a-woman-artist>.

Última consulta: 15/07/2019

## 12. Bibliografía.

Agamben, Giorgio (2003) *State of Exception*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

Agamben, Giorgio (1995) *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos, 2006.

Ainsworth, Maryan W.; Christiansen, Keith; Chapuis, Julien. *From Van Eyck to Brueghel, Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art. 1998.

Alexander, Jonathan. J. G. *Medieval Illuminators and their Methods of Work*. New Haven, Londres: Yale University Press. 1992.

Albinus, Lars. *The House of Hades, Studies in Ancient Schatology*. Aarhus/Oxford: Aarhus University Press, 2000.

Alpers, Svetlana. *Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation. New Literary History, Vol. 8, No. 1. Readers and Spectators: Some Views and Reviews*. The John Hopkins University Press. Otoño, 1976.

Alpers, Svetlana. *El arte de describir* (1983) Madrid: Hermann Blume, 1987.

Alpers. Svetlana. *The Vexations of Art, Velázquez and Others*. New Haven: Yale University Press. 2005.

Alpers, Svetlana. *Por la fuerza del arte, Velázquez y otros*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008.

Alpers. Svetlana. *Roof life*. New Haven, Connecticut: Yale University Press. 2013.

Alpers, Svetlana: *Roof life*: <https://yalebooks.yale.edu/book/9780300182750/roof-life>.

Ames-Lewis, Francis. *The intellectual life of the Early Renaissance Artist*. New Haven/Londres: Yale University Press. 2002.

Anfrix; *Con el humo en la cabeza*: <https://www.anfrix.com/2006/07/curiosidades-romanas-ii-con-el-humo-en-la-cabeza/>

Antonaccio, Carla M. *Contesting the Past: Hero Cult, Tomb Cult, and Epic in Early Greece*. *American Journal of Archaeology*. Vol. 98. No. 3. Julio 1994. Archaeological Institute of America.

Arata. F.P. L'Arco di Marco Aurelio a Trípoli (Oea) *Una Nuova hipótesis esegética en Scritti di antichità in memoria di Sandro Stucchi*, Vol. 29, Parte 1. 1996. Università de Roma, La Sapienza. Roma, L'Erma de Bretschneider.

Arendt, Hannah, *The Origins of Totalitarianism: A Reply, The Review of Politics*. Vol. 15, No. 1. Enero 1953. Cambridge University Press for the University of Notre Dame du lac on behalf of Review of Politics.

Aristóteles (s.IV a.C.) *Retórica*. trad. Quintín Racionero, Madrid: Gredos, 1999.

Aristófanes/Aristophanes (s.V-IV a.C.) *Aristophanes*. Vol. I. Traducción: Benjamín Bickley Rogers. Londres: William Heinemann.1930.

Armada Alfonso. *El siglo XXI comienza con el sitio de Srajevo*. [https://elpais.com/diario/1993/07/25/cultura/743551201\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1993/07/25/cultura/743551201_850215.html)

Auerbach, Eric. *Mimesis, The Representation of Reality in Western Thought*. (1946) Princeton: Princeton University Press. 2013.

Bally, Jean Baptiste. (1997) *La llamada muda, los retratos de el Fayum*. Madrid: Akal, 2001.

Barthes, Roland. *The death of the Autor*. *Aspen Magazine*. No. 5/6. 1967.

Barthes, Roland. (1985) *La aventura semiológica*. Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Paidós.1993.

Bartsch, Shadi. *The Mirror of the Self: Sexuality, Self Knowledge, and the Gaze in the Early Roman Empire*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

Bastús i Carrera, Vicenç Joaquín. *Diccionario histórico enciclopédico*. Tomo II. V.D.A.Roca. Impresor de cámara de su majestad, 1829.

Bataille, Georges, *Las lagrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets, 1981.

Bauzá, Hugo Francisco. *Virgilio y su tiempo*. Madrid: Akal, 2008.

Baxandall, Michael. *Bartholomeus Facius on Painting. A 15th Century Manuscript of De viris illustribus*. Journal of the Warburg & Courtauld Institutes. 27, 1964.

Beaulieu, Marie-Claire. *The Dolphin in Classical Mythology and Religion* en Johnston Patricia A. y otros. *Animals in Greek and Roman Religion and Myth*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016.

Becatti. G. *Clipeate Immagini. Enciclopedia dell'Arte Antica*, Vol. II. P 718-721. Roma: Instituto della Enciclopedia Italiana. 1959.

Beck, James H. *Italian Renaissance Painting*. Nueva York: Harper & Row. 1981.

Benjamin, Walter (1925) *The Origins of German Tragic Drama*. Trad. John Osborne. Londres/Nueva York: Verso, 1998.

Beroutsos, C. Demetrios. *A commentary on the "Aspis" of Menander*. Part one: Lines 1-298. Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005.

Bleeker, Claas Jouco; Widengren, Geoff. *Historia Religionum*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1973.

Bokody, Peter. *Pictorial and Iconographic Reflexivity, Images-within-Images in Italian Painting (1278-1348)*. Budapest: Central University Budapest. 2010.

Bokody, Peter. *Images Within Images in Italian Painting 1250-1350, Reality and Reflexivity*. Farnhan: Ashgate, 2016.

Borchert, Till-Holger. *Van Eyck*. Londres: Taschen, 2008.

Boskovits, Miklós; Di Resta, Jason; National Gallery of Art Online Editions:



*Italian Thirteenth and Fourteenth Century Paintings:*

[https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/collection/artobject/41624/versions/2016-03-21\\_artobject\\_41624.pdf](https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/collection/artobject/41624/versions/2016-03-21_artobject_41624.pdf)

Brenk, Frederick E. *Relighting the Souls*. Stuttgart: Franz Steiner, 1998.

Broude, Norma; Garrard, Mary D.; Alpers, Svetlana et al. *Feminism and Art History, Questioning the Litany*. Nueva York: Harper & Row, 1982.

Brown Catherine T. *The Painters Reflection*. Florencia: Leo S. Olschki, 2000.

Brunt. P.A. *Nobilitas and Novitas*, The Journal of Roman Studies Vol. 72 , 1982. p.1. Society for the promotion of Roman Studies. Cambridge.

Brusati, Celeste. *Stilled Lives: Self-portraiture and Self-reflection in Seventeenth Century Netherlandish Still-Life Painting*. Simiolus: Netherlands Quaterly for the History of Art. Vol. 20. No.. 2/3. 1990-1991.

Bowie, E.L. *Greeks and their Past in The Second Sophistic* Londres, Routledge and Kegan Paul 1974.

Burkert, Walter. *Homo necans The Anthropology of Ancient Greek sacrificial Ritual and Myth*. Berkeley, Los Angeles, Londres. University of California Press, 1983.

Burkert, Walter. *Greek Religión*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press. 1987.

Burnett, Andrew; Corradini, Elena, Mann, Nicholas; Schofield, Richard; Syso, Luke., Van der Velden, Hugo. *The Image of the Individual, Portraits in the Renaissance*. Londres: British Museum Press, 1998.

Camille, Michael. *Images on the Edge; The Margins of Medieval Art*. Cambrigde, Massachussets: Harvard University Press, 1992.

Candela, Iria; Vergara, Leire. Lazkoz, Abigail. *Máquinas extraordinarias*. Bilbao: Sala Rekalde, 2009.

Carrete, Larrondo, Juan; Glendinning Jugel et al. *Caprichos de Francisco de Goya, una aproximación, tres estudios*. Vol. I. Madrid: Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1996.

Carrete Larrondo, Juan. *Goya, Estampas, Grabados y Litografías*. 2007, Barcelona: Random House Mondadori, 2007.

Carter, David G. *Reflections in Armor in the Canon Van der Paele Madonna*. The Art Bulletin. Vol.36. No. 1. Mayo 1954. CAA.

Cartledge, Paul; Spawforth, Antony. *Hellenistic and Roman Sparta*. Londres/ Nueva York: Routledge. 1992.

Chadwick, Walker; Reading, John. C.B. *The Past: Ancient Writing from Cuneiform to the Alphabet*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press/British Museum. 1990.

Chastel, André. *Fables, Formes, Figures II*. París: Flammarion, 1978.

Christiansen, Keith. *The Genius of Andrea Mantegna*. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Otoño 2009. Londres y New Haven: Yale University Press, 2009.

Cicerón/Cicero (55 a.C.) *de Oratore*. Novi Portus, Connecticut: .B.et Gul. Noyes. 1839.

Cicerón/Cicero ( 45. a.C.) *De finibus bonorum et malorum*. The Loeb Classical Library. Trad. Harris Rackham. Nueva York: The MacMillan Company.1914.

Cicerón/Cicero (44 a.C.) *A literal Translation of the Three Books "De Officiis" of Marcus Tullius Cicero*. Dublín: Martin Keene and Son.1834.

Cixous, Helen (1975) *The Laugh of The Medusa*. *Signs*, Vol. I, No. 4, Verano 1976. University of Chicago Press.

Crary, Jonathan. *Las técnicas de observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac, 2008.

Currie, Bruno. *Pindar and The Cult of Heroes*. Osford: Oxford University Press. 2005.

Da Vinci. Leonardo. *The Notebooks of Leonardo da Vinci. Volumen 1 of Dover Fine Art: The practice of Painting, V. Suggestions for compositions. Of the way of representing a Battle*. Trad. Jean Paul Richter, 1888. North Chelmsford. Massachussets: Ed. Courier Corporation. 2012.

De Gússeme, Thomas Andres. *Diccionario numismático general para la perfecta inteligencia de las medallas antiguas*. Tomo segundo. Madrid: Joachim Ibarra impresor de cámara de su majestad, 1775.

De Diego, Estrella, *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela, 2011.

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix (1980) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1997.

Derrida, Jacques (1978) *The Truth in Painting*, Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1987.

Derrida, Jacques (1990) *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and other Ruins*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1993.

Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*, Trad.: Consuelo Luca de Tena. Buenos aires/Barcelona/Mexico: Paidós, 2001.

Deslauries, Marguerite; James Sharon L; Dillon, Sheila et al. *A companion to Women in the Ancient World*. Malden, Massachussets: Wiley-Blackwell, 2012.

Didi-Huberman, George. (2002) *La imagen superviviente, Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid. Abada Editores, 2009.

Didi-Huberman, Georges, (2004) *Images in Spite of all: Fouttr photographs from Auschwitz*. Chicago: Chicago University Press, 2008.

Dionisio de Halicarnaso/Dionysius Halicarnassensis (264 a.C.) *Roman Antiquities* Vol I. Trad. Edgard Spelman. Londres: Booksellers of London and Westminster. 1758.

Dorotea, Arnold; Avery, Kevin J.; Boorsch, Susan et al. *Recent Acquisitions, A Selection: 1994–1995* The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 53, No. 2. p.28. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art. Otoño 1995.

Eagleton, Mary. *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction Since 1970*. Londres, Nueva York, Sanghai: Palgrave Macmillan, 2005.

Eco, Umberto. (1979) *Lector in fabula La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1993.

Eco, Umberto (2003) *Sobre Literatura*. Barcelona: Debolsillo, 2005.

Eco, Umberto. *La estrategia de la ilusión*. Madrid: Penguin Random House España, 2012.

Eisler, Rianne. *Sexo, mitos y políticas del cuerpo*. México: Pax México, 2006.

Ekroth. Gunnel. *The Sacrificial Rituals of Greek Hero-Cults*. Lieja: Presses Universitaires de Liege, 2002.

Farnell, Lewis. *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*. Oxford: Clarendon Press, 1921.

Farnell Lewis R. *The Cults of the Greek States*. Oxford: Clarendon Press, 1907.

Fejfer Jane. *Roman Portraits in Context*. Berlin-Nueva York: De Gruyter. 2008.

Feldherr, Andrew. *Viewing Myth and History on the Shield of Aeneas*. Classical Antiquity. Vol. 33. No. 2. Octubre 2014.

Fernández Clemente, Ana Isabel *La auctoritas romana*. Colección Monografías del Derecho romano. Madrid. Ed. Dykinson. sin año.

Foley, P. Helen *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton Nueva Jersey, Princeton University Press, 2001.

Foucault, Michel, *Qu'est-ce qu'un auteur?* Bulletin de la Société française de philosophie, año 63, No. 3, Julio-Septiembre, 1969.

Francastel, Galienne y Pierre. *El retrato*. Madrid: Cátedra. 1978.

Francastel, Pierre (1967) *Francastel Ouvres III, La figure et le lieu*. Paris: Denöel Gonthier 1980.

Friedland, Elise A. Grunow Sobocinsky, Melanie, Gazda, Elaine K. *The Oxford handbook for Roman Sculpture*. Oxford University Press, 2015.

Gaifman, Milette. *Aniconism: Definitions, Examples and Comparative Perspectives*, en: Exploring Aniconism, Publicació temática de Religion 47:3, Mikael Aktor and Milette Gaifman, 2017.

Gallego, Julián. *Visión y Símbolos en la pintura española del siglo de oro*. Madrid: Cátedra, 1991.

Gaze, Delia; Berger Hochtrasser, Julie; Brown, Betty Ann et al. *Concise Dictionary of Women Artists*. Londres/Nueva York: Routledge, 2001.

Grabar, André. *Los orígenes de la estética medieval*. Madrid: Siruela, 2007. p.26.

Gradel, Ittai. *Emperor Worship and Roman Religion*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Graves, Robert (1957) *Suetonius, The Twelve Caesars*. Londres: Hardmonsworth-Penguin, 1989.

Grebe Sabin. *Augustus' Divine Authority and Vergil's Aeneid*. Vergilius, Vol. 50. Bacoli, Italia. The Vergilian Society, 2004.

Grimal, Pierre (1955) *El siglo de Augusto*. México, Argentina y otros: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Hadot, Pierre. *The veil of Isis*. Cambridge Massachussets/Londres: The Belknap Press of Harvard University Press., 2006.

Hamlin. Charles. *Fallacies*. Londres: Methuen, 1970.

Hanley, Stephen James, *The Optical Concerns of Jan Van Eyck's Painting Practice*. Tesis Doctoral, University of York, Dep.History of Art, 2007.

Harbison, Craig (1991) *The Play of Realism*. Londres: Reaktion Books, 2012.

Harrison, Jane Ellen. *Themis, a Study of the Social Origins of Greek Religion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1912.

Haselberger, Lotear. *Mapping Augustan Rome*. Journal of Roman Archaeology, Supplementary series #50. Portsmouth: Rhode Island, 2002

Hawhee, Debra. *Bodily Arts: Rethoric and Athletics in Ancient Greece*. Austin, University of Texas Press, 2004.

Hayton,Darin. *The Crown and The Cosmos: Astrology and the Politics of Maximilian I*. Pittsburg, University of Pittsburg Press, 2015.

Hekster. O; Rich. *Octavian and the Thunderbolt: The Temple of Apollo palatinus and Roman traditions of Temple Building*. The Classical Quaterly. New Series, Vol, 56. No. 1. Mayo 2006.

Herman, George. *The Power of Sacrifice: Roman and Christian Discourses in Conflict*. Washington D.C, The Catholic University of America Press, 2008.

Herodoto/Herodotus (440 a.C.) *Histories*, book 2.53. Traducción William Beloe. Filadelfia: Thomas Wardle, 1840.

Herreros y Pando. Esteban. *Diccionario Castellano con las voces de las ciencias y artes y sus correspondientes en tres lenguas francesa latina e italiana*. Volumen III. Madrid: Imprenta Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1788.

Hewson Crawford, Michael. *Coinage and Money under the Roman Republic: Italy and the mediterranean economy*. Londres: Methuen, 1985.

Heyman, George. *The power of sacrifice: Roman and Christian discourses in conflict*. Washington: The Catholic University Press, 2007.

Hibbs Decoteau, Pamela. *Clara Peeters*. Lingen: Luca Verlag, 1992.

Homero (s. VIII a.C.) *Iliada*. Trad.: Luís Segalá y Estalella Barcelona: Montaner y Simón, 1908.

Homero/Homer (s. VIII a.C.) *The Odyssey of Homer*. Londres/ Nueva York: Mac-Millan Company. 1926.

Horacio (17 a.C.) *Carmen Saeculare en Odas de Horacio*. Traducción: Eduardo de la Barra. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1899.

Horacio/Horace (s. I d.C.) *The Works of Horace Translated into English Prose*. Vol. II. Londres: Joseph Davidson, 1753.

Horacio (s. I d.C.) *Las poesías de Horacio traducidas a versos castellanos*. Trad, Javier de Búrgos. Tomo IV. Libro II. V. 361. Madrid: Librería de D. Jose Cuesta. Madrid 1884.

Horstein, Katie, *Just Violence: Jacques Callot's Grandes Misères et Malheurs de la Guerre*, Bulletin of The University of Michigan Museums of Art and Archeology, Vol. 16. Michigan Publishing, 2005.

Hoving, Thomas, Husband; Timothy B.; Hayward, Jane et al. *The Secular Spirit: Life and Art in the Middle Ages*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1975.

Howells, Daniel Thomas. *A Catalogue of the Late Antique Gold Glass in the British Museum*. Londres: The British Museum, 2015.

Hughes, Robert. *Goya*, Nueva York: Alfred A. Know, 2003

Huskinson, Janet; Miles, Richard; Hope, Valerie et al. *Experiencing Rome. Culture, Identity and Power in the Roman Empire*. Nueva York: Routledge. 2009.

Iwanczak, Wojciech. *Miles Christi, The Medieval Ideal of Knighthood*. Journal of the Australian Early Medieval Association. No.8. 2012.

James Sharon L.; Dillon, Sheila ; Talalay, Lauren et al. *A companion to Women in the Ancient World*. Malden, Massachussets: Wiley-Blackwell, 2012.

Jameson, Fredic. *The Political Unconciuous*. Londres, Nueva York: Routledge, Cornell University Press, 1981.

Jameson, Fredric, *The Antinomies of Realism*, Londres: Verso, 2013.

Jones, Christopher P. *New Heroes in Antiquity, from Achilles to Antinoos*. Cambridge, Massachussets/ Londres: Cambridge University Press, 2010.

Johnston Patricia A; Beaulieu,Marie-Claire, Pappaioanou, Sophia et al. *Animals in Greek and Roman Religion and Myth*. Newcastle Upon Tyne: Cambrigde Scholars Publishing, 2016.

Julio Cesar/ Aulo Hirtio; Julius Caesar/ Aulus Hirtius (s. I a.C.) C. *Julius Caesar's Comentaries on his Wars in Gaul and Civil War with Pompey, to which is added Aulas Hirtius or Oppius's Supplement of the Alexandrian, African and Spanish Wars*. Trad. Martin Bladen. Londres: Richard Smith, 1705.

Jünger, Friedrich Georg. *Los mitos griegos*. Barcelona: Herder. 2006

Kallendorf, Craig. *Historicizing the "Harvard School": Pessimistic Readings of the Aeneid in Italian Renaissance Scholarship*. Harvard Studies in Classical Philology. Vol. 99. 1999.

Keller, Maya Lynn *The Eleusinian Misteries of Demeter and Persephone, Fertility Sexuality and Rebirth*. Journal of Feminist Studies in Religión. Vol. 4. No.1. Primavera 1988. Indiana University Press

Kerenyi, Karl. *Eleusis, archetipical model of Mother and Daughter*. Princeton: Princenton University Press, 1967.

Kerenyi, Karl. *Dionisios: raíz de la vida indestructible*. Barcelona: Herder Editorial, 1998.



Korsten. Frans-Willem- *Apostrophe, witnessing and its essentially theatrical modes of address. Maria Dermout on Pattimura and Kara Walker on the New Orleans flooding.* AI& Society, Vol. 27, No. I. Febrero 2012.

<https://link.springer.com/article/10.1007/s00146-011-0331-9>

Kotin. Joshua. *Shields of Contradiction and Direction: Ekphrasis in the Illiad And the Aeneid.* Hirundo. Ed. The McGill Journal of Classical Studies Vol. I. Otoño 2001. Montreal, Québec.

Ladner, Gerhart B. *Images and Ideas in the Middle Ages I.* Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1983.

Lang Karen; Holly, Michael Ann; Moxey, Keith P.F. et al. *Chaos to Cosmos: Points of View in Art History and Aesthetics.* New Haven/Londres: Yale University Press, 2002.

Lessing. Gotthold E. *Laocoön, An essay on the Limits of Painting and Poetry.* Trad. Edgard Allen McCormick. Nueva York: Bobbs-Merrill Company, 1984.

Livio/Livy (s. I a.C.) *History of Rome.* Vol. IV. The Loeb Classical Library. Trad. B.O. Foster. Londres: William Heinemann, 1926.

Llompart, Gabriel. *En torno a la Iconografía renacentista del “Miles Christi”.* Traza y Baza, Cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura. No.1. Palma de Mallorca: Universidad de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, 1972.

Lomas. F.J; López, P. *Historia de Roma.* Madrid: Akal. 2004.

Loraux, Nicole. *The Experiences of Tiresias: The Feminine and the Greek Man.* Princeton: Princeton University Press, 1995.

Loraux, Nicole. *The invention of Athens, The funeral oration in the Classical City,* Nueva York: Urzone, 2006.

Louvre. *Fouquet.* Jean. <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/self-portrait>

Lovatt, Helen. *The Epic Gaze: Vision, Gender and Narrative in Ancient Epic*. Nueva York: Cambridge University Press, 2013. p.199.

Maclachlan Bonnie. *Women in ancient Rome*, Londres y Nueva York: Bloomsbury, 2013.

Mann, Nicholas, Syson, Luke. *The Image of the Individual, Portraits in the Renaissance*. Londres: British Museum Press, 1998.

Marco Simón, Francisco; Pina polo, Francisco; Remesa Rodríguez, José. *Formae mortis: El tránsito de la vida a la muerte en las sociedades antiguas*. Barcelona: Publicacions i edicions Universitat de Barcelona, 2009.

Mariás, Fernando; Stoichita, Victor; Alpers, Svetlana et al. *Otras Meninas*. Madrid: Siruela, 1993.

Martin, Henri-Jean; Vezin, Jean; Toubert, Helen y otros. *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*. Mayenne,: Editions du Cercle de la Librairie-Promodis. 1990.

Marrone, Gaetana. *Enciclopedia of Italian Literary Studies*. Vol. 1. Londres, Nueva York: Routledge, 2007.

Matamoro, Blas, *La verosimilitud: historia de un pacto*. Cuadernos Hispanoamericanos 444. Junio 1987.

Matilla, José Manuel. *Goya en tiempos de guerra*. Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/yo-lo-vi/0620975c-ecac-4b67-8b03-9a7b9cf44ca8>

Mattingly, H. Tacitus: *The Agricola and The Germania*. Harmondsworth, Penguin. 1970.

Mayer Olivé, Marc, Alba, Pagán. Ester et al. *La visión espejular, el espejo como emblema y como símbolo*. Barcelona: Calambur, 2018.

McDonnell, Myles Anthony. *Roman Manliness: Virtus and the Roman Republic*. Cambridge, Nueva York, y otros. Cambridge University Press, 2006.

Mirzoeff, N. *An Introduction to Visual Culture*. Londres: Routledge, 1999.

Mitchell, Alexandre G. *Greek Vase Painting and the Origins of Visual Humour*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Muñoz Preciado, Carmen Elena, Morales, Camilo Andrés. Megía Toro, Jorge et al. *La antigua Grecia, sabios y saberes*. Antioquia: Universidad de Antioquia, 2009.

Musee du Louvre; *Grande Pietà ronde*: <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/grande-pieta-ronde>.

Mussachio, Jacqueline Marie. *The Medici Tornaboni Desco da Parto in Context*. The Metropolitan Museum Journal. No. 33. 1998. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art. pp. 137-151

Myers, Kevin. *I wish I had kicked Susan Sontag*  
The Telegraph. Enero de 2005. <http://www.telegraph.co.uk/comment/personal-view/3613939/I-wish-I-had-kicked-Susan-Sontag.html>

Nevin, Sonya. *Military Leaders and Sacred Space in Classical Greek Warfare: Temples, Sanctuaries and Conflict in Antiquity*. I.B. Tauris & Co. Londres: Nueva York, 2017.

Nicholas y otros. *The Image of the Individual, Portraits in the Renaissance*. Londres: British Museum Press.

Nono/Nonnos (420 d.C.) *Dionysiaca*. Loeb Classical Library. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1911.

O'Driscoll, Joshua. *Image and Inscription in the Painterly Manuscripts From the Ottonian Cologne*. Doctorial Dissertation. Harvard University Graduate School of Arts and Sciences.

<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:17467286>

Olney, James. *Autobiography: An Anatomy and a Taxonomy*. Neohelicon 13.1. 1986

- Olson, Roberta. *The Florentine Tondo*. Oxford: Oxford University Press. 2000.
- Osborne, Peter; Charles, Matthew, Walter Benjamin, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edición de Otoño de 2015. Editor Zalta. Edward. N.  
<https://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/benjamin>
- Ouwinga Zwolsman, Trijntje. *The Symbol of the Mirror in Le Roman de La Rose*. Master's Theses. Kalamazoo: Western Michigan University. 1978.
- Ovcharov, Nikolaï. *The Warrior Saints in Old Bulgarian Art. Legends and Reality*. Sofia: Agato Publishers, 2003.
- Ovidio/Ovid ( s.I a.C.) *Metamorphoses*. Oxford: Oxford University Press. 2004.
- Panosfsky. Erwin. (1947-1948) *Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character*. Cambridge, Massachusets: Harvard University Press, 1966.
- Panofsky, Erwin (1953) *Los primitivos flamencos*. Madrid: Catedra, 1998.
- Panofsky. Erwin. *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- Pareyson, Luigi. *Teoría de la formatividad*, Madrid: Ediciones Xorki, 2014.
- Pausanias. *Pausanias's Description of Greece*. Vol. I. Trad. J.G. Frazer. Londres: MacMillan &Company, 1913.
- Platón (s.IV a.C) *República*. Madrid: Gredos, 1988.
- Platt, Verity; Squire, Michael. *The Frame in Classical Art, A Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Plinio/Pliny (77 d.C.) *Natural History*. IX. Trad. H.Rackham. The Loeb Classical Library. Cambridge, Massachusets: Harvard University Press, 1961.
- Plinio (77 d.C.) *Plinius* Textos de Historia del Arte. Trad. Esperanza Torrego. Madrid: Visor, 2001.

Plutarco/Plutarco (s.I d.C.) *Plutarch Lives*, Vol. V. The Loeb Classical Library. Trad. Bernardotte Perry. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1955.

Poague, Leland. *Susan Sontag: an annotated Bibliography 1948-1992*. Londres: Routledge, 2000.

Polibio/Polibius (s.III-II a.C.) *The Rise of The Roman Empire*. Trad. Ian Scout-Kilverts. Londres: Harmondsworth 1979.

Polibio/Polibius (s.III-II a.C.) *Roman Funeral Rites* en *Histories*, 6-53.  
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0234%3Abook%3D6%3Achapter%3D53>

Pollock, Griselda; Parker, Rozsika. *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*. Londres/Nueva York: Tauris, 1981.

Pollock, Griselda (1988) *Vision and Difference*. Londres/Nueva York: Routledge, 2003.

Pope-Hennessy, John *El retrato en el Renacimiento*. Madrid: Akal, 1985.

Potes, Albert M. *The World's Eye*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1982.

Pozuelo Yvancos. Jose María. *De la autobiografía*. Barcelona: Crítica. 2006.

Price. S.R.F. *Rituals and Power: The Roman Imperial Cult in Asia Minor* Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1998.

Quintiliano/Quintilian (s.I d.C.). *De institutione Oratoria* 5, 23-30.  
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2007.01.0063%3Abook%3D5%3Achapter%3D10%3Asection%3D30>

Rappaport. Roy A. *Ritual y Religión en la formacieon de la humanidad*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Rathé, Alice. *Le Capriccio dans les écrits de Vasari*. Itálica 57. No. 4. Renaissance,. American association of Teachers of Italian. Invierno 1980.

Reale, Giovanni. Antiseri, Dario. *Historia de la filosofía*. Vol. 1. Bogotá: San Pablo. 2007.

Ricoeur, Paul. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, II. París: Du Seuil. 1986

Ricoeur, Paul (1973) *Ciencia e Ideología*. Trad. José María Rovira. Convivium, Revista de filosofía, psicología y humanidades. Facultad de filosofía y letras de La Universidad de Barcelona. No.40-45, 1973. p.8.

Riderbbs Bernhart; Harbison. Craig y otros. *Early Netherlandish Painting, Rediscovery, Reception and Research* Ámsterdam: Amsterdam University Press, 1995.

Rieff, David. *Las dos fotografías de Susan Sontag*. [https://elpais.com/diario/2006/02/04/babelia/1139012240\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/02/04/babelia/1139012240_850215.html)

Ripa, Cesare (1593) *Iconología*. Turín: Einaudi, 2016.

Ritivoi Deciu, Andrea. *Paul Ricoeur: Tradition and Innovation in Rethorical Theory*. Carbondale. Southern Illinois University Press, 2006.

Robertson, Martin. *A History of Greek Art*. Cambridge: Cambrigde University Press 1975.

Rodríguez Perez, Diana. "Y lo crió a escondidas de los dioses deseosa de hacerlo inmortal" *Algunos tabúes de ciertos héroes (-niños) griegos*. en: Espacio, Tiempo y Forma. Serie Historia Antigua, t.23, 2010. UNED.

Rollin, Charles. Bell, James. *The Ancient History of Carthaginians, Assyrians, Babylonians, Medes and Persians, Grecians and Macedonians* Vol.2. Nueva York: Harper&Brothers.1842.

Rudhardt. Jean. *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique* (1958). Droz, Genève.Tesis Doctoral. Paris: Neuau-flage Picard, 1992.

Sabin, Philip; van Wees, Hans; Whitby, Michael. *The Cambridge History of Greek and Roman Warfare*. Vol I. Cambridge, Nueva York y otros. Cambridge University Press. 2007.

Sadoul, George, *Jacques Callot, miroir de son temps*, Paris, Gallimard 1969.

Salustio (s. I a.C.) *La Guerra de Yugurta*. Madrid: Alianza.1988.

Scanlon, Larry. *Narrative, Authority and Power*. Cambridge, Cambridge University Press 2007.

Selwyn-Holmes, Alex. *Iconic Photos, The Sonderkommando photos*:  
<http://iconicphotos.wordpress.com/2010/09/02/the-sonderkommando-photos>

Schneider, Nobert. (1990) *Still Life*. Colonia/Londres: Taschen, 2005.

Schiappa, Edgard. *Protagoras and Logos: A study in Greek Philosophy and Rethoric*. Columbia: University of South Carolina Press. 2003.

Smith. R.R.R. *Late Roman philosophers portraits from Aphrodisias. the Journal of Roman Studies*. Vol. 80. 1990.

Smith, William. *Dictionary of Greek and Roman Mithology* ed. Londres: Walton and Maberly. 1861.

Sontag, Susan (1969) *Estilos Radicales*. Barcelona: Muchnik, 1985.

Sontag, Susan. *Esperando a Godot*.  
[https://elpais.com/diario/1993/07/25/cultura/743551201\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1993/07/25/cultura/743551201_850215.html)

Sontag, Susan (2003) *Ante el dolor de los demás*. Trad: Aurelio Major. Madrid: Alfaguara. 2007.

Sontag, Susan. *Regarding the Torture of Others*.  
[https://monoskop.org/images/a/af/Sontag\\_Susan\\_2004\\_Regarding\\_the\\_Torture\\_of\\_Others.pdf](https://monoskop.org/images/a/af/Sontag_Susan_2004_Regarding_the_Torture_of_Others.pdf)

Sontag, Susan. *Cuestión de énfasis*. Madrid: Alfaguara, 2007.

Solana, Guillermo. *Itinerarios 2002-2003*. Santander: Fundación Marcelino Botín. 2004.

Squire, Michael. *Ars in their "I's", Authority and authorship in Graeco-Roman visual culture en The Author's Voice in Classical and Late Antiquity*. Ed Anna Marmodoro y Jonathan Hill. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Squire, Michael. *Framing the Roman 'Still Life'*: <https://www.cambridge.org/core/books/frame-in-classical-art/framing-the-roman-still-life/35B1952B54A0355F3977F5B7276A2334/core-reader>.

Stanley Spaeth, Barbette *The Roman Goddess Ceres*. Austin, The University of Texas. 2003.

Stansbury-O'Donnell, Mark. *A History of Greek Art*. Chichester: Wiley Blackwell. 2015.

Stoichita. Victor Ieronim (1993) *La invención del cuadro. Arte y artífices en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Serbal 2000.

Taylor, Lily Ross. *The Divinity of The Roman Emperor* Middletown, American Philological association, 1931.

Taylor, Rabun, *Roman Oscilla, an Assesment*. *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 48. Agosto 2005 Permanent/Impermanent. Chicago: The University of Chicago Press of The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology. Agosto 2005.

Taylor, Rabun. *The Moral Mirror of Roman Art*. Cambridge, Nueva York: Cambridge University Pres. 2008

The Merriam-Webster English Dictionary. *Apotheosis*.  
<https://www.merriam-webster.com/dictionary/apotheosis>



The Merriam-Webster Dictionary of English: *Proxy*.  
<https://www.merriam-webster.com/dictionary/proxy>

The Merriam-Webster English Dictionary. *Regard*:  
<https://www.merriam-webster.com/dictionary/regard>

The Metropolitan Museum of Art. Department of Drawings and Prints.  
*Dutch and Flemish Art in Rome, 1500-1600*.  
[https://www.metmuseum.org/toah/hd/noro/hd\\_noro.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/noro/hd_noro.htm)

The Metropolitan Museum of Art. Department of Greek and Roman Art, *Art of the Hellenistic Age and the Hellenistic Tradition*.  
[https://www.metmuseum.org/toah/hd/haht/hd\\_haht.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/haht/hd_haht.htm)

The Metropolitan Museum of Art. *Head of Saint John the Baptist on a Charger*:  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435759>

The Oxford Dictionary of English: *Authoritative*.  
<https://en.oxforddictionaries.com/definition/authoritative>

The Oxford Dictionary of English: *Regard*.  
<https://en.oxforddictionaries.com/definition/regard>.

The Oxford Dictionary of English: *Self-reflexive*. <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100453429>

Töpfer, Kai M. *The Empress and her Relationship to the Roman Army. Proceedings of the XXIst International Limes (Roman Frontiers) Congress 2009 at Newcastle upon Tyne* (BAR International Series) Archaeopress, 2013.

Tracy, Maia. *Arete and Ancient Women; Virtue in Greek Polytheism and Early Christianity*. University Honors Program Thesis. Moscow, Idaho: University of Idaho, 2017.

Schilling, Robert, *Religión Romana*. en Bleeker, Claas Jouco; Widengren, Geo; *Historia Religionum*. Madrid: ediciones Cristiandad, 1973.

Varrón/Varro (s-II-I a.C.). *de Lingua Latina* 7.73.

[https://www.loebclassics.com/view/varro-latin\\_language/1938/pb\\_LCL333.331.xml](https://www.loebclassics.com/view/varro-latin_language/1938/pb_LCL333.331.xml)

Vasari, Giorgio. *Le opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino, Parte seconda*. Florencia: David Pasigli. 1832-1838.

Vaticano. *Gaudium et Spes*. [http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19651207\\_gaudium-et-spes\\_sp.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19651207_gaudium-et-spes_sp.html)

Vergara, Alejandro; Lenders, Ann; *El arte de Clara Peeters*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016.

Virgilio/Virgil (s.I a.C.) *Aeneid of Virgil*. Trad.: W.Trollope. Londres: William Tegg, 1865.

Vives, Juan Luis. *Obras completas de Juan Luis Vives, 1492-1540*. Volumen I. Edición y traducción de Riber, Llorenç. Madrid: Aguilar. 1947.

Vives, Juan Luis. *The Education of a Christian Woman, A Sixteenth Century Manual. The Other Voice in Early Modern Europe*. Edición y comentarios de Fantuzzi, Charles. Chicago: The University of Chicago Press. 2000.

Von Albrecht, Michael. *Roman Epic: an Interpretative Introduction*. Leiden, Boston, Colonia: Brill, 1999.

Wagenvoort, Hendrik. *Pietas*. Leiden: E.J Brill, 1980.

Wajcman, Gerard. *De la croyance photographique* y Pagnoux, Elizabeth. *Reporter photographe à Auschwitz*. Les Temps Modernes, No. 613-2001.

Warburg, Aby. (1893-1929) *El renacimiento del paganismo, Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. (prefacio de Foster, Kurtt ). Madrid: Alianza Editorial, 2005.

Ward, John. L. *Disguised Symbolism as Enactive Symbolism in Van Eyck's Paintings. Artibus et Historiae*. Vol. 15. No. 29. IRSA.1994.

Whatling, Stuart. *Narrative art in northern Europe, C.1140-1300. A narratological re-appraisal. PhD Dissertation.* The Courtauld Institute of Art. University of London. 2010. [http://www.medievalart.org.uk/PhD/2\\_On\\_narratology.html#\\_Toc\\_2h](http://www.medievalart.org.uk/PhD/2_On_narratology.html#_Toc_2h)

Wieworka, Anette *The Era of the Witness.* Ithaca, Nueva York: Cornell University Press. 2006.

Wildberg, Christian, *Neoplatonism,* The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Primavera 2016, editor. Edward N. Zalta <https://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/neoplatonism>

Wilkinson, Sam. *Republicanism during the early Roman Empire.* Londres: Bloomsbury Publishing. 2012.

Wirth, Jean. *La representation de l'image dans l'art du Haut. Moyen Age.* Revue de L'Art. 1998. No.79.

Woods-Marsden, Joanna. *Renaissance Self-portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist.* New Haven y Londres, Yale University Press. 1998.

Woodmansee, Martha, Jaszi, Peter. Swan, Jean et al. *The Construction of Authorship.* Durham y Londres: Duke University Press, 1994.

Woolf, G. *Becoming Roman, Staying Greek; Culture, identity and the Civilizing Process in the Roman East.* Proceedings of the Cambridge Philological Society. Vol. 40. Meltzer et al. 1994.

Zanker, Paul. *The Power of Images in the Age of Augustus* 1988, Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press, 1988 .

Zuffi, Stefano. *European Art of the Fifteenth Century.* Los Angeles: John Paul Getty Museum. 2005.

## 14. Bibliografía secundaria.

Beard, Mary ; Crawford, M. *Rome in the late Republic*. London: Batsford, 1985. en Huskinson. *Op. Cit.* (2009)

Castiglione.B. *Il libro del cortegiano con una scelta de le opere minori*. libro IV. Turín: Ed. B.Maier 1964. En Burnett, Corradini, Mann, Schofield, Syson, Van der Velden et al. *Op.Cit.* (1998).

Castilla del Pino. Carlos. *Temas, hombre, cultura y sociedad*, Barcelona: Península, 1989 en Pozuelo Yvancos. *Op. Cit.* (2006)

Cicerón/Cicero (45 a.C.) *De Natura Deorum*. en Wagenboort. *Op. Cit.* (1980).

Cicerón/Cicero. (55-51. a.C.) *De re publica* I 29, 45. en Wagenboort. *Op. Cit.* (1980).

Cohen, David J. *Law, Sexuality and Society: The enforcement of Moral in Classical Athens*. Cambridge/Nueva York: Cambridge University Press.1991 en Hawhee *Op. Cit.* (2004).

De Holanda, Francisco. *Da pintura antigua*. Trad. Ángel Gonzalez García. Lisboa 1983. en Alpers. *Op. Cit.* (1983).

Elderkin, G. *Shield and Mandorla*. American Journal of Archeology. No. 42. 1938. en Wirth. *Op. Cit.* (1988)

Estrabón/Strabo (s.I d.C.). *Geography*. X. 472. en Harrison. *Op. Cit.* (1912).

*Ezequiel*, 1,1-25. en *Sagrada Biblia*. Trad. Nacar Fuster; Colunga: *Op. Cit.* (1951).

Fantham, F. *Roman Literary Culture from Cicero to Apuleius*. Johns Hopkins Baltimore y Londres University Press. 1996. en Huskinson *Op. Cit.* (2009).

Gerke, F. *La fin de l'art antique et les debuts (poner en e acento al revés) de l'art chrétien*. París, 1973. en Wirth. *Op. Cit.* (1998).

Grant, M.H. Grant, *Flower Painting Through Four Centuries*, en Pollock; Parker, *Op. Cit.* (1981)

Gell. Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory* 1988. en Platt *Op. Cit.* (2017).

Herodoto (440 a.C.) *Historias*, 2.53. en Jones *Op. Cit.* (2010).

Hesiodo (700 a.C.) *Los Trabajos y los Días*. 106-201 en Antonaccio *Op. Cit.* (1994).

Kantorowicz. E. *The Kings Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*. Princeton, 1957. en Wirth. *Op. Cit.* (1988).

Livio/Livius (c. 20 a.C.) *History of Rome*, en William *Op. Cit.* (1861).

Migne, J.P. *Patrologie Grecque*. Vol. 26. Col. 332. en Wirth *Op. Cit.* (1988).

Bolten, J. *Die Imago Clipeata: Ein Beitrag zur Portrait und Typengeschichte*, Heintze “Imago Clipeata”; Winkes, R. *Clipeata Imago: Studien zu einer römischen Bildnisform*. Belting, H. Likenes and Presence. en Olson *Op. Cit.* (2000).

Pausanias (s. II d.C.) *Description of Greece*, en Rollin. *Op. Cit.* (1842).

Plutarco (s. I-II d.C.) *Life of Marcellus*, en McDonnell. *Op. Cit.* (2004).

*Sabiduría, Libro de*. en *Sagrada Biblia*. Trad. Nácar Fuster; Colunga: *Op. Cit.* (1951).

Salustio (s. I a.C.) *The War with Catiline*. en Maclachlan Bonnie. *Op. Cit.* (2013)

Simónides (s. VI-V a.C.) *Fragmentos*, en Rodríguez Pérez. *Op. Cit.* (2010).

Solesius, Anselme. *De Pileo*. en Wirth. *Op. Cit.* (1988).

Séneca (45 d.C) *De Ira* en Bartsch. *Op. Cit.* (2006).

Tacio Aquiles (s. II d.C.) *Clitofonte y Leucipe* en Bartsch. *Op. Cit.* (2006).





Agradecimientos a

Jesús Meléndez Arranz, Riánsares Lozano de la Pola, Garikoitz Fraga y a mi familia.



Diseño y maquetación: Bukinda

Bilbao, 2019

*Desde el clipeo, contra el clipeo* es una investigación sobre aquellas ocasiones en las que las mujeres creadoras del contexto occidental recurrieron al tópico bélico como herramienta auto-reflexiva, auto-autorizante e impugnadora de la construcción androcéntrica y belicista de la excelencia. Estos objetivos se persiguen a través de la comparación de dos artistas muy dispares: Susan Sontag (NY, 1933-NY, 2004) y Clara Peeters (Amberes, c.1594). La comparación se articula a través del contraste del pensamiento autorial reticente que parece observarse en los textos sobre la guerra de Sontag, en concreto, en *Ante el dolor de los demás*, un texto escrito en 2003 en el que la pensadora intentó desactivar “la perenne seducción de la guerra”, con el recurso intencionadamente encriptado al *topos* retórico de la *imago clipeata* que creemos advertir en las pinturas de género de Peeters. Según la tesis de la presente investigación, los autorretratos en bodegones de la pintora flamenca serían iniciativas pictóricas inusuales promovidas por una artista particularmente interesada en reflexionar sobre el ascendiente profesional y social de las mujeres, derivas paradójicas que descubrimos de manera indirecta cuando analizábamos las obras pertenecientes a las artes visuales recogidas en el propio texto de *Ante el dolor de los demás*.